





**HAL**  
open science



Salem Khchoum

► **To cite this version:**

Salem Khchoum.  , Latrach Edition, 2023, Publications de la Faculté de lettres de la Manouba, 9789938205725. <hal-04278755>

**HAL Id: hal-04278755**

**<https://hal.science/hal-04278755>**

Submitted on 14 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# بشار يكرمُ جريراً

سالم أخشوم

جامعة لومير ليون II، فرنسا

مركز البحوث في اللسانيات

التطبيقية CeRLA

## مقدمة

النصّ نصوص، جمع في صيغة المفرد، في أصل تكوينه أولاً وفي تناقله ثانياً وفي تعدّد قراءاته وتلقّياته ثالثاً. ولا تكاد الكتابة بوصفها تقييداً وحداً من مخاطر التغيّر الذي تحدّثه الرواية الشفهية تغيّر شيئاً من هذا الواقع الذي هو قدر النصّ. بل إنّ مسألة تأصيل النصّ وتحقيقه بمعنى الوقوف على نسخة واحدة أصليّة وأصيولة في ظلّ هذه الحقيقة التي تميّز الإبداع الأدبيّ خصيصاً والفنيّ عموماً قد تعبّر عن قصور عن فهم هذا الواقع، أو تجاهل له. فحطّ نظر الباحث في آليات الإنشاء الأدبيّ (الإنشائية) كما يذهب إلى ذلك جيران جُنات يجب أن يكون لا نصّاً بعينه وإنما النصّ العابر المتعالي أي «كلُّ ما يربط النصّ ربطاً جلياً أو خفياً بنصّ آخر» (جُنات 1982 : 7). فكلّنا يدرك أن النصّ، كلّ نصّ، ما هو إلاّ جماع نصوص متناصلة متناصّة متضامنة آخذ بعضها بأعناق بعض، ونهلٌ من سنن الإبداع المعروفة التي أرسّتها النصوص داخل ثقافة ثقافة وفنّ فنّ وجنس جنس، أو من كليات الإبداع الفنيّ الإنسانيّ وثوابته بغضّ النظر عن الخصوصيّات. وهو رأي الناقدة جوليا كريستيفا التي يعود إليها وضع مفهوم التناصّ منذ ستينيات القرن الماضي تطويراً لمفهوم الحوارية (dialogisme) العائد إلى ميخائيل باختين : «كلّ نصّ ينبنى كأنّه

فُسيفساءً من الاقتباسات، كلُّ نصٍّ هو تشربٌ لنصٍّ آخر وتحويلٌ له»<sup>1</sup> (كريستيفا 1969 : 85). ولقد اتَّسع هذا المفهوم حتى صارت دلالاته الأصلية على علاقة عملٍ ما بنصوصٍ سابقة بعينها أضيقَ من دلالاته على مشاركة ذلك العمل في الفضاء الخطابية للثقافة، كما يشير إلى ذلك جوناثان كالر (كالر 1981 : 103)<sup>2</sup>. ولذا فحريٌّ بالنصِّ الأدبيِّ ألاَّ يتمَّ اعتباره إلا في سياق نصِّي وخطابي شامل. ولقد عمد جيرار جنات (1982) إلى جعل علاقة التناصِّ (intertextualité) أوَّلَ أشكال التَّعالِي النَّصِّي (transtextualité) الخمسة<sup>3</sup> المتحقِّقة باستدعاء نصٍّ لنصٍّ تلميحاً أو تصريحاً. أمَّا إذا كانت هذه العلاقة بين نصٍّ عابر (hypertexte) ونصٍّ هابط (hypotexte) منحدرٍ منه علاقة محاكاة وتحويل فهي علاقة عبور نصِّي (hypertextualité)<sup>4</sup>.

وهذا التقاطع الذي يولد من رحمة النصِّ يكون ظاهراً أو خفياً، على سبيل القصد أو على سبيل التأثر، بل على سبيل المصادفة أحياناً. وهو تقاطع يجعل من النصِّ إنتاجاً جماعياً دون أن يُنكرَ فضلُ الفرد المبدع في تحقيق كيمياء هذا التقاطع وإنجاز انقطاعه بوصفه إبداعاً أيضاً. فالتناصُّ هو تقاطع وقطعة مستمرَّان. ونضيف إلى هذا أن كثيراً من النصوص يُتعهد بالتنقيح ويحوَّل مرَّتين أو ثلاثاً من قِبَل صاحبه في حياته بينما قد تكون النسخ الأولى من عمله قد طارت وخرجت من يده ولم يعد له عليها سلطان إلا مزيد تعقيد مسارها الإبداعيِّ. ذلك مع اعتبار أن إنتاج بعض النصوص قد يمتدُّ على زمن

<sup>1</sup> «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969 : 85).

<sup>2</sup> «Intertextuality thus becomes less a name for a work's relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of a culture» (Culler 1981 : 103).

<sup>3</sup> وهي التناص (intertextualité) والتوازي النَّصِّي (paratextualité) والنصُّ على النصِّ (métatextualité) والارتقاء النَّصِّي (architextualité) والعبور النَّصِّي (hypertextualité). انظر : Gérard Genette, Palimpsestes, 1982.

<sup>4</sup> أصل السابقة «hyper-» من اليونانية القديمة [hypér], ὑπέρ, التي قد يقابلها في العربية صوتاً ومعنى لفظ «عبر» وعلى هذه العلاقة التأثيلية اعتمدنا في ترجمة المصطلح. أمَّا السابقة «hypo-» فهي تعني في أصلها اليوناني القديم [hypo], ὑπό, «تحت، أسفل»، وقد يقابلها في العربية «هبط» لفظاً ومعنى. أمَّا السابقة [arkhi-], ἀρχι- فقد يكون لها صلة بالأصل «رقي».

مطوّل وتسرّب باكورتته إلى أسمع الرواة وأقلام أرباب الدّواة قبل تمامه. هذا من ناحية ولادة النصّ، وهي ولادة تُسلمه إلى مسارات أخرى من التّداول الشّفهي والمكتوب تعرّضه إلى مزيد من التغيّر والتعدّد وتزيد على حظّ الجماعة منه وتأخذ من حظّ صاحبه الذي يُنسب إليه، فيدمج في نصوص أخرى حاضنة تزعم تطيره والإحاطة بأصله ولكنها، وهي تروم التّأصيل، تجد نفسها قد زادت بالنصّ ابتعاداً عن الأصل المزعوم. ولا يخفى كذلك أن كثيراً من النصوص لم يكن في أصل تكوينه إلا شرارة قدحها واحد واقتبسها من بعده غيره ناسجاً على منواله للوصول بالنصّ إلى تمام غايته. وهذا معروف عن رواية الشعر ودورهم في إنضاج النصّ والتقاط شرارة الفكرة وتأجيحها. وهاتان المرحلتان كافتان لأنّ تجعلا من النصّ في نهاية المطاف معلماً فنياً جماعياً وإراثاً من آثار الذاكرة الجمعيّة والقريحة المشتركة تتسلّمه المرحلة الأخيرة، وهي مرحلة القراءة، فيبلغ فيها التعدّد ذروته بتعدّد القراءات والتأويلات التي تستحضر بدورها نصوصاً عابرة أخرى أدبية وغير أدبية. فليس التناصّ في جوهره آلية إبداع لا مفرّ منها فحسب، بل إنه قبل ذلك مسألة قراءة وتعدّد معنى وتواطؤ بين المؤلّف والقارئ الذي تعود إليه الذاكرة فيقطع قراءته الخطيّة وينخرط في مسار تأويلي جدوليّ (براديغمي). تصبح عمليّة القراءة حينئذ تعرّفاً على النصوص في النصّ واستدعاءً للمراجع النابعة من أفقها الثقافي<sup>5</sup>. وبذلك يغيّر التناصّ جذرياً من عادات القراءة والتأويل لدى القارئ إذ تصبح مهمّته التأويلية مُشرعة على شبكات لا حصر لها من الدلالات المتضافرة في النصّ وخارجه، فتغدو القراءة حينئذ تحدياً تأويلياً حقيقياً. (رابو 2002 : 35). كما يغيّر التناصّ، بوصفه آلية من آليات الإنشاء، من استراتيجيات الكتابة حين يصبح المستهدف لا فهم القارئ وإدراكه وحسّه فقط بل ذاكرته ومخزونه الثقافيّ والحضاريّ برمّته. لكنّ الطّريف المُشكّل في هذه المرحلة

<sup>5</sup> انظر : Trouvé, Alain, 2010, « L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur », Poétique, vol. 164, no. 4, pp. 495-509.

هو أن ضرباً خاصاً من القراء، وهم الشّارح والمحقّقون، كثيراً ما يسعى في إطار النّقد الفيلولوجي القديم إلى نفي هذا التعدّد بترجيح نسخة على أخرى تكون له مستقرّاً ثابتاً يركّز فيها شرحه ويرسي عليها معانيه، فيغضّ النظر عن تاريخ النّص ويعالجه معالجة آنيّة، وأقصى ما قد يسمح به هو أضيق معاني التّناس التي اقترحها جيرار جُنت (1982 : 8)، وهي «علاقة اجتماع بين نصّين أو أكثر، أي جوهرياً وغالب الأمر، الحضور الفعلي لنصّ في آخر»<sup>6</sup>، بالالتفات إلى مصادر إلهام المبدع والنصوص والسّنن التي احتذاها.

ولكنّ ذلك الاختيار قد نجد له علّة في رغبة الشّارح (الحديث) في شدّ انتباه القارئ إلى الشّرح الذي قد يتطلّب منه أحيانا تركيزاً مضاعفاً لفهم منطلقات الشّارح وغاياته ومسالكه إليها، وهو تركيز قد يشتهه استثارة الذاكرة وتعريج مسارات التأويل وتركيبها. لكنّ التّناس رغم صعوبة التعامل معه، وعلاوة على أنه آليّة إبداع ومنهج قراءة، هو أيضاً أداة نقدية داخلية «وظيفتها توضيح المسار الذي يمكن من خلاله قراءة النّص على أنه دمج لنصّ أو نصوص أخرى عديدة وتحوير لها»<sup>7</sup> (دو بيازي 1998 : 371). إلا أنّ من النّقاد القدامى من لا نراه يقف على هذه الظاهرة رغم أننا لا نشكّ أنه ممّن «ليس يُطعن في فضله ومعرفته ونقده»، كما سنرى.

ولا شكّ أن القارئ في هذا الموضوع قد فهم أننا كما منذ البداية بصدد الحديث أيضاً عن مقارنة أخرى ومفهومين آخرين محتكّين بمفهوم التّناس والمقاربة المنبثقة منه وهما مفهوما التكوّن الخارجيّ (exogénèse) والتكوّن الداخليّ (endogénèse) للنصّ في إطار المقاربة التكوينيّة (l'approche génétique) أو النّقد التكوينيّ (la critique

<sup>6</sup> « Je définis l'intertextualité pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (Genette, 1982 : 8).

<sup>7</sup> « Sa fonction est l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou plusieurs autres textes. » (De BIASI 1989 : 514).

(génétique) الذي تجاوز المقاربة التناصية القائمة على التواشج النصي وتلك القائمة على منطق التقليد والاحتذاء، إلى رؤية قائمة على منطق الحيازة أو الاستحواذ (appropriation) بالتحوير. فإذا كان التكوين الخارجي يرمي إلى الإحاطة ببحث المؤلف عن مناويل ونصوص خارجية وانتقائها وتحويرها ودمجها، فإن مفهوم التكوين الداخلي يتكفل بطرق دسها وإخفائها والاستحواذ عليها. فبين التكوين الداخلي والتكوين الخارجي علاقة جدلية يتراوح فيها الإبداع الفني بين مرجعية داخلية تعيده إلى ذاته وبين مرجعية خارجية وجب تحديد أنصباؤها وأسهمها ومدّها وجزرها (دو بيازي 2021). إن هذه المقاربة التي تستحدث طرقاً جديدة في فهم العمليات التي أسفرت عن ظهور العمل الأدبي لا تقطع قطعاً باتاً الصلة بالنقد الفيلولوجي الكلاسيكي إن يتخلّ عن البحث عمّا يراه أفضل نسخ النصّ وأصحّها واستبعاد ما عداها ليُعيد اكتشاف تاريخ النصوص والمخطوطات من بداياتها لتكون موضوعاً خصباً للتحقيق النقديّ ولدراسة الأدب في علاقته بالتاريخ اللغويّ والثقافيّ. فالنصّ ليس منتجاً نهائياً بل هو مسار من الإنتاج المستمرّ، والعملية الإبداعية ليست إلهاماً بل محصّلة بحث واستلهام واستيعاب ومراجعة وتحوير لا تقع على عاتق المؤلف أو تقف على لحظة الإبداع فقط، بل ينهض بها سلسلة من الفواعل على مرّ زمن من التناقل والترميم والتعديل والاستعارة والاستحواذ.

وليست هذه المفاهيم غريبة عن النقد العربيّ الحديث الذي لم يتأخّر في الإحاطة بها ترجمة وتمثلاً. ولئن كان النقاد العرب المحدثون قد وقفوا على مفهوم التناصّ نظراً وتطبيقاً فإنّ وقوفهم على النقد التكوينيّ ومفاهيمه ربّما لم يعد حدّ الإحاطة المعرفية النظرية دون حدّ الإجراء على النصوص والآثار الأدبية. ولا نرى مانعاً من التذكير بأن الإجراء العمليّ للمفهوم هو ما يثريه ويوسع من دلالاته ومجالاته. ولذلك ولما لم يُجرِ العرب النقد التكوينيّ الداخلي والخارجي معاً على نصوصهم التراثية خاصّة، فإن دلالتّه بقيت تلك المعروفة عنه في

المصادر الغربية والتي تحصره في نطاق تتبع تطور عمل المؤلف الواحد تدريجياً إلى غاية اكتماله، والحال أنه لو تمّ ذلك لانتبهوا إلى أن النقد التكويني يتّسع لتتبع نشأة النصّ التدريجيّة بين مختلف الفواعل الثقافيين بدءاً من المؤلف وانتهاءً بالشارح ومروراً بالراويّة والإخباريّ وغيرهم من المساهمين في إنجاز الأثر الأدبيّ، وكان للنقد التكويني العربيّ خصائص مميّزة نابعة من خصوصيات حلقات إنتاج الثقافة العربيّة، ولانتبهوا إلى أنّ في مفهوم التّأليف ذاته معاني وثيقة الصّلة بمكان المؤلّف من العمليّة الإبداعية باعتباره يؤلّف بين عناصر متفرّقة (في الظاهر) من الثّقافة ويصهرها داخل نصّ واحد، وأنّ في معنى التّأليف معنى الحياة والاستحواذ اللّذين لا يتحقّقان إلّا بقدرات فنيّة عالية تميّز الفنّان الأديب. ولعلّ هذا الأمر كان ممكناً ومتاحاً لمحقّقي المخطوطات خاصّة، نظراً إلى توفر المادّة البحثيّة اللازمة، ولكنّ قليلاً من المحقّقين العرب من تسنّى له ذلك لأسباب قد يطول شرحها. أمّا تعرّضهم قديماً لمسألة تأصيل الأثر الأدبيّ وعلاقاته بالنصوص الأخرى بمعايير أخلاقيّة و«بوليسيّة» من قبيل السرقة والانتحال والوضع، وأخرى بلاغيّة من قبيل التّضمن والاقْتباس وأخذ المعنى والاحتذاء والاقتفاء، وحديثاً باليّة نقدية هي التناصّ الذي ينحت منه لفظ نكص إلى المعنى الأخلاقيّ الأوّل وهو «التلاصّ» بمعنى السرقة مرة أخرى، فهو في محصلته من تبعات الاهتمام بالتكوين الخارجيّ للنصّ دون إيلاء أهميّة للتكوين الدّاخليّ وآليات الاستحواذ الفنيّ، وينبع من تصوّر فردانيّ للعمليّة الأدبيّة وحصرها في ثنائيّة مبدع ومقلّد، فهو لا يكفي لبناء نسق نقديّ متكامل ومتناسق للإلمام بالعمليّة الإبداعية في أوانها وعلى مرّ زمانها.<sup>8</sup> وهذا الكلام يصدق أيضاً على علاقة الشّراح العرب بالنقد الفيلولوجيّ الذي لم يعدّ عندهم أن يكون أداة فرز لتنقية النصوص وانتقائها وإرساء سلطة النصّ

<sup>8</sup> هذا الضرب من البحث عن آثار إفادة مؤلّف من آخر إفادة لا يقرّها أو ينصّ عليها، أي السرقة الأدبيّة (le plagiat) لا يستنفر من الناقد الأدبيّ معرفته بأسرار الصناعة الأدبيّة بقدر استنفاره حسّه الأمنيّ وقدرته على التحقيق في جريمة أدبيّة.

الواحد بدلاً من دمج النسخ والمحاولات والروايات المتعددة لإعادة بناء مسار تكون يلغي الفرق بينها وينزع السلطة عن النص الأخير.

ولقد اخترنا أن تكون قصيدة «وذات دل» لبشار بن برد (ولد سنة 96هـ - وتوفي بين 166 و168 هـ) مضمراً لما قلنا أعلاه، نصاً مهجناً متعدد الأصوات نسجه صاحبه على سابق مثال بصورة يستحيل اليوم استعادتها، ولا جدوى من استعادتها لما ذكرناه من تعقد الإبداع الأدبي وتعدده، واختلف فيه الرواة وزادوا ونقصوا ولكن هذا لم يمنع من أن شكلاً ما للنص قد أخذ يُقدّم ويتداول، في نطاق النقد الفيلولوجي القديم كما ذكرنا، على أنه النموذج الأوفى، وهو الذي نقله صاحب الأغاني ومنه ألحق بالديوان<sup>9</sup>. وإذا كانت النية تتجه من الأصل إلى تتبع مسار تشكل النص تبعاً خارجياً بالإحاطة بالوجوه والروايات التي ورد بها من أقدم المصادر التي طالتها يد البحث إلى أقربها إلى زمننا، وداخلياً بتتبع العلامات والآثار اللغوية التي تركها من مرّ عليه النص قبل أن يسلمه إلى من يليه في سلسلة من التحولات الشاهدة على تاريخ تكوينه والمساعدة في فهم تعقد آليات الإبداع الأدبي وسيرورة اكتمال الأثر الأدبي المترددة بين مركز الإبداع الفردي ودوائر الإتمام الجمعي، فإننا نكتفي في هذا الجزء الأول من دراستنا بالنظر في اقتباس بشّار بن برد لبيت قصيد جرير المشهور:

(إِنَّ الْعِيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ... قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَ قَتْلَانَا)

بوصفه اقتباساً جسّداً أحسن ما يكون إشكاليات التناص باعتبارها آلية اتباع وإبداع، واعتراف وانصراف، وتخليد وتجديد، وباعتباره مضمراً لاختبار آليات الاستحواذ الفني وما تحدّثه من تغييرات نسقية في بناء البيت، وهي تغييرات لا تتم ولا يدركها التأويل إلا

<sup>9</sup>ديوان بشّار بن برد، الجزء الرابع: ملحقات الديوان تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1386هـ-1966، صص 193-197.



باستدعاء نصوص عابرة أخرى أدبية وغير أدبية مشكّلة للفضاء الخطابي للثقافة بأسرها. كما سنسعى إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بين النص الهابط (hypotexte) والنص العابر (hypertexte) ومن ورائهما المؤلف المبدع (بشار) والمعلم الملهم (جرير) ، بيان أنّ التناص وإن كان يمنح للنص العابر سلطة على النص الهابط باعتباره نموذجاً ومنوئلاً سابقاً إيّاه، فإنّ الأخير، وإن اعترف بهذه السلطة بل وساهم في إرسائها، هو قادر أيضاً على الخروج عليها، ولكنّ المكانة الأكثر إثارة للاهتمام هي تلك التي يمنحها التناص للقارئ باعتباره شريكاً في بناء النص وبناء معانيه بناءً يجعل منه إنتاجاً غير نهائيّ بل مساراً مستمراً من إنتاج المعنى وتناسل النصوص.

### جرير يكرمُ بشاراً

ننطلق كما ذكرنا من النسخة التي تنحو إلى أن تكون النموذج الأوفى الذي ارتضاه الشراح وهو القصيدة كما رواها أبو الفرج الأصفهانيّ (284 هـ/897 م = 356 هـ/967 م) في الجزء الثالث من كتابه الأغاني<sup>10</sup> تحت عنوان أخبار بشار بن برد ونسبه<sup>11</sup>، وقد ألحق الطاهر بن عاشور رواية الأصفهانيّ هذه بملحقات ديوان بشار الذي نهض بتحقيقه وتكميله وشرحه.

وردت القصيدة في ستّة عشر بيتاً على البحر البسيط التام ورويّ النون احتذاءً لقصيدة سابقة لجرير بن الخطفى (28 هـ - 110 هـ = 640 - 728 م) «بأن الخليلُ ولو طوّعتُ ما باناً» تمهيداً لتضمين بيتها الأشهر (بيت القصيد) :

(إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ... قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَ قَتْلَانَا)

<sup>10</sup> الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، الجزء الثالث، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، الطبعة الثانية، بيروت 1347 هـ - 1929 م، صص 159-

160.

<sup>11</sup> خصّص الأصفهانيّ لبشار بن برد فصلاً آخر من الجزء السادس من الكتاب بعنوان «أخبار بشار وعبدة خاصّة».

واللآفت للنظر أنّ هذا البيت قد ورد في ديوان جرير<sup>12</sup> بلفظ «مَرَضٌ» بدل «حور» وكذلك ورد مرّتين في طبقات فحول الشعراء<sup>13</sup> لمحمد بن سلام الجمحي (المتوفى سنة 232 هـ - 846 م) وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوري<sup>14</sup> (المتوفى سنة 276 هـ - 889 م) وفي الكامل في اللغة، وفي المقتضب<sup>15</sup> للهبرد<sup>16</sup> (المتوفى سنة 285 هـ - 899 م) وفي العقد الفريد لابن عبد ربّه<sup>17</sup> (المتوفى سنة 328 هـ - 939 م) والعمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني<sup>18</sup> (390 - 463 هـ = 1000 - 1071 م) وفي مصادر أخرى كثيرة أجمعت على رواية جرير. بل إنّ صاحب الأغاني عاد في الجزء الثالث في أخبار الأبرج ونسبه لبرويه بصيغته المتواترة عن جرير: «كنا يوماً جلوساً عند إسحاق فغنّتنا جارية يقال لها سمحة:

(إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا مَرَضٌ ... قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَا قَتْلَانَا)<sup>19</sup>

وذكر أنّ البيت لجرير وأن الغناء للأبرج الملقّب بالحساس المتوفى حوالي سنة 126 هـ = 744 م، فكان معاصراً لجرير. كما روى الأصفهانيّ هذا البيت مرة أخرى في المائة المختارة بلفظ «مَرَضٌ»:

(أَتَبِعْتُهُمْ مُقَلَّةً إِنْسَانَهَا غَرِقٌ ... هَلْ مَا تَرَى تَارِكٌ لِلْعَيْنِ إِنْسَانًا)

<sup>12</sup> جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب البغدادي، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج1، ص163.  
<sup>13</sup> الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1400 هـ - 1980 م، ج2، ص380 وص412.

<sup>14</sup> الدينوري، أبو محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ - 2002 م، ج1، ص68.  
<sup>15</sup> المبرد، محمد أبو العباس، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمه، عالم الكتب، بيروت، ج2، ص173.  
<sup>16</sup> المبرد، محمد أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1417 هـ - 1997 م، ج1، ص226.

<sup>17</sup> ابن عبد ربّه، أبو عمر شهاب الدين، العقد الفريد، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1404 هـ، ج8، ص154.  
<sup>18</sup> ابن رشيق، الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط5، بيروت، 1401 هـ - 1981 م، ج1، ص201.

<sup>19</sup> الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص311.

(إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ ... قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَا قَتْلَانَا)

وروى قصيدة جرير بطالع مغاير :

(بان الأَخْلَا وما ودَّعْتُ مَنْ بَانَ ... وقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الوَصْلِ أَرْكَانَا).<sup>20</sup>

وكذلك في الجزء الثامن في معرض نسب جرير وأخباره، وهو ما يدل أن الأصفهاني كان مدرِّكاً أن الرواية بـ«حور» بدل «مرض» خاصة ببشار الذي يرحَّح أنه من أجرى هذا التحوير.

لكن ابن الدَّوَادِرِي (المتوفى بعد 736 هـ = بعد 1432 م) في «كنز الدرر وجامع الغرر»، ينبه مبدئياً بعض الحرج من تنبيهه، على أن الأصفهاني قد ساق البيتين لبشار: «قلت: البيتان التاليان في هذه القصيدة يُرويان لجرير بن عطية بن الخطفي، وقد ساقهما صاحب الأغاني في هذه القصيدة لبشار، وصاحب الأغاني فليس ممن يطعن في فضله ومعرفته ونقده، وهما: (إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ) والذي بعده. وأجمعت الرواة أن البيت الأول أرق بيت قالته العرب، ونسبوه لجرير. والله أعلم»<sup>21</sup> وهو يقصد البيتين:

(إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ ... قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَا قَتْلَانَا)

يَصْرَعَنَّ ذَا اللَّبِّ حَتَّى لَا حَرَكَ بِهِ ... وَهَنَّ أضعف خلق الله أركاناً)

علماً أن البيت الثاني لم يرد في نسخة الأصفهاني والتي استقاها منه ابن عاشور، بل ورد مع البيت الأول في المئة المختارة وقد نسبه إلى جرير، والغناء لابن محرز. هذا إضافة إلى أن ابن الدَّوَادِرِي لم يشر إلى تضمين البيت :

(يَا حَبْدًا جَبَلُ الرِّيَّانِ مِنْ جَبَلٍ \* وَحَبْدًا سَاكِنُ الرِّيَّانِ مِنْ كَانَا).

<sup>20</sup> الأصفهاني، الأغاني، ج7، ص 325.

<sup>21</sup> ابن الدَّوَادِرِي، أبو بكر بن عبد الله، كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء الخامس حقيقته دوروتيا كرافولسكي، الناشر عيسى البابي الحلبي

1413 هـ - 1992 م، ص 80.

رغم وروده في نسخته التي زادت على نسخة الأصفهاني بالبيت الثالث وطابقتها في سواه. إذا استحال علينا القول بأن الأصفهاني لم يميز بيت جرير من أبيات بشار نظراً إلى أنه أورده في مناسبتين في شعر جرير، فإنه ليس بمستحيل القول إزاء موقف ابن الدواداري الذي تفتن لاقتباس أبيات دون أبيات إن للقارئ دوراً مهماً في التعرف على النصوص العابرة للنص. أما صمت الأصفهاني فيجب ألا يفهم كما ذهب إلى ذلك ابن الدواداري على أنه عدم معرفة بمراجع النص بل إن منبعه قد يكون إما أن الأمر أوضح من أن يحتاج إلى التنبيه عليه لشهرة الشاعرين، وإما الإدراك العميق والتسليم حدّ البدهة بأن كل نص هو تناص وأن الإبداع تجاوب نصوص في فضاء الثقافة. ولعلّه كذلك اعتبر أن بشاراً بما أدخله من تحوير على البيت قد حازه واستحوذ عليه، ولا سيما أن دلالة البيت قد طرأت عليها تغييرات واسعة بمجرد استبدال كلمة بكلمة.

أما في المصادر المغربية القريبة من عصره، فقد رواه في خبر آخر وبلفظ «حور» أبو إسحاق الحصري (توفي سنة 453 هـ = 1061 م) في زهر الآداب وثمر الألباب<sup>22</sup> على أنه أرق بيت قالته العرب.

إضافة إلى ما أجمعت عليه المصادر المذكورة، ففي البيت ما يربح ترجيحاً أن الصفة الأصلية هي «مرض» وليست «حور»، إذ ورد المرض صفة للطرف مصدراً لطرف البصر يطرف، وهو إطباق الجفن على الجفن وتحريك الجفون في النظر كما ذكر صاحب اللسان ابن منظور<sup>23</sup> (توفي سنة 711 هـ = 1312 م). فهو حركة، والحركة لا توصف بالحوار، الذي هو شدة بياض المقلة مع شدة سواد الحدقة، وإنما توصف بالفتور، شأنها

<sup>22</sup> الحصري، إبراهيم أبو إسحاق، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط 4، بيروت، د.ت، ج 4، ص 1158.

<sup>23</sup> ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414 هـ - 1994 م، مادة طرف.

شأن النظر، كما ذهب إلى ذلك السيرافي (المتوفى سنة 385 هـ = 995 م) في شرح أبيات سيبويه، في شرحه لشاهد لابن ميادة المريّ (ت 149 هـ = 766 م) :<sup>24</sup>

« ( وَنَظَرْنَ مِنْ خَلَلِ السُّورِ بِأَعْيُنٍ ... مَرَضَى مُخَالَطِهَا السَّقَامُ صِحَاحٌ )

والمرضى: العيون التي في طرفها فتور. وجعل ذلك الفتور والضعف الذي في نظرها بمنزلة السقام فيها، وهي صحاح في أنفسها، وإنما يفتر النظر من رطوبة الجسم والنعمة والترّف. ومثله: إن العيون التي في طرفها مرضٌ».<sup>25</sup>

على إثر هذه المعطيات، نقدم إذاً من وجهة نظر فيلولوجية سنتجاوزها كما نتجاوز النقد الفيلولوجي القديم، فرضية أولى قائمة على أن إحدى الروايتين أصلية صحيحة وأخرهما مبدلة تدخل اضطراباً دلاليّاً على البيت. وفي نطاق هذه الفرضية الأولى، نتساءلُ عمّن رأى أنّ لفظ «حور» أفضل في ذلك الموضع من اختيار الشاعر الأصليّ واستبدل الصحيح بالخن في القول، وأسباب هذا الاستبدال وتبعاته؟ أتراهم المغنون، ومنهم هذه القينة التي قال فيها بشار قصيدته، ولا سيما أن البيت كان معنيّاً ومن ضمن المئة الأصوات المختارة في الأغاني، ونحن نعرف أن الشعر إذا غنيّ كثيراً ما يستبدل فيه بعض الكلام ببعض؟ أم هو بشار، كما يبدو من رواية الأصفهانيّ، يصوّب لجرير ويطاوله ويزايد عليه معابثاً وقد كان في طبعه العبث والاستفزاز، بتفضيله بيتاً له من قصيدة سابقة على بيت جرير الأشهر؟ أو ليس المداعبة والاستفزاز الرشيق المستملح اليوم من تقاليد مراسم التّكريم والاحتفاء بالعظماء؟

ولكن كيف يُعقل أن يستبدل الصّواب بالخطأ شاعرٌ كبشار الذي «لم يأت في شعره

<sup>24</sup>سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408 هـ - 1988 م، ج2، ص 20.

<sup>25</sup> السيرافي، يوسف أبو محمد، شرح أبيات سيبويه، تحقيق محمد علي الريح هاشم، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،

القاهرة، 1394 هـ - 1974 م، ج1، صص 369 - 370.

بلفظ مستنكر<sup>26</sup>: أخبرني الحسن بن علي قال حدثنا محمد بن القاسم بن مهروية قال حدثني أحمد بن المبارك قال حدثني أبي قال: قلت لبشار: ليس لأحد من شعراء العرب شعر إلا وقد قال فيه شيئاً استنكرته العرب من ألفاظهم وشكّ فيه، وإنه ليس في شعرك ما يشكّ. قال: ومن أين يأتيني الخطأ! ولدت هاهنا ونشأت في ججور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ، وإن دخلتُ إلى نساءهم فنساءؤهم أفصح منهم، وأيفعت فأبدتُ إلى أن أدركت، فمن أين يأتيني الخطأ؟<sup>27</sup> أم هو تحوير استجازه بشار ليلحق بيتُ جرير بالإيقاع الداخلي للقصيدّة التي تتردد في أرجائها الحاء والراء، والحاء خاصّة<sup>28</sup>: يمين... أحسنت... إحسان (2 x)... حبذا (2 x)... أحسن... حيرانا... الحيّ... أحياناً (2 x) أحسنت... الأحشاء.. محباً.. تفاحاً... الریحان ریحاناً... ريحي... نحن... حرّكت... أصبحت... الحبّ (2 x)؟ قد يكون التحوير مغريباً ولا سيّما أنه يمكن من استبعاد آية دلالة سلبية تصريحية أو حافة للفظ المرض، وإن كان المراد فتور العيون، فالعرب عادة ما تستبدل لأسباب عقائدية واجتماعية بعض الكلام المكروه ببعض الكلام المستحبّ.

وليس من البعيد أن يكون هذا التّحوير تحديثاً (une mise au goût du jour) كما يقول الفرنسيون) لبيت جرير وتعهّداً له ليظلّ أغزل بيت قالته العرب في ظلّ تجدد معايير الجمال التي يمكن أن تكون قد تغيّرت ما بين عصر جرير الإسلاميّ المتقدّم وعصر بشار المولّد، حيث ربّما لم يعد مرض العيون صفة مستحسنة ولا وصفاً جارياً على السنة الشعراء ومستساغاً لأذان السّامعين. هذا أمر يتطلّب دراسة تطوّر معايير الجمال ومعاني الغزل عند العرب. وفي جميع الأحوال، يمثّل هذا الاستبدال علامة من علامات الحياة أو استحواذ

<sup>26</sup> بل عرف عن بشار الإتيان بألفاظ غير معروفة في شعره العلبث كقوله: ولها خد أسيل... مثل خد الشيفران. وعنه قال صاحب الأغاني: «كان بشار يحشو شعره إذا أعوزته القافية والمعنى بالأشياء التي لا حقيقة لها»، (الأغاني، ج 3، ص 157).

<sup>27</sup> الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج 3، ص 142.

<sup>28</sup> انظر شرح توفيق بكار للقصيدّة في جانبها النغمي: بكار، توفيق، «الغناء على الغناء»، شعريات عربية، دار الجنوب، ج 1، صص 62-63.

صاحب النصّ الهابط (hypotexte) على النصّ العابر (hypertexte)، وهو استحواذ سيتجاوز حدود اللفظ الواحد إلى إعادة بناء معنى الشطر برمته كما سنبينه.

فلقد صاحبَ هذا الانزياح الجماليّ الذي اقتضى استبدال المرض بالحوَر انزياح دلاليّ للفظ «طرف» فصار يدلّ على العين بعدما كان يدلّ على حركة جفنيها أولاً وعلى النظر ثانياً. إذا أتينا المعاجم المعاصرة للقصيدة، وجدنا صاحب العين الخليل بن أحمد (100 - 170 هـ = 718 - 786 م) الذي عاصر بشّاراً ولحق جريراً، يقول: «الطَّرْفُ : تحريكُ الجفون في النظر. [يُقال]: شَخَصَ بَصْرَهُ فَمَا يَطْرَفُ. وَالطَّرْفُ : اسم جامع للبصر، لا يُثنى ولا يُجمع».<sup>29</sup>

وهذا التعميم الدلالي الأخير نقله الأزهري<sup>30</sup> (282 - 370 هـ = 895 - 981 م) في التهذيب وعنه سينقله ابن منظور.

وبهذا المعنى المجرد استشهد ابن يعيش (توفي سنة 643 هـ = 1246 م) في شرحه مفصل الزمخشريّ (توفي سنة 538 هـ = 1143 م) بيت جرير بلفظ «مرض»: «فإنّه أفرد الطرف إذ كان مصدرًا كالسمع».<sup>31</sup>

لكنّ ابن فارس (329 - 395 هـ = 941 - 1004 م) كان من قبلُ قد أضاف في مقاييسه مستشهداً ببيت جرير أيضاً، على معنى تحريك الجفون دلالةً مجازيةً على العضو المبصر: «أما الأصل الآخر فالطَّرْفُ، وهو تحريك الجفون في النظر. هذا هو الأصل ثمّ يسمون العينَ الطَّرْفَ مجازاً [..]. قال جرير: إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا مَرَضٌ \* قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحِينَ قَتْلَانَا»<sup>32</sup> دون أن ينتبه أو ينبّه إلى أنّ معنى البيت قد يختلّ بهذا التأويل، وهو ما

29 الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي الخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج7، ص 318.

30 الأزهري، أبو منصور، تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت، 2001، مادة طرف.

31 ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، تحقيق عبد الحسين المبارك، علم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط 1، بيروت، 1408 هـ - 1988 م، مج 2، ج 5، ص 9.

32 ابن فارس، أبو الحسين أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، 1399 هـ - 1979 م، مادة طرف.

يعني أنه لا يرى فيه خلافاً، وما ينبئ بحُصول تطوّر في تأويل البيت وفهمه وقراءته ومحلّ الاستشهاد به.

ثمّ رسخت دلالة الطّرف على العين لدى الجوهري (توفي سنة 393 هـ = 1003م) صاحب الصّحاح،<sup>33</sup> والصّغاني (577 - 650 هـ = 1181 - 1252 م) صاحب العباب الزّاهر،<sup>34</sup> والفيروزآبادي (729 - 817 هـ = 1329 - 1415 م) صاحب القاموس المحيط،<sup>35</sup> فزادوا تحت أصل «طرف» دلالةً على العضو المبصر: «الطّرف: العين». وكلهم متّفق على أن لا جمع له ولا ثنية لأنّه في الأصل مصدر لم يتحصّص للاسمية.

نحن بالفعل إزاء تطوّر دلاليّ للفظ «طرف» الذي يعبر في الأصل عن حركة الجفون ثم صار يعبر عن البصر ثمّ صار يدلّ على العضو المبصر، فجاز حينئذ وصفه بالحوّره. بيد أن هذا لا يحلّ المشكل لأن هذا التطوّر الدلاليّ متأخر جدّاً عن عصر الشاعرين وعن عصر الراوي، وهو وإن تطوّر في معناه لم يغادر طبيعته المصدرية المجردة فلا يجوز وصف البصر بالحوّره لأنّه ليس شيئاً محسوساً. زد على ذلك أن البيت يصبح بلا معنى إذا قلت: العيون التي في طرفها، بمعنى عيناها، حور، فكأنك قلت: العيون التي في عيناها حور\* إلا إذا كان للعيون معنى آخر وهي فرضية خصبة أخرى آن أو أن النظر فيها.

تبني الفرضية الثانية على مسلمة أنّ معنى البيت بلفظ «حور» يلزم من تداوله على ألسنة الرواة وأقلام الكّتاب والأدباء واللغويين المعدودين أنّه يظلّ مقبولاً ومفهوماً ولا خطأ فيه، ولو لم يكن كذلك لردّوه أو ناقشوه أو نبهوا عليه، وهذا لم يحدث منهم كما رأينا لدى ابن

33 الجوهري، أبو نصر إسماعيل، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1408 هـ - 1987 م، مادة طرف.

34 الصّغاني، رضيّ الدين الحسن، العباب الزّاهر واللباب الفاخر، تحقيق فير محمد حسن، منشورات المجمع العلميّ العراقيّ، ط1، بغداد، 1398 هـ - 1978 م، مادة طرف.

35 الفيروزآبادي، مجد الدين أبو طاهر محمّد، القاموس المحيط والقبوس الوسيط...، مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، بيروت، 1426 هـ - 2005، مادة طرف.



فارس وغيره. وكما أشرنا إليه آنفاً، لا يكفي تطوّر دلالة لفظ «طرف» من الدلالة على حركة الجفنين إلى العضو المبصر (أو المبصر) نفسه لتسويغ استبدال المرض بالحور، نظراً إلى أنه لا يصحّ نسبة الطّرف، بمعنى العين، إلى العيون إذا كانت جمع «عين» بمعنى العضو أيضاً.

ولئن لم يكن من المفروغ منه تماماً أنّ جريراً قد قصد بالعيون إلى الدلالة الأصلية والمحسوسة، وهي جمع عين بمعنى العضو المبصر، فإنّ دلالة ذلك اللفظ في الرواية المحوّرة قد شهدت انزياحاً إلى دلالة مجازية كما شهد ذلك لفظ «الطرف» على ما بيّناه في الفرضية الأولى. فإقام لفظ «حور» سيقضي تغييراً ثانياً في دلالة «العيون» سنشرحه.

في إطار فرضية القراءة الثانية، نطرح إمكانيّتين للقراءة أولاهما تستدعي بالتناص آيات قرآنية، فالجمع بين الطّرف والعيون يستدعي العبارة القرآنية «[...]الطّرفِ عين»<sup>36</sup> وهو تناصّ يقوّيه استبدال المرض بالحور، فيتمّ بالإضافة إلى العبارة السابقة استدعاءً عبارة أخرى وردت في موضعين من القرآن: «حورٍ عين»<sup>37</sup>. وقد تكون الرغبة في تقوية التناصّ مع النصّ القرآني وإظهاره من الأسباب البلاغية التي شجعت على الاستبدال الحاصل. وسنذكر في علاقة بهذا التناصّ تأويلاً قد يراه القارئ شاذّاً إذ كان «لا بدّ من ذكر ما شدّد من ذلك ليُعلم، حتى لو اضطرّ شاعرٌ أو ساجعٌ إلى مثله، لم يكن مُحطّطاً، لأنّه استند إلى أصلٍ من استعمالهم»<sup>38</sup>. وهذا قد يشفع أيضاً للشرح والمتأولين بوصفهم قراءً منتجين للمعنى. وعليه قد تكون «عيون» جمع كثرة لعيناء. فإن جمعت «عيناء»، وهي صفة، على «عين» التي تصير إلى «عين» بإبدال الضمة كسرةً للمجانسة، يكون بناؤها قبل القلب فعلٌ

<sup>36</sup> القرآن، سورة الصّافات، الآية 48: ﴿وَعِنْدَهُمْ قَصْرَاتُ الطّرفِ عَيْنٍ﴾.

<sup>37</sup> القرآن، سورة الدخان، الآية 54: ﴿ذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحورٍ عَيْنٍ﴾ وسورة الطور، الآية 20: ﴿مُتَكِّينَ عَلَى سُرُرٍ مَّصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحورٍ

عَيْنٍ﴾.

<sup>38</sup> ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، الطبعة: الأولى، بيروت، 1422 هـ - 2001 م، ج3، ص 234.

بضمّ الفاء وسكون العين، نحو: قُفِّل، وُبرِد؛ فبابه أن يجيء في القلّة على أفعال، نحو: أقْفَل، وأبراد ويُجمع في الكثرة على فُعُول، وفِعَالٍ. وفُعُولٌ أكثرُ فيه، قالوا: برد، وبرود، وأبراد، وبرج، وبروج، وأبراج، وجند، وجنود وأجناد»<sup>39</sup> وبنائها بعد الإبدال على فِعْل الذي «يكسر في القلّة على أفعال، وفي الكثير على فُعُول، وفِعَالٍ وفُعُولٌ فيه أكثر، قالوا: حَمَلٌ وأَحْمَالٌ وحَمُولٌ، وَعِدَلٌ وأَعْدَالٌ وَعُدُولٌ»<sup>40</sup> ونرى من خلال الأمثلة أنه ليس شرطاً أن يكون الاشتقاق من المفرد، فجد اسم جمع اشتق منه جنود، وكذلك أهرام جمع هَرَم اشتق من لفظ جمعه جمع جمع أهرامات. وعلى هذا الأساس، يمكن أن تكون «عيون» في البيت جمع جمع عيناء، فتصح حينئذ إضافة الطرف إلى العيون. ويدعم هذا المذهب تصريف الفِعلين مع جمع المؤنث العاقل وعلامته نون النسوة (قتلن، يحين).

يمكن أن تجاوز هذا التأويل الصّرفي إلى تأويل معجمي مفاده أن «عيون» هي جمع لـ«عَيْن» أو «عَيْن» أي كلّ ذي عَيْنٍ من الناس كما تشير إلى ذلك المعاجم،<sup>41</sup> وأقدمها في المعاني كتاب الألفاظ لابن السكيت (186هـ - 244هـ، 802 - 858م). «يقال: ما بها عَيْن، وما بها عَيْن، يعني إنساناً»<sup>42</sup> وهذا أصله مجاز علاقته بالحقيقة علاقة الجزء بكلّه كما سنرى.

وفي كلتا الحالتين، يكون جمعُ عَيْنٍ بتسكين الياء أو عَيْنٍ بتحريكها على فُعُول. إذ يقول ابن يعيش في شرح المفصل في جمع فَعَلٍ: «فأما فَعَلٌ، فالقياس في تكسيره أن يجيء في القلّة على أَفْعَلٍ [و...] وأما الكثير، فبابه أن يجيء على فِعَالٍ، وفُعُولٍ، نحو قولك: كَلَبٌ وكِلَابٌ، وفَلَسٌ وفُلُوسٌ. وربما تعاقبا على الاسم الواحد، قالوا: فَرَحٌ وفِرَاحٌ وفُرُوحٌ، وكَعَبٌ

<sup>39</sup> نفسه، ج3، ص 241.

<sup>40</sup> نفسه، ج3، ص 240.

<sup>41</sup> يقول ابن فارس في مقاييس اللغة: «ويقال: ما بها عَيْنٌ، متحركة الياء، تريد أحداً له عَيْن، فحُرِّكت الياء فُرُقًا»، ج 4، مادة عين.

<sup>42</sup> ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب، كتاب الألفاظ، تحقيق نضر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1418هـ - 1998م، ص 185.

وَكِعَابٌ وَكُعُوبٌ<sup>43</sup>». وقال في جمع فَعَلٍ «فَأَمَّا فَعَلٌ بفتح الفاء والعين، فالقياسُ أن يأتي في القلَّةِ على أفعالٍ كَجَمَلٍ وَأَجْمَالٍ، وفي الكثيرِ فِعَالٌ وَفُعُولٌ نحو: جِبَالٍ، وَجِمَالٍ، وَأُسُودٍ، وَذُكُورٍ. وَفِعَالٌ في هذا الباب أكثرُ من فُعُولٍ»<sup>44</sup>.

أما التأويل الأقرب فهو التأويل البلاغي المتفرِّع إلى فرضيتين، إذ ينتقل لفظ «عيون» من الدلالة الصريحة على العضو المبصر/المبصر عند جرير إلى الدلالة المجازية على النساء ذوات العيون. وهو مجاز علاقته بالحقيقة علاقة الجزء بكله، استغني به عن ذكر الكل لبروزه كما أشاروا للعبد بالرقبة<sup>45</sup> نظرا إلى أن العبد كان في الغالب يوثق من رقبته.<sup>46</sup> فالاجتراء بالعيون للإشارة إلى النساء يفسر بأن ذلك العضو هو أبرز ما يشدّ النظر إليهنّ، ممّا تسنّت رؤيته من المرأة، وهو موطن جمالهنّ الذي استحقّ الوصف في البيت، وكثيراً ما كان النظر بالعيون القناة الوحيدة للتعبير عن الإعجاب في مجتمع محافظ. وعلى ذلك تكون دلالة العيون دلالة مجازية على النساء، فيصحّ حينئذ نسبة الطّرف بمعنى العين إلى هؤلاء النسوة، بل إلى امرأة بعينها. فليس شرطاً أن يكون هذا اللفظ بمعناه المجازي إشارة إلى نساء كثيرات، إذ الشعراء كثيرا ما تجاوزوا التثنية إلى الجمع خاصة في ما يتعلّق بالعينين إذا أريد بهما النظر المتكرر (النظرات) كما في قول أبي النجم العجليّ (40- 120 هـ = 660 - 738 م) :

تَقْتَلِنَا مِنْهَا عِيُونَ كَأَنَّهَا ... عِيُونَ الْمَهَا مَا طَرَفُنَّ بِجَادِجٍ<sup>47</sup>

وقال عليّ بن الجهم (188 هـ - 249 هـ = 803 - 863 م) :

<sup>43</sup> ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م، بيروت - لبنان، ج3، ص 332.

<sup>44</sup> نفسه.

<sup>45</sup> كما في الآية 13 من سورة البلد ﴿فَكُ رَقَبَةٌ﴾.

<sup>46</sup> انظر ابن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، 1984، تونس، ج 30، سورة البلد (90): الآيات 11 إلى 17، ص 358.

<sup>47</sup> من شواهد الأزهري في تهذيب اللغة، انظر الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت، 1421 هـ - 2001، ج 4، ص 78.

(عيونُ المها بين الرُصافةِ والجسرِ... جلبنَ الهوى من حيثُ أدري ولا أدري)<sup>48</sup>

فيعدل الشاعر عن التثنية إلى الجمع للدلالة على تكرير النظر، فالعينُ نظرة والعيون نظرات :

(لَمَّا رَمَتْنِي بَعَيْنِ الرَّيْمِ فَاقْتَتَلْتُ ... قَلْبِي رُمِيتُ بِعَيْنِ الْأَجْدَلِ الضَّارِي)<sup>49</sup>

وتلك هي فرضية التأويل البلاغي الثانية.

لقد نتج عن استبدال لفظ «مرض» بلفظ «حور» تغيير دلالي عميق تجاوز حدود موضع الاستبدال ليشمل دلالة الشطر بأكمله، فتغيّرت دلالة «الطرف» من الدلالة على حركة الجفنين إلى الدلالة على العضو المبصر، وصارت دلالة «العيون» من الدلالة على العضو المبصر إلى الدلالة على من تميّزت بجماله. فهذا التحوير الذي وصفناه وتناولناه بالتحليل خلّص الشطر من دلالاته الحسية وارتقى بها درجاتٍ في سلم التجريد والشعرية من خلال توسيع رقعة المجاز فيه، كما أن ما ترتّب عليه من تغييرات دلالية في بقية ألفاظ الشطر دلّ على أنّ صدر البيت مثل نظاماً دلاليّاً تتفاعل عناصره في ما بينها تفاعلاً يجعل من تغيير أحدها سبباً لتغيير دلالة العناصر الأخرى. ولقد مثلت هذه التغييرات المترتبة بعضها على بعض وجوهاً من وجوه الاستحواذ الفني وكذلك أدوات تكوينية داخلية (endogéniques) لصهر النصّ العابر في النصّ الهابط، بل إنها مكنت الثاني من سلطة على الأوّل، سلطة معكوسة ما كان له أن يكتسبها لو اعتمد على مجرد التضمين أو الاقتباس دون مساس. وهنا يتضح وجه العلاقة الجدلية بين عناصر التكوّن الخارجي للنص بوصفها مرجعية خارجية وبين عناصر التكوّن الداخلي التي تستحوذ فنياً على العناصر الخارجية لتجعلها ذاتية المرجعية.

<sup>48</sup> انظره في: الأصبهاني، أبو بكر محمد بن داود، الزهرة، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط2، 1406 هـ، -1985 م،

ج1، ص 78.

<sup>49</sup> ديوان جرير، نفسه، ج 1، ص 234.

وقد ضمن بشار بيتا آخر لجرير من القصيدة نفسها وهو:

(يا حبذا جبلُ الرِّيانِ من جبلٍ\*\* وحبذا ساكنِ الرِّيانِ مَنْ كانا)

اكتفى كلٌّ من تعرّض إلى هذه القصيدة في نسختها المعتمدة من التعرّف على آثار جرير على ذينكم البيتين المذكورين في غناء الجارية.<sup>50</sup> والحقّ أن أثر جرير فيها أبعد من ذلك، فبالإضافة إلى ما ذكرناه من القافية والبحر، فإننا واجدون من قصيدة «بان الخليط ولو طوّعت ما باناً»<sup>51</sup> كلاماً كثيراً أعاد بشار خلطه بقصيدته مستحوذاً عليه من قبيل:<sup>52</sup>

طرب (ب) 3) القلب (ب) 12) وب (ب) 30) الحبّ (ب) 13) وب (ب) 27) جزاك الله (ب) 18)  
إنسانا (ب) 19) وب (ب) 48)، بالإحسان (ب) 20) ألوانا (ب) 21) كتماننا (ب) 23) يقتل  
(ب) 24) وب (ب) 25) ويبيكي العين أحياناً (ب) 29) وب (ب) 54) حيرانا (ب) 34) خلق الله  
(ب) 37) ألوانا (ب) 43) قالت (ب) 45) العين (ب) 48)

ويشمل التناص التركيب :

- بالدار داراً ولا الجيران جيرانا (ب) 2)

- بالطلح طلحاً وبالأعطان أعطانا (ب) 11)

ويضاهيهما في قصيدة بشار التركيب «الرّيحان ريحانا»

كما يشمل المعنى بإعادة صياغته:

باكٍ وآخر مسرور (ب) 4) = يُذْكي السرور ويبيكي العين.

<sup>50</sup> انظر شرح ابن عاشور في تكميله للديوان وشرح توفيق بكار للقصيدة.

<sup>51</sup> نعتد النسخة الواردة في ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب البغدادي، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط3،

ج1، ص163. ولجرير في ديوانه المذكور ست قصائد يستهلها بعبارة «بان الخليط».

<sup>52</sup> نشير بالأرقام إلى أبيات قصيدة جرير.

لقد تبين لنا ونحن نقلب المصادر ونقارنها بحثاً عما احتفظت به من النسخ والروايات للقصيدة موضوع المقال أن أكثر الشراح والنقاد فهماً لآلية الإبداع الفني وسيرورة النص هم أولئك الذين لم يهتموا كثيراً ولا قليلاً أحياناً، بردّ ما لجرير لجرير وما لبشار لبشار من القصيدة، وهم لو أرادوا لفعّلوا، أولئك الذين تعاملوا مع وجوه ورود النص واحداً في صيغة الجمع، معلماً فنياً تراثياً مشاعاً بين الجميع مبدعين ونقاد وقراء. وفي السكوت عن ذكر مصادر الشاعر مشاركة من الناقد-الشارح في لعبة التواطؤ التي أرادها الشاعر وثقة في ذكاء القارئ وإشراك له في هذه اللعبة التي يفسدها الكشف عن خيوطها. وهذا بالذات ما قد سعى إليه بشار من خلال النهل من معين جرير وإعادة إحيائه تكريماً له واعترافاً بالقيمة الفنية الاستثنائية لتراثه وبحضوره في أذهان المتقبلين وبأنه جزء من الثقافة وبأن معرفته مفتاح لتذوق القصيدة والشعر العربي عموماً. وهو قبل ذلك اعتراف من بشار بدور جرير في تكوينه الأدبي. فحضور قصيدة جرير في قصيدة بشار إن هو إلا حضور لجرير في بشار وفي كلّ متذوق للشعر. إن هذا الالتفات إلى جرير إذ واكبه ارتقاء بالمعاني من الحسيّة إلى التجريد، هو ارتقاء بالنص العابر إلى مرتبة النموذج الشعري وبالشاعر من مرتبته إلى منزلة الملهم المعلم وبأسلوبه من مرتبة السمة المتفرّدة المتميّزة إلى منزلة السنّة في الإبداع والنموذج في الإنشاء. هذه العملية تشبه كثيراً عملية نقل رفات الرّجال إلى مرقد العظماء (Panthéniosation). فإن كانت كلمة «البانثيون» اللاتينية منحدره من الأصل اليوناني (τό πάνθειον)<sup>53</sup> الذي يعني «كل الآلهة»، أفلم تكن الكعبة داراً لكلّ آلهة العرب وأوثانها؟ ألم تعلق النماذج الكبرى للشعر العربي على بابها، حقيقة أم كناية، إشارة إلى الارتقاء بها من مرتبة القول الشعري إلى منزلة اللغة الشعريّة؟ كذلك فعل

<sup>53</sup> لا نستبعد علاقة تأثيلية بين الأصل «وثن» و«بانثيون» الإغريقية.

بشار بجرير وبيت جرير حتى اتفتت العرب على أن تجعله أغزل بيت لها ورفعته إلى «بانثيون» الشعر.

جاء هذا التكريم مستفزاً كقطع بشار وبقدرة عالية على صهر مواد ثلاث قصائد (اثنتان لبشار وواحدة لجرير) وكأنها قدت معاً في ذات اللحظة في غفلة من الزمن. وهذا ما يشي بحس أدبي ووعي سابق لزمن الوعي بأهمية آية التناص في الإبداع الفني، فإذا كان كل نص هو تناص فما جدوى أن يجعل بعض الشراح من غايته رد كل بيت أو معنى إلى صاحبه، ومن صاحبه؟ لا أحد بعينه.

وإذا كان لا بد للناقد من الكشف عن النصوص في النص، فلقد رأينا من خلال هذا المقال أن الطريقة الأنسب لذلك تكمن في ممارسة النقد التكويني الداخلي الذي يمكن من الكشف عن آليات الاستحواذ الفني على النصوص العابرة وإعادة كتابتها. فالمصير الذي أراده المبدع لتلك النصوص هو إذابتها في النص الجديد المتحوّل دائماً بتحوّل السياقات التأويلية والثقافية التي يستدعي فيها والأزمة اللغوية والثقافية التي يحلّ بها. وهذا لا يتيح النقد التكويني الخارجي أو الفيلولوجي الكلاسيكي الذي ينتهي من حيث أراد تتبع سيرورة النص إلى هدم المشروع الإبداعي للمؤلف، بل إلى رميه بالسرقة أحياناً، وإفساد متعة التحدي التأويلي الذي يعرضه على متقبله.

#### خاتمة

إن ما كشفنا عنه من وجوه التناص بقصيدة جرير يثبت، علاوة على أن الإبداع الشعري يتجاوز نطاق الفردية الضيق إلى فضاء التجاوب الجمعي الرّحب والتفاعل مع ذاكرة القارئ، أن بشاراً قد سعى لا إلى أن يكون مجرد صدّي حاكٍ لجرير بل إلى الاستحواذ الإيجابي (الحيازة) على مغاني القصيدة ومعانيها وإعادة صياغتها وطرحها في سياق ثقافي وجمالي

متجدد ربّما لا نجازف إذا قلنا إنه كان في ذلك العصر قد بدأ يتباعد عن الحسيّة ويرنو إلى التجريد والتخييل. وعلى المستوى الفرديّ، قد يكون لهذا النزوع نحو التجريد والتخييل الذي كان المجاز أدواته الأساسيّة علاقة بعمى بشار الحسيّ كما قد تكون له على مستوى تطوّر الحضارة العربيّة علاقة بداية ظهور التفكير اللسانيّ والمنطقيّ التجريديّ وتبيؤ الثقافة برمتها لهذه النقلة النوعيّة من الإدراك الحسيّ إلى التفكير المجرد، وربّما يكون لهذا التحوّل بالتوازي مع توسّع معاني اللّغة ونزوعها نحو التجريد دوراً في تطوّر مقروئيّة بيت جرير بعد تحويره وتوسيع آفاق تقبله حسب فرضيّات قراءة وتأويل مجرّدة أفادت في القرون اللاحقة من تطوّر علوم اللّغة والبلاغة. وبما أنّ التناصّ لا يتوقّف على تبيين الداعي بين النصوص بالمعنى الحرفي الضيق وإنما يتجاوز ذلك إلى استدعاء السياق الثقافيّ بكلّ عناصره والتي تمثّل نصوصاً عابرة بالمعنى الموسّع، إذ مثّلت هذه العناصر النصّ العابر الذي تمّ استدعاؤه سواء من طرف الشّاعر أو من قبل القارئ والشارح، بما في ذلك ما طرأ على اللّغة من انزياحات دلاليّة وما أنتجه العقل اللسانيّ لنمذجة اللّغة وعقلنة التأويل. فكلّ هذه العناصر رافد عابر خارجيّ ضمنيّ أو صريح أو ما بينهما من روافد الإبداع والتأويل الجماعيّة للنصّ الهابط المستحوذ عليها في نصّ ظاهره متفرد وباطنه جماعيّ.



## المصادر والمراجع

### المصادر:

- القرآن، مصحف المدينة النبوية، رواية ورش عن نافع المدني، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1410 هـ.
- أصبهانيّ (ال)، أبو بكر محمد بن داود، الزهرة، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط2، 1406 هـ -1985 م.
- أصفهانيّ (ال)، أبو الفرج، كتاب الأغاني، الجزء الثالث، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، الطبعة الثانية، بيروت 1347 هـ - 1929 م.
- برد (ابن) ، بشار، ديوان بشار بن برد، الجزء الرابع: ملحقات الديوان، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1386 هـ - 1966.
- جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب البغدادي، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة ، ط3، 1406 هـ -1986 م.
- جمحي (ال)، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1400 هـ - 1980 م.
- حصري (ال)، إبراهيم أبو إسحاق، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت، د.ت.
- دواداري (ابن ال)، أبو بكر بن عبد الله بن أيك، كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء الخامس حققته دوروتيا كرافولسكي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1413 هـ - 1992 م.
- دينوري (ال)، أبو محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ - 2002 م.

- رشيق (ابن)، الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط5، بيروت، 1401 هـ - 1981 م
- سيوييه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408 هـ - 1988 م.
- سيرافي (ال)، يوسف أبو محمد، شرح أبيات سيوييه، تحقيق محمد علي الريح هاشم، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1394 هـ - 1974 م.
- عبد ربّه (ابن) ، أبو عمر شهاب الدين، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404 هـ - 1983 م.
- مبرد (ال)، محمد أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1417 هـ - 1997 م.
- مبرد (ال)، محمد أبو العباس، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، 2010 م.

## المراجع:

## بالعربية :

- (ابن) عاشور، الطاهر، 1984، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس.
- (ابن) يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1422 هـ - 2001 م.
- (ابن) يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، تحقيق عبد الحسين المبارك، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط1، بيروت، 1408 هـ - 1988 م.
- بكار، توفيق ، 2009، «الغناء على الغناء»، في: شعريات عربية، دار الجنوب للنشر، تونس.

## القواميس:

- أزهرى (ال)، تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت، 1421 هـ - 2001 م.
- جوهري (ال)، أبو نصر إسماعيل، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط 4، بيروت، 1408 هـ - 1987 م.
- السكيت (ابن)، أبو يوسف يعقوب، كتاب الألفاظ، تحقيق نجر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1418 هـ - 1998 م.
- صغاني (ال)، رضي الدين الحسن، العباب الزاخر واللباب الفاخر، تحقيق فير محمد حسن، منشورات المجمع العلمي العراقي، ط 1، بغداد، 1398 هـ - 1978 م.
- فارس (ابن)، أبو الحسين أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، 1399 هـ - 1979 م.
- فراهيدي (ال)، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي الخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ت.
- فيروزآبادي (ال)، مجد الدين أبو طاهر محمد، القاموس المحيط والقبوس الوسيط...، مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، بيروت، 1426 هـ - 2005 م.
- منظور (ابن)، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414 هـ - 1994 م.

## بغير العربية:

- BIASI (De) Pierre-Marc, et Gahungu, Céline, «La dynamique de l'exogenèse», Genesis, 51 | 2021, p. 7-10.
- BIASI (De), Pierre-Marc, «De l'intertextualité à l'exogenèse», Genesis, 51 | 2021, p. 11-28.
- --, 1989, «Théorie de l'intertextualité», Encyclopædia Universalis, volume Corpus, Paris, 1989, pp.514-516. Republié en 1998 dans Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis,- Albin Michel, p. 371-378.
- CULLER, Jonathan, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Ithaca, Cornell University Press, 1981, 242 p.
- GENETTE, Gérard, 1979, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 96 p.
- --, 1982, Palimpsestes: la littérature au second degré, Paris, Seuil, 468 p
- KRISTEVA, Julia, 1969, «Le mot, le dialogue et le roman», Semeiotike : recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, p. 82-112.
- RABAU, Sophie, 2002, L'Intertextualité, Paris, Flammarion, 254 p.
- TROUVÉ, Alain. « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », Poétique, vol. 164, no. 4, 2010, pp. 495-509.