إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الخامسة عشرة ـ العدد الستّون ـ شتاء ١٤٠٤ش/ كانون الأول ٢٠٢٥م
https://doi.org/10.82401/roc.2025.1233646
صص ١١٠ ـ ٨٩

مقاربة نقدية لمسألة الأخذ فی الشعر فی ضوء آراء عبدالقاهر الجرجانی والشكلانيين الروس (سعدی والمتنبی نموذجًا)

حسام حاج مؤمن*

الملخص
تأتی هذه المقالة بمنظور نقدی يندرج ضمن سياق المراجعات التی تناولت كتاب "المتنبی وسعدی" للباحث حسين علی محفوظ، حيث تُسائل أطروحته التی تفترض حدوث الأخذ فی بعض أبيات سعدی الشيرازی من أبيات للمتنبی. فقد فنّد النقادُ -من خلال مراجعة النماذج التی ساقها محفوظ للشاعرين- وجاهةَ الكثير منها فی إثبات وقوع الأخذ، بينما أيد آخرون حتمية وقوعه أو احتماليته. ومع ذلک، لم يضع هؤلاء معيارًا دقيقًا لتشخيص حالات الأخذ، ولا منهجًا لفحص طبيعة الصنيع الأدبی لدی سعدی فی هذا السياق. بناءً علی ذلک، تطرح هذه الدراسة التساؤل الآتی: كيف يمكن الحكم بوقوع الأخذ فی أشعار سعدی من أشعار المتنبی؟ وكيف نُقيم أداء سعدی فی هذا الأخذ؟ يتحدد الإطار النظری لهذا البحث بناءً علی نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانی ونظرية الشكلانية الروسية. ويخلص التحليل فی هذا الإطار إلی أن معيار الحكم بوقوع الأخذ لا يقوم علی الاشتراک فی المضمون، بل علی الاشتراک فی توظيف التقنيات الفنية المبتكرة. ولتقييم هذه النماذج، يجب فحص طبيعة الوظيفة التی تؤديها هذه التقنيات الفنية المشتركة فی بناء النص الشعری لديهما. لقد طُبّق هذا المعيار والمنهج علی نماذج مختارة من أشعار المتنبی وسعدی.

الكلمات الدليلية: سعدی الشيرازی، المتنبی، الأخذ فی الشعر، عبد القاهر الجرجانی، نظرية النظم، الشكلانية الروسية.

---

*. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب الفارسی واللغات الأجنبية، جامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران
Hesam.Hajmomen@atu.ac.ir
تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٥/٢١ق
تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٨/٢٠ق

المقدمة

تُعدّ مسألة تأثر أشعار سعدى الشيرازى بأشعار المتنبى من القضايا الإشكالية والمثيرة للجدل فى نقد أشعاره، وقد حظيت هذه القضية باهتمام الباحثين المتخصصين فى دراساتهم حول أشعار سعدى، ولاسيما بعد صدور كتاب «المتنبى وسعدى» للمؤلف حسين على محفوظ حيث أورد نماذج من أبيات المتنبى جنبًا إلى جنب مع نماذج ذات مضامين مشابهة من أبيات سعدى، راميا من وراء ذلک إلى إثبات أنّ سعدى قد استقى مضامين هذه الأبيات من أبيات المتنبى (محفوظ، ١٣٧٧ش: ٢٢٥) غير أن مسعاه هذا أثار حفيظة العديد من دارسى أشعار سعدى؛ فذهب فريق منهم إلى أن مجرد تشابه المضامين لا يمكن أن يعدّ دليلًا قاطعًا على أن سعدى قد أخذ هذه الأبيات من المتنبى، (مؤيد، ١٣٥٢ش: ٨١٥؛ سبزيان پور، ١٣٩٢ش: ١٣٤) بينما أقرّ فريق آخر بحتمية وقوع هذا الأخذ أو احتماليته فى عدد من الأبيات، (أفراسيابى، ١٣٨٧ش: ٢٨٢؛ منوچهريان، ١٣٩٢ش: ٥٧؛ هنر، ١٣٨٦ش: ٣٠؛ محمد، ٢٠٠٠م: ٣٢٩) فى حين ذهب طرف ثالث إلى أنه بفرض وقوع هذا الأخذ، فإنّ سعدى قد تفوق فى صنيعه وأدائه على المتنبى. (محقّق، ١٣٦٤ش: ١٨٤؛ دامغانى، ١٣٧٠ش: ٢٩) ومع ذلک، فإن هذه المراجعات النقدية لم تحدّد معيارا يمكن من خلاله تشخيص نماذج الأخذ بموضوعية، ولا المنهجية التى يمكن بها تقييم أداء سعدى فى أخذه من المتبنى. والحال أنه ما لم يتوفر معيار موضوعى للتشخيص ومنهج علمى للتقييم، فلا سبيل للوصول إلى أحكام نقدية مبرهنة وقابلة للإثبات.

أسئلة البحث

بناءً على ما تقدّم، يطرح البحث الحالى السؤالين التاليين:

١. كيف يمكن الحكم بوقوع الأخذ فى أشعار سعدى من أشعار المتنبى؟

٢. فى حال ثبوت وقوع هذا الأخذ، كيف يمكن تقييم طبيعة الأداء الفنى لسعدى فى هذا السياق؟

فرضيات البحث

١. يستلزم الحكم بوقوع الأخذ فى أشعار سعدى من أشعار المتنبى إطارًا نظريا

خصيصًا لدراسة العلاقات البيانية بين أشعار الشعراء.

۲. إذا ما سُلّم بوقوع الأخذ في بعض أبيات سعدي من أبيات المتنبي، فإن دراسة أسلوب أداء سعدي تقتضي تحديد أي أجزاء أشعاره قد استقاها بالتحديد من المتنبي، وكيف وظّف ما استقاه في ما أنشده.

المرتكزات النظرية

يستند هذا البحث للإجابة عن السؤالين المذكورين إلى نظريتين: أولاهما نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، والتي يرى باحثو البلاغة أنه قدّم من خلالها تحليلًا لغويا دقيقًا لقضية الأخذ، (العشماوي، ۱۹۷۹م: ۳۹۸؛ مندور، ۱۹۹٦م: ۳۳٥؛ هدارة، ۱۹۸۱: ۱۳۸، ۲۰۷) وثانيهما النظرية الشكلانية التي حلّلت - من بين نظريات النقد الأدبي الحديثة - علاقة التفاعل والتأثير المتبادل بين الأشعار عبر الامتداد الزمني، وهي نظرية تشترك في منطلقاتها الجوهرية مع البلاغة العربية بشكل لافت. (شفيعي كدكني، ۱۳۹۱ش: ۲۹٥)

خلفية البحث

في سياق المناقشات التي أثارها كتاب "المتنبي وسعدي" تجدر الإشارة إلى الأعمال الآتية:

مؤيد شيرازي (۱۳٥۲ش) في مقالته "مضمون گيری سعدی از شاعران عرب" [أخذُ سعدي من مضامين الشعراء العرب] تناول فصلين من كتاب "المتنبي وسعدي" وهما "مآخذ سعدي من الشعراء العرب" و "مآخذ سعدي من معاني المتنبي"، وصرّح على أن حسين علي محفوظ لم يلتزم في كتابه بقاعدة الحيادة والموضوعية التي تقتضيها الأعمال البحثية، وأنّ أقواله لم تستند في كل موضع إلى ما يكفي من الوثائق والمنطق. ثم نقل عدة نماذج من الأبيات التي استشهد بها حسين علي محفوظ، وذهب إلى أنّ هذه النماذج لا تعدو أن تكون تشابهات مضمونية، ومتباينة من حيث الأساليب البيانية.

محقق (۱۳٦٤ش) في مقالته "ميزان تأثير سعدی از متنبی" [مقياس تأثّر سعدي بالمتنبي] (۱۳٦٤ش) تناول العلاقات القائمة بين أبيات من الشاعرين ووصفها بأنها على مستوى المضامين مشيرًا إلى أنّ المضامين المشتركة هذه قد وردت أيضًا في أقوال شعراء وأدباء ومفكرين آخرين من الثقافات الإيرانية والمسيحية واليونانية والعربية.

مهدوی دامغانی (١٣٧٠ش) فی مقالته "همه گویند ولی گفته سـعدی دگر اسـت" [الجميع يقولون ولكنّ قول سـعدی يختلف] استشهد بأبيات عديدة من شعراء فارسيين وعرب وقال إن المضامين التی تتشـارک فيها أشعار سعدی والمتنبی قد وردت بدورها مرارًا وتكرارًا فی أشعار شعراء آخرين.

أنوار (١٣٦٤ش) فی مقالته "مقايسه ميان افكار سعدی و متنبی" [مقارنة بين أفكار سعدی والمتنبی] قد سعى إلى إثبات الفكرة سالفة البيان ذاتها، مضيفًا أنّ تأثّر الشعراء بغيرهم من الشعراء أمر طبيعی لا ينتقص من قدرهم.

سـبزيان پور (١٣٩٢ش) فی مقالته "نگاهی تازه به داستان قديمی سعدی و متنبی" [نظرة جديدة إلى قصة سعدی والمتنبی القديمة] قام بتحليل المضامين التی اعتمد عليها حسـين علی محفوظ لإظهار أن أبيات سعدی مأخوذة من أبيات المتنبی، وقال بأنّ هذه المضامين قد سبقت فی الظهور فی أعمال وأقوال الإيرانيين قبل الإسلام.

وأمّا جهانبخش فی مقالته "دكتر حسين علی محفوظ و كتابخانه‌اش" [الدكتور حسين علی محفوظ ومكتبته] (١٣٩٤ش) أشـاد بجهود حسـين علی محفوظ فی كتابه "المتنبی وسعدی"، مصرّحًا بأنّ تأثّر سعدی بالمتنبی مسألة لا مجال للشك فيها.

منوچهريان (١٣٩٢ش) فی مقالته "متنبی و شـاعران پارسـی" [المتنبی والشعراء الفرس] قد تطرّق فی السياق ذاته إلى تأثير المتنبی على الشعراء الفرس الكبار، وذكر أمثلة لإثبات تأثر سعدی بالمتنبی.

وكذلک محمد (٢٠٠٠م) فی كتابها "الأثر العربی على أدب سـعدی الشيرازی" قد ذهبـت فی فصل بعنوان "المتنبی وسـعدی" إلى أنّ تأثّر سـعدی بالمتنبی يتلخّص فی أسـلوب هی سمّته "تبادل المواقع" قائلة إنّ الأبيات الشـعرية التی تأثّر فيها سـعدی بالمتنبی تبادلت مواقعها من مدح إلى غزل ومن حماسة إلى مواعظ وحكم و...

ورغم كثرة هذه الدراسات لا نجد فی أية منها معيارًا دقيقًا للحكم بوقوع الأخذ فی أبيات سعدی، ولا منهجًا لتقييم أدائه فی تعاطيه مع تلک المآخذ. وتأسيسًا على ذلک، يسعى البحث الراهن من خلال طرح هذا المعيار والمنهج إلى تقديم إطار علمی للحكم والتقييم فی هذه المسألة.

سياق العلاقة بين سعدی والمتنبی

لم يكن سعدی الشيرازی (بين ۵۸۵ و۶۱۵- بين ۶۹۰ و۶۹۵ق) شاعرًا فذًا لا يضاهی فی الأدب الفارسی فحسب، بل كان أيضاً أستاذًا خبيرًا فی الأدب العربی؛ إذ أنه تلقی تعليمه فی القرن السابع الهجری ضمن نظام تعليمی احتضن التراث العلمی والأدبی للحضارة الإسلامية باللغة العربية، حيث درس فی النظامية ببغداد التی كانت من أبرز المراكز العلمية فی الحضارة الإسلامية، كما أمضی سنوات طويلة فی بلاد عربية أخری، منغمسًا فی جوهر اللغة والأدب والثقافة العربية. (بويل، ۱۹۹۹م: ۸۶؛ صفا، ۱۳۶۹ش: ج۳، ۱۲۶؛ محمد، ۲۰۰۰م: ۲۵) وقد تركت هذه الخلفية العلمية والمعرفية بصمات واضحة للغة العربية وآدابها فی نتاجه الأدبی، مما دفع الباحثين إلی استقصاء وجوه الاشتراک بين أعماله وأعمال الأدباء العرب، غير أن المتنبی كان أكثر الأدباء العرب الذين استرعت وجوه الاشتراک بينه وبين سعدی انتباه الدارسين. (آذرشب، ۱۳۷۵ش: ۱۳۷؛ منوچهريان، ۱۳۹۲ش: ۵۷)

ومن جهة أخری لا شک فی أن أبا الطيب المتنبی (۳۰۳-۳۵۴ق) هو من أعظم الشعراء العرب وأشهرهم فی العالم بحيث أورد ابن رشيق فی وصفه: «يقولون: بُدئ الشعر بكندة وخُتم بكندة، يعنون امرأ القيس وأبا الطيب.» (ابن رشيق، ۱۹۸۱م: ۱۳۴) ومن المعروف أن المتنبی قد حظی بمكانة مرموقة فی النظام التعليمی بالحضارة الإسلامية حتی أضحت دراسة ديوانه تقليدًا متبعًا، وحفظ قصائده دليلًا علی الفضل والبراعة، وهذا ما قد صرّح عليه دولتشاه سمرقندی (۸۴۲-۹۰۰ق) الشاعر ومؤرخ الشعر الفارسی، فی كتابه "تذكرة الشعراء" حيث ينقل عن رشيدالدين وطواط (۴۸۱-۵۷۳ق) وهو من أقدم علماء الشعر الفارسی، أنّه قال: «فی مجال اقتباس المعارف ودقائق البيان ومتانة الأسلوب، فإنّ جميع الشعراء المسلمين مدينون للمتنبی.» (سمرقندی، ۱۳۸۲ش: ۲۴) وكذلک نری الباحث الإيرانی المعاصر سيروس شميسا فی مقدمة ترجمته لكتاب "تأثير شعر عربی بر تكامل شعر فارسی" [تأثير الشعر العربی علی تطور الشعر الفارسی] من تأليف الباحث الهندی عمر محمد دودپوتا، يؤكد علی أنّ دراسة ديوان المتنبی كانت بمثابة تقليد راسخ لدی الشعراء الفرس فی العصور السابقة. (دودپوتا، ۱۳۸۲ش: ۱۸)

وبطبيعة الحال، فإنّ تأثر الشــعراء الفرس بالمتنبى يمثل جزءاً من الصلة الوثيقة بين تقاليد الشــعر الفارسى وتقاليد الشــعر العربى؛ إذ إن الشعر باللغة الفارسية الدرية قد نُظم منذ القرن الثالث الهجرى فى ارتباط وثيق بالشــعر العربى، واســتمر فى مســار تطوّره خلال القرون اللاحقة فى تفاعل مستمر معه. (صفا، ١٣٦٩ش: ١/ ٥٥؛ خانلرى، ١٣٦٥ش: ٢٧٩ و٣١٠؛ فروزانفــر، ١٣٨٧ش: ١٧؛ سميعى، ١٣٧٨ش: ٢٨٥؛ دودپوتا، ١٣٨٢ش: ٣٦)

وبناءً عليه، من المسلّم به أنّ سعدى كان على دراية تامة بشعر المتنبى، بيد أن الكيفية التى أثّر بها هذا الاطلاع فى أدائه الفنى أثناء نظمه للشــعر تظلّ مســألة تقنية تندرج ضمن قضية الأخذ فى الإبداع الشــعرى. ويقصد بالأخذ فى الإبداع الشعرى أن يبنى الشــاعر قصيدته على منوال قصيدة شاعر آخر، من خلال استعارة اللفظ أو المعنى، أو كليهما، ثم تقديم الشعر بوصفه نتاجاً خاصاً به. (طبانة، ١٩٨٨م: ٢٧٥؛ يعقوب وعاصى، ١٩٨٧م: ٥٨) ومن هذا المنطلق، فإن الحكم بوقوع الأخذ فى أشــعار سعدى من أشعار المتنبى يستلزم معيارًا لتشخيص نماذج الأخذ، ومنهجًا لفحص طبيعة صنيعه الفنى.

وللوصول إلى هذا المعيار والمنهج، ســنعمد فيما يلى إلى مراجعة آراء عبد القاهر الجرجانــى (ت ٤٧١ أو ٤٧٤ق) المتعلقــة بقضية الأخذ فى الشــعر. وقد وردت آراء الجرجانى فى هذا الصدد متفرقة فى كتابيه الشــهيرين «دلائل الإعجاز» و«أســرار البلاغة». ولذلك ســنعمل فى القســم الآتى على استخلاص تحليله لمسألة الأخذ من بين ثنايا هذين الكتابين. (ونظراً لكثرة الاستشــهاد بهما، ســنعتمد استثناءً الاختصار الآتى: «الدلائل» بدلًا من «الجرجانى، ١٩٩٢م»، و«الأســرار» بدلًا من «الجرجانى، ١٩٩١م»)

الأخذ فى الشعر فى ضوء نظرية النظم

يرى عبدالقاهر الجرجانى أن احتذاء الشــعراء المتأخرين بالشــعراء المتقدمين هو ضربٌ من الاستخدام الطبيعى للتقاليد الشعرية، (الدلائل: ٤٦٨) وفى هذا المجال يقول إن الشــعر الذى أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا فى معنى واحد، «ينقسم إلى قسمين:

قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غُفلًا ساذجًا وترى الآخر قد أخرجه فی صورة تروق وتُعجِب وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع فی المعنى وصَوَّرَ.» (الدلائل: ٤٨٩) وإذ ذاک فیسوغ للشاعر أن يقدّم معنىً سبقه إليه غيره، ولكن بصياغة تعبيرية مختلفة وضمن بيان شعری جديد، وهذا ما يعبّر عنه عبدالقاهر فی مكان آخر بنقل المعنى من صورة إلى صورة. (الدلائل: ٥٠٢) ومن جهة أخرى فلربما جاء المعنى فی شعر الشاعر المتقدم مشوباً بجفاء فی العبارة فاستحال فی شعر المتأخر بيانًا رائقًا وذلک لأنه «يصح أن تكون ههنا عبارتان أصلُ المعنى فيهما واحدٌ، ثم يكون لإحداهما فی تحسين ذلک المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه، تأثيرٌ لا يكون للأخرى.» (الدلائل: ٤٢٣) أو ربّما كان تعبير يدلّ على معنى ما بجمال، ثم صار مبتذلًا بفعل التداول الزمنی، فيأتی شاعرٌ ويضفی عليه رونقاً جديداً عبر إحداث تغيير فی الصياغة. (الدلائل: ٧٤ و٤٨١)

وانطلاقاً من هذه الرؤية، يحاجج الجرجانی بأن معيار الحكم بوقوع الأخذ لا يقوم على مجرد التشابه فی المعنى، أو بعبارة أخرى "اتفاق الشاعرين فی الغرض على الجملة والعموم"، لأن المعانی مُشاعة ومتاحة للجميع ومطروحة على الطريق، بل إن التشابه بين الشعرين فی طريقة الدلالة على المعنى، أو بعبارة أخرى "اتفاق الشاعرين فی وجه الدلالة على ذلک الغرض"، هو الذی يدخل فی باب الأخذ، ذلک أن ميزة الشعر تكمن فی كيفية دلالته وفی أسلوب صياغته، وليس فی مجرد دلالته على المعنى إذ أن الدلالة خاصية مشتركة فی كل كلام، وفيما يخص طريقة الدلالة على المعنى، فإن استخدام التعابير الشائعة أيضًا لا يمنح شاعرًا أفضليةً على آخر، لأن هذه التعابير ملكية عامة، أما إذا استُخدم فی كيفية الدلالة تعبيرٌ ابتكره الشاعر ببراعته ولم يسبقه إليه أحد، فإن هذا الجانب يمنح صاحبه حق الأولوية والتقدّم، بل إنه حتى فی حال إدخال ابتكار أو صنعة جديدة على تعبير مشهور، فإن التعبير الجديد يعدّ حينئذ ابتكارًا لصاحبه. (الأسرار: ٣٣٨-٣٣٩) وبناءً على ذلک يصبح معيار الحكم بوقوع الأخذ لدى الجرجانی هو الاشتراک فی التعابير المبتكرة، لا الاشتراک فی المعانی أو التعابير المشهورة. ولكن، كيف يمكن تقييم طريقة استخدام الشاعر أشعار الشعراء الآخرين؟

من هنا نصل إلى مصطلح "النظم" الذى يعدّ حجر الأساس لآراء عبدالقاهر، والنظم علــى حدّ قوله هو "توخّى معانى النحو وأحكامه فيما بين معانى الكلم" (دلائل: ٤٠٥) وأما إذا أردنا تفســير قولــه فيمكن لنا القول بأن النظم هو البنــاء المتولد من طريقة تنسيق الوحدات الدلالية وفقاً للمعانى النحوية، وبخصوص "معانى الكلم" أو ما فسّرناه بالوحدات الدلالية، تجب الإشارة إلى أن الكلمات عند عبد القاهر لا تكتسب أهميتها بوصفهــا ألفاظًا مجردة، بل بوصفها وحدات دالة على المعانى (الدلائل: ٤٦، ٥٢، ٣٩٩) و"معانى النحو" أو ما فسّــرناه بالمعانى النحوية، فهى المعانى التى تكتســبها الكلمات داخل الجمل من خلال الوظائف النحوية التى تشغلها (الدلائل: ٤٥٢) وبناء عليه فإنّ بناء الشعر لا يقوم على رصف الكلمات بوصفها ألفاظاً أو وحدات مستقلة، بل يتشكل بناءً على العلاقات التى تؤسســها المعانى النحوية بــين الكلمات الدالة على المعانى (الدلائل: ٥١، ٢٥٩) إذ إنّ «الألفاظ لا تفيد حتى تؤلَّف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعدمُ بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب.» (الأسرار: ٤)

ومن هذا المنطلق، يعدُّ بناء الشــعر "كلاًّ موحّدا" يتشــكل من مجموع العلاقات بين الأجزاء، لا من الأجزاء ذاتها. (الدلائل: ٩٣، ٩٥) وفى هذا البناء، يؤدّى كل جزء دورًا بنائيا فى صياغة الشــعر ويحتل مكانه فيها لعلةٍ ما. (الدلائل: ٤٥، ٤٩) وهكذا، يختلف بناء الأشــعار فى قيمتها؛ فالشــعر ذو البناء العادى لا فضل فيه، أما إذا عكس البناءُ براعة الشاعر فى إقامة العلاقات بين الكلمات، فإنه يغدو بناءً ذا قيمة. (الدلائل: ٣٥) وعليه، فإن منهج المقارنة بين بيتين يرتكز على فحص مستوى الحذق الفنى والصنعة فى البناء الفنى للشعر. (الدلائل: ٩٨، ٢٨٦) وبطبيعة الحال، فإن البناء الفنى نفسه يتفاوت فى القيمة الجمالية، إذ إن نوع الصنعة الفنية وكيفية توظيفها تتحدد قيمتها ونجاحها بناءً على موقعها وأثرها فى البناء الشعرى الكلى. (الدلائل: ٧٤، ٨٥)

وختامًــا يمكن لنا أن نســتنتج من آراء عبدالقاهر أن معيــار الحكم بوقوع الأخذ هو "اشتراک الشــعرين المتأخر والمتقدم فى توظيف صنائع فنية مبتكرة". ولتقييم أداء الشــاعر المتأخر فى الأخذ، يجب تحليل "كيفية تفاعل تلک الصنائع المشتركة مع بقية أجزاء الشــعرين" لتحديد الوظيفة التى تؤديها فى نظــم كل منهما. وبعد تبيان معيار

الجرجانى ومنهجه فى تحليل الأخذ، سيتم فى القسم التالى استعراض رؤية نظرية "الشكلانية الروسية" لعلاقة التفاعل والتبادل بين النصوص الشعرية عبر الزمن.

علاقة النصوص الشعرية فى سياق التطور الأدبى عند الشكلانيين الروس

نشأت النظرية الشكلانية فى روسيا خلال العقد الثانى من القرن العشرين، ثمرةً لدراسات لغويين شباب انصبّ اهتمامهم على البحث فى طبيعة اللغة داخل الأدب. (نيوا، ١٣٧٣ش: ١٨؛ برسلر، ١٣٩٢ش: ٤٦) وقد سُمى هؤلاء الباحثون المجددون بالشكلانيين نظراً لتركيزهم على الخصائص الموضوعية المكونة للأدب. (أحمدى، ١٣٨٠ش: ٤٢)

ويرى الشكلانيون أن الشعر هو نتاج تفعيل الوظيفة الشعرية للغة، وهى الوظيفة التى تمنح الأصالة لكيفية توظيف العناصر اللغوية فى إنتاج الأثر الأدبى. (ياكبسون، ١٩٨٨م: ١٩؛ إيخنباوم، ١٩٨٢م: ٣٦) وبالرغم من أن موضوع الكلام يحظى بأهمية لديهم، إلا أن المسألة الجوهرية تكمن فى أولوية "الوظيفة الشعرية" على "الوظيفة الإخبارية" للغة؛ إذ تسعى الوظيفة الشعرية إلى انتزاع العناصر اللغوية من استخداماتها العادية فى سياق الإخبار وتوظيفها فى الكلام بطريقة تستدعى الانتباه وتسترعى النظر. وتُعرف هذه العملية بالتغريب أو كسر الألفة أو "جعل المألوف يبدو غريبًا" على حد تعبير رائد الشكلانية فكتور شكلوفسكى فى مقالته "الفن باعتباره تكنيكا". (شكلوفسكى، ١٩٨٦م: ٧٩) ومن خلال الإبراز لعناصر اللغة، يعمل التغريب على إخراج اللغة من قوالبها الآلية المستهلكة ليلفت الأنظار إلى طريقة استخدامها، ويتحقق هذا الإبراز إما عبر الانحراف عن القواعد اللغوية المألوفة، أو عبر إضافة قواعد وقيود جديدة عليها. (صفوى، ١٣٩٤ش: ٤٣)

وتُفضى هذه العملية إلى تشكيل بُنىً فنية فى الكلام تُعرف بالتقنيات الفنية. (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ١٤٩) وبناءً عليه، يتجلى الشعر بظهور هذه التقنيات بوصفها أدوات لإبراز عناصر اللغة، بيد أن ما يمنح بناء الشعر أهميته هو كيفية تفاعل هذه العناصر، مما ينتج نظامًا ديناميكيًا منسجمًا من العلاقات بين الأجزاء؛ وهذا التفاعل المتبادل بين

التقنيات الفنية هو المكون الجوهرى للشكل الشعرى. وعلى هذا الأساس، تتحدد جودة الشعر ومدى رقيه بناءً على نجاح الشاعر فى ابتكار التقنيات الفنية وتنسيقها ضمن تفاعل متسق. (المصدر نفسه: ٣٣٠؛ أحمدى، ٢٠٠١م: ٥٢) وفى هذا المضمار يقول يورى تينيانوف فى مقالته "مفهوم البناء": «إن وحدة الأثر ليست كيانًا تناظريًا ومغلقًا، بل تكامل ديناميكى له جريانه خاص، إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوى أو إضافة، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية.» (تينيانوف، ١٩٨٢م: ٧٧)

وفى المنظور الشكلانى، يعدُّ المضمون جزءاً لا يتجزأ من الشكل، ولا يحتاج الشكل إلى مفهوم مكمل يسمى المضمون وهذا ما يصرّح عليه بوريس إيخنباوم فى مقالته "نظرية المنهج الشكلى": «لقد كان الشكلانيون ... يتحررون من ربقة التلازم التقليدى شكل / مضمون، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء، أو كإناء نصب فيه سائلًا ما (المضمون) ... لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدًا، فلم يعد غشاء، وإنما وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى فى ذاتها خارج كل عنصر إضافى.» (إيخنباوم، ١٩٨٢: ٤٠ و٤١)

وعلى الرغم من رفض ثنائية الشكل والمضمون، إلا أنَّ الفكرة التى يدور حولها العمل الأدبى فى كليته، ينظر إليه كمفهوم مستقل لدى الشكلانيين، ويشار إليه بمصطلح "الغرض" كما يقول توماشفسكى فى مقالته "نظرية الأغراض": «خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلک بناء محددًا تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترک. إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هى الغرض ... وأنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل أو عن أغراض أجزائه.» (توماشفسكى، ١٩٨٢: ١٧٥)

ومن هذه الزاوية، فإن الشكل الشعرى هو نتاج شبكة العلاقات بين التقنيات الفنية فى خلق كلّ موحّد يدلّ على غرض. وأما ما يمنح هذا الكلّ قيمته الفنية فهو أسلوب توظيف العناصر اللغوية لخلق التقنيات الفنية. وعليه، فإن تحليل الشعر من منظور شكلانى يتمثل فى فحص كيفية تفاعل الوحدات الدلالية لخلق تقنيات لسانية ضمن إطار منسجم لخدمة غرض موضوعى محدد.

ويدرس الشكلانيون علاقة التبادل بين النصوص الشعرية من منظور التطور الأدبى؛

فالتجارب الأدبية السابقة تمثل إرثًا ينتقل للأديب، والنصوص لا تُخلق بمعزل عن بعضها البعض، بل إن كلّ عمل أدبى جديد هو بناء حديث يتشكل بناءً على عناصر كانت موجودة سلفاً، وفى هذا الصدد ينقل إيخنباوم عن شكلوفسكى قوله: «إن العمل الأدبى يُدرک فى إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التى نقيمها بواسطتها ... إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبّر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذى يكون قد فقد صفته الجمالية.» (إيخنباوم، ١٩٨٢: ٤٧) وكذلک يقول توماشفسكى إنّ «التجربة الأدبية والتقليد الذى يحيل عليه الكاتب يتكشفان لديه كمهمة أورثه إياها أسلافه.» (توماشفسكى، ١٩٨٢: ١٧٦)

فالعلاقة ليست قطيعة، بل هى إنتاج لنظام جديد انطلاقاً من الأنظمة السابقة؛ لذا فإن التحولات الأدبية هى ظهورٌ مجدّد للمضامين القديمة فى قوالب وصور بديعة. ومن هذا المنطلق، فإن التقنيات الفنية التى كانت يومًا ما مبتكرة، تفقد بريقها بمرور الزمن وتتحول إلى آلية. وهنا يعمد الأدباء إلى إحداث تغييرات فيها لإعادة تغريبها وتنشيطها من جديد. (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ١٠٥، ١٥٥، ٢٣٠، ٢٣٨) وعليه، فإن توظيف التقنيات الفنية القديمة فى الأشعار الجديدة ليس أمرًا طبيعيا فحسب، بل إنّ صيرورة التطور الشعرى تعتمد عليه أساسًا. ولذلک، عند مقارنة نص متأخر بآخر متقدم، لا يكفى مجرد رصد وجود تقنية فنية مشتركة بينهما، بل يكمن المعيار فى طبيعة الوظيفة التى تؤديها تلک التقنيات الفنية فى بناء النصين؛ ففى تطور الأشكال الشعرية، تكون العبرة بإقامة تفاعل جديد بين العناصر السابقة، لا بمجرد استخدامها. ولتقييم هذه العلاقات، يجب فحص وظيفة العناصر فى بناء الشعر بوصفه نظامًا، أى دراسة العلاقة التى ينسجها كل عنصر مع عناصر أخرى، ومن ثم مع النظام الكلى للنص، وهذا ما يدل عليه قول تينيانوف: «إن شكل الأثر الأبى يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكى، وتظهر هذه الديناميكية فى مفهوم مبدأ البناء. فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة، كما أن الشكل الديناميكى لا يتجلى نتيجة اجتماع تلک المكونات أو اندماجها ... ولكن نتيجة تفاعلها ... ما يهم هنا هو أن الأمر يتعلق بتفاعل جديد، وليس فقط بإدخال عامل من العوامل.» (تينيانوف، ١٩٨٢: ٧٨) ومن هنا، تنصبّ

دراسة العلاقات بين الأشــكال الشعرية على نوع الوظيفة التى تؤديها التقنيات الفنية فى بناء الشكل الشعرى.

دراسة العلاقات بين أشعار سعدى والمتنبى

تدلّنا مقارنة بين آراء الجرجانى وآراء الشكلانيين الروس أن الاشتراک بين شعرين فى الغرض لا يعدّ معيارًا كافيا لإثبات وجود علاقة بين الأثرين من حيث الشــعرية؛ ذلک أن الغرض ليس من الخصائص النوعية لجنس الشــعر، فــكل كلام، مهما كان، ينطوى على غرض، وإنما الخصوصية الشعرية تكمن فى كيفية الحذق الفنى فى الدلالة على الغرض، أو بعبارة أخرى، فى كيفية تنسيق التقنيات الفنية داخل الشكل الشعرى. (انظــر أيضًا: زرين كوب، ١٣٦١ش: ١١٦) وبنــاءً عليه، فإن الحكم بوجود علاقة بين نصين بوصفهما شــعرًا يجب أن يســتند إلى طريقة التعبير لا إلى الغرض والمضمون؛ لا ســيما وأن المضامين الإنسانية تتدفق عبر صيرورة التاريخ وهى مشاع بين الجماعات الإنسانية، ومن ثمّ يبدو من الاستحالة بمكان نسبة مضمون ما إلى شخص بعينه.

بيد أن طريقة التعبير عن الغرض والمضمون يمكن أن تكون مبتكرة قياسًا بالصياغات الســابقة، وهنا فقط تكتسب صبغتها الفردية وتُنسب لمبدعها. (غفرانى، ١٣٦٤ش: ٩٥) وعليه، فإن مجرد الاشتراک المضمونى بين أعمال المتنبى وسعدى لا يمكن أن يكون دليلًا على أن ذلک المضمون مِلکٌ للمتنبى وأن ســعدى قد أخذه عنه. ومن هذا المنطلق، قد توقّف النقاد فى مراجعاتهم لكتاب "المتنبى وســعدى" عند نماذج عديدة من الاشتراک المضمونى، وبيّنوا أن تلک المضامين كانت موجودة بالفعل فى الأعمال العربية أو الفارسية الســابقة لعصر المتنبى نفســه. (مؤيد، ١٣٥٢ش: ٨١٢؛ سبزيان پور، ١٣٩٢ش: ١٣٥)

إذن، لا يمكن القطع بوقوع الأخذ فى أشــعار سعدى من أشعار المتنبى إلا بناءً على الاشــتراک فى طريقة التعبير، مع استبعاد التعابير الشائعة (المبتذلة بفعل التداول) من هــذا النطاق. وبصيغة نهائية، يرتهن الحكم بوقــوع الأخذ بوجود تقنية أو تقنيات فنية مبتكرة استُخدمت بشكل مشترک فى كلا النصين للدلالة على غرض مشترک.

أما بعد إثبات وقوع الأخذ فى بيت من أبيات سعدى من بيت من أبيات المتنبى بناء

على اشـــتراكهما فی التقنيات الفنية المبتكرة، فيتحتم فحص مدى تفاعل هذه التقنيات مع التقنيات الأخرى فی كلتا البيتين، وتحديد وظيفتها فی بناء الشـــكل الشعری وفی نظم الشـــعر. ونتيجة لذلک، فإنه لا يمكن إصدار حكم نقدی دقيق بشـــأن وقوع الأخذ فی أشعار سعدی من المتنبی ما لم تُفحص الأشعار وفق المنهج المذكور آنفاً. وعلى هذا الأساس، سيتم فی القسم التالی تحليل نماذج مختارة من كتاب "المتنبی وسعدی" ليتحدد أولاً: أی الفئات من النماذج تصلح لتكون شاهدًا حقيقيا على الأخذ؛ وثانياً: كيف يمكن تقييم أداء سعدی فی هذا الأخذ.

تحليل مقارن لمسألة الأخذ فی أشعار سعدی من أشعار المتنبی

أولاً: الاشتراک فی التقنية الفنية مع وجود اختلاف جوهری

يقول المتنبی: (المتنبی، ۲۰۰۳م: ٤/ ۷٦)

أقامَتْ فِی الرِّقابِ لَهُ أيادٍ ... هِی الأطواقُ وَالنّاسُ الحَمامُ

ويقول سعدی: (سعدی، ۱۳۸۵ش: ۷۵۱؛ محفوظ، ۱۳۷۷ش: ۲٤۳)

مرغ جانم را به مشكين سلسله ... طوق بر گردن نهادی چون حمام

(ترجمة المعنى: لقد جعلتِ لِطائر روحی طوقًا فی عنقه بسلسلة شَعرک العطرة، تماماً كالحمام).

لقد شـــبّه المتنبی النسبة بين "أيادی الممدوح ورقاب الناس" بالنسبة بين "الأطواق والحمام"؛ أی إنّ ملازمة إحسان الممدوح لرقاب الناس كملازمة الطوق لرقبة الحمامة. أما ســـعدی، فقد شبّه النسبة بين "طائر روح المحبّ وسلســـلة الشَعر العطرة للمحبوبة" بالنســـبة بين "الطوق والحمام"؛ أی إنّ ملازمة شَعر المحبوبة لروح محبّها كملازمة الطوق لرقبة الحمامة.

إنّ التقنية الفنية المشـــتركة فی هذين البيتين هی الطرف الثانی من تشـــبيه مركّب؛ ويتمثل فی تشـــبيه العلاقة بين شـــيئين بالعلاقة بين "الطوق والحمام". وما يعزز فرضية وقوع الأخذ فی هذا النموذج هو استخدام سعدی للمفردات ذاتها التی وردت فی بيت المتنبی لصياغة الصورة، وهی: "طوق" و"حمام"، بالإضافة إلى كلمة "گردن" التی تقابل

"الرقاب". بناءً على ذلک، واستنادًا إلى معيار "الاشتراک فی التقنية الفنية" المقترن بالقرائن اللفظية، يمكننا الحكم بوقوع "الأخذ". بيد أن تقييم أداء سعدی فی توظيف هذه التقنية المأخوذة يكشف عن تغيير جوهری فی نظم البيت؛ فقد عمد سعدی إلى تغيير "الطرف الأول" للتشبيه، ومن خلال إضافة علاقة جديدة بين "الروح وسلسلة الشَّعر"، غير وظيفة التقنية الفنية المشتركة، ناقلًا السياق من المديح إلى التغزل. كما أن استعارة "السلسلة" – بما تنطوی عليه من التواءات– تعزّز الرابطة التصويرية بين الشَّعر والطوق المستدير؛ تماماً كما يعزّز التشبيه الإضافی فی "طائر الروح" (مرغِ جان) العلاقة بين الروح والحمامة.

وهكذا، فإن سعدی فی أخذه من بيت المتنبی، قد فصل الطرف الثانی للتشبيه المركب عن طرفه الأول، ثم أعاد ربطه بذكاء وبراعة بعلاقةٍ مغايرة. ومن ثمّ يجوز لنا أن نعدّ هذا النموذج شاهدًا على الأخذ الإبداعی والخلاق لدی سعدی الشيرازی من أبيات المتنبی.

ثانيًا: الاشتراک فی التقنية الفنية مع اختلاف جزئی

يقول المتنبی: (المتنبی، ٢٠٠٣م: ١/ ٤٩)

وَقَدْ فارَقَ النّاسَ الأحِبّةُ قَبْلَنَا ... وَأعْيا دَوَاءُ المَوْتِ كُلّ طَبيبِ

ويقول سعدی: (سعدی، ١٣٨٥ش: ٣٤١؛ محفوظ، ١٣٧٧ش: ٢٥٨)

گزيدند فرزانگان دست فوت ... كه در طب نديدند داروی موت

(ترجمة المعنی: عضّ الحكماءُ أناملَ الحسرة إذ لم يجدوا فی علم الطبّ دواءَ الموت.)

تتمثل "التقنيات الفنية" المشتركة بين هذين البيتين فی أولاً: الاستعارة المكنية فی عبارة "دواء الموت" (إذ لا دواء للموت فی الحقيقة، لأن الدواء يتعلق بالمرض) وثانياً: العلاقة السلبية بين "دواء الموت" و"عِلم الطبّ / الطبيب". فإنّ استخدام سعدی لمصطلح "داروی موت" فی مقابل "دواء الموت"، وكلمة "طب" فی مقابل "طبيب"، يؤكد وقوع الأخذ.

بيد أن المتنبی أورد هذا التعبير المشترک فی سياق الرثاء وربطه بمفارقة الأحبة للناس، بينما وظّفه سعدی فی سياق الحكمة وربطه بحسرة الحكماء وإخفاقهم. أما فی طريقة استخدام التعبير المشترک –أی نفی وصول الأطباء إلى دواء للموت– فقد

أحدث سعدى تغييرًا جزئيا أدّى إلى نشوء نكتة بلاغية ظريفة؛ فالمتنبى قال: "أعيا دواءُ الموت كلَّ طبيبٍ"، وحيث إن "دواء الموت" هنا وقع مســـندًا إليه وفاعلاً للفعل "أعيا"، فإنّ هذا التركيب قد يوهم بوجود "دواء للموت" لكونه هو مَن أعجز الأطباء وأعياهم. وهذا البيان يقوّى الاستعارة المكنية فى "دواء الموت"، فكأنّ الموت له دواء حقيقى فى ذاته، وليس مجرد استعارة "الدواء" من المشبه به المحذوف (المرض).

أما سعدى فقد قال: "إنّ الحكماء... لم يجدوا فى الطب دواء الموت". لقد عمد سعدى إلى تأخير "دواء الموت" فى نظم البيت، فأورده بعد الفعل ليصبح مُبرزًا فى بناء البيت؛ ومعناه: أن "دواء الموت" تحديدًا هو الشـــىء الذى لم يجده الحكماء فى الطبّ، فكأنّهم وجدوا فى الطب كلّ دواء إلا هذا الدواء. وهذا النحو من التعبير يبرز عدم وجود دواء للموت بشكل أقوى، وهو ما يتناسب تماماً مع سياق الحكمة.

إذن، أوجد هذا النموذج تغييرًا دقيقًا فى طريقة توظيف التقنية الفنية المشتركة، ممّا أثمر نكتةً بلاغية تتلاءم مع الســياق الجديد. ومن هنا يجوز لنا القول بأنّ سعدى – عبرَ هذا التغيير الجزئى الذى أحدث دلالة مغايرة فى شــكل شــعره – قد حقّق استخدامًا إبداعيا فى أخذه من المتنبى.

ثالثًا: الاشتراک فى التقنية الفنية دون تغاير

يقول المتنبى: (المتنبى، ٢٠٠٣م: ١/ ٣١٢)

فعُد بِها لا عَدِمْتَها أبَداً ... خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أعوَدُها

ويقول سعدى: (سعدى، ١٣٨٥ش: ١٠٥٢؛ محفوظ، ١٣٧٧ش: ٢٢٨)

به سمع خواجه رسيدست گوئى اين معنى ... كه گفت خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أعوَدُها

(ترجمة المعنى: كأنّ هذا المعنى قد تناهى إلى مسامع الخواجة، إذ قال الشاعر: خير صلات الكريم أعودها.)

يسعى المتنبى فى بيته إلى حثّ الممدوح على العطاء، مقرّرًا أنّ أفضل عطايا الإنسان الكريم هى أكثرها ديمومة واستمرارًا. أما سعدى فإنه فى سياق مدحه للممدوح يذكر أن "خواجته" يتّسم بدوام البذل، ثم يعقب ذلک بقوله: وكأنّ هذا القول قد تناهى إلى سمعه

وهو: "خيرُ ...". لقد أخذ سعدى هنا شطرًا من شعر المتنبى وأورده بنصه. وهو يشير عبر استخدام فعل القول "گفت" (قال) إلى أنّ هذا الكلام ليس من إنشائه، بل هو لغيره.

من هـــذا المنطلق، يعدّ ورود تعبيرٍ ما بنصّه وعينه دليـــلاً قاطعًا على وقوع الأخذ. ولكن، عند تقييم أداء ســـعدى، نجد أنّ هذا الأخذ قد تحوّل إلى استشـــهاد أدبى داخل النص، أضفى عليه جمالية خاصة نظراً للملاءمة الدقيقة بين قول المتنبى وســـياق كلام ســـعدى. وبالرغم من أن التعبير واحدٌ تمامًا فى كلا البيتين، إلّا أنّه فى شعر سعدى ليس مجرد تقليد أو تكرار فاقد للقيمة؛ ذلک أنّ لكل منهما وظيفة مغايرة فى نظم البيت: ففى بيت المتنبى، يمثّل الشـــطرُ تعليلًا لحثّ الممدوح على الاستمرار فى العطاء؛ أمّا فى بيت سعدى فهو استشهاد أدبى لتسويغ سلوک الممدوح فى عطائه.

وبسبب هذه القيمة الجمالية المضافة، يصنَّف هذا النوع من الأخذ فى علم "البديع" بوصفه تقنية فنية تُعرف بـــالتضمين. إذن، فعلى الرغم من أن التعبير المشترک لم يطرأ عليه أى تغيير ظاهرى، إلا أنّه فى الواقع قد اكتســـب وظيفة فنيّة مختلفة تمامًا فى نظم الشـــعر. ومن ثمَّ، فإن هذا الأخذ يعدُّ دليلًا على استخدام ســـعدى الإبداعى للتقاليد الأدبية، وهو استخدام شائع يندرج تحت مسمى التضمين.

رابعًا: الاشتراک فى التقنيات الفنية الشائعة

يقول المتنبى: (المتنبى، ٢٠٠٣م: ٢/ ٢٦٤)

وَيَدٌ لَهَا كَرَمُ الغَمَامِ لأَنَّهُ ... يُسقِى العِمَارَةَ وَالمَكَانَ البَلقَعَا

ويقول سعدى: (سعدى، ١٣٨٥ش: ٩٨٩؛ محفوظ، ١٣٧٧ش: ٢٤٦)

كف عطاى تو گر نيست ابر رحمت حق ... چه نعمت است كه بر برّ و بحر مى‌بارى

(ترجمـــة المعنى: إن لم تكن يد عطائک هى غيث رحمـــة الحقّ، فما هذه النعمة التى تهطلُ بها على البرّ والبحر؟!)

يذهب المتنبى إلى أنّ يد الممدوح تتّســـم بكرم الغمام؛ لأنّها تسقى العمران والفيافى القاحلة على حدّ سواء. وكذلک يقول سعدى بأنّ يد الممدوح السخية هى غيث الرحمة الذى يفيض بالنعم على البرّ والبحر. بناءً على ذلک، فإنّ التقنية الفنية المشـــتركة هنا

هی "تشبيه اليد بالسحاب فی عموم العطاء"، بيد أنّ هذه التقنية تُعدُّ من الصور الشائعة والمتداولة فی التراث الأدبی العربی والفارسی، ولا يمكن نسبتها للمتنبی حصرًا. كما أنّ استخدام مفردات مثل "كف" (اليد أو راحة اليد) و"ابر" (السحاب) فی مقابل "يد" و"الغمام" يمثّل توظيفًا للمفردات التقليدية المتعارف عليها فی هذه الصورة الذهنية المألوفة. ومن الناحية النقدية، فإنّ توظيف التقنيات الفنية المشاعة هو حقٌّ مشاع لجميع الشعراء، ولا يمكن منح الأولوية فيه لأحدٍ دون الآخر. وإنما تكمن القيمة الفنية فی قدرة الشاعر على إضفاء نوع من الابتكار على التقنية الشائعة ليجعل أسلوب توظيفه مغايرًا ومتميزًا. وعليه، فإنّ الاشتراک فی تقنية فنية متداولة لا يصلح أن يكون شاهدًا على وقوع الأخذ فی شعر سعدی من شعر المتنبی، حتى وإن كان سعدی على دراية بهذا البيت للمتنبی.

خامسًا: الاشتراک فی التقنيات الفنية الشائعة

يقول المتنبی: (المتنبی، ٢٠٠٣م: ٤/ ١٣٥)

إِذَا سَاءَ فِعْلُ المَرْءِ سَاءَتْ ظُنُونُهُ ... وَصَدَّقَ مَا يَعْتَادُهُ مِنْ تَوَهُّمِ

ويقول سعدی: (سعدی، ١٣٨٥ش: ١٠٤٥؛ محفوظ، ١٣٧٧ش: ٢٦٨)

در مرد چو بد نگه كنی زن بينی ... حق باطل و نيكخواه دشمن بينی

(ترجمة المعنى: إذا نظرتَ إلى الرجل بعين السوء رأيتَه امرأة، ورأيتَ الحقّ باطلاً والناصح عدوًا)

يتمحور المضمون فی هذين البيتين حول تأثير سيكولوجية الإنسان وشخصيته فی أحكامه وتصوراته. ومع ذلک، فإنّ لكل منهما نظمًا وأسلوبًا مختلفاً تماماً؛ فالمتنبی يعبّر عن ذلک بقول يمكن لنا تفسيره "أنّ سوءَ ظنّ الإنسان ومعتقداته الموهومة تضربُ بجذورها فی سوء أفعاله". أمّا سعدی فيصيغ المعنى بقولٍ يمكن تفسيره: "أنّ نظرة الإنسان السيئة تجعل الأمور تبدو فی عينه مقلوبة واهية"

وبطبيعة الحال، فإنّ مجرّد التشابه الدلالی بين القيد الفارسی "بد" (سيئًا) وفعل "ساءَ" لا يعدّ دليلًا على وقوع الأخذ. أما عن أوجه الاختلاف بين البيتين، فثمة نقطتان

جوهريتان، أولاً: يتحدّث المتنبى عن "سوء الفعل"، بينما يركّز سعدى على "سوء النظر"، ثانيــاً: لا نجد فى بيت المتنبى أى أثر للرؤية المعكوســة (قلب الحقائق: رؤيةُ الرجلِ امرأةً والحقِّ باطلاً والناصحِ عدوًا)، كما لا نجد فى بيت سعدى أى ذكر لــسوء الظن أو تصديق الأوهام المعتادة.

وخلاصة القول إنّ البيتين يشــتركان فى غرض متشــابه، لكنّهما يختلفان تمامًا فى طريقة التعبير ونظم الشــعر، إذ لا تجمعهما أى تقنية فنية مبتكرة مشــتركة. وبناءً على ذلک، فإنّ الحكم بوقوع الأخذ فى هذا النموذج يعدُّ حكمًا منتفيا.

النتيجة

بناءً على التحليل الذى قدّمه عبد القاهر الجرجانى فى ضوء نظرية النظم لمســألة الأخذ، وكذلــک وفقاً لتحليلات الشــكلانيين الروس لظاهرة التفاعــل المتبادل بين النصــوص الأبية عبر الزمن، يخلص البحث إلى أنّ معيار الحكم بوقوع الأخذ لا يمكن أن يستند إلى مجرّد الاشــتراک فى الغرض والمضمون، ولا إلى التشابه فى التعبيرات الشائعة والمتداولة؛ بل إنّ الحالة الوحيدة التى يصحّ فيها الحكم بوقوع الأخذ هى حين يبتكر الشــاعر المتقدم صنعة بديعة (تقنية فنية مبتكرة) للدلالة على غرضٍ ما، ثمّ يعمد الشــاعر المتأخر إلى توظيف تلک الصنعة للدلالة على ذلک الغرض. وانطلاقًا من هذا المعيار، فإنَّ كثيرًا من النماذج التى قد ســاقها حسين على محفوظ للمقارنة بين المتنبى وسعدى —سواء تلک المشتركة فى الغرض أو التى وظّفت تعبيرات شعرية مألوفة — لا يمكن اعتبارها شواهد حقيقية على وقوع الأخذ فى شعر سعدى من شعر المتنبى، وإنما تنحصر الشواهد فى تلک النماذج التى وظّف فيها المتنبى صياغةً مبتكرة، ثم استثمرها سعدى بذاتها.

وبعد تحديد نماذج الأخذ بناءً على المعيار المذكور، يصبح بالإمكان تقييمُ أداء سعدى وصنيعه الفنى؛ وذلک عبر فحص طريقة تفاعل ذلک التعبير المشــترک المأخوذ مع بقية مكونات الشــعر، وتحديد وظيفته النهائية فى نظم الشكل الشعرى. فإذا تبين أنَّ التعبير المشترک فى شعر ســعدى قد دخل فى علاقة تفاعلية مغايرة مع سائر الأجزاء، وأنتج

تقنيات فنية جديدة ضمن نسـقٍ مبتكر فإنّ أخذه من المتنبی يعدّ اسـتخدامًا إبداعيا للتقاليد الأدبية، وهو أمرٌ يمليه مذهب الشـعر، ويسری علی كبار الشعراء جميعًا، بما فی ذلک المتنبی نفسه.

إنّ إعادة قراءة بحث حسـين علی محفوظ وفقًا لهذا المعيـار والمنهج، تتيح غربلة النماذج وفصل الأخذ الحقيقی عن مجرد التشابه العارض. وتكتسب هذه الغربلة أهميتها من استنادها إلی إطار نظری منضبط ومعايير منهجية مبرهنة، ممّا يفضی إلی نتائج قابلة للإثبات ويضع حدًا للمساجلات الطويلة التی أثارتها هذه القضية. وقد كشفت المراجعة التطبيقية لبعض النماذج فی هذا البحث أنّ سعدی الشيرازی قد تعاطی مع مادة المتنبی الشعرية وفق المسارات الآتية:

١. توظيف تعابير المتنبی فی نظم شعری مغاير تمامًا؛
٢. توظيف تعابير المتنبی مع إحداث تغييرات جزئية لكنّها مؤثرة وعميقة الدلالة؛
٣. توظيف تعابير المتنبی فی قالب التضمين بوصفه استشهادًا أدبيا لخلق تقنية فنية جديدة؛
٤. استخدام تعابير أدبية شائعة وردت فی شعر المتنبی لكنّها لا تعود إليه ملكيتها، ومن ثمّ لا تُعدّ أخذًا عنه؛
٥. الاشـتراک فی الغرض والمضمون فقط دون أی تشابه فی صياغة التعبير، وهو ما ينفی وقوع الأخذ بالكلية.

المصادر والمراجع

آذرشب، محمد علی. (١٣٧٥ش). «المتنبی فی إيران». مجلة دانشكده ادبيات و علوم انسانی دانشگاه تهران. السنة ٣٤. العدد ١٣٧. صص ١٢٥-١٤٠.
ابن‌رشيق، أبو علی. (١٩٨١م). العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و نقده. المجلد ٢. بيروت: دار الجيل.
أحمدی، بابک. (١٣٨٠ش). ساختار و تأويل متن. طهران: نشر مركز.
ـــــــــ (١٣٨١ش). حقيقت و زيبايی: درس‌های فلسفه هنر. طهران: نشر مركز.
افراسـيابی، غلامرضا. (١٣٨٧ش). «احتذاء يا تقليد ادبی در گلستان». سعدی‌شناسی. المجلد ١١. صص ١١-٣٢.
أنوار، أمير محمود. (١٣٦٤ش). «مقايسـه افكار متنبی و سعدی». ذكر جميل سعدی. المجلد ٣. صص

٣٤٥-٤٠٤. طهران: وزارت ارشاد اسلامی.

ـــــــــــــ (١٣٨٠ش). سعدی و متنبی. طهران: انوار دانش.

إيخنباوم، بوريس. (١٩٨٢م). «نظرية المنهج الشكلی». نظرية المنهج الشكلی: نصوص الشكلانيين الروس. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

برسلر، چارلز. (١٣٨٩ش). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. مترجم: مصطفی عابدینی. طهران: نشر نيلوفر.

بويل، جان. (١٣٧٨ش). «سال‌شمار سفرهای سعدی». سلسله موی دوست. صص ٨٣-٩٤. طهران: نشر هفت اورنگ.

تينيانوف، يوری. (١٩٨٢م). «مفهوم البناء». نظرية المنهج الشكلی: نصوص الشكلانيين الروس. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

الجرجانی، عبد القاهر. (١٩٩١م). أسرار البلاغة. جدة: دار المدنی.

ـــــــــــــ (١٩٩٢م). دلائل الإعجاز. جدة: دار المدنی.

جهانبخش، جويا. (١٣٩٤ش). «دكتر حسين علی محفوظ و كتابخانه‌اش». مجلة آينه پژوهش. السنة ٢٦. العدد ٢. صص ٤٤-٥٤.

ـــــــــــــ (١٣٩٥ش). «حقّ محفوظ سعدی و متنبی». مجلة دريچه. السنة ١٥. العدد ٤٠. صص ٤٠-٤٩.

حلاوی، ناصر. (١٩٩٠م). «نظرة فی السرقات الشعرية». مجلة الأستاذ. جامعة بغداد. المجلد ٥. صص ١٧٠-١٩٦.

دودپوتا، عمر محمد. (١٣٨٢ش). تأثير شعر عربی بر تكامل شعر فارسی. مترجم: سيروس شميسا. طهران: صدای معاصر.

زرين‌كوب، عبدالحسين. (١٣٦١ش). نقد ادبی. المجلد ١. طهران: اميركبير.

سبزيان‌پور، وحيد. (١٣٩٢ش). «نگاهی تازه به داستان قديمی سعدی و متنبی». مجلة نقد ادب عربی. الدورة ٣. العدد ٦. صص ١٣٣-١٦١.

سعدی، مصلح الدين. (١٣٨٥ش). كليات سعدی. طهران: هرمس.

سمرقندی، دولتشاه. (١٣٨٢ش). تذكرة الشعراء. طهران: اساطير.

سميعی، أحمد. (١٣٧٨ش). «سعدی در غزل». سلسله موی دوست. صص ٢٨٤- ٣٠٧. طهران: هفت اورنگ.

شفيعی كدكنی، محمدرضا. (١٣٩١ش). رستاخيز كلمات. طهران: سخن.

شكلوفسكی، فكتور. (١٩٨٦م). الفن باعتباره تكنيكا، ترجمة عباس تونسی، مجلة عيون المقالات. الدار البيضاء، العدد ١، فبراير، صص ٧٠-٨٩.

شـــهيدی، سيد جعفر. (١٣٤٩ش). «اهميت زبان و ادبيات عربی برای زبان و ادبيات فارسی». مجلة يغما. السنة ٢٣. العدد ٤. صص ١١٣-١٢٣.
صبحی، محيیالدين. (١٩٧٨م). من كتاب الوساطة بين المتنبی و خصومه. دمشق: وزارة الثقافة.
صفا، ذبيح الله. (١٣٦٩ش). تاريخ ادبيات ايران. المجلدات ١و٢و٣. طهران: ققنوس.
صفوی، كورش. (١٣٩٤ش). از زبان‌شناسی به ادبيات. المجلد ٢. طهران: انتشارات سوره مهر.
طبانة، بدوی. (١٩٨٨م). معجم البلاغة العربية. جدة: دار المنارة.
العشـــماوی، محمد زكی. (١٩٧٩م). قضايا النقد الأدبی بين القـــديم و الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.
غفرانی جهرمی، محمد. (١٣٦٤ش). «مآخذ انديشـــه‌های سعدی: روزبهان بقلی شيرازی». ذكر جميل سعدی. المجلد ٣. صص ٩٣-١١٢. طهران: وزارت ارشاد اسلامی.
فروزانفر، بديع‌الزمان. (١٣٨٧ش). سخن و سخنوران. طهران: زوّار.
المتنبّی، أبوالطيب. (٢٠٠٣م). الديوان. شـــرح أبی البقاء العكبری. المجلدات ١و٢و٣و٤. بيروت: دار الفكر.
محفوظ، حســـين علی. (١٣٧٧ش). متنبی و سعدی و مآخذ مضامين سعدی در ادبيات عربی. طهران: روزنه.
محقّق، مهدی. (١٣٦٤ش). «ميزان تأثر ســـعدی از متنبی». ذكر جميل سعدی. المجلد ٣. صص١٧٥-١٨٤. طهران: وزارت ارشاد اسلامی.
محمد، أمل إبراهيم. (٢٠٠٠م). الأثر العربی فی أدب سعدی الشيرازی. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
منـــدور، محمد. (١٩٩٦م). النقد المنهجی عند العـــرب و منهج البحث فی الأدب و اللغة. القاهرة: دار نهضة.
منوچهريان، عليرضا. (١٣٩٢ش). «متنبی و شـــاعران پارســـی». مجلة متن‌پژوهی ادبی. العدد ٥٥. صص ٤-٦٤.
مهدوی دامغانی، أحمد. (١٣٧٠ش). «همه گويند ولی گفته ســـعدی دگر اســـت». مجلة ايران‌شناسی. العدد ٩. صص ٢٧-٤٠.
مؤيد شـــيرازی، جعفر. (١٣٥٢ش). «مضمون‌گيری سعدی از شاعران عرب». مجلة گوهر مهر. العدد ٩. صص ٨١١-٨٢١.
ناتل خانلری، پرويز. (١٣٦٥ش). تاريخ زبان فارسی. المجلد ١. طهران: نشر نو.
نيوا، ژرژ. (١٣٧٣ش). «نظر اجمالی به فرماليســـم روس». مترجم: رضا سيد حسينی. مجلة ارغنون. صص ١٧-٢٥. طهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
هدّارة، محمد مصطفی. (١٩٨١م). مشكلة السرقات فی النقد العربی. بيروت: المكتب الإسلامی.

هنر، على محمد. (۱۳۸٦ش). «تمثل به شعر متنبی». مجلة آينه پژوهش. العدد ۱۰٤. صص ۲۵-٤۲.
ياكبســـون، رومان. (۱۹۸۸م). قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولى ومبارک حنون. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
يعقوب، إميل بديع وعاصى، ميشـــال. (۱۹۸۷م). المعجم المفصّل فی اللغة والأدب. المجلد ۱. بيروت: دار العلم للملايين.