النص الغائب في النقد العربي القديم

د. عمار حلاسة

جامعة ورقلة

لم يعد النص في النقد الحداثي كيانا مغلقا مكتفيا بذاته ،أو تلك الذات المتعالية التي ترفض التأثر ، وتتبرأ من الاقتباس . حيث أصبح هذا النقد يرى في النص ساحة تلتقي فيها كل النصوص : حاضرها وسالفها ، تتجاور وتتعالق لتتمخض عن نص جديد هو عبارة عن « تراكم معرفي يتراوح بين النظام والفوضى ، وبين الوعي واللاوعي 1 » . ذلكم هو التناص الذي بشر به باختين ، وأرست قواعد نظريته جوليا كريستيفا في العصر الحديث . وقد استطاع الناقد العربي القديم أن يقف على أعتاب هذه الساحة ، وقد هداه حسه النقدي إلى أن النص لا يعرف الموت والاندثار. وإنما يظل أبد الآبدين حائما وهائما على وجهه ، باحثا في ليل وجودنا عن قريحة فنان قدير، تحمله في رحمها ، ليقفز من جديد في وضح النهار، حيا بين الأحياء .

ولما كان هذا الناقد أصيلا ، يحتكم إلى الذاكرة الجمعية التي ارتضت عمود الشعر نموذجا ، ومثالا أعلى في الشعر، فقد وظف النص الغائب في الحدود التي تسمح بها هذه النظرية. .

بهذا الفهم تلقى باعثو النص الغائب في النقد العربي القديم هذا النص، ولم يتنكروا له ، ولم يرفضوا وجوده . فهم أول من يعطي لهذا النص سمة الرسمية ، ويصبغ عليه صفة الشرعية ، حين اعترفوا به نصا يصبح من أهم اهتمامات الناقد في ذلك العصر . ويسيل حبرا كثيرا ، ويثير معارك كثيرة، كانت نتيجتها تلك الكتب الكثيرة التي كانت الطابع المميز للنقد في العصر العباسي . حتى غدا موضوع السرقات الشغل الشاغل لنقاد هذا العصر .

فنقاد هذا العصر إذن لم يرفضوا النص الغائب ، وإنما أرادوا له أن ينسجم ويساير النظرية النقدية المنبثقة عن الفلسفة العربية ، ونظرتها للكون والحياة. ومن هذا المنطلق حاكم نقاد هذا العصر النص الغائب عند أبي تمام والمتنبي . فموضوع السرقات هو الموضوع الذي وضع الناقد العباسي أمام النص الغائب . وهذا يجعلنا نؤكد أن موضوع السرقات بمدلوله النقدي لم يعرفه النقد العربي إلا مع نقاد العصر العباسي . أما المدلول اللغوي فهو أبعد من ذلك بكثير. وذلك أننا إذا رحنا نبحث بين دفتي التاريخ العربي وثناياه عن أصل الكلمة وبداية استعمالها ، فإننا سنجدها تمتد بجذورها إلى عصر النقد

الشفهي، وتضرب بعروقها في أعماق الجاهلية . فهذا طرفة بن العبد يبرئ شعره من هذا العيب فيقول :

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وأن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

والمتأمل في هذا النص ، لا شك أنه سيدرك أن السرقة بمفهومها النقدي لا تزال بعيدة في هذه البيئة . وبذلك تتجلى الوجهة الأخلاقية لمصطلح السرقة في هذا العصر الذي لم يستطع أن يتخلص من براثن ملكية الشاعر لنصه ، وملكية المعنى أيضاً. فالنص ومعناه ملكية خاصة للشاعر، وهو من بنات أفكاره . لتبقى حقوق النص ومعناه محفوظة للشاعر وحده . وكل من تخول له نفسه أن يسطو على شيء من النص أو معناه ، يكون قد أقدم على فعل شنيع ، يسمه بصفة السرقة . ولم يأخذ هذا المصطلح دلالته الفنية إلا مع نقاد العصر العباسي . فلما جاء هذا العصر ، أدرك نقاده ، أن للشاعر شريكا أساسا في إنتاج النص ، وهو الذاكرة الجمعية التي تحتفظ بكل النصوص ، وتفتح الباب على مصراعيه لكل الشعراء لينهلوا من هذا المنهل . ليجدوا أنفسهم قناة يمر من خلالها النص الغائب إلى واقعنا المعيش . وبذلك يفتح هذا النص الباب على مصراعيه لنقاد القرن الرابع ، ليلجوا عتبات هذا النص انطلاقا مما توفره الثقافة النقدية آنذاك . حتى غدا « التأليف في السرقات يربو على المؤلفات في أي موضوع آخر2 »

لقد كان النقد العربي قادرا أن يذهب بموضوع السرقات بعيدا . وقادرا أن يرسو على مشارف نظرية التناص التي بشرت بها في النقد الحداثي جوليا كريستيفا ومن قبلها باختين . غير أن فلسفة النقد في ذلك الوقت كانت تستمد صدقيتها من فلسفة المجتمع التي تعود في أصولها إلى مرجعية دينية ، حتمت على الناقد أن يتشبث بالقصدية ، ويجعلها شغله الشاغل . بهذه الخلفية تعامل نقاد القرن الرابع مع قضية السرقات . فكانت السرقة المحمودة : وهي ما تواءمت مع القصدية ، وسرقة مذمومة وهي ما تصادمت والقصدية . من هذا المنطلق حاكم الآمدي أبا تمام لأنه كان « لا يود أن يتوسع الشعراء في المجاز بوجه عام ، وفي الاستعارة بوجه خاص ، حتى لا تنتقل دلالة الألفاظ بمرور الزمن وتتبدل . ولا يستطيع الناس في نظره فهم معاني القرآن . لذا واجه الآمدي بشدة وحزم ، استعارات أبي تمام . ونعى عليها وعليه نعياً شديداً ، من هذا المنظور الديني الخالص ، الذي حرص على إخفائه ، وراء المناحي الفنية ، والموازنة بين الشاعرين(3) » والمتأمل في هذه الوجهة ، يرى بوضوح جنوح النقد العربي القديم لمقاييس الخارجية . وقد أدرك النقد الحداثي خطورة هذا المأزق ، فجعل أولى أولوياته

، رفض المقاييس الخارجية ، وفي مقدماتها التشبث بالقصدية التي بنت عليها الشعرية العربية كل نظيرتها في السرقات .

ومن هذا المنطلق وجدنا شعرية الحداثة ، تستبدل مصطلح السرقة ، بمصطلح التناص ، لارتباط الأول بالمقياس الخارجي . فعلى الرغم من تطور النقد في العصر الحديث ، حيث تعددت مناهجه ، وتزاحمت مصطلحاته ، لكننا إذا رحنا نبحث فيه عن مصطلح السرقات نجد أنه « لم يحظ هذا المصطلح بعناية النقاد العرب المعاصرين ، ولم يفردوا له مبحثاً ، أو مؤلفاً خاصاً ، ضمن أبحاثهم ، ومؤلفاتهم التي تزخر بها الساحة النقدية"(4). » على الرغم من أن مصطلح السرقات هو النواة والأساس في الالتفات للنص الغائب الذي سمح للنقد الحداثي أن يستدرك ما غفل عنه النقد القديم حين اشتغاله بظاهرة السرقات . فالمصطلح إذن قديم في رصده لحركة تناقل النصوص كما تبديه السرقات، و لكنه في الآن نفسه يعد جديد انطلاقا من انسحابه نحو الداخل بدل الخارج كما كانت تفرضه فلسفة السرقات .وهذا ما جاءت تبشر به فلسفة التناص « إن مسألة التناص قديمة حديثة تجري مجرى الشائع المألوف في العملية الإبداعية . فبات كل أثر أدبي ، يحيل حتماً على غيره . بل إن مسألة التناص ممتدة إلى العملية النقدية ذاتها. إذ يباشر الناقد/القاري النص وهو يجعل قراءات سابقة لنصوص أخرى ، ويسير في خضم ذلك النص بوحيها . فيتقاطع تناص الإبداع ، مع تناص القراءة ، ويتسنم المبدع والناقد مجتمعين درجة الخلق. فما من شاعر أجاد إلا وفي ذهنه حشد من القصائد الجياد تنير له الدرب . وما من قارئ برع في فهم النص ، إلا وفي ذهنه قراءات تضئ له صوى السبيل(5) »

فالمسألة لم تعد أخذا وسرقة، والنص لم يعد ملكاً لأحد ، وإنما العملية الإبداعية تقتضي في ذاتها ، استحضار النصوص ، حتى تكون سنداً يعبر من خلالها المبدع للنص الجديد الذي ولاشك سيتحد في علاقة حميمية مع جملة النصوص الطوافة ليمتلك فسيفساء الإبداع. والعملية تفرض نفسها على القارئ وهو يجهد نفسه ليمسك بتلابيب المعنى ، ويطارد هذه النصوص ويلاحقها. وهذا يستدعي بطبيعة الحال ، استحضار النصوص لتغدوا العملية في رمتها مدا وجزرا بين النص وقارئه ، ولعبة توارد النصوص ، وتحولها إلى نصوص جديدة .

لقد استطاع النقاد من خلال هذا المصطلح الجديد ، أن ينتزعوا أحقية ملكية النص للشاعر. وبالتالي الذود والدفاع عنه من كل سطو، أو حتى مجرد الاقتراب ، أو التجاور مع المعاني الواردة فيه . ليكون إجماع النقاد والدارسين حول « تغييب صاحب النص ، والاحتفاء بالنص ، ولا شيء غير النص(6) » هو نقطة الاتفاق التي لا يكاد

يختلف فيها هؤلاء الدارسون. وهكذا تختفي القصدية من نظرية التناص . وبذلك تصحح المسار الذي انطلقت فكرة السرقات في إرساء معالمه.

وإذا استطعنا أن نستوعب الخلفية التي انطلق منها مفهوم التناص، يصبح التساؤل الذي طرحه الدكتور محمد تحريشي في مقاله - أدوات النص - لا مبرر له ، انطلاقاً من اعتقادنا أن الأرضية التي ينطلق منها التناص ، هي نفس الأرضية التي مهدت لها السرقات . فأي إشكالية بالتالي ، يمكن أن يطرحها مصطلح التناص؟ وأي شغب يمكن أن يقع؟ حتى يجعل الدكتور تحريشي يتساءل « هل عندما نرفض مبدأ السرقات الأدبية ، ونقبل بالتناص بديلاً لها ؟ لا نكون قد قمنا بعملية تبييض النصوص التي سرقت ؟ أو تلك التي سطا عليها المبدع تحت أي غطاء(7) » غير أن تساؤلا كهذا ، من دارس يطرح التناص بمفهومه الحداثي ، بديلا لمفهوم السرقة بمفهومه التراثي ، ليبدي شيئاً من الضبابية في المفاهيم النقدية لدى هذا الدارس . فلا غرابة أن نجد التناص والسرقة جنباً إلى جنب ، في علاقة تجاور ، لأن التناص قد جاء يرمم ما تبدى من شقوق وكسور، في محيا مصطلح السرقات الأدبية .وهذا يجعنا نعتقد أن الناقد العربي القديم ، إنما كان في السرقات يبحث عن التناص ، ولكنه ظل الطريق حين وضع نصب عينيه القصدية فاختار السرقات بدل التناص .

فإذا رضيت الشعرية العربية القديمة بالسرقات أساسا ، وركنا ركينا في شعريتها، فهي في الحقيقة لم ترض إلا بالسرقات التي كانت وفقا لما ترتضيه نظرية النقد العربية وفلسفتها . وهذا ما يفسر قبول الآمدي لسرقات البحتري ، ورفضه لسرقات أبي تمام رفضا بلغ حد الإجحاف . حيث راح يعيب عليه كل معنى وينسبه لغيره . حتى غدا الحديث في سرقات أبي تمام يشكل ظاهرة نقدية قائمة بذاتها ، جعلت بعض الدارسين يعتقد أن الدراسة المنهجية للسرقات قامت مع المهتمين بسرقات أبي تمام ، مع أن الحقيقة غير ذلك . « فليس صحيحاً أن الدراسة المنهجية للسرقات لم تقم إلا مع أبي تمام لما قام خصومه حوله ، ولرغبة البحتريين أن يثبتوا أن مذهبه ليس مبتكراً(8) » . وأن السرقات لم تنشط إلا مع الآمدي من خلال موازنته . فالناقد الحسن بن بشر بن يحي الآمدي هذا الرجل الذي استطاع أن يحجب كل المحاولات التي سبقته ، حين اهتم بقضية السرقات ، وتناولها كموضوع أساس من مواضيع النقد العربي . واستطاع أن يثبت أن موضوع السرقات لم يكن مجرد وسيلة يتسنمها للانتصار للبحتري ، أو بمعنى أصح لعمود الشعر . وإنما كان بالنسبة إليه موضوعاً نقدياً ينبثق عن فلسفة ولدتها ظروف العصر ، وكرستها الأفكار السائدة . ولذلك لم يقف تأليف الآمدي عند الموازنة ، بل تعداها لمؤلفات كثيرة في الموضوع . فقد كان له في هذه القضية دور بالغ الأهمية إذ

« له فيها بحوث كثيرة منها كتاب في أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما ، وكتاب فرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر . وينسب له ياقوت كتابا ثالثاً . على أن هذه الكتب لم تصل إلينا ، وكل ما بقي لنا من تراث الآمدي النقدي كتابه الموازنة بين الطائيين(9)» .

ولو وصلتنا كتب الآمدي الأخرى ، ربما أمكنها أن تغير وجهة نظر النقاد حول مفهوم الآمدي للسرقات ، ولربما فتحت أمامنا بابا جديدا في موضوع النص الغائب ، أمكنتنا من أن نستشف صورة مكتملة عن مفهوم السرقات عنده ، وعلاقتها بالنص الغائب . لأن كتابه الموازنة يجعل منه في هذا الموضوع ناقداً متحيزاً ، ومتعصباً أكثر منه ناقدا مدركا لأهمية النص الغائب في العملية الإبداعية .

حتى أنه يستغل النص الغائب ليؤثر على متلقيه ، ويتحايل عليه ليكون متحيزاً لصف البحتري . فإن كنت كما يقول « - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض ، والفكرة ، ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة(10) » .

غير أن الآمدي يستدرك ، ويشعر بالحرج ، ويدرك أنه بالفعل قد تورط ، حين أعلن نتيجة الموازنة قبل بداية المباراة . فيلجأ مرة أخرى إلى النص الغائب ، ويسحب البساط من تحت المتلقي ، ليوهمه بقسطاسه المستقيم وهو يستحضر ذلك الزخم من النصوص الغائبة التي تجرم أبا تمام من منطلق السرقات . فيشده من كثرة المآخذ ، ويصدق أن النص الغائب بالفعل كان الدليل المادي لإدانة أبي تمام ، كما حدث مع الناقد الهادي الجطلاوي الذي أبدى إعجابه الشديد بالآمدي ، وقدرته العجيبة على استحضار النص الغائب ، فراح يصفه بأنه « سعى إلى إقامة نقد نزيه وموضوعي ، مسبوق بشرح الشعر ، ومعتمد عليه ، يستخرج منه العلل والأدلة المادية ، للفصل بين الشاعرين بأحكام معللة عادلة11» .

ولكم تمنينا لو وصلت إلينا تلك الكتب التي خطتها يد الآمدي في قضية السرقات الأدبية علها تكون أكثر إفصاحاً عن موقف الآمدي من النص الغائب . إذ لا يعقل أو يتصور، أن يكون ناقد مثل الآمدي الذي تضعه عبقريته أمام البون الشاسع بين النص المسروق ، وبين النص الغائب ، أن يقع في مثل هذه المزالق المزرية .وهو الذي يؤمن إيمانا قاطعا أن النص الغائب ضرورة فنية لا يستطيع أن يتجاوزها أي مبدع مهما كان

تمكنه . ولذلك فإن أمثال هذه النصوص – كما يرى - « ليست من كبير مساوئ الشعراء ، وبخاصة المتأخرين . إذ كان هذا بابًا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر(12) » .

ومن خلال هذا الموقف الواعي بطبيعة النص الغائب ، راح الآمدي يناقش أبا بشر ويضعه أمام فهمه السقيم لمصطلح السرقات ، ويعيبه على عدم إدراكه للنص الغائب . ومن هذا المنطلق فقد اختار أن يخصص من كتابه صفحات فيها

: « يناقش أبا الضياء بشر بن يحي فيما كتبه عن سرقات البحتري من أبي تمام . وعابه لأنه خلط السرقة مع ما ليس بسرقة(13) » . وقد حاول أن يوجد مبرراً نقدياً يدين به أبا الضياء. فاستند على قضية التفريق بين السرقة ، وغير السرقة . وقد راح الآمدي يضع المقاييس التي توافق وجهة نظره للتفريق بين المفهومين . ويقيم الحجة على أبي الضياء الذي « خرج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض . لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً . فنص الآمدي بوضوح : يبلور مفهوم المعنى المتداول لديه . كما يوضح في جلاء ، تمييزه بين المعنى العام المشترك ، وبين المعنى الخاص الفني . وأن العام المشترك هو أساس تداول المعاني ، أو المنطلق الذي يبدأ منه الشاعر ، ويبني عليه . بينما المعنى الخاص الذي يختص به الشاعر دون غيره ، هو غاية التداول التي يصبو إليها الشاعر ، وهو ما يمثل الخصوصية الفنية ، ويوصم من يتعدى عليها بالسرقة(14) » .

وإذا كان الناقد القديم قد استحدث موضوع السرقات للقبض على المعنى وتسييجه على الأقل من خلال النص الفار ، فإن موضوع السرقات عند الآمدي لم يعد المعنى هو غايته ، بقدر ما كان الجري وراء فضح أبي تمام ، وإبراز عيوبه. ولعل هذا الانحراف بالنص الغائب عن الغاية التي وضع لها ، جعل الآمدي نفسه يعدل عن ما تعهد به في موازنته التي أشار في مقدمتها ، أنها ستكون بين قصائد الشاعرين . فقد قال سـ « أقارن بين قصيدتين من شعرهما ، إذا اتفقا في الوزن والقافية، وإعراب القافية . وبين معنى ومعنى . فأقول أيهما أشعر في تلك القضية، وفي ذلك المعنى. »(15) غير أن القارئ لموازنة الآمدي ، لن يلفت انتباهه سوى الموازنة بين الأبيات . لتذهب الموازنة بين القصائد - التي وعد بها الآمدي - أدراج الرياح . فهل نسي الآمدي أم تناسى ما وعد به ؟ أم أن انشغاله بما بيته مسبقا ، قد سيطر على كل كيانه ليسخر كل إمكانياته له بحثاً عن النص الغائب الذي يدين به أبا تمام؟ ولذلك كان البيت الذي يدين أبا تمام ، لقية فريدة ، وغنيمة جزيلة ، لا تحتمل التأجيل والتأخير. فكان يسارع بإلقائها على مسامع القارئ ، متناسيا النص الكامل الذي وعد به قارئه . لتنقلب الصورة، فتصبح المحاذاة

وتقليد النموذج ، والأخذ الحرفي ، هو المحبذ عند الآمدي . بينما استشراف النص الغائب ومحاولة استجلائه فنيا ، عيبا عنده . ويتبن لنا ذلك بوضوح في اختياره للبائية المشهور في مدح المعتصم المعروفة بفتح عمورية حيث يقول :

قال الكميت الأكبر وهو الكميت بن ثعلبة

فلا تكثروا فيه الضجاج فإنه محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا

أخذه الثاني (أبو تمام) فقال : السيف أصدق أنباء من الكتب

وهو أحسن ابتداءاته

وقال النابغة يصف يوم الحرب

تبدو كواكبه والشمس طالعة لا النور نور ولا الإظلام إظلام

أخذه الطائي فقال وذكر ضوء النهار ، وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت والشمس واجبة من ذا ولم تجب

وإذا كانت مهمة الشاعر الأولى هي : الصياغة الشعرية . فهل أخذ أبو تمام هذه المعاني بحذافيرها ؟ أم أنه استطاع أن ينسج صورة على طريقته الخاصة ؟ وإذا كانت المعاني مطروحة في الطرقات ، فمن ذا الذي يدعيها لنفسه ؟ واعتقد أن عنترة العبسي قد فصل منذ ما قبل الآمدي في الموضوع وقال

هل غادر الشعراء من متردم.

وهكذا يخفق الآمدي كل الإخفاق في استدعاء الآخر الحاضر الغائب ، للوصول إلى معنى النص من خلال هذا الغائب. فالأمثلة التي قدمها الآمدي « لا تدل على السرقة ، بل توضح الطرق المختلفة التي يستغل بها الشاعر التراث الأدبي . فهو حينا يدخل هذه العناصر في نسيج ما تجود به موهبته الشخصية ، وهو أحياناً يمزج نتاج هذه الموهبة في مجمل الموروث الشعري . وبدلاً من أن ينجح الآمدي في إثبات تهمة السرقة على أبي تمام ، فإنه على العكس من ذلك ، قد برهن بما لا يدع مجالاً للشك ، على سعة المادة الشعرية التي تأثر بها هذا الشاعر(16) »

والخلاصة التي يمكن أن نخرج بها من الكيفية التي وظف بها الأمدي قضية السرقات لإجلاء المعنى ، أنه جعل من النص الغائب مشجباً يعلق عليه ما يدعيه من سرقات لأبي تمام . حيث تحول النص الغائب من عامل إيجابي يساعد على كشف البؤر المظلمة في النص ، إلى معول هدم ، يسلطه الآمدي على من خرج على عمود الشعر .

وإذا رحنا نبحث عن الأسباب التي دفعت الآمدي إلى هذا المسلك ، فسنجد في مقدمتها : الفقهية التي كانت مرجعية جل النقاد . إذ أننا نرى أن جل هؤلاء النقاد كانوا فقهاء ، أو تلاميذ فقهاء . « ولا يخفى أن الآمدي فقيه سني كابن قتيبة ، لا يود أن يتوسع الشعراء في المجاز بوجه عام ، وفي الاستعارة بوجه خاص . حتى لا تنتقل دلالة الألفاظ بمرور الزمن وتتبدل، ولا يستطيع الناس في نظره ، فهم معاني القرآن . لذا واجه الآمدي بشدة وحزم استعارات أبي تمام . ونعى عليها وعليه نعيا شديداً من هذا المنظور الديني الخالص ، الذي حرص على إخفائه وراء المناحي الفنية ، والموازنة بين الشاعرين(17).»

وهناك ضاغط آخر لا يقل أهمية في فرضه نفسه ، وهيمنته على ذات الناقد ، ليتحول من موقعه خارج إطار النص إلى محرك فعلي ، وراسم لخارطة استقبال المعنى داخل النص . ولم يكن هذا العامل سوى عمود الشعر. فالآمدي مهما أوتي من حدة الذكاء ، وقوة الذوق ، فلن يستطيع أن يخرج عن الذوق العام ، و تقديس السابق ، أو « ما أطلق عليه النقاد المعاصرون النموذج المؤسس ، والإجماع القديم ، والتراث الجماعي ، وديوان العرب . فلم يخرج الآمدي عن هذه النظرة التي تعايش، وتعاير نصوص أبي تمام على النموذج المؤسس . أو النص الأب ، أو سلطة النموذج(18).»

ومن هذا المنطلق لم يعد غريبا أن ينظر الآمدي إلى تناص أبي تمام على أنه سرقة مذمومة . في حين ينظر إلى تناص البحتري على أنه يمثل الأصالة في استدعاء النص الغائب . ولم يكن الآمدي وحيدا في موقفه ، بل يتخندق إلى جانبه جملة من معاصريه ، على نحو ما نجد « في رسالة مهلهل بن يموت في سرقات أبي نواس . فعند إيراده تداول المعاني بين الشعراء سوى أبي نواس ، يطلق عليه أخذاً ، وغيره من المصطلحات التي لا تصم إبداعهم ، ولا تظهرهم بمظهر سلبي . في حين يصم إبداع أبي نواس بالسرقة ، وإن جاء على نفس الدرجة الفنية من الجودة ، والحسن في تداول المعاني مع السابقين عليه . (19) » فأين الموضوعية ، إذا كان كل أولئك الشعراء قد استلهموا معاني من سبقهم ؟ وبأي حجة يفصل أبا نواس عنهم ، و يخندقه لوحده في دائرة السرقة ؟ وأي منطق يخول له أن يفضل أولئك الشعراء الذين التزموا بالنموذج القديم ، ويسمي استلهامهم لمعاني الأقدمين أخذاً ؟ بينما يسمي أخذ أبي نواس سرقة ؟ لا لشيء سوى أن أبا نواس ثار على النموذج ، وخرج عليه . بينما أولئك قد التزموا النموذج ، وحافظوا عليه. وبالتالي فهم الأحسن والأفضل . « فهؤلاء النقاد لا يؤمنون بأن هناك تطوراً في الإبداع الفني ، وأن من يحاول الخروج على قواعده وأسسه ... يعد منتهكاً لحرمة ذلك الفن الثابت الذي وضع

نصوصه الأوائل التي تعد مثالاً يحتذى ، ولا يتجاوز. فهو عندهم النموذج المؤسس ، ومعيار القيمة ، هذه القيمة التي لا تعد سوى مقدار التمثل والتقليد(20) » .

ولو كان الأمر يقتصر على ناقد مغمور مثل مهلهل بن يموت لهان الأمر. لكن أن نجد هذا الداء متغلغلاً في أعماق ناقد عملاق مثل الآمدي الذي هداه حسه النقدي لأن يتمثل النص الغائب ويستشرفه ، و يقف مع أبي تمام موقف الناقد لا موقف الشارح . فهذا يدلنا دلالة قاطعة على هيمنة النموذج ، وسيطرته التي طالت حتى الأفذاذ . وقد كان هذا السبق عند هذا الناقد ، كفيل بأن يذهب به بعيدا ، ويجعله واضع اللبنات الأولى لنظرية التناص قبل أن تتفطن لها في العصر الحديث جوليا كريستيفا . خاصة حين راح يفصل الحديث في أنواع السرقات ، ليفرق بين الأخذ المحمود ، والأخذ المذموم ، ليهتدي إلى أن هناك أخذا لا تثريب على أحد إذا وجد عنده . لأنه كما يعتقد : لا يوجد من يستطيع أن يتفلت منه ، لأنه يدخل في الشائع العام الذي يدخل في ما اصطلح عليه الجاحظ : المطروح في الطرقات .

لقد كان الآمدي قادرا أن يستثمر هذه الفكرة ، ويأخذها بحس الناقد الحاذق ، ويطبقها بالقسطاس المستقيم بين أبي تمام والبحتري . ولو فعل ذلك لكان قد شق طريقا ، يكون قد سبق به معاصريه آلاف السنين . ولكن مع الأسف قد غلب عليه التعصب ، وتسحبه الذاتية ، فينتصر للنموذج على حساب الإبداع. فلما كان البحتري أكثر انضباطاً ، وتمثيلاً للنموذج ، فقد كان الآمدي يتغاضى كلية عن مآخذته ولو تجاوز الشائع العام ، ولا يشير إليه ، لا من قريب ولا من بعيد . ولنا أن نقف على هذا النموذج لتكون الصورة أكثر وضوحاً . ومثال ذلك : « ما أخذه (البحتري) من قول محمد بن وهيب حين قال :

هل الدهر إلا غمرة ثم تنجلي وشيكا وإلا ضيقة فتفرج

فقال البحتري (الطويل).

هل الدهر إلا غمرة وانجلاؤها وشيكاً وإلا ضيقة وانفراجها

ورغم هذا التطابق الصريح بين القولين لفظاً ومعنى ، فإن الآمدي لم يحفل بالتعليق على هذا النوع من الأخذ القبيح . أفلا يعد ذلك تغاضياً عن عيب البحتري ؟ يبدو الآمدي وقد أسدل الستار على عيب صاحبه ممهدا لتلميع صورته . فصمت الآمدي يعكس موقفاً مناصراً لأبي عبادة . أو ليس إغفال العيب ، أو التغافل عنه ، إقرارا ضمنياً بالمحاسن ؟ (21) » والمتأمل في هذه الظاهرة الغريبة التي سقط فيها مثل الآمدي - الذي يفرق بين المطروح في الطرقات وبين ما يعد من الملكية الخاصة ، حيث حقوق الطبع

محفوظة لأصحابها - ليدرك السلبية الشديدة التي يقبع فيها الناقد العربي ، ليتحول إلى مجرد عرّاب في محضن نظرية عمود الشعر . يأتمر بأمرها ، ويسير في ركابها ، ولا يملك إلا أن يستحضر أحكامها المسبقة ، ويقذفها بالكيفية التي تبتغيها هذه النظرية .

وإذا كان الآمدي قد تعامل مع النص الغائب من موقف الخصم ، فإن موقفه هذا أوجد الضفة الأخرى التي استنجدت بالنص الغائب لتشكل كتلة الدفاع . لينتقل النص الغائب من هذا المنطلق إلى مجرد وسيلة ، يستنجد بها أحد الأطراف ليثبت صحة رأيه . ولذلك لم يكن المدافعون على أبي تمام ، بأحسن حال في الإفساح المجال للنص الغائب كي يأخذ مكانه في النقد الأدبي كأداة فنية ، تجنح بالنص الأدبي نحو الأدبية من الخصوم . فإن اختلفت الأهواء فإن مرجعية الطرفين واحدة . فهذا الصولي والمرزوقي وكلاهما متعصب لأبي تمام ، و ممثلا لجبهة الدفاع . ومع ذلك فإن هذه الضدية لم تستطع أن تضع هذين الناقدين في الاتجاه المعاكس في موقفهما من النص الغائب .

ومن هذا المنطلق « فنقد الصولي لم يكن موضوعياً : إذ هو لم يميز ، أو لم يفصل بين الأثر وصاحبه . فكان نقده مبينًا على مواقف مسبقة ، فيها إعجاب بالشاعر وإطراء له ، وفيها نقمة على المنتقدين ، وتطاول عليهم . وكذلك صنع المرزوقي بعده . فقد كان متعصباً لأبي تمام . وقد أغلط القول لمن طعن في شعره(22) » ولسنا بحاجة إلى تفصيل أكثر في هذه القضية . لأن الهدف الذي أردنا أن نلفت إليه الانتباه هو فهم النقاد القدامى للنص الغائب من خلال قضية السرقات . وإذا كانت المقاييس الخارجية التي انطلق منها الآمدي ، قد أزرت بنقده ، وحالت بينه وبين التوظيف الأمثل للنص الغائب ، فإن الصولي لم يكن بأحسن حال ، لأنه انطلق من نفس الأرضية المتمثلة في تلك المقاييس الخارجية التي كانت مرجعية للآمدي قبله . حيث خرج الصولي من داخل النص الغائب ، ليختار ساحة منشؤها إعجابه وذاتيته التي فرضت عليه أن ينقض ما تمليه عليه الفكرة التي بشر بها . ولذلك لم يتوان الصولي في غمرة إعجابه الشديد بأبي تمام أن يقول : « وليس أحد من الشعراء - أعزك الله – يعمل المعاني ، ويخترعها ، ويتكئ على نفسه فيها ، أكثر من أبي تمام . ومتى أخذ معنى ، زاد عليه ، ووشحه ببديعه ، وتمم معناه ، فكان أحق به(23) » . فهو اعتراف صريح بالنص الغائب ، ولكنه سرعان ما يحور عن مساره الطبيعي ، ليكون المتلقي دائماً هو الضحية التي يقحمها هؤلاء النقاد في تخريجات النص الغائب ، وفقاً للهدف الذي أرادوه . ويمارسون عليه الإرهاب والعنف بإجباره على تقبل هذا الفهم ، واستساغة هذا التخريج . وإلا اعتبر

عديم الذوق ، يحب الصنعة ، ويميل إلى الغموض ، كما رأينا مع الآمدي . أو اعتبر ممن « لا يعلم الشعر ولا يعرف اللغة (24) » عند الصولي

ولم يظلم هذا النقد المنطلق من الخارج المتلقي فحسب ، بل كان الضحية الأكثر تضرراً هو النص الغائب الذي تعرض للتعسف تارة ، والخنق تارة أخرى ، وإلى التعمية مرة أخرى . وتبدو هذه الأضرار بشكل أوضح ، حين ينتقل الصولي إلى التطبيق . ويتعصب لأبي تمام على حساب البحتري . ويكون الشاهد دائما هو النص الغائب . ومن ذلك مثلاً حين ينقل بيت البحتري

لقد أردتم مجده وجهدتم فإذا أبان قد رسا ويلملم

وقد كان المنهج المناسب للسرقات ، أن يأتي بالمعنى الغائب ، والمتمثل في بيت أبي تمام ، ليوضح من خلاله ما أخذ من معنى في هذا البيت . غير أننا نجد الصولي وهو يستحضر النص الغائب الذي يتقاطع معه هذا البيت ، يحوله إلى شاهد على التقليد الأعمى فيضع إلى جواره بيت أبي تمام :

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متالع

ثم يعلق الصولي عن ذلك بقوله « ونقله لفظاً ومعنى(25) » . ولا يخفى ما في هذا التوظيف من تعسف في جعل تقاطع المعاني دليلا للإدانة .

أضف إلى هذه الأخطاء التي وقع فيها الصولي نتيجة انطلاقه من عوامل خارجية ، وقوعه هو الآخر في التناقض حيث يناقض نفسه فلا يعذر البحتري في أخذه من العام المشترك الذي يعد ذخيرة الذاكرة العامة للأمة ، ولا تثريب على أحد إذا أخذ منه. وهذا يعني أن الصولي :لم يكن يهتم بمفهوم الأخذ وحدوده ، بقدر ما عني بتصوير أبي عبادة آخذا . فلا غرابة والحالة تلك أن يدخل عنده العام المشترك في عداد المسروق . فاعتبر أن قول أبي تمام :

لا يدهمنك من دهمائهم عدد فإن أكثرهم أو جلهم بقر

أخذه البحتري فقال:

علي نحت القوافي من أماكنها وما على لهم أن تفهم البقر(26)

ومن هذا المنطلق « لم يحفل الصولي بتتبع سرقات البحتري من سائر الشعراء . يؤكد ذلك إيراده لعدد ضئيل ممن لاذ البحتري بمعانيهم ... فكأن المشغل الأساسي الذي استوطن صاحب الأخبار : بيان العلاقة بين نص أبي عبادة ، ونص أبي تمام . لا البحث في مسألة السرقة عند البحتري . فقضية السرقة لم تكن تشكل عنده مبحثاً على حدة . إذ هي مجرد أداة يوظفها لخدمة غرضه النقدي ...27 » وهكذا يتحول النص

الغائب مرة أخرى إلى لقية فريدة يتصيدها الناقد ليقذف بها في وجه المناوئين لما ذهب إليه . وقد سار على نفس الدرب ، وسلك نفس الخطى المرزوقي . ولذلك يمكن أن نختم بهذه الخلاصة التي توجز تعامل الصولي والمرزوقي مع النص الغائب . إن « نقد الصولي لم يكن نقداً موضوعياً؛ إذ هو لم يميز ، ولم يفصل بين الأثر وصاحبه ... وكذلك صنع المرزوقي بعده . فقد كان متعصباً لأبي تمام. وقد أغلظ القول لمن طعن في شعره 28 »

فالنص الغائب الذي اكتشفه الناقد العربي القديم من خلال السرقات ، كان قادراً أن يقدم قراءة عميقة في نصوص الشرح ، ويفسح مجالاً واسعاً في ما غمض من أقوال الشعراء ، لو أنه وجه الوجهة الصحيحة . ولم تحجبه المقاييس الخارجية التي انطلق منها الناقد العربي القديم ، كما رأينا عند شراح أبي تمام ، الصولي والآمدي ، والمرزوقي .

قائمة المصادر والمراجع

(1) - جمال مباركي - التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر – نقلا عن فيصل الأحمر نبيل داودة - الموسوعة الأدبية - ج - دار المعرفة – 2008 - الجزائر

(2) - إحسان عباس– تاريخ النقد الأدبي عند العرب– دار الثقافة – بيروت – لبنان – ص. 131

(3) أحمد سليم غانم - تداول المعاني بين الشعراء - المركز الثقافي العربي - ط1 - 2006 - الدار البيضاء - المغرب - ص 85.

(4) المرجع نفسه - ص 05.

(5) أحمد المردوني - البحتري في ميزان النقد القديم - دار الجنوب للنشر- 2007، تونس - ص 27.

(6) د. محمد تحريشي - أدوات النص - منشورات اتحاد الكتاب العرب- موقع اتحاد الكتاب العرب- ص 8.

(7) المرجع السابق - ص 8.

(8) مجدي أحمد توفيق - مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم - الهيئة العامة للكتاب- 1992- القاهرة – مصر- ص 322.

(9) محمد مصطفى هدارة - الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد القديم نقلا عن مجلة فصول - المجلد السادس - العدد الأول – 1985- الهيئة العامة للكتاب- مصر- ص128.

(10) سوزان بينكيني ستكيفيتش - أبو تمام في موازنة الآمدي - فصول 2 - ص 43.

(11) - الهادي الجطلاوي – خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام – ص. 140

(12) الآمدي - الموازنة - ج8 - ص 388.

(13) مجدي توفيق - مفهوم الإبداع الفني - ص 322.

(14) أحمد سليم غانم - تداول المعاني - ص 804.

(15) سوزان ستكتيفينش - أبو تمام في موازنة الآمدي - فصول 2 - ص 43.

(16)سوزان ستيكيفيتش - أبو تمام في موازنة الآمدي - الفصول 2 – ص 47.

(17) أحمد سليم غانم - تداول المعاني بين الشعراء - ص 85.

(18) المرجع نفسه - ص 85.

(19) المرجع السابق - ص 84.

(20) المرجع نفسه - ص 84.

(21) أحمد الودريني - البحتري في ميزان النقد القديم - ص 65.

([22]) سوزان بينكيني ستكيفستش - أبوتمام في موازنة الآمدي حصر المؤسسة النقدية لشعراء البديع ،ترجمة أحمد عثمان - نقلا عن مجلة فصول - المجلد السادس- العدد الثاني- 1985- الهيئة العامة للكتاب - مصر - ص 40.

([23]) الصولي - أخبار أبي تمام - ص 52.

([24]) المرجع نفسه - ص 8.

([25]) الصولي - أخبار البحتري – ص. 856

([26]) المرجع نفسه - ص . 88

(27)- الهادي الجطلاوي – خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام – مجلة فصول – العدد 1- ص. 140

(28)- سوزان بينكيني ستيكيفيتش – أبو تمام في موازنة الآمدي – ص. 40