استدعاء النص الغائب عند نقاد أبي تمام وشراح ديوانه

Recalling the absent text for the critics of Abi Tammam and the commentators of his poetry

إعداد

د. فاطمة سيد عبد التواب بدوي
Dr. Fatima Syed Abdel Tawab Badawi

Doi: 10.21608/mdad.2021.184424

الاستلام: ١٦/ ٤/ ٢٠٢١م **القبول : ٢ / ٥/ ٢٠٢١م**

بدوي، فاطمة سيد عبدالتواب (٢٠٢١). استدعاء النص الغائب عند نقاد أبي تمام وشراح ديوان ، ***المجلة العربية مـــــداد*** ، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٥ (١٤)، ص ص ٧٧ – ١٠٢.

استدعاء النص الغائب عند نقاد أبي تمام وشراح ديوانه

المستخلص :

تعد التجربة الشعرية لأبي تمام تجربة فريدة ومميزة في الأدب العربي؛ إذ ينطلق فيها شاعرنا لا من الحرص على التنميق والزخرفة كما يرى بعض الدارسين، وإنما من رؤية تعتبر الشعر نوعا من خلق العالم باللغة، وتسعى بكل قوة إلى اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء وبينها وبين الألفاظ، مما نتج عنه جدة لغته الشعرية، وبكارة أساليبه، وغموض معانيه والتباسها. الأمر الذي مثل صدمة لمعاصريه بلبلت ذائقتهم وحيرتهم حيرة شديدة، وولدت جملة من الاستجابات والقراءات النقدية لعلها الأهم في تاريخ نقدنا العربي القديم نظرا لما طرحه المساهمون فيها من آراء حول لغة الشعر وجمالياتها، وما ضبطوه في أثناء جدالهم حول شعر حبيب من خصائص تحكم بنية القصيد وعبارته، وترسم حدود استخدام المجاز والألفاظ فيه. ولعلنا لا نبالغ إذ نقول: إن المواقف النقدية في تراثنا من تجربة أبي تمام الشعرية ومحاولته التجديدية تجسد خير تجسيد مواقف القدماء عامة من قضايا الإبداع الشعري، وتبلور لنا تصورهم للأدبية: ما الذي يعد منها، وما الذي يفارقها ويتجرد منها. كما إنها تبلور جملة الآليات القرائية التي استعانوا بها في اختراق النص الشعري وتعرية طبقاته سعيا للالتصاق الحميم به ومن ثم الحكم الموضوعي عليه. ولعل آلية " استدعاء النص الغائب" تعد واحدة من أهم هذه الأليات التي تمت قراءة الإبداع الشعري وفك شفراته على ضوئها. وبحثنا هذا يتناول تلك الآلية التي تتحكم فيها عوامل عدة بالدراسة والتحليل من خلال نقاد أبي تمام وشراح ديوانه.

الكلمات المفتاحية: النص الغائب- أبو تمام- النقد الأدبي- نظرية التلقي.

Abstract:

The poetic experience of Abu Tammam is a unique and distinctive experience in Arabic literature. As our poet proceeds in it not from a keenness on embellishment and decoration, as some scholars see, but from a vision that considers poetry a kind of creation of the world by language, and seeks with all its might to discover new relationships between things and between them and words, which resulted in the novelty of his poetic language, the virginity of his methods, and ambiguity meanings and confusion. Which was a shock to his contemporaries, confused their tastes and bewilderment, and generated a

number of responses and critical readings, perhaps the most important in the history of our ancient Arab criticism, given the opinions expressed by its contributors about the language of poetry and its aesthetics, and what they seized during their argument about Habib's poetry from the characteristics governing the structure and expression of the poem. And draw the limits of the use of metaphor and words in it. Perhaps we are not exaggerating when we say: The critical attitudes in our heritage from Abu Tammam's poetic experience and his attempt at renewal embody the best embodiment of the ancients' positions in general on the issues of poetic creativity, and crystallize for us their perception of literary: what counts from it, and what separates from it and is stripped of it. It also crystallizes the totality of the reading mechanisms that they used to penetrate the poetic text and expose its layers in an effort to intimate adherence to it and then objective judgment on it. Perhaps the mechanism of "recalling the absent text" is one of the most important of these mechanisms, in the light of which poetic creativity was read and decoded. This research deals with that mechanism that is controlled by several factors in the study and analysis through the critics of Abu Tammam and the commentators of his office.

Keywords: absent text- Abu Tammam - literary criticism - reception theory.

(١)

لعلنا لا نجانب جادة الصواب إذ نشير إلى صعوبة بل واستحالة وجود نص أدبي بمعزل عن النصوص المحيطة به سواء السابقة عليه أو المتزامنة معه؛ إذ النص الأدبي، وأي نص آخر، إنما هو نتاج لتفاعل عدد هائل ولا نهائى من النصوص المذابة في نسيجه، كما "أن كل المبدعين يعيشون خلال المبدعين الآخرين، وكل مبدع سارق، أو

مستعير - بالمعنى العريض للكلمة - من غيره".[1] ولا يمكنه إبداع نص ما إلا ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن، والتواصل معها والانقطاع عنها في الوقت نفسه.

إن كل نص كما يقول بارت: "فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليًا"[2] وهو بمثابة نقطة التقاء لعدد من النصوص الأخرى، ولا يعدو كونه إعادة قراءة لهذه النصوص أو تثبيتًا لها أو انتقالاً منها أو تعميقًا وتكثيفًا لها.[3] وهذا يعنى أن النص يدخل لحظة تشكله "في علاقات سرية مع حشود من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له حتى لكأنه يحاورها ويتفاعل معها، أو لكأن النصوص تتنادى فيما بينها وتتنافذ، فيتحول القديم المتواري في تلاوين النص الذي استدعاه إلى طاقة يتمكن بواستطها من الانفتاح على ما تأسس قبله من إبداعات ويصهرها في محارقه".[1] ويتمثلها خير تمثل ليؤسس بذلك إبداعيته وفرادته الخاصة في نسيج متناغم مفتوح يجمع بين الحاضر والغائب ويفضي بأسراره النصية لكل قراءة فعالة تدخله في شبكة أعم من النصوص.

ولا غرو أن الكتابة في فراغ وهم؛ إذ لا تنبثق الإبداعات الأدبية إلا من خلال قراءة الأسلاف وتَمَثُّلِ نصوصهم، ولا تتولد إلا من رحم النصوص السابقة التي تدخل معها في علاقة تحاور وتفاعل واشتباك خلاق. وبطبيعة الحال فإن قراءة النص تتطلب فضًا لهذا الاشتباك وتمييزًا للأصوات المتحاورة داخله، والسبيل إلى ذلك إنما يكون بإدراك القارئ للعلاقة التي تجمع بين النص الحدث والنصوص الغائبة أو المستحضرة بشكل خفي، وكشفه عن السند المرجعي للنص المفسر أو المقروء.

إن "النص بقدر ما يحيل على نصوص غائبة فإنه يعدل عن أصل تلك النصوص؛ وبقدر ما يعدل عن الأصل ينشأ في بنيته فضاء ترميزي مثقوب يستنفر قارئه إلى تأوله من خلال استحضار الغائب لغاية الفهم"[2] والكشف عن العلاقات النصية التي تحدد أفق

---

(1) مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٢م، ص٣٢٥.

(2) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤، ص٢١.

(3) راجع: مارك أنجينو: التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية،١٩٩٨م، ص٦٩.

(1) محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيل، ص١٠، وراجع أيضًا ص ٣٢٨.

(2) الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، ضمن كتاب صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الأداب بمنوبة،١٩٩٢، ص ٤٥٣.

انبناء الدلالات المتعددة القائمة على مبدأ التحويل والتعارض والتكافؤ، والناتجة عن تداخل النصوص فيما بينها. وهكذا يمكننا القول إن استدعاء النص الغائب أو استحضاره هو في الأساس آلية قرائية ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي تعمل على إظهار كل العناصر القابلة لإحداث تقارب تلميحي بين النص المقروء والنصوص الأخرى المضمَّنة داخله سواء بطريقة الشعور أو اللاشعور. وهنا يقوم الناقد بتجنيد حقل قراءاته السابقة منتجًا من لدنه جملة من العلاقات بين النص المقروء وغيره من النصوص الأدبية، مما يبرز إبداعية القراءة وفعالية الفعل النقدي بما يشتمل عليه ذلك الفعل من إحياء لشحناتٍ من المعاني المتعددة التي تسكن بداخل العمل والتي تتوضح أكثر في نصوص أخرى.

استدعاء النص الغائب إذن وسيلة من وسائل الكشف عن التفرد والسبر لكنه الإبداع، وتقنية أو آلية من آليات إنتاج المعنى ومعالجة النص[١]، تتحكم فيها ثقافة الناقد وذاكرته الأدبية، ومدى اطلاعه على النصوص المرجعية للنص المقروء ومقدار محفوظه منها، ومدى قدرته على قراءة النص داخل سيرورة الإبداع في الثقافة التي ينتمي إليها، وربما داخل سيرورة الإبداع مطلقًا. فالناقد وهو يباشر النص يحمل معه "قراءات سابقة لنصوص أخرى، ويسير في فهم 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 وإلا في ذهنه قراءات تضئ له صُوَى السبيل".[٢]

هذه الآلية كانت - في رأينا - من الآليات القرائية الفعالة في تراثنا النقدي لا سيما في التعامل مع نص أبى تمام وقد تمثلت هذه الآلية بشكل كبير في مفهوم السرقة وما ارتبط به من تقسيمات، وما لابسه من قضايا لعل في مقدمتها قضية الإبداع الشعري، وأصالة الشعراء، وتداول المعاني فيما بينهم. والواقع أن الناظر فيما كتب من نقد حول شعر أبي تمام وما كتب من شروح في حواشي ديوانه يلحظ أن النقاد والشراح ما كانت تشغلهم قضية مثلما شغلتهم قضية تتبع سرقاته ورصد العلاقات التي تربط نصه بغيره من النصوص. وفي هذا الإطار كان يتم اللجوء إلى الذاكرة النقدية وما خزنتة من نصوص سابقة واقعة في المجال الحواري لنص أبي تمام فيتم استدعاء هذه النصوص "النماذج" ثم الموازنة بين السابق واللاحق لتحديد أيهم أحسن تصويرًا للمعنى وتعبيرًا عنه تمهيدًا للحكم بحسن الاتباع والأخذ أو إساءته من قبل الطائي. وربما تم هذا الاستدعاء إثباتًا للتشابه والتماثل بين ما قاله الطائي وما قاله سابقوه دون توضيح

---

[١] راجع: سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، ص٢٢.

[٢] أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٧، ص٢٧.

لمواطن الشبه في المعنى أو المبنى.

لقد تمت قراءة نص أبي تمام وتحديد أدبيته من خلال استدعاء نصوص أو متون شعرية سابقة. ولعلنا لا نبالغ إذ نؤكد أن هذا الاستدعاء كان من أهم صور النقد التطبيقي القديم، وآلية من أبرز آلياته. ولما كانت هذه الآلية متصلة بحديث النقاد القدامى عن جملة من القضايا والأبواب النقدية أهمها السرقات الأدبية، وهو "باب متسع جدًا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"[1]، رأينا أن نتوقف برهة أمام هذه القضية لنحدد مفهوم القدامى لها ومعايير الحكم بوجودها أو انتفائها في الكلام.

(٢)

ذهب النقاد القدامى إلى القول بأن انصراف الشاعر عن كل نص سبق إليه دليل غفلة واعتماده على كل معاني السابقين بصورة كلية دليل جهل.[2] كما أنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم".[1] وهذا يفسر لنا أمرين في المدونة النقدية القديمة:

- ❖ أولهما: تقنين السرقة وتقعيدها وإرشاد الشعراء إلى طرق إخفائها وكيفية الاستفادة من عمل أسلافهم، اعترافًا من النقاد القدامى "بضرورة بعض أشكال السرقة أو حتى بالضرورة المنطقية لها بين الأجيال المتأخرة وخصوصًا في تقليد شعري يتطلب الالتزام الدقيق بالشكل والمعاني والمعجم أي بعمود الشعر"[2]
- ❖ والآخر: التشديد على دور الرواية والحفظ والتشبع بأساليب الفحول من الشعراء، وما ذلك إلا لتلصق معانيها بفهم الشاعر "وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادًا لطبعه، ويَذْرُبُ لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة...كطيبٍ تركّب من أخلاطٍ من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه".[3] وقد ترتب على ذلك أن أصبح النموذج الشعري العربى القديم، أو لنقل التقاليد الأدبية، هي المتسلطة على الحركة الإبداعية، مما ضاعف من أزمة الشاعر المحدث الذي كان عليه أن ينظم الشعر وفق هذا النموذج القديم دون أن يتطابق معه. وفي هذا الإطار تولد الاهتمام بقضية

---

(١) ابن رشيق: العمدة، جـ٢، ص٢٨١.

(2) راجع: ابن رشيق: العمدة، جـ٢، ص٢٨٢.

(1) العسكري: كتاب الصناعتين، ص ٢١٧.

(2) سوزان بينكني ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي أبو تمام: البديع قصيدة المدح الحماسة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨، ع١٢١٥، ص١٩٢.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١٩٨٢،١، ص١٦.

السرقات "بغية تحقيق هدف عام ذي بنية قائمة على التضاد تجمع بين البرهنة على الثبات في ضرورة اتباع اللاحق السابق، ونفي هذا السلوك - عمليًا - في كتابات الشعر بالحكم على بعضها بالسرقة المحضة. ولم يبق سوى المساحة الضيقة بين الضرورة، والحرية، وفيها انحصر عمل النقاد فيما سمي بـ "حسن الأخذ" و"سلامة الابتداع" و"التوليد"...إلخ"[١]

واللافت للانتباه أن ثمة اتفاقًا يكاد يكون عامًا بين النقاد على أن "أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين"[٢] نظرًا لأن المحنة عليهم في أشعارهم "أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة".[٣] وعلى هذا تعاطف معهم بعض النقاد ودافعوا عن اتهامهم بالسرقة مؤكدين أنهم "أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها،...ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبًا مبتدعًا، ونظم بيت يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغضي من حسنه"[٤]، ولو أنصف النقاد لوجدوا "يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار. لأن أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قد ضيق مجاله، وحُذِفَ أكثره...ومعانٍ قد أُخِذَ عفوها، وسُبِقَ إلى جيدها"[٥]

ولربما يمكننا القول إن النقاد العرب "كانوا يتعاملون بحرص شديد مع مصطلح السرقة حتى لا يمس ولا يظلم المبدع فيما أبدع، وهذا الحرج الذي كانوا يستشعرونه، إيمانًا منهم بحتمية الاتصال بين النصوص"[١] وإقرارًا بأن الإبداع ينطوي بالضرورة على نوع من التفاعل مع النموذج الشعري السابق عليه سواء كان تضمينًا أو تحويرًا أو اقتباسًا...إلخ. هذه الأنماط التي اندرجت جميعًا تحت مفهومهم للسرقة.

ومثلما اتفق النقاد في كون السرقة خبرة عامة بين المبدعين وأمر مشروع لهم وفقًا لشروط معينة، فقد اتفقوا أيضًا بخصوص مبدأ آخر ينص على أن السرقة تنتفي في المعاني الشائعة المشتركة ولا تقع إلا في "البديع المخترع الذي يختص به الشاعر"[٢]

---

(١) مصطفى السعدني: التناص الشعري: قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٩١، ص٧.
(٢) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٣١١.
(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٢٢.
(٤) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ١٩٨.
(٥) المصدر السابق، ص ٤٨.
(١) سعد أبو الرضا: معالجة النص، ص١٧٢.
(٢) ابن رشيق: العمدة، جـ٢، ص٢٨١.

كما يقول ابن رشيق، وهو الرأي الذي أخذه عن الآمدي الذي قرر من جهته أن السرقة إنما تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك".[٣] كذلك نجد القاضي الجرجاني يسوق المبدأ نفسه عندما يؤكد: أنك "متى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجوادِ بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار...حكمتَ بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع".[٤] ثم أخيرًا أعطى عبد القاهر الجرجاني هذا المبدأ صبغته النهائية بتقسيمه للمعاني إلى معانٍ عقلية وأخرى تخييلية وهو في الواقع قد "فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك وآخر خاص...وعلى هذا الأساس تنتفي السرقة عن المعنى العقلي ولا تكون إلا في المعنى التخييلي".[٥]

ويرى عبد القاهر أن الصورة والصياغة والنظم تخرج المعاني المشتركة من حيز العموم إلى الخصوص وهنا يمكننا الحكم بأحقية المبدع بها. فالمعنى العامي المشترك "الذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يعمل فيه نقش، فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح فقد صار بما غُيِّر من طريقته، واستُؤنف من صورته، واستُجد له من المعرض...داخلًا في قبيل الخاص الذي يُملك بالفكرة والتَعَمُّل، ويُتوصل إليه بالتدبر والتأمل"[١] ويوصم كل من يتعدى عليه بالسرقة والأخذ.

بوصولنا إلى هذه النقطة يمكننا القول إن أهم الأصول العامة المتفق عليها في قضية السرقة هو مشروعيتها لا سيما لمتأخري الشعراء نظرًا لنفاد المعاني، هذا بشرط أن تتم بطريقة فنية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن مجال الحكم بوقوعها إنما يكون في الخاص من المعاني دون المشترك المتداول منها. وفيما يتعلق بأحكام السرقة داخل هذه المعاني الخاصة فإنها مرهونة بقدرة الشاعر على التصرف في المادة الشعرية وتمكنه من تحسين العبارة عن المعنى المأخوذ وتجديدها بحيث ما جاء منها على هذا النحو كان محمودًا ومحلاً للإعجاب والتقدير، أما ما افتقر منها إلى حسن التصرف والتغيير بحيل خفية كان محل إدانه واستقباح.[٢] ولعل السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: "كيف يصح

---

[٣] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٥٥.
[٤] القاضي الجرجاني: الوساطة، ص١٧٠-١٧١.
[٥] محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصول مج٦، ع١، ١٩٨٥، ص١٣٣.
[١] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٩٥.
[٢] راجع: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٨٠-٨١، العسكري: كتاب الصناعتين، ص٢١٧وما بعدها، ابن رشيق: العمدة، جـ٢، ص٢٩٠.

أن نقول عن شاعر حول معنى سابقًا إنه سرق هذا المعنى؟"[١] حتى لو نعتنا السرقة بأنها محمودة؟ إن السرقة كما نفهمها - وكما فهمها نقادنا - هي نوع من التمثيل التبسيطي لحدث الكتابة نفسه لا ينطوي على أى تغيير في صوغ العبارة الأدبية أو بذل أي جهد للاختلاف بها عن الكيفية التي استخدمها بها الآخرون؟

وربما كان الفصل في النقد القديم بين اللفظ والمعنى هو المتسبب في هذه المفارقة أو المشكلة كما يرى البعض.[٢] بيد أن ما نستطيع تأكيده هو اتفاق النقاد القدامى على وجوب معانقة الشاعر لكل ما من شأنه أن ينأى به عن مذمة السرقة ويحقق له الخصوصية. أما المصطلح الذي عبروا به عن ذلك فقد اختلف وتنوع بشكل ربما يشوبه التداخل وعدم الوضوح. وفي هذا السياق يستطيع المرء "أن يميز بين ضربين من المفردات، شكلا العلاقة بين النصوص عند اللاحقين والسابقين من الشعراء، النوع الأول، ألفاظ مثل: الابتداع، الاستيفاء، النقل، التوليد، الزيادة، الموارد المرافدة، التتميم، الاختراع، الإخفاء، الرجحان...إلخ، هذه المفردات التي تكشف عن اتصال نصوص اللاحقين بنصوص السابقين، وحسن تلقي وتأثر أولئك بهؤلاء، ومحاولة الشاعر اللاحق التميز والإبداع والتفرد في مجال الخلق الفني في الوقت نفسه...بينما النوع الثاني مفردات مثل: الاحتذاء، الأخذ، الإغارة، الاجتلاب، السلخ، الانتحال، الاصطراف، الاهتدام...إلخ. وهي تكشف عن الأخذ غير الحميد غالبًا الذي يعتبر منقصة ومذمة في حق سالكيه ويجردهم من التميز والإبداع والتفرد".[٣]

(٣)

كان أبو تمام في رأي جمهرة من نقاده "أكثر المولدين اختراعًا وتوليدًا"[١] "لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه"[٢]، وقد "شُهِدَ له بكل معنى مبتكر، لم يمش فيه على أثر، فهو غير مدافع عن مقام الإغراب"[3] وما من شك أن شعره يعد أبرز محاولات التجديد في الشعر العربي القديم؛ حيث استطاع من خلاله أن يعصف بكثير من التقاليد الفنية المتعارف عليها في نظام الشعر عند العرب، وأن يهدم بلغته المكثفة المبتكرة كثيرًا من الوشائج القائمة، في الاستخدامات اللغوية الشائعة، بين الدال والمدلول الأمر الذي أفضى إلى "الإخلال بطابع العبارة الشعرية وجوهرها كما فهمها وقبلها النقاد

---

[١] أدونيس: الثابت والمتحول، جـ٢، ص١٩٢.
[٢] المصدر السابق، جـ٢، ص١٩٢.
[٣] سعد أبو الرضا: معالجة النص، ص ٣١.
[١] ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص٢٦٥. والتوليد كما عرفه ص٢٦٣ " هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه؛ أو يزيد فيه زيادة".
[٢] المرزباني: الموشح، ص٣٦٧.
[3] ابن الأثير: المثل السائر، جـ٢، ص٣٤٨.

العرب".[4] وبعبارة أخرى فقد وظف أبو تمام "لغة ذات علاقات جديدة، واستخدامات جديدة، مشكلاً صورًا ذات مجازات غريبة بالنسبة لهؤلاء الذين لا يستجيبون لمنطق العصر، ولا يرون في الجديد إلا خروجًا على ما أثر، وخلفه السلف".[5]

ومن الطريف في ظل ما عرف عن أبي تمام من ميل إلى الابتداع وما اشتهر به من تأسيسه لمذهب فني جديد أكثر فيه من استخدام البديع - أن يظهره البعض في صورة المتبع في إسراف، والمقلد في إفراط وذلك انطلاقًا من سعة المقروء الشعري له وإدماته النظر في ديوان الشعر العربي السابق عليه وطول ملابسته إياه. فأبو تمام لديهم كان "مشغوفًا بالشعر، وانفرد به، وجعله وُكْدَه، وألف فيه كتابًا، واقتصر من كل علم عليه، فإذا أورد المعنى المستغرب لم يكن ذلك منه ببدع، لأنه يأخذ المعاني ويحتذيها، فليست له في النفوس حلاوة ما يورده الأعرابي"[١] "لأن الذي يورده الأعرابي - وهو محتذٍ على غير مثال - أحلى في النفوس، وأشهى إلى الأسماع، وأحق بالرواية والاستجادة مما يورده المحتذي على الأمثلة".[٢]

بل لقد استغل خصوم أبي تمام هذه العناية الشديدة بالشعر التي بلغت درجة الإدمان لا لإنزاله عن مرتبة الإبداع، وإظهاره في صورة المحتذي والمقلد فحسب، وإنما لتجريده من شاعريته عبر اتهامه بالسرقة من الآخرين والسعي للتغطية على ذلك من خلال تأليف اختياراته الشعرية كالحماسة وغيرها؛ حيث طوى فيها "أكثر إحسان الشعراء. وإنما سرق بعض ذلك، فطوى ذكره، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لَهم؛ فتَغْبَى عليهم سرقاته".[٣]

والواقع أن أبا تمام لو عمد حقًا باختياراته إلى صرف الناس عن جيد الشعر إلى ما هو مألوف منه كي يسرق فيما بعد كل شعر جيد وينسبه إلى نفسه لكان من الأفضل له "أن يغطي على ذلك بحذف هذه الأبيات برمتها من ديوان الحماسة".[4] بيد أن الادعاء على أبي تمام بالسرقة كان ادعاءً عريضًا بحيث دفع بالشاعر إلى التنصل من هذه التهمة التي أنف منها، مفتخرًا بجدة معانيه وبكارتها ومؤكدًا أسبقيته إليها وعدم سرقته إياها ممن سواه من الشعراء فقال في أشعاره:

---

(4) عبد الحكيم راضي: بحوث في نظرية الأدب، ص٢٤١.

(5) سعد أبو الرضا: معالجة النص، ص ١٠١.

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٢٤-٢٥، وراجع أيضًا ص٥٨.

(٢) المصدر السابق، جـ١، ص٢٣.

(٣) المرزباني: الموشح، ص٣٥٢. ونلحظ في كتاب الموازنة، جـ١، ص٩٨ إشارة الآمدي في مبحث سرقات أبي تمام إلى أخذه من الجعد بن ضمام وهو شعر مذكور في اختيار القبائل.

(4) سوزان بينكني ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي، ص٣٩١.

مُنَزَّهَةً عن السَّرقِ المُوَرَّى مُكَرَّمةً عن المَعْنَى المُعَادِ[1]

لقد قيل عن أبي تمام أن "ثُلُث شعره سرقة"[2]، وأنْ "ليس له معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معانٍ"[3]، كما أكد بعض الدارسين أن لأبي تمام سرقات كثيرة أحسن في بعضها وأخطأ في البعض الآخر وأن " الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها".[4] كما ذكر ابن رشيق أنه "قد أخذ عن ديك الجن أمثلة من شعره احتذاها وسرقها".[5] وقد أفضى كل ذلك إلى أن يتم تناول شعر الطائي في ضوء ما أنتج قبله من نصوص، فتتبع النقاد ما وهموه موجودًا في شعره من آثار السلف وما قد يكون الشاعر قد تأثره من القرآن الكريم أو الحديث الشريف بحيث يمكن القول إن الدراسات المنهجية للسرقات قد قامت مع ظهور شعر أبي تمام - وإن كان الوعي بالظاهرة موجودًا بطبيعة الحال قبل ذلك بكثير[٦] - "وذلك لأمرين:

١- قيام خصومه عنيفة حول هذا الشاعر، ومن الثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحًا قويًا للتجريح...

٢- ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام إن شاعرهم قد اخترع مذهبًا جديدًا وأصبح إمامًا فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء خيرًا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئًا، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط، وبهذا قد حدثنا الآمدي نفسه عندما قال: إنه لم يتتبع سرقات البحتري بنفس الاهتمام الذي تتبع به سرقات أبي تمام، لأن أحدًا لم يدع أن البحتري رأس مذهب جديد".[١]

(٤)

هكذا تناول النقد الذي دار حول أبي تمام في مستوى من مستوياته طاقات الإبداع عند الشاعر، وذلك بتتبع المصادر التي انبثق منها شعره، واستدعاء النصوص التي يتداخل نصه معها ويتعالق بها، وهي أمور عولجت في الأغلب تحت مبحث السرقات

---

(1) التبريزي: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي جـ١ ص٣٨٦.
(2) أخبار أبي تمام، ص٢٤٤، الموشح ص٣٤٤، الموازنة، جـ١ ص١٩.
(3) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص١٣٧.
(4) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٥٩.
(5) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص٦٤.
(٦) راجع: مقال محمد مصطفى هدارة: الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، ص١٢٥-١٢٧.
(١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص٣٥٧- ٣٥٨.

التي تعتمد على المشابهة بالأساس.[٢]

ولقد تأثر أبو تمام الشعراءَ قبله معاني وألفاظ وذلك بحكم اطلاعه الواسع على تراث سابقيه واستيعابه الذكي للجيد من أشعارهم. وقد مثل كل ما اختزنته ذاكرته من رصيدٍ أدبي معينًا يمتاح منه في لحظات الإبداع، ومصدرًا يعتمده في أثناء بنائه لفنه الشعري ويتضح ذلك من قول أحمد ابن أبي طاهر: "دخلت على أبي تمام وهو يعمل شعرًا، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت: ما هذا؟ قال: اللاتُ والعُزى، وأنا أعبدهما من دون الله مُذْ ثلاثون سنة".[3] ولا تنصرف العبادة هنا إلى معناها الديني بطبيعة الحال ولا إلى معنى الالتزام الفني والاحتذاء التام لطرائق السابقين في الإبداع، وإنما تشير إلى انشغاله بشعرهم وتأثره بهم تأثرًا لم يمنعه من تجاوزهم والاختلاف عنهم. وهنا يمكننا التوقف عند حكاية أوردها صاحب العمدة تكشف لنا عن مقارعة أبي تمام لنصوص سابقيه ومجاهدته من أجل الخروج على سلطة هذه النصوص عبر لغة شعرية تنزع نحو البلوغ بالمعنى إلى آفاقه القصوى. قال: "حكى عنه بعض أصحابه، قال: أستاذنت عليه -وكان لا يستتر عني- فأذن لي، فدخلت عليه، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلب يمينًا وشمالاً، فقلت: لقد بلغ بك الحرُّ مبلغًا شديدًا، فقال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة، ثم قال كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن وردت، ثم استمدَّ وكتب شيئًا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه مذ الآن؟ قلت: كلا، قال: قول أبي نواس: "كالدَّهرِ فيه شرَاسَةٌ ولِيانُ " أردت معناه فشمس علَيَّ، حتى أمكن الله منه فصنعت:

شَرِسْتَ بَلْ لِنْتَ بل قانَيْتَ ذاكَ بذا فأنْتَ لا شَكَّ، فِيكَ السَّهْلُ والجَبَلُ[1]

إن لحظة الكتابة لحظة مخاض عسير ومكابدة كيانية صعبة تجسدت في التقلب يمينًا ويسارًا، والشعور بحرارة شديدة وضيقٍ قاس يشبه ضيق الأسر. وهذه المكابدة أو المجاهدة هدفها الحقيقي الإبداع عبر الدخول في "مدينة النصوص العجيبة"[٢] وعالم الكلام الشعري لأبي نواس، لا لتكراره والائتلاف معه، وإنما لمحاورته وإعادة حرثه من جديد، وتجاوزه في الوقت نفسه بما يضيف إليه الشاعر من نفسه ومن فكره وشخصيته

---

[٢] راجع: مصطفى السعدني: التناص الشعري قراءة آخرى لقضية السرقات، ص٨.

[3] الصولي: أخبار أبي تمام، ص١٧٣.

[1] ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ٢٠٩. والملاحظ أن نقاد أبي تمام وشراح ديوانه لم يشر أحد منهم إلى سرقته لهذا البيت من أبي نواس. راجع ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي جـ٣ ص١١، ومبحث السرقات في موازنة الآمدي جـ١ ص٥٨، ١٣٣.

[٢] أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، ص ٢٥.

"في مفارقة تجعله لا يسلك مسلك سابقيه من الشعراء برغم تأثره بهم".[1]

(٥)

إذا كانت الكتابة لدى أبي تمام بمثابة دخول في مدينة النصوص العجيبة، ومقارعة للنماذج الشعرية المعترف لها بالجودة فإن قراءة شعره لدى نقاده وشراح ديوانه كانت سفرًا في فضاء تلك النصوص، وبحثًا في جيوب الذاكرة عن كل ما يتشابه منها مع أشعاره ويمثل سندًا مرجعيًا لها. وأقل ما تتطلبه هذه التقنية القرائية أن يكون الناقد من "أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره، وأقدر الناس على كل شيء متى أراده منه، وأحفظهم لأخذ الشعراء".[2]

ولقد أشاد نقاد أبي تمام وشراح ديوانه بصوره ومعانيه الجديدة المبتكرة. ومن ذلك على سبيل المثال ما رأه المعري في قول أبي تمام:

حتى إذا مَخَضَ السنينَ لها مَخَضَ البَخيلةِ كانتْ زُبْدَةَ الحِقَبِ

من أن هذه الاستعارة لم تستعمل قبل الطائي، أراد مخض السنين وإنما أصل المخض في اللبن. وقال التبريزي في قول الطائي "خَرْقاءُ يَلْعَبُ بالعُقولِ حبابها": الخرقاء التي لا تحسن العمل من النساء ولم يستعرها أحد للخمر قبل الطائي"[3]

هذه الحساسية التي نجدها لدى النقاد تجاه إبداعات أبي تمام وخروقاته الجمالية التي لم يقعوا على مثيل لها فيما امتلكته ذاكرتهم الأدبية من نصوص وأشعار قابلتها بالضرورة حساسية أشد قوة تجاه ما تأثره من معاني الغير، فاستعانوا بما في ذاكرتهم من مخزون شعري قرأوا إبداع أبي تمام في ضوء ما استحضروه من نصوصه.

والواقع أن مكاشفة نص أبي تمام بغيره من النصوص الغائبة ومحاولة النظر فيما أخذه من معانٍ، وما كان أحق به دون سواه من الشعراء قد اتخذت مسارين أولهما: مسار التخريج، والآخر: مسار التعليق والتحليل.

أولاً: التخريج

إذا كان النص الغائب واستحضاره هو العمود الفقري الذي قامت عليه مناقشة سرقات أبي تمام وإبداعاته على السواء، فكثيرًا ما اقتصر النقاد على مجرد ذكر هذه النصوص دون تعليق أو تحليل للعلاقات الرابطة بينهما وبين نص أبي تمام، والاكتفاء بإثبات علاقة النسب - لو صح لنا القول - بينها جميعًا دون توضيح مواطن الاختلاف أو التشابه في المعنى أو المبنى أو العلة الجامعة بينها. وهنا يتوارى رأي الناقد أو الشارح خلف الأسانيد والأشعار التي يسعى جاهدًا لاستدعائها من ذاكرته، والمجاورة بينها وبين

---

(1) سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، ص٦٩.

(2) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٨.

(3) انظر: ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، جـ١ ص٥٤، جـ١ ص٣٣.

نص أبي تمام، وينحصر دوره بالتالي في مجرد التخريج الآلي لا يتجاوزه إلى العناية بالنصوص الشعرية مقارنة وتدبرًا وإيضاحًا.[1]

وما دامت ذاكرة الناقد أو الشارح متضمنة لنصوص شعرية وغير شعرية، وما دام رصيده المعرفي ومقروءه الثقافي يشمل نصوصًا نثرية لخطباء وحكماء العرب ومن قبل ذلك آيات القرآن الكريم وحديث رسول الله، فقد كان طبيعيًا ألا يقتصر نقاد أبي تمام وشراح ديوانه على استدعاء النصوص الشعرية التي يمكن رد نص الطائى إليها وإنما قاموا بعقد الصلة بين شعر حبيب ونصوص القرآن الكريم والحديث وكذلك الخطب والرسائل وغيرها من النصوص النثرية:

- قال أبو تمام:

أوَمَا رَأتْ بُرْديَّ مِنْ نَسْجِ الصِّبَى وَرَأتْ خِضابَ اللهِ وهو خِضَابِي

فاكتفى المرزوقي بالقول: "أخذه من قول الله تعالى"صِبغَةَ اللهِ، ومَنْ أحسنُ مِن اللهِ صِبْغَةً".[1] دون أن يتكفل بإبراز طبيعة العلاقة وحدودها بين النص القرآني ونص الشاعر.

- وقال:

ومَنْ يأذَنْ إلى الوَاشِينَ تُسْلَقْ مَسامِعُهُ بِألْسِنَةٍ حِدَادِ

فلم يزد المعري في شرحه للبيت على القول: إن أذِنَ للشيء إذا أمال إليه أذنه، و"تُسلق مسامعه" من قوله تعالى "سلقوكم بألسنةٍ حِداد" أي ضربوكم بالكلام".[2]

- وقال كذلك:

حَيرانَ يَحْسِبُ سِجْفَ النَّقْعِ من دَهَشٍ سَقْفًا يُحاذر أن يَنْقَضَّ أو جُرُفَا

فرد الآمدى البيت إلى قول جرير

ما زِلتَ تَحْسَبُ كلَّ شيءٍ بعدهم خَيلاً تكُرُّ عليكمُ ورجالا

ثم ذهب إلى أن بيت جرير، وبالتالي بيت أبي تمام، مأخوذ من قوله تعالى "يحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عليهِمْ هُمْ العَدُوّ"[1] وكان بوسع الآمدي أن يكتفي بالنص القرآني سندًا مرجعيًا

---

[1] راجع: أحمد الودرني، البحتري في ميزان النقد القديم، ص ٦٤.

[1] المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة، ص٣٣٧. سورة البقرة: الآية ١٣٨.

[2] المعري: ورد نصه في شرح التبريزي لديوان أبي تمام، جـ١، ص٣٨٦. سورة الأحزاب: الآية ١٨.

[1] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٧٩،" سورة المنافقين: الآية ٤".

لنص أبي تمام لكنه استحضر نص جرير وحكم بأن الطائي أخذ معنى بيته الشعري من شعر جرير المأخوذ بدوره من القرآن الكريم. ولم يشرح لنا لمَ أخذ الطائي من جرير لا من القرآن الكريم، كما أنه لَمْ يقارن بين النصين الشعريين ليوضح أيهما أقرب إلى النص القرآني وأكثر تماسًا مع معناه.

لقد أحجم الآمدي عن كل هذا لأنه مشغول باستدعاء النصوص المتشابهة مع نص أبي تمام وتخريجها لا بتوضيح أسباب حكمه بالأخذ أو توضيح مواطن الشبه بين نصي جرير وأبي تمام وبينهما وبين النص القرآني.

أما الصولي الذي ذهب إلى أن أبا تمام "متى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به"[٢] كما رأى أن شرط السرقة والأخذ هو الإجادة وليس السبق.[٣] نراه يعود بأحد أبيات أبي تمام إلى نص نثري لأحد مشاهير العرب ويحكم بالأخذ دون شرح الأسباب ودون بيان القيمة الأدبية لأي من النصين فقال في شرح بيت أبي تمام:

يُصَرِّفُ مَسْرَاها جُذَيْلٌ مَشَارِقٌ إذا آبَهُ هَمٌّ عُذَيْقٌ مَغَارِبِ

"يسير بهذه الإبل رجل عالم بالمشارق والمغارب، يريد نفسه. وهذا مأخوذ من قول الحباب بن المنذر الأنصاري يوم السقيفة: "أنا جُذَيْلُها المحكَّك وعُذَيْقُها المرجب" أي يستشفى برأيه كما تستشفى الإبل بالجذل، وهو عود ينصب لتحتك به".[١]

وإذا انتقلنا من استدعاء النص القرآنى والنصوص النثرية، إلى استدعاء النصوص الشعرية التي عليها التعويل بطبيعة الحال في النقد التطبيقي لشعر أبي تمام، وجدنا الصولي يحكم بأخذ الشاعر من فلان مثلاً دون أن يوضح لنا كيف أخذ ولا المسوغ الذي بنى عليه حكمه بأخذ أبي تمام إلا أن يكون ذلك المسوغ هو تأخره في الزمن لا أكثر ولا أقل. فقد ذهب الصولي إلى أن قول أبي تمام:

ورَكبٍ كأطْرافِ الأسِنَّةِ عَرَّسُوا على مِثْلِها واللَّيْلُ دَاجٍ غَياهِبُهْ

"مأخوذ من قول البَعيث

أطافَتْ بشُعْثٍ كالأسِنَّةِ هُجَّدٍ بخاشعةِ الأَصْواءِ غُبْرٍ صُحُونُها

وأن هذين البيتين للطائي:

---

[٢] الصولي: أخبار أبي تمام، ص٥٣.
[٣] راجع: المصدر السابق، ص ١٦٥.
[١] الصولي: شرح ديوان أبي تمام، جـ١، ص٢٧٩.

ورَكــبٍ كــأطْرافِ الأسِــنَّةِ عَرَّسُــوا على مِثْلِها والليْل داجٍ غَياهِبُهْ وليس
لأَمْــرٍ عَلَــيْهِمْ أن تَــتِمَّ صُــدُورُهُ عليهم أن تتم عواقِبُهْ

منقولان في رأيه من قول الشاعر:
غلامُ وَغًى تَقَحَّمها فأبْلَى فخَانَ بلاءَهُ دَهْرٌ خَؤُونُ

فكان على الفتى الإقدامُ فيها وليس عليه ما جنَتِ المَنُونُ"[1]

وفي موازنة الآمدي نقع على هذه التخريجات الكثيرة دون أدنى شرح أو تعليق على العلاقات الرابطة بين النصوص سوى القول بأن أبا تمام أخذ قول فلان، في حين يفضي تأمل هذه النصوص المتجاورة إلى الوقوف على اختلافات بيّنة بينها ربما لا يصح معها الزعم بأخذ أبي تمام للمعنى من هذا الشاعر أو ذاك. فقد ذهب الآمدي إلى أن قول ابن أُذَيْنة:

أَسْعَى لَـهُ فَيُعَنِّيِنِي تَطَلّبُهُ ولَوْ قَعَدْتُ أَتَانِي لا يُعَنِّيِنِي

أخذه الطائي فقال:

الرِّزْقُ لا تَكْمَدْ عَلَيْه فإنَّهُ يَأْتِي ولَمْ تَبْعَثْ إلِيهِ رَسُولا[2]

والفكرة وإن كانت واحدة في البيتين إلا أن العبارة عنها في بيت ابن أذينة جاءت تقريرية إلى حد ما وقد أضفى عليها طباق السلب الذي نتج عنه تكرار الفعل "يعنيني" نوعًا من الثقل، بينما جاءت العبارة الشعرية في بيت أبي تمام قوية قادرة على بعث الثقة في النفوس في مجيء الرزق، كما أنها انبنت على ركيزة دلالية لا وجود لها في البيت السابق ألا وهي ذلك الإحساس الداخلي بالحزن الذي يصحب تأخر الرزق والذي يزيده وطأة على النفس عدم إفضائها به ومعاناتها إياه في صمت يتغير له في الأغلب وجه الإنسان. كما أن تصوير أبي تمام للمعنى المراد قد اغتنى أكثر بتعبيره عن الجد في السعي "ببعث الرسول".

---

[1] الصولي: أخبار أبي تمام، ص١١٧- ١١٨.
[2] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص١٠٦.

ولا شك أن الاكتفاء بالتخريج واستدعاء نقاد أبي تمام نصًا يعتقدوه أصلاً أخذ عنه الطائي دون إيقافنا على أسباب ذلك الاعتقاد ودواعيه يزيد مفهوم الأخذ عند هؤلاء النقاد والشراح غموضًا وعدم وضوح، ولا يساعد في إنارة نص أبي تمام أو إدراك جمالياته بقدر ما يدفعنا إلى التسليم بتقليده واستعادته نصوص غيره استعادة سرقة وتكرار لا إبداع فيها ولا اختلاف. ولنعد إلى ما ذكره الآمدي من أن قول كثير:

ونازَعنِي إلى مَدْحِ ابْن لَيلى قَوَافِيها مُنَازَعَةَ الطِّرَابِ

أخذه الطائي فقال:

تَغَايَرَ الشِّعْرُ فيه إذ سَهِرْتُ لهُ حتَّى ظَنَنْتُ قَوافِيهِ سَتَقْتَتِلُ[1]

فإن صمت الآمدي عن تحليل الأبيات أو إيضاح العلة في الأخذ يوهمنا أن هذا الأخذ أو السرقة قد تمت بالفعل وعلينا التسليم بذلك، وبأن أبا تمام قد أعاد نص كثير بعينه على حين أن الاختلاف واضح بين البيتين؛ فعلى حين يجعل كثير النزاع بينه وبين الشعر محددًا هذا النزاع بأنه نزاع شوق إلى لقاء المحبوب نجد الطائي " يطلق النزاع من جهة ويجعله نزاعًا داخل الشعر فيما بين القوافي، من جهة ثانية. ولا يخفى ما في لفظة "تغاير" من إشارة إلى حركة الشوق وعمقها، ومن إشارة في الوقت نفسه إلى كبرياء الشاعر الذي تقتتل قوافيه بين يديه وهو ينظر إليها، يتنافس بعضها في الغيرة من بعض، ولهًا لرؤية الممدوح"[1]

ولنعد كذلك إلى ما ذكره المرزوقي من أن قول أبي تمام:

وَزُوَّارُهُ لِلعَطَايا حُضُورٌ كأَنَّ حُضُورَهُمْ لِلْعَطَاءِ

أخذه من قول زهير:

تَرَاهُ إذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كأَنَّكَ تُعْطِيه الذي أَنْتَ سائلُه[2]

فلا غرو أن بيت زهير يتمتع بجمال شعري وقدرة إيحائية عالية بفضل التعبير عن الجود والارتياح إليه باستبشار الممدوح وفرحه بالسائلين كأنهم المانحون إياه الأموال والهبات وليس العكس، لكن هذا لا يعني أن بيت أبي تمام تقليد أعمى له وأخذ لمعناه؛ إذ إن بيت أبي تمام يلعب على الفروق الدلالية بين اللفظين المتجانسين (عطايا- عطاء). فعلى الرغم من أن أصلهما واحد إلا أنهما يختلفان في أن هذا جمع عطية: أي منحة أو

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص١٠٢- ١٠٣.
(١) أدونيس: الثابت والمتحول، ص١٩٥.
(٢) المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة، ص ٤٩٦.

هبة، وهذا لفظ الآحاد. وأنهم كانوا في صدر الإسلام يقولون: حضر الجند للعطاء، إذا حضروا لأخذ أرزاقهم الواجبة لهم كل سنة. فكأن الشاعر جعل حضور هؤلاء الزوار لأخذ عطايا ليست واجبة لهم كاجتماع الأجناد لأخذ ما هو مفترض لهم واجب.[3]

ثانيا : التعليق والتحليل

لم يقف النقاد عند مجرد تسجيل الأشعار التي يتداخل معها نص أبي تمام والتي تمثل سندًا مرجعيًا له تأثر به وأفاد منه، وإنما تجاوزوا هذا إلى محاولة الكشف عن المستوى الفني لنص أبي تمام من حيث:

- عجزه وقصوره عن التفاعل بشكل إيجابي مع النص السابق الذي استدعاه الناقد من ذاكرته، وبالتالي تأخره في القيمة عنه.
- أو مدى تفوقه وتمكنه من التفاعل الإيجابي مع هذا النص الغائب عبر الاختلاف المبدع معه.
- وأخيرًا قدرة نص أبي تمام على مسايرة هذا النص ومساواته في إخراج المعنى. وهنا يحظى صاحب النص السابق بالإجادة والأحقية؛ لأن "حكم النقاد للشعر، والعلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظًا أو جمعاهما، أن تجعل السبق لأقدمهما سنًا، وأولهما موتًا، وينسب الأخذ إلى المتأخر".[1]

- الإساءة والتقصير:

وهنا كان يستدعي الناقد النصوص التي تمثل فضاءًا تناصيًا لإبداع أبي تمام ثم يردف ذلك بتعليق يدل غالبًا على عدم التصرف في المادة الشعرية بشكل جيد من قبل أبي تمام فيلومه النقاد بالقول إنه أخذ عن فلان فقصر عنه[2]، أو أخذ قول فلان فخلط وأفسد المعنى[3] إلخ...العبارات الدالة على الإساءة والتقصير.

ولم يكتف النقاد بمجرد التعليق بل نجد لديهم تحليلاً يعرض ويفصل وجوه التقصير المفضية إلى تكرار القول الشعري على نحو باهت والاكتفاء بإعادة إنتاج مكوناته الفنية دون تحسين العبارة أو الزيادة في المعنى "وقبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثر أو تخرجه في معرض مستهجن والمعنى إنما يحسن بالكسوة"[1]

قال أبو تمام

---

(3) انظر: المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام، هامش ص٤٩٦- ٤٩٧.
(1) الصولي: أخبار أبي تمام، ص١٠٠.
(2) راجع: الآمدي: الموازنة، ص٦٤- ٦٨- ٧٠- ٧١.
(3) راجع: المصدر السابق، ص٦٥- ٨٨.
(1) العسكري: كتاب الصناعتين، ص٢٤٩.

وقَفْنا فَقُلْنا بعدَ أنْ أَفْرِدَ الثَّرَى بِهِ ما يُقالُ في السَّحابةِ تُقْلِعُ

فاستدعى الآمدي نص مسلم بن الوليد
فاذْهَبْ كما ذَهَبَتْ غوادي مُزْنَةٍ أَثْنَى عَلَيها السَّهْلُ والأوْعارُ

وأكد أن أبا تمام أخذ "المعنى وقصر في العبارة...وتقصيره عن مسلم أن مسلمًا قال: "أثنى عليها السهل والأوعار" فأراد أن هذة السحابة عمت بنفعها.

وفي قول أبي تمام: "ما يقال في السحابة تقلع" إبهام، لأنه لم يفصح بالثناء عليها وأنها نفعت، وقد يقال في السحابة إذا أَقْلَعَتْ ما هو غير المدح والثناء، إذا أتت في غير حينها، وفي غير وقت الحاجة إليها، وكثيرًا ما يضر المطر إذا كانت هذه حاله. وإن كان أبو تمام لم يرد هذا القسم، وإنما أراد القسم الآخر، فقد قصر في العبارة والشرح. ألا ترى إلى قول الشاعر الأول ما أحسن ما شرط وهو طرفة:

فَسَقَى دِيارَكِ غَيْرَ مُفْسِدِها صَوْبُ الرَّبيعِ وَدِيمةٌ تَهْمِي[١]

- الإجادة وإحسان الأخذ:

حيث يتم الإقرار بأن أبا تمام قد ترك بصمته الإبداعية على المعنى المأخوذ ونأى بنصه عن أن يكون نصًا ظلاً لغيره بما أضاف للمعنى من زيادة تفضي إلى إزاحة المعنى السابق والحلول محله. وهنا يقوم الناقد بعرض نص أبي تمام إلى جوار النص المستدعى من ذاكرته الأدبية مؤكدًا في عبارات لا تخلو من التأثيرية أن أبا تمام قد "أخذ فأحسن الأخذ"[٢] وأنه أخذ المعنى فألطفه[٣] وأخذه فأبر على قائله[٤] وزاد زيادة حسنة فيه[٥]... إلى آخر هذه العبارات. ويأتي التحليل في بعض الأحيان ليكشف لنا عن محك الإجادة ويفسر سبب الاستحسان. فقول أبي تمام:

أثافٍ كالخُدودِ لُطِمْنَ حُزْنًا وَنؤْيٌ مثْلُ ما انْفَصَمَ السِّوَارُ

يراه الآمدي مأخوذًا من قول المرار الفَقْعَسِيّ في وصف الأثافي

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٧٣-٧٤.
(٢) المصدر السابق، جـ١، ص٦١- ٦٥- ٦٨- ٧٠- ٩١.
(٣) المصدر السابق، جـ١، ص٦١.
(٤) المصدر السابق، جـ١، ص٨٦-٩٢.
(٥) المصدر السابق، جـ١، ص٩٦، ١٠١، ١٠٤، ١٠٥.

أَثَرُ الوُقودِ على جَوَانبِها بِخُدودِهِنَّ كأنهُ لَطْمُ

ويرى أن أبا تمام قد "أورد المعنى في مصراع وأتى في المصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد. إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله "أثر الوقود على جوانبها" فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الخدود الملطومة".[١]

إن اختصار المعنى السابق وتكثيفه في مصراع واحد ثم إضافة معنى آخر إليه لا ينبو عنه وإنما يتلائم معه ويليق بالسياق الوارد فيه يبرز حذق أبي تمام وقدرته الفائقة على التصرف في المادة الشعرية المأخوذة تصرفًا جيِّدا يُحمد له، لكنه مع ذلك لا يخرجه عن مقام السرقة نظرًا لأن معنى المرار تشكل في صورة فنية أدخلته تحت "البديع المشترك الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"[٢]

- المساواه والتماثل:

كانت مقارنة نص أبي تمام بغيره من النصوص المتداخل معها -على الأقل من وجهة نظر نقاده- تكشف لهؤلاء النقاد عن تمكن أبي تمام من مسايرة هذه النصوص في إخراج المعنى واقتدائه الرصين بها بعيدًا عن نسخها أو محاولة تكرارها بعينها تكرارًا حرفيًا.

لقد كانوا يستشعرون أنه يستوحي معناه من معناها دون أن يزيد عليها ما يمنحه الخصوصية الفنية فيستحق التنويه بالإحسان، ودون أن يسيء فيستحق اللوم والاتهام بالتقصير، ومن هنا كانوا لا يحكمون بالإساءة أو الإجادة في الأخذ وإنما يكتفون بالقول إن أبا تمام "قد أتى بنحو قول فلان، أو إنه "ألم بقول الشاعر..." ليشيروا بذلك إلى المساواة في القيمة بين النصين نظرًا لتقاربهما وتماثلهما في أداء المعنى وفي هذا السياق يمكننا الاستشهاد بتعليق المعري على قول أبى تمام:

وَقَدْ كانَ فَوْتُ المَوْتِ سَهْلاً فَردَّهُ إليه الحِفَاظُ المُرُّ والخُلْقُ الوَعْرُ

"بأنه مثل قول الآخر:

لوأَنَّهم فرُّوا لكانوا أعِزَّةً ولكِنْ رَأوا صَبْرًا على المَوْتِ أكْرَمَا

وجعل لهم خلقًا وعرًا على أعدائه، وليس يحمد الرجل بوعارة الخلق إلا عند

---

[١] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٦٨.

[٢] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٣٤٦.

المُضارّة".[١]

- وحول قول أبي تمام

وضَعِيفَةٌ فإذا أَصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ كَذلِكَ قُدْرَةُ الضُّعَفَاءِ

قال الصولي في شرحه "قد ألمَّ في هذا بقول جرير في النساء فصيره في الخمر

يَصْرَعْنَ ذا اللبِّ حتى لا حِرَاكَ بِهِ وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا[٢]

فالمعنى وإن كان تم نقله من غرض إلى غرض آخر إلا أن التحول الذي طرأ عليه ليس كبيرًا كما أن كل شاعر قد عبر عنه بلغته تعبيرًا جيدًا يجعل كلاهما- فنيًا- في مستوى واحد بيد أن الأحقية بالمعنى للسابق لأنه ابتدع بينما اللاحق اتبع.

(٦)

لقد تمتع نقاد أبي تمام وشراح ديوانه بذاكرة أدبية عريضة أعانتهم على التحرك في فضاء الموروث، ومكنتهم من العمل ضمن جدلية الحضور والغياب سعيًا لإدراك العلاقات بين نص الطائي وغيره من النصوص ومن ثم تقييم أصالته وقدراته الإبداعية.

ولما كانت ذاكرة النقاد الشعرية تختلف باختلاف ثقافتهم واهتماماتهم الأدبية والفكرية كان من الطبيعي أن يختلف النقاد فيما بينهم في عقد الصلات بين نص أبي تمام وغيره من النصوص، وأن يشوب هذه العملية قدر كبير من الذاتية والانطباعية، وتبرز من خلالها سمات الذوق الخاص لكل ناقد. ويمكن من خلال تتبعها الوقوف على سمات الذوق الشخصي لأصحابها أكثر من التعرف على مقدار الطاقة الإبداعية لأبي تمام ومدى أصالة فنه الشعري.

ولعلنا لا نجانب جادة الصواب إذ نؤكد أن آلية استدعاء النص الغائب قد تحولت في كثير من الأحيان إلى مناسبة يستعرض فيها الناقد محفوظه الأدبي ويبرز من خلالها سعة اطلاعه حتى لو أخلَّ ذلك بمبادئه النظرية، فالآمدي على سبيل المثال يرى أن قول أبي تمام:

وقد ظَلَّلَتْ عِقْبَان أعلامِهِ ضُحًى بِعِقْبَان طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ

أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كأَنَّها مِنَ الجَيْشِ إلا أَنَّها لم تُقَاتِلِ

أخذه من قول مسلم:

قدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بها فَهُنَّ يَتْبَعْنه فِي كلِّ مُرْتَحَل

والحكم بأن أبا تمام قد أخذ هذا المعنى من مسلم يتضمن أنه من المعاني الخاصة التي

---

[١] المعري: ورد نصه في شرح التبريزي لديوان ابي تمام، جـ٤، ص٨٠-٨١

[٢] الصولي: شرح الصولي لديوان أبي تمام، جـ١، ص١٨٣.

تنسب إلى مسلم دون غيره من الشعراء لكنه يقول في إثر ذلك:
"وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى؛ فأول من سبقه إليه الأَفْوَه الأَوْدِي وذلك قوله:

وتَرَى الطَّيْرَ عَلَى آثارِنا رَأيَ عَيْنٍ ثِقَةً أنْ سَتُمَارْ

فتتبعه النابغة فقال:

إذا ما غَزَا بالجَيْشِ حَلّق فَوْقَهُمْ عَصائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدى بِعَصَائِب
جَـــــوَانِحُ قــد أَيْقَـــنَّ أنَّ قَبِيلَهُ إذا ما الْتَقَى الجَمْعَانِ أوَّلُ غالِب

فأخذه حُمَيد بن ثَوْر فقال يصف الذئب:

إذا ما غَدَا يَوْمًا رَأَيْتَ غَيَايَةً من الطّيْرِ يَنْظرْنَ الّذِي هُوَ صَانِعُ

وقال أبو نواس:

تَتَأيَّا الطّيْرُ غُدْوَتَهُ ثِقَةً بالشِّبْعِ مِنْ جزَرِهْ[1]

إن الآمدي ينطلق في سرد محفوظه الشعري ناسيًا أن تعاور هذا العدد الكبير من الشعراء للمعنى عينه علامة دامغة على أن هذا المعنى من المشترك المتداول الذي أصبح ملكًا عامًا ليس خاصًا بأحد، ولا يصح القول فيه بالسرقة، وبالتالي فلا تثريب على أبي تمام إن أخذه. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن أبا تمام قد "أتى في المعنى بزيادة".[2] كما قال الآمدي نفسه، وطوره فأعطى له "بعدًا جديدًا لم يكن موجودًا عند الأفوه الأودي ومن تابعه. وهذا مايظهر في طريقة تعبيره. فقد خلق تزاوجًا بين "عقبان الأعلام" و" عقبان الطير" وجعل من هذه الأخيرة ظلا للأولى ومع أنها ظل، أي منفصلة عن الجيش، فإنها كانت متصلة به لانغماسها في دماء القتلى، حتى إنها بدت جزءًا آخر من الجيش، لكنه الجزء الذي يأكل ولا يقاتل. وهكذا يَنْتُجُ "معنى" "جديد" أغنى بكثير من المعنى الأول".[1]

إن قدرة أبي تمام على تطوير معاني سابقيه وتحويرها والتغيير من طريقة عرضها لم تعفه من الاتهام بالسرقة. ذلك الاتهام الذي وجهه الآمدي إليه عقب قيامه برحلة عبر ذاكرته الأدبية، والتفتيش في رصيده الشعري بحثًا عن المشابهة في المعاني التي ترد المتميز الجديد من شعر أبي تمام إلي قديم أسبق منه في مسعى أشبه "بقص الأثر".

---

[1] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٦٦-٦٧.
[2] المصدر السابق، جـ١، ص٦٥.
[1] أدونيس: الثابت والمتحول، جـ٢، ص١٩٤.

وهكذا أكب الآمدي على فحص سرقات أبي تمام رغم قناعته-نظريًا- بأنها ليست"من كبير مساوئ الشعراء وبخاصة المتأخرين"[٢] وبدا لنا في مواضع كثيرة حريصًا على استدعاء المادة الشعرية التي تأثر بها أبو تمام من وجهة نظره أكثر من حرصه على برهنة اتهاماته له بسرقة معاني الغير والاستحواذ عليها.

وهذا الحرص من الآمدي على استدعاء مقروءه ومحفوظه الشعري المتشابه مع نص أبي تمام ربما كان المسئول عن اكتفائه في أحيان كثيرة بتخريج السرقات دون الكشف عن كيفية تجلي النصوص السابقة في نص أبي تمام وكيفية حدوث السرقة على النحو الذي يعتقده. وليس غريبًا والأمر كذلك أن يتوزع الآمدي أحيانًا شيء من التردد في تخريج الأبيات واستحضار النصوص الغائبة التي سرقها أبو تمام من وجهة نظره والأمثلة على ذلك في موازنته كثيرة منها أن قول أبي تمام:

أَبْدَلْتَ أَرْؤُسَهُمْ يَوْمَ الْكَرِيهَةِ مِنْ قَنا الظَّهُورِ قَنا الخَطِّيِّ مُدَّعَما

مأخوذ في رأي الآمدي من قول مسلم بن الوليد:

يَكْسوا السِّيوفَ نفوسَ النَاكِثِينَ به ويَجْعَلُ الهامَ تيجانَ القَنا الذُّبُلِ

لكن الآمدي لا يلبث أن يستبد به الشك فيروغ إلى القول بأن أبا مسلم وأبا تمام قد "أخذا المعنى جميعًا من قول جرير:

كأنَّ رُؤُسَ القَومِ فَوقَ رِماحِنا غَدَاةَ الوَغَى تِيجانُ كِسْرى وقيصرا"[١]

وفي ختام هذا التناول لآلية استدعاء النص الغائب التي اتبعها نقاد أبي تمام عند دراسة معانيه يمكننا إثارة قضية مهمة تتمثل في عدم مراعاة السياق الكلي الخاص بنص أبي تمام أو الخاص بنصوص سابقيه. فقد كان يتم استدعاء النصوص الغائبة في إطار الأبيات المفردة التي كادت أن تتحول في كثير من الأحيان إلى مجرد شاهد على التقليد والاتباع. والواقع أن الاعتماد على أبيات منفصلة ومعزولة عن قصائدها "لا يمكن أن يعد "منهجًا صالحًا" للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء"[٢]ولا لتوضيح معنى البيت الحاضر والكشف عن مستوى إبداعيته بأي حال من الأحوال.

---

[٢] الآمدي: الموازنة، ص٣١١.

[١] الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٨١، وراجع: ص٧٦، ص٧٢، ص١٠١.

[٢] سوزان بينكني ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي، ص ١٣٩.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم
٢. الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٢م.
٣. أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
٤. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٥م.
٥. أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٧م.
٦. الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، ضمن كتاب صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بمنوبة،١٩٩٢م.
٧. الخطيب التبريزي: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ذخائر العرب (٥)، ١٩٥١م.
٨. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.
٩. رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م.
١٠. سعد أبو الرضا: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية: منهج وتطبيق، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٩م.
١١. سوزان بينكني ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ع١٢١٥، ٢٠٠٨م.
١٢. الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٢٧م.
١٣. ــــــــــــــــ: شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة التراث (٥٥)، ط١، ١٩٧٧م.
١٤. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
١٥. عبد الحكيم راضي: بحوث في النقد والنظرية الأدبية عند العرب، مكتبة الآداب، ١٩٨٩م.

١٦. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق حواشيه على نسخة الإمام محمد عبده: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.
١٧. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: هاشم الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٨٥م.
١٨. مارك أنجينو: التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨م.
١٩. مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٢م.
٢٠. محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
٢١. محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصول مج٦، ع١، ١٩٨٥م.
٢٢. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
٢٣. المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة أو تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٢٤. محمد مصطفى هدارة: الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٦، ع١، ١٩٨٥م.
٢٥. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، ط٧، ٢٠٠٨م.
٢٦. مصطفى السعدني: التناص الشعري: قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩١م.
٢٧. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.