مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (11)، العدد (3)، ص ص 1411-1478، (رجب 1439هـ/ مارس 2018)

القضايا النقدية في مقدمة ديوان الزهاوي وتمثلها في شعره

عبدالرحمن بن صالح عبدالرحمن الخميس
أستاذ الأدب والنقد المشارك في كلية العلوم والآداب بالرس –جامعة القصيم

ملخص البحث. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، وانطلق من القضايا النقدية التي قدّم بها الزهاوي ديوانه؛ مستوضحاً رأيه فيها، ومستكشفاً مدى تمثل ذلك في إبداعه. وقد انتهى إلى أن الشاعر عني بتصوير مظاهر الطبيعة انطلاقاً من الفلسفة الجمالية التي ترى الطبيعة رحم الجمال. وأكّد على رسالة الشعر السامية التي تنطلق من الصدق، وتتجاوز المتعة إلى الإصلاح. كما أنه حرص على تجديد قوالب الشعر، وتضييق دائرة السرقات الشعرية. بينما بدا متذبذباً –في تنظيره وتطبيقه– في قضية اللفظ والمعنى. أما ما يخص الجمهور، فقد جاءت نظرته سوداوية، وعلاقته سلبية.

مقدمة

ينطلق البحث من الرؤية النقدية التي قدّم بها الشاعر العراقي: جميل صدقي الزهاوي (1279هـ-1863م/ 1354هـ-1936م) ديوانه؛ ليحلّق في شعره مستكشفاً مدى تطبيق الشاعر تلك الرؤية. والمقدمة نقدية بامتياز، أثارت قضايا عدة لها مكانها في الساحة النقدية قديماً وحديثاً، ولم تكن لشدة أهميتها بمنأى عن أقلام الباحثين الذين أشاروا إليها أو تناولوا شيئاً منها بطريقة ما. ومن هؤلاء الدكتور أحمد بن صالح الطامي[1] الذي اختارها -مع مقدمتي ديوانين آخرين- لاستيضاح مواقف الشعراء الإحيائيين تجاه قضية (مفهوم الشعر) خاصة، وجاء ما يخص الشاعر في خمس صفحات، غير أنه لم يأتِ على جميع القضايا النقدية الواردة في المقدمة لأن هدف بحثه لا يتطلب ذلك، إضافة إلى أنه لم يعنَ بمدى تطبيق الشاعر لها، وهو أحد أهداف هذا البحث. وللدكتور علي حداد بحث بعنوان: وعي التجديد وتمثلاته بين الزهاوي والرصافي[2]، عني فيه بمسألة التجديد عند الشاعرين العراقيين، وانتهى إلى أن لهما دوراً ملموساً في الساحة النقدية لغياب الناقد غير المبدع آنذاك -كما يظهر في مقدمات دواوينهم أو التقديم لدواوين غيرهم- وأثراً في الدعوة إلى التجديد والتبشير بمجدّدين، وإن أخفقا إلى حد ما في مسألة التطبيق. والبحث -إذن- معنيٌّ بقضية التجديد فقط كما هو واضح بدءاً من عنوانه.

من هنا تتّضح أهمية هذا البحث في رصد جميع القضايا النقدية التي تضمنتها مقدمة الديوان، واستيضاح موقف الشاعر منها، وتتبّع مدى تمثّل ذلك في شعره. وقد رأينا المنهج الوصفي التحليلي خير معين على تحقيق الأهداف، وتناولَ كلّ قضية منفصلة عن الأخرى خير طريقة. وقد رتّبناها ترتيباً ألفبائياً، فجاءت كالتالي: التجديد والتقليد، والجمال والقبح، والسرقات الشعرية، والالتزام، والصدق الفني والواقعي، واللفظ والمعنى،

---

(1) ينظر: **مقدمات الشعراء الإحيائيين لدواوينهم في الربع الأول من القرن العشرين دراسة نقدية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18 ع36، ربيع الأول 1427هـ، ص399-422.

(2) منشور في الشبكة العالمية. **رابط البحث**: http://ycsr.org/derasat_yemenia/issue_93wa3/pdf.i_altajdeed

والنص الأدبي والمتلقي. أما قضية (ماهية الشعر) فقد تناولها الدكتور أحمد الطامي في بحثه المذكور آنفاً، ولهذا سنشير إليها في ثنايا حديثنا عن القضايا الأخرى التي سنعمل عليها، محاولين في كلّ قضية الكشف عن مدى تمثل الشاعر لآرائه النقدية التي آمن بها؛ كلّ رأي في مكانه المناسب. وقد ذيّلنا البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، وبقائمة للمصادر والمراجع، والله نسأل التوفيق والسداد.

القضية الأولى: التجديد والتقليد

لم تكن فكرة التجديد في شكل القصيدة وليدة العصر الحديث، فقد عرفها شعراء العرب، والتفت إليها النقاد القدامى. ويدخل في هذا اللون من التجديد ما طرأ على الوزن والقافية؛ من تركيز على بحر دون آخر كما كان من بعض شعراء العصر الأموي الذي انتشرت فيه الأراجيز وأصبح فناً له قواعده وأصوله الفنية، أو مزج بين وزنين معروفين، أو اختراع لأوزان لم تكن موجودة من قبل كما كان من بعض المولدين والتي سميت بالبحور المهملة(3)، أو من تنويع في القوافي كمحاولات بشار بن برد وأبي العتاهية اللذين ربما كانا من أوائل الشعراء الذين نظموا المزدوج(4). غير أنه مما ينبغي الانتباه إليه، أن فكرة التجديد قديماً لم تخرج الشعر -في شكله- عن كونه كلاماً موزوناً مقفى، وهو الذي يمكن أن يوصف بالأمر المجمع عليه من قبل النقاد القدماء(5). أما في العصر الحديث فقد ظهرت -بوضوح- الثورة على الأوزان والقوافي لدى شعراء المهجر والديوانيين وجماعة أبوللو، فتجاوز التجديد فيها إلى هدم الوزن والقافية باعتبارهما عقبة أمام الإبداع الشعري، وظهر الشعر

(3) ينظر: **موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، ط2 1952م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ص 208.
وللمزيد عن البحور المهملة، ينظر: **التجديد في موسيقى الشعر العربي**، عبد النبي سالم قدّير، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع، رابط البحث: http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_12019.pdf.

(4) ينظر: **موسيقى الشعر**، ص279.

(5) ينظر: **تحولات القصيدة العربية**، دهنون آمال، مجلة المخبر "أبحاث في اللغة والأدب الجزائري- قسم الأدب العربي"، جامعة بسكرة، العدد5 مارس2009م، ص343.

المرسل الذي لا قافية له والمنثور الذي لا وزن له[6]. ومن جهة أخرى نمت حركات تجديدية اتسمت بنوع من التعقّل، فظهر شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر الذي "كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديماً في العنصر الموسيقي، لا من حيث المبدأ، بل من حيث نمطيته الموروثة، وكان هذا بمثابة عودة إلى البحث عن نمطية بديلة..."[7]، ويؤكد ذلك ما صرحت به نازك الملائكة من أن دعوتها "ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقد"[8]. ويعيد بعضهم هذه التحولات الكبيرة في العصر الحديث تجاه الإيقاع الشعري -الوزن والقافية- إلى عوامل ثلاثة: التحول في تلقي الشعر من إبداع مسموع إلى مقروء، وارتفاع مستوى ذائقة المتلقي العربي الذي آثر الهدوء على الصخب، وتأثر الشعراء العرب والمثقفين بالشعر الغربي الذي يتسم بالإيقاع الهادئ[9].

وقد قصرنا الحديث في السطور السابقة على قضية التجديد في الأوزان والقوافي لأنها أبرز ما شغل الزهاوي من قضايا التجديد التي أودعها مقدمة ديوانه، أما ما عداها فيكاد كلامه فيها يتّخذ طابع الإشارات السريعة باستثناء قضية السرقات أو الاقتباس والتضمين -التجديد في المعنى- التي أفردنا الحديث عنها في عنوان مستقل.

يرى الزهاوي أن الشعر فوق القواعد؛ لأنه كالكائن الحي الذي يتطور مع الزمن[10]، وأن التجديد فيه محمود في النظرة العامة؛ وبالذات

---

(6) ينظر: **نفسه**، ص347.

(7) **في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي**، يمنى العيد، ط4 1999م، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص106.

(8) **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، ط3 1967م، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ص 49.

(9) ينظر: **شبه نظرية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي**، سليمان جبران، مقال منشور في موقع مجمع اللغة العربية في حيفا، عنوان الصفحة: http://www.arabicac.com/?mod=articles&ID=549.

(10) ينظر: **ديوان الزهاوي**، ط 1343هـ- 1924م، المطبعة العربية بمصر، مقدمة الديوان (أ) .

ما كان لأجل مواكبة العصر[11]. وقد دفعته هذه الإشارات العامة إلى أن يضع النقاط على الحروف، فبيّن أن التجديد في الشعر لا يعني تقليد الغرب ولا الخروج عن نظام اللغة وقواعدها[12]، وأكّد أن الحسَن منه ما كان من داخل الشعر العربي، ومن ذلك رفْض الجمود على ألفاظ الشعراء السابقين؛ فـ"للشاعر الفحل أن يؤلّد في اللغة إذا مست الحاجة كلمات لم يأت بها من جاء قبله..."[13]. وتظهر دعوته التجديدية أكثر وضوحاً في العروض والقوافي؛ فـ"للشاعر أن ينظم على أي وزن شاء سواء كان من أوزان الخليل أو غيرها"[14]، ولا يرى "مانعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة... لا دفعاً لملل السامع... بل إراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها..."[15]. وهي دعوة تبقي قيود الوزن والقافية، ولكنها تفتح باب التجاوز لمن أراد التجديد فيهما لا نقضهما، وهنا نرى أن نازك الملائكة مسبوقة في رأيها الذي سبقت الإشارة إليه.

هذا هو رأي الزهاوي في قضية التجديد والتقليد التي تناولها في مقدمة ديوانه، ولا نبالغ إذا قلنا: إن الشاعر -في تجاربه الشعرية- قد انطلق من هذه القاعدة التنظيرية، ويمكن إثبات ذلك بأمور؛ من مثل: خروجه عن شكل القصيدة الموروث ووزنها، وعن وحدة القافية، والتزامه بقواعد اللغة، واستعماله ألفاظاً جديدة بالنسبة إلى عصره.

أما ما يتعلق بالتجديد في شكل القصيدة ووزنها وقافيتها، فقد نظم الزهاوي بعض قصائده تاركاً الشعر العمودي إلى ما يشبه الموشحات، وكان ذلك نوعاً من التجديد الذي ارتضاه في شكل القصيدة دون الخروج عن بحور الشعر المألوفة، ولم يكتفِ بذلك بل خرج فيها عن نظام وحدة القوافي. ومن الملاحظ أن الشاعر لم يهدف إلى التجديد بقدر ما أراد

---

(11) ينظر: **نفسه**، (أ، ب) .

(12) ينظر: **نفسه**، (ج) .

(13) **نفسه**، (ج) .

(14) **نفسه**، (ب) .

(15) **نفسه**، (ب) .

التأكيد على القاعدة التنظيرية التي انطلق منها في المقدمة، والتي ترى الشعر فوق القيود؛ ويمكن أن نستدل على ذلك بقصيدته التي أرسل فيها القافية وعنونها بـ (الشعر المرسل)[16] الذي جاء رسالة واضحة بأهمية التجديد، إضافة إلى التزامه بالأوزان المألوفة، وعدم الخروج عنها إلى غيرها مع تأكيده على أن للشاعر أن يخرج عن أوزان الخليل[17]. والشواهد كثيرة على هذا اللون من التجديد، ومن ذلك قصيدته التي عنوانها (حسرات):

أرجي انصداع الليل والليل أسفعُ

وأنتظـر الشـعرى وقلبـي موجـعُ

فلما بدت من جانب الشرق تلمعُ

شـكوت إلـى الشـعرى العبـور

فلـم تسـمع الشـعرى العبـور[18]

وقد بناها الشاعر على هذه الطريقة: ثلاثة أشطر على قافية واحدة، ثم بيت على قافية التاء التي التزمها في القصيدة كلها. ومثل ذلك قصيدته (تحية وترحيب) التي ألقاها في الحفلة التي أقامها الحزب الحر العراقي تكريماً للأستاذ الريحاني:

حييت من شاعر قد جـاء منـدفعا

يسـير منخفضـاً طـوراً ومرتفعـا

مؤملاً أن يرى بالعين مـا سـمعا

لقـد تجـرّد فـي أوراقـه الشـجرُ

---

(16) ينظر: **الديوان**، ص31.

(17) ينظر: **مقدمة الديوان**، (ب) .

(18) **الديوان**، ص44-45.

فـي الغـيظ فـاليوم لا ظـلّ ولا
[19]

وهي كأختها السابقة؛ تتكون من ثلاثة أشطر على قافية واحدة، ثم بيت على قافية الراء التي التزمها في القصيدة كلها[20]. وقد يُتبع الزهاوي الأشطر الثلاثة بشطر لا بيت، ويلتزم قافيته في القصيدة كلها، ومن ذلك قصيدته:

تـــذكرت ليلـــى وأيامهـــا
وآمـــال نفســـي وأحلامهـــا
ولـــذاتها ثـــم آلامهـــا
فأسـبلت مـن ذكرهـا أدمعـي

أمـضّ حيـاتي لليلـى الهـوى
فلسـت أعـالج غيـر الجـوى
جزعـت وأنـت رضـيت النـوى
فيا نفس بالله لا تجزعـي...[21]

وقد يجعل الشطور اثنين لا ثلاثة[22]، أو أكثر من ثلاثة[23]؛ كما في قصيدته التي عنونها بـ(الربيع والطيور):

إن سـجع الحمـام فـي الأسـحار وهبـوب النسـيم بعـد القطـار
وبريـق النـدى علـى الأزهـار وخرير المـاء الـزلال الجـاري

(19) **نفسه**، ص321.
(20) وينظر مثل هذه القصيدة: **نفسه**، ص7، 9، 50، 236، 237، 246.
(21) **الديوان**، ص386. وينظر: **نفسه**، ص97.
(22) ينظر: **نفسه**، ص374.
(23) ينظر مثلا: **نفسه**، ص213، 327.

موحيـات إلـيّ بالأشـعار[24]

واتّبع فيها الطريقة نفسها؛ إذ نوّع في قوافي الشطور الأربعة، والتزم الراء في قافية الشطر الذي جاء قفلاً لها[25]. وسيلاحظ المتتبع لهذا النوع من التجديد عند الزهاوي، أن شكل القصيدة يكاد يكون مكروراً، وأن الشاعر قد اتكأ على تنويع القوافي بطريقة ربما دفعته إلى لزوم ما لا يلزمه، ونجد ذلك في قصيدة بعنوان (لم تدم لنا):

ظفرت بـالمنى فـي ليلـة هنـا

في ليلة بدت بيضـاء بالسـنى

كانـت سـعادة فلـم تـدم لنـا

إذ كـان سـاكباً لنـوره القمـرْ

وكـان تحتـه يحلـو لنـا

الأُنْسُ[26]

وبغض النظر عن طريقة وضع الأبيات في شطر أو شطرين اثنين، فإن الشاعر ألزم نفسه بتكرار قافيتي النون والراء. ومن ذلك قصيدة التزم الشاعر فيها قافية الصدر والعجز لكل بيتين اثنين:

لا يحسـب الزحـف غيّـاً جنـد لـه عظمـوتُ

الجنـد للمـوت يحيـا وللحيـاة يمـوتُ

نعـدّ للنـار نـاراً وللحديـد حديـدا

أجـل ونحمـي الـذمارا ولا نعـيش عبيـدا...[27]

---

(24) **نفسه**، ص123.

(25) وينظر مثل ذلك: **نفسه**، ص196، 222، 242.

(26) **نفسه**، ص9-10.

(27) **نفسه**، ص113.

ولا نغفل الجانب الإيقاعي الذي أراده الشاعر في هذا الالتزام[28]، فالقصيدة نشيد للجيش كما عنونها به، ولكنه يبقى لوناً من الالتزام الذي هو شكل من أشكال التجديد لدى الشاعر. ومن تلك القصائد الملفتة بما التزمه الشاعر، قصيدة عنوانها (في موقف الشكر)[29]، إذ بناها بتقسيم أبياتها هكذا (7-2-2-2) ولكلّ قسم قافيته، ثم يعود الشاعر إلى التقسيم نفسه. ويخفّ هذا اللون من الالتزام في بعض قصائده التي عمد فيها إلى تنويع القوافي دون قَفل كل قسم منها بشطر أو ببيت، ومن ذلك قصيدته التي عنوانها (شهقات):

مـــــا إن يريـــــد حيـــــاة فـــي الـــذلّ إلاّ الجبـــانُ[30]

حيث جعل كل قسم منها في سبعة أبيات تتحد في قافية واحدة. ولا نجد التزام هذا العدد من الأبيات في قصيدة بعنوان (على قبر ابنتها):

نبتـــت مثـــل زهـــرة الإقحـــوان فـــي ربيـــع الهـــوى بـــروض الأُنـ[31]

حيث جعل لكل قسم قافية دون أن يلتزم عدداً محدداً من الأبيات لكل قسم، وهو نوع من التحرر من القيود التي فرضها على نفسه في القصائد السابقة.

وبناء على ما سبق نستطيع القول: إن تجديد الزهاوي في الأوزان والقوافي قد بدا في أمرين؛ هما: شكل القصيدة، والقوافي المتعددة. ويمكن وصف هذا التجديد بالحضور والتنوع؛ فقصائد الشاعر التي طالها التجديد ليست قليلة، كما أن تجديده ليس على نمط واحد.

أمّا قواعد اللغة فقد رآها الزهاوي خطاً أحمر لا يجوز تجاوزه، وسيلاحظ قارئ الديوان بسهولة كيف التزم الشاعر بها ولم يكسرها، باستثناء بعض الأبيات التي ربما ورد فيها ما يمكن أن يوصف بخطأ

---

(28) وينظر مثل ذلك: **نفسه**، ص14، 114.

(29) ينظر: **نفسه**، ص336.

(30) **نفسه**، ص46. وينظر: **نفسه**، ص346.

(31) **نفسه**، ص77.

لغوي غير مقصود أو بلغة مرجوحة من أجل إقامة الوزن أو نحوه[32]؛ ومن ذلك زيادة الحرف (مِن) في الكلام المثبت:

كـــم غيّـــر الأرض مـــن حـــا دث علـــى الأرض مـــرّا[33]

وحذف حرف العلة من آخر الفعل غير المجزوم، في قوله:

مـا أنـسَ يـوم بـدت فـي القطـر مـن الحـوادث تنسـي الوالـد

واستعمال (مسودّة) لا (مسوّدة)، اسم مفعول للفعل (سوّد)؛ وذلك في قوله:

مســودّة بالنـــار تحســب أنهـــا مطليـــة بالقـــار والقطـــرانِ[35]

ويستقيم الوزن مع نطق الكلمة نطقاً صحيحاً (مسوَّدة) ولكن يحول وزن الشطر إلى البحر الطويل، والقصيدة من الكامل.

ولم يثنه التزامه بقواعد اللغة، عن أن يستعمل ألفاظاً جديدة ملائمة لعصره، وبالذات فيما يتعلق بمصطلحات العلوم الطبيعية البحتة؛ ومن ذلك استعمال مصطلحي (الخلية) و(الكهرباء) وما تفرّع منه كالكهيربات والكهربائية[36]، كما في قوله مصوراً المجرة وما تحتضنه من كواكب وشموس:

كأنهـــا حيـــوان والنجـــوم بهـــا هـــي الخلايـــا لـــه والكهربـــاء

وقوله معيداً الحياة كلها إلى الكهرباء:

---

(32) ينظر غير ما ورد: **نفسه**، ص52، 125، 265. وقد يقع الخطأ في عنوان القصيدة كما في إثبات ياء المنقوص في العنوان "السيف قاضي". ينظر: **نفسه**، ص32.

(33) **الديوان**، ص47. وزيادة (من) في الإثبات مذهب الأخفش والكسائي. ينظر: **شرح الكافية الشافية**، جمال الدين ابن مالك، تحقيق عبدالمنعم أحمد هريدي، ط1 "بدون تاريخ"، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي في كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2/798-799.

(34) **الديوان**، ص145.

(35) **نفسه**، ص152.

(36) ينظر غير ما ورد: **نفسه**، ص38، 40، 48، 51، 154، 155، 158، 220، 343، 382.

(37) **نفسه**، ص21.

ووجـــدت الكهيربـــات بأحشـــا ء الخلايـا مولّـدات الحيـاةِ[38]

ومثل ذلك قوله:

والجوهر الفرد في الأجسام ليس كهيربات بها يقوى ويقتدرُ[39]

وقوله:

قال لي العقل ما تحـرك هـذا الـ ـكـون إلاّ بـدافع الكهربـاءِ[40]

كما استعمل بعض المصطلحات التي أخذت مكانها في العلوم الاجتماعية والسياسية، ومن ذلك مصطلح (قانون الجماعة) في قوله:

لا شـــيء يفســـد حكـــم قـــانو ن الجماعـــة كالتغاضـــي[41]

ومصطلح (الأنظمة) المتعلق بالحياة السياسية والاجتماعية، في قوله:

تغيرتْ فوق وجه الأرض أنظمة حتى التوى الأمـر بـين النـاس واختلط[42]

ومصطلح (الحكم الذاتي) في قوله:

لهفـي علـى شـعب كبيـر ماجـد حرمـوه حكـم الـذات وهـو حقٌ[43]

كما استعمل كلمة (البوليس) بمعنى الشرطة، والضباط، والراتب، والحكومة، والشعب[44]. وجاء في شعره أسماء بعض الاختراعات

(38) **نفسه**، ص36.

(39) **نفسه**، ص50.

(40) **نفسه**، ص136.

(41) **نفسه**، ص32.

(42) **نفسه**، ص65.

(43) **نفسه**، ص266.

(44) ينظر: **نفسه**، ص81، 82، 83، 145، 147، 232، 282.

الحديثة، ومعدّات الحرب وأدواتها ونحو ذلك[45]، كما في قوله مشيداً باختراع الإنسان لأجهزة اللاسلكية:

نشـــر الأنبـــاء بـــلا ســـلك يـــزري بالبعـــد ويحتقـــرُ[46]

وقوله مستعملاً كلمتي غواصة ومنطاد، في معرض تأكيده على ضرورة التسلح بالقوة:

علم الذي درس الحياة كفاحص إن الحيـــاة تنـــازع وجهـــادُ

لا بحـــر إلاّ تحتـــه غواصـــة تجري وفوق سمائه منطـادُ[47]

إن كل ما سبق يؤكد على أن الزهاوي التزم جانب الاتباع والتقليد فيما يتعلق بالأصول الكبرى التي تصل عربي اليوم بتراثه ودينه، ولم يرَ بأساً في التجديد والإبداع في تلك الأمور التي تزيد العمل الأدبي إبداعاً وحداثة وجدة.

---

(45) كالصحيفة والجريدة- بدلالتهما الحديثة-، والدبابات والمدرعات والغواصات والطائرات، والرصاص والقذائف والمسدسات. ينظر: **الديوان**، ص109، 110، 112، 116، 117، 177، 191، 200، 204، 214، 227، 276، 306.

(46) **نفسه**، ص117.

(47) **نفسه**، ص232. وينظر: **نفسه**، ص227.

القضية الثانية: الجمال والقبح

مصطلح الجمال مصطلح قديم، قام على صراع جدلي بين فريقين: فريق ربطه بالإنسان بغية الوصول إلى ما يجمع الناس كلّها ممثلاً بالعقل، وآخر ربطه بالمتعة كما هو عند بادمجارتن الذي أسسه في القرن الثامن عشر، وربطه بالإحساس(48). ونلاحظ أن الأول تعامل مع الجمال على أنه ظاهرة موضوعية خارجة عن الذات ولا علاقة لها بالشعور، كما هو عند أفلاطون(49)، أما الثاني فتعامل معه على أنه صفة في الأشياء تدركه النفوس بنسب متفاوتة(50). ومن الباحثين من حاول الجمع؛ فرأى أن الجمال ظاهرة موضوعية وصِفة في الأشياء تدركها النفوس على تفاوت فيما بينها، فـ"الأثر الفني سواء أكان تعبيراً أم خلقاً أم إدراكاً هو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الفنان، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشيء المرئي كما هو، فإن انعكاس الوجود الخارجي على نفس الكاتب أو الشاعر، إنما هو في الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التي يعاينها بوجوده الذاتي"(51).

ودخل هذا الصراع في الساحة النقدية، فكانت قضية (الجمال والقبح) من أبرز القضايا الكبيرة، وانقسم النقاد فيها -منذ القدم- إلى رأيين متباينين في تحديد مصدر الجمال؛ أهو الطبيعة، أم الفن؟. لقد رأى أفلاطون الجمال في الخير الذي هو أساس عالم المثل، والذي يمكن أن نتعرف عليه بما في الطبيعة عن طريق محاكاتها، وأن "الجميل هو

---

(48) ينظر: **تاريخ علم الجمال في العالم من العصر الحجري حتى أرسطو**، مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1 1409هـ- 1989م، دار ابن زيدون، بيروت، لبنان، ص7-8.

(49) ينظر: **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، عز الدين إسماعيل، ط1412هـ- 1992م، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص57.

(50) ينظر: **النقد الأدبي الحديث**، محمد غنيمي هلال، ط 1973م، دار العودة، بيروت، لبنان، ص310.

(51) **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، محمد زكي العشماوي، ط1980م، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص32.

المساعد الذي يقود إلى الخير"[52]. وفي عالم الفن دعا إلى "فن سام يكشف للحسن عن عالم المثل"[53]، ورفض الشعر لأنه لا يساعد على نشر الفضيلة وبالتالي لا يؤدي إلى المثل الأعلى الذي ينشده في جمهوريته[54]، ورآه بسبب بعده عن عالم المثل أقلّ مرتبة من الصانع[55]. ونجد هذا الربط بين الجمال والمنفعة عند سقراط الذي يرى أن الدرع والترس رغم ما فيهما من جمال، هما قبيحان إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان[56]. كما نجد الربط ذاته عند أرسطو الذي جمع بين الفن الجميل والمنفعة التي تسهم في تقريب الإنسان إلى الطبيعة؛ فـ"الفن الجميل هو الفن النافع، لأن هذه المنفعة تحقق فعلين أساسيين في آن واحد: التطهير بالنسبة إلى الإنسان، وردم الهوة الناقصة بينه وبين الطبيعة"[57]. وإذا كان أفلاطون قد دعا إلى الاقتصار على محاكاة الطبيعة التي هي مصدر الجمال، فإن أرسطو فرّق بين نوعين من المحاكاة بطريقة ميّزت بين مصدري الجمال؛ يقول: "كل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه العين أو يجلوه له الفكر أو يصوره له خياله..."[58]؛ فما في الوجود محاكاة لعالم المثل، أما الفن

---

(52) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص80.

(53) **نفسه**، ص33.

(54) ينظر: **تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي**، رواية عبد المنعم عباس، ط 2000م، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ص105.

(55) ينظر: **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، العدد 267، مارس 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص76.

(56) ينظر: **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، نيكونأوفيسا، نقلاً عن: روميات أبي فراس الحمداني دراسة جمالية، فضيلة بن عيسى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، 1425هـ- 2004م ، إشراف أ.دمحمد زمري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص21.

(57) **النقد الأدبي الحديث**، ص58.

(58) **المفيد في الأدب العربي**، جوزيف الهاشم وآخرون، ط 1966م، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص11.

فمحاكاة لعالم جميل واقعي أو متخيل، وبالتالي كان الفن عنده ذا قيمة عالية لدوره الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية وفي بناء الأخلاق[59]. ونجد قريباً من ذلك في التراث العربي، فهذا أبو حيان التوحيدي يشير بلطف إلى أن جمال الفن قد يتجاوز جمال الطبيعة، مستلهماً ذلك من قول أحدهم: "إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان لأن الصناعة هاهنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة..."[60]، ومثّل على ذلك بالموسيقى[61].

وقد انقسم المتأخرون إزاء هذه القضية: فممّن انتصر إلى الرأي الرابط بين الجمال والأخلاق (سانث توماس) الذي أشار إلى أن الخير والجمال لا يمكن انفصالهما، ولكن من الممكن التمييز بينهما[62]. وممن انتصر إلى الفريق الذي يرى الطبيعة المصدر الأول للجمال (بركسون)؛ إذ يقول: "الطبيعة مادة فنية رائعة أغنى وأخصب من أي إبداع فني"[63]. ونجد العكس عند آخرين من مثل عز الدين إسماعيل الذي أعاد الجمال إلى الفن بما له من إضافات كبيرة؛ يقول: "وقد فسر أفلوطين في الإنياذة الجمال الفني بأن فرق بينه وبين جمال الطبيعة، فرأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسسه يد الفنان، فالجمال إذن ليس في الحجر، وإلا فالحجران من أصل واحد، ولكنه من تلك الخاصية التي أضافها الفن إلى الحجر، وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه في الحجر"[64]. وهنا تبدو مقولة الفن للفن التي تسعى إلى تحرير الإبداع من أي قيود أخلاقية مفروضة، ولكنها لا تعارض الأخلاق

---

(59) ينظر: **التفضيل الجمالي**، ص77.

(60) **المقابسات**، تحقيق حسن السندوبي، ط1 1347هـ- 1929م، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ص163-164.

(61) ينظر: **نفسه**، ص164. والكلام والتمثيل لغيره، وجاءا في معرض قصة رواها.

(62) ينظر: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص81.

(**63**) **الأدب الأوربي تطوره ونشأته ومذاهبه**، حسام الدين الخطيب، ط 1972، مكتبة أطلس، دمشق، ص141.

(64) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص37.

بل ترى أن الفن "يسهم في استعداد الإنسان لإنجاز إلزامات الضمير ووظائف العقل..."[65].

وإذا كانت الآراء السابقة في مجملها تزن جمال الشيء بما يقدمه من منفعة -أياً كان نوعها- وبدرجة ما يخدم الخُلق، فإن هناك رأياً آخر يقول بالتضاد بينهما كما هو عند (أوسكار وايلد) الذي يرى أن المنفعة تعارض الجمال، وأن كل الفنون عديمة الفائدة[66]؛ ولهذا "فقد يتبدى الجمال مثلاً في أثر فني محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية... وقد يحكم الأخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العاري مثير لأحط الغرائز... ولكن الذوق الجمالي رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجمال"[67]، وهذا ما يلمس في قول نيتشه: "إنه لكي يكون فن، فإنه لا غنى عن وجود أولي من الإثارة الجنسية"[68]. ولهذا الرأي بذرته القديمة، وربما لفت أرسطو إلى ذلك حين بيّن أن جمال الحياة لا يقوم بالضرورة على جمال الموضوع، وأن الجمال والقبح يمدان المبدعين، فيظهرون الأول أكثر جمالاً والثاني أكثر قبحاً؛ كل ذلك بطريقة جميلة[69]. وقد ترجم ذلك (كانط) فرأى أن الجمال الفني تمثيلٌ جميل لشيء ليس بالضرورة أن يكون جميلاً في الطبيعة[70]، وهنا يتضح الفرق بين قبح الشيء وجمال تصويره، والفرق بين جمال الشيء وقبح تصويره. ونجد مثل هذا الرأي عند نقاد العرب القدماء الذين أرادوا أن يخلصوا جمال العمل الأدبي من أية قيود خارجية، ويمكننا تلمسه في قول

---

(65) **النظريات الجمالية**، كانط هيغلو شوبنهاور و إ.نوكس، ترجمة محمد شيا، ط1 1985م، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص98.

(66) ينظر: **في نقد الشعر**، محمود الربيعي، ط 1998، دار غريب، القاهرة، مصر، ص 48.

(67) **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، محمد علي أبو ريان، ط8 1993م، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،ص83.

(68) **فلسفة الجمال في الفن العربي المعاصر**، بركات محمد سيد، ط2 1986م، بيروت، لبنان، ص139.

(69) ينظر: **المفيد في الأدب العربي**، 11.

(70) ينظر: **مبادئ علم الجمال** "الاستطيقا"، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم يوسف مراد، ط 2010م، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ص 13-14.

الآمدي: "والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به؛ لأنه قد يقصد إلى أنه يوقعه موقع الضرر..."[71]؛ فسمّاه شعراً. كما نجده عند بعض العرب المعاصرين الذين لا يرون صلة بين الشعر والحق أو الخير لتنافيهما أصلاً، فدنيا الشعر ترحب بأبي نواس كترحيبها بزهير[72]. وممن تأثر بمقولة الفن للفن، المختصون في دراسة اللغة الأدبية الذين لا يرون علاقة بين جمال الشعر والصدق أو المنفعة الاجتماعية والفكرية، لذا عنوا بالبحث عن الجمال في بنى الأدب الصوتية والصورية والإيقاعية. أو كما قال س.تكولردج: "الشعر أجود الألفاظ في أجود نسق"[73].

أخيراً، يمكن القول بأن الخلاف بين منظري الجمال واقع في الأصول لا الفروع، وبأن طبيعته خاضعة للشعور، فهو ظاهرة ديناميكية، يختلف تقديره باختلاف الأشخاص والأزمان[74]، وربما كان ذلك الدافع الأول لبابير في إطلاق مقولته الشهيرة: القانون الأوحد للجمال أنه ليس للجمال قانون[75].

وحينما ننتقل إلى مقدمة ديوان شاعرنا، فإنا نجده قد تناول القضية تناولَ المبدع الذي يكتب ما تملي عليه ذائقته دون أن يركب أمواج الخلافات التنظيرية؛ إذ أشار إلى أن الجمال والقبح هما الباعثان على قول الشعر، وذلك في أثناء حديثه عن بغداد وما تحتضنه: "هناك في بغداد على ضفة دجلة سماء صافية زرقاء تلمع في ليلها النجوم فرادى وأزواجاً وأشتاتاً وركاماً، وأرض اخضرّ أديمها هي منبت جسدي وعقلي... وآمال

---

(71) **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4 1994م، دار المعارف، مصر، 428/1.

(72) ينظر: **مع الشعراء**، زكي نجيب محمود، ط2 1400هـ- 1980م، دار الشروق، القاهرة، مصر، ص 189.

(73) **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، إليزابيث دور، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط 1961م، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، ص 82.

(74) ينظر: **الفن والجمال**، علي شلق، ط1 1982م، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ص50.

(75) ينظر: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، زكريا إبراهيم، ط 1966م، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ص376.

بيض، ويأس أسود، وفساد في النظام، وعادات سيئة تضرّ بالمجتمع... كلّ ذلك قد أنطقني شعراً..."[76]. وأكد في موضع آخر أن الطبيعة هي الملهم الأول بما فيها من جمال وقبح، وأن الشاعر مقلد لها وحسب؛ يقول: "فحسبي أن توحي الطبيعة إليّ فأقول ما أقول..."[77]. ولأن العلاقة بالطبيعة قائمة على التقليد، أغلق الزهاوي أبواب المبالغات والغلو في الشعر؛ لكي يتواءم مع الطبيعة التي لا تعرف ذلك[78].

وفي تتبعنا لهذه القضية (الجمال والقبح) في شعر الشاعر، لاحظنا عناية حظيت بها الطبيعة، إيماناً بأنها المَعين الأول، ينظر فيها الشاعر، ويقلّدها، فيغدو شعره مرآة تعكس ما فيها، وقد صرّح بذلك في قوله:

والشعر قائله بتقليد الطبيعة أجدرُ

إن الطبيعة موردٌ للشاربين ومصدرُ...

والشعر مرآة بها صور الطبيعة تظهرُ[79]

وهذه النظرة هي ما تقوم عليه الفلسفة التي ترى مصدر الجمال الطبيعة، وأن عمل الشاعر قائم على محاكاتها أو تقليدها، على اختلاف في تفسير معنى التقليد كما سبق الحديث عنه.

وبدت عناية الشاعر بالطبيعة لدورها الذي تقوم به في العملية الإبداعية، وجاء ذلك في عنونة بعض القصائد بمظاهرها التي أسرَتْه بروعتها[80]، وفي رسمها في صور شعرية؛ فالطبيعة فتاة ولوع، ولكنها في الوقت نفسه كتوم متمنّعة:

ويأبى لسان الطبيعة أنْ يبوح بما نحن نستعلمُ

---

(76) **مقدمة الديوان**، (هـ، و) .

(77) **نفسه**، (أ) .

(78) ينظر: **نفسه**، (د) .

(79) **الديوان**، ص63.

(80) ينظر مثلاً عناوين القصائد: **نفسه**، ص 21، 22، 28، 53، 121، 123، 129، 130، 155.

فـإن جئـت أسـأل مـا عـذرها تقــل كلمـــات لهـــا تعجـــمُ

كعـــذراء تحمـــل فـــي قلبهـــا غرامـــاً ولكنهـــا تكـــتمُ[81]

وهي في قصيدة أخرى أمّ الشاعر، يأوي إلى حضنها حين تتعبه الحياة:

ســـأنام فـــي حضـــن الطبيـــعة فهي لـي الأم العطـوفُ[82]

ولم يقف تصويره للطبيعة على نظرته العامة إليها، بل تجاوزها إلى التفاصيل، فصور مظاهرها التي انجذب إليها. ويمكن أن نشير هنا على سبيل المثال إلى تفننه في تصوير مجرة التبانة، والأرض؛ أما المجرة فبدت له سيفاً صارماً، وغبارها فرندَه:

حكـــت المجـــرة صـــارماً وحكـــت ســـحائبها فرنـــدا[83]

وبدت في قصيدة أخرى نهراً يجري:

ولقـــد نظـــرت إلـــى المجـــرّ ة نظـــــرة ذات اختبـــــارِ

فـــإذا المجـــرة شـــبه نهـــر في وسيع الكون جـاري[84]

أو كَوادٍ على ضفتيه حصباء، أو كزَبد، أو كفقاقيع:

ســـدم هـــذه المجـــرة تنـــأى وشموس جلـت عـن الإحصـاءِ

شـبه واد تـرى علـى ضـفتيه كركـامٍ كـرائم الحصـباءِ...

زبـد فـي نهـر جـرى مـن أثيـر وفقـاقيع منـه فـي دأمـاءِ[85]

---

(81) **نفسه**، ص29.

(82) **نفسه**، ص61.

(83) **نفسه**، ص26. وينظر في تصوير غبارها بالسحاب: **نفسه**، ص22.

(84) **نفسه**، ص156.

(85) **نفسه**، ص135-136.

وفي صورة جديدة، رأى الشاعر المجرة حيواناً، ونجومها خلاياه، والكهرباء الكونية دمه الذي يمنحه الحياة:

كأنهـا حيـوان، والنجـوم بهـا هـي الخلايـا لـه، والكهربـاء دُ(86)

وأما الأرض فرآها الزهاوي بنت الشمس التي ترضع منها لبان الضياء:

الأرض للشـــمس بنـــت والشـمس بنـت الفضـاءِ...

والأرض ترضـع مـن أمـ ـهـا لبـان الضـياءِ(87)

وهي في حال طوافها على الشمس، كالفراشة التي تدور حول النار:

والأرض بنـت الشـمس تلـ ـزم أمهـا جريـاً وتحـدى...

فتطـوف مثـل فراشـة لاقـت بجـنح الليـل وقـدا(88)

وفي الأخير يمكننا القول: إن حرص الشاعر على تصوير مظاهر الطبيعة المختلفة(89)، يعكس الفلسفة الجمالية التي يؤمن بها، والتي ترى الطبيعة رحم الجمال ومنبعه(90) كما بيّن ذلك في مقدمة الديوان.

القضية الثالثة: السرقات الشعرية

ليست السرقات الأدبية وليدة العصور المتأخرة، فقد انتبه إليها اليونانيون أمثال أرسطو الذي أشار إلى أن من الشعراء من نقل صوراً

---

(86) **نفسه**، ص21.

(87) **نفسه**، ص48. وينظر: **نفسه**، ص53، 156.

(88) **نفسه**، ص27. وينظر: **نفسه**، ص29.

(89) حرصه مبثوث في ديوانه كله، وواضح في القسمين: هواجس النفس، والمشاهد. ينظر: **نفسه**، ص19، 119.

(90) ينظر مثلاً في تصويره الكون، والأثير، واليوم، والليل: **نفسه**، ص34، 37، 57، 133، 155، 182،

تعبيرية عن نظرائهم الأقدمين، وأن هوراس اعترف بأنه قلد أركيلوكسوألكيوس وغيرهما[91]. وفي التراث العربي القديم ما يشير إلى الوعي بمسألة تداول المعاني بين الناس عامة، والشعراء خاصة، فقد قال عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد

وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلاّ رجيعاً ومعاداً من لفظنا مكرورا[93]

وقد أورد أبو هلال العسكري مقولة علي بن أبي طالب رضي الله عنه: "لولا أن الكلام يعاد لنفد"[94]. بل إن في التراث ما يشير إلى تجاوز العقل العربي -منذ العصر الجاهلي- الوعي بتداول المعاني إلى الوعي بالسرقات الأدبية والشعرية خاصة، فمن ذلك قول طرفة بن العبد:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من

وهو أول الشعراء الذين ذموا السرقة ممن وصل إلينا شعرهم[96]. وممن لفت إلى هذه الظاهرة حسان بن ثابت -رضي الله عنه- في قوله:

---

(91) ينظر: **مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة**، محمد مصطفى هدارة، ط1958م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ص4.

(92) **ديوان عنترة**، ط 1893م، المكتبة الجامعة، بيروت، ص80.

(93) **شرح ديوان كعب بن زهير**، صنعه أبو سعيد السكري، ط3 1423هـ-2002م، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ص154.

(94) **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط 1419هـ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص196.

(95) **ديوان طرفة بن العبد**، اعتنى به حمدو طمّس، ط1 1424هـ-2003م، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص65.

لا أسـرق الشـعراء مـا نطقـوا بـــل لا يوافـــق شـــعرَهم
(97)

وأثر عن الأخطل قوله: "نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"(98).

وتعد السرقات إحدى القضايا النقدية الكبيرة التي أشغلت النقاد القدامى، فراحوا يبحثون فيها ويحددون مواطنها في شعر الشعراء بالذات، وقد لفت الجاحظ إلى أن المعاني ليست ملكاً لأحد، وأنها "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء..."(99). ويمكن القول بأن عدداً من النقاد تناول القضية بطريقة اعتمدت مقولة الجاحظ السابقة بشكل أو بآخر، فهذا ابن طباطبا يعالج القضية تحت باب (المعاني المشتركة) الذي يشير بدءاً إلى أنه لا

---

(96) ينظر: **السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، بدوي طبانة، طبعة نهضة مصر "بدون تاريخ"، القاهرة، مصر، ص 38.

(97) **شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، ضبط عبد الرحمن البرقوقي، ط 1410هـ- 1990م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص227.

(98) **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، المرزباني، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط1 1415هـ-1995م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص174. ونسب إلى الفرزدق، ينظر: **المنصف للسارق والمسروق منه**، الحسن الضبي "ابن وكيع التنيسي"، تحقيق عمر خليفة بن ادريس، ط1 1994م، جامعة قات يونس، بنغازي، ليبيا، ص100.

وإن كانت كلمة "أسرق" تتجاوز الأخذ فقط إلى المهارة والتفنن فيه وفي إعادة تشكيله. ينظر: **تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب**، أحمد سليم غانم، ط1 2006م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص89-90.

(99) **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط 1416هـ- 1996م، دار الجيل، بيروت، لبنان، 131/1.

يرى أخذها سرقة؛ يقول: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه..."[100]. أي: مع اشتراط اللطف في الأخذ كما هو واضح. وقريباً من ذلك معالجة أبي هلال العسكري للقضية في باب (في حسن الأخذ)؛ يقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم -إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها..."[101]. ويتضح في نصه كيف حكم للآخذ -لا المأخوذ منه- بشرط التفوق.

وإذا بدا القاضي الجرجاني قاسياً حين وصف السرقة في مفهومها الاصطلاحي العام بأنها "داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه..."[102]، فإن ممارسته النقدية لم تخرج -في الغالب- عن مقولة الجاحظ السابقة؛ فـ "قد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدَع المخترع،..."[103]. وإذا كان من النقاد من أكثر التفصيل والتقسيم في هذه القضية[104]، فإن منهم من ضيق دائرتها أمثال الآمدي[105] وعبد القاهر

---

(100) **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، ط "بدون تاريخ"، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص123.

(101) **كتاب الصناعتين**، ص196.

(102) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط "بدون تاريخ"، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ص214.

(103) **نفسه**، ص186.

(104) ينظر مثلاً: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط1 1420هـ- 2000م، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، باب السرقات وما شاكلها، 1072/2 وما

الجرجاني[106]، اللذين حصراها في "البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك"[107].

ولم يكن مصطلح (السرقة) المصطلح النقدي الوحيد الذي استعمله النقد العربي قديماً، فهناك مصطلحات أخرى[108] حملت معنى تأثر نص بنص أو بمجموعة من نصوص، وإن اختلفت فيما بينها في الدرجة؛ فجاءت ضعيفة محيّدة لمبدأ التفاعل النصي إلى حد كبير كما في مصطلح

بعدها. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع "بدون تاريخ"، الفجالة، مصر، باب السرقات الشعرية، 218/3 وما بعدها 3/4 وما بعدها.

(105) يقول: "وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين؛ لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين...". **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، 311/1.

(106) ينظر: **أسرار البلاغة**، تعليق محمود محمد شاكر، ط1 1412هـ-1991م، دار المدني، جدة، السعودية، ص263 وما بعدها، ص338 وما بعدها. **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3 1413هـ-1992م، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ص489 وما بعدها.

(107) **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**، عبد العزيز حمودة، بحث منشور في مجلة عالم المعرفة، العدد272، أغسطس 2001م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص448.

(108) منها: السلخ، والمسخ، والنسخ، والغصب، والإغارة، والاصطراف، والاهتدام، والاختلاس..إلخ. ينظر: **السرقات الشعرية في الأدب العربي**، عبد الله بن خليفة السويكت، بحث منشور في الإنترنت، عنوان الصفحة:

http://faculty.ksu.edu.sa/34713/arabic/DocLib/Forms/DispForm.aspx?ID=4.

وقد فصّل دَيْوَل طاهر الحديثَ عن مفهوم السرقة الشعرية وأنواعها. ينظر: **السرقة الشعرية في التراث النقدي العربي المصطلح والمفهوم "المنصف لابن وكيع أنموجاً"**، مذكرة قدمت متطلباً لنيل الماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، عام 2011-2012م، الفصل الأول من الرسالة، ص26 وما بعدها.

السرقة بما يشير إليه من تهمة موجهة إلى المبدع(109)، أو فيها شيء من تفاعلية كما في مصطلحات: الاقتباس، والتضمين، والمعارضة. أما في العصر الحديث فقد استبدل كثير من النقاد تلك المصطلحات بأخرى تعكس حيوية مجموعة نصوص وتفاعلها في ذاكرة المبدع بطريقة أسهمت في إنتاج نصه(110)، ويعد التناصّ من أبرز تلك "المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي، وخاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية والأسلوبية، وما قدماه من جديد على مستوى الإبداع أو على مستوى التفسير، وقد أصبح المصطلح أداة

(109) لهذا المصطلح دوره في تأطير مفهوم السرقة في الأدب وطبيعتها، ومن ثم قسوة بعض الأحكام النقدية، بحكم ارتباطه بالأخلاق في الفكر الإسلامي. ينظر: **التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات**، مصطفى السعدني، ط 1991، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص7.

(110) وهذه المصطلحات كثيرة؛ منها: الحوارية، والتناص، والتفاعل النصي، والتعالق، والتداخل، والمتعاليات النصية، وعبر النصية، والمتداخِلة. ينظر: **التناص بديلا عن السرقات**، ياسر عبد الحسيب رضوان، مقال منشور في شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، عنوان الصفحة:

http://www.alukah.net/literature_language//67334/0

وهناك مصطلحات أخرى سبقت مصطلح التناص الذي أدخلته جوليا كريستيفا، واستعملها ميخائيل باختين في كتاباته عن روايات دستويفسكي؛ كالمبدأ الحواري، والصوت المتعدد، وتداخل السياقات؛ التي تشير إلى أن النص قائم على تصادم صوتين بطريقة حوارية. ينظر: **شعرية دستويفسكي**، ميخائيل باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط1 1986م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص269؛ نقلاً عن مقال بعنوان: التناص والسرقات الشعرية، الدكتور علي سرحان القرشي، عنوان الصفحة: http://www.draali.net/dim/articles-action-show-id-304.htm.

وعن مسألة اعتبار هذه المصطلحات بديلاً عن المصطلحات السابقة بالفعل أو أنها شيء آخر، ينظر: **رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم**، معجب العدواني، ورقة مقدمة بالجلسة السادسة في برنامج ملتقى "قراءة النص" في نادي جدة الأدبي بتاريخ الثلاثاء 1423/1/12هـ الموافق 2002/3/26م، حديثه عن السرقات والمعارضات والاقتباس والتضمين. رابط الورقة: http://m-m.com/m.naagdi8adwani.htm1links20%.

كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء"[111]؛ إلا أنه مع تعدد مدارسه أفقد النص هويته، وجعل التعامل معه على أنه مجموعة نصوص متداخلة تحت مستويات عدة أولها المستوى اللغوي[112].

وقد تناول الزهاوي قضية السرقات في مقدمة ديوانه، فاعتمد رأي الجاحظ إذ قال: "وكثير من المعاني مشترك لا يختص به شاعر دون آخر، فمن أجاد في نظمه فهو أحق به من غيره"[113]. كما أشار إلى أنه لا تثريب على الشاعر في استثمار الحقائق العلمية والمكتشفات الحديثة، ولا يعد بذلك آخذاً ولا سارقاً حين يضمّن شعره شطراً علق في ذهنه فاستدعاه المقام[114]. غير أنه -من جهة أخرى- أكّد على أهمية التجديد في المعاني، رابطاً إياه بصدق الشعور[115]، وعرّض بالنقاد الذين يبنون آراءهم النقدية مستندين إلى السَّبق، مشيراً إلى أن المعيار مضلّل، بخلاف المعيارين: الفني، وصدق الشعور[116]. ونجد ديوان الشاعر داعماً لرأيه في هذه القضية، ففيه معان وصور يكاد يكون السابق إليها، وفيه اقتباسات وتضمينات كثيرة ومتنوعة. أمّا التجديد في المعاني والصور، فقد اتّكأ الشاعر فيه على مظاهر الفلك والمخترعات الحديثة، ونلمس شيئاً من هذا التجديد في قوله مصوراً حجم الأرض وسرعة جريانها في الفضاء الواسع:

مـــا الأرض بـــين الكائنـــا ت فـــي الفضـــاء الأوســـعِ

إلاّ كمثـــــــــــــــل ذرّةٍ حقيـــــرة فـــــي بلقـــــعِ...

---

(111) **قضايا الحداثة عند عبد القاهر**، محمد عبد المطلب، ط1 1995م، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ص136.

(112) ينظر: **التناص ومصطلح السرقات الشعرية في التراث النقدي**، أحمد صالح النهمي، مقال منشور في موقع د.عالي سرحان القرشي، عنوان الصفحة: http://www.draali.net/dim/articles-action-show-id-304.htm

(113) **مقدمة الديوان**، (هـ) .

(114) ينظر: **نفسه**، (هـ) .

(115) ينظر: **نفسه**، (أ، ب) .

(116) ينظر: **نفسه**، (هـ) .

كأنهـــــــــا قنبلـــــــــة قـد خرجـت مـن مـدفعِ[117]

فهي ذرة حقيرة في صحراء واسعة وقنبلة قذفت من فم مدفع، وقد أفاد الشاعر هذا التصوير من المكتشفات الحديثة التي ظهرت فيها الأرض -الضخمة الواسعة- صغيرة ضيّقة بمقارنتها بغيرها من الكواكب العملاقة. ونرى مثل هذه الإفادة في تصويره الكهرباء طاقة محركة للخلايا، ومن ثم للكائن الحي:

ووجـــدت الكهيربـــات بأحشـــا ء الخلايـا مولّـدات الحيـاةِ[118]

وفي تشبيه المدينة بالكائن الحي، ومن فيها بالخلايا:

إنّ المدينـــــــة حـــــــيّ والنـــاس فيهـــا خلايـــا[119]

والشاعر مغرمٌ بتوليد المعاني والصور من المكتشفات العلمية الحديثة والمخترعات الإنسانية[120]، وقد يتكرر بعضها بطريقة قد تدفع القارئ إلى الملل أحياناً.

وديوان الزهاوي مليء بالاقتباسات والتضمينات المتنوعة التي تؤكد رأيه النقدي الذي أودعه في مقدمة ديوانه، وقد أفادها من آيات قرآنية وأحاديث شريفة، كما أفادها من شعر من سبقه، وما أُثِر من حِكَمٍ وأمثال وقصص؛ فمن اقتباساته من القرآن الكريم[121] قوله:

---

(117) **الديوان**، ص53.

(118) **نفسه**، ص36.

(119) **نفسه**، ص48.

(120) ينظر مثلاً: **نفسه**، ص107، 110، 177، 227. وقد أوردنا شواهد أخرى على هذا المنحى التجديدي، في أثناء الحديث عن قضية الجمال والقبح.

(121) من شواهد ذلك غير ما ذكر، قول الزهاوي: (أشعل الدهر رأسه/ الحمد لله رب العالمين على/ يشبن النواصيا/ يكاد يخطف العيون البرق/ كم مرضع ذهلت لها عن طفلها/ وابيضّت عيني من حزن/ وهذا أخي معروف اشدد به أزري/ وقد كان مني قاب قوسين أو أدنى) . ينظر: **نفسه**، ص56، 112، 128، 134، 150، 200، 343، 350.

إذا أهـــــــين لبيـــــــب بالســـبّ قـــال ســـلاما[122]

حيث أخذه من قول الله تعالى: "وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما"[123]. وقوله في إحداهن:

تحسب المبصـرين أعينهـا النجـ ـــل ســـكارى ومـــا هـــمُ بسكارى[124]

وأخذ ذلك من قوله تعالى: "وترى الناس سكارى وما هم بسكارى..."[125]. وقوله في حرب اشتعلت:

يـــا نـــار كـــوني علينـــا بـــرداً وكـــوني ســـلاما[126]

وأخذ ذلك من قوله تعالى: "قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم"[127]. وقوله في عاصفة مطرية:

يـــا أرض مـــاءك ابلعـــي ويـــا ســـماء أقلعـــي[128]

وأخذ ذلك من قوله تعالى: "وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي..."[129]. وقوله شاكياً من الدهر:

يـد دهـري قـد لطمـت وجهـي تبّـت يـده تبّـت يـدهُ[130]

وأخذ ذلك من قوله تعالى: "تبت يدا أبي لهب وتب"[131].

---

(122) **نفسه**، ص48.

(123) **الفرقان**/63.

(124) **الديوان**، ص74.

(125) **الحج**/2.

(126) **الديوان**، ص114.

(127) **الأنبياء**/69.

(128) **الديوان**، ص133. وينظر: **نفسه**، ص189.

(129) **يس**/44.

(130) **الديوان**، ص200.

(131) **المسد**/1.

ونادراً ما ضمّن الزهاوي من أحاديث المصطفى -عليه الصلاة والسلام- ومن ذلك قوله:

دع مـــا يريبـــك فـــي الأمـــو ر إلى الذي هو لا يريبُ[132]

إذ أخذه من حديث شريف[133]. وقوله:

عرّج ببغداد تعرف مثل معرفتي فمـا عيـان امـرئ فـي الشـيء كـ

مضمناً قوله عليه الصلاة والسلام: "ليس المعاين كالمخبر"[135]. وقليلاً ما ضمن شعره أثراً من حكمة أو مثل أو قصة أو نحو ذلك[136]، ومن ذلك تضمينه "بلغ السيل الزبى"[137] في قوله:

قـــد بلـــغ الســـيل الزبـــى ولـــم يـــدع مـــن موضـــعِ[138]

---

(132) **الديوان**، ص389.

(133) جاء في الأثر: "دع ما يريبك إلى ما لا يريبك". **السنن الكبرى**، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي، تحقيق حسن عبد المنعم شلبي، ط1 1421هـ-2001م، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 117/5.

(134) **الديوان**، ص213.

(135) **المستدرك على الصحيحين**، أبو عبد الله الحاكم النيسابوري المعروف بابن البيع، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا، ط1 1411هـ-1990م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 412/2.

(136) من شواهد ذلك غير ما ذكر، قول الزهاوي: (ماذا يضر المرء من نهش البلى../ من لم يهذبه علم في شبيبته../ كمستبضع تمراً إلى هجر) . ينظر: **الديوان**، ص58، 145، 354.

(137) **الأمثال**، أبو عُبيد القاسم بن سلاّم، تحقيق عبد المجيد قطامش، ط1 1400هـ-1980م، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، ص343.

(138) **الديوان**، ص133.

وتضمينه "أسمع جعجعة ولا أرى طحناً"[139] للإشارة إلى بعض أنواع الشعر غير المفيد:

وقد تسمع الأذنان جعجعة له ولا تشهد العينان عوض له طحن[140]

أما تضمينات الزهاوي من الشعر فتفوق تضميناته من القرآن وغيره، وتعطي مؤشراً على حفظه الواسع من شعر السابقين وقدرته على تمثّله في المواقف المناسبة،

ويتضح في بعضها أخذ اللفظ والمعنى معاً، وفي بعضها الآخر أخذ المعنى فقط؛ فمن الأول[141] قوله في اختلاف الناس في المعتقدات والعادات:

كذاك اختلاف الناس في كل محاسن قوم عند قوم بمثله[142]

وواضح تضمينه اللفظ ومعنى اختلاف النظرة للشيء الواحد، من قول المتنبي:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد[143]

---

(139) **الأمثال**، ص321.

(140) **الديوان**، ص260.

(141) من شواهد هذا النوع غير ما ذكر، قول الزهاوي: (إن في الموت راحة../ والليل ليل والنهار نهار../ إنا نعيش بعصر فيه الجسور يفوز../ وقد كنت لا أدري... ولا أدري بأني لا أدري../ غداة غد يا لهف نفسي على غد../ فيا موت زر إن الحياة تعاسة../ وكل غريب للغريب نسيب../ أين تلك القصور من عهد عاد../ في حد الحد بين الجد واللعب../ فطار قلبي شعاعا) . ينظر: **نفسه**، ص24، 34، 52، 55، 71، 84، 122، 264، 275، 246.

(142) **نفسه**، ص32.

(143) **شرح ديوان المتنبي**، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط 1407هـ-1986م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 399/1.

ومن هذا النوع من التضمين ما جاء في قوله:

مـا يزرعـه الإنسـان مـن الـ أعمـال فـذلك يحصـدهُ[144]

وقد أخذ لفظه ومعناه من قوله الحطيئة:

من يزرع الخير يحصد ما يسرّ وزارع الشـرّ منكـوس علـى [145]

ومن ذلك قوله:

وإن أفـاد سـكوت كـان السـكوت كلامـا[146]

وقد سبقه الأخرس في بيته:

كلّمتنـا الـديار وهـي سـكوت إن بعضـاً مـن السـكوت [147]

ويدخل في هذا النوع قول الزهاوي:

ألا مـا أقـل الصـحب فـي محنـة علـى أنهـم فـي يـوم محنتـه [148]

الذي أخذه من قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه:

فمـا أكثـر الإخـوان حـين تعـدهم ولكنهم فـي النائبـات قليـلُ[149]

وأخذ فكرة تفوق المتأخر على المتقدم في قوله:

إن الأواخـر جـاؤوا مـا لـم يجئـه الأوالـي[150]

---

(144) **الديوان**، ص38.

(145) **ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت**، حنا نصر الحتّي، ط 1428هـ- 2007م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص249.

(146) **الديوان**، ص48. وينظر قريباً من ذلك: نفسه، ص211.

(147) **الطراز الأنفس في شعر الأخرس**، ط 1304هـ، مطبعة الشركة المرتبية، استانبول، ص341.

(148) **الديوان**، ص199.

(149) **ديوان الإمام علي بن أبي طالب**، عبد الرحيم ماردیني، ط1 2002م، دار المحبة، دمشق، ص294. ويروى للإمام الشافعي رحمه الله. ينظر: **ديوان الإمام الشافعي** "الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس"، تعليق محمد إبراهيم سليم، ط "بدون تاريخ"، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ص117.

(150) **الديوان**، ص328.

من قول المعري:

وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل[151]

ويظهر تأثره بامرئ القيس في علاقته بالليل الطويل[152]، وذلك في قوله:

فيالك من ليل كأن نجومه عيون إلى وجهي لها نظر

لقد طال حتى خلته غير منقضٍ وحتى كأن الليل ليس له آخر[153]

وأحسن التضمين في قصيدة أخرى؛ إذ جعل أوتادَ الحبال عروقَه لا ذلك الجبل:

قد طال حتى خلت أن نجومه مربوطة في جوفه بعروق[154]

ومن المعاني التي سُبق الزهاوي إليها وضمنها في شعره دون اللفظ[155] اختلاف الطرق إلى الموت الواحد، وذلك في قوله:

منهل الموت واحدٌ وإليه طرق الواردين مختلفاتُ[156]

إذ أخذه من قول صريع الغواني:

سوالفه تفني الورى خلّ لحظه ومن لم يمت بالسيف مات بغيره[157]

---

(151) **سقط الزند**، ط "بدون تاريخ"، دار صادر، بيروت، لبنان، ص193.

(152) ينظر: **ديوان امرئ القيس**، شرح عبد الرحمن المصطاوي، ط2 1425هـ- 2004م، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص48-50.

(153) **الديوان**، ص370.

(154) **نفسه**، ص278.

(155) من شواهد هذا النوع غير ما ذكر، قول الزهاوي: (وما المرء إلا روحه../ تخشى المنون وشر من المنون الهوان../ فإذا الحياة كثيرة الأحلام../ والرأي يحسم غربه ما ليس تحسمه السيوف../ كسهام يصبن إثر سهام../ فهي السهام على السهام) . ينظر: **نفسه**، ص36، 46، 57، 60، 198، 233.

(156) **نفسه**، ص24.

ومن ذلك التعبير عن كثرة الأموات عبر السنين، باستحالة أجسادهم إلى هذا التراب الذي يدوس عليه الإنسان كل يوم، وجاء ذلك في قوله:

علّ ما يحثى من تراب علينا بعض أجدادنا بكفّ الحاثي[158]

وقد أخذه من قول المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد[159]

وتجاوز هذا المعنى في قوله مخاطباً الإنسان:

وتمشي على الأموات في كل خطوة وتأكل أمواتاً وتلبس أمواتا[160]

فلم يقف الإنسان على وطء رفات الأموات التي استحالت تراباً، بل تجاوز ذلك إلى العيش عليها. ومن جميل تضمينه هذا المعنى قوله:

نزلت بيتاً من القبر ضيّقاً بذويهِ

فنمت فوق أبيك الـ ذي أعزّ بنيهِ

كما أبوك به قبل نام فوق أبيهِ[161]

ويظهر فيه تضمينه معنى المعري في القصيدة نفسها:

رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد[162]

ومن المعاني التي أخذها الزهاوي ما جاء في قوله:

---

(157) **شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري**، تحقيق سامي الدهان، ط3 ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص323.

(158) **الديوان**، ص33.

(159) **سقط الزند**، ص7.

(160) **الديوان**، ص43.

(161) **نفسه**، ص44.

(162) **سقط الزند**، ص7.

الحـرب أول مـا تثـور عجاجـة والنار أول ما تشب دخانُ[163]

وقد أخذه من قول أحدهم:

كل الحوادث مبداها مـن النظـر ومعظـم النـار مـن مستصـغر الشـرر [164]

كما أخذ معنى العلاج بالموت إذا انعدم العلاج، في قوله:

وإذا الطـب لـم يجـئ بشـفاء ترتجيـه فـالموت يشـفي العليل[165]

من قول المستوغر عمرو بن ربيعة بن تميم:

فـذاك الهـم لـيس لـه دواء سـوى المـوت المنطـق بالمنايـا[166]

وقد تتزاحم اقتباسات الشاعر وتضميناته في القصيدة الواحدة، ومن ذلك قصيدته التي نظمها في نكبة اليابان، كما في قوله:

وكـأن أسـباب السـماء تقطّعـت وكـأن قلـب الأرض ذو خفقان

كم مرضع ذهلت لها عن طفلها فرمت به عنها من الأحضـانِ

وكـم اسـتجار أب عليـل بابنـه فأشاح بالإعراض والخذلانِ...

وإذا الصـواعق أرزمـت مـن خـرّوا لخشـيتها إلـى الأذقـانِ

بل كلما سمعوا هزيم رعودها وضعوا أصابعهم على الآذانِ

وإذا أضـاءت أغمضـوا حـذر أو خطفهـا الأبصـار [167]

---

(163) **الديوان**، ص111. وينظر: **نفسه**، ص226.

(164) **ديوان الصبابة**، أحمد بن يحيى بن أبي حجلة، مخطوطة، أول الباب الرابع، الورقة رقم67.

(165) **الديوان**، ص172.

(166) **معجم الشعراء**، المرزباني، تصحيح وتعليق ف.كرنكو، ط2 1402هـ-1982م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص213.

ويلاحظ كيف استثمر الشاعر هذه التضمينات في إعطاء أعظم ما يمكن أن يتصوره المتلقي من هول ما أصاب اليابان، وكأن القيامة قد قامت أو عذاباً قد حلّ. ومثل ذلك ما فعل في قصيدة عنوانها (طاغية بغداد)؛ حيث اختار منها أبياتاً عنونها بـ (دعاء نوح)[168] ولم يكد يخرج فيها عن دعاء نوح في القرآن الكريم.

وفي نهاية الحديث عن هذه القضية نستطيع أن نقول: إن الديوان قد عكس ما يؤمن به الشاعر في موضوع السرقات -والتناص الشعري- التي أودعها مقدمته، ذلك الإيمان الذي يضيّق من دائرة السرقات، ويجيز التضمين والاقتباس، ويدع الحكم لبراعة السبك؛ ولهذا جاء ديوانه مادة ثرية لدراسة ظاهرة التناص.

القضية الرابعة: الشعر والالتزام

عُرف الالتزام مصطلحاً أدبياً ونقدياً في العصر الحديث، وإذا كان معناه لا يخرج في الجملة عن "المشاركة في قضايا الجماهير، والعمل على حل مشكلاتهم"[169]، فإنه بدا أكثر تحديداً مع ظهور الواقعية الاشتراكية التي توجب أن يلتزم الأديب بهذا المذهب وأن يكرس أدبه في خدمته[170]، ومع ظهور الوجودية الذي مثّلها أدب سارتر خاصة؛ بما يتكئ عليه من التزام بموقف أخلاقي أو اجتماعي تجاه حدث فردي أو

---

(167) **الديوان**، ص150-152.

(168) ينظر: **نفسه**، ص193.

(169) **قضايا النقد الأدبي**، بدوي طبانه، ط1404هـ-1984م، دار المريخ للنشر، الرياض، ص15.

(170) ينظر: **نفسه**، ص16.

ترى الماركسية "أن الوجود هو الذي يقرر الشعور، ومن هذا المعتقد فإن الأساس الإبداعي لعمل الفنان يتلخص في أن كل عمله انعكاس للعالم الذي يعيش فيه، وهو نتيجة لاحتكاكه به... فالفن يكون ملتزما من الوجهة الشيوعية إذا عرف مساره الحقيقي إذا تدخل في المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثوري...". **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، رجاء عيد، ط1988م، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص128، 232.

جماعي، انطلاقاً من الواقع[171]. ويختلف الالتزامان بدأً؛ فهو في الاشتراكية ذو طبيعة اجتماعية، بينما في الوجودية -وعند سارتر خاصة- ذو طبيعة فردية[172]؛ أي أن منبعه في الأول من خارج الذات، بينما في الثاني من داخلها.

أما في العصور السابقة، فيكاد مصطلح الالتزام -بما يحمله من دلالات موضوعية وفنية- ينعدم في المدونات الأدبية والنقدية العربية، ولا يعني ذلك انعدام مفهوم الالتزام[173]؛ بل كان ممارساً بطريقة أو بأخرى، ممارسةً ذات طابع عربي إسلامي لم يتوقف حتى في العصر الحديث، مما كان له دور في إذكاء ذلك الخلاف الطويل حول غاية الأدب والنقد ووظيفتهما[174].

ونجد للالتزام حيزاً في مقدمة ديوان الشاعر، إذ تدلّ مجموعة من مقولاته على إيمانه بالشعر الملتزم الذي يسعى إلى الإصلاح والتغيير الإيجابي عند أبناء المجتمع؛ فهو يرى أن الشاعر الحق يجب أن يشارك -صادقاً لا متزلفاً- في الأحداث الراهنة السياسية والاجتماعية، بما يخدم وطنه، وإن لقي في سبيل ذلك ما لقي[175]. ونلحظ هذا النوع من الالتزام

---

(171) ينظر: **نفسه**، ص146.

يرى سارتر أن "الإنسان يعي حريته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع وهو في هذه اللحظة يحدد موقفه الحاضر، ويتخذ باختياره طريق المستقبل بالتزام حر... [لكنها حرية] تعطي شعورا بالقلق تجاه المسؤولية التي يتحملها الوجودي وما تتبعه من التزام... يقوم على تحديد علاقة الإنسان بالآخرين...". **نفسه**، ص141، 143، 145.

(172) ينظر: **نفسه**، ص155.

(173) يرى رجاء عيد أن النقد الأدبي القديم لم يقف ليحاسب شاعراً على قصوره في تحقيق أهداف نفسية أو أخلاقية، بل كانت غايته البحث عن المتعة الخالصة. كما يرى أن الالتزام الذي بدا مع ظهور الإسلام إنما كان استجابة مؤقتة من قبل الشعراء؛ مستدلاً على ذلك بعودتهم إلى ما كانوا عليه في العصر الأموي. وانتهى إلى أن فكرة الالتزام -في مفهومها الأدبي والنقدي- لم تولد إلا مع العصر الحديث. ينظر: **نفسه**، ص213، 216.

(174) ينظر في ذلك الخلاف: **قضايا النقد الأدبي**، ص20 وما بعدها.

(175) ينظر: **مقدمة الديوان**، ب، هـ، و.

الأدبي في قصيدته (قبل الوداع) التي نظمها قبيل رحيله عن بغداد مكرهاً، وصرّح فيها بأنه نذر شعره في سبيل الدفاع عنها:

إنني قد دافعت عنكِ بشعري كشجاع فما أفاد دفاعي[176]

وفي قصيدة بعنوان (يا يراع الأديب) يحدد الزهاوي بدقة هدف شعره الأسمى، وأنه من أجل استنهاض الشعوب لتنال حقوقها؛ آملاً أن يصل إلى الهدف:

أنا أستنهض الشعوب بشعري وعسى أن يفيدها استنهاضي[177]

ويؤكد دورَ شعره في إصلاح المجتمع، في مقطعة تحمل عنوان (لله شعري)؛ يقول:

يمارس شعري اليوم إصلاح أمة فلله شعري اليوم ماذا يمارسُ[178]

وفي عنوان القصيدة وعجز البيت ما يشير إلى إعجاب الشاعر بشعره الذي يسير وإيمانه. وفي قصيدة أخرى يضع الزهاوي هدف الشعر معياراً لنجاحه ونهوضه بالمجتمع الذي هو فيه؛ يقول:

إن الشعر لم ينهض بآداب أمة إذاً خابت الآمال في الشعر والظنّ[179]

وديوان الشاعر مليء بالمشاركات السياسية والاجتماعية التي تؤكد تمسكه بمبدأ الالتزام الأدبي الذي يترجم وظيفة الشعر عنده[180]، والتي بسببها حنق عليه السياسيون وبعض أطياف المجتمع، مما دفعه إلى الرحيل، أو أجبر عليه. ويكاد القارئ لا يفقد دعوة الشاعر إلى أن يكون الشعر نبض المجتمع الذي ولد فيه وحامل رسالة سامية، وليس مجرد فنّ

---

(176) **الديوان**، ص202.

(177) **نفسه**، ص234. وينظر: **نفسه**، ص243.

(178) **نفسه**، ص245.

(179) **نفسه**، ص255.

(180) ينظر مثلاً ما جاء في القسمين؛ (الليل والنهار) و(وحي الضمير) : **نفسه**، ص263، 273.

تطرب إليه الأسماع وتلذ به الأرواح، وهي دعوة مكرورة في ديوانه بشكل ملحوظ، يتجلى فيها التزامه الأدبي الذي آمن به؛ كقوله:

إذا الشعر لم يوقظ أناساً من الكرى ... فَلَيسَ عليه وهو قد هزَّ من وزر[181]

وقوله:

إن الشعر لم ينهض بآداب أمة ... إذاً خابَت الآمال في الشعر و الظن[182]

وقوله:

الشعب يدرك أن الشعر يرفعه

الشعب يؤمن أن الشعر ينفعه

وأنه في شتات الأمر يجمعه

الشعب يفقه أن الشعر فيه هدى

وأنه سبب للمجد مقتدرُ[183]

وقد انتبه الشاعر إلى هذا اللون من التكرار، وحاول الاعتذار عنه مقدماً[184]، وكذا في شعره؛ إذ يقول مفضلاً شدوه على شدو الهزار:

إنه شاعر يكرر ما قال ... وإني لا أحمد التكرارا[185]

ويشكل هذا اللون من التكرار ظاهرة أتت على شيء من جمال شعره[186]. ومن هذا النوع ما جاء في قصائده التي نظمها في الجامعة

---

(181) **نفسه**، ص254.

(182) **نفسه**، ص255.

(183) **نفسه**، ص246.

(184) ينظر: **مقدمة الديوان**، (و) .

(185) **الديوان**، ص241.

المستنصرية[187]؛ فقد قامت تلك القصائد على معانٍ مكرورة لا تكاد تخرج عن المقابلة بين حالة الجامعة قديماً وحديثاً، ووصف أطلالها، وتشبيه حالتها بحالته هو. وسيلاحظ القارئ فيما سبق مبالغة في تكرار أفكار ومعان بعينها، تكراراً يخلق فيه شيئاً من الملل والسأم؛ وذاك عائد إلى حرص الشاعر على مذهبه في الالتزام، والتعبير في كل فرصة ومناسبة عن أفكاره الملتزمة. وربما كرر الشاعر فكرته بطرق مختلفة تحول دون تسرب الملل إلى المتلقي، كتكرار فكرة فقدان العدل، ومناداته ليعود؛ كما في أبياته:

إلى الناس التفت يا عدل يوماً فإن عليك للناس اتّكالا...[188]

يا عدل إن التفاتاً منك يسعدنا يا عدل إن ابتساماً منك يكفينا...[189]

يا عدل هل أنت في يوم معاودنا فبعدك العيش لم يحسن ولم يطب[190]

ففي هذا اللون من التكرار عرض للفكرة بأكثر من طريقة شعرية، وإضاءة من زوايا عدة. ومن ذلك تصوير الخطر المحدق القريب بالجرف والهوة، الذي جاء في أكثر من قصيدة؛ كما في قوله واصفاً آمال الشعب التي تكاد تتلاشى:

الشعب مستند إلى جرف من الآمال هاري[191]

---

(186) ظاهرة التكرار واضحة في شعر الزهاوي، وتؤكد مذهبه في الالتزام، لكنها تتجاوز ذلك إلى تكرار أفكار أخرى؛ كما في تكرار فكرة الربط بين الشعر والشعور التي بدت في قصائد عدة بل في أكثر من بيت في القصيدة الواحدة، وكما في تكرار الحديث عن الحياة والموت والقبر، وعن الكواكب والنجوم والمجرات. ينظر قصائد القسم الثاني (هواجس النفس) : **نفسه**، ص19 وما بعدها.

(187) ينظر مثلاً: **نفسه**، ص127، 146، 147، 223.

(188) **نفسه**، ص284.

(189) **نفسه**، ص286.

(190) **نفسه**، ص290.

(191) **نفسه**، ص236.

وقوله واصفاً حقيقة الحياة الزائلة، في قصيدة رثى بها أحدهم:

وللحيـــاة نـــواميس ملازمـــة ويلٌ لمن هو عنها كان ينحرف

كـل امـرئ واقـف منهـا علـى حـــــــــــرف وسـوف ينهـار فـي يـوم بـه الحـــــــــــرف[192]

وقوله للغرض نفسه:

إن المنيـــــــــة هـــــــــوة عمقت ونحن علـى شـفيرِ[193]

وقد أسهم تنوع الصورة الشعرية في تخفيف حالة الملل التي قد تصيب القارئ بسبب تكرار أفكار بعينها.

إن التكرار يرتبط في كثير من صوره بمشاعر قائله وعواطفه، فمن شغله شيء انشغل بذكره، وهو صورة صادقة لانشغال وعي الشعر بقضايا الناس اليومية التي يراها الشاعر من أهم الأمور التي يفترض بالشعر الحديث عنها. إنها حالة من حالات الالتزام الأدبي الذي آمن به الزهاوي، وجعله يتخذ من شعره وسيلة إلى تكريس المبادئ وترسيخ القيم التي آمن بها.

---

(192) **نفسه**، ص180.

(193) **نفسه**، ص175.

القضية الخامسة: الصدق الفني، والصدق الواقعي

للصدق علاقة وطيدة بقضية الجمال، بل إن من النقاد من جعله مقياساً لجمال العمل الأدبي(194). وقد اعتنى الزهاوي بهذه القضية في مقدمة ديوانه من خلال تأكيده على أهمية الصدق الفني، ذلك أن الشعر الحق هو "ما ينظمه الشاعر من إحساس يجيش في نفسه بأوزان موسيقية..."(195)؛ فربط ماهيته بالشعور الصادق الصادر من القلب، ثم راح يؤكد على صدق المشاعر من خلال ربطه بالطبيعة التي تأنف من المبالغات والكذب معتمداً بذلك على أن أعذب الشعر أصدقه(196)؛ يقول: "وأنزع أن أمشي بشعري في سبيل الحياة الطبيعية متجنباً المبالغات وكل ما ليس حقيقياً..."(197).

ولحساسية هذه القضية وحاجة الزهاوي إلى إثبات أن ما يقوله يفعله في شعره، أشار في المقدمة إلى أن ديوانه نتاج اثنين: شعوره، وواقعه الذي يعيش فيه؛ وبالذات الحياة السياسية والاجتماعية(198). من هنا بدت وظيفة الشعر عنده متكئة على الصدق الذي يتسم بالثبوت، وعلى متابعة الأحداث المختلفة تلك التي تقتضي الحيوية؛ لهذا لفتَ إلى أن ما قد يلاحَظ من اختلاف الأحاسيس، إنما هو بسبب اختلاف وقت النظم والظروف المصاحبة له، وبالتالي اختلاف الشعور نفسه؛ يقول: "وقد نظمت قصائدي في ظروف مختلفة وأوقات مختلفة وأحوال نفسية مختلفة، فلا غرو إذا اختلفت في الشعور والمرتبة"(199).

هذا في مجال التنظير، أما في مجال التطبيق فهل يمكن القول بأن الزهاوي قد أخذ بما رآه في قضية الصدق؟ ليس من المبالغة القول بأن

---

(194) ينظر في هذه القضية: **روميات أبي فراس الحمداني**، ص6 وما بعدها.

(195) **مقدمة الديوان**، (أ) . وينظر: **نفسه**، (و) .

(196) ينظر في كلام القلقشندي في صدق الشعر وكذبه، وربْط ذلك بالمبالغة: **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، ط1987م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 211/2.

(197) **مقدمة الديوان**، (أ) .

(198) ينظر: **نفسه**، (و، ز) .

(199) **نفسه**، (ز) .

هذه القضية كانت من أبرز ما أشغل الشاعر، كما بدا واضحاً في تجاربه الشعرية التي أكّدت أن الشعر شعور؛ يقول في إحدى قصائده:

مــن كــان يــنظم عــن شــعو ر صــادق فهــو المجيــدُ[200]

فربط الإجادة بصدق الشعور. ويقول في أخرى رثائية:

أبكيـــك بالشـــعر الـــذي هـــو فيـــك بعـــض مـــن

والرثاء، كما هو معروف، أصدق أشعار العرب لما فيه من شعور صادق. ونجد قريباً من هذا المعنى في إحدى مقطعاته التي يقول فيها:

سأرحل عن بغداد يوماً مخلفاً بهـا الشـعر إن الشـعر منـي مشـتقّ

وما هو إلاّ بعض ما أنا واجد وإلاّ شـعور الـنفس منـي الخلـيقة[202]

وخاطب الزهاوي شعره في إحدى قصائده، وتبرأ منه إذا لم يعبر عن شعوره؛ يقول:

إن لـــم تصـــوّر شـــعوري فلسـت يـا شـعر شـعري[203]

وتكاد فكرة ربط الصدق بالشعور تستحوذ على الشاعر في كل تجاربه الشعرية، بطريقة أو بأخرى؛ لهذا بدا تكرارها واضحاً حتى في القصيدة الواحدة، كما نلمسه في قوله:

إنـــي امـــرؤ لا أجهـــرُ إلاّ بمـــا أنـــا أشـــعرُ...

والشـــعر لســـت أقولـــه إلاّ كمـــا أنـــا أشـــعرُ...

والشـــعر لـــيس ســـوى الـــذي هـــو للشـــعور مصـــوّرُ...

أحسـن بشـعر عـن شـعور النـ ـفـــس جـــاء يعبّـــر[204]

---

(200) **الديوان**، ص66.

(201) **نفسه**، ص175.

(202) **نفسه**، ص245.

(203) **نفسه**، ص247.

وهو تكرار ينال شيئاً من جمال القصيدة[205]، ولكن ما يعنينا هنا أن ذلك مؤشر على تمسك الشاعر بمذهبه الذي يرى صدق الشعور من أبرز مقومات الشعر الحق، كما صرّح بذلك في مقدمة الديوان[206].

ولم يقفْ تأكيد الزهاوي عند أهمية صدق الشعور الذي يدني الشاعر من الطبيعة التي هي رحم الجمال، بل لفت إلى صدق الواقع الذي يبعد عن الكذب الذي لا يجوز إلاّ إذا كان الطريقَ الوحيدة للنجاة؛ يقول: "والشاعر الحر شجاع لا يهاب في الصدق لومة اللائمين، إلاّ إذا أحس بالمهلكة فعندئذٍ يسكت أو يكذب..."[207]، وكلا النوعين يؤديان إلى الصدق الفني الذي يبعد الشاعر عن المبالغات الكاذبة[208]. وفي ديوانه ما يؤكد أن الشعر في نظره يجب أن يستظهر الحقيقة بصدق، وإن لقي الشاعر عناء ومشقة، وتتخذ دعوته إلى ذلك طريقين: تنظيري إبداعي، وتطبيقي عن طريق مشاركاته في الأحداث السياسية ومواقفه من بعض العادات الاجتماعية[209]. أما الأول فجاء في أبيات عدّة حرص فيها الشاعر على ربط هذا النوع من الصدق بالشعر؛ فهو يعظم ما طابق الواقع:

والشـــعر بـــالمعنى المطـــا بـــق للحقيقـــة يكبـــرُ[210]

ومطابقته للواقع تغني عن شهود الشاهدين:

إذا طابق الشعر الحقيقة لم يكن بـــذي حاجـــة فـــي صـــدقه

(211)

---

(204) **نفسه**، ص62-63. وعنوان القصيدة (الشعر مرآة) يؤكد مذهبه.

(205) ينظر مثلاً: **نفسه**، ص195، 242، 244، 245، 246، 248، 250، 254، 256، 258، 335، 337، 345.

(206) في ثنايا الحديث عن القضايا السابقة، وردت شواهد كثيرة تترجم هذا النوع من الصدق، وتؤكد أن الشعور هو الذي يشكّل شعر الزهاوي؛ ذلك المجدّد في القوالب، الملتزم بصفاء اللغة، المستمد وقوده الإبداعي من الطبيعة..إلخ، ودرءاً للتكرار اكتفينا بما جاء هناك.

(207) **مقدمة الديوان**، (ب) .

(208) ينظر: **نفسه**، (أ) .

(209) سبقت شواهد على ذلك في ثنايا الحديث عن قضية الشعر والالتزام.

(210) **الديوان**، ص63.

ولا تختلف هذه الأبيات وأمثالها[212] عن التنظير الذي رسمه الشاعر في مقدمة ديوانه، إلاّ أنها جاءت نظماً. ويبقى السؤال: هل أسهمت دعوة الشاعر إلى الصدق، في تخفيفه من ظاهرة المبالغات في شعره، والفنية منها خاصة؟. إن الإجابة على هذا السؤال تبقى في الغالب خاضعة لمعيار النسبية مهما حاول دارس الأدب التخلص منه، ولكنها في الوقت نفسه تعطي مؤشراً على موقف الشاعر من هذه الظاهرة التي تعارض مبدأ الصدق. لكننا نستطيع إجمالاً أن نطمئنّ إلى القول: إن الزهاوي قد خطا خطوات حثيثة في تحقيق الصدق الذي آمن به مذهباً للشعر الحقّ، ذلك الصدق الشعوري والواقعي ومن ثم الإبداعي الذي يأنف من المبالغات؛ لولا بعض الأفكار والمعاني التي كررها بطريقة مملة.

القضية السادسة: اللفظ والمعنى

تعدّ ثنائية اللفظ والمعنى من أكبر القضايا النقدية التي تمخّضت من الخلاف القديم حول الجمال؛ ماهيته، ومصدره[213]. ويمكن أن نلمح بذور هذه القضية عند أرسطو الذي لم يرضَ جدليات السوفسطائيين وألاعيبهم اللفظية، فما كان منه -في البدء- إلا أن دعا إلى الانطلاق من الشيء لا اسمه[214]. أما في التراث العربي، فربما كان خالد بن صفوان من أوائل القدماء الذين أثاروا هذه الثنائية منتصرين للمعنى؛ إذ رأى أن البلاغة لا تكون "بخفة اللسان، ولا بكثرة الهذيان، ولكنها إصابة المعنى، والقصد إلى الحجة"[215]. وحين نتجاوزه نجد من النقاد من خالفه، فرأى الجمال في اللفظ، وقدّمه على المعنى؛ كما صرّح الجاحظ بذلك في قوله: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي

---

(211) **نفسه**، ص254.

(212) ينظر مثلاً: **نفسه**، ص210، 243، 252.

(213) سبق الحديث عن ذلك.

(214) ينظر: **ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة**، إبراهيم بلقاسم، مجلة التراث العربي، عدد107، ص194.

(215) **البصائر والذخائر**، أبو حيان التوحيدي، تحقيق وداد القاضي، ط1 1408هـ-1988م، دار صادر، بيروت، لبنان، 102/8.

والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ..."[216]. وهذا هو رأي أبي هلال العسكري الذي استعار ألفاظ الجاحظ تقريباً[217]، وصرّح بأنه "ليس يطلب من المعنى إلاّ أن يكون صواباً"[218]، وإن كان في جملته يرى شرط البلاغة في الاثنين: المعنى المفهوم، واللفظ المقبول[219]. ويمكن أن يلمس تقديم اللفظ على المعنى عند الآمدي في موازنته، حيث كان المعيار لديه -في الغالب- ألفاظ الشاعرين، ثم رأيه في أن المعاني الجميلة إذا جاءت في ألفاظ قبيحة كانت "مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"[220].

ولم تكن نظرة جميع القدامى مبنية على المعيار الثنائي الحاد، إذ إن منهم من نظر إلى اللفظ والمعنى نظرة معتدلة، وهي نظرة متجذرة في القدم؛ يمكن أن تلمس لدى سقراط الذي رأى "أن الشاعر يكون جيداً ورائعاً إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة منه، فالدرع التي تؤدي مهمتها جيداً جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة

---

(216) **كتاب الحيوان**، 131/3. ويقول كذلك: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير". **نفسه**: 132/3.

ولبعضهم رأي آخر في أن الجاحظ قدّم المعنى على اللفظ مستدلين بكلامه كذلك، ومنهم من حل هذه الإشكالية بقوله: "ونظرة المعتزلة إلى صلة اللفظ بالمعنى تختلف من التنظير لعلم الكلام إلى التنظير للأدب، فحيث يبتغى الحق والصواب يركز على المعنى ويكتسي اللفظ دلالة حرفية، في حين يصبح المعنى في الأدب أمراً لا يكتسي أحقيته ومشروعيته في الوجود إلاّ من الجمالية التي يضفيها عليه اللفظ". **ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة**، ص200-201.

(217) ينظر: **كتاب الصناعتين**، ص57-58.

(218) **نفسه**، ص58.

(219) ينظر: **نفسه**، ص10. أعاد الدكتور عادل هادي حمادي العبيدي أسباب تقديم الجاحظ والعسكري اللفظ على المعنى إلى ثلاثة: نفسية، وسياسية، وقومية؛ ينظر: **قضية اللفظ والمعنى**، مجلة الأستاذ، العدد201 عام1433هـ-2012م، ص203.

(220) **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، 425/1.

القيمة"[221]. ويعد ابن قتيبة من أوائل النقاد العرب الذين اتجهوا هذا الاتجاه حين قسم الشعر تقسيماً منطقياً راعى فيه اللفظ والمعنى[222]، ومثله قدامة بن جعفر[223]؛ كما نلمح هذا الاعتدال في كلام ابن طباطبا الذي بدت فيه العناية بالأسلوب والنظم الذي لا يكون باللفظ دون المعنى أو العكس؛ يقول: "وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة،... بل يكون كالسبيكة المفرغة..."[224]. وكذلك الحال عند ابن رشيق الذي فصّل الحديث في هذه القضية في باب أسماه: (باب في اللفظ والمعنى)، وقسم من يرى اللفظ قبل المعنى إلى ثلاث طوائف، ومال إلى من يرجحون فخامة الكلام وجزالته بلا تصنع، ميل المفضّل الشعر العربي القديم[225]؛ غير أنه قدم لحديثه عن ثنائية اللفظ والمعنى بالإشارة إلى وحدتهما، وذلك في قوله في مستهل الباب: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم..."[226]. ونجد هذه النظرة المعتدلة عند ابن الأثير الذي رأى أن "اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان، ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه، فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثر ما تضمنه أولا؛ لأن الألفاظ أدل على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني، وهذا لا نزاع فيه لبيانه"[227]؛ فجعل اللفظ في خدمة المعنى، وبذلك ربط بينهما ربطاً وثيقاً. وممن اعتدلوا في نظرتهم للفظ والمعنى،

---

(221) **الفكر الجمالي**، فؤاد المرعي، مجلة المعرفة السورية، العدد 247 أيلول 1982م، ص72.

(222) ينظر: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط 1423هـ، دار الحديث، القاهرة، مصر، 65/1 وما بعدها.

(223) ينظر: **نقد الشعر**، ط1 1302هـ، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ص4 وما بعدها.

(224) **عيار الشعر**، ص6-7. ويقول مؤكداً على أهمية المعنى للحكم على جودة الشعر: "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه...". **نفسه**، ص21.

(225) ينظر: **العمدة**، 200/1 وما بعدها.

(226) **نفسه**، 200/1.

(227) **المثل السائر**، 197/2.

عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جمعت بين القطبين في الأهمية[228]. وقد لقيت هذه النظرة المعتدلة رواجاً كبيراً في العصر الحديث، فرأى كثير من النقاد أنه من الخطأ الفصل بين الشكل والمادة[229]؛ لما بينهما من ترابط شديد، بل إن "أي تغيير في المادة يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح."[230].

وقد أودع الزهاوي رأيه في هذه القضية، في مقدمة ديوانه؛ يقول: "وكثير من المعاني مشترك لا يختص به شاعر دون آخر، فمن أجاد في نظمه فهو أحق به من غيره. وهناك حقائق علمية ونواميس طبيعية قد اكتشفها أفراد من العلماء، فإذا بنى شاعر شعره على بعض هذه الحقائق فمن الحيف أن يوصم بالأخذ، وأي تثريب على من يبني القول على ما قرره العلم، وهل التقدم إلا اتباع العلم في خطواته؟"[231]. ورأيه هذا هو رأي الجاحظ الذي جعل معيار التفاضل في اللفظ لا في المعنى المطروح للجميع، وقد استدل الزهاوي على صحة هذا المذهب بالحقائق العلمية التي اكتشفها بعض العلماء، فهي منسوبة لهم اكتشافاً، لكن لغيرهم أن يذكرها أو يوردها في شعر أو نحوه، دون أن يوصم بالسرقة.

هذا رأي الزهاوي -في قضية اللفظ والمعنى- في مقدمة ديوانه، أما في ديوانه فيبدو أن في نظرته شيئاً من التذبذب، ويمكننا أن نستفتح بالأبيات التي يُلمس فيها اعتداله في هذه القضية، وهي أبيات وردت في تجاربه التي أشار فيها إلى ماهية الشعر وسماته كما يراها هو، ومن ذلك ما جاء في قصيدةٍ عرّض فيها بأحدهم:

رُبّ مَن جاء ينظم الشعر رخواً ساقطاً حبل وزنه محلولُ

---

(228) ينظر: **دلائل الإعجاز**، ص51.

(229) ينظر: **النقد الأدبي**، وليام فان أوكونور، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، ط 1960م، دار صادر، دار بيروت، بيروت، لبنان، ص102.

(230) **أصول النقد الأدبي**، أحمد الشايب، ط10 2004م، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ص246.

(231) **مقدمة الديوان**، (هـ) .

عكـر اللفـظ مـا عليـه صـفاء تافه المعنى ما عليه قبـولُ[232]

فمن سمات الشعر الصحيح صفاء اللفظ، وامتلاء المعنى وعمقه. ويقول في قصيدة أخرى:

وللشـعر جسـم نـاعم هـو لفظـه وللشـعر روح ذو شـعور هـو المعنى[233]

وهذا الوصف هو وصف ابن رشيق السابق، ويحمل نظرة لا تقبل -أصلاً- الفصل بين اللفظ والمعنى، فضلاً عن النظر إليهما باعتدال. ويؤكد الزهاوي هذه النظرة المعتدلة، في قصيدة أخرى يقول فيها:

لعمـرك لـيس الشـعر شـيئاً هـو ولا هو لفـظ ضـاق عـن فهمـه
بـل الشـعر معنـى رائـق يـوقظُ ولفظ رقيق مثلما يطلب الفنُّ
إذا كـان معنـى الشـعر ينظمـه جمـيلاً ورق اللفـظ تـم لـه الجمالُ[234]

فحسن الشعر بالجمع بين المعنى الجميل واللفظ الرقيق. أما رأيه الذي أودعه مقدمة ديوانه، فنجده ماثلاً في بعض أبياته، كقوله:

حبذا الشعر يسلم اللفظ من حشـ ـوٍ بـه والمعنـى مـن الإغـراقِ
يشبه المعنى الساقط اللفظ خـوداً رفلت في ثوب لها إخلاقِ[235]

وبالإمكان أن نضيف ما جاء في البيت الأول إلى الرأي الأول المعتدل، لولا أن الشاعر أتبعه بالبيت الثاني الذي صور فيه المعنى -في افتقاره إلى الألفاظ التي تحمله- امرأةً مرهوناً حسنها بما تلبسه من ثياب؛ فإذا حسنت ثيابها بدت فيها حسناء.

ومن جهة أخرى يصادف القارئ أبياتاً ترى الشعر بما يحمله من معنى، والغريب أن هذه النظرة -التي تخالف إلى حد كبير ما جاء في

---

(232) **الديوان**، ص240.

(233) **نفسه**، ص260.

(234) **نفسه**، ص255.

(235) **نفسه**، ص345.

مقدمة الديوان- هي النظرة المسيطرة على الزهاوي، إذا اعتمدنا معيار الكثرة؛ فالشواهد التي تقدم المعنى على اللفظ كثيرة، ومن ذلك قوله:

ما الشعر إلاّ بمعنى فيه يرفعه ... وليس يكفيه أن اللفظ حسنُ[236]

فالمعنى هو الذي يرفع الشعر، وهو الذي يحطه وإن حسن اللفظ. ونجد مثل ذلك في قوله:

وما الشعر إلاّ بالمعاني التي له ... إذا كبر المعنى به كبر الشعر[237]

فعظم الشعر من عظم المعاني التي يحملها، وهو لا شيء مع المعاني التافهة. ونراه في قصيدة أخرى يؤكد على معيارية المعنى الذي به يكون الشعر، بأبيات عدة؛ يقول:

وما القصيد قواف قد تكررها ... كلا ولا هي ألفاظ وعنوانُ

فتلك فيها المعاني من برودتها ... موتى عليها من الألفاظ أكفانُ

يُعنون بالوزن واللفظ المقيم له ... كأنما الشعر ألفاظ وأوزانُ

ما أحسن الشعر مبثوثاً فرائده ... كأنه لؤلؤ رطب ومرجانُ[238]

فالقصيدة معان، وليست ألفاظاً أو أوزاناً، وببرودة المعنى تحول الألفاظ أكفاناً لها. وتقديم الزهاوي للمعنى على اللفظ ظاهرٌ حتى في أبياته التي لم يتناول فيها ماهية الشعر وصفاته، ومن ذلك ما جاء في قصيدة عنوانها (فزع إلى الله) حيث صور الخلق ألفاظاً تدل على الخالق الذي رآه معنى:

وإنك معنى والخليقة لفظه ... وإنك حسن والطبيعة رقعُ[239]

---

(236) نفسه، ص259.

(237) نفسه، ص249.

(238) نفسه، ص366.

(239) نفسه، ص392.

وما يعنينا من هذا التصوير رؤية الشاعر إلى المعنى الذي هو في نظره مقدّم على اللفظ، بل أفضل وأهمّ[240].

ولا يسعنا مع هذه النظرة المتذبذبة في قضية (المعنى واللفظ) إلاّ أن نقول: إذا كان الزهاوي قد انتصر للفظ في تنظيره الذي أودعه مقدمته، فإنه انتصر للمعنى فيما أودعه ديوانه؛ تنظيراً، أو تطبيقاً. غير أن هذا التذبذب لم يؤثّر على شعره بالنظر إليه منتجاً أدبياً يقوم على هذين العمودين؛ فشعره ذو ألفاظ رشيقة حسنة صافية العروبة، ومعان جميلة ربما نال التكرار شيئاً من بهائها. وقد وردت شواهد كثيرة تؤكد ذلك في ثنايا الحديث عن القضايا السابقة.

القضية السابعة: النص الأدبي والمتلقي

من القضايا النقدية التي لم يغفلها الزهاوي في مقدمة ديوانه قضية العلاقة بين الشعر وجمهوره، أو استجابة المتلقي بما في الشعر من مؤثرات فنية وفكرية[241]، وقد اعتمد في تناولها على تقسيم الشعراء -استناداً إلى معيار

التقليد والتجديد- إلى ثلاثة: قسم لا يحسن إلاّ تقليد القدماء، وقسم غارق في تقليد الغرب، وثالث -وهو الأقل عدداً والأضعف صوتاً- يسعى إلى الإفادة من تطور العلوم مع المحافظة على الهوية العربية والشعور الصادق[242]. وجعل الجمهور في صف أولئك المقلّدين لأنهم -كما يرى- جمهور منحط قد تعود القديم وعبده عبادة الكافرين للأوثان[243]، ورأى أن الشاعر الذي يحسب للجمهور حساباً سيجمد وسيموت شعره مع تقدم الحياة، أما شاعر الأجيال الذي بنى شعره على حقائق خالدة

(240) للمزيد من الشواهد التي رأى فيها الشاعر المعنى مقدماً على اللفظ، ينظر: **الديوان**، ص256، 342، 355.

(241) ينظر: **مقدمات الشعراء الإحيائيين لدواوينهم في الربع الأول من القرن العشرين**، ص415.

(242) ينظر: **مقدمة الديوان**، (ج- د) .

(243) ينظر: **نفسه**، (د) .

وشعور صادق فلن يلتفت إلى ذلك الجمهور، ولكن الجمهور سيلتفت إليه بعد أن يوارى الثرى(244).

ويكشف الزهاوي بهذه الآراء عن علاقة سلبية بين ذلك الشاعر التائق إلى التجديد والجمهور المجبول على التقليد الأعمى؛ فـ "أكثر الناس لا يحكم بجودة الشعر أو رداءته إلاّ بما يتلقن من غيره، فهو إذا سمع تحسيناً له استحسنه أو تقبيحاً استقبحه. والأخلق أن لا ينتظر الذي له نزعة إلى التجديد أن يُكبر شعره الجمهور من جيله، إذا كان ذلك الجمهور منحطاً قد تعود القديم..."(245)؛ وهنا يلفت الزهاوي إلى علاقة سلبية أخرى بين الشاعر والناقد الذي يتكئ في أحكامه النقدية على معيار السَّبق لا الجمال الفني وصدق الشعور(246).

ونجد هذه العلاقة السلبية واضحة في شعر الشاعر الذي يرى الجمهور معادياً لكل جديد(247)، كما في قوله:

أرى النـاس إلاّ مـن تـوفّر عقلـه من الناس أعداء لكل جديدِ(248)

وقوله:

يــذمّون شــعراً لا يقلّــد غيــره أولئـك أعـداء لكـل جديـدِ(249)

وفي قصيدة أخرى يؤكد على أن العباقرة لا ترتضي طريق الجمهور التي تسير عكس العبقرية:

لــم يتبــع النبغــاء فــي أفعــالهم للعبقريــة سـنة الجمهـور(250)

---

(244) ينظر: **نفسه**، (د) .

(245) **نفسه**، (د) .

(246) ينظر: **نفسه**، (هـ) .

(247) من شواهد ذلك غير ما ذكر، ينظر: **الديوان**، ص66، 242، 244، 248، 258.

(248) **نفسه**، ص31. وهو بيت في قصيدة قافيتها مرسلة.

(249) **نفسه**، ص210.

(250) **نفسه**، ص40.

ولذا فسيظل كالطائر الوحيد الذي يغرّد خارج السرب:

وما زلت في جو من الفكر ومن عادتي ألاّ أطير مع

ط ائراً ا[illegible](251)

ويرى الزهاوي أن معاداة الجمهور للجديد قد تجاوزت الجانب الفني إلى الآخر الفكري والمعرفي، حتى وإن كان ذلك من أجل إصلاح دنياهم واسترداد حقوقهم المسلوبة؛ كما في قوله:

نشرت للقوم آراء أريد بها إصلاح دنياهم لا الطعن في الـ[illegible]دين

ما إن أردت بها إلاّ إقالتهم فهل يليق بقومي أن يهين[illegible](252)

وقوله:

إنني في طلاب حق بلادي لم أرد ما أراده الجمهور(253)

ولهذا فلا عجب أن يجر شعره عليه المصائب والنوازل؛ يقول:

أكلما قلت شعراً قامت عليّ القيامةْ(254)

ولأن الشاعر -في نظره- داعٍ إلى التجديد عزّى نفسه بأن هذه حال المجددين الذين لا تعرف قيمتهم إلاّ بعد رحيلهم عن الحياة:

يا شعر إني سوف أدثر في ميتاً وأنت تعيش بعد دثوري

ولسوف تقرؤك العيون مجلّة وتلذّك الأسماع بعد (255)

وفي الأخير يمكن القول: إن الشاعر قد واجه الجمهور بشعره، ولم يُخضعه له؛ مؤمناً بأن التجديد سنة الله في الحياة.

الخاتمة

---

(251) **نفسه**، ص335.

(252) **نفسه**، ص188.

(253) **نفسه**، ص267.

(254) **نفسه**، ص47.

(255) **نفسه**، ص244.

سجّل الزهاوي في مقدمة ديوانه آراءه في بعض القضايا النقدية: التجديد والتقليد، والجمال والقبح، والسرقات الشعرية، والالتزام، والصدق الفني والواقعي، واللفظ والمعنى، والنص الأدبي والمتلقي؛ إضافة إلى ماهية الشعر. وتفاوت أثر تلك الآراء على شعره:

1- ففي مسألة التجديد والتقليد يمكن القول بأن الزهاوي عني في مقدمته -بشكل أكبر- بتجديد الوزن والقافية مع المحافظة على نظام اللغة، وحرص على تطبيق ذلك في شعره من خلال: الخروج عن شكل القصيدة العمودي، والتنويع في القوافي، والالتزام بقواعد اللغة.

2- وبدت الفلسفة الجمالية التي يؤمن بها -والتي ترى الطبيعة رحم الجمال ومنبعه- واضحة في شعره، وذلك من خلال الحرص على تصوير مظاهر الطبيعة المختلفة، وكان موقفه سلبياً من قضية تكرار الأفكار والمعاني، ومع ذلك لم يسلم منها؛ إذ عكس ديوانه هذه الظاهرة بشكل ملموس.

3- كما عكس رأيَه الواضح في قضية السرقات الشعرية، وهو رأي يضيّق من دائرتها، ويجيز التضمين والاقتباس، ويدع الحكم لبراعة السبك؛ ولهذا فديوانه مادة ثرية لدراسة ظاهرة التناص.

4- وفي مسألة الالتزام آمن الزهاوي بأن للشعر رسالة سامية تتجاوز المتعة إلى الإصلاح والسعي إلى التغيير الإيجابي، ولذا جاء شعره مليئاً بالمشاركات السياسية والاجتماعية التي تؤكد تمسكه بمدأ الالتزام الأدبي.

5- وبذلك خطا الشاعر خطوات حثيثة في تحقيق الصدق -الشعوري أو الواقعي- الذي آمن به مذهباً للشعر؛ لذا نبع شعره من الطبيعة، وابتعد عن المبالغات لولا بعض الأفكار والمعاني التي كررها بطريقة مملة.

6- ولمسنا تذبذبه في قضية اللفظ والمعنى؛ إذ انتصر للفظ في تنظيره الذي أودعه مقدمته، بينما انتصر للمعنى في ما أودعه ديوانه من تنظير وتطبيق.

7- وجاءت نظرته للجمهور (المتلقي) نظرة سوداوية إيماناً بأنه جمهور مقادٌ إلى الوراء ومقيّدٌ بالتقليد والاتّباعية، ولهذا واجهه بشعره ولم يخنع له، منطلقاً من أن التجديد سنة الله في الحياة، وأن المجدد هو الباقي.

قائمة المراجع

أولاً: الكتب

[1] *الأدب الأوربي تطوره ونشأته ومذاهبه*، حسام الدين الخطيب، ط 1972، مكتبة أطلس، دمشق.

[2] *أسرار البلاغة*، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، ط1 1412هـ-1991م، دار المدني، جدة، السعودية.

[3] *الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة*، عز الدين إسماعيل، ط1412هـ- 1992م، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

[4] *أصول النقد الأدبي*، أحمد الشايب، ط10 2004م، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.

[5] *الأمثال*، أبو عُبيد القاسم بن سلاّم، تحقيق عبد المجيد قطامش، ط1 1400هـ-1980م، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا.

[6] *البصائر والذخائر*، أبو حيان التوحيدي، تحقيق وداد القاضي، ط1 1408هـ-1988م، دار صادر، بيروت، لبنان.

[7] *تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي*، رواية عبد المنعم عباس، ط 2000م، دار المعرفة الجامعية، القاهرة.

[8] *تاريخ علم الجمال في العالم من العصر الحجري حتى أرسطو*، مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1 1409هـ- 1989م، دار ابن زيدون، بيروت، لبنان.

[9] *تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب*، أحمد سليم غانم، ط1 2006م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

[10] *التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات*، مصطفى السعدني، ط 1991، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

[11]*دلائل الإعجاز*، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط3 1413هـ-1992م، مطبعة المدني، القاهرة، مصر.
[12]*ديوان الإمام الشافعي* "الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس"، تعليق محمد إبراهيم سليم، ط "بدون تاريخ"، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر.
[13]*ديوان الإمام علي بن أبي طالب*، عبد الرحيم ماردیني، ط1 2002م، دار المحبة، دمشق.
[14]*ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت*، حنا نصر الحتّي، ط 1428هـ- 2007م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
[15]*ديوان الزهاوي*، جميل صدقي الزهاوي، ط 1343هـ- 1924م، المطبعة العربية، مصر.
[16]*ديوان الصبابة*، أحمد بن يحيى بن أبي حجلة، مخطوطة.
[17]*ديوان امرئ القيس*، شرح عبد الرحمن المصطاوي، ط2 1425هـ-2004م، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
[18]*ديوان طرفة بن العبد*، اعتنى به حمدو طمّس، ط1 1424هـ-2003م، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
[19]*ديوان عنترة*، ط 1893م، المكتبة الجامعة، بيروت.
[20]*السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها*، بدوي طبانة، طبعة نهضة مصر "بدون تاريخ"، القاهرة، مصر.

[21]*سقط الزند*، المعري، ط "بدون تاريخ"، دار صادر، بيروت، لبنان.
[22]*السنن الكبرى*، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي، تحقيق حسن عبد المنعم شلبي، ط1 1421هـ-2001م، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
[23]*شرح الكافية الشافية*، جمال الدين ابن مالك، تحقيق عبدالمنعم أحمد هريدي، ط1 "بدون تاريخ"، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي في كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بجامعة أم القرى، مكة المكرمة.

[24]*شرح ديوان المتنبي*، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط 1407هـ-1986م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
[25]*شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري*، ضبط عبد الرحمن البرقوقي، ط 1410هـ- 1990م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
[26]*شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري*، تحقيق سامي الدهان، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر.
[27]*شرح ديوان كعب بن زهير*، صنعه أبو سعيد السكري، ط3 1423هـ-2002م، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة.
[28]*الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*، إليزابيث دور، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط 1961م، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان.
[29]*الشعر والشعراء*، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط 1423هـ، دار الحديث، القاهرة، مصر.
[30]*صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، القلقشندي، ط 1987م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
[31]*الطراز الأنفس في شعر الأخرس*، ط 1304هـ، مطبعة الشركة المرتبية، استانبول.
[32]*العمدة في صناعة الشعر ونقده*، ابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، ط1 1420هـ- 2000م، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
[33]*عيار الشعر*، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، ط "بدون تاريخ"، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
[34]*فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق*، رجاء عيد، ط1988م، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
[35]*فلسفة الجمال في الفكر المعاصر*، محمد زكي العشماوي، ط1980م، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.
[36]*فلسفة الجمال في الفن العربي المعاصر*، بركات محمد سيد، ط2 1986م، بيروت، لبنان.

[37]*فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*، محمد علي أبو ريان، ط8 1993م، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
[38]*فلسفة الفن في الفكر المعاصر*، زكريا إبراهيم، ط 1966م، مكتبة مصر، القاهرة، مصر.
[39]*الفن والجمال*، علي شلق، ط1 1982م، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان.
[40]*في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي*، يمنى العيد، ط4 1999م، دار الآداب، بيروت، لبنان.
[41]*في نقد الشعر*، محمود الربيعي، ط 1998، دار غريب، القاهرة، مصر.
[42]*قضايا الحداثة عند عبد القاهر*، محمد عبد المطلب، ط1 1995م، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر.
[43]*قضايا الشعر المعاصر*، نازك الملائكة، ط3 1967م، مكتبة النهضة، بغداد، العراق.
[44]*قضايا النقد الأدبي*، بدوي طبانه، ط1404هـ-1984م، دار المريخ للنشر، الرياض.
[45]*كتاب الحيوان*، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط 1416هـ- 1996م، دار الجيل، بيروت، لبنان.
[46]*كتاب الصناعتين الكتابة والشعر*، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط 1419هـ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
[47]*مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"* ، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم يوسف مراد، ط 2010م، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر.
[48]*المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع "بدون تاريخ"، الفجالة، مصر.

[49]*المستدرك على الصحيحين*، أبو عبد الله الحاكم النيسابوري المعروف بابن البيع، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط1 1411هـ-1990م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
[50]*مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة*، محمد مصطفى هدارة، ط1958م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
[51]*مع الشعراء*، زكي نجيب محمود، ط2 1400هـ- 1980م، دار الشروق، القاهرة، مصر.
[52]*معجم الشعراء*، المرزباني، تصحيح وتعليق ف.كرنكو، ط2 1402هـ-1982م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
[53]*المفيد في الأدب العربي*، جوزيف الهاشم وآخرون، ط 1966م، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
[54]*المقابسات*، أبو حيان التوحيدي، تحقيق حسن السندوبي، ط1 1347هـ- 1929م، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر.
[55]*المنصف للسارق والمسروق منه*، الحسن الضبي "ابن وكيع التنيسي"، تحقيق عمر خليفة بن ادريس، ط1 1994م، جامعة قات يونس، بنغازي، ليبيا.
[56]*الموازنة بين أبي تمام والبحتري*، الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4 1994م، دار المعارف، مصر.
[57]*موسيقى الشعر*، إبراهيم أنيس، ط2 1952م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
[58]*الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء*، المرزباني، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط1 1415هـ- 1995م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
[59]*النظريات الجمالية*، كانطهيغلوشوبنهاوروإ.نوكس، ترجمة محمد شيا، ط1 1985م، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
[60]*النقد الأدبي الحديث*، محمد غنيمي هلال، ط 1973م، دار العودة، بيروت، لبنان.

[61] *النقد الأدبي*، وليام فان أوكونور، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، ط 1960م، دار صادر، دار بيروت، بيروت، لبنان.
[62] *نقد الشعر*، قدامة بن جعفر، ط1 1302هـ، مطبعة الجوائب، قسطنطينية.
[63] *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط "بدون تاريخ"، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر.

ثانياً: الرسائل العلمية

[1] *روميات أبي فراس الحمداني دراسة جمالية*، فضيلة بن عيسى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، 1425هـ- 2004م، إشراف أ.د.محمد زمري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
[2] *السرقة الشعرية في التراث النقدي العربي المصطلح والمفهوم "المنصف لابن وكيع أنموجاً"*، دَيْوَل طاهر، مذكرة قدمت متطلباً لنيل الماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، عام 2011-2012م، الفصل الأول من الرسالة.

ثالثاً: البحوث والمقالات المنشورة في المجلات العلمية، والشبكة العالمية

[1] *التجديد في موسيقى الشعر العربي*، عبد النبي سالم قدّير، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع، رابط البحث:
http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_12019.pdf
[2] *تحولات القصيدة العربية*، دهنون آمال، مجلة المخبر "أبحاث في اللغة والأدب الجزائري- قسم الأدب العربي"، جامعة بسكرة، العدد5 مارس2009م.
[3] *التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني*، شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، العدد 267، مارس 2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
[4] *التناص بديلا عن السرقات*، ياسر عبد الحسيب رضوان، مقال منشور في شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، عنوان الصفحة:

http://www.alukah.net/literature_language/67334/0.

[5] *التناص والسرقات الشعرية*، علي سرحان القرشي، مقال منشور على الشبكة العالمية، عنوان الصفحة:
http://www.draali.net/dim/articles-action-show-id-304.htm

[6] *التناص ومصطلح السرقات الشعرية في التراث النقدي*، أحمد صالح النهمي، مقال منشور في موقع الدكتور عالي سرحان القرشي، عنوان الصفحة:
http://www.draali.net/dim/articles-action-show-id-304.htm

[7] *ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة*، إبراهيم بلقاسم، مجلة التراث العربي، عدد107.

[8] *رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم*، معجب العدواني، ورقة مقدمة بالجلسة السادسة في برنامج ملتقى "قراءة النص" في نادي جدة الأدبي بتاريخ الثلاثاء 1423/1/12ه الموافق 2002/3/26م، الرابط:
http://m-adwani.8m.com/m.naagdi20%links1.htm

[9] *السرقات الشعرية في الأدب العربي*، عبد الله بن خليفة السويكت، بحث منشور في الإنترنت، عنوان الصفحة:
http://faculty.ksu.edu.sa/34713/arabic/DocLib/Forms/DispForm.aspx?ID=4

[10] *شبه نظرية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي*، سليمان جبران، مقال منشور في موقع مجمع اللغة العربية في حيفا، عنوان الصفحة:
http://www.arabicac.com/?mod=articles&ID=549.

[11] *الفكر الجمالي*، فؤاد المرعي، مجلة المعرفة السورية، العدد 247 أيلول 1982م.

[12] *قضية اللفظ والمعنى*، عادل هادي حمادي العبيدي، مجلة الأستاذ، العدد201 عام1433هـ-2012م.

[13] *المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية*، عبد العزيز حمودة، بحث منشور في مجلة عالم المعرفة، العدد272، أغسطس 2001م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[14]*مقدمات الشعراء الإحيائيين لدواوينهم في الربع الأول من القرن العشرين دراسة نقدية*، أحمد صالح الطامي مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18 ع36، ربيع الأول 1427هـ.

[15]*وعي التجديد وتمثلاته بين الزهاوي والرصافي*، علي حداد، رابط: http://ycsr.org/derasat_yemenia/issue_93/wa3i_altajdeed.pdf

Critical Issues in the Introduction to Elzahawi's Divan (Collection of Poems) and its Representation in his Poetry

Dr. Abdulrahman Bin Saleh Abdulrahman Alkhames
Associate professor of Literature and Criticism
College of Science and Arts, Arrass, Qassim University

Abstract. This research utilized the critical descriptive method. It set out from the critical issues by which Elzahawi introduced his divan, whereas he illustrated his viewpoint regarding it and explored the extent of representing that in his creativity. He concluded that the poet was concerned with illustrating the phenomena of nature, depending on the esthetical philosophy that conceives nature as the essence of beauty. He confirmed the supreme message of poetry that begins with truth and transcends enjoyment towards reform. He was interested in renewing poetry templates, as well as restricting the circle of poetic thefts. However, he looked fluctuated – theoretically and practically- in the issue of vocabulary and meaning. As for audience, his view was splenetic and his relationship with them was negative.