قيم وصلات أدبية

الباب الأول

الحياة والفن والجمال والأدب

حظي الفن في العصر الحديث باهتمام كبير من علماء الأدب والنفس والفكر والفلسفة حتى أن عددا كبيراً من علماء النفس والأدب قد ركز اهتمامه على دراسة ما يتصل بالأدب والفن بكل تفصيلاته وجزئياته وذلك لفهم معنى الإبداع والابتكار والخلق الفني وظروف هذا الابتكار وعوامل نشاطه . وبالرغم من أن وجهات النظر مختلفة بين العلماء في تعليل ظاهرة الإبداع الأدبي فقد تكدست مجموعة من الدراسات حول ذلك كشفت عن واقع الفن وتطلعاته في الحياة وبواعث الأدب وأثره في تطور المجتمعات الإنسانية . لقد ارتبط الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض بمفهوم الفن والأدب وعلاقتهما بالجمال والحياة وميز العلماء بين ما هو (جمالي) وما هو (فني) كمفهوم يحتاج إليه الدارس والنص

المدروس ، على اعتبار أن الجمال صفة معنوية تضفى على موضوع مادي لتحقق لدى الباحث شعورا بالقبول والرضا والراحة والفنون بحد ذاتها هدفها تحقيق الجمال في الإنتاج من خلال استخدام أدوات ذات تقنية معينة ذلك أن الإبداع الفني بحد ذاته فعالية إنسانية هدفها تحقيق ما هو جمالي . لقد وجد الإنسان على هذه الأرض مأزوماً بفعل ما قام به من نكوص في مخالفة ما أمره الله تعالى به في عدم طاعة إبليس مما جعله يعاقب وينزل إلى الأرض ومن ثم بدأ ببعث رسائل بشرية تحمل آلامه وآماله وموقفه من الحياة والكون والطبيعة متمثلة بالفن والأدب وأخذ الإنسان يعبر عن لواعجه وأشواقه وعواطفه بشكل جمالي وفني . ويبدو أن الإنسان الذي يتولى بث شكوى بني جنسه اتخذ سمة الفنان أو الأديب واعتبر أن الفن يمثل عالماً معيارياً أكثر رقياً من الناحية الأخلاقية لأن هذا الفن يعبر عن مظهر الروح الإنساني الراقي الذي يؤرخ لرفع حياة الإنسان على هذه الأرض جمالياً وشعوريا . لقد حمل إلينا الفن والأدب جمالية الحياة وبث فينا روح الخير والمحبة وجعلنا نقبل بهذه الحياة على علاتها ومساوئها ونكرانها لكثير من أفعالنا . وهكذا فقد تحول الفن والأدب

دعوةً إلى فطرة الإنسان الأولى ذلك المخلوق المتسامي الذي يبعث حياة الحلم وأصبح يحلم بالحياة الأولى ولسان حالنا يردد قول أمية بن أبي الصلت :

كل عيش وإن تطاول يوماً منتهى أمره إلى أن يزولا

ليتني كنت ما قد بدا لي في رؤوس الجبال أرعى الوعولا

اجعل الموت نصب عينيك واحذر غولة الدهر كان دهركَ غولا

وهكذا تحول الفن والأدب إلى موقف من الحياة والموت والذات والآخر وصار من أهداف تحقيق الحكمة ميراث الإنسان على هذه الحياة والتي قد يتخلى عنها في كثير من مسيرته وإذا كان الكثير من الناس يقول إن الحكمة هي ميراث الجوع ، فإنني أعتبر الفن والأدب هما ميراث الفشل الإنساني على هذه الأرض وإذا كانت غايته الكشف عن عمق التجربة الحياتية للإنسان فإنه يبقى أداة البناء والتكوين والتشكيل لحياة الفرد والجماعة

الباب الثاني

الأدب والفنون الجميلة

الصلة التي تربط بين الأدب والفنون الجميلة صلة كبيرة ، فهو جزء مهم منها ولا يمكن الحديث عن الفنون الجميلة دون الحدوث عن الأدب ، وفي الأدب ملامح من كل فن من تلك الفنون، فبالموسيقى نرى أن في الشعر العروض والقافية؛ فضلًا عن السجع والجناس، والتشريع، والترصيع والموازنة، ورد الأعجاز على الصدور، وتكرير حرفٍ أو كلمة أو أكثر في بيت واحد أو أكثر، وهو ما يُحدِث تجاوبًا صوتيًّا أشبه بالرنين. وإذا كان النثر يخلو من العروض والقوافي، فإن فيه مع ذلك السجع والجناس والموازنة ورد الأعجاز على الصدور، وغير ذلك من المحسنات البديعية اللفظية، التي من شأنها إحداث التوقيعات وما إليها، علاوة على ترديد حرف أو لفظة أو عبارة كاملة . وهذا العُنصر المُوسيقي إلى جانب ما في الإبداع الأدبي من خيال وعاطفة، يعْمَلُ

عمل السِّحر في القلوب؛ فيفتح مغاليق حصونها أمام الأفكار والمعاني، فتكونُ النشوة العلوية التي نعرفها للأدب، ولا نعرفها لغيره من الكتابات التي لا تتغيا إلا العقل، ولا وظيفة لها إلا إقناعه إقناعًا علميًّا باردًا ليس فيه حرارة الأدب، ولا تحليقه ونشوته. وبسبب هذا التأثير الساحر للموسيقى في الشعر نجد النقاد قد اصطلحوا على أن يغضوا الطرف على ما يقع فيه من هنات نحوية وصرفية، مما يسمى بالضرورات الشعرية؛ لمعرفتهم أن الشعر مقيد بقيود العروض والقافية، وهي قيود ليست بالقليلة، وإن كان الشاعر الفحل لا يُحِسُّ أو لا يكادُ يُحِسّ بها فضلًا عنْ أن ذلك العنصر الموسيقي نفسه، من شأنه أن يغطي على تلك الهنات، بما فيه من توقيع ورنين أخَّاذ ، ولهذين السببين نقسهما . يغتفر النقاد للشعراء بعض ألفاظهم وصيغهم، التي لا تشيع شيوع غيرها من الصيغ والألفاظ، وكذلك تركيباتهم التي لا تجري تمامًا على ما تجري عليه الجملة العربية النثرية الحرة. وننتقل إلى فن التصوير حيث نجد أن إمكانات الأدب في هذا المضمار، أكبر من إمكانات الريشة، إذ لا يستطيعُ الرَّسم أن ينقل لنا في أية لوحة إلا لقطة واحدة، ومِن ثَمّ لا يُمْكن أن يكون المَشهد المرسوم إلا مشهدًا

ساكنًا، ففن التصوير فنٌ مَكاني بخلاف الأدب الذي هو فن جمالي مكاني معًا، وبالتّالي كان بإمكان الأدب أن يُصَوِّر لنا معركة كاملة مثلًا من أولها إلى آخرها، بكل ما تعج به من كر وفر، وضرب وقتل، وجري وقفز على مدى ساعات وساعات. كذلك فالتصوير قد يقتصر في الألوان على الأبيض والأسود، أما الأدب، فالألوان كلها حاضرة دومًا في يديه، لا يغيب منها لونٌ أبدًا، ليس ذلك فقط بل يستطيع الأديب في لوحته أنْ يَنْقُل لنا الأصوات أو المشمومات، وخلجات النفوس، مفصلة بكل دقائقها علاوة على أسماء الأشخاص وأنسابهم، وأسماء بلادهم، وماضيهم وحاضرهم وعلاقاتهم بغيرهم من البشر، وهو ما لا يستطيعه شيء منه فن الرسم كما هو معروف. وفوق هذا ففي الرسم يرى المشاهد اللوحة دفعة واحدة، فلا يحس من ثم بذلك التشويق الذي يشعر به قارئ الأدب؛ حيث تنبثق الأسرار واحدًا وراء الآخر مثيرة بهذه الطريقة تطلعاتنا ولهفتنا؛ مما لا يعرفه مشاهد اللوحة، كما أنّ اللوحة تقف عاجزة تمامًا عن أن تنقل مثلًا عبارة تهكمية، كقول أحد الأدباء عن بطل من أبطال قصته: "إنه لم يمت تمام الموت". كذلك فاللوحة لا تترك للذهن فرصة لإضافة شيء إلا ما يراه المشاهد

أمامه، إذ كل شيء حاضر تلقاء عينيه؛ بخلاف قارئ الأدب، حيثُ يترك الكاتب كثير من الفراغات التفصيلية، ينشط الخيال إلى ملئها مستمعًا بهذا النشاط الذهني العجيب. ولدينا أيضًا: التشبيهات والاستعارات مما لا تستطيع اللوحات إبدائه شيئًا إذ هي لا تُرينا إلا الشيء ذاته فحسب، على عكس النص الأدبي الذي يرينا الشيء، ويرينا في الوقت ذاته الشيء المشبه به وهكذا. ومثلما هو الحال في العلاقة بين الأدب والتصوير، فكذلك الحال في العلاقة بين الأدب والنحت، إن الكلمات قادرة على وصف الأشياء ذات الحجوم وصفًا مجسمًا؛ ثم تزيدُ على ذلك وصف الحركة، والصوت، والرائحة كما أشرنا قبلًا، وكذلك التقاط دبيب المشاعر والأفكار، والنيات أيضًا، لا الحركة وحدها . وفي شِعْرنا القديم أمثلة كثيرة جدًّا على هذا اللون من الإبداع، إذ يعكف الشاعرُ على ناقته أو فرسه مثلًا، يَصِفُها عضوًا عضوًا بكل ما لديه من تحديد وتدقيق، كما يُقابلنا في شعر الغزل أحيانًا مثل ذلك الوصف للمرأة التي يتدله في هواها الشاعر؛ شعرها وعينيها ووجنتيها، وفمها وأسنانها وعنقها، وصدرها وقوامها، وخصرها وساقيها ... إلخ. ولا تقتصر المقارنات بين الأدب والفنون الجميلة عند هذا الحد، بل هنالك أيضًا البناء

والعمارة، ومن يمر بعينيه على الأرفف المخصصة لكتب تاريخ الأدب والنقد؛ فسوف يعثر على عناوين مثل: بناء القصيدة عند الشاعر الفلاني أو في العصر العلاني أو بناء الرواية، وفي العقود الأخيرة كانت هناك ضجة تتحدث عن البنيوية منهجًا في نقد الأدب، وبِخَاصّة في مجال الأسطورة والقصة، مِمّا يدلُّ على أن ثمة علاقة بين الأدب وفن العمارة أيضًا. وكلنا يعرف ما كتبه ابن قتيبة في القرن الثاني الهجري يصف التصميم البنائي الذي كانت تجري عليه كثيرٌ من القصائد العربية القديمة، إذ لاحظ أن الشعراء الجاهليين عادة ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال، والبكاء عندها، جاعلين ذلك سبب لذكر أهلها الظاعنين عنها بحثًا عن الماء والكلأ، ثمّ ينْتَقِلون من هذا إلى النسيب، وشكوى الوجد وألم الفراق؛ بُغية استمالة الأسماع والقلوب، ثم يُعَقِّبون بذكر ما لاقوه في رحلتهم إلى ممدوحهم من مشاقّ ومصاعب؛ ليدخلوا بعد هذا في مديحه وتفضيله على كل من عاداه وهكذا. ويُنَبّه ابن قتيبة الشاعر إلى أنه ينبغي أن يعدل أثناء هذا بين أغراض القصيدة وأقسامها، فلا يُطيل الكلام في قسم على حساب الآخر، إلى آخر الشروط التي طالب بها ناقدنا الكبير شعراءنا القدامى كي

يحوزوا قبول الممدوحين والنقاد على السواء، وابن قتيبة هنا مجرد مثال. على أنّ بناء القصيدة لا يتعلق بموضوعاتها فحسب؛ بل هناك بناؤها الموسيقي بدءًا من شكلها التقليدي، الذي يعتمد الوزن الواحد، والقافية الواحدة من أولها إلى آخرها، مع تقسيم كل بيت إلى شطرين متساويين، مرورًا بالمزدوجات والموشحات، والمصمتات والرباعيات، وانتهاء بالقصيدة التفعيلية؛ حيثُ يتَحَرّرُ الشّاعِرُ من كثير من القيود العَروضية، فنراه لا يساوي بين الأبيات، ولا يُقَسّم كلًّا منها إلى شطرين متساويين، بل يعتمد السطر وحدة عروضية، مع اعتماد التفعيلة لا البحر أساسًا لموسيقاه، ومع اختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى سطر دون نظام مطرد. والشيء نفسه في نظام التقفية ؛ وكما أن هناك بناءً للقصيدة، كذلك هناك بناء للعمل القصصي، فهو مجموعة من الحوادث آخذ بعضها برقاب بعض، بحيثُ يكون كل منها نتيجة طبيعية لما سبقه، وعلة منطقية لما يليه، وهذه الحوادث تقع من أشخاص لهم صفاتهم وقدراتهم، وتُحَرّكهم بواعث ودوافع كسائر البشر، ولا بد أن يكون ثم اتساق بين تصرفات هؤلاء الأشخاص وأفكارهم وكلامهم، وبين ظروفهم الاجتماعية والنفسية، ومستواهم

العقلي والذوقي. كذلك ينبغي مراعاة مبدأ الاختيار والتركيز، إذ يستحيل نقل الحياة كما هي في الواقع اليومي بكل تفاصيلها، ومن هنا قيل: إن المطلوب هو الإيهام بالحياة لا نقلها نقل أمينًا، لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا ذكرها. وينبغي بالإضافة إلى هذا: العمل على إقامة توازن بين عناصر الفن القصصي؛ من سرد وحوار، ووصف وتحليل، وكذلك بين بدايته ووسطه وخاتمته، ومن الأعمال القصصية ما يكون تصميمه مطابقًا لمجرى الزمن الطبيعي، بادئة من أقصى نقطة في الماضي، ومتقدمة مع الحوادث إلى الأمام. وهناك تصميم آخر يسير بعكس هذا الاتجاه، أي من نهاية القصة إلى بدايتها؛ ليعود في خاتمة المطاف إلى نهايتها تارة أخرى. ومن التصميمات ما يتخذ شكلًا حلزونيًّا، إذ تتفرع من القصة الرئيسية قصة أخرى، وهذه تتفرع منها قصة ثالثة وهكذا.

ولقد طرح بعض الدارسين قضية وحدة الفنون وتراسلها وخاصة بين الشعر والرسم و الموسيقى والرواية والمسرحية باعتبار أن كل هذه الفنون يهدف غالباً للفائدة والمتعة والجمال. فالرسم والموسيقى يتعلقان بالنشاط الفني الحسي الذي يتعلق به الأدب وخاصة الشعر حيث يمكن أن ينقلب الأدب إلى موسيقى وقد

يستمد الشعر نصه من الرسم أو النحت أو الموسيقى وقد تعدّ الأعمال الفنية موضوعات للشعر كالرسم بالكلمات وخاصة الشعر التصويري تجعله قريناً للرسم ويكون الشعر على الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) والداخلية (الإيقاع والتقطيع والتوازن وجرس الحرف) والشعر يكسب الكلمات بالوزن نظاماً و إيقاعاً . وتكامل الفنون أو تآزرها يعني أن الموضوع الواحد يمكن أن يعبر عنه بتعدد أشكال الفنون من شعر ورواية ورسم ونحت وحفر ومعمار. وقصيدة البحتري الشهيرة بالسينية تتحول إلى لوحات جدارية وهي تصور معركة بين الفرس واليونان. أما أول كتاب عربي قديم عبر في كل سطوره عن تكامل الفنون هو كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: فكتاب الأغاني يورد النص الشعري ثم يروي شيئاً عن ظروف نظم القصيدة، ثم يروي شيئاً عن أخبار صاحبها، أي أنه يروي قصة ثم يورد النوتة الموسيقية كما عرفها العرب ثم يورد الأصفهاني اسم المغني الذي تغنى بهذه القصيدة. أما الفن العربي الحديث فقد أثراه كبار الفنانين ومن بين هؤلاء الرسام الشاعر الراحل صلاح جاهين- رسام الكاريكاتير الأول في مصر في حقبة الخمسينيات وحتى نهاية حياته، وهذا

الرسام النابغة هو نفسه صاحب قصيدة غنتها أم كلثوم وأصبحت نشيد مصر الوطني- والله زمان يا سلاحي- إن تكامل الفنون أمر مبدع وخلاق لأن كل فن من الفنون ينير شمعة في طريق الآخر. لنصل في نهاية المطاف إلى إيضاح صورة كاملة ومشوقة عن الحياة. من خلال الشعر والرواية والمسرح والرسم والسينما والموسيقا والفل

الباب الثالث

الأدب وفن استشراف المستقبل

ما زال دأب الإنسان منذ وجد على هذه الأرض وهو يحاول اكتشاف ما حوله واستشرافه من خلال وسائل عدة (السحر – الشعوذة – ادعاء علم الغيب) و (التوقعات والتنبؤات) البشرية وليس النبوية ، وإن بقيت التوقعات البشرية واستشراف المستقبل غير قاطعة إلا أن الأدب اتخذ من قضية الاستشراف محوراً له وأصبح مطلباً أساسياً ويعد العلم هو البوابة المشرعة أمام الاستشراف ومفتاح العلم الخيال العلمي والأدبي ففي قصص ألف ليلة وليلة برزت شخصية (المارد الجني) المحبوس في قمقم ذي الطاقة الجبارة إذا ما أفلتت من سجنها كما تحدث أدباؤنا عن المدن المثالية الطوباوية التي لا مكان للظلم بها وكتبوا في هذه القضية وقصيدة (اليتوبيا الضائعة) لنازكالملائكة . وكذلك تنبأ

الجواهري (١٩٢٩) م في قصيدة (فلسطين) بأن المستعمرين لن يتركوا بغداد بعد فلسطين ولا البيت ولا الحرام :

لو استطعت نشرت الحزن والألما

على فلسطين مسوداً كما علما

سيلحقون فلسطين بأندلس

ويعطفون عليها البيت والحرما

ويسلبونك بغداداً وجلقة

ويتركونك لا لحماً ولا وضما

وكذلك استشرف الشاعر أمل ونقل في قصيدته (لا تصالح) الصلح بين مصر وإسرائيل قبل ثلاثين عاما وطالب بعدم المافقة على الصلح من خلال قصيدتة . (لا تصالح)

(١)

لا تصالحْ!

..ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..:

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسُّكما – فجأةً – بالرجولةِ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ – مبتسمين – لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أنَّ سيفانِ سيفَكَ..

صوتانِ صوتَكَ

أنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ

هل يصير دمي –بين عينيك– ماءً؟

أتنسى ردائي الملطَّخَ بالدماء..
تلبس –فوق دمائي– ثيابًا مطرَّزَةً بالقصب؟
إنها الحربُ!
قد تثقل القلبَ..
لكن خلفك عار العرب
لا تصالحْ..
ولا تتوخَّ الهرب!

وقد كان التفكيرُ في المستقبل أحدَ أهمّ الهواجس التي شغلت فِكْر الإنسان منذ بداية ظهوره على سطح الأرض حتى الآن، فظلّ تفكيرْه يرصُد دائماً الحوادث التي تدور حوله، ويعمل على استشراف التغيّرات المستقبليّة المتوقعة في معظم الأحيان من أنشطتِه هو نفسه في مختلَف مجالات الحياة مستعيناً بالمستجدّات التي تلازم ظهورَ هذه التغيّرات في إحداث تغيّراتٍ ومستجدّاتٍ أخرى. ويعرّف العلماء استشرافَ المستقبل بأنّه التبصّرُ بالشؤون المستقبليّة لمجتمع معيّن من حيثُ موقعُه في المجتمع الدوليّ، وما يَؤُول إليه حالُ البشر في ذلك المجتمع. والاهتمام باستشراف المستقبل ليس مقصوراً على المجتمعات الغربيّة أو على العصر

الحديث، فقد كانت المجتمعاتُ كافّة شديدة الولع دائماً بتعرّف مستقبلِها ، وما يخبّئه القدَرُ لأعضائها . ولم يذهب أحدٌ من هؤلاء الكتّاب المفكّرين، أو من المتخصّصين في علم المستقبل إلى ادّعاء أنّ ما يصدُر عنهم من آراءٍ أو توقّعاتٍ هي (نبوءاتٌ) وأحكامٌ أخيرةٌ قاطعةٌ ، ويرى الكثيرون أنَّ استشرافَ المستقبل أصبح مطلباً أساسيّاً وضروريّاً لتحقيق التواؤم في كلّ الاصعدة. وإذا كان العلمُ هو البوّابةَ التي تفضي إلى استشرافِ المستقبلِ فالخيالُ العلميِّ هو مفتاحُها الذهبيُّ الذي يُشرِعُ لنا آفاق صورٍ متخيَّلةٍ لواقعٍ منشودٍ وفِكَرٍ متفرّدة ومخترعات مفيدة. وقد اهتمَّ الأدبُ بتصويرِ آفاق المستقبل الإنسانيِّ وصَورِه، ففي حكايات ألف ليلةٍ وليلة صوَّرَ أجدادُنا القدماءُ (المارد)و(الجنيَّ) المحبوسَ في قُمْقُم، الذي إذا تحرّر من قمقمه تصبحُ له طاقةٌ جبّارةٌ يحطِّم بها الحصونَ ويدمّر المدن، ويطيرُ فوق بساطُ الريح والمرآةُ السحريّة ما كانت إلَّا نتيجةً لإعمال الفِكْر والخيال في سبيل البحث عن عالمٍ جديد تتحقّق لهم فيه وسائلُ السعادة. كما تصوّروا المدنَ الطوباويّةَ التي ينتفي فيها الظلم، ويسود العدلُ، وتتوافر فيها كلّ

مُعطياتِ السعادة والفردوس المفقود ، ومايزال هذا الباب من الأدب يفتح رويداً روبدل .

الباب الرابع

الإبداع والاتّباع

المتتبع لمسيرة الأدب على مر العصور يكشف حقيقة مهمة في حياة الإنسان الأديب ذلك أن حياته تتناوب بين اتّباع وإبداع بسبب بحث الإنسان عن بث روح الجمال في الحياة الإنسانية ، والاتباع في حياة الأديب كثير ومتنوع ويكون بفعل عوامل كثيرة على رأسها الإعجاب بشخصية المقلَّد ونتاجه الأدبي حين ينجح في موقف من المواقف أو نص من النصوص مما يجعل الكثير من الأدباء يعتبرونه كما في (بردة كعب بن زهير) في مدح الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام ، أو في (بائية أبي تمام) في فتح عمورية وإذا كان التقليد ضعف من المقلِّد فإنه يكون من الأدنى للأعلى ومن الضعيف للقوي ومن الأديب الناشئ للأديب الناضج . والمتتبع لأدبنا العربي منذ نشأته يجد الصورة واضحة في تقليد العدد الكبير من الشعراء لامرئ القيس وغيره من أصحاب المعلقات ولم يقتصر التقليد على الشعراء المبتدئين أو المتوسطين وإنما

جاءت من المشهورين أيضا ، وكذلك لم يقتصر التقليد على القدماء بل تعداهم إلى الشعراء والأدباء المحدثين كما صنع شوقي في تقليد سينية البحتري والبارودي لأبي نواس في رائيته المضمومة وتقليد بديع الزمان الهمذاني بمقاماته لأحمد بن فارس ثم جاء الحريري فحذا حذو الهمذاني وكذلك كثيرا ما قلد شعراء الغزل جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة قديماً ونزار قباني حديثاً كما نهج الكثير من الكتاب نهج (عبد الحميد الكاتب – ابن المقفع – الجاحظ – ابن العميد – القاضي الفاضل) وقد يكون التقليد بسبب وقوع الأثر المقلَّد في نفس المتبِّع لإشباع رغبة من رغبات النفوس وميولها فقد قلد الفرس الأدب العربي وقلد الأسبان العرب في شعر (التروبادور) . كذلك قد تكون الغرابة في الفكرة أو الجنس الأدبي مبعث التقليد كما في تقليد غوته (الكوميديا الإلهية) للمعراج الإسلامي ورسالة الغفران للمعري ؛ أما الإبداع والعبقرية والاكتشاف فهو قليل لأن فيه من الصعوبة والعسر والكد والتعب ما ليس في الاتباع وإن للإبداع أسبابا وعوامل لا تتهيأ إلا لعدد قليل من الناس ممن لديهم ملكة واستعداد خاصان وجانب الهبة فيها أكثر من جانب الاكتساب ، ومن هنا

سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس كما أن العاهات أحيانا تكون سببا للعبقرية كما في ظاهرة الشعراء العميان في أدبنا العربي (المعري – بشار– ربيع الرِّقِّي) وقد جاء المعري في الأدب بما لم يأت به المبصرون وكذلك بشار بن برد في قوله

(كأن مثار النقع مثر النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاى كواكبه) وقد يكون من أسباب الإبداع تفرد الأديب بموقف من المواقف لم يسبقه أحد إليه أو قد تكون له رؤية متفردة وقد برع المتنبي على عبقريته بوصف الحُمَّى وأجاد ابن الرومي في وصف (الغروب – وحيد المغنية) وقد يكون الإبداع تحدي الأديب أو الاعتراض عليه مما يجعله ينفعل ويأتي بالجديد المبدع وربما يكون للحالة النفسية للأديب دور كبير في ابتكاره كاختيار الوقت المناسب للابتكار كما في وصية بشر بن المعتمر للأدباء في أن يأخذ كل أديب من نفسه ساعة نشاطه وفراغ باله لالتقاط اللفظ الشريف والمعنى البديع .

الباب الخامس

الصدق والصدق الأدبي

كيف يستطيع قارئ الأدب أن يميز بين صادقه وكاذبه ؟.ومزيفه وأصيله ؟ وعمق عقيدة الأديب وسطحيتها وولائه للحقيقة أو المال والجاه والمنصب وغير ذلك من مغريات الدنيا الوسيلة الوحيدة للمبتدئ هي أن يمارس القراءة الطويلة مهتديا بهدي من يطمئن إليهم من المعلمين والنقاد ممن عرف عنهم نضج الذوق وسلامة الحكم . يرشدونه إلى القطع الأدبية التي اطمأن معظم الدارسين إلى صدقها ، وإلى الأخرى التي اتفق ذوو الذوق السليم على دمغها بالكذب . ويشرحون له بأقصى ما يسعهم من شرح خصائص الصدق الفني وسماته وعلامات الكذب الفني ، وأماراته ومن إطالته القراءة والنظر في هذه وتلك قد ينتهي إلى تنمية الملكة النقدية المميزة . وإن كان من المستحيل أن ينتهي في أي

مثال معين إلى الرأي القاطع الملزم الذي يحسم كل خلاف ، ولكي يتصف الأديب بالصدق لا بد أن تتوافر له الشروط الأربعة التالية :

١ – أن تكون عاطفته متلبسة بما ألم به ،

٢ – أن تكون عقيدته التي تبناها عقيدة مؤكدة للموضوع الذي يتناوله .

٣ –أن تكون حدة تصويره ناشئة عن حدة الشعور

٤–أن تكون قوة الحساسية عنده عن رغبة في وصف حقيقة شعوره لا عن رغبة في المبالغة والتهويل .

٥– لا يخالف تصويره النواميس العامة للكون

٦ –ألا يناقض حقيقة السلوك الإنساني فيما نخبره من البشر في تجاربهم ومواقفهم .

٧ –أن تكون من شأن شاعريته أن تزيد عاطفته جلاء وقربا

٨–ألا تقف العاطفة حجابا أمام الشاعرية .

ولعل المتلقي بعد ذلك ينتهي إلى تذوق قضية الصدق الأدبي ، وانظر إلى هذه الأبيات الرائعة الجمال وتمعّنْ بها تجدْها بعيدة عن الصدق الأدبي لأنها لم تصدر عن الحب حقيقي بالرغم من جرسها وبراعة صنعتها ، فصنعتها تبهر قارئها بمجرد مهارتها اللفظية ،

وتصرفه عن تأمل العاطفة والانفعال بها . والشاعر لا يلجأ إلى هذا العبث والزخرفة إلا حين لا تكون لديه عاطفة صادقة يريد نقلها إلى قارئه إدارة حارة مخلصة :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

.....

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضَّتْ على العُنَّاب بالبرَدِ

.....

الله في الخلق من صب ومن عاني

تفنى القلوب ويبقى قلبك الجانـي

صوني جمالك عنا إنـــــــنا بشـر

من التراب وهذا الحسن روحاني

.....

أما الأبيات التالية للشاعر عمر بن أبي ربيعة فإنك حين تقرؤها تجد أنها صدرت عن عاطفة حب صادقة ، وأن قائلها قد عانى حقّاً ما يدّعيه من لوعة وحسرة وندم وما فيها من تجويد للفظ وترقيق

للنغم ، وترجيع للرنة ، وتكرار لاسم المحبوبة تكرارا رائعا لم يأت إلا ليزيد العاطفة قربا إلينا وينقلها نقلا حيا نابضا

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجـَّر

تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

ولا قرب نعم إن دنت لك نافع ولا نأيها يسلي ، ولا أنت تصبــر

أما بيت النابغة في الاعتذار من النعمان فقد صدر عن خوف ورهبة حقيقيين من الملك المخاطب والتشبيه فيه تشبيه صادق . من شأنه أن يضاعف قدرتنا على تمثل عاطفته والاهتزاز بنظيرها:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أما بيت أبي نواس في الرشيد فلم يصدر عن شعور صادق ، والتشبيه فيه مهوش مهول يخالف نواميس الوجود التي لا نرضى عن مخالفتها . وصاحبه قد أورده ليبهر ويدهش انفعالا أحس به :

و أخَفْتَ أهلَ الشّركِ حتى إنّهُ لتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخْلَقِ

ونحن لا نقبل البيت التالي في وصف نحول بشارمن الحب مع العلم أن حب بشار غير صادق

إن في برديَّ جسماً ناحلاً لو توكّأْتِ عليه لا نهدمْ

وكذلك نرفض قول المتنبي :

كفى بجسمي نحولاً إنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني

ونرفض أيضا قول أحدهم :

ذبت من الشوق فلو زُجَّ بي في مقلة النائم لم ينتبه

وكان لي فيما مضى خاتم فالآن لو شئت تمنطقت به

ونرى حقيقة الصدق في تصوير ابن الرومي طفله وهو يحتضر :

ألـح عليه النزف حتي أحاله إلى صفرة الجاديّ عن حمرة الورد

وظل على الأيدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرند

فالتشبيهات عند ابن الرومي صادقة لم يؤت بها لغرض التلاعب والتظرف و إظهار المهارة البلاغية بل جاء بها الشاعر لتزيد من توضيح المنظر المرسوم وتقريب العاطفة الموصوفة ، عاطفة الجزع العظيم على ولده . كما نرفض التهويلات التي يفيض بها الكثير من شعر الرثاء ، والتي يصور فيها أصحابها الكون وقد أصابه الخلل والاضطراب فتزلزلت الجبال واهتزت الأفلاك وهوت النجوم والشهب نرفضها لا لأنها تخالف نواميس الطبيعة فحسب ، بل لأنها تعبر عن غفلة أصحابها عن اللذع الحقيقي للموت . كما في هذه الأبيات الكاذبة :

رمى السلطان الليث والليث خادر ورب ضعيف نافذ الرميات

فأودى به ختلا فمال إلى الثرى ومالت له الأجرام منحرفات

وشاعت تعازي الشهب باللمع بينها عن النيِّر الهاوي إلى الفلوات

وهكذا فإن الصدق هو المعيار الحقيقي في تقبل الأشعار والتقرب من نصوص الشاعر تباينت مواقف النقاد كثيراً حول هذه القضية فمنهم من ربط الشعر الحق بالصدق ونفى عنه الكذب، ومنهم من

جعل الكذب سبباً لرفض الشعر، ومنهم من وقف حائراً إزاءها لا يدري ماذا يقول؟ ، ومنهم من اشتق لنفسه طريقاً وسطاً. وأول من أثار القضية بوضوح حاسم هو ابن طباطبا ، فقد ربط الشعر بالصدق من النواحي المختلفة : الصدق في التشبيه، والصدق في الشاعر والصدق في القصيدة؟ الخ ورأيه يتلاءم وأساس نظريته في التناسب، فالتناسب هو سر الجمال، والصدق صنو للتناسب الجمالي في القصيدة، ثم أن التناسب عمل ذهني يعرض على العقل ليقبله أو يحكم فيه، والعقل لا يطمئن إلا إلى الصدق وهو يستوحش من الكلام الجائر الباطل؛ والصدق أيضاً يعني السلامة من الخطأ في اللفظ والتركيب والمعنى، وهذه أمور لابد أن تتحقق في القصيدة ، كذلك على الشاعر أن يكون صادقاً في التعبير عن ذاته ونفسه وهو يكشف عما يختلج فيها، ويكون صادقاً في تجربته، صادقاً بالمعنى التاريخي حين يقص خبراً، صادقاً على مستوى أخلاقي فلا ينسب الجبن للشجاع ولا يسمي الكريم بخيلاً؛ ونحن اليوم نرى في صدق الشاعر نموذجاً حسناً لما نسميه الإخلاص أو القضاء على المسافة بينما يقوله وما يفعله، ولكن الصدق كلمة ذات دلالات مختلفة، وعلى هذا فإنها في

القصيدة قد حدّت من قوة الخيال كثيراً. ويقترب عبد القاهر الجرجاني في هذا الموقف من ابن طباطبا، فإنه يحب ما يشهد له العقل بالصحة، ولكنه كان أكثر تسامحاً من ابن طباطبا حين أقر بوجود التخييل أو التمويه، وأنه هذا ضرب مقبول أيضاً وإن جاء في الدرجة الثانية.

وحين نظر قدامة إلى هذه القضية غيّر من زاوية النظر إذ جعل " الكذب " مرادفاً للغلو، ولما كان هو ممن يرون أن الغلو أفضل للشعر من الاقتصار على الحد الوسط فقد أيد من يقولون (أعذب الشعر أكذبه)، ويختلف موقف المتأثرين مباشرة بكتاب أرسطو عن موقف قدامة، إذ عادوا أيضاً ينظرون إلى المسألة من زاوية جديدة، وهي إقامة المقارنة بين الأقاويل الشعرية وغيرها من الأقاويل كالبرهانية والخطابية، وبما أن الأقاويل الشعرية قائمة على " التخييل " فليس فيها ما في الأقاويل البرهانية من صدق، ولهذا قرن الفارابي بين الكذب والتخييل حين قال: " أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة بالكل لا محالة " ولكنه أضاف أن للأقاويل الشعرية قيمة العلم في البرهان، أي كأنه يقول إن الصدق ليس هو العنصر الهام فيها وإنّما هو التخييل، او كما نقل عنه حازم "

الغرض المقصود للأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما، من طلب له أو هرب عنه؟ سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن " . وعلى هذا سار ابن سينا أيضاً إلا انه زاد " وليس ينبغي في جميع المخيلات أن تكون كاذبة " ، وحاول حازم أن يتجاوز الاثنين وهو يستشهد بآرائهما، فتدرج في معالجته لهذه المسالة في مرحلتين،

في المرحلة الأولى: وازن بين حظ الخطابة والشعر من الصدق ، فنفى الصدق عن الخطابة نفياً تاماً، وأثبت أنه أفضل للشعر، لأنه أقدر على التحريك من الكذب، ولم ينف الكذب عنه تماماً.

وفي المرحلة الثانية: نفى المشكلة كلها، وقال: إنها مشكلة لا علاقة لها بالشعر لأن الغاية من الشعر " التعجيب " وليس يسأل فيه عن الصدق والكذب، فهاتان صفتان تلحقان المفهومات فحسب، واتّهم المتكلمين بأنهم حاولوا الغضّ من شأن الشعر فوصفوه بالكذب.

والحقيقة أن الذين وصفوا الشعر بالكذب – عن غير طريق قدامة – كانوا يحاولون أن يعيبوه من زاوية أخلاقية، لأنه يقوم على

التمويه، ولأن الشاعر فيه يتحدث عن أشياء لم تقع وكأنها وقعت، ويهجو فيتزيد، ويمدح فيتزيد وهكذا، وحاول بعضهم أن يتظرف بقوله: إن مما يدل على فضل الشعر أن الناس يرونه جميلاً وهم يعلمون أنه كذب، ويقبلون الكذب فيه ولا يقبلونه في غيره، ولمّا عرض المرزوقي لهذه المشكلة، أضاف إلى الصدق والكذب مقولة ثالثة وهي " الاقتصاد " : " أحسن الشعر أقصده " ولم يرجح واحداً من هذه المواقف وإنما قال: إن لكل موقف أنصاره، وهكذا نرى كيف تعددت زوايا النظر إلى هذه القضية، وكان حازم – رغم تردده – هو الذي حلها حين برهن على أنها قضية خارجة عن طبيعة الشعر، من حيث هو شعر.

الباب السادس

الأدب والسرقات الأدبية

بعد التألق الذي مرت به مسيرة الشعر العربي ونظراً لجمود هذا الشعر واتجاه الشعراء اتجاهاً فلسفياً أو علمياً في بعض العصور وسريان فكرة أن الأسلوب هو المعول عليه في الأدب فقد جمد الشعر وتوقف الشعراء عن البحث عن موضوعات جديدة واتجه الشعراء للتحوير والسرقات الأدبية على اعتبار أنها داء قديم وعيب عتيق ولكنها ضرورة من ضرورات الشعر في ذلك الوقت وقد قسم النقاد السرقات إلى قسمين

١-سرقات مستحبة: يتجه فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة للعبارة أو الصورة.

٢-سرقات منكرة :يتجه فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة للمسروق حيث اتجه الأدباء والشعراء إلى أسلوب الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم والحديث الشريف وقصائد الشعراء ومحكم الأمثال والحكم ولفقوا الكثير من الخواطر والأفكار ، وبخاصة منذ ظهور أبي تمام وقيام الخصومة حوله ، وتتناول مسألة السرقات الأدبية أمورا هامة تسعى الدراسات الأدبية إلى الاطلاع على أصالة كل شاعر أو كاتب ، ومبلغ دينه نحو من سبقه أو عاصره من الشعراء والكتاب . وهي مسألة خطيرة لأنها شغلت النقاد من العرب أكثر مما شغلتهم أية مسألة أخرى ، وإن دراسة السرقات الأدبية دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام وقامت خصومة عنيفة حوله و لقد اتخذت سلاحا قويا للتجريح . ونحن نعلم أنه قد كتبت عدة كتب لإخراج سرقات أبي تمام وسرقات البحتري ، وكان المؤلفون متعصبين لأبي تمام ومذهب البديع أو البحتري وعمود الشعر ، أي منقسمين إلى أنصار الحديث وأنصار القديم ؛ ولأنه عندما قال أصحاب أبي تمام : إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه ، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء خيرا من أن يبحثوا

للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئا ، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط ، وبهذا حدثنا الآمدي نفسه عندما قال: (إنه لم يتتبع سرقات البحتري بالاهتمام نفسه الذي تتبع به سرقات أبي تمام ، لأن أحدا لم يدع أن الشاعر البحتري رأس مذهب جديد). وأكبر دليل على دراسة السرقات دراسة منهجية أنه قد نشأت عن تلك الخصومة استعمال اللفظ (السرقات)، إذ استعمل النقاد المجردون عن الهوى ألفاظا أخرى (كالأخذ) و (السلخ) ؛ وأما لفظة (السرقات) فقد ذاعت وسط الخصومة حول أبي تمام بين أنصار القديم وأنصار الحديث، فكتب عبد الله بن المعتز (سرقات الشعراء) و أحمد بن أبي طاهر و أحمد بن عمار في سرقات أبي تمام و كتب بشر بن تميم في سرقات البحتري من أبي تمام ، ومهلهل بن يموت في سرقات أبي نواس ، وتناول الآمدي نفسه تلك المشكلة في (الموازنة) وظهر المتنبي وقامت حوله خصومة جديدة ، فحاول أعداؤه تجريحه بإظهار سرقاته أيضا ولقد كان لنشأة تلك الدراسات وسط الخصومات أثر سيء في توجيهها ، فرأيناها قبل كل شيء تسعى إلى تجريح الشعراء ، ولهذا لم تستقم المبادئ التي اتخذت فيصلا فيها كما أنهم لم يفرقوا بين

السرقة وغيرها . و من الواجب أن نميز بين عدة أشياء في أخذ الشعراء عن بعضهم ، فهناك :

الاستحياء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب غيره

وهناك استعارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي وينفث الحياة في الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

وهناك التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب . ولقد يكون هذا التأثر تتلمذاً كما قد يكون عن غير وعي وإنما النقد هو الذي يكشف عنه .

وهناك السرقات: وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث ولم يفرق النقاد العرب في دراستهم للسرقات بين هذه الأنواع وإنما راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبها قريبا أو بعيدا في المعنى أو في اللفظ أو فيهما معا . بل لقد افتنوا في ذلك فردوا الكثير من الشعر إلى جمل نثرية من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ،

وأقوال السابقين واللاحقين من خطباء وحكماء . واستقصوا ذلك أبعد استقصاء حتى تمحلوا في إظهار سرقات مستترة يدعونها ، ثم يجهدون أنفسهم في الافتنان للتدليل عليها ، وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة ، وانحصار أغراضه ومعانيه ، وطرق أدائه . وأما الآمدي فلا يرى في المعاني المشتركة أنها سرقة ، وعنده أن ذلك لا يكون إلا في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، فالاتفاق ليس بسرقة لأن هذا الكلام موجود في عادات الناس ومعروف في معاني كلامهم وجار كالمثل على ألسنتهم في التقاليد الشعرية وفي الأقوال السائرة واختلاف الغرض ينفى السرقة عند الآمدي ، وإن كان جنس المعنيين واحدا . ويتفاوت النقاد في تناولهم لهذه المشكلة بين التسامح الكثير والتعقب المضني، وتتفاوت كذلك درجاتها عندهم، فبينا نجد ناقداً مثل الآمدي أو القاضي الجرجاني أو حازم يتناولها دون حدة، نجد البحث فيها – مصحوباً بالنقمة والغيظ – هو الشغل الشاغل للحاتمي (في بعض حالاته) ولابن وكيع . وقد كان الدافع الأول لنشوء هذه القضية هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الاطلاع، ثم تطور الشعور

بالحاجة إلى البحث في السرقات خضوعاً لنظرية وهي أن المعاني قد استنفدها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة، تحد من قدرته على الابتكار، ولهذا فهو إما أن يأخذ معاني من سبقه أو يولد معنى جديداً من معنى سابق، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية، فمنهم من يقصر عن المعنى السابق، ومنهم من يحتذيه، ومنهم من يزيد عليه، ومنهم من يولد معنى لم يخطر للأول على بال، وبذلك حل التوليد محل الابتكار. ويسبب هذا التفاوت، تفاوت المصطلح المتصل بالمعاني من هذا الطريق وبما أن قضية السرقة كانت من نصيب الشاعر المحدث لذلك نجد أكثر الكتب المؤلفة في هذه المشكلة إما أنها تتحدث عن سرقة المعاني عامة، وإما أنها تخصص لهذا أو ذاك من الشعراء المحدثين، فهناك كتاب في سرقات أبي نواس وآخر في سرقات أبي تمام وثالث في سرقات البحتري، حتى إذا وصلنا إلى المتنبي فاض فيض المؤلفات في سرقاته، وإذا وضعنا العداء للمتنبي جانباً وجدنا هذه الظاهرة تمثل شيئين:

أولهما: الإحساس العميق بأن دائرة المعاني قد أقفلت، وأن منتصف القرن الرابع يشهد " الغارة الشعواء " على كل معنى

سابق، لمتقدم أو معاصر. وقد أمعن بعض النقاد في الاتهام، فجعلوا المتنبي لصاً كبيراً لا يسرق من أبي تمام وحسب، بل هو يغير على المغمورين من الشعراء، وفي هذا نفسه فضح النقاد أنفسهم في إبراز مدى تحاملهم .

والثاني: استقطاب مشكلة السرقات لسائر القضايا النقدية واستئثارها بكل الجهود؛ وفي هذا إشارة إلى خروج رحى النقد عن محورها الطبيعي؛ فأما الذين تحدثوا عن السرقات الشعرية من حيث هي ظاهرة طبيعية – ولم تهجهم إلى ذلك خصومة معينة – فإنهم كانوا ينطلقون من موقفهم ذاك عن اعتقاد راسخ بان معاني الشعر، كالهواء والمرعى والماء. إنما هي في أساس خلق هذا الكون مشاع بين الناس، فلا ضير على الخالف أن يأخذ ميراث السالف ، وقد حاول هذا الفريق أن يسوغ الأخذ بجعله أساساً في التراث القديم ، فتحدث أصحابه عن اصطراف كثير لمعاني جميل وغيره، وعن استيلاء الفرزدق عنوة على أبيات لذي الرمة وغيره، ولكنهم تجاوزوا هذا العدوان السافر إلى الذكاء والحيلة ، فميزوا القدرة على التوليد وجعلوا كل من أخذ معنى وأجاد في ذلك ، فهو أحق بذلك المعنى من صاحبه الأول، وعند هذا الحد تكون نظرية

السرقة قد سوغت مبدأ الابتزاز القائم على القدرة والحذق. وإننا لنجد نقاداً يتحدثون عن الأخذ، وكأنه المبدأ الوحيد في الإبداع الفني في الشعر، فهم يضعون له القواعد والدرجات، والسر في هذا الموقف أن هذا الفريق من النقاد كانوا شعراء، كابن شهيد مثلاً، أو كانوا ناثرين – كابن الأثير – قد وصلوا إلى الإيمان بأن الطريقة المثلى في الإنشاء ليست سوى حل للمنظوم، أي تغيير الصورة التي عند غيرهم إلى صورة أخرى ذات إيقاع جديد. والحق أن جواب حازم على هذه القضية كان رصيناً ومقنعاً، وذلك أن اعتماد الشعر على المعاني الجمهورية، يبطل القسم الأعظم من دعاوى السرقة، ولا يبقي في الميدان إلا الصور " العقم " – وهي الصور التي توصل إليها شاعر على نحو من الابتداع وعرفت به (كتشبيه عنترة للروضة) ومثل هذه الصور والمعاني لا يحتاج ثقافة واسعة لدى الناقد، ثم لا يحتاج كذلك إلى أن يظل لقضية السرقة هذا المقام الكبير في النقد الأدبي ؛ وكان هذا يعني ان " قضية السرقة " ما كان من حقها أن توجد، لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً. ويقسم نقاد العرب السرقات إلى قسمين: مستحبة ومنكرة؛ فالمستحبة هي التي يعمد

فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة في الصور أو العبارة، وأما المنكرة فهي التي لا يستطيع فيها أن يضيف إليهما شيئًا من ذلك . وهذا الجانب من جوانب حرفة الشعر، بل لعله يضيف إليه غموضًا وإبهامًا؛ فقد اضطرب النقاد في بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسمونها سرقة وغصبًا ونحو ذلك من أسماء لا تعبر تعبيرًا واضحًا عن حقيقتها، ومن أجل ذلك كنت أوثر أن ننحي التسمية القديمة ونضع مكانها اسم "التحوير"؛ إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقًا أو مطروقًا فيديره في ذهنه، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة. وليس الشعر بدعًا في هذه الظاهرة، بل لعلها أكثر وضوحًا في فن الرسم؛ إذ يعالج الرسامون موضوعات مشتركة، كل يرسمها رسمه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع، وما يراه من طريقة في التلوين والتظليل وحشد الأجزاء في الصورة، أو نشر ضباب وغموض فيها، بحيث نرى المنظر في لمحة دون حشده في أي جزء أو أي تفصيل، وبحيث يكون لكل رسام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة. والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضًا خواطر مشتركة؛ ولكنهم حين يعالجون هذه

الخواطر يعمدون إلى التحوير فيها تحويرًا يغير من هيئتها القديمة، ويعطيها وضعًا جديدًا ولونًا جديدًا، ويخطئ من يتلومهم في ذلك ما داموا يخرجون أفكارهم إخراجًا تظهر فيه شخصياتهم؛ فكل منهم له طريقته في التلوين والتظليل، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه، مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها، فالشكل في المرآة المحدبة غيره في المستوية، والخاطرة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما في مرايا الذهن والخيال، أو لاختلافهما في الوضوح والغموض، إذ الخواطر كأصحابها قد ترى غامضة في شكل أشباح بعيدة، وقد تقترب وتتضح على درجات مختلفة. ومن الواجب أن نعرف دائمًا أن العبرة في الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات، لا بالإبداع المطلق فقد يبعد تحقيقه، وما لنا نذهب بعيدًا. ورب فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثة أو مطروقة؛ فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها، وحسن عرضها. وإذن : ينبغي أن ننفي عن هذا الجانب من العمل الفني ما علق به من

أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته، وأن نقرر أنه جانب أساسي في الفن؛ إذ يعدل الشعراء إلى التحوير في المعاني القديمة تحويرًا يجعلنا ننسى الأصل. والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهذا الجانب تنوعًا لم يُتِحْ له في الشعر العربي؛ إذ نرى الشارع القصصي يعرض أسطورة، ثم يأتي الشاعر الغنائي فيحولها إلى مقطوعة غنائية، ثم يأتي الشاعر التمثيلي فيحولها إلى رواية تمثيلية، وبذلك يأخذ الموضوع بوساطة هذا التحوير الفني شكلًا جديدًا في كل نوع من أنواع الفن، فالأسطورة توجد في الشعر القصصي عند هوميروس، ثم يأخذها سوفوكليس وأوريبيديس، ويحولانها إلى راوية تمثيلية كل يعرضها بطريقته الخاصة. واتساع الأنواع نفسه يعطي فرصة أوسع عندهم في هذا التحوير، فالشعر التمثيلي يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيحه الشعر الغنائي، ولذلك كنت ترى "أندروماك" عند "أوريبيديس" غيرها عند "راسين" وهذا التحوير الواسع الذي نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب؛ لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائي لا يتجاوزه، ولذلك ظل

التحوير عندهم محدودًا في آماد ضيقة؛ فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المحصورة. على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متمايزين: قسم تظهر فيه أصالة الشاعر، إذ يعدِّل في العناصر القديمة تعديلا يجعلنا نراها، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئًا أكثر من التلفيق؛ فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عرضه بصورته القديمة، إنما يعرضه في صورة ملفقة، شوهت أجزاؤها، وخلطت جوانبها خلطًا قبيحًا. وهناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي، نوع يمكن أن نُبقي له الاسم العام ونضيف إليه وصفًا يميزه فنسميه باسم "التحوير الفني" ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم: التحوير الملفق، أو باسم: التلفيق؛ إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضًا مشوهًا، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا. أما النوع الأول فكان يشيع في القرنين الثاني والثالث، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام في هذا الباب، واقرأ هذا البيت لزهير بن أبي سلمى:

أثافيّ سُفْعًا في معرَّس مرجلٍ ... ونُؤيًا كجذمِ الحوضِ لم يتثلَّمِ

ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافي وهذا النؤي عند أبي تمام؛ إذ يقول:

أثافٍ كالخدود لطمن حُزْنًا ... ونؤيٌ مثلما انفصمَ السِّوارُ

فإنك لا شك تُراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحور تحويرًا يجعلك تنسى الأصل، وكأنه خلق الصورة خلق وابتكرها ابتكارا، واقرأ هذا البيت لطفيل الغنوي :

وجعلت كُوري فوق ناجيةٍ ... يقتاتُ لحمَ سنامِها الرَّحلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبي تمام؛ إذ يقول:

رعته الفيافي بعد ما كان حقبةً ... رعاها وماءُ الرَّوضِ ينهلُّ ساكبُهْ

فليس من شك في أن هذه الصورة للبعير يرعى ويُرعى رعيًا غريبًا تستولي على أذهاننا، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنساني على التجديد والابتكار، ومن يستطيع أن يدعي على أبي تمام بأن هذه الصورة قديمة؟! لقد أضاف إليها فلسفة وبدعًا من نوافر أضداده وأخرجها في صورة جديدة، يكاد الإنسان ينسى أصلها، ولا يذكر بذورها التي تفرعت منها؛ فقد غيرتها المدنية والحضارة، وحورتها الفلسفة والثقافة. لقد كان الشعراء يستمدون من القدماء في

القرنين الثاني والثالث، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا في صور ما استمدوه وكأنهم حرفوه عن أوضاعه، فغدا يختال في شكل حضري مونق، كهذه الأثافي التي تشبه –بما عليها من حمرة في سواد– الخدود وقد اضطرب فيها اللونان، ولا تنسى النَّؤْي فإنه استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبته، وتكسر في غير موضع منه؛ ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس. وقد رجع أبو تمام فوصف هذا النؤي مرة أخرى وصفًا معجبًا؛ إذ يقول:

والنؤيُ أهمِدَ شطره فكأنَّه ... تحتَ الحوادثِ حاجبٌ مقرونُ

وارجع إلى صورة هذه الدابة التي كانت ترعى في الصحراء، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعيًا لا يستطيع ذهن أن يجمع في لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يطوي من الإبداع في العرض، فبعيره لا يذوب سنامه فقط بل هو يرعى ويُرعى رعيًا غريبًا، وأي فنان يرى هذه الصورة ولا يقيدها في لوحته أو على تمثاله أوفي قصيدته؟ لتكن الفكرة في أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبي تمام وفلسفته ما أكسبها شيئًا من الإنسانية فإذا هي تخرج من الصحراء والفيافي إلى محيط أوسع

من الفكر والفلسفة والخيال والعمق. واترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحتري فإنك ستذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير في الأصوات، يلذُّنا، ويمتعنا متعة تخلق في أذهاننا هذا الجو الموسيقى الخاص به، والذي تنطق فيه مزاميره؛ فإذا هي تؤثر في أعصابنا تأثيرًا حادًّا، ونحسن كأننا نحلم حلمًا سارًّا في جو موسيقي، لا عهد لنا بسحره وفتنته. كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملًا فنيًّا طريفًا؛ غير أنا لا نتقدم إلى القرن الرابع حتى نحس بتحول في هذا التحوير؛ إذ يصبح نوعًا من التلفيق، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة، وبذلك أصبحت تشبه "الصور الفوتوغرافية" فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه، وهذا كل ما تستطيع آلة المصوَّر أن تقدمه، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية في استعمالها واستخدامها؛ ولكن ليس للمصور عمل في صوره، إنما هي أشياء آلية، هي آلة تُخرج، وعليه أن يرصد ما تخرج. ومهما يكن فقد أصبح مثل الشاعر العربي بعد القرن الثالث غالبًا مثل المصور "الفوتوغرافي"؛ إذ لم يعد رسامًا يحوِّر في الخواطر تحويرًا يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ، بل أخذ يلفق

أفكاره وألفاظه، وأصبح هذا التلفيق أكثر ما بيده من صناعته، ودخله من طرق كثيرة، وكلما سلك طريقًا أمعن فيه واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خزف؛ فظهر الاقتباس وظهر التضمين وحلَّ الأدباء الشعر ونظموا النثر ، وهي اتجاهات لا تفصح عن مقدرات فنية، إنما تفصح عن تلفيق غريب، وانظر إلى هذا البيت للمتنبي:

أعدى الزمانَ سخاؤه فسخا به ... ولقد يكونُ به الزمانُ بخيلا

ثم انظر إلى أصله عند أبي تمام:

هيهات أن يأتي الزمان بمثلِهِ ... إن الزمانَ بمثله لبخيلُ

فإنك تحس أن المتنبي لم يصطنع شيئًا أكثر من التشويه؛ فبيت أبي تمام أجود سبكًا وأجمل لفظًا؛ ولكنه تعثر الحضارة العربية، بل هو تعثر الفن العربي؛ إذ لم يحدث فيه جديد واسع إلا هذا التقليد الذي كاد يقضي على الابتكار والأصالة في الشعر والشعراء، ولعل النقل والنقض أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء في عمل هذا التلفيق. أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبي:

والطَّعنُ شزرٌ والأرض واجفةٌ ... كأنما في فؤادها وَهَلُ

قد صبغت خدَّها الدماءُ كما ... يصبغ خدَّ الخريدةِ الخجلُ
والخيلُ تبكي جلودها عرقًا ... بأدمعٍ ما تسحُّها مقلُ

فقد نقل المتنبي أفكار الغزل وصوره إلى الحرب؛ ولكن بدا عليها التلفيق في وضوح، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق؟ إن تكلفًا يؤذي أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر. وعلى هذه الشاكلة تذهب غالبًا الصور الأخرى من النقل. أما النقض فهو أن يعمد الشاعر إلى فكرة قديمة فينقضها كقول أبي الشيص:

أجدُ الملامةَ في هواك لذيذةً ... حبًّا لذكرك فليلمني اللُّوَّمُ

فقد نقض المتنبي هذه الفكرة وعكسها؛ إذ يقول:

أأحبه وأحب فيه ملامةً ... إن الملامةَ فيه من أعدائِهِ

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار الموروثة والخواطر المطروقة. وفي هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التي كان يحاول بها الشعراء في هذه العصور أن يجددوا في الشعر باستعاراتهم لمراسيم الرسائل . ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذي كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثاني والثالث؛ فقد

شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجمود؛ فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح. وكأني بالحضارة العربية قد ضلت طريقها؛ فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة، وقلما ظهر جديد في الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضي وأفكاره وصوره. وعلى هذا النحو تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفني، وقلما دخل جديد في الفن إلا تحويرًا من نوع هذا التلفيق الذي رأيناه في الشعر، وقلما أضيفت طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتي به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذي رأيناه –في أول هذا الفصل– عند الصاحب في قصائده، والثعالبي في رسائله، والمعري في لزومياته.. وقضية السرقات الأدبية تجاذبتها أطر التأثر والتأثير ، ويرجع التأثر بمعناه الواسع إلى عوامل فرضت على المجتمع وهي في إيجاز(الرواية– الحفظ.– الإحياء –المعارضة –عمود الشعر). "و" البيئة الثقافية التي تعاقبت عليها ثقافة الأجيال السابقة، من التذكر التلقائي أو المتعمد كما يدّعي بعض الباحثين (السرقات في النقد العربي: محمد مصطفى هدارة ط أولى ١٩٥٨ ص ٢٥١.) واخذت هذه المشكلة من اهتمام الباحثين قديمًا وحديثًا، قدرًا لم يغفل في أي

عصر وأفردوها في كتب مستقلّة مثل سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت، والمنصف في الدلالات على سرقات المتنبي لابن وكيع التنيسي: والإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنًى، لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي. والموازنة للآمدي. والوساطة للقاضي الجرجاني وغيرها كثير. وأما البحوث الحديثة مثل السرقات الأدبية لبدوي طبانة، ومشكلة السرقات في النقد الأدبي لمحمد مصطفى هدارة وغيرهما. وأما الكتب المشتركة بين هذه المشكلة وبين قضايا أخرى، فكثيرة أهمّها طبقات الشعراء لابن سلام والشعر والشعراء لابن قتيبة وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني. والصناعتين لأبي هلال العسكري والعمدة لابن رشيق وغير ذلك. واستطاع ابن رشيق أن يجمع أنواع السرقات المتفرقة في كتب السابقين وهي كثيرة.

أولًا: الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر: فيصرفه إلى نفسه.

ثانيًا: الاختلاب أو الاستلحاق: البيت من الشعر عند الشاعر إن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق.

ثالثًا: الانتحال حين يدعي الشاعر جملة البيت ويكون لغيره.

رابعًا: الادعاء هو أن يدّعي البيت من الشعر من ليس شاعرًا.

خامسًا: الإغارة أن يصنع الشاعر بيتًا، ويخترع معنًى مليحًا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرًا وأبعد صوتًا فيروي له دون قائله.

سادسًا: الغصب. هو الاستيلاء على بيت من الشعر الآخر عنوة، فليس له بعد التهديد ويسير في الناس باسمه.

سابعًا: المرادفة والاسترقاد: أن يأخذ الشاعر بيتًا من غيره على سبيل الهبة.

ثامنًا: الاهتدام. وهو السرقة فيما دون البيت ويسمى أيضًا نسخًا.

تاسعًا: النظر والملاحظ: وهي التساوي في المعنيين دون اللفظ مع خفاء الأخذ، أو تضاد المعنيين، ودلالة أحدهما على الآخر وقيل أن الأخير يُسمّى "إلمامًا".

عاشرًا: الاختلاس: وهو تحويل المعنى من نسب إلى مديح أو من غرض إلى آخر عامة ويسمى النقل.

الثاني عشر: العكس: هو جعل مكان لكل لفظة ضدها.

الثالث عشر: المواردة : اتفاق الشاعرين في المعنى، وتواردهما في اللفظ، مع عدم لقاء أحدهما بالآخر وسماع شعره.

الرابع عشر: الالتقاط والتلفيق: تأليف البيت من أبيات، قد ركب بعضها من بعض وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب.

الخامس عشر: كشف المعنى من الشعر وتوضيحه بعد إبهامه.

السادس عشر: المجدود من الشعر: وهو ما رزق جدًّا واشتهارًا مع تأخر قائله.

السابع عشر: سوء الاتباع: أن يعمل الشاعر معنى رديئًا ولفظًا رديئًا مستهجنًا، ثم يأتي من بعده فيتبعه على رداءته.

الثامن عشر: تقصير الأخذ عن المأخوذ، فينزل الآخذ عن المأخوذ منه في معناه، درجة أو درجتين، مع بقاء روح الاتصال بينهما.

وأما الأخذ الحسن فذكره ابن رشيق في أمور: المخترع معروف له فضله متروك له من درجته غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن:

أ- يختصره إن كان طويلًا.

ب- أو يبسطه إن كان كزًا.

جـ- أو يبينه إن كان غامضًا.

د- أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافًا.

هـ- أو رشيق الوزن إن كان جافيًا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه، أو عرفه عن وجهه إلى وجه آخر. فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها. فإن قصر كان ذلك دليلًا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته. ويرى أنه لو التقى شاعران معاصران كابن الرومي وابن المعتز مثلًا، على معنى واحد، التحق المعنى بأقدمهما سنًّا، أو موتًا، أو أجودهما، وإن تساوى المعنيان في الجودة روى لهما على السواء ؛وأنواع التأثر البديعة عنده هي (- البديع النادر في العبارات. - الخارج عن المألوف في الألفاظ. يقول: السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ ثم في موطن آخر. (الإيغال. - التتبع. - المبالغة. - التتميم.- الالتفات.) ، واستطاع الإمام عبد القاهر أن يفرق بين أنواع التأثر، ويحدد مصطلحاتها ويميز الجيد منها والرديء بصورة أوشكت عن الكمال، ولا نقول: إنه ابتكرها ابتداء، ولكنه اعتمد على ما وصل إليه المتقدمون وأخذ يلم الشتات بنظرته الشاملة، وبعمق في قدرة عجيبة على التطبيق، وبأسلوب متنوع يدلّ على أصالته. وشخصيته الفذة، ولذلك جاء من بعده وسار على طريقه

من غير تجديد ولا ابتكار. ونراه يقسم المعنى إلى (معنى عقلي) : وهو المعنى الذي يقرّه العقلاء، ويجري في كل أمة وعلى أي لسان، كقوله:

وما الحسب الموروث لا درّ درّه ... بمحتسب إلا بآخر متكسب

وكقوله.

إني وإن كنت ابن سيد عامر ... وفي السر منها والصريح المهذب

فما سودتني عامر عن وراثة ... أبى الله أن أسمو بأم ولا أب

وإلى (معنى تخييلي) : وهو ما يمتّ إلى العقل بسبب، بل يرجع إلى الإحساس والشعور وغالبًا ما يختلفا من شخص إلى آخر، وهو ما يسمى عند النقاد المتقدمين بالمعنى الخاص، ويغلب في هذا المعنى السرقة والأخذ إلا من استطاع أن يُولد منه معنى آخر، أو يستوحى منه معنًى تخيليًّا جديدًا، وذلك لا يدخل في باب السرقة المحضة، ومثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للكان العالي

كما ورد في(أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني ص ٢١١، ٢١٢ تحقيق السيد محمد رشيد رضا ط السادسة القاهرة ١٩٥٩) ، ويعقب بقوله: "مع أن الشعر يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس

إلى ما ترتاح إلى من التعليل ، وأن يتفق الشاعران في الاتجاه الخاص وجهة الدلالة التي يهدف إليها كل منهما، والانفراد بحسن التعليل، كإثبات دلائل الشجاعة وعلامات السخاء

ويربط التأثر بمشكلة النظم، وضحت أنواع التأثر وانكشفت معالمه وظهر الفرق بين السرقة والأخذ وبين الاحتذاء والتوليد والتأثر. وأساس الاختلاف في مفاهيم أنواع التأثر، يرجع عند المتقدمين على الإمام إلى قضية اللفظ والمعنى، فمن نصر اللفظ منهم جعل السرقة في التصوير والتعبير، ما لم يولد الشاعر في المعنى أو يستوحي أو يتأثر بالاتجاه العام فقط، فإن فعل واحدة منها، لا يتهم بالسرقة، ويحكم على تصويره بقدر درجة جودته، ومدى التباعد بين السابق واللاحق، والمعنى عندهم يستوي فيه كل الناس فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، فالشعر صياغة وضرب من التصوير كما قال الجاحظ في ردِّه على أبي عمرو الشيباني الذي نصر المعنى. ومن نصر المعنى جعله بحال السرقة والتأثر فيه وإن فرق أنصاره بين المعنى المشترك العام والمعنى الخاص إلا أن المعنى عنده هو أساس الشاعرين أو اختلافهما فيه

وانفراد أحدهما به عن الآخر وإن اختلف التصوير، وتباينت التراكيب وتغاير النظم، ومن أنصار المعنى أبو عمرو الشيباني وابن قتيبة. وبانتصار عبد القاهر لفكرة النظم، وصل إلى الغاية في تحديد أنواع التأثر والسرقات وقرب فيها إلى الكمال، وردّ على أنصار المعنى وكشف عن أخطائهم في انتصارهم للمعنى وحده، الذي اختنق بسببه النقد لفترة طويلة وانحطّ شأن التصوير والنظم والجمال والتأليف ولهذا فهو يؤيّد الجاحظ الذي انتصر للفظ والصياغة ، لأن المعاني في الطريق تعرفها الناس جميعًا، لا فرق بين حضري وبدوي، وعربي وعجمي. ولكنه ردَّ على أنصار اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا يشترك مع غيره في النظم المتلاحم والتركيب المتسق، وبيَّن الإمام إن كلًّا من الفريقين: نصير المعنى وحده، ونصير اللفظ وحده كان سببًا في اختناق النقد لفترة طويلة، وإنهما أخطأ من شأن التصوير والنظم وجمال التأليف . وأنصار اللفظ مستقلًّا يرون أن الشاعر إذا تأثر بآخر في ألفاظه –الألفاظ المفردة– يعدّ آخذًا ومحتذيًا لا مبتدئًا، ولو أتت ألفاظه المأخوذة من غيره على نظم يختلف عما تأثر به، وعلى ذلك لا تصح المفاضلة بين العبارتين التي وقع فيها التأثر والتأثير في الألفاظ

مفردة، ولكنها تقع المفاضلة بين نظم وآخر يختلف عنه وإن اتفق في الألفاظ، فلكل منها صورة تخالف صورة الآخر ألبتة، ويسمى ذلك عند الإمام عبد القاهر تأثرًا واحتذاء، لا سرقة وإنما السرقة تقع في التماثل التام بين النظم الأول والثاني كمثل أن يقول في بيت الحطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

وقول الآخر:

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها ... واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

ذلك لأن بيت الخطيئة لم يكن كلّاما وشعرًا من أجل معاني الألفاظ المفردة التي تراها فيه مجردة معراة عن معاني النظم والتأليف، بل منها متوخي فيها إلخ. ثم يرجع الإمام باللائمة على أنصار المعنى، الذين لا يحفلون إلا بالمعنى، وأن الأخذ بالسرقة إنما تقع فيه، فمن أخذ معنى من آخر من غير أن يولد منه معنًى جديدًا، أو يستوحي منه لطيفة طريقة، يعدّ سارقًا وآخذًا، فإن من ولد فيه أو استوحى منه معنًى آخر، لم يكن سارقًا، ويقولون بأن من أخذ معنًى عاريًا كان أحق به، ولذلك كتب المرزباني "فصل في هذا المعنى حسن" وبيَّن لهم الإمام أن ليس الاعتبار في التأثر بالمعنى

وحده، لأنه لا يتصور أن يكون هناك معنًى عاريًا من غير لفظ يدل عليه، ولا يتصور أن يأتي واحد منا بمعنى يلفظ من عنده ابتداء به، ولو صح له ذلك فهو أولى به من غيره وينسب إليه. ثم يقرّر الإمام عبد القاهر المصطلح الدقيق في التأثر، للاحتذاء ويفرق بينه وبين السرقة والأخذ فالاحتذاء عنده أن ينظم شاعر معنى في أسلوب، ثم يتناول شاعر آخر هذا النظم في نظم من عنده لذلك أنكر ابن الرومي ادّعاء البحتري بالسرقة والأخذ في بيت أبي نواس:

ولم أدر من هم غير ما شهدت لهم ...

بشرقي ساباط الديار البسابس

فقد أخذه الشاعر من قول أبي خراش الهذلي:

لم أدر من ألقي عليه رداءه ...

سوى أنه قد سل من ماجد محصي

وقال ابن الرومي لأبي نواس، فقد اختلف المعنى فيهما، قال أبو هلال العسكري الذي حكى الخبر، فهذا من حلى الأخذ والحذو مع أن حذو الكلام حذوًا واحدًا، وأما الأخذ والسرقة عنده، فهو ألا يكون في المعنى جديدًا، حينما ينظم شاعر على مثال آخر، ويتفق

معه في النظم والمعنى ويكون الفضل للسابق. ثم يفصل الإمام المعنى بين الأخذ والمأخوذ فيجعله قسماً أنت ترى فيه أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلًا ساذجًا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب.

ومثال ذلك قول المتنبي:

إذا اعتلّ سيف الدولة اعتلّت الأرض

ومن فوقها والبأس والكرم المحض

مع قول البحتري:

ظللنا نعود الجود من وعكك الذي ...

وجدت وقلنا اعتلّ عضو من المجد

وأنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى، وصور من الأمثلة لهذا القسم قول لبيد:

وأكذب النفس إذا حدثتها ... إن صدق النفس يزري بالأمل

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صدقت النفس لم تترك لها ...

أملًا، ويأمل ما اشتهى المكذوب

وبهذا كله يحسم الإمام القضية، ويبين في غير خفاء الأخذ القبيح والأخذ الحسن ويميز بين السرقة والأخذ وبين الاحتذاء . والاحتذاء هو المحمود عنده، وهو الذي ينبغي أن يرعاه الشعراء لا الأخذ والسرقة، وهما مذمومان عنده، والاحتذاء وإن كان فيه أخذ إلا أن الشاعر قد جدد في المأخوذ، وابتكر في بعض أجزائه، بينما الأخذ في السرقة تجديد فيه لا ابتكار. والاحتذاء هو أشرف أنواع التأثر لأن فيه خلقًا وابتكارًا في جانب، وتقليدًا واتباعًا في جانب آخر، وتبعًا لذلك ربما يسمو متأخر في تصويره عن متقدم حذا حذوه. والملاحظ أن هناك موضوعات تقليدية غاب أصلها الأدبي في غياهب الزمن؛ فلم نعد نعلم عن انتقالها من بلد إلى بلد شيئًا ذا بال، مثل (أسطورة خاتم سليمان) و (أسطورة طاقية الإخفاء) و (أسطورة الشحاذة الطيبة الجميلة التي تتزوج ملكًا) فكل واحدة من هذه الأساطير كانت موضوعة لكاتب أو أكثر من كاتب في الأدب العالمي، خلع عليها من فنه الكثير؛ فحملت خصائص إبداعه، وللموضوع مواقف عامة، ومواقف خاصة، تقوم على التفصيلات التي يبتدعها كل كاتب من عنده، وتعد تجديدًا للموضوع الذي يتناوله. ويمكن أن تقوم المُقارنة الأدبية بين عدة كتاب تناولوا هذا

الموقف أو ذاك، ومن الممكن أن يكون أحدهم قد أثر في الآخر بطريقة أو بأخرى، وذلك أمر مشروع لا ضرر فيه. مثال ذلك مسرحية "فاوست" للشاعر الألماني "جوته" التي تتناول قضية عامة هي التردد بين العقل والقلب، وهذه القصة نفسها هي التي تمثل محور الموقف العام في مسرحية توفيق الحكيم (شهر زاد) فقضية العقل والقلب ذات أثر واضح فيها، بما يوضح ويبين لنا التأثر الأدبي من جانب الحكيم بالشاعر الألماني "جوته" ومسرحية "أوديب الملك" الذي كتبها الشاعر اليوناني "سوفوكليس" الذي عاش في الفترة ما بين أربع مائة وستة وتسعين، وأربع مائة وستة قبل الميلاد، ومادة موضوع "أوديب" أسطورة يونانية شهيرة، ولقد تأثر بها توفيق الحكيم في مسرحيته التي نشرها سنة تسع وأربعين وتسع مائة وألف، بعنوان "الملك أوديب" وإذا كان "أوديب / سوفوكليس" يعاني من مشكلة البحث عن الحقيقة، فإن "أوديب / توفيق الحكيم" يعاني من مشكلة الصراع بين الحقيقة والواقع. ومن المعروف أن لعلي أحمد باكثير، مسرحية عنوانها "أوديب" قال: إنّ هدفه من كتابتها محاولة تشخيص مشكلة سياسية وطنية، هي مشكلة فلسطين، وهدف "باكثير" مِن هذه المسرحية هدف ديني

بحت، فهو يهاجم البدع التي أخذت تشيع، وتنتشر في البيئات الإسلامية منذ العصر الفاطمي، ويقوم على رعايتها والترويج لها طبقة من المتاجرين، الذين يجمعون الأموال من السذج باسم الدين، أو باسم الدفاع عنه. وهناك كذلك النماذج الأدبية الإنسانية ، ونماذج المهن والوظائف ، ولعل خير مثال على ذلك مسرحية "غادة الكاميليا" للكاتب الفرنسي "ألكسندر دوماس" التي عربها المنفلوطي بعنوان "الضحية" وضمنها كتابه (العبرات) وشخصية "تور" في "اللص والكلاب" وشخصية "لولا" في "السمان والخريف" ولنجيب محفوظ، كذلك صور بعض الكتاب البغية في صورة ضحية مغلوبة على أمرها؛ فلا ذنب لها في نظرهم في سقوطها، بل المسؤول عن ذلك المجتمع الذي قد يكون قد دفعها للرذيلة أو الهاوية دفعًا، وبعض ثالث عدها آفة اجتماعية لا سبيل إلى إصلاحها، بل هي خطر داهم على المجتمع الذي تعيش فيه. وكان لمسرحية "غادة الكاميليا" أثر كبير على الكتاب العرب الذين تناولوا شخصية "البغي الفاضلة" –لاحظ التناقض بين البغية وبين الفاضلة –ومنهم نجيب حداد الذي قلد الرواية الفرنسية شكلًا وموضوعًا، وخاصة في "إيفون مونار" أو "حواء الجديدة" التي

تدور حول فكرة رد اعتبار العاهرة –وكيف يرد للعاهرة اعتبارها اللهمَّ إلا بالتوبة الصادقة لله تعالى–، وليس نجيب حداد بالغريب على الرواية الفرنسية، فقد قراها وترجم بعضا منها، وبذلك يعد أول من تطرق لموضوع الدفاع عن البغي في الأدب العربي الحديث. وفي مجال القصص يشير عبد الواحد عرجوني إلى أن" من مظاهر تأثير الثقافة العربية الإسلامية في آداب الشعوب الأخرى إلى قصة "البلبل والوردة" التي تتردد في آداب عدد من الأمم والشعوب المختلفة، كالأدب الفارسي والهندي والآداب الأوربية ، أما في التراث الإسلامي؛ فقد وظفت القصة توظيفًا رمزيًّا راقيًا؛ خاصة عند المتصوفة، ويُشير الأستاذ "إيه دي ديريجوري" إلى أن البلبل والوردة من أهم العناصر الشعرية الصوفية، (إذ وقع البلبل الأخرس في حب وردة زرقاء، ولما اقترب منها حيته فلم يرد التحية، وهو ما أغضبها غضبا شديدًا، دعاها إلى عدم الكلام إليه؛ فأحزنه منها هذا السلوك ودعا الخالق أن يمنحه صوتًا يعبر به عن ما يجيش في قلبه، فاستجاب الله له ووهبه أجمل صوت في الكون. وعند ذاك عاد إلى الوردة، وغنى لها تعبيرًا عن حبه الكبير؛ لكن هذه الأخيرة لم تعره سمعًا؛ فانسحب كسير القلب، وهنا

شعرت الوردة بالندم، ومن ثم حين عاد في الصباح رأى الدموع على أوراقها، فأسرع لمعانقتها لكن أشواكها طعنته طعنة أماتته، وأسالت دمه فوق أوراقها التي أضحت بسبب ذلك أوراقًا حمرًا) . هذه هي الأسطورة التي أترعت خيال كثير من الشعراء الفرس والأتراك والعرب والهنود، فأبدعوا لنا منها أشعارًا خالدة تتغنى بمعاني الحب والجمال والموت، متمثلة في البلبل والوردة. وممن كتب من الشعراء العرب عن البلبل والوردة أيضًا: الشاعر العراقي المعروف –الرصافي –والشاعر الفلسطيني –إبراهيم طوقان– ... إلخ. أما بالنسبة للأجناس الأدبية: فلاشك إننا في العصر الحديث قد أخذنا الفن المسرحي من الغرب، رغم أنه كانت لدينا بعض الأشكال التمثيلية البدائية، أرقاها "خيال الظل" الذي كان مع ذلك فنًّا شعبيًّا، وقد تعرف المصريون إلى المسرح أثناء الحملة الفرنسية، حين كان الغزاة الفرنسيون يمثلون بعض المسرحيات لأنفسهم، ثم لما ازداد اتصالنا بأوربا بعد ذلك في عهد "محمد علي" وأولاده نقل بعض أهل الشام القاطنيت في مصر هذا الفن إلى بلادنا وكان في أوله مجرد تقليد ضعيف لما كانوا يشاهدونه في أوربا. ثم سرعان ما استحصدت الإبداعات المسرحية تمثيلًا

وتأليفًا، وبالمثل فإن فن الملحمة لم يكن معروفًا للعرب القدماء، ولم يدخل شعرنا إلا في عصرنا هذا، رَغم أن هناك مقارنة أدبية قام بها ابن الأثير اتهم فيها شعرنا العربي بالتقصير عما هو معروف في الشعر الفارسي، إذ أشار في كتابه (المثل السائر) إلى "الشهنامة" التي نظمها "الفردوسي" في ستين ألف بيت، وهو ما لا وجود له في شعرنا القديم. وقد ظن صلاح الدين الصفدي أنّ الأمر مجرد طول في القصائد؛ فذكر في كتابه (نصرة الثائر على المثل السائر) بعض أمثلة من الشعر العربي ذي النفس الطويل، دون أن يتنبه إلا أنه بصدد فن أدبي خاص، وليس مجرد قصائد طويلة. ومن الأعمال الملحمية أو شبه الملحمية التي نظمها شعراؤنا في عصرنا الحالي، مع وجوب التنبه إلى ما حدث في للملاحم القديمة عبر التاريخ الطويل من تطور "ترجمة شيطان" للعقاد، و"عبقر" لشفيق المعلوف و"على بساط الريح" لفوزي المعلوف، و"على طريق إرم" لنسيم عريضة، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم و"العلوية" لعبد المحسن الأنطاكي، و"الغدير" لبولس سلامة و"عين جالوت" لكامل أمين . ويضيف بعض الباحثين إلى هذين الفنين فنين آخرين هما: المقال، وقصيدة النثر، وما يقال عن المقال

وقصيدة النثر، يصح قوله بالنسبة للمذاهب الأدبية من رومانسية وواقعية وبرناسية وطبيعية، إذ ما أكثر النماذج الشعرية والنثرية التي تدخل بكل سهولة تحت لواء كل هذه المذاهب، دون أن يعني قدماؤنا أنفسهم بتصنيفها، وتخصيص مصطلحات معينة لها، إذ كان يفعلون ذلك بعفوية، وكأنهم يمارسون أمرًا فطريًّا. ولقد أخذنا في العصر الحديث هذه التسميات وفلسفاتها وتنظيراتها، من الأدب والنقد الغربيين، واجتهدنا في تطبيق ذلك على إبداعنا الأدبي في القرن العشرين، والقرن الحادي والعشريين تقليدًا منا لما قرأناه في آداب الغرب ونصوصه القديمة. وتبقى العبارات التي نقلناها نقلًا من عن اللغات والآداب الغربية، ولم تكن تعرفها لغتنا وآدابنا من قبل ومنها قولنا: "أعطاه الضوء الأخضر" و"سلمه صكا على بياض" و"سقط بين كرسيين" التي أدخلها الدكتور "طه حسين" أي: "لا طال بلح الشام ولا عنب اليمن"، و"يفعل كذا في الساعة الرابعة عشرة" أي بعد فوات الأوان، و"أحس بالألم يتغلغل حتى النخاع" أي بلغ ألمه أقصى مداه. علاوة على الإكثار من الصور البيانية التي تتراسل فيها الحواس أو تشبهها مثل: "السكون المشمس" و"اللون الصارخ" و"الرائحة النفاذة" و"الشعارات الزاعقة" و"الابتسامة

الصفراء" و"الكلام اللزج" و"ضوء القمر الهامس" و"الشفق الباكي" و"الصفصافة الحزينة" و"الحزن العذب" و"قلب من ذهب" وما إلى هذا.