التشابه النصي وأنماط اتّباع المعاني في كتاب الموشّح للمرزبانيّ

سمير بعوش

جامعة تيزي وزو

تختلف وجهات النظر في قراءة النص الأدبي تبعا لاختلاف الأسس الإبستمولوجية والمعرفية التي تنطلق منها، فلكل مذهب ومدرسة طابع خاص يَمِيزُهَا من غيرها. لكن ثمة ما يجمع تلك الاختلافات وما تعده جميع التوجهات النقدية من صميم أولوياتها؛ ألا وهو **مراقبة المعنى** والكشف عنه داخل النص الأدبي والوقوف على مزايا تشكيله. ولا تستطيع أية قراءة أن تدعي كشف المعنى داخل النص مهما كانت صرامة إجراءاتها المنهجية، ذلك أن المعنى يبقى عصيا على التناول والتحديد المطلقين، فتعدد المناهج القرائية تعبير عن تلكم الخصوصيات التي تجعل المعنى في تجل وخفاء دائبين؛ فتحظى منه هذه القراءة بميزة، وتقف تلك القراءة على ميزة مغايرة. كلّ ذلك لا يستنفد المعاني طاقاتها الدلالية، ولا يميط اللثام عن جواهرها وأسرارها، كما إنه يسوغ للباحث أن يعاود مقاربتها إذا بدا له ذلك من زاوية أخرى.

من أجل ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف – مرة أخرى – على عتبة السرقات الشعرية؛ متجلية في نصوص النقد التطبيقي الواردة في كتاب **الموشح** للمرزباني؛ وبحث الطرائق التي تجيء من خلالها النصوص الشعرية متشابهة، وعلاقة النص الإبداعي بالنص النقدي الذي أنتج حولها.

ولكي تسير هذه الدراسة وفق درب منهجي، نصدرها بالعبارة الإشكالية التالية:

- **ما هي العلاقة بين المعاني التي تدور في خلد الشاعر والطرق المنتهجة للتعبير عنها؟ أو ما هي الأنماط التي تتجلى من خلالها قضية التشابه النصي في اتباع المعنى الشعري؟**

أثناء تشكيل الخطاب الإبداعي، تختلج في ذهن الشاعر **معان** لا يرى أن يعبر عنها باللغة المعيارية المألوفة؛ فليس الموقف موقف تواصل يومي عادي. وقد حباه الله مستوى لغوياً أسمى للدلالة عن مكنوناته التي تنطبع في تجاربه الشعرية. فلو كان التعبير عن

الأحاسيس والأفكار يتخذ سبيله اللغوي بالشكل المتفق وبعفوية المنطق لما صحّ أن يقال: هذه لغة أدبية مميزة.

يقول الباحث حلمي مرزوق: " المعنى عند العرب هو المعنى الشعري، والمعنى الشعري هو الذي يصح فيه الإبداع والاختراع؛ لأن الناس لن تخترع معنى جديدا في الحياة، وإنما تخترع هيأة جديدة في التعبير..."[1].

إن الباحث يعقد علاقة بين المعنى الشعري وإبداع الشاعر، وهو يُشعِر **بلا أدبية النص** إذا كانت معانيه مجردة، مبنية على المعطى العقلي، بعيدة عن الفنية في التعبير والتأثير. فالمتكلم العربي يعبر عن تفاصيل حياته وينقل أحاسيسه باستمرار. وقد يعبر الشاعر عن التفاصيل ذاتها؛ غير أن الأخير يلجأ إلى الوجود اللغوي ليحدث انزياحا ومفارقة بين المعبَّر عنه و المعبَّر به، فيتراءى لنا المضمون مختلفا بسبب تقنيات التعبير.

1* المعنى الشعري في التراث النقدي:

يتردد مدلول مصطلح **المعنى** في كتب التراث النقدي مرتبطا بالصيغة الفنية من جهة، والمعنى العقلي من جهة أخرى؛ يقول ابن طباطبا العلوي:" إذا اتفق في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول أو حكاية تستغربها؛ فابحث عنه، ونقّر عن **معناه**. فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا **معنى** تحته"[2].

تلفت لفظة "**الخبيئة**" في النص انتباه المتلقي إلى فهم ما وراء المعنى من جانب إبداعي يميز الشعر عن سائر الفنون، فلا نجعل مجال المعنى منغلقا انطلاقا مما تجود به العبارة في صورتها السطحية الخارجية؛ فقد لا يتسنى تخريج المعنى الدقيق للنص حتى ندرك مواطن الاستغراب وعدم القبول المشار إليهما. وإذا كانت العبارة الفنية تخبئ مدلولاتها، وتحجبها عن التلقي المباشر؛ فذلك يفسر معنى تجدد المعاني واختلافها مع كل قراءة؛ إذ التجديد في الغالب قرين الاختلاف.

ونلقى الاتجاه ذاته عند القاضي الجرجاني في معرض كلامه عن السرقة الغامضة؛ يقول:" تستطيع أن تتبينه في الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها ، وأقبلت على صريح

معانيها"[3]؛ فهو يقسم بين المعاني الأمثلة والمعاني الصريحة، ويقصد بالأمثلة الصور الفنية التي يحتاج إدراكها إلى إمعان وتحليل، وصريح المعاني المعنى العقلي المجرد الذي يكفي تلقيه الأولي لإدراك مراميه.

وعليه، يمكن أن نورد الصيغة التالية: **المعنى الشعري = المعنى العقلي المجرد+التصوير الفني.**

ليس غريبا أن نرى الناقد العربي يتعامل مع النص الشعري معاملة الباحث عن المعنى العقلي المجرد، وجعله عند بعضهم مقياسا لجودة الشعر؛ إذا كانت نظرته إلى الظاهرة الشعرية نظرة نفعية، نظرةٌ تتجلى بوضوح عند ابن سلام الجمحي حين يقول: "وكان الشعر عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم. به يأخذون وإليه يصيرون"[4]؛ جازما بما أضفاه العرب من قيمة على النص الشعري حتى أضحى المصدر العلمي الأول، بل لم تكن ثقتهم في مصدر خطابي لتبلغ ما بلغته مع الشعر؛ فقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله:" كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[5]. فإطلاق مفهوم العلم على الظاهرة الشعرية ينمّ عن أهمية وخطورة بالغتين؛ ويعكس تصورا عميقا لنشاط عقلي إنساني لا يستهان به. كما تتضح النظرة العقلية بشدة في مقولة الجاحظ الشهيرة:"... وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق؛ يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير..."[6]. فالمعاني العقلية التي يعرفها كل الناس هي قوله:" المعاني مطروحة في الطريق"، وهي معان اجتماعية لا دخل للشاعر فيها، والمعنى الذي يتسابق إليه الشعراء ويتنافسون فيه هو المعنى الأدبي الذي ينتمي إلى حيز الصياغة أو الكسوة اللفظية الفنية... أي المعنى الشعري الذي يصح فيه الإبداع والاختراع– بتعبير حلمي مرزوق– هو بالنسبة للجاحظ جنسٌ من التصوير.

أما صاحب كتاب العمدة، فالمعنى عنده من عناصر الشعر الجوهرية التي لا يتم بدونها؛ يتبين ذلك في تعريفه بيت الشعر أنّ:" قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى؛ ولا خير في بيت غير مسكون"[7]. فالمعنى في نص

ابن رشيق هو الفكرة العقلية العامة التي يجب أن تكون واضحة ومحددة وأساسية في الشعر.

يحيلنا حازم القرطاجني على تصور عميق لمفهوم المعنى، يقوم على المدلول العقلي العام؛ حين يقول:" إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[8]. إن عرض القرطاجني لمدلول المعنى يختلف عن سابقيه في كونه يصدر عن رؤية فلسفية مرتبطة بالمقولات الأرسطية؛ فهو لا ينظر إلى المعاني الفنية في الشعر قبل أن يقدم وصفا تشريحيا لكيفية تشكيل هذه المعاني.

لقد أخذ مصطلح المعنى– عند بعض نقادنا القدماء– منحى دلاليا مفارقا الآراء التي سبق عرضها، وربما تعارضت معها؛ إذ الحديث عن المعنى – عندهم – هو تعبير عن الصورة الفنية؛ يقول الآمدي: " ولولا لطيف المعاني، واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره لما تقدم على غيره، ولكان كسائر شعراء زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم. ألا ترى أن العلماء بالشعر احتجوا في تقديمه بأن قالوا: هو أول من شبه الخيل بالعصي، وبالوحش والطير، وأول من قال قيد الأوابد، وأول من قال كذا وقال كذا. فهل هذا التقديم له إلا من أجل معانيه؟..."[9]. فالآمدي يرى في المعنى الصياغة الفنية والصورة المجازية المبتكرة، أو ما يمكن التعبير عنه بالمدلول الفني الخاص لمصطلح المعنى. ويستعمل عبد القاهر الجرجاني المصطلح بمعنى الغرض، وهو ما يعبر عنه بالمعنى الأصلي، وقد يشتق من هذا المعنى الأصلي معنى آخر يطلق عليه عبارة "معنى المعنى"، يقول الجرجاني: "... فهاهنا عبارة مختصرة؛ وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه من غير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر..."[10]. فما قرره عبد القاهر الجرجاني يعد تطورا كبيرا في نظرة النقاد العرب إلى مدلول المعنى؛ سواء المدلول

العقلي العام أم المدلول الفني الخاص، ولا يبعد أن تكون رؤية القرطاجني حول المعاني الأول و المعاني الثواني صياغة متطورة عن مقولة الجرجاني، وامتداد متطور لفلسفته.

لقد تجلت الحركة النقدية التي تناولت المعنى الشعري، في قضية كبرى هي اتباع الشاعر لمعاني سابقيه أو ابتداعها، أو ما عرف بالأصالة والابتكار؛ إذ المبدع لا يعدو أن يكون إما متبعا أو مبتدعا في عمله الفني. ولا سبيل إلى إنكار التوافق الذي يرد للشعراء في حلقة متصلة بمن سبقهم من خلال التأثر بهم من عدمه. لقد فطن العرب منذ عهد مبكر إلى التجديد والتقليد، وفرقوا بين الابتداع والإتباع، ووضعوا لذلك قواعد وأصولا. إن السرقات الأدبية[*] قديمة في الأدب العربي؛ وجدت ملامحها بين شعراء الجاهلية، وفطن النقاد والشعراء إليها ولحظوا مظاهرها بين امرئ القيس وطرفة بن العبد، وبين الأعشى والنابغة الذبياني، وبين أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى. وكان حسان بن ثابت يعتز بكلامه وينفي عن معانيه الأخذ والإعارة في قوله:

لاَ أَسرقُ الشعراءَ ما نَطقوا بَلْ لاَ يُوَافقُ شِعرُهم شِعْرِي

كما نلفي السرقة من موضوع الملاحاة بين جرير والفرزدق، وقد ادعى كل منهما أن صاحبه يأخذ منه؛ من ذلك قول الفرزدق يخاطب جريرا:

إنْ تَذكرُوا كَرَمِي بِلؤمِ أَبِيكم وَأَوَابدِي تَنْتَحلوا الأَشعَارَا

وغضب على البعيث المجاشعي لما أخذ معانيه فقال فيه:

إذا مَا قُلْتَ قَافِيةً شَرُودَا تَنَحَّلَهَا ابنُ حَمْرَاءَ العجانِ[11]

وأشار الجاحظ إلى المسألة بقوله:" ولا يعلم في أهل الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده، أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه"[12]؛ فالشاعر اللاحق أبدا مولع باقتفاء آثار السابق لأن الظاهرة الشعرية – كتجربة فردية– ينبغي أن تقف بإزاء تجارب أخرى؛ تراقب ألفاظها التعبيرية وتستشعر معانيها العميقة، فيأتي الشاعر بنص

جديد إبداعا مسبوقٍ إليه إتباعا. الشيء الذي حدا بابن المعتز أن يضبط السرقة الأدبية بضوابط حتى يصح أن تكون فنية:

- الزيادة في إضاءة المعنى.
- الإتيان بأجزل من الكلام الأول.
- أن يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا ينفضح به.
- النظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه.

تلتقي هذه الضوابط مع شروط أبي هلال العسكري في كتاب"الصناعتين"، فيما سماه حسن الأخذ؛ فإذا أخذ الشاعر المعنى كساه ألفاظا من عنده وأبرزه في معارض من تأليفه، ويورده في غير حليته الأولى، ويزيده من حسن تأليفه وجودة تركيبه. فإذا فعل ذلك فهو أحق به ممن سبق إليه[13].

إن ضوابط وشروط ابن المعتز والعسكري تعكسان سلطة نصية للخطاب الشعري في الحياة الفكرية عند العرب؛ بحيث يشعر المتلقي للمضمونين السابقين بتوجس ذوي الخبرة النقدية من حدوث فوضى داخل الميدان الإبداعي، وأن الشعر كلغة منزاحة عن الاستعمال المعياري يجب أن تحتفظ بتلك المهابة والخصوصية والتميز. فإن أقبل كل واحد يأخذ من تلك التعبيرات ويغير ويكرر، تخلخل ذلك النظام وأضحى الإبداع أشبه بالدوران في حلقة مفرغة، إلا أن يكون الشاعر المتبع يتمتع بخصال المتعلم الذي يروم الاستفادة– ولا مناص منها– من سابقيه، فيأتي احتذاؤه ذكيا " فيبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا– والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره؛ فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، ويقال قد احتذى على مثاله..."[14].

وثمة معان شعرية بعيدة المنال؛ لا يرومها إلا أصحاب الاستعدادات القادرة على الغوص والتدقيق في كشف جوهر الأشياء، إذ إن "الاختراع في استخراج المعنى الخفي والفكرة الغريبة وتأليف الخيال والتماس العلل الفنية لا يتسنى لكثير من الناس، بل هي وقف على ذوي المذاهب الفنية الذين يرون أكثر مما يرى الناس، ويحسون بأكثر من إحساسهم،

ويعقدون الصلات بين شيئين؛ لا يبدو أن بينهما صلة ما للعين المجردة أو الفكرة المعتادة للناس"[15].

2* أنماط التشابهات النصية عند المرزباني:

إن النصوص التطبيقية المعتمدة في هذه الدراسة ؛ قد تم استقاؤها من كتاب الموشح للمرزباني[**]؛ فهو يعد مادة غنية للباحث في الخطاب النقدي العربي، ذو قيمة علمية لا غنى عنها. ومزية النصوص التطبيقية أنها لا تدع مسافة بينها وبين النص الإبداعي المقروء، خلافا للخطابات التنظيرية التي غالبا ما تجعلها اللحظة القرائية المرجأة تصطبغ بصبغة أصحابها، فتُفقدُ النصَّ الأدبي سلطانَه في التعبير عن دلالاته.

تتبع المرزباني الصور المبتكرة لدى الشعراء، كنص المقارنة بين امرىء القيس والنابغة التي حدثت مجرياتها بين الوليد بن عبد الملك وأخيه مسلمة؛ في وصف الليل أيهما أجود؟ فأنشد الوليد للنابغة:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكواكبِ

تَطاولَ حتَّى قُلْتُ ليسَ بِمُنقضٍ وَلَيسَ الذي يرعَى النُجومَ بآيبِ

وصدرٍ أَرَاحَ الليلُ عَازبَ هَمّهِ تَضَاعَفَ فيهِ الحزنُ منْ كل جانبِ

وأنشد مسلم قول امرىء القيس:

وليلٍ كَموجِ البحرِ أرخَى سُدُولَه عليَّ بِأنْواعِ الهُمومِ لِيَبْتلِي

فقلتُ لهُ لمَّا تمطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أَلاَ أَيُّهَا الَّليلُ الطَّويلُ ألا انْجلِي بِصُبحٍ وَمَا الإصْبَاحُ منك بأمثلِ[16]

إن منهج الموازنات الشعرية سابق في اللقاءات الأدبية على التأليفات العلمية؛ وهذا النص ينبئ عن إدراك القارئ التراثي بأنها نصوص شعرية نابعة من مشكاة واحدة، وتعبر عن موضوع واحد، وأكثر ما يهمّه هو البحث عن نقاط الافتراق، والوقوف على مواطن الجودة في صياغة المعنى(اختلاف المتشابه).

أشار المرزباني إلى أن النابغة أول من وصف الهموم بالليل، وتبعه الناس، فقال المجنون:

يَضُمُّ إليَّ اللَّيلُ أطفالَ حُبكم كمَا ضَمَّ أَزْرَارُ القميصَ البنادقُ

وهو من المقلوب، أراد: كما ضم أزرار البنادق القميص، فجعل المجنون ما يأتيه في ليله مما عزب عنه في نهاره كالأطفال الناشئة.

وقال ابن الدمينة يتبع الناشئة:

أظلُ نهارِي فيكم مُتَعلّلا وَيَجمعُنِي وَالهمُّ بِاللّيلِ جَامعُ

كما ذكر أن الطرماح **تسلّط** على معنى امرئ القيس، وصاغه صياغة تخالف ما قصد إليه امرئ القيس في قوله: ألا أيها الليل الطويل....فبين استحالة معناه في المعقول، وأن الصورة تدفعه، والقياس لا يوجبه، والعادة غير جارية به؛ في قوله:

ألا أيُّها الليلُ الطَّويلُ ألا أَصْبِحْ بِبَمَّ ومَا الإصْبَاحُ منك بأروحِ

فأتى بلفظ امرئ القيس ومعناه، ثم عطف محتجا مستدركا:

بلَى إنّ للعينين في الصبحِ راحةٌ لطَرحهمَا طرفيهما كلَّ مَطْرَحِ

فأحسن في قوله وأجمل، وأتى بحق لا يدفع، وبين عن الفرق بين ليله ونهاره"[17]

إنّ الصياغة اللغوية للطّرماح لتنبئ عن مقدرة الشاعر على الجمع بين المنهجين: منهج الإبداع ومنهج الإتباع. ما دعا كثيرا من النقاد إلى اعتبار التشابهات الموضوعية في النصوص الشعرية راجعاً أساسا إلى توارد الخواطر، والتجارب الحياتية المشتركة وما يتصل بها. والتفرد المميز لمعاني الشاعر لا يرتبط بمسألة الابتكار وحدها؛ فقد يكون للإتباع بعد جمالي ومكانة في الخلق الشعري، تبرز مقدرة الشاعر في تعامله مع لغة الآخرين.

وفي هذا الإطار، يمكن تسجيل أنماط مختلفة مجسدة لحالات اتباع الشاعر معاني نصوص غيره مبرزة أثر التشابه النصي فيها :

أ- التشابه والإجادة في الأسلوب:

ليس يخفى على مستعمل اللغة في بعدها المعياري، ما يتردد من خطاباتها ويتكرر بتكرر المناسبة والموقف، لكن؛ يندر أن يتطابق الموقف الإستعمالي واللغة المنجزة في الحالات جميعها. فاللغة واحدة والأساليب كثيرة، وصاحب الخطاب يختار الألفاظ ويؤلفها وفق ما تمليه عليه ثقافته اللغوية؛ هذا في الاستعمال اليومي، والشعراء العرب معظمهم تغزلوا ومدحوا وهجوا وبكوا وطربوا... لكن أشعارهم طبعت بالخاصية الأسلوبية لكل واحد منهم فجاءت **متشابهة مختلفة** في الآن نفسه.

ومما ورد من مآخذ مرزبانية على شعر طرفة بن العبد؛ تناوله معنى الفخر بالكرم في حالي الصحو والسكر، والزيادة عليه لدى كل من امرئ القيس وعنترة وزهير وحسان والبحتري، وقابلها ببيت طرفة الذي عيب عليه؛ وهو قوله:

أُسْدُ غِيلٍ فإذا ما شرِبُوا وهبُّوا كلَّ أَمُونٍ وطِمَرْ

فقيل: إنما يهبون عند الآفة التي تدخل عقولهم، وفضلوا قول عنترة بن شداد:

وإذا شرِبْتُ فَإِنّي مُسْتَهلكٌ مَالي وعِرْضِي وافرٌ لمْ يكلمِ

وإذا صحوتُ فما أَقصرُ عن ندَى وكما علِمتِ شَمَائلي وتَكَرُّمِي[18]

فقد جمع في البيتين أنه " يسخو على السكر والصحو"[19]

وتبع طرفةَ أيضا حسانُ بن ثابت إلا أنه أعيب من الأول:

نُوَلّيهَا الملامةَإن أَلِمْنَا إذا ما كان مَغْثٌ أوْ لِحَاءُ

ونشربُها فتتركُنا ملوكاً وأُسْداً مَا يُنَهْنِهُنَا اللّقاءُ

فجعل لهم الشجاعة قبل الشرب، وحسان قال: نشرب فنشجع ونهب كأننا ملوك. فلهذا كان قول طرفة أجود وقول عنترة أحسن لأنه احترس من عيب الإعطاء على السكر، وأن السكر زائد في سخائه، فقال: وإذا ما شربت فإني مستهلك...

وقال زهير:

أخي ثقة لا تُهْلِكُ الخمرُ مَالَهُ ولكنه قد يهلك المالَ نائلُه

فهذا من أحسن الكلام، يريد أنه لا يشرب بماله الخمر، ولكنه يبذله للحمد.

وقال البحتري:

تكرَّمتَ– من قبل الكؤوس– عليهم فما استَطعْنَ أن يُحدِثنَ فيك تكرُّما[20]

يمثل التحاور النصي القائم بين النصوص السابقة – المتحدة في الموضوع– صراعا نقديا في كشف المعنى الجيد؛ فالمسألة لا يمكن أن تحتويها قضية السرقة الأدبية بمفهومها التراثي، ذلك أن السرقة تصب اهتمامها على المبدِع لا على النص المبدَع نافية بذلك التجربة الشعرية الخاصة، و"المبدع لا يخلق من العدم ولا يمتاح من طبعه الفطري، ولكنه يتعامل مع عناصر موجودة لم يخلقها، ولكنه خلق لها من الطرافة ما يبعدها عن المألوف"[21] وأهم موجود في العملية الإبداعية هو **اللغة**.

ومن النصوص التي عالجت مسألة جودة الأسلوب أثناء الإتباع " أن دعبلا اتهم أبا تمام بأنه يتبع معانيه فيأخذها، فقال له رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله، قال: قلت:

إن أمرءاً أسدَى إليّ بشافعٍ إليه ويَرجُو الشكرَ منّي لأَحمقُ

شفيعَك فاشكرْ في الحَوَائجِ إنَّهُ يصُونُكَعن مكرُوهِهَا وهوَ يُخْلِقُ

فقال له رجل: فكيف قال أبو تمام؟ قال:

فلقيتُ بين يديكَ حُلوَ عطائِه ولقيتَ بين يديَّ مرَّ سؤالِه

وإذا امرؤٌ أسدى إليَّ صنيعةً مِن جاهه فكأنها من مالِه

فقال الرجل: أحسن والله؛ لئن كان ابتدأ هو هذا المعنى وتبعته فما أحسنت، ولئن كان أخذه منك لقد أجاده، فصار أولى به منك. وعلق الصولي قائلا: " شعر أبي تمام أجود مبتدأ ومتبعا "[22]

إن كلام الصولي معلقا على هذه القصة النقدية يضعنا إزاء شاعر لا ينطبق عليه مبدأ الإبداع والإتباع؛ فهو في الحالات كلها مجيد في تشكيل أساليبه الشعرية، لا يتهم بجنحة السرقة الشعرية... وخطابات كهذه تفتح باب التأويل على مصراعيه وتعسر على القارئ النقدي المعاصر جمع الشتات النصي من أجل وضع صورة واضحة المعالم. فهل كان الرجل الأخير يحمل الحكم النقدي في ذهنه مسبقا مثلما يحمل الشاعر معانيه الشعرية؟

ب- التشابه وحسن الصياغة:

يمثل أبو نواس مثالا بارزا في معرض تناول المرزباني لحسن الصياغة، ووضع الكلام في قالب فني جديد؛ فمم رواه أنّ ابن الأعرابي سأل: أيهما أحسن عندكم، قول أبي نواس:

وداوِني بالتي كانت هي الداءُ

أو الذي أخذه منه، وهو قول الأعشى:

وكأسٍ شربت على لذةٍ وأخرى تداوَيتُ منها بها

فسكتنا، فقال: الأول السابق أجود[23].

إن إجابة ابن الأعرابي – من خلال هذا النموذج– توحي؛ بل تصرح بأن صياغة أبي نواس وجمال العبارة يفوقان قول الأعشى؛ فلو تأملنا عبارة **(الأول السابق أجود)** لأمكننا أن نستنتج من خلال الدلالة المضمرة أنه يستحسن قول أبي نواس، فلم يجد تعليلا لتقديم الأعشى غير الأولية والسبق الزمني. يقول بدوي طبانة: "وأصحاب القديم يرون القدماء أهل المعاني والأفكار، وأنها وقف عليهم، وأن المحدثين عيال عليهم؛ ينتهبون ما خلفوا من تراث، وما ابتدعوا من معان. ويذهبون إلى أنه إن كان للمحدثين من فضل فهو في كسوة ما سرقوا بألفاظ جديدة، وإخراجا جديدا..."[24]. فعلى هذا، عدت حركة التجديد الشعرية التي قادها بشار بن برد وأبو تمام وأبو نواس وغيرهم؛ عدت مستهجنة من قبل الرافضين للطرق المبتدعة؛ مع أن هناك من يرى بأن " التجديد لا يعني الثورة على كل ما هو قديم، بل يعني تجاوز حواجز الثبات والتحجر في القديم مع التسلح بأصالته، وهذا الالتقاء المتناسب بين القديم والحديث هو الذي يضفي على النمو طابعا من الدوام والقوة والأصالة، كما أن أية محاولة للتجديد ترمي وراء ظهرها المنجزات الفنية التقليدية؛ التي حققها التيار الموروث إنما هي محاولة للقفز من فراغ، مكتوب عليها الفشل من بدايتها"[25].

لقد كان العلماء القدامى يؤثرون لغة القدماء شعرا ونثرا؛ تخوفا من خطر اللغة المحدثة على النص القرآني الذي بات موضع اهتمام غير العرب بحكم دخولهم في الدين الإسلامي، فاتخذ الخطاب النقدي لنفسه موضع الدفاع حفاظا على تلك الحمى اللغوية.

ج– التشابه وإيجاز العبارة:

من مظاهر الأداء الجيد للمعاني المتبعة؛ تفضيل نقاد الأدب الصياغة الموجزة والبعد عن الإطالة فيها بدون مبرر، والإيجاز جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة والإفصاح. وهو نوعان:[26]

- إيجاز الحذف (ellipse): وهو الذي تحذف فيه كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعيّن المحذوف، ولا يكون إلا في ما زاد معناه على لفظه.
- إيجاز القصر (condensation): وهو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني.

ويعتبره أبو هلال العسكري قصور البلاغة على الحقيقة، وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر والخطل، وهو من أعظم أدواء الكلام. وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة[27]. كما عده نقاد الشعر العربي أحد مداخل تقويم النص وإبراز جودته الفنية؛ فقد روى المرزباني أنه اشترك محمود الوراق وعلي بن الجهم في معنى قال فيه عليّ:

كمْ من مريضٍ قد تخطاهُ الردَّى فنجَا ومات طبيبُه والعُوَّدُ

وقال محمود:

وكم من مريضٍ نعاه الطبيبُ إلى نفسه وتولَّى كئيبَا

فماتَ الطَّبيبُ وعاشَ المريضُ فأضحَى إلى النَّاس ينعَى الطبيبَا

فأساء فيه، لأنه إذا كان أخذه من علي وجاء به في بيتين ومضغه وصيره قصصا بقوله: أضحى إلى الناس؛ فقد أخطأ، وإن كان علي أخذه منه فقد جاء به في بيت واحد وأحسن؛ فصار أحق بالمعنى منه[28].

وفضل النقاد بيتا لطرفة على بيتين للأعشى لأنه أجمع وأخصر؛ "قال الأعشى:

وتبردُ بَردَ رِداء العرو سِ بالصَّيفِ رقْرقتَ فيه العبيرَا

وتسخنُ ليلةَ لا يَستطيعُ نباحاً بها الكلبُ إلا هريرَا

فتقبل هذا المعنى واستحسن، ثم قيل في عيبه: إنه أتى به في بيتين وطوّل به الخطاب، وأجود منه قول طرفة:

تطردُ البردَ بحرٍّ ساخنٍ وعكِيـكَ القيظ إن جاء بقرْ

وقيل: هذا أجمع وأخصر" [29]

إن الاستحسان الذي يُتلقى به النص الشعري محتمل الزوال؛ إذا قُوبل بنص أجود منه – في عرف النقاد القدامى– ما يعني أن التلقي النقدي يميزه التنقل ويوجهه النص الأدبي.

توضح النصوص السابقة أن المرزباني ومن سبقه من نقاد الشعر؛ يصرون على ضرورة إلباس المعنى الجديد حلة أجمل من سابقتها؛ كي يصبح الشاعر أحق بالمعنى الذي أخذه من صاحبه، غير أن مدلول الأحقية فضفاض لا يعبر عن قضية الأخذ الشعري؛ فإن أطلنا النظر في شاهد الطبيب والمريض السابق ألفيناه نقدا نصيا يهتم بالخطاب الأدبي؛ يدل لذلك عرض النصين الشعريين على ظاهرة الإيجاز في الدرجة الأولى ونسبة التميّز لصاحب النص في الدرجة الثانية؛ فكلام الناقد يشعر بل يؤكد أن الناقد لم يهتم كثيرا بمن أخذ عن الآخر بقدر ما كانت عينه موجهة إلى مراقبة البعد الإيجازي وأثره في جودة النص. وقد عبر ابن سنان الخفاجي عن المجاز بكلام يمكننا من خلاله أن نستشف البعد النفسي للظاهرة؛ يقول: "... والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام أن الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها في الكلام، فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة. وإذا كان طريقان يوصل كل واحد منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا أن أحدهما أخصر وأقرب من الآخر، فلابد أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما وأقربهما سلوكا إلى المقصد، فإن تقارب اللفظان في الإيجاز وكان أحدهما أشد إيضاحا للمعنى كان بمنزلة تساوي الطريقين في القرب وزيادة أحدهما بالسهولة"[30]

وإن أردنا تحليلا لعبارة الخفاجي أمكننا القول:

- الإيجاز ظاهرة لغوية عامة في الاستعمال، تنسحب على اللغة المعيارية وكذا اللغة الفنية.
- مقابلة الخفاجي بين اللفظ والمعنى من صميم الجدل القائم بين العلماء في الأفضلية بين اللفظ والمعنى في كلام العرب.
- موقف الخفاجي من قضية اللفظ والمعنى متوقف على المقصود من التخاطب؛ ومادام التخاطب مبنيا على نقل المعاني، فإنها هي المقصودة.
- تتجلى قيمة التشكيلات اللفظية – حسب الخفاجي– في حالة التقاء تكافئي بين عبارتين موجزتين للمعنى نفسه.

وأما البعد النفسي الذي أشرنا إليه، فإن المتكلم – فضلا عن الشاعر–لا يفتأ يجد راحة إذا توصل إلى الإعراب عما بداخله بأقل لفظ، فيبعث بث الرسالة في نفسه نوعا من الاطمئنان على الموقف المتخذ على مستوى التلقي. من جهة أخرى، فإن طبيعة المخاطَب النفسية أكثر ميلا إلى الإيجاز منه إلى التطويل؛ فإن أول مستوى في عملية التلقي الفعلية(***) مجرد انطباع. فإن حدثت بعبارة موجزة قوبلت بتولد الانطباع وانقضائه في زمن ضئيل، ما يعين المستقبل للخطاب على تمثل المعاني والتفاعل معها. وإن تُلُقِّيت العبارة مسهبة فلا يعدم المتلقي أن يضيع انطباعه مع نسيان أول العبارة ولمّا ينهي الباث خطابه، فيحدث استثقال للكلام وربما الإعراض عنه.

الخطاب الشعري تجربة شعورية، وتأتي قيمتها تبعا لمدى قدرة الفنان في صناعة لغته؛ وفق ما تمليه عليه خبرته بالمنجز الفني، وهي الأساس العام الذي يستحق من خلاله أن ينال المتكلم مكانته.

د- تشابه النص وتوهم الابتداع:

من طرق اتباع المعاني عند الشعراء أن يأتي الشاعر بمعنى من المعاني، متوهما أنه غير مطروق، لكن سرعان ما يتبين العكس؛ نتيجة شيوع المعاني وتشابه البيئات الثقافية والاجتماعية للشعراء. ويذكر المرزباني لذلك مأخذا قصة(****) الأخطل حين أنشده ابن بشر المدني قوله:

حتى إذا أخذ الزجاجَ أكفُّنا نفحتْ فأدرك ريحَها المزكومُ

قال: ألست تزعم أنك تبصر بالشعر؟ قال: بلى، قال: فكيف لم تشق بطنك فضلا عن ثوبك عند هذا البيت؟! قال: قد فعلتَ عند البيت الذي سرقتَ هذا منه؟!، قال: وما هو؟ قال: بيت الأعشى:

من خمر حانة قد أتى لختامها حولٌ تفض غمامة المزكومِ(31)

إن هذا النص النقدي فيه إبهام دلالي على غرار نصوص كثيرة في الموشح؛ فهو لا يزودنا بالمعلومة السياقية للنص، بل ينقل النص مركّزا (خام) يمكن أن ينفتح على تأويلات قرائية عديدة. والمشكل المطروح يتوزعه ثلاث شعراء: الأعشى، الأخطل، وابن بشر المدني، وهذا الترتيب هو نفسه ترتيب انتقال المعنى واتّباعه بحكم الزمن. كما أن العبارة لا تنص على اتباع المدني لشعر الأخطل بل هي صريحة في الإنشاد؛ فلا نعلم هل أنشده المدني إنشاد خلق وإبداع أم إنشاد حفظ ورواية؛ إذا علمنا أن العرب مولعة بحفظ الأشعار وترديدها. ولعل إجابة المدني الهادئة ترجح الثاني.

إن الذي وقع في التوهم الذي جعلناه عنوانا لهذا العنصر هو الأخطل، أما المدني فقد أبرز مزيتين: الأولى حفظ الشعر إذا كان البيت للأخطل، والثانية معرفته بالشعر القديم والقدرة على التفريق بين المتشابه. فعلى الرغم من التشابه الشديد والامتزاج بين الفرع والأصل في البيتين السابقين؛ إلا أن فطنة وحنكة الشاعر بمذاهب الشعراء بالإضافة إلى

مخزونه الثقافي جعلته يدرك أصل المعنى وفرعه. والشعراء لديهم حدس قوي(*****) في التمييز بين من يكتفي بسرقة الألفاظ وصياغتها، ومن يسرق أصل المعنى، ومن يجاهر كذلك بالأخذ ممن يكتمه. وذلك، لأن لكل شاعر شخصيته الأدبية وسمته الفني الذي يميزه عن غيره من الشعراء.

هـ- الإتباع بالقهر والغلبة:

قد يلجأ الشاعر إلى أخذ شعر غيره، ويعلن أحقيته بذلك عن طريق القهر والقوة والغلبة، واشتهر بذلك الفرزدق؛ فقد أخبر المرزباني عن ابن أبي عبد الله الحكمي، أخبرنا أحمد بن يحيى النحوي، قال: قال أبو عبيدة: " مر ذو الرمة فاستوقفه أصحابه فوقف ينشدهم قصيدته التي يقول فيها:

أَ حينَ أعاذت بنو تميمٍ نساءَها وجُرِدَّت تَجريدَ اليمَانيّ منَ الغِمْدِ

ومدَّت بِضَبْعَيّ الرِّبابُ ودارمٌ وجَاءَت ورَامَت من ورائي بنو سعدِ

فقال له الفرزدق: إياك أن يسمعها منك أحد، فأنا أحق منها منك، فجعل ذو الرمة يقول: أنشدك الله في شعري، فقال: أغرب! فأخذها الفرزدق فما يعرفان إلا له، وكف ذو الرمة عنهما"[32].

إننا لا نغالي إذا قلنا: إن هذا لخبر عُجاب! فنحن نقرأ هذا النص ونتخيل الفرزدق قائما في علٍ يصدر أوامره، وما على ذي الرمة إلا التوسل والرجاء ثم الإذعان. وكأنها مسألة حياة أو موت. ويعود إلينا في كلام الفرزدق نسبة الأحقية مع الإقرار بأن الشعر لغيره، مبررا أخذه " لفضله في الشعر، ولأنه من جنس جيده لا رديء قائله"[33]، بالإضافة إلى قوله:" إن ضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل"[34]، ويقول في موضع آخر:" نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"[35]. لأنهم يبتدئون من حيث وقف الآخرون، وينطلقون وفق ما يمليه عليهم تكوينهم الفكري ومزاجهم الشخصي في إخراج العمل الفني

في قالب جديد يناسب الحالة النفسية للأديب باعتبارها شديدة الصلة بابتكار المعنى الشعري؛ ولو ارتبط أحيانا بنصوص سابقة.

إن العملية الإبداعية كما أوحت بها تجارب الشعراء إلى النقاد عملية معقدة تحتاج إلى جهد يبذل، وإلى معاناة شديدة يمر بها المبدع أثناء ممارسة فعل الإبداع، ويدخل في تصور النقاد هذه المعاناة حركة المد والجزر التي يتعرض لها المبدعون وقت إنشاء العمل؛ بسبب عدم استمرار الموهبة على منوال واحد من النشاط والقوة، إذ يعتريها أحيانا ضعف وكلل بعدما تكون في حالة من النشاط والاسترسال. وهذه الأحوال –كما بينه النقاد– قد تعترض أي مبدع مهما كان من قوة الموهبة وحدة القريحة. وحتى المفلقين من الشعراء والمصاقع من الخطباء والبارزين من الكتاب؛ قد تأتي عليهم أوقات يعتاص فيها الكلام عليهم وتنسد مذاهبه بعد انقياده لهم.[36] ولا يبعد أن يكون الفرزدق – وهو يسطو على أشعار غيره عنوة– قد فقد تلك المقدرة الإبداعية التي تغنيه عن تطلب ما ليس له. وقد تجلت قضية التشابه النصي في أخذ الفرزدق بمقابلة النص المأخوذ عنوة؛ بالنصوص الافتراضية التي تشكل تجربة الفرزدق الجيدة، فإن الفرزدق إذ رأى في كلام ذي الرمة ما يقرب من أشعاره التي يستحسنها؛ قد سوغ له السطو عليها وعدها من نتاجاته.

إذا صحت النصوص التي سبق ذكرها، الشاهدة على أنماط اتباع المعاني؛ فذلك لايمنع من الاعتقاد بأن النقاد القدامى – الشعراء منهم خاصة– لم ينظروا إلى الشعر كظاهرة إبداعية؛ تُسْتَشَف منها مواطن الجودة والجمال – فحسب– ولكن الشعر ظاهرة حياتية ترتبط بكل المواقف الإنسانية والمقومات الشخصية، وليست مكانة الشاعر بين الناس إلا ما تعكسه نصوصه من قوة المعاني وإحداث الدهشة لدى المتلقين، فإن جاء كلامه قاصرا عن تلك الغايات انفض الناس من حوله وتركوا ذكر الشعر وشاعره. لهذا

سعى الفرزدق إلى إثراء جعبته الشعرية على حساب إبداع الآخرين؛ ضمانا لتلك المكانة وذلك الذكر.

ومن الأمثلة التراثية الدالة على تكريس مفهوم الإتباع الشعري واتخاذه سبيلا إبداعية؛ قصة **الجمل البازل؛** حين قصد شاعر شاب الفرزدق وقال له:" قد قلت شعرا فانظر فيه. وأنشده. فقال الفرزدق(******): يا ابن أخي! إن الشعر كان جملا بازلا عظيما؛ فأخذ امرؤ القيس رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وعبيد بن الأبرص فخذه، والأعشى عجزه، وزهير كاهله، وطرفة كركرته، والنابغتان جنبه. وأدركناه ولم يبق منه إلا المذراع والبطون فتوزعناها بيننا"[37]

لقد انتهى الشعر على يد هؤلاء الشعراء الثمانية، وأنّى لثمانية رجال أن يأتوا جملا كاملا، ولا شك أن الفرزدق لم يعن بتشبيهه الكم الشعري، ولكنه قصد السبق إلى المعاني المخترعة. فيقف الشاعر المحدث قبالة دربين: إما أن يستوعب المعاني المطروقة فيُحمد على مشاركته فحول الشعراء، وإما أن يأتي بما لم يكن ليتناولوه فتكون له البداءة والإبداع.

خلاصة:

لا ضير أن نختم بسؤال جامع: هل الأنماط السابقة تعبر عن ثقافة منصهرة في بوتقة واحدة، ولا يعدو التفريق إلا أن يكون صوريا؟ أم إن لكل نمط منها معالمه المحددة تجعله يعبر عن قضية متميزة في ظل التشابهات النصية؟

إن قضايا النقد العربي التراثي متداخلة، فلا يلبث القارئ يركز فكره على قضية بعينها إلا واضطر في استيعابها إلى محاورة قضايا أخرى. هذا التداخل أبين ما يكون عند مساءلة الظاهرة الإبداعية من منظور تشكلات معانيها الشعرية والتشابهات النصية. وأما التمييز الذي حددناه في رصد تلك الأنماط فمرده إلى قراءة ذات بعد تصنيفي؛ لأخبار نقدية تعين

على إدراك تلك الخصائص التي يضطلع بها كل نمط، فالمعنى الشعري موضوعه النص الإبداعي أما نمط الإتباع فتضطلع به قراءة الخطاب النقدي.

نص شعري (إبداع) ← خطاب نقدي (ملاحظة تشكل المعنى) تصنيف النمط (استنباط)

إنّ قراءة النصوص التطبيقية(*******) في موشح المرزباني؛ والمجسدة لقضية اتباع المعاني الشعرية قد ولدت فينا ميلا إلى الاعتقاد بأنه لم يكن ثمة اضطرار لأن يتبع الشاعر معاني من سبقه من الشعراء سوى ما كان رغبة في التشبه بهم. ذلك أن التجارب الشعرية التراثية وليدة ومرتبطة بثقافة الغرض الشعري، والإتباع إنما يكون في الغرض. فلا عجب حينئذ أن تتقارب وتتشابه لغة شاعرين إذا تطابق موقفاهما الشعوري. والنص لا يكشف عن معانيه إلا بقدر ما يلحظ القارئ من مبانيه، ذلك أن التشكيلات البنائية تظل بوابة الولوج إلى دلالات النص؛ لا سيما إذا غابت عنا المعطيات التاريخية التي أنشأته والخلفيات النفسية التي أفرزته. وما قد يعتقده الناقد ولوجا إلى عوالم النص ما هي إلا محاولة استنطاق الرموز اللغوية، وفك شفراتها، محاولة أملتها طريقة خاصة في التفكير حول النص، ولا تعدم أن تتكئ على شخصيته الثقافية وأبعادها المعرفية. لكن الهالة التي أحيطت بها قضية اتباع المعاني الشعرية –موضوع السرقات الأدبية– قد بنيت أساسا على الخطاب النقدي الواصف – بتعدد مشاربه – للظاهرة الإبداعية؛ فجعلوا كل متشابه متبع، " لأن النص الأدبي يمكن إنتاجه من خلال نصوص أدبية أخرى، هذه حقيقة ولكن أيضا من خلال نصوص الحضارة ونصوص الثقافة وكل ما يمكن أن يمنح له السياق الحضاري"[38]. فإذا كان النص حدثا داخل الثقافة التي تتحرك في فضائها، فإن النص النقدي هو حدث إثر حدث؛ هو نتاج ملاحظات قارئة للنصوص الإبداعية. والنص الإبداعي حدث ثقافي تولده التجربة الذاتية وتحتضنه التجربة الجماعية ليصبح ظاهرة دلالية منفتحة ومتعددة، وبحث المعاني الشعرية وطرائق اتباعها هو إبراز للخصائص

العامة التي تربط النصوص بعضها ببعض، ومعرفة دور العلاقات بين تلك النصوص، لا بوصفها علاقات نصية فعلية وإنما بوصفها علاقات خطابية عامة يمكن دراسة أنماطها ومعرفة خصائصها ودورها في العملية الشعرية.

الهوامش:

(1) حلمي مرزوق، **النقد والدراسة الأدبية**، دار النهضة العربية، بيروت 1982، ط:1، ص:20.

(2) ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر،تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت، ص:49.

(3) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمدالبجاوي، المكتبة العصرية، بيروت د.ت، ص:162.

(4) ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة د.ت، ص:24.

(5) المصدر نفسه، ص:24.

(6) الجاحظ، **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، ج:3، دار الجيل، بيروت 1996، ص:131.

(7) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981، ط5، ص:245.

(8) أبو حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986، ط3، ص: 18، 19.

(9) الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ج1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة د.ت، ط4، ص: 421.

(10) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ص:265.

(*)يوجز الباحث هاشم صالح مناع تعريف السرقات بقوله:" **السرقات احتيال الشعراء على الأعمال الشعرية الرفيعة، والاستفادة منها دون الرجوع إلى مبدعيها، أو أصحابها. وغالبا ما تكون هذه السرقة في المعاني**". بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت 1994، ط1، ص:76.

(11) ينظر: أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص: 40،41.

(12) الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ص: 311، 312.

(13) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تح: علي محمد البجاوي– محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 2006، ص: 177. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص:112.

(14) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:361.

(15) بدوي طبانة، **السرقات الأدبية**، دار الثقافة، بيروت 1986، ص:212.

(**)**يعتمد منهج المرزباني على نقل وجمع المادة النقدية من مظانها الأصلية ومسندة إلى أصحابها؛ محتذيا في ذلك طريقة أهل الحديث في ثبت النصوص ومتابعة الأسانيد في روايتها. وقد قدم للقارئ في أول الكتاب طريقته المتبعة؛**

بأسلوب لا يكاد يختلف عن مقدمات الكتب المعاصرة في التعريف بالخط الذي سيسير عليه المؤلف في إنشاء مادته العلمية. الشيء الذي بوأ للكتاب أن يكون معتمدا بارزا من بين جميع الكتب النقدية الأخرى.

(16) ينظر: المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران، **الموشح مآخذ العلماء على الشعراء**، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965، ص 32،33.

(17) المصدر نفسه، ص 35. البمّ: موضع (هامش الموشح).

(18) المصدر نفسه، ص 78. الطمر: الفرس الجواد. (هامش الموشح)

(19) التبريزي، يحيى بن الخطيب، **شرح القصائد العشر**، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت 2006، ص 167.

(20) الموشح، ص79. نوليها الملامة: أي نحيل عليها اللوم، ألمنا: أتينا ما نلام عليه. والمغث: الشر والقتال، واللحاء: السباب والملاحاة (هامش الوشح).

(21) محمد طه عصر، **مفهومالإبداعفيالفكر النقديعندالعرب**، عالم الكتب، القاهرة 2000، ط1، ص113.

(22) الموشح، ص 458، 459.

(23) المصدر نفسه، ص 413.

(24) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص149.

(25) عبد الله بن حمد المحارب، **أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا**، مكتبة الخانجي، القاهرة 1992، ط1، ص39.

(26) إميل يعقوب–بسام بركة–مي شيخاني، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص88.

(27) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 157 وما بعدها.

(28) الموشح، ص532.

(29) المصدر نفسه، ص73، 74.الهرير: صوت دون النباح، حر عكيك: شديد.

(30) ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت1982، ط1، ص214.

(***) ما أقصده بالفعلية هنا اجتماع مستويات اللغة صوتا وبناء وتركيبا ودلالة والتقاء المتخاطبيْن أثناء عملية التخاطب.

(****) طابع الحكي في نصوص المرزباني غير خفي، من تقنية سرد وحضور الشخصيات، فإذا نثرنا النص الشعري وأدمجناه بما يسبقه وما يلحقه أمكننا الحصول على نصوص سردية.

(31) الموشح، ص 222.

(*****) ولولا ذاك ما استطاعوا أن ينشئوا باللغة التي تتحدثها أقوامهم، أشعارا يعجز المتلقي عن إدراك مراميها في أحايين كثيرة.

(32) الموشح، ص171.

(33) المصدر نفسه، ص175. والنص فيه حكم جزافي على المؤلف، لاغرو يسعى إلى الإقصاء.

(34) نفسه، ص 176. ومعناه أن الشاعر يفرح عندما يجد العبارات الملائمة للتعبير عما يختلج صدره؛ أشد ما يفرح بإيجاد إبله الضالة والإبل رمز الحياة العربية. هذا، والفرزدق لا يكترث لمصدر العبارة المفقودة، أينما وجدها استولى عليها.

(35) نفسه، ص 214.

[36] ينظر: عبد القادر هني، **نظرية الإبداع في النقد العربي القديم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999، ص 292، 293.

[******] لعل القارىء يتنبه إلى التمييز بين شخصيتين متعارضتين للفرزدق، من خلال المقارنة بين خطابه لذي الرمة وخطابه لهذا الشاعر الشاب.

[37] الموشح، ص 553.

[*******] وهي كثيرة ومتنوعة، غير أن المقصد الذي ارتأيناه جعلنا نكتفي بما أوردناه؛ ويمكن الإحالة إلى الصفحات: 389، 167، 168، 507، 508، 479، 499

[38] حسين خمري، **نظرية النص** من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر 2007، ط1، ص: 81.