جامعة الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد (ورقي): ٣٦٢٠-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٤)، ع (١)، ص ص ٥٩-٧٨، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢١م/ ١٤٤٣هـ)
Journal of Arts, Vol. 34 (1), pp 59-78, © King Saud University, Riyadh (2021 /1443H.)

الشّعر والفنون البصريّة

بحث في المدوّنة المؤسِّسة شعرًا ونقدًا واصطلاحًا – قصيدة أبي نواس أنموذجاً

جابر محمد الأحمري

أستاذ البلاغة والنقد المساعد، قسم اللغة العربية، الكلية الجامعية بالقنفذة، جامعة أم القرى

(قدم للنشر في ٢٠/ ٥/ ١٤٤٢هـ، وقبل للنشر في ٢٨/ ٢/ ١٤٤٣هـ)

الكلمات المفتاحية: الشعر، الفنون، الرسم، نصوص مؤسسة، أبو نواس.

ملخص البحث: يسعى البحث إلى دراسة علاقة النّصوص الشّعريّة بالأعمال الفنّيّة رسمًا أو نقشًا، كما يناقش النّصوص الفنّية والنّقديّة المؤسّسة لهذه العلاقة من خلال قصيدة (أبي نواس) السّينيّة، ويستعرض البحث النصوص المؤسسة في ثلاثة جوانب، أولها: النصّ الإبداعي تتبعاً له منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، وصولاً إلى النص الشعري المؤسس عند أبي نواس. وثانيها: بحث وتحليل وتعليل تعليقات النّقّاد القدامى النص الشعري المؤسس، بما يكشف عن وجهة نظرهم في هذا الموضوع، وصولًا إلى إسهامين مميّزين للناقدين: ابن الأثير، والصّفديّ، احتفل فيه الأوّل بفكرة حفظ الحق الفنّيّ للفنان الرسام عند استلهام الشاعر لإبداعه في الفنّ الشّعريّ، وأبان فيه الثّاني عن نظرٍ ناقد، ووعيٍ راصد لأهميّة الظّاهرة في شقّي الممارسة الفنّيّة وتبلور الفكرة الموضوعيّة، وثالثها: بحث قضية المصطلح النّقديّ ومحاولات النّقّاد المحدثين في إطلاق الأسماء الواصفة للظّاهرة، ودعا البحث إلى إطلاق مصطلح عربيّ أصيل هو (الافتنان) بوصفه مصطلحًا علميًّا نقديًّا دالًّا على الظّاهرة، ويكون بديلًا عن الاصطلاح الغربيّ (الإكفريسس Ekphrasis) بشكل خاص، والمصطلحات الأخرى المترجمة والواصفة.

Poetry and Visual Art
A terminological critical poetic study of fundamental texts
Abu Nuwas' poem as a model

Jaber Mohammed Al-Ahmari
Professor of Rhetoric and Assistant Criticism, Department of Arabic Language, Al-Qunfudhah University College, Umm Al-Qura University
(Received: 20/ 5/1442 H, Accepted for publication 28/ 2/1443 H)

Keywords: poetry, arts, painting, fundamental texts, Abu Nuwas.
Abstract. This research aims to investigate the relationship between the poetic texts and the visual arts. It also investigates the critical and artistic texts which establish this relationship using Abu Nuwas' poem. Three aspects have been investigated in this research. First, the poetic texts from Pre-Islamic era to the Abbasid era including Abu Nuwas' fundamental poetic texts which gained different critical evaluations, from supporters or opponents. Second, there are two remarkable contributions in this context, one by Ibn Al-Athir who distinguishes between the artistic right of painters and poets, and another by Al-Safadi who glances at the phenomena in general. Third, in relation to terminologies used by different scholars as insignias. The author recommends using an original Arabic term called Iftinan to establish the relationship between poetry and visual arts, instead of Ekphrasis or other translated terms.

مقدّمة:

في هذا البحث نستكشف جذور ظاهرة إلمام الشّعراء بالفنون البصريّة ونُفتّش عن بداياتها في نصوصهم الشّعريّة، والفنون البصريّة هي الفنون التي تعتمد على الرسم والتلوين والنقش والتشكيل، وسُمّيت بصريةً نسبةً إلى الحاسّة التي بها يكون إدراكها، وسنقصر البحث على ما وجدناه من تعالق بين الشّعر وبين الصّور المرسومة أو المنقوشة، متخذين من قصيدة أبي نواس السينية حقلاً للبحث والاستكشاف والمساءلة، باحثين أثناء ذلك عن النّصوص المؤسِّسة للفكرة في التّراث العربي القديم بشقّيه الإبداعيّ والنّقديّ وبخاصة ما دار حول هذه الفكرة، وصولًا إلى الجهود العلميّة في مجال التّسمية ووضع الاصطلاح، ومشيرين إلى مجموعة الاصطلاحات الّتي أطلقت على هذه الفكرة، ومقترحين المصطلح العلميّ الّذي يحسُنُ إطلاقه على المفهوم والفكرة قيد النّقاش.

وستحظى النّصوص المؤسِّسة للقيمة الفنّيّة إبداعًا ونقدًا بمزيد من البحث والتّحليل، بخاصة النّصّ الإبداعيّ المؤسِّس وهو نصّ أبي نواس من قصيدته السّينيّة الشّهيرة الّتي استثمر فيها رسوم الكأس؛ ليبثّ فيها المعاني الشّعريّة فضلاً عن نقله صور الكأس إلى القرّاء، وهو النّصّ الّذي لفت نظر النّقّاد القدامى ودعاهم إلى أن يطرحوا آراء وأفكاراً اتّسمت بالإيجابية في الأعمّ الأغلب، وإن تقاطعت مع وجهات نظر أخرى قليلة لم تشاركهم الاتجاه نفسه، واحتفظ أصحاب الآراء الأخيرة لأنفسهم بحقهم في الاختلاف كما سنرى؛ ولكون هذا النّصّ النواسي نصّاً تأسيسيّاً لظاهرة تضمين أعمال الرسم والنقش في النصوص الشعرية؛ فقد رأينا التفات النّقّاد والدّارسين المحدثين عربًا وغربيّين وشرقيّين نحو هذا النّصّ تحديداً، فراحوا يدرسونه باحثين عن موطن سرّ جماله من وجهات نظر مختلفة؛ ولهذا فإنّه يمكن القول إنّ هذا النّصّ يستحقّ أن يُعدّ بداية النظر إلى الظّاهرة بوصفه العتبة الأولى لتشكّل النّظر النّقديّ الواعي تجاهها عند نقّاد العرب القدامى، في ظلّ غياب نصوص سابقةٍ واعتماداً على ما سنكشف عنه عند التّتبّع التّاريخي للفكرة في هذا البحث، ومع أنّ هذا النّظر النّقديّ لأبيات أبي نواس لم يأتِ مسهبًا معلّلًا مشبعًا لفضول الاستزادة، إلا أنه من تباشير البدايات، وطلائع الأفكار في هذا الموضوع، ومنها سنبدأ متتبّعين تعليقات النّقّاد العرب القدامى حولها، طارحين في هذا البحث أسئلةً عن أسباب الإعجاب بأبيات أبي نواس؟ وأيُّ معنًى هو ذلك المعنى الّذي صرّح السّابقون بأسبقية أبي نواس إليه؟ وهل كان ذلك المعنى هو وصف الصّور الّتي كانت مرسومةً أو منقوشةً على الكأس فحسب؟ أو هو شيء آخر لمّا نعرفه بعدُ؟

ومن أهمّ الأهداف الّتي يرجى تحقيقها في هذا البحث الكشف عن البدايات الفنّيّة لفكرة استعانة الشعراء بأعمال فنية تشكيلية أو زخرفية نقشية قاموا بتضمينها في أشعارهم، بالنّظر إلى وجود الفكرة في نصوص من الشّعر الجاهليّ وصولًا إلى نصّ أبي نواس من قصيدته السّينيّة الّتي تمثّل حجر الزّاوية في هذا الموضوع. ومنها البحث عن الآراء النّقديّة المؤسّسة التي قيلت عن النّصّ الإبداعيّ الرّئيس، ثمّ تصنيف تلك الآراء وتحليلها وتعليلها بما يكشف عن الجهود النّقديّة المبكرة في هذا الحقل النّقدي البِكر. وأيضاً بحث قضيّة الاصطلاح العلميّ الخاصّ بهذا الموضوع في حقل الدّراسات النّقديّة، ثم سيحاول الباحث وضع المصطلح فوق المفهوم، وذلك بفهم وجهة نظر النّقّاد القدامى، مع الإشارة إلى محاولات الاصطلاح الحديثة، مثل استخدام المصطلح الغربيّ الإكفريسس *Ekphrasis* في اللّغة الإنجليزية، الّذي طبّقه بعض الدّارسين المحدثين على بعض النّصوص، ومن ضمنها النّصّ الشّعريّ محلّ النظر هنا، مشيرين إلى مفهومه وتطبيقاته، ومفتشين عن المسمّى الّذي يأتي الاسم إشهارًا له ودلالةً عليه، باحثين عن الاصطلاح الأوفق بالمفهوم والألصق بالمدلول، مقترحين مصطلح "الافتنان" تسميةً للظّاهرة،

موردين التسويغات العلميّة والمنطقيّة الدّاعية إلى هذا الاختيار، ثمّ الخاتمة مضمّنة النّتائج.

نصوص مؤسّسة في الممارسة الإبداعيّة:

إن يكن التّأصيل للقضايا أحد المشاريع المهمّة الّتي تواجه هجومًا لاذعًا بادعاءات الغيبوبة الفكريّة والجمود عند أصحابها؛ فإنّ هذه الاتّهامات تسقط عند فضيلة واحدة من فضائل البحث العلميّ الّتي ربما تتمثّل في تصحيح الادعاءات العلميّة، أو بيان الاكتشافات والأسبقيّة، فكلّ ذلك ذو أهميّة في تقصّي حيوات الظواهر الأدبيّة والنّقديّة وتتبّعها، وهو أشبه ما يكون بذلك السّجلّ الصّحّيّ الّذي يرصد كل التّغيرات بأسبابها ومسبّباتها ومكتشفيها، حتّى زوالها أو بقائها أو تطوّرها وامتدادها، ولكن مهما كانت مهمّةً بيانات الجذور والبدايات ثمّ النّمو والتّطوّر والامتدادات، فإنّ ذلك لا ينبغي أن يشكّل خطّ النهاية الّذي تنتهي عنده الجهود.

ولا نجانب الصّواب إن قلنا: إنّ الجهد الإبداعيّ يتقدّم التّنظير بخطوة أو خطوات في أغلب الظّواهر الأدبيّة والبلاغيّة، وعليه فإنّ هذا البحث يساير الطبيعة التّاريخيّة للتّطوّر البحثيّ والعلميّ لهذه الظّاهرة؛ لأنّنا نعتقد أنّ هذا المفهوم لم يشذّ عن هذه الفكرة العامّة، فقد كان المنتج الإبداعيّ سبّاقا إلى تمثّل الظّاهرة بأبعاد عدّة، في حين تسمّرت عجلات النّقد عن مسايرة المنجز الإبداعيّ في هذا الاتجاه، إلا في بعض النّظرات العجلى، والإشارات الموجزة، وكانت الإشارة الكبرى هي إدخال هذا المفهوم تحت عباءة كلمة أخرى اتّسمت بشموليتها لهذا المفهوم ولغيره، وهي كلمة "الوصف"، فقد كانت الكلمةُ مستراحًا من التّشعيب والتّفريع والاصطلاحيّة الّتي لم يدّخرها القوم في موضوعات حقول نقديّة أخرى في المقابل، وأعني هنا مصطلحات الأخذ والسّرقة على سبيل التّمثيل (سومي، ٢٠٠٤).

وإن كان من غير المرجّح أن يكون هذا هو السّبب الوحيد لهذه القضية؛ فإنّنا قد وجدنا ثورة نقديّة عارمة في مجالي اكتشاف الأساليب الفنّية ووضع الاصطلاحات الدّالّة، وما كانت قضايا التّشعيب والتّفريع ووضع المصطلح فوق المصطلح في كتب البلاغة المتأخّرة إلا مثالًا واضحًا لمثل هذه القضيّة، وتبقى قضيّة الإبداع الفنّي والسّرقات الشّعريّة هي القضيّة المثال في هذا. ولكن -أيضًا- هناك أسباب أخرى جعلت الجهود أقلّ من مثل قلّة المادّة الشّعريّة في هذا الموضوع إذا ما قورنت بغيرها من الظواهر، ونزوعها إلى القِصر غالباً ما جعلها أقلّ حظوةً عند الدّارسين، وأقلّ علوقاً بأذهان النّقّاد. وإن كانت ملحوظة في تباشير كتابات النّقّاد العرب الكبار مثل الجاحظ.

وكذلك ليس من المستبعد أن يكون هناك أسباب أخرى تعود إلى الشّاعر نفسه من مثل أنّه كانت للشّاعر العربي القديم موضوعات بعينها يجب أن يدير كلامه حولها، وبخاصّة ما كان منها متصلًا بقلبه ومعتلقًا بمشاعره، وواقعًا تحت عينيه، وهنا يبدو انصرافه إلى موضوعات أخرى مسوّغاً، بخاصة إذا ما استصحبنا ظروف معيشته ومتطلّبات حياته من ارتحال أو مدح، ولا شكّ أنّ الانشغال بموضوعات أخرى تدرّ المال كان أكثر حظوة عند الشّعراء، وإنّه لمن الأجدى أن نبحث أوّلًا عن وجود الظّاهرة في الشّعر الجاهليّ حتّى نستطيع تتبّع المسار التّاريخيّ لها في مستوى الإبداع الفنّي قبل الولوج إلى حقل الدّرس النّقدي -لاحقاً- في هذا الموضوع.

الشّعر الجاهليّ:

لم يوجّه الشّاعر القديم عنايته المباشرة إلى وصف الفنّ البصريّ من رسمٍ أو نقشٍ أو خلافهما، وإن جاء ذكر عملٍ فنّي بصري فإنّما يُذكر عرضًا، أو بمقدار ما يخدم غرض الشاعر الكلّيّ؛ ولذا فإنّه يمكن القول إنّه لم تكن ثمّة نصوص يتوجّه غرضها الأساس إلى وصف عمل فنّي آخر من الفنون

البصرية المشار إليها؛ بل إنّ هذا لم يكن ضمن دائرة الضّوء الشّعريّة، فلن نجد مثلًا نتفًا من الشّعر قد تخلّصت لهذا الغرض، ولقد وجدنا مجموعة من الشّعراء مثل امرئ القيس وعبدة بن الطّبيب قد تناثرت في أشعارهم بعض الأبيات حول الموضوع وليس ثمّة قصديّة فنيّة، فترى الفكرة لمحةً يسيرة في جزء من مشهدٍ ما، وترى الفكرة جملة وصفيّة معترضة ما بين وصوفات أخرى فمثلاً: يقول امرؤ القيس (١٩٨٤)، واصفاً ملابس محبوبته المطرّزة:

"خَرَجْتُ بها أمشي تَجُرّ وَراءَنا على أثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ" (ص ١٤).

يقول الزّوزني (٢٠٠٣) موضّحاً الكلمة الأخيرة في البيت: "المرحّل: المنقّش بنقوش تشبه رحال الإبل" (ص ١٢٨)، وهذا الوصف فيه إشارة إلى عمل فنّيّ يتضمّن صورًا على الملابس، فهو يصف هذا الرّداء الّذي فيه علامات للزّينة، ويؤكد هذا التّبريزيّ (١٩٩٨)، قائلًا: "والمرحّل الّذي فيه صور الرّحال" (ص ٣٥)، والمُتيقّن منه أنه عمل فنّيّ وُجد على تلك الملابس أو الأكسية في ذلك الوقت، ونلحظ أن عناية الشاعر لم تكن منصبّةً إلى العمل الفنّيّ نفسه، أو إلى الزّينة نفسها، وإنّما كان ذلك وصفًا عابرًا لرداءٍ كان من صفته بعض الزّينة الّتي وُجدت عليه، الّتي اكتفى الشّاعر في بيانها بكلمة واحدة موجزة هي كلمة " مُرَحَّل". ونحن لا نبتعد عن الحقيقة إذا ما قلنا: إنّ دوران الفكرة في العصر الجاهلي لم يكد يتجاوز الوصف العابر، فحضور الظّاهرة بالكاد يُرى في أكثر من بيتين من الشّعر المباشر للوصفيّة، وأبيات عبدة ابن الطّبيب من لاميّته الشّهيرة تقرّر هذا الرّأي، فإنه يقول فيها:

"حَتّى إِتَّكأنا عَلى فُرشٍ يُزَيِّنها مِن جَيِّدِ الرَقمِ أَزواجٌ تَهاويلُ
فيها الدَجاجُ وَفيها الأُسدُ مُخدِرَةً مِن كُلِّ شَيءٍ يُرى فيها تَماثيلُ"

(١٩٧١، ص ٨٠)، حيث أشار الشّاعر إلى رسومات جيدة الرّقم كان قد رآها، وقد أكّد أبو العلاء المعرّيّ (١٩٧٥)، أنّها صورٌ دارسة، وتماثيل متغيّرة تزيّن فرشًا اتّكأوا عليها. وعلى كلّ حال، فقد وُجدت الظّاهرة في هذا المستوى التّطبيقيّ في الشّعر القديم إلّا أنّها ليست بذلك المستوى من الذّيوع والانتشار، وقد وجدت شواهد أخرى في شعر هذا العصر، إلّا أنها لا تشكّل اتّجاهًا واضحًا ولافتًا، وقد تخفّفنا من ذكرها اختصاراً.

فإذا ما انتقلنا إلى الحقل النّقديّ لنسأل سؤال الماهيّة والاصطلاح، أعوزنا إيجاد ذلك الجواب، فلمدّة طويلة من الزّمن لم يكن هذا الأمر شاغلًا للنّقّاد على وجه الخصوص وإن شغل حيّزًا ضئيلًا من تفكير الشّعراء كما أسلفنا، وما أضفى يقينيّةً على الموضوع هو عدم الاهتمام بهذه النّصوص السّابق ذكرها ولا ما يماثلها ممّا كان في موضوعها من قبل النّقّاد العرب حتّى وُجد النّصّ الرّئيس المؤسّس، ولا شكّ أنّ عدداً من شرّاح الشعر ونقّاده ممن سلف ذكرهم وربّما من غيرهم قد دوّنوا الأبيات السّابقة وما كان لها مشابهًا، إلا أنّهم لم يولوها مزيدًا من النّظر أو التّعليق حول ما نحن بصدد الحديث عنه هنا، في حين أنّ نصّ أبي نواس المؤسّس – كما سنرى – قد حصد جملةً لافتةً من عبارات الاستحسان والثّناء، على خلاف ما رأينا من تعليقات على النّصّين السّابقين، ما جعلها حقيقةً بمزيد من الدرس والبحث. وعلى كلّ حال، نجد أنّ هذه الفكرة تطوّرت فيما بعد تطوّرًا متدرّجًا، ومع مرور الزّمن وجدت النّصوص الّتي أمدّت هذه الفكرة بمزيد من التّفكير والنّظر والنّقد في الحقل النّقديّ، وربما أنّ ذلك ما كان ليكون لو لم يبدع أبو نواس سينيّته الشّهيرة.

النّصّ الإبداعيّ المؤسّس:

قال أبو نواس (٢٠٠٣):

وَدارِ نَدامى عَطَّلوها وَأَدلَجوا بِها أَثَرٌ مِنهُم جَديدٌ وَدارِسُ
مَساحِبُ مِن جَرِّ الزَقاقِ عَلى الثَرى وَأَضغاثُ ريحانٍ جَنِيٌّ وَيابِسُ
حَبَستُ بِها صَحبي فَجَدَّدتُ عَهدَهُم وَإِنّي عَلى أَمثالِ تِلكَ لَحابِسُ
وَلَم أَدرِ مَن هُم غَيرَ ما شَهِدَت بِهِ بِشَرقَيِّ ساباطَ الدِيارُ البَسابِسُ
أَقَمنا بِها يَومًا وَيَومًا وَثالِثًا وَيَومًا لَهُ يَومُ التَرَحُّلِ خامِسُ

تُدارُ عَلَينا الراحُ في عَسجَدِيَّةٍ حَبَتها بِأَلوانِ التَصاويرِ فارِسُ
قَرارَتُها كِسرى وَفي جَنَباتِها مَهًا تَدَّريها بِالقِسِيِّ الفَوارِسُ
فَلِلخَمرِ ما زُرَّت عَلَيهِ جُيوبُها وَلِلماءِ ما دارَت عَلَيهِ القَلانِسُ
(ج٣، ص ١٨٣).

يتكوّن النّصّ من ثلاثة أفكار رئيسة عليها مدار وصف الرّحلة الّتي طُلب من الشّاعر تخليد ذكراها، فأدار أبو نواس الحديث في المحاور الرّئيسة الثّلاثة الّتي لا تخلو رحلة منها وهي: المكان، والزّمان، والأحداث. فالمكان دار النّدامى الّتي أقاموا فيها، الّتي بها آثارٌ قديمةٌ وأخرى حديثة، من آثار سحب جرار الخمر على الأرض وبقايا أغصان الرّيحان، طريّها الجديد واليابس القديم، المكان الّذي أصرّ الشّاعر على أصحابه بالمكوث فيه، فجدّد هو ورفاقه آثار أولئك القوم الكرام السّابقين الّذين مضوا، جدّدها بآثار جديدة من صنعه هو ورفاقه. وأمّا الزّمان فقد ذكره في بيت واحد مُشكل، وأشار فيه إلى الأيام الّتي استغرقتها الرّحلة، الّتي اختُلف في تحديد مدّتها، فقال ابن الأثير (١٩٩٩): "أقاموا بها أربعة أيام" (ج ٢، ص ١٥٩)، في حين يرى ابن هشام (١٩٩٨) أنّهم أقاموا ثمانية أيام. وأمّا الحدث فقد أشار إليه في الأبيات الثّلاثة الأخيرة، وأنّه لم يكن غير اللّهو والقصف والشّرب، وقد كانت تدار عليهم الكؤوس المذهّبة المنقوشة في قرارتها صورة كسرى، وفي جنباتها صور مهاةٍ يخاتلها الصّيّادون، وفي الكؤوس كثير من الخمر وقليل من الماء.

فإذا أعدنا النّظر وبمزيد من التّأمل في الأبيات الثّلاثة الّتي تدور عليها فكرة إلمام الشّاعر بالفنون الأخرى، وجدنا الشّاعر يصف شربهم الخمر في كؤوس مذهّبة، نقش الفُرسُ عليها عددًا من المشاهد المصوّرة؛ ففي قعر الكأس صورة كسرى ملك فارس، وعلى الجوانب مشهدٌ مصوّرٌ لمهاةٍ يخاتلها الفرسان لاصطيادها، ثمّ يلتفت الشّاعر إلى كأسه قاصدًا وصف مقدار خمرها بالنّسبة إلى ماء مزاجها، فيقول: إنّ خمرها يصل إلى مقدار جيوب القمصان الّتي في الصّورة، والجيب في القميص أعلاه، ويقول: إنّ ماء المزاج هو في مقدار ما بين الجيب إلى القلانس بالنّسبة إلى الصّورة المنقوشة، أي قليل من الماء قد غطّى القلانس الّتي ظهرت على رؤوس المُصوّرين في جنبات الكأس مقارنةً بكميّة الخمر.

نحن أمام نصّ لم يستخدم فيه أبو نواس صورة بيانيّةً واحدة، ولم يستخدم شيئًا غير توظيفه اللّغة الواصفة بفعاليّة واستثمارها في الجمع بين ثلاثة من المشاهد في آنٍ معا: المشهد الرّئيس وهو المشهد الحاضن لجميع المشاهد، وفيه صورة أبي نواس وأصحابه تدار عليهم الرّاح، ضامًّا مشهد الرّسم الّذي رسمه الفنّان الفارسي القديم على الكأس، فنقله الشّاعر من وجوده المادّي الفاني إلى حيّزٍ آخر لفظيّ قوليّ في حقل الشّعر، فخلق له بذلك حياة جديدة استمرّت حتّى بعد فنائه المادّي. ومشهد استثمر فيه أبو نواس الصّور لبيان معنى من معاني مقطوعته الشّعريّة الّتي كان منهمكاً في إنجازها، والمعنى يتعلّق بمقدار الخمر إلى الماء، فقد استطاع هنا الرّبط بين ذلك المشهد المصوّر على الكأس وبين مشهد حالهم الّذي كان يصوّر منه هذا الجزء المتعلّق بكمية الشّراب بالنّسبة إلى الماء.

نصوص مؤسِّسة في الممارسة النّقديّة :

تتعلّق النّصوص النّقديّة المؤسّسة الّتي ستكون محلّ النظر هنا بنصّ أبي نواس الإبداعيّ المؤسّس السّابق، وبعد البحث والتّقصّي، فإنّه لا يبدو أنّ الفكرة الشّعريّة قيد الدّراسة قد لُحظ لها وجود سابق عند شعراء آخرين سابقين أو مجايلين لأبي نواس، وتأكيدًا لما سبق؛ فإنّه قد نُقل عن الجاحظ (٨٦٨) أنّه قال: "ما زال الشّعراء يتناقلون المعنى قديمًا وحديثًا، إلّا هذا المعنى فإنّ أبا نواس انفرد بإبداعه" (ابن الأثير، ١٩٩٩، ج١، ص٣٠٦). ورأي الجاحظ هذا حول استحسانه لأبيات أبي نواس ليس بمعزل عن رأيه الشّهير في المعاني، وفهم رأيه هذا يمكن أن يساعد في فهم وجهة نظره حول أبيات أبي نواس في هذا البحث؛ إذ يقول الجاحظ (١٩٣٨): "والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللّفظ،

وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير" (ج٣، ص ص ١٣١-١٣٢). وفي نصّ الجاحظ السّابق فكرتان مهمّتان تعنياننا هنا أشدّ العناية، أولاهما: تتعلّق بمراد الجاحظ من المعاني، وأخراهما: تتعلّق بضمّ الشّعر إلى مفهوم الصّناعات الأخرى وتخصيصه النّسج والتّصوير من بينها، ففيما يخصّ الأوّل فالّذي ذهب إليه المحقّقون من الدّارسين هو أنّ مراد الجاحظ بالمعاني في العبارة السّابقة المعاني الّتي يكون قائلها هو السّابق إليها، ومقصوده بطرحها في الطّريق أي اشتراك اللّاحقين في ادّعائها كلّها أو بعضها في نسوجهم الكلاميّة، والطّريق هنا عند الجاحظ هو مجال القول أو الحقوق والملكيّة الفكريّة في زمننا هذا، فإنّ إخراج المعنى الخاصّ المبتدَع ونشره هو بعبارة الجاحظ إلقاؤه في الطّريق أمام أعين الشّعراء وأفكارهم من عجم وعرب وبدو وحضر، ومن ثمّ فإنّه يراه ويبصره وربّما يدّعيه البدويّ والعجميّ والعربيّ على حدّ تعبير الجاحظ (العماري، ١٩٩٩). وحاصل هذا أنّه ينظر إلى إبداع الشّاعر للفكرة أو المعنى الشّعريّ من غير اعتماد على غيره من الشّعراء السّابقين، ومن دون أن يكون هذا المعنى قد أخذ من سابق قولهم. وأمّا الفكرة الأخرى فهي جعله الشّعر نوعًا من أنواع النسج والتّصوير، والجاحظ بهذا يشير إلى أنّ أسس الإبداع الفنّي متماثلة في الفنون جميعها من دون افتراق بينها، ولا بدّ أن يكون فيها جميعًا أساس من القبول للشّكل الخارجيّ وللمضمون أيضا، وعبّر عنها بسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحّة الطّبع، وجودة السّبك، ومن دون طرحه مزيدًا من الإيضاح حول الأسس الضّامّة للصناعات والفنون فإنّنا لا نعرف على وجه الدّقة ما إذا كان الجاحظ يشير إلى خطوط التّماس بين الفنون، ولا نعرف على جهة اليقين إذا ما لفت نصّ أبي نواس نظره إلى هذه الفكرة بخاصةٍ في ظل نصوص الاستحسان التي نقلت عنه.

وقد ذكر المبرّد (٨٩٨) أبيات أبي نواس في كتابه الكامل تحت عنوان كُبّار هو "طرائف من تشبيهات المحدثين" ، قال المبرد (١٩٩٣،): "أمّا قوله:

بنَيْنا على كِسرَى سَماءَ مُدامةٍ مُكَلَّلَةً حافَاتُها بنُجومِ

فلَوْ رُدّفَ كِسرَى بنُ ساسانَ وُهْنُه اذَنْ لاصْطَفاهُ دونَ كلّ نَدِيم

فإنّما كانت صورة كسرى في الإناء" (ج٢، ص ٨١)، ولم يذكر كبير تفصيل حول هذه الأبيات، وإن كان قد وضّح أنّ موضوع الصّورة المنقوشة هو المقصود في الأبيات الأولى الّتي بنى فيها أبو نواس سماء من الخمر على كسرى، وأشار إلى صورة كسرى، ثم أتبع المبرّد هذا النّصّ بنصّ القصيدة السّينيّة الّتي هي محلّ البحث والنّقاش هنا إشارةً إلى اشتراكهما في وصف الصور والنقوش.

ومن الواضح أنّ المبرّد يشير إلى المعنى التّشبيهي الطّريف في أبيات أبي نواس وما استتبعها من الإبانة عن أنّ هذه السماء الّتي بناها على كسرى بن ساسان هي الخمر الّتي صُبّت في الكأس، وليس من الواضح في النّصّ الشّعريّ كيف للشّاعر أن يبني سماءً على ملك فارسيّ قد قضى منذ مئات السّنين، فبيّن المبرّد أنّ الشّاعر يشير بذلك إلى صورة كسرى الّتي نُقشت أو رُسمت في قعر الإناء الّذي يشرب فيه، وهذا الموضوع أدّى بالمبرّد إلى الاستطراد، ذاكرًا النّصّ الآخر لأبي نواس من قصيدته السّينيّة، فقال: "وقد قال في أخرى: ودار ندامى عطّلوها وأدلجوا ..." (١٩٩٣، ج٢، ص ٨٢). وهذه كلمات يسيرة، ولكنّها مهمّة يشير بها إلى موضوع التّصوير الّذي سبق أن ذكره في النّصّ السّابق، ومع هذا الإدراك للموضوع والفكرة عند المبرد، إلا أنّه أبقاها من دون مزيد من الإيضاح؛ ولذلك تبقى هذه الإشارات على أهميتها غامضة مقتضبة لا تفصح عن أسباب الاستحسان والطّرافة الّتي تفهم من عنوان المبرّد السّابق "طرائف من تشبيهات المحدثين" ، وقد نُقل رأي المبرّد هذا من كتاب آخر له هو " الرّوضة " في سياق الاستحسان أيضًا لهذه الأبيات من دون مزيد من الإيضاح (ابن الأثير، ١٩٩٩).

والنّصوص السّابقة تشير إلى اتّفاق الجاحظ والمبرّد على استحسان نصّ أبي نواس والحكم فيه لصالحه بالانفراد بالإبداع كما قال الجاحظ، وبالسّبق كما قال المبرّد، ولكن السّؤال هنا هو أيّ معنى ذاك الّذي استدعى إعجاب الرّجلين بأبيات أبي نواس؟ وأيّ معنى ذاك الّذي سبق إليه أبو نواس كلّ أحدٍ قبله؟ أهو وصف الكأس المصوّرة فحسب؟ أم هو بيانه حدّ الخمر الصّرف، ثم بيانه حدّ مزاجها من الماء؟ أم هو اتخاذه الصّور الّتي نقشت في الكأس مقياساً لبيان المقدار؟ أم هو شيء آخر لمّا نعرفه بعدُ؟

ومن الّذين ذكروها أيضا ابن طباطبا العلويّ (٩٣٤) في كتابه "عيار الشّعر" تحت عنوان "المعاني المشتركة (السّرقات)"، قائلاً:" وإذا تناول الشّاعر المعاني الّتي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة الّتي عليها لم يُعب؛ بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه" (١٩٨٢، ص٧٩)، ثمّ مثّل على ذلك بأبيات أبي نواس: تدار علينا الراح في عسجديّة... ، ثمّ قال:

أخذه أبو الحسين محمّد بن أحمد بن يحيى الهمذانيّ الكاتب فقال:

ومُدامةٍ لا يبتغي من رَبِّهِ أَحَدٌ حَباهُ بها لديه مزيدا
في كأسها صُوَرٌ تُظَنُّ لحسنها عُرُباً برزنَ من الجنانِ وغيدا
وإذا المزاج أثارها فتقسَّمَت ذَهَبًا ودُرًّا تَوأمًا وفريدا
فكأنَّهُنَّ لَبِسنَ ذاكَ مجاسدًا وجَعَلنَ ذا لنحورهِنَّ عقودا

فهذا من أبدع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه (١٩٨٢، ص٨٠).

ويفهم من هذا الّذي قدّمه ابن طباطبا أنّه لا يرى أنّ أبا نواس قد سرق غيره من الشّعراء في هذا المعنى، بل يمكن القول: إنّ أبا نواس قد سبق إلى هذا المعنى، ولكنّه يرى أنّ الهمذانيّ المذكور قد أبرز المعنى الّذي سبقه إليه أبو نواس في أحسن من الكسوة الّتي وضعها عليه أبو نواس، فوجب للهمذانيّ فضل اللّطف والإحسان كما يقول. وكلامه في هذه المسألة يحتاج إلى تحليل دقيق، فقد قال ابن طباطبا (١٩٨٢) معقبًا:

ويحتاج من سلك هذه السّبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتّى تخفى على نقّادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنّه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الّذي تناوله منه، فإذا وجد معنًى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح (ص٧٩).

فجاء ابن طباطبا بأمثلة يبيّن فيها كيف تُنقل المعاني إلى غير الجنس الّذي وجدت فيه أوّلاً فتخفى ولا يمكن اكتشافها، إلا أنّه لا يطبّق هذه الفكرة الّتي يقولها على أبيات الهمذانيّ المأخوذة من أبيات أبي نواس، فالأبيات للشّاعرين في صفة الخمر والكؤوس المصوّرة، وليس هناك نقلٌ للمعنى إلى غير الجنس المستعمل فيه. ومن الواضح أنّ الهمذانيّ أخذ المعنى من أبي نواس إذا ما استخدمنا تعبير ابن طباطبا الّذي تحاشا فيه لفظ السرقة، ولكن أيّ أمرٍ أو أيّ معنىً جعل ابن طباطبا يستشهد بالقطعتين؟ وما أظنه يخفى عليه أنّهما في الغرض نفسه، ولعلّنا نجد تسويغاً في كلامه يساعدنا في فهم وجهة نظره، ولنبدأ بقول ابن طباطبا السابق: أنه من أبدع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه، ما هو المعنى الّذي يقصده هنا؟ أهو معنى بيان مقدار الخمر من مقدار الماء في الكأس؟ أم هو معنى ذكر الصّور المنقوشة؟ أم هو استثمار الصّور المنقوشة في بيان الإشارة إلى كميّة الخمر ومقدار الماء؟ وفي الحقيقة فإنه يُفهم من تعليقه السّابق أنّ هناك معنًى مشتركًا بين القطعتين، وواضح جدًا أنّ أبيات الهمذانيّ لا علاقة لها بمعنى بيان مقدار الخمر من مقدار الماء الوارد في أبيات أبي نواس، وهو ما يعني أنّها لا تتفق مع أبيات أبي نواس في هذا المعنى، وأكبر الظّنّ أنّه يقصد إلى معنى استثمار الصّورة المنقوشة في إنشاء المعاني الّتي تدور حول الموضوع، والمعنى الّذي في أبيات الهمذانيّ هو استثمار لون الخمر وفقاعات الشّراب، بجعل لون الشّراب الأحمر لونًا للباس الفتيات المنقوش في الصّورة، وتلك الفقاعات الفضّيّة عقود اللّؤلؤ في نحور الفتيات اللاتي يظهرن في الصّورة أيضا، فإذا تبيّن افتراق المعنى الخاصّ بين

القطعتين؛ فإنّنا نستطيع القول: إنّ المعنى الّذي يدور حوله استحسان ابن طباطبا هو استثمار الصّورة المنقوشة في إنشاء المعاني الّتي تدور حول الموضوع، وليس المراد وصف الفنّ البصريّ المشاهد وصفاً تسجيلياً مجرّدًا من الصّنعة الفنيّة الّتي تخدم المعنى، ولربما تستطيع أن تخلق معنًى جديدًا مبتكرًا.

ومن الّذين استحسنوها أبو هلال العسكري (١٠٠٥) فقد استحسن هذه الأبيات ، قائلاً في ديوان المعاني (١٩٣٣): "وأمّا فضول الكؤوس فأحسن ما قيل فيها قول أبي نواس: قرارتها..." (ج١، ص ٣١١)، فسجّل إعجابه ولم يعلّل أو يحلّل، ثمّ جاء ابن رشيق القيروانيّ (١٠٦٣) فنبّه في باب الإشارة إلى أنّها "من غرائب الشّعر ومُلَحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المعنى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشّاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة، واختصار وتلويح، يعرف مجملًا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" (٢٠٠٠، ج١، ص ٣٠٨)، ومن أنواعها: التّفخيم، والإيماء، والتّعريض، والتّلويح، والكناية والتّمثيل، والرّمز، واللّمحة، واللّغز، واللّحن أو المحاجاة، وذكر باب التّتبيع على أنّه من أنواع الإشارة. الّذي يعنينا أنّ ابن رشيق ذكر أبيات أبي نواس على أنّها من مليح الرّمز كما قال. وبالنّظر إلى تلك المصطلحات الّتي سردها نجد الجامع لها معنًى واحدًا هو اللّمحة والإيجاز، واستغراق معانٍ كثيرةٍ في إشاراتٍ خفيّةٍ موجزةٍ، قال ابن رشيق (٢٠٠٠): "ومن مليح الرّمز قول أبي نواس يصف كؤوسا ممزوجة فيها صور منقوشة:

قَرارَتُها كِسرى وَفي جَنَباتِها مَهاً تَدَّريها بِالقِسِيِّ الفَوارِسُ
فَللخَمرِ ما دُنَّت عَلَيهِ حُمولُها وَلِلماءِ ما دارَت عَلَيهِ القَلانِسُ "

(ج١، ص ٣٠٨). ووجه الاستدلال عند ابن رشيق بأبيات أبي نواس أنّ الشّاعر أراد أن يخبر عن مقدار الخمر الصّرف بالنّسبة إلى مزاجها من الماء، فقام بذلك عن طريق الرّمز إليها بمكانها من تلك الصّور في الكأس، فقال شارحًا ومعلّقًا (٢٠٠٠):

يقول: إنّ حدّ الخمر من صور هذه الفوارس الّتي في الكؤوس إلى التّراقي والنّحور، وزبد الماء فيها مزاجا، فانتهى الشّراب إلى فوق رؤوسها، ويجوز أن يكون انتهاء الحباب إلى ذلك الموضع لمّا مزجت، فأزبدت، والأول أملح، وفائدته: معرفة حدّها صرفا من معرفة حدّها ممزوجة، وهذا عندهم مما سبق إليه أبو نواس (ج١، ص ٣٠٩).

لكن أهو المعنى الّذي رام فيه بيان مقدار الخمر بالنّسبة إلى مقدار الماء في الكأس؟ أم هو استثمار الصّورة في بيان المقدار؟ أم هو معنى الإشارة إلى الصّور الّتي في الكأس؟

الّذي يظهر أنّ ابن رشيق نظر إلى أنّ الشّاعر أراد الإشارة إلى مقدار الخمر بالنّسبة إلى مقدار الماء في الكأس، وهي الفائدة الّتي ذكرها وعقّب عليها بما اشتهر من سبق الشّاعر إلى هذا المعنى، ولكن ابن رشيق لا يرى أنّ هذا السّبق المقطوع به لأبي نواس سالم من المعارضة، وهذا دليل آخر على أنّ ابن رشيق يرى أنّ المعنى هو الإشارة إلى مقدار الخمر بالنّسبة إلى الماء في الكأس، فقد استدرك برأيه الخاصّ قائلًا (٢٠٠٠):

"وأرى – والله أعلم – أنّها تحلّق على هذا المعنى من قول امرئ القيس:

فلما استطابوا صُبَّ في الصَّحْنِ نصّفُهُ وَوَافَى بماءٍ غير طَرْقٍ، ولا كَدِرْ

جعل الماء والشّراب قسمين لقوة الشراب" (ج١، ص ٣٠٨). فابن رشيق هنا ينظر إلى المعنى الّذي هو بيان مقدار الخمر بالنسبة إلى الماء الّذي مُزجت به، وهذا واردٌ في بيت امرئ القيس، إذ إنّه شُرح بما يفيد أنّ الخمر كانت قويةً إلى الدّرجة الّتي جعلتهم يصبّون في الصّحن نصفها ثمّ ملأوا النّصف الآخر بماء صافٍ (البطليوسي، ١٩٢٨)، وهذا يعني أنّ امرأ القيس جعل المقياس الّذي يبين به مقدار الخمر من الماء هو الصّحن، أو نصفه على وجه التّحديد، وعلى هذا الرّأي بنى ابن رشيق استدراكه عليهما بأنّ أبا نواس تحلّق عليه من امرئ القيس؛ أي دار عليه أو حوله، يقول ابن رشيق (٢٠٠٠): "فتسلّق الحسن عليه وأخفاه بما شغل به الكلام من ذكر الصّورة المنقوشة في الكؤوس، إلا أنّها سرقة طريفة مليحة" (ج١، ص ٣٠٨). ويفهم من هذا التعليق لابن رشيق أنّه لا يرى كبير قيمة فنيّة في ذكر الصّور المنقوشة، وإنّما

هي حيلة الشّاعر في لفت الأنظار عن المعنى المسروق والتّعمية عليه، وإنّه ليمكن القول: إنّ ذكر الصّورة المنقوشة هو الأمر الّذي كتب لأبيات أبي نواس الّذيوع والانتشار، ولولا الصّورة المنقوشة لكانت شهرتها كشهرة بيت امرئ القيس المذكور.

ثم جاء ابن الأثير (١٢٣٩) في مثله السائر، وفي سياق حديثه عن المعاني بيّن أنّها تكون ما بين معانٍ مُبتدعة يبتدعها المؤّلف من غير اقتداء بسابق، ويعينه عليها أمور مثل حكاية حال حاضرة مشاهدة، وتكون -أيضاً- معانيَ مبتدعة من غير شاهد حالٍ متصورةٍ وهي الأصعب، فقال مستشهدًا بأبيات أبي نواس على القسم الأوّل وناقلًا عن المبرّد والجاحظ استحسانها، ثمّ قال معلّقاً على رأيي الجاحظ والمبرّد السابقين " وقد أكثر العلماء من وصف هذا المعنى وقولهم فيه: إنّه معنى مبتدع" (١٩٩٩، ج١، ص ٣٠٦)، ثمّ أبدى ابن الأثير رأيًا نقديًّا مخالفًا من سبقه، فعلّق على ما سبق أن امتُدحت به الأبيات مستهجنًا ذلك الإطراء، ومعتذرًا عن ذلك الاستحسان من الجاحظ والمبرّد، وبيّن أنّه إنّما يصحّ ذلك المديح في حالة واحدة، وهي أن يكون المقصود بذلك الإطراء فصاحة الشّعر وليس براعة المعنى وتفرده، فهو يرى أنّ استحسان السّابقين منصبٌّ على فصاحة الشّعر وليس إلى إبداع المعنى وفرادته، وهو بهذا الرأي يخالفهم وينقض رأيهم، معللًا ذلك قائلاً:

فإنّه لا كبير كلفة فيه؛ لأنّ أبا نواس رأى كأسا من الذّهب ذات تصاوير فحكاها في شعره، والّذي عندي في هذا أنّه من المعاني المشاهدة، فإنّ هذه الخمر لم تحمل إلا ماءً يسيرًا، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها، وكان الماء فيها قليلًا بقدر القلانس الّتي على رؤوسها، وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر (١٩٩٩، ج١، ص ص ٣٠٦ -٣٠٧)

وابن الأثير متفرّد بهذا الرأي، وفي رأيه جدة وزاوية أخرى من زوايا النظر، فإنّه يرى أنّ المعنى الّذي يريد الشّاعر قوله وإيصاله إلى المتلقين قد سُبق إليه، والّذي سبقه هو الفنّان الرّسام أو النّحات الّذي وضع تلك الصّور على الكأس، وليس لأبي نواس من فضل هنا كما يرى ابن الأثير سوى تحويل المعاني الّتي تضمّنتها تلك الصّور إلى كلمات شعريّة أنيقة.

وفي إطار محاولة ابن الأثير إقناع القارئ بفكرته، حاول تسويغ إعجاب المبرّد والجاحظ بالنّصّ بأنّ هذا الإعجاب سببه الفصاحة الظّاهرة لأبيات أبي نواس، وليس ما تضمّنته من معانٍ. ونظرة ابن الأثير أنّ النّصّ لا كبير إبداع فيه ولا كلفة، نستطيع تفهّمها فقط إذا بحثنا عن زاوية النّظر الّتي ينظر منها ابن الأثير، وهي أنّ الشّاعر هنا ليس هو الفنّان المبدع لموضوع الصّورة المنقوشة على الزّجاج، وإنّما هي من صنع فنّان آخر هو الرّسام أو النحات الّذي نحتها في كؤوس الزّجاج، وبشكل مباشر يرى ابن الاثير أنّ قيمة عمل الشّاعر وجهده تتمثّل فقط في تسجيل العمل الفنّيّ البصريّ في الشّعر، أمّا الإبداع الفنّيّ في الرّسم فهو عمل فنّان آخر.

وعندما نمعن النّظر في النّصوص الّتي نقلت عن السّابقين بوساطة ابن الأثير، يتّضح أنّ ابن الأثير قد حاد وغضّ الطرف عن السّبب الّذي جعل النّقّاد يستحسنون أبيات أبي نواس، فإنّه أعلن أنّ الاستحسان منصبّ على فصاحة الشّعر وليس على معانيه، وهذا ادّعاء لم يُقِم عليه ابن الأثير الدّليل؛ لأنّهم قد صرحوا بأنّ المقصود امتداح المعاني المبتكرة عند الجاحظ والتّشبيهات الطّريفة عند المبرّد، ولو سلّمنا جدلاً بصحّة هذا الزّعم فلماذا هاجم ابن الأثير نصّ أبي نواس وانتقده فيما يخصّ معانيه؟ بينما هو يعتقد أنّ المعاني هنا هي معانٍ ابتكرها الرّسام أو النّحات وليس للشّاعر من فضل سوى نقل العمل إلى القرّاء.

وفي موضع آخر من المثل السّائر، يرى ابن الأثير أنّ أبيات أبي نواس تستحقّ الإعجاب؛ لما فيها من الإيجاز، واستشهد بما روي عن الجاحظ من أنّه لا يعرف شعراً يفضُل هذه الأبيات الّتي لأبي نواس (ابن الأثير، ١٩٩٩)، ثمّ قال معلّقا على رأي الجاحظ: "ولعمري إنّ الجاحظ عرف فوصف،

وخبر فشكر، والّذي ذكر هو الحقّ" (ابن الأثير، ١٩٩٩، ج٢، ص ص ١١٤ – ١١٥). ولا شكّ أنّ أبا نواس في هذا النّصّ قد بلغ الغاية في الإيجاز، ويمكن أن يلحظ ذلك بوساطة عدة أمور: أحدها طيّ المشاهد الطويلة المستغرقة لعدّة أيام، وإجمالها في لغة واصفةٍ بالدرجة الأولى مشتملة على كلمات مثقلة بالمعاني، محمّلة بالإشارات المختلفة، وقابلة للتّأويلات المتعدّدة، فمثلًا الفعل المبنيّ لغير المعلوم "تُدار"، والنّكرة في "أنواع التّصاوير"، واسم "فارس" الّذي هو اسم جنس يقع علمًا على الأمّة الفارسيّة جميعها، والأمر الآخر هو ذلك الإجمال المشار إليه في قوله "أنواع التّصاوير"، فإنّ هذا إجمال سيتبعه بتفصيل هو الأمر الأخير الّذي تبدو فيه بعض التّفاصيل الّتي حوتها المشاهد المرسومة على الكؤوس.

وهنا ننتهي من وجهة نظر ابن الأثير بخصوص الاستحسان لهذه الأبيات بسبب ما فيها من الإيجاز الّذي أشار إليه ناقلًا له عن الجاحظ، ونعقّب عليه بإيجاز فنقول: إنّ الصحيح أنّه لا يمكننا الحصول على نصّ يدعم رأي ابن الأثير في أنّ سبب استحسان الجاحظ هو الإيجاز الّذي ذكره هنا؛ بل إنّ الجاحظ قد استحسن النّصّ بسبب المعنى، وليس بسبب الإيجاز وقد ذكر ابن الأثير ذلك بنفسه في النّصوص السّابقة (ابن الأثير، ١٩٩٩).

ومن المتأخّرين الصّفديّ (١٣٦٣)؛ حيث ذكر هذه القطعة في "الوافي بالوفيات" يمتدحها، فيقول بعد أن ذكر أبيات أبي نواس:

هَذِه أبياتٌ سار لها ذكر وصارَ لهَا شكرٌ بين الأدباء أولعوا بهَا وبمعاني أبياتها، قال الجاحظ: نَظرنَا في شعر القدماء والمحدثين فَوجدنا المعانِي تقلّب ووجدناها بعْضًا يُسترق من بعضٍ إلَّا قول عنترة فِي الذُّبَاب:

وخلا الذُّبَاب بهَا فَلَيْسَ ببارحٍ غردًا كَفعل الشَّارِب الْمُتَرَنِّم

هَزِجًا يَحُكُّ ذراعَهُ بذراعه قَدحَ الْمُكبِّ عَلَى الزناد الأَخذَم

وَقَول أبي نواس فِي الكأس المصوّرة قرارتها كسْرَى الأبيات... ، قلت: قد ذكرت هَذِه الأبيات وأبيات عنترة فِي كتابي نصرة الثائر عَلَى الْمثل السائر وَبسطت الْكَلَام على ذَلِك وَذكرت مَا ورد للشعراء فِي ذَلِك من النَّظَائِر" (الصفدي، ٢٠٠٠،ج١٢، ص ص ١٧٩-١٨٠).

وكلّ هذا الّذي ذكره الصّفديّ من عبارات الاستحسان والتّأييد لآراء القدماء يدخله في زمرة النقاد الّذين أعجبوا بأبيات أبي نواس، إذ لم يذكر رأيًا مخالفًا لهم في هذا. أمّا في كتابه "نصرة الثائر على المثل السائر" فكان أكثر السّابقين الأوائل تفصيلًا لهذا الموضوع، حيث نظر فيه بمزيد من البحث، وجمع ما دار من الشّعر حول موضوع التّصوير، وقد قدّم فيه ما لم يُتح لسابقيه أن يقدّموه من المقطّعات الشّعريّة – وذلك فيما اطّلعت عليه– وقد أورد في هذا الكتاب نصّ ابن الأثير في "المثل السائر" عن أبيات أبي نواس الّذي سبقت مناقشته، وتعقّب ابن الأثير فيما قال، ودافع عن رأي السّابقين في استحسانهم لأبيات أبي نواس، ثم أورد قطعًا أخرى لمتأخري الشّعراء ،ثم علّق الصّفديّ (١٩٧١) قائلاً: "لم أورد هذه المقاطيع في الكأس المصوّرة والذّباب وأكثرتُ منها إلّا لأنّ هذا الموضوع من محزّات الأدب وغريب المعاني، ولعلّ هذا القدر ما اجتمع لأحد فيهما" (ص ٢٠٤).

وللصّفديّ هنا إضافتان امتاز بهما عمّن سبقه من النّقّاد، الأولى في جمعه لعدد كبير من الأبيات الشّعريّة الّتي قيلت إلى وقته فيما يخصّ حديث الشّعراء في أشعارهم عن الكأس المصوّرة أو المنقوشة، وهذا في حدّ ذاته اهتمام جديد، ودلالة واضحة على أنّ الموضوع قد شغل حيّزًا كبيرًا من التّفكير النّاقد للصّفديّ. والإضافة الأخرى تكمن في تعليق الصّفديّ على الفكرة بعمومها وإجمالها وهو أمر لم يقم به أحدٌ قبله، إذ لم يتكلّم أحد من النّقّاد قبله عن الموضوع بصفته فكرة عامّة، فكلّ من تحدّث عن هذا الأمر من السّابقين أدار رأيه على أبيات أبي نواس، وحلّق حولها وحول ما قيل عنها، لكن أن يكون الموضوع كلّه قائماً بذاته، متصوّراً بشموليّته في عقل النّاقد ليقدّم رأيًا كليًّا فهذه لم توجد إلا عند الصّفديّ، ونحن لا نبالغ فنزعم أنّه رأي متكامل صادر عن دراسة شاملة لكلّ جوانب الموضوع، ولكنّه رأيٌ متفرّد عن السّابقين، ونلمح

ذلك في جملتين عبّر بهما عن فكرته بقوله: إنّ "هذا الموضوع من محزّات الأدب "، ويعني أنّه مفصل من مفاصل الأدب أو باب عظيم من أبواب الإبداع الأدبي. ولا شكّ أنّه لمح في هذا الباب اتّصاله الوثيق بفن الرّسم والتّصوير، وهو أمر لم يكن منتشرًا، وهذا يعني فتح باب جديد من أبواب الأدب المغلقة الّتي لم تفتح بعد، ثمّ قال الجملة الثانية وهي "وغريب المعاني"، ولا غرو أنّ النّاقد استشعر غرابة المعاني الّتي تنضوي تحت هذه الفكرة في ذلك الوقت إذ إنّ فيه جمعاً بين فنّين مختلفين ومتباعدين.

وموضوع الخلق والابتكار والغرابة في المعاني الشّعريّة هو الّذي شغل عقول النّقّاد العرب القدامى لفترة طويلة، وهو أمر مميّز في حد ذاته، فقد كان الأمر متعلّقًا بفكرة ابتكار الفنّان وليس النّظر والبحث والتّدقيق في احتمالية تقليد الشّاعر لشاعر آخر أو بمعنى آخر استراق أفكار شاعر آخر، ولهذا نظر ابن الأثير –مثلًا– إلى قضية وصف الرّسوم على الزّجاجة في الكأس لأبي نواس على أنّها وصف تسجيليّ، ولم تكن عنايته منصّبّةً على فكرة أنّ الشّاعر معجب بعمل فنّيّ له قيمة تاريخيّة أولًا ثم قيمةٌ فنّيّةٌ مقدّرةٌ ثانياً. وبراعة الشّاعر تكمن في قدرته على استثمار قدرته الشّعريّة لتسجيل العمل الفنّيّ ونقله، ثم ابتكار المعنى الشّعريّ الّذي يُثبت فيه لنفسه عملًا إبداعيًّا شعريًّا معجبًا مثل الّذي رآه ونقله.

لقد كان ابن الأثير مهتمًّا بتعريض أداء الفنان الناقل لمشرط النّاقد الّذي ينظر إلى فنّ الشّعر وحْده بمقاييس حادّة جداً لم تراعِ فكرة أنّ الشّاعر لديه الحق في التّعبير عن إبداعات الفنّانين الآخرين وكذلك الفنون الأخرى وإبراز رأيه فيها، وكذلك لديه الحق في استثمار الأعمال الفنّيّة الأخرى بأدواته الفنّيّة الخاصّة والقادرة على خلق المعاني الشّعريّة الجديدة وابتكارها، لقد وجد ابن الأثير بكلّ وضوح أنّ الشّاعر الناقل المسجل مؤرخ مبتعد عن القدرات الّتي يتطلّبها الشّعر من الابتكار والتّخييل والخلق الشّعريّ؛ ولذلك لم يتّفق مع جودة العمل الّذي قدّمه أبو نواس ووصفه بأنّه مقلّد، وأنه لم يقدم أكثر من وصفٍ مجرّدٍ لحالٍ مشاهدة، ولا يرى أنّ هناك جديداً في العمل الّذي قدّمه. وهنا تكمن المفارقة الكبيرة بين نظرة النّاقد ابن الأثير لتسجيل العمل الفنّيّ وبين نظرة النّقّاد الجاحظ والمبرّد وابن طباطبا والصّفديّ إلى أنّ العمل الفنّيّ الّذي قدّمه الشّاعر كان فيه استثمار خلّاق لعمل فنّيّ آخر أو هو إعادة تدوير لعمل فنّيّ اختفى وفُقد من الوجود وحفظه أبو نواس في شعره، أو هو خلق عمل فنّيّ جديد من وحي عمل فنّي مصوّر وجد أصله الفني في حقل الفنون البصرية رسماً أو نقشاً، وقد أبدع الشاعر حينما اقتبس جذوة نصّه من أضواء ذلك العمل.

ولا شكّ أنّ فضيلة رأي ابن الأثير تكمن في تفريقه الواضح والجليّ بين عمل الشّاعر وعمل الرّسام، وأنّ كلًا منهما يستحقّ التّقدير الفنّيّ لقاء عمله، ولا يجوز لأحدهما أن يتسلّق على الآخر فيسلبه ابتكاره، أو يخفي إبداعه، ويمكن أن تُدفع هذه التهمة عن أبي نواس؛ لأنّه قد أشار إلى صاحب العمل المنقوش على أنّه أحد فنانيّ الفُرس.

الجهود النّقديّة المؤسِّسة للمصطلح:

طوال الحقبة الأدبيّة العربيّة القديمة أسهم النّقّاد في اختراع المصطلحات في علوم العربيّة وآدابها جميعها، وعلى سبيل المثال فقد كان لموضوع السّرقات الشّعريّة في النّقد العربيّ القديم نصيب وافر من هذه المصطلحات، فقد أحصى أحد الباحثين (٣٧) مصطلحًا نقديًّا تدور في مجملها حول تعالقات النّصوص بعضها ببعض(إبراهيم، ٢٠١٤)، ولكن – للأسف – فإنّ مصطلحًا نقديًّا واحدًا خاصًّا بموضوع وصف الفنون، أو يعبّر بشكل من الأشكال عن تعلّق النّصّ الإبداعي بعمل فنّي بصريّ لم يحضر بأي شكلٍ من الأشكال طوال الحقبة السّابقة، وحتّى في تلك النّصوص النّقديّة المؤسسة الّتي دارت فيها النّقاشات حول أبيات أبي نواس لم يظهر المصطلح النّقديّ لإشهار الظّاهرة أو تحديدها، مع أنّ نظرةً عابرةً إلى المنجز النّقديّ والاصطلاحيّ على مدى

التّاريخ الفنّيّ الأدبيّ العربيّ القديم ستكشف عن ذلك البناء الاصطلاحيّ العظيم الّذي أنجزه النّقّاد في حقل الدّراسات الأدبيّة، والنّقديّة الشّعريّة منها على جهة التّخصيص، فقد ركّزوا على العلاقات الّتي يمكن أن تنشأ أو توجد بين النّصوص القوليّة، وغنيّ عن القول الإشارة إلى مصطلحات هذا الباب الشّهيرة من مثل: النّسخ والمسخ والسّلخ والانتحال والاختلاس ويطول الباب لو تناولها البحث بمزيد إيضاح، وإنّما المراد الإلماح إلى جوانب هذه القضيّة، وتراجع في أماكنها من أبواب السرقات الشعرية.

وفيما يخصّ الاصطلاح البلاغيّ، فعلم البديع مثلا من علوم البلاغة العربية حظي بكمّ هائل من المصطلحات، وقد استغرق الدّرس البلاغيّ العربيّ قديمًا في الكشف عن المصطلحات الّتي يكون محور النظر فيها مرتكزًا على علاقة النّصّ القوليّ بنصّ قوليّ آخر، ومن ثمّ اختراعها وتوليدها. ففي جانب الدّرس النّقديّ العربيّ القديم نجد نوعًا من الإحالة إلى هذا المفهوم -أعني علاقة النّصّ القوليّ بنصّ قوليّ آخر- إحالة تستبطن الاستهجان والغضّ، وتصل إلى حدّ الإدانة ممثّلة في حقل السرقات الشّعريّة، وهذه القضيّة من بين القضايا النّقديّة القديمة الّتي استأثرت بوافر الجهد من قبل النّقّاد، فنجدها قد استحوذت على مؤلّفات خاصّة كمثل كتاب التّنيسي (١٩٩٢) المسمّى "المنصّف للسّارق والمسروق منه"، ونجد أيضًا أنّ هذا الحقل قد عجّ بعشرات المصطلحات التي دارت جميعها في فلك واحد مداره على معنى الأخذ والسّرقة وما تحمله من إدانة للأديب، وكانت هذه المفهومات تتحاذى وتتجاور ولكنها لا تتجاوز فكرة القول على القول إلى فكرة القول على الفنون الأخرى، ونقصد هنا القول الفنّيّ - أعني الشعر- على الرّسم والتّصوير أو الفنون البصرية، وبطبيعة الحال فيمكن أن تشمل الفنون السمعية والأدائية والتطبيقية، من موسيقا ورقص وتصميم وعمارة وغيرها، وبالمجمل نعني كلّ فنّ غير قوليّ ضُمِّن في فنّ قوليّ.

ونجد نوعًا آخر من الإحالة اهتمّ به البحث البلاغيّ فكان سبيله حسنًا في العموم خاليًا من الإدانة، وقد يصل من الإطراء إلى حدّ وصفه بالابتكار والاختراع والافتراع، وهنا نجد نوعًا من المصطلحات الّتي لا يفهم منها الغضّ أو الإدانة كما في الأوّل، بل على العكس من ذلك، فقد يشير المصطلح إلى مفهوم فيه إيجابيّة نسبيّة أو نوعيّة من وجهة نظر النّاقد، فمن الاصطلاحات الشّهيرة الّتي هذا سبيلها: التّضمين والاقتباس والأخذ والافتنان والتصرّف والاقتدار والعقد والحلّ والتّلميح وغيرها كثير (مطلوب، ١٩٨٧).

الفنون البصريّة وعلاقتها بالفنون الأدبيّة:

إنّ غياب المهاد النّظريّ والمؤلّفات المؤسِّسة في حقل الفنون البصريّة قد كان له أعظم الأثر في انعدام الآراء الفنيّة والنّظرات النّقديّة العميقة حينما يكون هناك تماسّ بين الفنون الأدبيّة وتلك الفنون البصريّة، وقد قرر بعض الباحثين الغربيين أنه لمّا يظهر تعريف اصطلاحي للفنون البصرية في التاريخ العربي كلّه حتّى العصر الحديث، وذلك على يد بطرس البستاني (١٨٨٣) (آنكا وسارة، ٢٠١٨)، ومن المعلوم أنّ غياباً لذلك التّأسيس لهذه المدّة الطويلة من عمر التّأليف الزّمنيّ في مجال التّأطير النّظريّ لقضايا الفنون البصريّة، قد قابله ازدهار في مجال آخر هو حقل الفنون القوليّة عند المقارنة بين الحقلين، أيضاً فإنّ ذلك الأمر انسحب على التّحليل والتّعليل والتّفسير للنّصوص والظواهر الفنيّة عند النّقّاد، فحينما يكون هناك تماسّ بين النّصوص الإبداعية وتلك الفنون البصريّة فإنّ الفعل النّقديّ يقف في أحسن أحواله عند الحدود الفنيّة للفنّ القوليّ ولا يعبرها إلى حقل الفنّ البصريّ. وأيضًا يمكن القول: إنّ هذا الأمر حال دون تعمّق الباحثين في النّظر في أطر هذه العلاقة، وتمظهراتها في النّصوص الإبداعيّة، فقد رأينا أنّ الآراء النّقديّة تبلورت في إطارٍ من الاستحسان العام الّذي يجنح إلى الانطباعيّة غير المعلّلة، بخاصّة إذا ما قيست على الآراء أو النّظرات النّقديّة

المتعمّقة الّتي ظهرت في التآليف المعنيّة بالشّعر واللّغة الفنّية العالية، الّتي بدت أكثر نضجًا وتبلورًا في القرنين الثالث والرّابع الهجريين.

ومن الواضح أيضًا إيثار النّقّاد العرب والمتأدّبين إطلاق اسم "الوصف" أو "النعت" على العلاقة الّتي تكون بين اللغة الشّعريّة الواصفة لشيء ما وإن كان فنًا أو عملًا فنيًّا، وهذا وإن كان يصحّ لغةً فإنّنا بصدد ظاهرة غريبة ومغرية في الآن نفسه، حتّى وإن رُحنا نبحث عن كلمات نصف بها هذا العمل، فإنّنا لا محالة عائدون إلى حروف كلمة "وصف" الثّلاثة، وهذه الكلمة فضفاضة عامّة يطلقونها على وصف النّاقة والفرس والصحراء والرّحلة، ووصف الكؤوس المصوّرة أيضًا، ولهذا لم يكن غريبًا جدًا أن تكون كلمة الوصف مذكورةً بجانب كلمة الإكفريسس *Ekphrasis* في أحد أهمّ عنوانات الأبحاث الحديثة الّتي طرقت هذا الموضوع كما سنرى، وأيضًا على شدّة رغبتنا في التّحرّر من هذه الكلمة لعموميّتها فإنّنا سنجدها تفرض نفسها فرضًا في أماكن من الحديث لا يغني سواها عنها ولا يسدّ غيرها مسدّها.

في حين ظهرت هذه العلاقة بشكل جليّ في كتابات الغربيّين في العصر الحديث، فقد أُشير إليها بوضوح في كتاب نظريّة الأدب، حيث أُبرزت جوانب مختلفة يمكن بواسطتها تناول هذا الموضوع بالدّرس والبحث في حقل الأدب (ويليك ووارن، ١٩٥٦). والاصطلاح الّذي أطلق على هذه الظّاهرة في الدّراسات الغربيّة الحديثة عن هذا الموضوع في الشّعر العربيّ هو الإكفريسس *Ekphrasis*، وهو مصطلح غربيّ قديم الوجود، وله في الأعمال الأدبيّة الغربيّة كيان واضح ومعروف، وقد دارت حوله دراسات شتّى وتطبيقات مختلفة في الأدب الغربيّ، وقد ظهر هذا المصطلح في الأبحاث العلميّة الحديثة عن الشّعر الّذي يصف الأعمال الفنّية البصريّة في الأدب العربيّ، وقد استخدمته في دراستها للشّعر العربيّ باللّغة الإنجليزيّة الباحثة سومي (٢٠٠٤) في كتابها الموسوم بـالوصف في الشّعر العربيّ الكلاسيكيّ.

وتقرّر ويب (١٩٩٩) أن الإكفريسس *Ekphrasis* يحمل معنًى قديمًا أوسع بكثير ممّا قد يعتقده الباحث بالقياس إلى معناه الحديث، وذلك ابتداءً من كونه أداة أو أسلوباً لوصف كلّ شيء تقريبًا حتّى الانتهاء إلى كونه وصفًا للأعمال الفنّيّة الحسّيّة، وعلى هذا فالتّعريف القديم لهذا المصطلح هو أنه " الوصف الواضح "، بينما نجد التّعريف الأكثر حداثة الّذي يعتمده الباحثون في هذا الحقل هو تعريفهم الإكفريسس *Ekphrasis* بأنّه: إعادة تمثيل لفظية لأعمال فنية غير لفظية (سومي، ٢٠٠٤).

ومما سبق فإنّ الإكفريسس *Ekphrasis* بشكل عامّ هو الوصف الواضح المحدّد، وفي الفهم الحديث يأتي بمعنى تمثيل الفنون مثل الموسيقا والغناء والتّصوير والنّحت والعمارة والرّقص في فنّ القول، أو إعادة تمثيل أعمال فنية غير قولية في قولٍ فني، وغني عن القول: إنه لا أحد يدعو مقطعًا موسيقيًّا مثلا على أنّه نصّ غير قوليّ، ولكن يقال معزوفةً أو مقطعًا موسيقيًّا أو أغنية وكذلك اللّوحة الفنّيّة والتّمثال والجداريّة، فإنّ كلّ هذه الفنون وغيرها لا تسمّى فنًّا غير قوليّ، ولكنّها تسمّى بمسمّيات أخرى معروفة في حقولها الفنّية الأمّ، فالأمر أنّ لكلٍّ مصطلحاته الخاصّة، ومن هنا تبدأ قضية تداخل الفنون، ووجود هذا التّداخل هو العلامة الأولى لإثبات التّمايز، وإلّا فكيف لنا أن نعرف التّداخل بين الفنون لو كنّا نعدّها شيئًا واحدًا. وعلى كلّ حال، فالنّظرة إلى الفنون الأخرى من زاوية الفنون القوليّة هو ما يجعل الكاتب يستخدم النّصّ بوصفه الكلمة (الأيقونة) المعروفة للمنتج الأدبي، ولكنّنا هنا أمام منتجات فنّيّة أخرى لها مصطلحاتها الخاصّة بها في حقولها الفنّيّة المعروفة؛ ولذلك نصادف إشكاليات التّعريف للمصطلح.

ونعتقد أنّ واحدًا من أهم الأمور الّتي تميّز الإكفريسس *Ekphrasis* هو أنّه محاولة من المتكلّم لنقل المستمع من حالة

الإنصّات إلى المشاهدة، وقد نقل ذلك عن صحف التمارين القديمة لطلّاب الخطابة اليونانيّين (سومي، ٢٠٠٤). ولا شك أنّ دقّة الوصف وبراعة المتكلّم في اقتناص الألفاظ المحمّلة بالدّلالات المرادة ستمكّن من إحضار تلك الموصوفات إلى القوّة المتخيّلة عند المستمعين أو القرّاء، ومن ثم سينقل المستمع إلى أفق آخر يعمل فيه العقل مستمتعًا في محاولته استحضار الصّور الشبيهة المختزنة في الذّاكرة إن كان ثمّة صورة سبق أن رآها، فإن لم يستطع فهو لا محالة سيجنح إلى التخيُّل مؤطّرًا بوصوفات القائل أو الكاتب.

وفي الأعمال العلميّة النّقديّة الحديثة نجد التفاتة مبشّرةً بمزيد من العمل تجاه هذه الظّاهرة في جانبي الممارسة والتّنظير، وتلحظ محاولات التّسمية بمصطلحات تشير إلى هذه الممارسة الفنيّة المتمثّلة في هذه التّفاعلات بين الفنون فتظهر الفكرة تحت اسم قصيدة وصورة (مكّاوي، ١٩٨٧)، والتقاء الفنون (عطيّة، ٢٠٠٥)، والخطاب الموازي (منصّر،٢٠٠٧)، وتسمية أخرى هي حوار الفنون (درويش، ٢٠١١)، والتّراسل والتّزامن (قدور، ٢٠١١)، أو جماليات الصّورة (عبيد، ٢٠١١)، والتّضايف الأجناسي (بوغنوط، ٢٠١٧)، والتّأثر والتّأثير(عتيق، ٢٠١٧).

وإذا أمعنّا النّظر في هذه التّسميات الحديثة نجدها تصف أكثر من كونها تسمّي، فهي تجنح لاستخدام الإضافة اللّغويّة للتّعبير عن المعنى الّذي يتطلّبه هذا المفهوم، ولّما تقع بعدُ هذه الجهود على لفظ يشكّل علامة مفردةً دقيقة وفارقة وذات إصابة مباشرة للمعنى المراد، وإن كنّا نرى أنّه يمكن أن تُسمى هذه الظّاهرة الفنيّة بمصطلح أصيل سبق إلى شغل حيّز اللّفظ والمفهوم في مدوّنات بعض البلاغيّين القدامى، وأخصّ منهم البديعيّين (مطلوب، ١٩٨٧)، وإن كان هذا اللفظ لم يُعنَ بالدّلالة الّتي نعنيها هنا، فإنّه مصطلحٌ مصيب للمفهوم الّذي نحن بصدده، وهو مصطلح "الافتِنان" وكلمة "افتنان" على زنة "افتعال" من الفعل الماضي "افتنّ" مأخوذة من الفنّ على وزن "افتعل" والمعنى المتأصّل في "افتعل" هو معنى القوّة في الفعل، وتجيء الصيغة على معانٍ أخرى مثل المطاوعة والاتّخاذ والمشاركة والتّصرّف والاجتهاد (الجرادات، ٢٠١٣)، ولا شكّ أن هذه المعاني جميعها تتضافر في هذا المعنى الّذي نحن بصدده، ويأتي هذا الاختيار مراعيًا عددًا من الأسباب، فإنّه مصطلح يتكوّن من كلمة واحدة، وأعلى درجات حسن اختيار المصطلح أن يكون كلمةً واحدةً سهلة الاستخدام ومؤديةً للمفهوم بأيسر الطرق وأوجزها، والمصطلح كذلك مشتق من كلمة "الفنّ" الّتي هي قطب الحديث هنا وعليها المدار، والصيغة تدلّ على معنى الاتخاذ والمشاركة وهي مقصودة هنا لإفادة معنى التشارك بين الفنين، فالمصطلح مرتبط بالحقل المقصود لغويًّا اشتقاقًا ودلالة، وكذلك نحن نُحيي مصطلحًا بلاغيًّا أصيلًا ونطوّر دلالته ليواصل سيرورته في الحقلين العلميّ النّقديّ والفنّيّ الإبداعيّ.

والافتنان مصطلحٌ ما أعرفُ أنّ أحدًا قبل ابن أبي الإصبع المصريّ قد ذكره أو أشار إليه، فهو مُبتدعُه، وقد عرّف ابن أبي الإصبع الافتنان في كتابه "بديع القرآن" (١٩٦٠) بقوله: "أن يفتنّ المتكلم فيأتي في كلامه بفنّين إما متضادّين أو مختلفين أو متّفقين" (ص ٢٩٥)، ويعود إليه في كتابه الآخر "تحرير التحبير" (١٩٦٣) فيقول: إنّ الافتنان هو "أن يفتنّ المتكلم فيأتي بفنّين متضادين من فنون الكلام في بيت واحد أو جملة واحدة مثل النسيب والحماسة والهجاء والهناء والعزاء" (ص ٥٨٨). ومن الواضح أنّ مبتدعه الأوّل قد حصره في الجمع بين فنّين قوليّين فقط حينما نصّ على ذلك بقوله:"من فنون الكلام"، والفنّ هنا يُقصد به المعنى والموضوع لا ما اشتُهر عن الفنّ حديثاً، ويقصد بالفنّين المعاني المتضادّة أو الأغراض في الكلام من مدح وفخر وتعزية وتهنئة، إلا أنّ هذا المصطلح بهذا المفهوم قد بات نادر الورود على أسلات الأقلام، مطويًّا في صفحات الكتب، واختيارنا إيّاه مصطلحًا للمفهوم الّذي نحن بصدده ينفخ فيه روحًا تُحييه، وفيه إشغالٌ لّلفظ بالدّلالة المستقرّة المشتهرة لكلمة الفنّ في العصر الحديث، ومع إنّ

تعريفات الفنّ متعددة فإنّها تدور حول وجود العنصر الجماليّ، وقد قيل: إنّ كل عمل تميّز بوجود عنصّر جماليّ فإنّه يمكن عدّه عملًا فنيًّا (شيلدز، ٢٠٠٩).

وعلى كلٍّ فمصطلح "الافتنان" قادر على حمل المضمون مبنًى ومعنًى ودلالة، وقادر أيضًا على القيام به دقّةً وإصابةً واختصارًا، ولذلك ندعو إلى جعل مصطلح "الافتنان" ترجمةً لمصطلح الإكفريسس *Ekphrasis*، وأن تستخدم بديلًا للمصطلح الأجنبي بحروفه اللاتينية أو حتّى بترجمته الحرفيّة، وعلى هذا فإنّه يمكن القول: إنّ "الافتنان" الّذي نحن بصدده "افتنان" حديث وهو: أن يجمع الفنّان بين فنّين أو أكثر في عملٍ فنّي واحد، والفنّان هنا كلّ من يصدق عليه هذا الوصف شاعرًا أو غير شاعر، والفنّ المبدَع هو كل فنّ هذه صفته، فيكون الجمع بين فنّين أوّلهما: يعمل حاضنًا للفن الآخر، ويمتاز بمعرفة الفنّان الوطيدة له، فهو ميدانه الأول وحقل إبداعه الرئيس، وللفنّان معرفة خاصة بكل أدواته وما يمتاز به من تقنيات وآلاتٍ فنّية، وثانيهما: الفنّ المستضافُ أيًّا كان نوعه ومن دون أيّ استثناء لجنسه، ما دام الحاضن الأول هو وسيط نقلِه والمعبّر عنه والموصّف له بفنّياته وتقنياته كاملة، وإن أردنا أن نخصّص الحديث بما نحن فيه قلنا: إنّ "الافتنان" في الشّعر هو: أن يجمع الشّاعر بين فنّين أو أكثر في عملٍ شعريّ واحد، وغنيّ عن القول: إن إمكانات الشّعراء تتفاوت ومقاماتهم في الشّاعرية تختلف، وهذا يشكل أحد مصادر التباينات بينهم، وزوايا النّظر الّتي ينظرون من خلالها أيضًا تختلف، وبمقدار معرفة الفنّان بدقيق الفنّ الآخر وجليله ترى طرق معالجات مختلفة، وزوايا نظر متعدّدة؛ ولهذا فقد نجد افتنانًا لا يتجاوز مساس السّطح الظّاهريّ للعمل الفنّي فيكون شأنه شأن أبيات عبدة بن الطّبيب سجّلت عملًا فنيًّا سحيقًا وحفظته من الضياع، وقد ينفذ الشّاعر عن طريق العمل الفنّيّ إلى ما لم يدر بخلد، وقد ينتج شيئًا ما توقع أحدٌ أن يُرى أو يُبصر مثله، ومن ثمّ تدور حوله الأفكار والعقول.

ولأنّنا معنيّون هنا بالشّاعر فنقول: إنّه "يفتنّ" فيقول الشّعر في النّحت والنّقش والرّقص والتّمثيل والتّصوير والعمارة والتّصميم والخطّ وكلّ عمل فنّيّ تضمّن عنصرًا جماليًّا، و"يَفتنّ" بفنّه الشّعريّ فيقول شعرًا عن الشّعر عامّةً، وقد يذكر شعره أو شعر غيره، وهذا الباب يطول، ولربّما قال شعراً عن النّثر أيضا، فنسمّي كلّ ذلك "افتنانًا"، والنّصّ نصّ "افتنانيّ"، ونصّ "مُفَنّ" ونصوص ولحظات "افتنانيّة"، والكاتب شاعرًا كان أو غير شاعر، مؤلف النصّ الموصوف بما سبق، يُسمّى "مُفِنّاً"، ويوصفُ بأنه "مُفتنٌّ"، وكلُّ ذلك "افتنانٌ".

وللتّمثيل على العلاقات ومختلف مستويات التّداخل الّتي يمكن أن تنشأ في قول شاعر ما عن أحد الأعمال الفنيّة، سأعمد إلى ذكر عدد من الوجوه الّتي يمكن أن يُنظر فيها حينما نبحث علاقات "الافتنان"، وحينما يكون الحاضنُ فنّ الشّعر، ففي حقل الفنون البصريّة (Visual Arts) وهو المسمّى بالتّصوير عند العرب قديمًا، أو فنّ الرّسم والتّشكيل (Drawing and Painting) حديثًا، فإن كان المحتضن أو المستضاف من الفنون البصريّة رسمًا تشكيليًّا، فالشّاعر يذكر فنّ الرسم والتشكيل عامّةً مادحا أو قادحا، معجبا أو مستنكرا، مقتنعا بجدواه أو منكرا لنفعه، ويذكر الفنّان الرّسام ويُشيد باسمه وبفنّه، وقد يذمّ فنانًا باسمه، ويجعل فنّه ذريعةً لبغضه، ويذكر الشّاعر شيئًا عن الفنان وقدرته، واحترافه، وحسن رسمه وتشكيله، أو قبحه وضعف قدرته، وقربه من الحقيقة أو بعده عنها. ولربّما رأى الفنان وعرفه عن قرب فشهد بما علم وذكر ما عرف، ولربّما أنّه لم يره عن كثب وهو إنّما يعرف فنّه، وقد يراه غير محسن ولا مجيد، وإنّما هو بلاء على هذا الفنّ فيصوّره بأبشع الصّور، وقد ينظر الشّاعر إلى محتوى الرّسمات واللّوحات فينظمها شعرا بالكلمات، ويدقّق في أبعادها، وأطوالها، وألوانها، وأشكالها، ويضيف على ما رأى بعضا من مخيّلته الشّعريّة، ولربّما مزج في صورة شعريّة بين مرسوم أمام عينيه ومتخيّل في عقله، وقد يستدعي

في نصّه رسمًا لفنّان آخر فيُدخل في افتنانه افتنانًا آخر، وقد يذكر اسم الفنّان الرّسام وهو قليل في شعرنا القديم، أو يذكر عمله، وقد يختلق في عمله الفنّيّ ما لم يبدعه الرّسام نفسه، وقد يجدها فرصةً سانحةً للحديث عن فنّانين آخرين أحياء أو أمواتا، وقد يقارن بينهم، وقد يفضّل أحدهم على الآخر، وغير ذلك ممّا لا يحصى من الأفكار.

والفنون الأخرى أيضًا "يفتنّ" أصحابها فتتضمّن فنونًا أخرى قوليّةً أو غير قوليّة، فالفنّان رسّامًا أو خطّاطًا أو مصوّرًا قد يفتنُّ فيرسم أو ينقش أو ينحت أو يصوّر أو يخطّ شعرًا قيل، أو يرسم شاعرا، أو يأتي بعمل فنّيّ يعود في أصله إلى الشّعر، وقد يرسم بيتا من قصيدة، أو معنًى في قصيدة، أو فكرةً تعود إلى قصيدة، فيصوّرها بألوانه على لوحاته، أو ينحتها على جدرانه، وقد يُحسن إلى فكرة الشّاعر وقد يسيء إليها، وفي النّثر حينما يتضمّن عناصر جماليّةً فيفتنّ النّاثرُ فيبدعُ فنّا عن كلّ ذلك، وفيها حالات كثيرة متعدّدة.

الخاتمة:

سينيّة أبي نواس هي النّصّ الشّهير الّذي استقطب آراء النّقّاد حول الفكرة، ونعتقد بعد فحص آراء النّقّاد حول سرّ الإعجاب بها، أنّهم لم يكونوا ينظرون إلى وصف العمل الفنّي شعرًا واصفًا خاليًا من الفنّيّة، ولكنهم قصدوا فكرة استثمار الشّاعر للعمل الفنّي في خلق فكرة فنّيّة شعريّة خاصّة بمعانٍ مبتكرة.

وبالنظر إلى ما سبق نعتقد أنّ النظرة النّقديّة الّتي توافق عليها أغلب النّقّاد فيما يخصّ أبيات أبي نواس هي الاستحسان والإعجاب وقد صرحوا بأنّ المعنى المبتدع هو تمكّن الشّاعر من إخبار القارئ على مدى العصور اللّاحقة بكميّة الخمر بالقياس إلى مقدار الماء في الكؤوس، و يمكن أن يلاحظ أيضًا أنّ الفكرة الّتي استطاع بها جلب هذا الاحتفاء بأبياته هي قدرته على استثمار الرّسم أو النقش الذي كان موجوداً على الكأس لأداء المعنى الشّعريّ المراد، ونعتقد أنّ هذه الفكرة هي الّتي وهبت أبيات أبي نواس هذه الحظوة، ونعتقد أنّ النّصّ المؤسّس لأبي نواس حظي بذلك لسببين أوّلهما: القدرة اللّغويّة العالية في وصف الفنّ البصريّ، والآخر: استثمار الموصوف في خلق معنى شعريّ يعلق في ذهن المتلقّي أو المستمع، ويحقّق التّواصل مع الفنّ البصريّ،بل الاندماج معه في اللّحظة البصريّة الشّعريّة التّخيليّة الّتي لا تزال تعمل حتّى يومنا هذا بكفاءة عالية.

وفي سبيل بحثنا عن الآراء النّقديّة المؤسّسة، تطرّقنا إلى رأي ابن الأثير المخالف، فإنّه نظر إلى أنّ الأحقّ بالوصف بالإبداع الفنّيّ هنا هو الرّسام أو النّحات الّذي يرجع إليه فضل جمال الصّورة والنّقش، متجاهلًا أنّ السّابقين نظروا إليها مرتبطةً بفكرة الشّاعر حول كميّة الخمر والماء، لا بكون القصيدة واصفةً وصفًا تسجيليًّا للعمل الفنّيّ البصريّ على الكؤوس، ورأي ابن الأثير يقوم على أنّ هذا الاستحسان مبالغٌ فيه لسبب: وهو أنّ أبا نواس لم يكن مبتكر معاني الصّور المنقوشة وإنما هو حاكٍ لها، وهو ما يعني أن الابتكار كان صناعة فنّان آخر هو النّحات أو الرّسام وليس الشّاعر، ولا ينبغي هنا الخلط بين العملين، ولا شك أنّه يُحمد لابن الأثير وجهة النّظر الّتي تبنّاها، وكانت تقيس إبداع الشّاعر بمقياس الجدّة و الابتكار في المعاني، وتُعطي الفنان الآخر حقّه الفنّيّ، في زمنٍ لا توجد فيه إشارات كثيرة حول هذا الفنّ التّصويريّ، ومع كل هذا فمن الجدير بالذّكر أنّ الشّاعر لم يجرؤ على ادّعاء العمل الفنّي المنقوش لنفسه، بل إنّه نسبه إلى الفرس وهم من قاموا به على سبيل الإجمال. ويقترب من هذا رأي ابن رشيق الّذي يرى أنّ إبداع أبي نواس ما هو إلا نوع من أنواع السّرقة لمعنى شعريّ آخر ورد في شعر امرئ القيس، ولكنّ أبا نواس شغل عنه الناس بقضيّة الصّورة المنقوشة في الكأس، وكانت إجابتنا أنّ بيت امرئ القيس لم يكن ليخفى على الجاحظ والمبرّد لو أنّ المعنى الموصوف بالتفرّد هو نفسه ما في بيت امرئ القيس، ويبقى من المتأخّرين صوت النّاقد الصّفديّ واضحًا مميّزًا مدركًا لأهمّية مثل هذا النّمط في الأدب

والشّعر، وتطرّق البحث لمصطلحات عدّة ظهرت في الدّرس النّقديّ الحديث لهذه الظّاهرة مثل الإكفريسس *Ekphrasis* وغيره من المحاولات الجادّة لوضع المصطلح، ثمّ اقترح مصطلح "الافتنان" بوصفه مصطلحًا نقديًّا عربيًّا، يصحّ أن يأتي بيانًا عن المفهوم وتطبيقًا عليه، داعيًا أوّلا: إلى اتخاذه اصطلاحاً دالًّا على الفكرة، ومُعبَّرًا به عنها، وثانيا: إلى استخدامٍ أكثر شموليةً واتساعًا لهذا المصطلح ومفهومه، وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية:

-إنّ التصوّر العام لفكرة ملابسة الشّعر لفنّ التصوير نظريًّا عند القدماء لم يسهم في اكتمال الممارسة القاصدة المتوجّهة بالنّقد إلى العمل الفنّي، وعليه فإنّ نصّ أبي نواس والنّصوص النّقديّة الدائرة حوله هي نصوص المرحلة التّأسيسيّة المبكرة لهذه الظّاهرة.

-النّصوص النّقديّة المتميزة بوضوح الرؤية حول علاقة النّصّ الشّعريّ بالعمل الفنّيّ البصريّ محدودة وموجزة، وأبرزها رأيان لابن الأثير والصّفديّ.

-يتميّز ابن الأثير بإدراكه حقوق الفنّان الرّسام ودفاعه عنه بما يحفظ له إبداعه، حتّى لا يطغى فنّ الشّاعر على فنّ الرّسام.

-يتميّز الصّفديّ بإدراكه أهميّة هذا الباب وتصريحه بأنّه مفصل من مفاصل الإبداع الفنّي، وجمعه لعدد من المقطوعات الشّعريّة في الموضوع.

-لا يوجد اصطلاح عربيّ قديم قد سبق إطلاقه على الظّاهرة، مع بروز عدد من المصطلحات الواصفة للظّاهرة في العصر الحديث ما بين معرّب ومبتكر.

-إسهام البحث باقتراح استعمال مصطلح أصيل في حقل المصطلحات العربيّة هو "الافتنان" وعدّه مصطلحًا نقديًّا يحسن إطلاقه على هذه الظّاهرة مشتقًّا من اسم "الفنّ"، متوائماً مع دلالة الاشتقاق المقصودة، ومبنيًّا على المفهوم الحديث لهذه الظّاهرة.

المصادر والمراجع

ابراهيم، نانسي (2014). *التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (1999). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. بيروت:* المكتبة العصرية.

ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر (1960). *بديع القرآن* (ط ٢). القاهرة: دار نهضة مصر.

ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر(١٩٦٣). *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*. القاهرة: دار نهضة مصر.

البطليوسي، عاصم بن أيوب (1928). *شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحرث الشهير بامرئ القيس بن حجر الكندي*. مصر: مطبعة هندية.

بوغنوط، روفيا (ديسمبر، ٢٠١٧) *التضايف الأجناسي وجماليات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر*. ورقة قدمت في مؤتمر التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى: أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي، كلية الآداب والعلوم الانسانية ١٨-٢٠ديسمبر ٢٠١٧، (٣٤١-٣٧٧). جامعة ابن طفيل-القنيطرة-المغرب. الأردن: عالم الكتب الحديث.

التبريزي الخطيب ، يحيى بن علي بن محمد(١٩٩٨). *شرح القصائد العشر*.بيروت: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر.

التنيسي، ابن وكيع (1992). *المنصف للسارق والمسروق منه*. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب (١٩٣٨) *كتاب الحيوان*. القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

الجرادات، خلف (٢٠١٣). *الترادفُ الدلالي بين صيغتي افتعلَ وتفاعل. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها*،٩ (٤)،(115-132).

درويش، أحمد (2011). *حوار الفنون بين الشعر والرسم والمعمار والغناء*. أمين الشحات (محرر). *الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري*. (ص ص. ٩١-١١٠). الإمارات العربية المتحدة: دائرة الثقافة والإعلام.

الزوزني، الحسين بن أحمد بن حسين (2003). *شرح المعلقات السبع*. بيروت: المكتبة العصرية.

الصفدي، خليل بن أيبك (2000). *الوافي بالوفيات*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الصفدي، خليل بن أيبك (1971). *نصرة الثائر على المثل السائر*. دمشق: مجمع اللغة العربية.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن محمد .(1982). *عيار الشعر*. الاسكندرية: منشأة المعارف.

ابن الطبيب، عبدة (1971). *شعر عبدة بن الطبيب*. بغداد: دار التربية.

عبيد، كلود (2011). *جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر*. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع.

عتيق، عمر (ديسمبر، ٢٠١٧) *التأثر والتأثير بين اللوحة التشكيلية والنص الأدبي*. ورقة قدمت في مؤتمر ا التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى: أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي، كلية الآداب والعلوم الانسانية ١٨-٢٠ديسمبر ٢٠١٧، (٣١٨-٣٤٠)، جامعة ابن طفيل-القنيطرة-المغرب. الأردن: عالم الكتب الحديث.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1933). *ديوان المعاني*. القاهرة. مكتبة القدس.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل(2006). *كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر*. بيروت: المكتبة العصرية.

عطية، محسن محمد (2053). *التقاء الفنون*. القاهرة: عالم الكتب.

العماري، علي محمد حسن (1999). *قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية*. القاهرة: مكتبة وهبة.

قدور، أحمد (2011). *مفهوم النص في النقد الحديث من خلال بعض نماذجه*. أمين الشحات (محرر). *الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري*. (ص ص. ١١١-١٣٩). الإمارات العربية المتحدة. دائرة الثقافة والإعلام.

القيرواني، ابن رشيق (2001). *العمدة في صناعة محاسن الشعر وآدابه ونقده*. دار الكتب العلمية.

امرؤ القيس، جندح بن حجر بن الحارث (١٩٨٤). *ديوان امرئ القيس* (ط ٥). القاهرة: دار المعارف.

المبرد، محمد بن يزيد (1993).*الكامل في اللغة والأدب*. *بيروت:* مؤسسة المعارف.

مطلوب، أحمد (1987). *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*. بغداد: المجمع العلمي العراقي.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان(١٩٧٥) . *رسالة الصاهل والشاحج*. القاهرة: دار المعارف.

مكاوي، عبد الغفار (1987). *قصيدة و صورة: الشعر و التصوير عبر العصور*. الكويت: عالم المعرفة -المجلس الوطني للثقافة والفنون.

منصّر، نبيل (2007). *الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة*. المغرب: دار توبقال

. أبو نواس (2003). *ديوان أبي نواس الحسن بن هاني الحكمي*. فيسباردن: دار النشر فرانز شتاينر

ابن هشام، عبد الله ابن يوسف (1998). *مغني اللبيب عن كتب الاعاريب*. بيروت: دار الفكر.

Childs, P., & Fowler, R. (2009). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London and New York: Routledge dictionary of literary terms.

Denham, R. D. (2010). *Poets on Paintings: A Bibliography*. USA: McFarland.

Lenssen, A., Rogers, S. A. (Art historian), & Shabout, N. M. (2018). *Modern art in the Arab world: The Museum of Modern Art*. USA: New York.

Sumi, A. M. (2004). *Description in classical Arabic poetry: Waṣf, ekphrasis, and interarts theory.* Leiden: Brill.

Webb, R. (2013). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. U.K: Ashgate.

Wellek, R., & Warren, A. (1956). *Theory of literature.* New York Harcourt, Brace and World.