

جامعة عمار ثليجي - الأغواط
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



مذكرة ماستر

تقديم الطالب: خالد بوقناشة

ميدان: دراسات أدبية

تخصص: الأدب العربي القديم

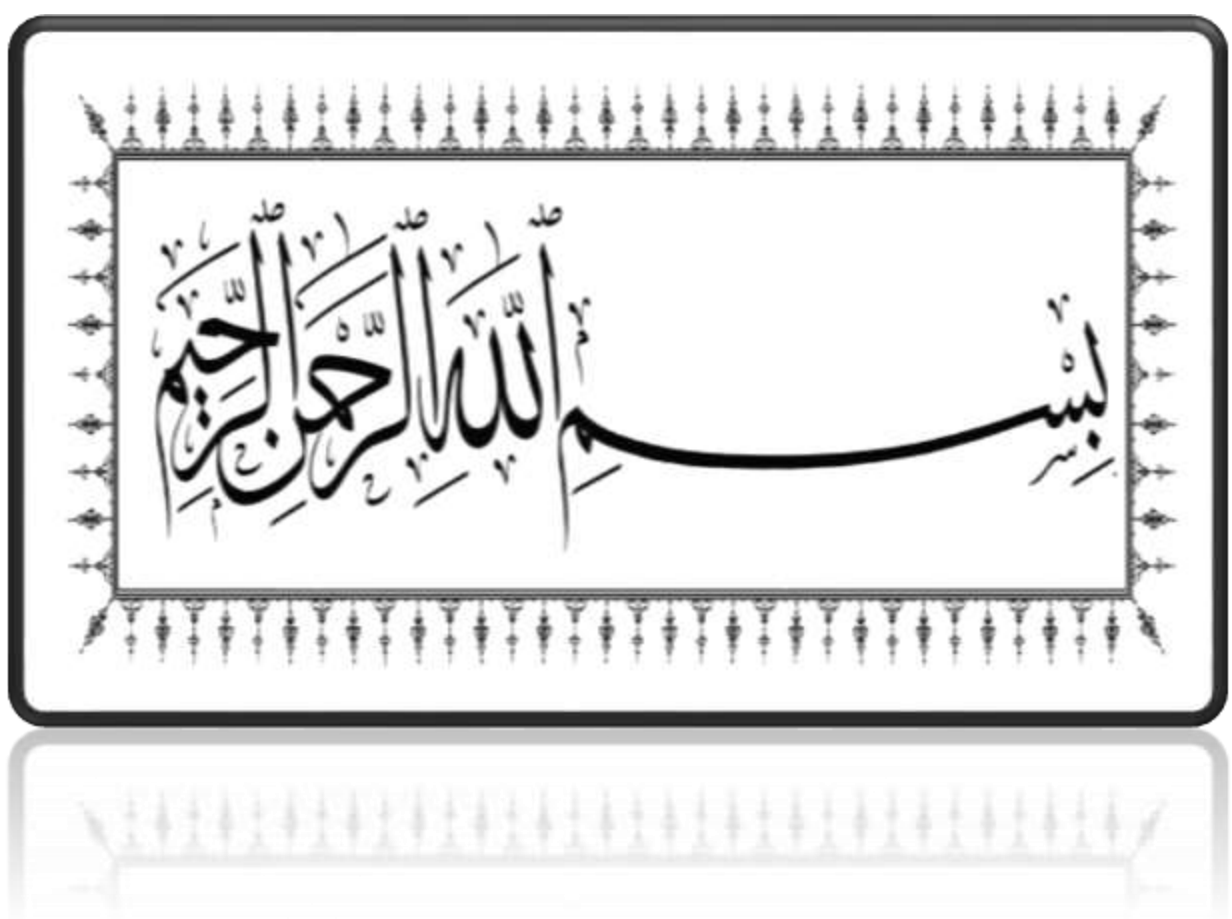
الموضوع:

شعرية المشهد في المعلقات العشر

-معلقة لبيد بن ربيعة نموذجاً-

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
أ.د. ميهوب جعيرن	أستاذ التعليم العالي	رئيساً
أ.د. محمد فنطازي	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً
أ.د. سعد بولنوار	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً



إهداء

إلى الذي وجدت فيه حسن الأبوة والإخاء مع الوفاء الذي ظل شمعة تحترق لتضيء لي

دربي... أبي - رحمه الله -

إلى من علمتني الصبر والاجتهاد، إلى الغالية على قلبي... أمي - رعاها الله -

إلى كل أفراد العائلة

إلى من ساعدني في كتابة المذكرة، وأخص بالذكر أخي رشيد وفارس

إلى جميع الأصدقاء والأحباب، أهدي ثمرة جهدي إلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة

والتقدير

شكر

ليس ثمة أجمل من كلمة شكر تنبع من القلب وتحمل اعترافاً بالجميل،

كلمة شكر تعبر لأستاذي محمد فنطازي الذي شرفني بالإشراف على

هذه المذكرة، ولم يخل علينا بإرشاده ونصائحه القيمة فلك مني جزيل

الشكر والتقدير.

فهرس البحث

الإهداء

كلمة شكر

مقدمة..... أ-ب

01 مدخل

06 الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

07 أولاً: الشعرية عند الغربيين قديماً وحديثاً.....

07 1- الشعرية الغربية القديمة.....

08 2- الشعرية عند النقاد الغربيين حديثاً.....

08 1-2 الشعرية عند تودوروف.....

11 2-2 عند رومان جاكسون.....

12 3-2 عند بول فاليري.....

13 4-2 عند جيرار جينات.....

14 5-2 عند جان كوهين.....

15 ثانياً: الشعرية عند النقاد العرب قديماً.....

15 1- الشعرية عند النقاد القدماء.....

15 1-1 عند عبد القاهر الجرجاني.....

17 2-1 حازم القرطاجني.....

20 3-1 الشعرية عند ابن سينا.....

20 4-1 الشعرية عند ابن رشد.....

21	2- الشعرية عند النقاد العرب المحدثين
21	1-2 عند عز الدين اسماعيل
23	2-2 عند كمال أبو ديب
25	3-2 عند عبد الله محمد الغدامي
27	الفصل الثاني: المشاهد الشعرية في معلقة لبيد بن ربيعة
28	1- موضوعات المعلقة
28	2- دليل المعلقة
29	3- المشاهد الشعرية
41	4- الفخر الذاتي
45	5- خاتمة القصيدة
50	خاتمة

قائمة المراجع

حقبة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين.

وبعد...

تعد الشعرية من أكثر المفاهيم الغربية استقطاباً للجدل، والبحث في الدراسات الأدبية، ولقد أدى هذا الاستقطاب إلى نشوء تيارات واتجاهات كثيرة، اعتنت بتحديد المفهوم وهي تمثل الخصائص التي تجعل من الشعر شعراً، ولعل من أبرزها الشعرية، بوصفها مجالاً نقدياً ينظر للمكونات الفنية والجمالية للعمل الأدبي. يجب أن تنطلق كل دراسة في هذا المجال من تحديد المفهوم أو المفاهيم التي ولدتها الأبحاث والدراسات النظرية حول الشعرية الأدبية، ومن ثم تحديد الآليات والأدوات الإجرائية التي تساعد الباحث بخاصة المبتدئ، على مقارنة النصوص الأدبية وتحليلها وفق خطوات منهجية واضحة، وهذا يقودنا للتساؤل التالي:

- هل الشعرية متعلقة بالشعر فقط؟
- كيف تتجلى المشاهد الشعرية في معلقة لبيد بن ربيعة؟

أسباب اختيار الموضوع:

أما اختيارنا لهذا الموضوع، فكان لسببين:

- الدافع الذاتي في ميلي إلى البحث في هذا الموضوع؛
- يندرج الموضوع ضمن مجال التخصص.

وقد تشكل البحث من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، إلى قائمة المصادر والمراجع.

مقدمة: فقد جسدت التصور الشامل للموضوع؛

المدخل: تمهيد عام لموضوع الدراسة؛

الفصل الأول: يمثل الجانب النظري للموضوع، الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب قديماً وحديثاً؛

الفصل الثاني: يمثل الجانب التطبيقي، وهو العمل على تحليل المدونة الشعرية المتمثلة في معلقة لبيد بن ربيعة.

منهج الدراسة:

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع بمعالجة الموضوع، فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي، مدعماً بآلية التحليل، كونه يلاءم هذه الدراسة التي تقوم على تحليل قصيدة لبيد بن ربيعة.

صعوبات الدراسة:

ومن الصعوبات التي واجهتنا في إعداد هذا البحث، هي جائحة كورونا وغلق الجامعات والمكتبات، وكذلك تشعب موضوع الدراسة وتداخله مع الكثير من العلوم.

الدراسات السابقة في الموضوع:

- حبيب مونسى، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي
 - توفيق مساعدي، مذكرة ماجستير، الشعرية المشهد عند عفيف الدين التلمساني.
- وفي الأخير أتقدم إلى أستاذي الفاضل: محمد فنطازي، بالشكر والتقدير، لما بذله معي من توجيهات ونصائح، وإلى كل من قدموا لنا يد العون من قريب أو من بعيد.

والله ولي التوفيق.

مداخل:

شعرية المشهد

" لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديماً وحديثاً، ولعل أرسطو أول من تناول في كتابيه فن الشعر هذا الموضوع النقدي، مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية الدلالية".¹

" كما حظيت الشعرية باهتمام الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت 417هـ) في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، حيث جاء اهتمام الجرجاني بهذا المجال النقدي الواسع من خلال نظرية النظم، والتطبيق العملي في كتابيه أسرار البلاغة، إذ حاول الجرجاني تناول الظاهرة الأدبية ومعانيها بعيداً عن التنظير حيث ركز على البعد التحليلي، واكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية".²

" وقد استمر الدارسون المعاصرون بتناول الشعرية من أمثال ريتشاردز في كتابيه معنى المعنى، وتودوروف في بحثه عن الشعرية، وجورجي لوتمان في دراسته لبنية النص الأدبي، وريفاتير في سيميائيات الشعر، وياكوبسون في وظيفة الشعرية، وموكرافسكي في تناوله للغة الشعرية، فضلاً عن كتاب كمال أبو ديب في الشعرية".³

" كما حفل الشعر العربي القديم (الجاهلي) بالعدد من النصوص الشعرية القائمة على المشاهد التصويرية كمشاهد الصيد، وفي قصص الحيوان التي يسردها الراوي الشاعر وهو ينتقل إلى الرحلة ومنها إلى الغرض الرئيس في القصيدة، أما النوع الثاني الذي هو المشهد الحوارية، فهو أيضاً وسيلة يلجأ إليها الراوي السارد (لكسر الرتابة في السرد اللفظي) فيؤدي إلى الإحساس بتوقف الزمن،

¹ محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 11.

² نفسه، ص 11.

³ نفسه، ص 11.

وذلك يمثل تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية، والدفع قدماً باتجاه النهاية مما يثير لديه بعض التشويق".¹

أولاً: المعلقات

" ترتبط دلالة المعلقات في اللغة، ومن زاويا معنوية عديدة بمادّة (علق)، التي تفيد في جملة ما تفيد معنى القيمة التّفاسّة أي ما هو مثيل الجوهر واللّباب وليس هو الشكل والعرض، ففي القاموس المحيط (العلّق) التّفيس من كل شيء، وفي لسان العرب عن اللحياني: العلق الثوب الكريم، وفي الحديث حذيفة : الأعلّاق نفائس الأموال وواحدها علّق، سمي كذلك لتعلّق القلب به، ومثل هذا التعليل اللغوي يفسّر لماذا أجمع الباحثون والنقاد القدامى على أن المعلقات هي أشهر قصائد الجاهليين، وأعظمها شأنًا وأعلاها منزلة في أدبهم و تاريخهم".²

ثانياً : سبب تسميتها

ورد في كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه (246-328هـ) قوله: " حتى لقد بلغ من كلف العرب به (يقصد الشعر)، وتفضيلها له، إلى أن عمَدَتْ إلى سبع قصائد، تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرّجة، وعلقتها على أستار الكعبة، فمنه يقال: مُذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذهبات السبع، وقد يقال لها : المعلقات".³

¹ أحمد حسين العيثاوي، جابر خميس، مشاهد من الملامح السردية والقصصية في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19، العدد 80، جامعة بغداد، كلية التربية-ابن رشد 2013، ص 26.

² أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزاني، شرح المعلقات السبع الطوال، دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1997، ص 05.

³ محمود سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، الكويت، ط 2، 2003، ص 544.

" وابن رشيق القيرواني (390-463هـ) يقول في كتابه (العمدة) : " وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اخترت من سائر الشعر، فكتبت في القبايطي بماء الذهب، وعُلفت على الكعبة، فلذلك يقال: مذهبة فلان، إذا كانت أجود شعره، ذكر ذلك غير واحد من العلماء".¹

وابن خلدون (ت808) في مقدمته " حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام، موضع حجّهم، وبيت إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس بن حُجر، والنابعة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شدّاد، طرفة بن العبد، وعلقة بن عبدة، والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع، فإنه إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك، بقومه وعصبيته ومكانة في مُضَر، على ما قيل في سبب تسميتها بالمعلقات".²

وقال عبد القادر بن عمر البغدادي (1030-1093هـ) في (خزانة الأدب ولب لباب لسان): " معنى المعلقة، وأن العرب كانت في الجاهلية، يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض، فلا يعبأ به، ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش فإن استحسّنه روي، وكان فخراً لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح، ولم يعبأ به، وأول من علق شعره في الكعبة امرؤ القيس، وبعده علقت الشعراء، وروي أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار فسمّاها المعلقات".³

¹ فن الكتابة الصحيحة، ص 544-545.

² نفسه، ص 545.

³ نفسه، ص 545.

ونشير إلى تعليل تسميه تلك القصائد الطوال بـ(المعلقات) لا يقدم ولا يؤخر، ولا يمكن البتُّ فيه والقطع برأي حاسم، وليس المجال فيه إلا مجال ترجيح لكفة على أخرى، لذلك سيظل من المشكلات الأدبية الخالدة كما يقول الأستاذ عبد السلام هارون.¹

ثالثاً: عددها وشعراؤها.

"على أن الاختلاف بين مؤرخي الأدب القديم ونقادهم لم يقف عند تلك الحدود، بل تجاوز تفسير اسم المعلقات وموضوع كتابتها وتعليقها، إلى عدد هذه القصائد و بالتالي أصحابها، ففريق منهم شدد على أنها سبع أو "السبع الطوال"، وأصحابها عندئذ هم: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، وليبد بن ربيعة، وعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والحارث بن حلزة، وفريق ثان اعتبرها "ثمانية"، فأضاف إلى أصحابها السابقين النابغة الذبياني في قصده التي مطلعها:

عـوجـوا فـحـيـو لـنـعم دـمـنة الدـار مـاذا تـحـيـون مـن نـؤي وأحـجار

وهي القصيدة التي اعتبرها أبو زيد القرشي من المجمرات العرب.²

غير أن التبريزي جعل قصيدة النابغة : "يا دار مية بالعلياء فالسند..." من قصائد المعلقات، واعتبر أصحاب هذه القصائد الطوال المذهبات عشرة حين أضاف إليهم الأعشى، وعبيدة بن الأبرص.³

¹ فن الكتابة الصحيحة، ص 545.

² شرح المعلقات السبع الطوال، محمد منير الدمشقي، ص 08.

³ نفسه، ص 09 .

رابعاً: لبید بن ربیعۃ العامری.

"هو أبو عقيل لبید بن ربیعۃ بن مالک بن جعفر بن کلاب بن ربیعۃ بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوزان بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان".¹

ولما ظهر الإسلام أسلم، وتنسك وحفظ القرآن الكريم كله، وقال: قد أبدلني الله بالشعر سورة البقرة وآل عمران، حتى لم يرو له في الإسلام غير بيت واحد وهو قوله:

ما عاتب الحرَّ الكريمَ كنفسه و المرء يصلحه الجليسُ الصالح

وقال بعض الرواة: لم يقل لبید في الإسلام إلا بيتاً واحداً:

الحمد لله، إذا لم يأتي أجلي حتى لبست من الإسلام سربالاً

ولما فتح المسلمون الأمصار سكن الكوفة حتى مات رضي الله عنه، سنة إحدى وأربعين من الهجرة، ولبيد شاعر يجيد الفخر والثناء، في لفظ جزل ومعنى وحكمة وموعظة، وكان عذب المنطق، رقيق حواشي الكلام.²

وعن أبي هريرة، رضي الله عنه، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: أشعر كلمة تكلمت بها العرب كلمة لبید:

¹ فن الكتابة الصحيحة، ص 566.

² فن الكتابة الصحيحة، ص 567.

أَلَا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللَّهَ بَاطِلٌ

وتبدأ معلقة لبید بن ربیعۃ، وهي من البحر الكامل:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقَامُها بِمَنِ تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرَجَامُها.¹

¹ نفسه، ص 567-568.

الفصل الأول:

الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً

وحديثاً

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

أولاً : الشعرية عند الغربيين قديماً وحديثاً

1- الشعرية الغربية القديمة:

إن الشعرية Poetik كلمة يونانية أصلاً، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته، و تظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية.¹

فها هو (أرسطو) يعنون مؤلفاً له ب (بويتيكاً)، ويعني به - مبدئياً- فن الشعر، جمع فيه بين الفنان (الشاعر) والكون، ذلك ما يلخصه في نظرية (المحاكاة) التي تنصّ على العلاقة الداخلية بين المضمون والشكل في العمل الشعري، كما ربط غيره (الشعرية) بين الفنان والجمهور، حين ألحوا على الغاية، وقالوا : إنّما همّ الشاعر يعلم ويمتّع.²

غير أن "أفلاطون، قال بصراحة، في "الجمهورية"، في أثناء حديثه عن الشاعر: "سنجله كشيء مقدس معجب ممتع، وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله، ولن يكون، وسنمسحه بالمر، ونضع التاج على مفرقه، ونرسله إلى مدينة أخرى، أما نحن، فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعراً وقصاصاً أخف شعراً وأقل إمتاعاً، شاعراً يحكي لنا حديث الإنسان الخير...". فهو بهذا أقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة، واستبقى الشعر الذي هو مدائح للآلهة وللناس الخيرين.³

لقد أراد (أفلاطون) في هذه المقولة التمييز بين شعرية الشعراء، لا من حيث القوة والضعف أو التمييز، وإنما من حيث الوظيفة والغاية، على خلاف ما ذهب إليه بعض معاصريه، فعنده، لا مكان لأصحاب الإبداع الشعري الممتع الذي يحرك العواطف بجمالية التعبير وقوة الشاعرية؛ لأن هؤلاء - حسب رأيه وموقفه- رجال مقدسون، لكن لا يجوز لهم العيش في مدينته الفاضلة، بل يجب أن تتبناهم مدينة أخرى، حيث إن مدينته تقتصر - فقط- على شعراء يمدحون الآلهة، ويمجدون الناس

¹ مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، ص 15.

² الميهوب جعيرن، (فيفري 2013)، (في الشعرية)، مجلة الآداب واللغات، الأغواط- الجزائر- ص110.

³ نفسه، ص110.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

الخيرين الذين يحق لهم العيش في الجمهورية، وفي هذا مخالفة للرأي الذي يربط بين الشعرية، والمحاكاة، والإمتاع.

يبدو أن المفاهيم القديمة للشعر قد ربطت " الشعرية " بخصوصية التعبير الشعري نفسه، إضافة إلى الغايات أو الجانب النفعي، ثم قدرة الشاعر على التمييز من خلال التعبير الفني، لذلك، نجد حديثه يتمحور حول الكيفية التي يبنى بها النص حتى يتحقق له الأسلوب الشعري؛ فيتميز عن الكلام العادي (فكرة المحاكاة)، على اعتبار أن الشعر يتأسس على لغة فنية، مؤلفها فنان (شاعر)، وهو فعل فني، يعكس صورة الجمال الطبيعي، من خلال (المحاكاة)، هذا الاعتبار، يمكن أن نستثني رأي (أفلاطون)، الذي له خصوصيته.¹

2- الشعرية عند النقاد الغربيين حديثاً:

1- الشعرية عند تودوروف T, Todorov:

تودوروف من بين النقاد الذين يتميزون بالدقة في اللغة والأسلوب وقد اكتست دراساته للشعرية قيمة كبيرة لكونه نظر بتفحص وشمولية ودقة للدراسات الأدبية بشكل عام، ويرى أن الشعرية لا تزال في خطواتها الأولى: (إن الشعرية لا تزال لحد الان في بدايتها، وما يزال تقطيع الحدث الذي نجده فيها إلى الان غير متقن وغير ملائم فالأمر يتعلق بالتقريبات الأولية وتبسيطات مفرطة، ولكنها رغم ذلك ضرورية)². ونجد أن تودوروف لا ينكر هذا الاتجاه أو يحكم عليه بالفشل إذ يقول: (وأتمنى أن لا يعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ)³. كما يرى تودوروف أن الشعرية أقرب إلى النثر بقوله: (يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حتى تكون اللغة في آن واحد

¹ الميهوب جعيرن، مرجع سابق، ص 111.

² مسعودة صغيري، مفهوم الشعرية الحداثية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويريرت، مذكرة ماستر، 2017، ص 18.

³ نفسه، ص 18.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر.¹

ويوضح تودوروف كيف جاءت الشعرية بقوله: جاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم، أي بين المعنى الذي يعبر عنه العمل الأدبي والقانون الشعري أو النفساني أو الاجتماعي الذي تسعى الدراسة العلمية إلى المعنى عبره.²

كما عد تزفيتان تودوروف كيف جاءت الشعرية بأنها مجموعة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي جمالياً، وتعطيه الفرادة والتميز، وذلك من خلال قوله: (ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا إنجازاً من إنجازاته الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحث الأدبي، أي الأدبية).³

ويعرف تودوروف الشعرية بقوله: (فالشعرية إذن مقارنة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه).⁴

ولقد ألح على تجاوز الشعرية مهمة الوصف والشرح، إذ مهمتها أكبر من ذلك حيث نجدها تمثل دراسة الشروط واستنباط القوانين التي جعلت من العمل الفني أدبياً: (فليست مهمة الشعرية

¹ مفهوم الشعرية الحدائية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويرت، ص 19.

² نفسه، ص 19.

³ حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003، ص 43.

⁴ نفسه، ص 44.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

إذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكناً.¹

وأعطى تودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات حصراً مفهوماً مكثفاً لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، ويتمثل في أن مصطلح الشعرية Poetics يدل:

- أولاً: أي نظرية داخلية للأدب؛
- ثانياً: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما؛
- ثالثاً: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذ مدرسة أدبية ما مذهباً لها، أي مجموعة القوانين العلمية التي تستخدم إلزامياً.²

تودوروف بعد إلمامه بدراسات الباحثين المتعلقة بالشعرية، بدا أكثر انفتاحاً من غيره من المنظرين للشعرية (فيدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والدين والمنطوق اليومي، إضافة إلى السينما، مؤكداً صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى.³

وعلى الرغم من ذلك الانفتاح الذي يتصف به، إلا أنه يؤكد فكرة اتخاذ المنهج الواحد في أي موضوع، ويرى الانتقائيون "رجال الأدب" - كما أسماهم - يقبلون التحليل المبني على اتجاهات مختلفة، (فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات وآخر من التحليل النفسي وثالث ما قام على علم الاجتماع مع تحليل رابع مبني على تاريخ الأفكار بنفس رحابة الصدر، وتقوم هذه المساعي كما - يقولون - على وحدة موضوعها أي الأدب، ولكن مثل هذا التوكيد يتناقض مع

¹ مفهوم الشعرية الحداثية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويرت ، ص 20.

² مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 19.

³ عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 10.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

المبادئ الأولية للبحث العلمي، فوحدة العلم لا تتكون من وحدانية موضوعه، فلا وجود "للمعلم الأجسام"، رغم أن الأجسام موضوع واحد، بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة، ولا أحد يطالب بمنح حقوق متساوية في "علم الأجسام"، للتحليل الكيميائي والتحليل الفيزيائي والتحليل الهندسي¹. ونلاحظ من خلال هذا القول أن وسائل المنهج الواحد لا تمكن من الإلمام بالشعرية التي تتداخل في تشكيلها عوامل كثيرة متباينة.

ونرى أن شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المحددة للأدب: (إن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من هذه العلوم عوناً كبيراً لها ما دامت تتقاطع معها في الكلام²). ونلاحظ من خلال هذا القول أن تودوروف بعد ترده في تسليط المناهج العلمية على الشعرية، تطرق للبحث في العلاقات بين الشعرية والبنيوية والشعرية واللسانيات.

2 - عند رومان جاكسون: « Roman Jakobson »

كان منحى جاكسون الأول أدبياً، فوضح ذلك من خلال قوله: (أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً)³. ورؤيته للشعرية جاءت متأثرة بالمبادئ اللسانية فانطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير، إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: (ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر فني)⁴.

وقد عد جاكسون الشعرية فرعاً من فروع اللسانيات، ونجد ذلك من خلال قوله: (إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم

¹ مفهوم الشعرية الحداثية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويريرت ، ص21.

² نفسه، ص21.

³ مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، ص79.

⁴ رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات)¹. ونلاحظ من خلال هذا القول أن جاكسون، قد ربط الشعرية بعلم اللسانيات، لأن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة.

ولقد قادت الشعرية جاكسون إلى اللسانيات، فوضع نظرية التواصل التي أزال الحدود بين الأدب الذي كان غارقاً في الذاتية والأحكام التأثيرية وبين اللسانيات التي كانت غارقة في دراسة الحقول الأربعة "التراكيب، الصرف، الأصوات، الدلالة"، وبذلك يصبح اللساني يحمل شعار: (أنا لساني ولا وجود لأي مسألة لسانية غريبة عني)².

يعرف جاكسون الشعرية التي هي في نظره علم قائم بذاته في حقل اللسانيات (بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسالة اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص.

3- عند بول فاليري: « Paul Valery »

لقد كان الأب الروحي للشعرية الأديب الفرنسي بول فاليري حين أطلق مقولته التي توجد بين الشعر والأدب قائلاً: "كل كتابة أدبية هي شعرية"، وهي مقولة وجدت صدى عميق عند الأدباء والنقاد وفي مقدمتهم الشكلايين الروس، وفي مطلع القرن العشرين تبنتها النظرية البنيوية فانتشرت خاصية "الشعرية" واقتترنت بالرواية.

¹ مفهوم الشعرية الحداثية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويرت ، ص22.

² نفسه، ص22.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

ومن الواضح أن النظرية الشعرية لم تفقد طريقها في مسيرتها الطويلة برغم تشبعها وبلوغها افاقاً نقدية وأدبية متعددة، ولعل الفضل يرجع إلى الكتاب الموسوعي الذي ألفه تودوروف تحت عنوان "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" كان بمثابة دستور شامل لأصحاب الشعرية وغيرهم¹.

4- عند جيرار جينات: « G.Genette »

يعد أحد أقطاب الشعرية المعاصرة، لكونه استطاع الجمع بين الماضي والحاضر في الشعرية المعاصرة، فهي من جهة قديمة لارتباطها بالثقافات البلاغية ومن جهة أخرى حديثة لما عرفت من تحولات وتغيرات باستفادتها من المباحث العامة لعلوم اللغة واللسانيات فهاتين الميزتين جعلتا منه بلاغياً وسيميائياً في آن واحد.

لقد وسع "جيرار جينات" في كتابه - مدخل لجامع النص - من مفهومه للشعرية وموضوعها، فهي عبارة عن "مجموعة من المقولات العامة الباحثة عن أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية (رواية، قصة، مسرح)"².

وقد اعتبر جيرار جينات "جامع النص" أو "معمارية النص" موضوعاً للشعرية ويقول في هذا السياق "...الإنشائية (الشعرية) التي موضوعها... ليس النص بل النص الجامع"³.

إن جيرار جينات يرى أنه ليس على الشعرية أن تقتصر اهتماماتها على الموجود فقط بل عليها أيضاً أن تنظر إلى أعمال غير موجودة لكنها ممكنة، أي استكشاف مختلف احتمالات الخطاب.

¹ حنان زواغي، شعرية المطلع في المعلقات السبع - دراسة أسلوبية - جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي - 2014، ص11.

² شعرية المطلع في المعلقات السبع - دراسة أسلوبية -، ص12.

³ نفسه، ص 12.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

فليس موضوع الشعرية هو مجموعة الاعمال الادبية الموجودة ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا ينتهي من النصوص المحتملة¹.

5- عند جان كوهين: « Jean cohen »

يعد جان كوهين من أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعرية في أدق تفاصيلها، وتميز بدقة التعبير ووضوح الرؤية وصرامة المنهج، وتقوم شعريته على مبدأ المحايثة، مثلها مثل اللسانيات، (الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي). وهذا المبدأ يقوم على تفسير اللغة باللغة، ويستند على التحليل العلمي الوصفي للغة، مما يجعله خالياً من صفة الجمالية التي يصبح من دونها عديم الجدوى، حسب الناقد تودوروف (والشعرية التي تحمل القيمة الجمالية تبرهن - كما سبق أن لمحنا حسب تودوروف - على عدم جدواها، وإن لغتها الوصفة تقضي على تسطيح الشعر².

ويمكن تحديد مفهوم الشعرية عند جان كوهين، من خلال قوله: (الشعرية علم موضوعه الشعر³). ومعنى ذلك أن الخصائص البلاغية تتحقق في الشعر دون النشر.

ويرى جان كوهين أن الشعرية واللسانيات، تلتقيان في كونهما تهتمان باللغة وحدها، ويكاد يكون اقتصار الشعرية على شكل اللغة، هو الفارق بينهما وبين اللسانيات⁴.

ويرى جان كوهين أن تصبغ شعرته بصبغة علمية تتم من خلالها قراءة المتنوع الشعري ووصفه، وما يحتوي عليه من جمالية أسلوبية لذا يعرف الشعرية، (بوصفها علم الأسلوب أو الأسلوبية).

¹ شعرية المطلع في المعلقات السبع - دراسة أسلوبية -، ص12.

² مفهوم الشعرية الحدائية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويرت ، ص26.

³ نفسه، ص26.

⁴ نفسه، ص26.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

ويصف الأسلوب الشعري بقوله: (وهو متوسط انزياح مجموعة من القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس معدل الشاعرية أية قصيدة كيفما كانت).¹

ولقد أسس جان كوهين شعرية خاصة تقوم على الانزياح، الذي يعرفه نور الدين السد بقوله (هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته).²

إن ما يميز شعرية كوهين خاصية الانزياح، لأنه يتصور الشعر (علم الانزياحات اللغوية).

ثانياً: الشعرية عند النقاد العرب قديماً.

1- الشعرية عند النقاد القدماء:

يعد عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيين والنقاد العرب اهتماماً وإدراكاً للشعرية من حيث إبداعه، وهو الرائد الأكبر للنقد العربي من خلال كتابه أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، بل هو مؤسس علم البلاغة بفروعها الثلاثة: المعني، البيان، البديع، ومؤسس نظرية النظم، يعرفها بقوله: (وأعلم أن ليس النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تحل بشيء منها (...). فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه.³

¹ مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص26.

² مفهوم الشعرية الحدائثة من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويريت، ص 29.

³ بشير تاويريت، الشعرية والحدائثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص54.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

1-1- عند عبد القاهر الجرجاني:

وعمل الجرجاني على تحرير الشعر من القواعد الملزمة للشاعر، كما حاول إيجاد حل للجدل القائم حول قضية اللفظ والمعنى، حيث يرى (أن الميزة ليست في اللفظ ذاته، ولا المعنى بذاته، وإذا كان الكلام بمثابة التصور والصياغة، كان المعنى بمثابة الشيء الذي يقع التصور والصوغ فيه، وينتج عن هذا أمران، الأول هو أن الشعرية هي طريقة إثبات المعنى، والثاني هو اكتشاف الشعرية لا يتم السماع وحده.¹

ويرى حسن الناظم في نظرية النظم الجرجانية، أعلى أسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، من خلال تجاوز إشكالية اللفظ والمعنى، (لقد كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموماً وإعجاز القرآن خصوصاً).²

ويوضح ذلك بالإشارة إلى معنى المعنى وهو الذي تقوم عليه الشعرية: "وإذ قد عرفت هذه الجملة فهأنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.

وبالتدقيق في مقولة معنى المعنى عند الجرجاني يلاحظ الدارس أن الشعرية تتحقق في جسد النص وتتجلى فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة كالمجاز والاستعارة والإشارة والتلميح والتورية والتشبيه والتمثيل. فكلما ازدادت العلاقات بين الأشياء غموضاً يكون موضع التمييز والشاعرية، ولهذا

¹ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص45-46.

² مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في الأصول و المناهج، ص26.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

فإن مفهوم معنى المعنى الذي يتجسد في المستوى الفني يشكل عند الجرجاني عصب مشروعه، ومدار تفكيره البياني كله¹.

1-2- حازم القرطاجني:

إن الفهم الأرسطي لأهمية التخيل المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه، قد شكل الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية وبخاصة عند حازم القرطاجني². وهو من بين النقاد الذين اقتربوا من المعنى العام للشعرية في استعماله للفظ، فحازم كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة³.

ويعرف الشعر بقوله: (كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والثئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، ولا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل.

فالتخيل هو أساس الشعر، (وهو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعال من غير روية إلى جهة الاستنباط أو الانقباض⁴.

والشعر عند القرطاجني، لا يتحقق بمجرد اختلاف اللفظ والوزن القافية (فأخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوره في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي يتقوم بها الشعر، وكأن منزلة الكلام الذي ليس

¹ الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 29

² مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، ص20.

³ مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص13.

⁴ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص79.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي، منزلة الحصير المنسوج من البردي، وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النسيج، كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن¹.

وأكد على أهمية التمثيل والتشبيه والاستعارة، في الفعل الشعري، وهي أسس التخيل والمحاكاة، إذ يقول: (وإنما ينبغي أن يمثل حسن المحاكاة في القول بأحسن ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الأشياء وتمائلها)².

ويجد حسن ناظم أربعة من عناصر جاكسون لدى القرطاجني يحددها كالتالي:

- ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة؛

- ما يرجع إلى القائل: المرسل؛

- ما يرجع إلى المقول فيه: السياق؛

- ما يرجع إلى المقول له: المرسل إليه.³

ويرى حسن ناظم (أن حازم القرطاجني يركز على الوظيفة الأدبية "الرسالة" وتوحيدها مع السياق، حيث اعتبرهما عمود الوظيفة، واعتبر الوظيفة "المرسل" و"المرسل إليه" دعائم تساعد على تحقيق هذه الوظائف).⁴

تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتباره أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخيل، وهذا المصطلح يعود أصلاً إلى الفلاسفة المسلمين الذين تناولوا هذا المصطلح من خلال ارتباطه بالمتلقي وما يترتب على ذلك من تغيير في السلوك.

¹ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 109-110.

² منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 112.

³ مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 30-31.

⁴ نفسه، ص 31.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

يقول حازم القرطاجني: إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة، ولذا فقد عد القرطاجني التخيل أساس المعاني الشعرية. يقول: إن التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطيبة. ولذا فإن القرطاجني قد قصد بالمحاكاة التشبيه المرئي، وهي أساس الشعر وجوهره، وقد تكون ظاهرة أو متضمنة، ولكنها قوام الشعر، ولا سيما إذا اقترنت بالإغراب. فغاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بواسطة التخيل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقاً للحقيقة. فالمحاكاة: تخيل المعنى، وهذا التخيل موجه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله¹.

ولتحقيق دور التخيل في المتلقي بوصفه طرفاً أساسياً في العملية الشعرية، فقد رأى القرطاجني أن المعاني الشعرية التي تحقق هذا الدور تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوى الفني في اللغة، إذ إن المعاني تنقسم إلى المعاني الأول والمعاني الثواني، وهذا ما يتطابق مع ما جاء عند عبد القاهر الجرجاني بهذا الخصوص. يقول القرطاجني: ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان².

وقد تداخلت هنا المحاكاة هنا المحاكاة مع التخيل لتدل على التشكيل الجمالي للعمل الشعري، ذلك العمل الذي يتحقق من خلال المستوى الفني للغة، ذلك المستوى المتمثل بالمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والرمز، مما يضيفي الجمال والغموض الفني على العملية الشعرية، بحيث تتميز من خلال ذلك عن الكلام العادي المتمثل بالمعاني الأول التي أشار إليها القرطاجني، ولهذا فإن التخيل لا يحقق دوره في العملية الشعرية تجاه المتلقي إلا من خلال الصورة الفنية. يقول القرطاجني: "والتخيل

¹ مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، ص 21

² نفسه، ص 22

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور
ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من روية¹.

ولهذا، فإن القرطاجني قد بين أن الشعرية ليست كلاماً عادياً، أو نظاماً بأي شكل من الألفاظ
بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية، ويجعله عملاً
جمالياً، وصناعة متميزة. يقول: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق
نظمه وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع.
وإنما المعتبر عنده أجزاء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن
ييدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره، وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد
المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر
الناس في هذه الصناعة².

1-3 الشعرية عند الفلاسفة:

1-3-1 الشعرية عند ابن سينا:

لقد حاول الفلاسفة المسلمون الوقوف على الخصائص والعلامات التي تميز اللغة العادية عن
لغة الإبداع والشعر والكتابة الفنية. وقد توصل الفلاسفة - ومن بينهم ابن سينا - إلى اعتبار التغيير
أي الانحراف عن المؤلف، وتجاوز ما هو مصطلح عليه جوهر الإبداع، والفارق الأساسي بين اللغة
العادية ولغة الإبداع³.

¹ نفسه، ص 22

² مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، ص 23.

³ نفسه، ص 203.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

1-3-2 الشعرية عند ابن رشد:

لقد توسع ابن رشد في تحديد مفهوم المجاز، وضروبه المختلفة أكثر من ابن سينا. حيث حدد ابن رشد بادئ الأمر، بأنه يعني بالمجاز الاستعارة والتشبيه. يقول: "إن المجاز استعارة وتشبيه". كما ذكر ضروباً أخرى من المجاز حاصراً إيها بالتغيير، وهو الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة الأدبية، يقول: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملية: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملية: من المقابل إلى المقابل، وبالجملية: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً".¹

2- الشعرية عند النقاد العرب المحدثين:

1-2 عند عز الدين إسماعيل:

عز الدين إسماعيل يعد من النقاد الذين لهم رؤية خاصة للشعرية تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسي المعاصرة التي تدرس الشعر بأبعاده ومفاهيمه الفنية ونادى بالتطور، ونظر إلى التراث برؤية حديثة، وهذا الناقد لا يلغي التراث ولا يتصور أن يكون الشاعر إلا من العصر في نظره، ولا بد أن يبقى الشاعر مشدوداً إلى العصور السابقة (فالشاعر قد يعيش حقاً في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدوداً بحبال غبرت).²

وتعد شعرية عز الدين إسماعيل المعاصرة ما هي إلا امتزاج بين العصرية والتراث، (فالشاعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء ما يتعلق بالشكل أو بالمضمون).³

¹ مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم ، ص207.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص13.

³ نفسه، ص13.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

ويرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة، تصبح بنية متكاملة، يلتحم فيها الشكل مع المضمون، فيخترق أحدهما الآخر، إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما، ويعرف يوسف الخال القصيدة بقوله: (القصيدة خليقة فنية، جمالية لا توجد بمعزل عن مبنائها الأخير، فما هي معنى محصن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معاً).¹

(فالشعر في تصور الناقد عز الدين إسماعيل هو الواقع والتجربة، فكلما تغيرت الظروف الحياتية كتغير النظرة إلى العالم، يصاب الشعر بعدوى التغيير، فتتجسد الحداثة من خلال حركة الإبداع ووتيرة التجديد، إلا أن عز الدين إسماعيل ينحو منحى الفكرة القائلة بضرورة الربط بين التراث وجديد الحداثة، فلا ينادي بالقطيعة بينهما، لأن الشاعر: قد يكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقصة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة).²

(وعالج أيضاً، قضية تشكيل الموسيقى، ورأى بأن الشاعر الحداثي لم يبلغ ظاهرة الوزن، بل أضاف عليها بعض التعديلات الطفيفة فقط، وسماها بالجوهرية لأنها ضرورة، فموسيقى القصيدة الشعرية اليوم، أصبحت تعبر عن نفسية الشاعر، عن كيانه ووجدانه، فهي إذا مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس، وغايته من ذلك هو إحداث توافق نفسي بينه وبين العالم الخارجي، فبهذه الرؤية التي تبناها هو يقترب أكثر من الرمز، الذين بدورهم يعبرون عن تصوراتهم بموسيقى الكلمات، مع إهمالهم المضمون، وتحدث عن الصورة الشعرية، وكيفما أن النفس هي التي تتحكم بعروضها وأنغامها).³

¹ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978، ص 19.

² نؤارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص 28.

³ بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، أريد، الأردن، 2010، ص 383.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

(ومصطلح الشعرية في قراءة عز الدين اسماعيل، يقود إلى القول أنها شعرية التحام الشكل والمضمون، وتوافق الحركة النفسية للعالم الخارجي، فهي شعرية تتشكل بالصورة واللغة والإيقاع، خلافاً لسلطان الإطار الذي كثيراً ما اتخذ الخطاب الشعري أداة للإبانة عن القصد، وبالشكل الذي يطيب له، في حين أن الانشغال بلغة النص، يفرض تصوراً آخر، ووظيفة أخرى ¹. وعز الدين اسماعيل لم يخرج في تفسيره للشعرية إلى فضاء النقاد العرب، تودوروف، أو كوهين أو جاكسون، بل ظل يستلهم التراث.

2-2 عند كمال أبو ديب:

(ارتبط مصطلح الشعرية عند كمال أبو ديب بمفهوم الفجوة / مسافة التوتر، الذي يذكر القارئ بمفهوم الانزياح عند كوهين، إلا أن أبو ديب يعترف بمبدأ المفاضلة الذي اعتمده كوهين في دراسته للخطاب الشعري، وجعله انحرافاً عن الأصل الذي هو النثر، حيث رأى أنهما "الشعر والنثر" متوازنان من حيث القيمة، وقد أكد من خلال مفهوم الفجوة / مسافة التوتر، مبدأ التنظيم الذي يمنح لغة الشعر تميزاً معيناً: فالفجوة تميز الشعر تمييزاً موضوعياً لا قيمياً، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم).²

والشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة - مسافة التوتر - (وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل إنه المفهوم الاساسي للتجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعانية أو الرؤيا الشعرية، بوصفها شيئاً مميزاً عن - وقد يكون نقيضاً ل- التجربة أو الرؤية العادية اليومية)³. ويعرف الدكتور عبد القادر عماش الفجوة بقوله:

¹ نورة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، (د ط)، ص 28 .

² شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص 28.

³ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 20.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

(هي تلك القدرات الأدبية والبلاغية القائمة بين اللغة السوائية (standard) وبين الانحراف عن هذه اللغة والاتجاه إلى خلق تركيبي نظمي مغاير يخالف البنية التركيبية لها)¹.

واستخدم كمال أبو ديب مصطلح الشعرية عنواناً لكتابه الموسوم في الشعرية واستند إلى مفهومين نظريين يتمثلان في العلائقية والكلية، إذ يصف الشعرية (بأنها خصيصة علائقية، أي انها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الاساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق الآخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها، السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فعالية خلق للشعرية مؤشر على وجودها)².

وجاء هذا المفهوم إثر اقتناعه بأن تحديد الشعرية، لا يكون على أساس الظاهرة المفردة، كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤية أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي، لأن أيًا من هذه العناصر في وجودها النظري المجرد، عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكلة في بنية كلية.³

ويبدو لحسن ناظم أن أبو ديب استحدث مفهوم الفجوة: مسافة التوتر من خلال اطلاعه على التصورات التي سبقته في الشعرية كنظرية النظم الجرجاني، مبادئ النقد الجديد، الشعرية لتودوروف، بنية النص الفني ليوريلوتمان، سميوطيقا الشعر لريفاتير، مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكسون⁴. هذه المنابع استقى منها عدة أفكار وظفها في مفهوم الفجوة/ مسافة التوتر.

¹ عبد القادر عمش، *شعرية الخطاب السردية*، دار الأملية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2011، ص 54.

² محمود درابسة، *مفاهيم في الشعرية*، دراسات في النقد العربي القديم، ص 23-24.

³ رابح بحوش، *الأسلوبيات وتحليل الخطاب*، منشورات باجي مختار، (د.ط)، عنابة، 2006، ص 60.

⁴ *مفاهيم الشعرية*، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 126-127.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

وتقوم دراسات كمال أبو ديب حسب عبد العزيز حمودة، على منهج بنيوي شكلائي داعياً إلى إثراء الفكر النقدي العالمي عن طريق، المنهج البنيوي والقارئ المتتبع لتحليلاته البنيوية، يجدها عبارة عن أعمال مجهدة تقوم على الإحصاء والرموز الكثيرة، ويعلق عبد العزيز حمودة على تحليله لقصيدة امرؤ القيس بنيوياً بقوله: (إن القارئ يجهد نفسه كثيراً في متابعة جداول إحصائية، لكن ذلك الإجهاد، لا يقام بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة، لا تحددها المعلومات الهندسية، تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة، ليخرج في نهاية الأمر مجهداً مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تماماً، بعد أن ابتعد أميالاً عن النص الشعري بدل الاقتراب منه).¹

ويبدو لحسم ناظم أن كمال أبو ديب قد اقام دراسته للشعرية على أسس (إن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستويات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية)². وبهذا تكون دراسة كمال أبو ديب ممنهجة، أي تغليب المنهج على النص، لكن على الرغم من ذلك، أضاف أو بالأحرى أجلى مفهوماً قوياً في الشعرية وهو الفجوة/ مسافة التوتر.

2-3 عند عبد الله محمد الغدامي:

ينبغي الإشارة إلى أن محمد الغدامي، قد أخذ بمصطلح "الشاعرية" بدلا عن "الشعرية"، باعتبار الشعرية مقتصرة على الشعر فقط، بينما الشاعرية مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر

¹ عبد العزيز حمودة، المرايا الخدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 44.

² مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 132.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

معاً، وعرف الشعرية بأنها: الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له، فهو يشمل مصطلح الأدبية.¹

نجد أن محمد الغدامي يتبنى آراء غربية منتقاة، كالتركيز على قدرة القارئ على التلقي، ويرى بأن الشعرية لا تقتصر على النص الأدبي، وإنما قد توجد في نصوص غير أدبية، (يعتمد النص الأدبي - في وجوده كالنص الأدبي - على شاعريته، على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن الشعرية هي أبرز سماته وأخطرها، وقد توجد الشعرية في النصوص غير الأدبية " أو نصوص لم يقصد منشؤها أن تكون أدباً "، فهي ليست حكراً على النص الأدبي، لكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأن سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها، لا يحظى النص بسمته الأدبية)².

ونقد محمد الغدامي يتمحور على نظرية القراءة، وتقرير مصير النص يتوقف على القارئ (فالأدب إذاً هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحل معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومنه تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة، كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير المصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له)³.

وتحدث عن عملية الحضور والغياب، ويتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسيين هما القارئ والنص، حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص، ليبرهن على وجود النص (ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي، لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا النص، أي أنه وصف للعلاقة بينه وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، ولذا فإنه لا سبيل إلى

¹ بشير تاويرت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزور، الجزائر، د (ط)، ص 148.

² الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص 24.

³ نفسه، ص 77.

الفصل الأول: الشعرية عند الغربيين والعرب قديماً وحديثاً

إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته¹.

¹ نفسه، ص 85.

الفصل الثاني:

المشاهد الشعرية

في معلقة لبيد بن

ربيعة

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

1- موضوعات المعلقة:

تحتوي معلقة لبید بن ربیعة، على ثمانية وثمانون بيتاً، وموضوعاتها على النحو التالي:

- 1- الوقوف على الأطلال : (11 أبيات)؛
- 2- الوصف الأول لناقة: (22 أبيات)؛
- 3- التغزل في المحبوبة (نوار) : (01 بيت)، (البيت 16 من القصيدة)؛
- 4- الوصف الثاني لناقة شبهها بالبقرة الوحشية: (19 بيتاً)؛
- 5- العودة للتغزل في المحبوبة (نوار): (بيتان)؛
- 6- وصف الحمرة: (06 أبيات)؛
- 7- الفخر الذاتي والتمدح بالقبيلة والشجاعة والكرم: (21 بيتاً)؛
- 8- خاتمة: (06 أبيات).

2- دليل المعلقة:

	الغرض	الأبيات	عددتها
01	الوقوف على الأطلال	11 – 1	11
02	الوصف الأول لناقة	35 – 12	22
03	التغزل في المحبوبة	16	01
04	الوصف الثاني لناقة	54 – 36	19
05	العودة للتغزل في المحبوبة	56 – 55	02
06	وصف الحمرة	61 – 56	06
07	الفخر الذاتي والقومي	82 – 62	21
08	خاتمة	88 – 83	06

3- المشاهد الشعرية:

3-1 المشهد المكاني:

ويعبر ليبد عن إحساسه بالمفارقة المنبعثة من منظر التهدم المكاني بقوله:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا	بِمَنْى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا	خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوُحْيُ سِلَاقُهَا
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيَسِهَا	حَجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
رُزِقَتْ مَرَايِبُ النُّجُومِ وَصَابَحَا	وَذُقَ الرِّوَاعِدِ جُودُهَا فَرَاهُمَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ	وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا
فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ	بِالْجَلْهَتَيْنِ طِبَاوُهَا وَنَعَامُهَا
وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَانِهَا	عُودًا تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا
وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا	زُبُرٌ تُجَدُّ مُتَوَهَا أَقْلَامُهَا
أَوْ رَجُعٌ وَاشِمَةٌ أَسْفَ نُورُهَا	كَفَفًا تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وَشَامُهَا
فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَّلْنَا	صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكُرُوا	مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثَمَامُهَا

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

ينبع إحساس لبيد بالمفارقة في هذه الفاتحة النصية/الطلل من خلال المشهد الدرامي الذي يبرز الشعور المأساوي بانقلاب الحياة الإنسانية في صورة الطلل.

فالشاعر يصنع المفارقة، كما يبدو، ليكشف للمتلقي عن حالة الرصد والترقب التي يقوم بها في حيز المكان المتحول، وليصور للمتلقي أيضاً مصير الضحية/الإنسان، وهي تتلاشى أمام سطوة التغير والتبدل. وهذا يعني أن الشاعر في وصفه للعفاء المكاني يقف عاجزاً متوتراً وهو يتأمل زوال الحياة الإنسانية. لذا فقد تحدث كارل زولكر عم قيمة المفارقة في الحياة قائلاً: "إن المفارقة الحقة تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع". وقد كان فريدريك شليكل قد توصل قبله إلى القول بأن: "المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جزره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة"¹.

ويزداد انفعال الشاعر بأثر المفارقة عندما يرى باعث الحياة في الثقافة الإنسان الجاهلي يتحوّل إلى عامل هدم وتدمير، فقد كثف الشاعر اللوحة الطللية الصور التي تشي بالمائية والسيولة و الربيع على صفحات المكان " رزقت مراييع النجوم ... " ، من كل سارية و غاد مدجن ... "، وهذه الصورة تجعل المتلقي، للوهلة الأولى، يتوقع أثراً إيجابياً في بعث الحياة مجدداً في المكان بعد خلوه من الأنيس.

ولكن قدرة المفارقة على السحر والتمويه تحبط توقعات الشاعر والمتلقي عندما يضحى المطر موجّهاً لخدمة اللاإنساني.²

¹ يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004، ص 286

² نفسه، ص 286

فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجُلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا

وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَا عُوذًا تَأْجَلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

كما يصبح المطر ذا وظيفة دالة في تجلية حقيقة الموت الإنساني وسالبية المكان:

وجلا السيول عن الطلول كأنَّها زُبُرٌ تُجَدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا

وبالفعل، فإن هذا التشكيل المفارقي داخل هذه الفاتحة النصية يجعل الشاعر، مندهلاً بحال التناقض بين توحش الطبيعة وتحضر اللا إنساني/ الطباء على حساب الوجود الإنساني، حيث نرى في المشهد المطري خلّو المكان من أي وجودٍ حادثٍ للأثر الإنساني كما يجعله مدركاً لجدلية الفناء/ الخلود في الحياة :

فوقفتُ أسأَلُهَا وَكَيْفَ سَأَلْنَا صَمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

وينضاف إلى هذا التشكيل المفارق في النص يسمح للشاعر باستحداث ثقافات إبداعية متخيلة، يواجه من خلالها فداحه الإحساس بالمفارقات السالبة.¹

عَرِيتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكُرُوا مِنْهَا، وَغَوَدَرَ نَوِيهَا وَثَمَامُهَا

وكان من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائماً مشاعر الحنين والحب ومعاني الوفاء وتتجمع فيها جملة الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا، ومن ثم تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطاً كاملاً بالوقف النفسي العام الذي صدر منذ بدأ في تصوير بقايا الديار.

¹ جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، ص 287

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربيعة

إنها قصة الحياة، فراق فلقاء، ثم فراق فلقاء، والإنسان بين هذا كله وسط أمواج من العواطف والمشاعر هادئة حيناً وصاخبة أحياناً: ينتقل من ذروة الفرح إلى حضيض الشقاء.¹

3-2 المشهد الأول لناقة:

شَاقَتَكَ ظَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكَنَسُوا قُطْنًا تَصِرُ خِيَامُهَا
مِنْ كُلِّ مَخْفُوفٍ يُظِلُّ عَصِيَّهُ زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَامُهَا
زُجَلًا كَانَ نِعَاجٌ تُوضِحُ فَوْقَهَا وَظَبَاءٌ وَجَرَةٌ عُطْفًا أَرَامُهَا

ثم تأتي بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندفاعها في السير، تلك اللحظة الرهيبة التي تبلغ عندها مشاعر اللهفة أقصاها حتى ليكاد يحس المحب أن جلده ينزع منه، حين يرى ركب حبيبته يغادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لا يملك أن يغير من الأمر شيئاً²، ولو كان الأمر بيده لحال دون وقوع هذا الفراق، ولكن لا حيلة فيما لا بد من وقوعه. ثم انظر كيف استطاع لبید أن يجسد تلك اللحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع في طريقة، وسارت الطعائن وقد اختلط بها السراب، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئاً فشيئاً حتى انتهى بها الأمر إلى أن صارت أجزاء من الوادي، وذلك حين اهتزت صورة الركب في عينه بعد أن ابتلعه الطريق فلم يعد يميز الرائي بين الطعائن وبين منعطفات الوادي وأشجاره.³

خُفِرَتْ وَزَايِلُهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا

¹ محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص241.

² نفسه، ص241.

³ نفسه، ص242.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

وبهذا البيت الأخير ينتهي المقطع الغزلي من معلقة لبید، فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء في هذا المقطع من صور ومشاعر وكلمات، وحاولنا أن نربط بينها وبين الموقف النفسي العام، وأن نتلمس من خلال ذلك الانفعال السائد الذي أمكنه أن يغمر القطعة كلها، وأن يسيطر على كلماتها وصورها فسوف نجد كل شيء أمامنا يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهري لحظة لنستبطن الإحساس الداخلي للشاعر وموقفه من الحياة. وذلك من خلال تتابع الصور في هذا المقطع الغزلي بقسميه اللذين اشرنا إليهما سابقا. فصورة العدم التي ترمز لها الدار الدراسة تقف جنبا مع صورة الحياة النامية المزدهرة التي تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الطباء والنعام والبقر. وإذا كانت صورة اللهفة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت على الجانب الآخر من الصورة فغمرت الجو كله بغلالة من الحزن فإن ذلك لا ينفي — ما تحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التي ظهرت جلية واضحة فيما بعد المقطع الغزلي من أبيات¹.

وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمعاني الزوال والفراق والعدم فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن أخرى أمكنها أن تشد من عزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى مجابهة الواقع في كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والانتصار على الحياة².

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية الجديدة عندما يرى الشاعر الا سبيل إلى الاسترسال في هذا الحنين الذي لا طائل تحته، وعندما يجد أن التعلق بامرأة أمعنت في الفراق وأوغلت في الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لا يجدي عليه فتيل بل هو ضرب من الحمق وخطل من الرأي. وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشعور بالهزيمة، وأن يمضي في طريق الحياة بخطى ثابتة مرة أخرى:

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 242.

² نفسه، ص 243.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

حُفِزَتْ وَزَايِلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلُهَا وَرِصَامُهَا
بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا
مُرَبَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَارِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا
بِمَشَارِقِ الْجَبَلَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرٍ فَتَضَمَّنَتْهَا فَرْدَةٌ فَرُخَامُهَا
فَصَوَائِقُ إِنْ أَيْمَنْتَ فَمَظِنَّةٌ فِيهَا وَحَافُ الْقَهْرِ أَوْ طِلْحَامُهَا
فَاقْطَعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَصَلُّهُ وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خُلَّةٍ صَرَامُهَا
وَاحِبُ الْمُجَامِلِ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُهَا
بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

ومن هنا عقد الشاعر العزم على أن يقطع صلته بنوار، وأن يمضي في سبيله مجابها الواقع ومنتصرا عليه، غير عابئ بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدي فيقول في صرامة وحزم:

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها
واحِبُ المُجَامِلِ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمِهِ بَاقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُهَا
بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

حتى إذا أثار هذه الذكرى، وصور هذا الرحيل، في إيجاز ممتع مقنع، وأتم إنشاء الجو الشعري الذي لم يكن بد من إنشائه، أدركه حزمه وعزمه، فأخرجاه من هذا البكاء الذي لا ينبغي أن يطول، ومن هذا الحزن الذي لا ينبغي أن يتصل، فإذا هو يصور يأسه من صاحبتة في هذين البيتين البديعين:

بل ما تذكر من نوار وقد نأت وتقطعت أسبابها ورمامها

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

مرية حلت بفيد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها

وهو يمضي في تصوير هذا اليأس، وتعظيم أمره، وإقامة الأدلة القاطعة على أنه محتوم لا منصرف عنه، فيذكر الأماكن التي يمكن أن تكون فيها صاحبتة في الحجاز، عن يساره، أو في اليمين، عن يمينه، حتى إذا أتم هذا المعنى إتماماً، انتهى إلى نتيجته المحتومة، وهي اليأس المريح والتعزي عن الحزن بالإرتحال:

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولخير وصل خلة صرامها

واحب المجامل بالجزيل وصرمه باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

يقول: اقطع حاجتك من كل من لم تستقم لك مودته، وانصرف عنه انصرفاً، واطهر المودة لمن أظهرها لك مجاملاً، وإن اعوج عليك ضميره، والتوت عليك محبته في حقيقة الأمر، وتعز عن هذا كله باقتحام الصحراء وتجشم أهوالها.

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحق صلبها وسنامها

فأنت تراه قد وصل إلى ناقته وصولاً يسيراً، لا تكلف فيه، ولا تصنع، ولا جهد فيه ولا مشقة، إنما انتهى إليه كما تنتهي أنت إلى سيارتك في مدينتك هذه المتحضرة، حين يضيق بك الأمر، وتزدحم على نفسك الهموم، وتكره المقام حيث أنت، فتخف إلى النزهة، تلتمس فيها فرجاً من كرب، وسعادة من ضيق. أما أنت فتعتمد إلى سيارتك فتركبها، وتمضي بها إلى حيث تريد، أو لا تريد، لا تلتفت إليها، ولا تقف عندها، إلا من حيث هي أداة تعينك على ما تقصد إليه من الأغراض، وأما الشاعر، والشاعر القديم خاصة، فإنه لا يرى شيئاً، ولا يستخدم شيئاً إلا حققه وتصوره، وأمعن في

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

تحقيقه وتصويره، ثم صورته فأحسن تصويره، ثم أعرب عن هذا التصوير فأحسن الإعراب، كما فعل لبید.¹

وهنا ينتقل لبید إلى القسم الثاني من معلقته وهو القسم الذي يصور فيه ناقته، ولقد استطاع لبید أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشيء كثير من اليسر، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذي سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه، ومن هنا جاء التحام القسم الأول بالقسم الثاني من القصيدة على نحو لا نراه إلا لما في القصيدة القديمة.²

وهنا نأتي إلى القسم الثاني من معلقة لبید حيث يجد القارئ نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعاً، وأشدّها تأثيراً بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز، والاستعانة باللغة وعناصرها في خلق جو نفسي محدد، بحيث يجد القارئ نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للمقطعة، ويحس القارئ أن جواً أو عالماً نفسياً خاصاً يريد أن يفرض نفسه عليه، فلا يملك إلا أن يتبعه مستمتعاً به مشدوداً إليه، بل إن القارئ ليتهم نفسه بالتقصير، وهو محق في هذا الاتهام، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيحائية موقف القارئ الذي يكتفي بالنظرة العابرة أو السطحية، والذي يقف في قراءته للشعر عند المعنى المباشر أ القريب، فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التي خف مع الجنوب جهامها، ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية، أو ما يشابهها لجاز في هذه الحالة أن نختتم في قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها بين المشبه والمشبه به، ولقلنا أن هدف لبید هو تشبيه سير ناقته بسرعة السحابة الحمراء، التي أسقطت ماءها، فهي أخف وأسرع ذهاباً وحركة من غيرها.³

¹ طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 14، 1925، ص 33-34.

² النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ص 246.

³ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ص 249.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

ولكن الشاعر لم يشأ في تصويره لناقته، أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة، بل جاوزها إلى خلق عالم خاص تآزرت في تكوينه جملة من الصور، يجمعها خيط واحد يسهل على القارئ مع شيء من إمعان النظر أن يحققه ويمسك به¹.

من أجل هذا، أبجنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منهجاً آخر، غير المنهج الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه، فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذه السبيل، لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى، فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده².

وإذا كان المنهج الذي اخترناه لدراسة هذه القصيدة، يقوم أساساً على دراسة الصور مجمعة، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري، فما ذلك لرغبة منا في إقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة هو ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي يملئ علينا هذا المنهج أو ذاك. وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث، فمن الجائز أن نلتقي بكثير من الصور التي لا تتحمل في تأويلها غير المعنى القريب، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تتحمل؛ ومرد الأمر دائماً للسياق الذي بين أيدينا وطريقته في التصوير³.

ودليلنا على ذلك أننا في مواجهة هذا القسم من المعلقة، نجد الشاعر قد صور ناقته في صور ثلاث: الأولى منها من هذا النوع التقريري الذي يقف عند حدود المشاكلة والمشابهة بين طرفي

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ص 249.

² نفسه، ص 250.

³ نفسه، ص 250.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

التشبيه، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسي خاص. من أجل هذا جاء تفسيرنا لها محدوداً بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات. تلك هي تشبيه الناقة بالسحابة الحمراء التي خف مع الجنوب جهامها¹.

فكان كل ما يريده الشاعر من هذه الصورة هو تشبيه سرعة الناقة في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أسقطت ماءها، فأصبحت بذلك أخف وأسرع من غيرها. ولكننا عندما ننتقل إلى الصورة الثانية التي يصور فيها لبيد ناقته بالأتان الوحشية، فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة الذي يعمل على إشاعة جو نفسي خاص².

وكذلك الحال في الصورة التي يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسبوعة التي أكل السبع ولدها، والتي تكشف لنا عن قصة من قصص الصراع الدامية في مجابهة تحديات الحياة والطبيعة، ومحاولة التغلب عليها. وطبيعي أن يكون منهجنا في دراسة الصورتين الأخيرتين، غير منهجنا في دراسة الصورة الأولى، وإلا فإننا نكون قد أفقدنا ما في ألفاظ الصورتين الأخيرتين من إيجاءات رمزية. هذا فضلاً عما تتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تحجبنا عن الحقيقة، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره في إبراز اللاوعي الفردي أو الجماعي للشعر الذي ندرسه على نحو ما رأينا في صورة الدار، وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة³.

والآن فلنتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة، ولنحاول إدراك الجو العام الذي تنطوي عليه.

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 250.

² نفسه، ص 250.

³ نفسه، ص 251.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

لقد بدأ لبید بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا، ثم اتبع هذه التشبيه بتشبيه آخر، جعل فيه ناقته أتاناً وحشية قد حملت من فحل شديد الغيرة عليها، يلازمها أينما تذهب، يطارد عنها الفحول التي تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة. فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غير لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم¹.

على أن هذه المعركة التي دارت بين هذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأتان، فقد حرص على أن ينأى بها بعيداً عن الأماكن التي تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى، فيرتفع بها فوق الآكام والصخور، وقد زاده شغفاً بها وغيرة عليها، ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه وهي تجتاز هذه المرحلة بين الحمل والوحم، وقد كانت من قبل سمحة طيبة. بعث هذا كله الشك في قلب الحمار فاعتلى بها مكاناً مرتفعاً حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستتراً أو مختفياً بأعلام الطريق من الصيادين، وحتى يجنب أتانته التعرض لأي خطر أو إصابة، وحتى يكونا معاً منعزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لهما².

وتظل الأتان وفحلها فوق هذه الربوات المرتفعة المعشبة سعيدين بهذه العزلة وبما يطمعان من نبات رطب، وتمضي شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من السعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء، فلم يكن بحاجة إليه. وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحلها لم يكن هناك مفر من التفكير في الماء، فقد أصبح الان ضرورة لا مناص منها. ويتشاور الأتان وفحلها في الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن ينتهيا في تفكيرهما إلى رأي محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثاً عن مورد ماء.

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 251.

² نفسه، ص 252.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

وتدب فيهما دفقة الحياة من جديد. وتملكهما إرادة واحدة. ويندفعان في سرعة الريح، يتجاذبان معا في عدوهما نحو الماء غبارا كثيفا ممتدا كأنه الثوب، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا، وخلط بها من الحطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد، على أن سعي الأتان وفحلها نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فهما ما يزالان على ما هما عليه من مودة ورحمة، ولم يفتر حرص الفحل على أتانته وخوفه عليها حتى أثناء العدو، فهو حريص على أن تظل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعها إلى الأمام خشية أن تتراخي عنه فيفقدوها. وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذي يريدان، إلا أنهما في اندفاعهما نحو الماء ولهفتهما عليه يمشيان في هذا النهر حتى ينتهيا فيه إلى عين ممتلئة بالماء فيشقاها فرحين بها، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور¹. على أن بعض القصب قد أحالته الرياح وصرعته، أما بعضه الآخر فما يزال قائما:

3-3 المشهد الثاني لناقعة :

أَوْ مُلْمَعٌ وَسَقَتْ لَأَحَقَبَ لَاحَهُ	طَرَدُ الْفُحُولِ وَصَرَبُهَا وَكَدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الْإِكَامِ مُسَحَّجٌ	قَدْ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوَحَامُهَا
بِأَحْزَةِ الثَّلْبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا	فَقَرَّ الْمَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا
حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً	جَزَاءً فَطَالَ صَيَامُهُ وَصِيَامُهَا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ	حَصِدٍ وَنُجْحٍ صَرِيْمَةٍ إِبْرَامُهَا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَهَيَّجَتْ	رِيحُ الْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا
فَتَنَازَعَا سَبِطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ	كَدَحَانَ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 252.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة ليبد بن ربيعة

مَشْمُولَةٌ غُلِثَتْ بِنَابِتٍ عَرَفَجٍ كَذْخَانٍ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَدَتْ إِقْدَامُهَا
فَتَوَسَّطَا غُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُورَةً مُتَجَاوِرًا قُلَامُهَا
مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيَرَاعِ يُظِلُّهَا مِنْهُ مُصَرَّعٌ غَابَةٌ وَقِيَامُهَا

وبهذه الأبيات الأحد عشر، تنتهي الصورة الثانية لوصف الناقة. وما نظن أن أحداً ممن يقرأ هذه الأبيات، بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويعطيه حقه، ما لم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الأجزاء، ويسأل نفسه: أ جاءت قصة الأتان هذه التي رواها علينا ليبد مستعيناً فيها بهذه العناصر التي جمعها الواحد إلى جوار الآخر، لمجرد التصوير الخارجي لصفحة من حياة البادية؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل، وما كان بينها وبين فحلها من علاقة حية، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع، وما تردد في القصة كلها من معاني الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة؟ وأنها في قوة احتمالها وقدرتها على السير والجري أشبه بهذه الأتان وفحلها؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشاعر وصوره، إذا عاملنا هذه المقطعة الكاملة معاملة معاملة لصورة تقريبية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عملنا به الصورة الأولى التي صور فيها ليبد ناقته بالسحابة الصهباء؟ لا نشك في أننا حينما نذهب هذا المذهب في تفسيرنا لهذه الأبيات، نغمر هذا الشعر الكثير من حقه علينا. وغني عن البيان أن الصورة التي تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه في بيت واحد غير الصورة¹.

3-4 المشهد الأخير لناقة:

قال ليبد بن ربيعة في معلقته يصف البقرة الوحشية:

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 254.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

أَفْتَلَكْ أُمَّ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً	خَذَلْتُ وَهَادِيَةَ الصَّوَارِ قِوَامُهَا
خَنَسَاءُ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرَمْ	عُرْضَ الشَّقَائِقِ طُوفُهَا وَبُعَامُهَا
لِمَعْفَرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ	غُبْسٌ كَوَاسِبُ لَا يُمِّنُ طَعَامُهَا
صَادَفَنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصْبَنَهَا	إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطِيشُ سِهَامُهَا
بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيَمَةٍ	يُرْوِي الْخُمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَنِّهَا مُتَوَاتِرٌ	فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا
تَجْتَأِفُ أَصْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّذًا	بِعُجُوبٍ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هِيَامُهَا
وَتُضْيِئُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنِيرَةً	كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ	بَكَرَتْ تَزُلُّ عَنِ الثَّرَى أَرْلَامُهَا
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نَهَاءٍ صُعَائِدٍ	سَبْعًا تُؤَامًا كَامِلًا أَيَّامُهَا
حَتَّى إِذَا يَبْسُتُ وَأَسْحَقَ خَالِقٌ	لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الْأَنْبَسِ فِرَاعُهَا	عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنْبَسِ سُقَامُهَا
فَغَدَتْ كِلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ	مَوْلى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
حَتَّى إِذَا يَبْسُ الرُّمَاءُ وَأَرْسَلُوا	غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ	كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
لِتَنْدُودِ هُنَّ وَأَيَقَنْتُ إِنَّ لَمْ تَذُدْ	أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الْخُتُوفِ حِمَامُهَا

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابٍ فَضُرِّجَتْ بِدَمٍ وَعُودٍ فِي الْمَكْرِ سَحَامُهَا
فَتَيْلَكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا
أَقْضِي اللَّبَانَةَ لَا أُفْرِطُ رِيبةً أَوْ أَنْ يَلُومَ بِحَاجَةٍ لَوَامُهَا

لقد كان لبید أطول الشعراء في وصف البقرة الوحشية نفساً، وهذه الإطالة لم تكن من قوته، بل جاء كالفرس الجواد، كلما طال المدى ظهر كرمه، وبدا عزمه، ذلك شأن لبید في وصفه يظهر قدرة فائقة، ويبيد كفاية نادرة، ويزجي فنوناً من الافتنان، ويسوق ضروباً من الإحسان، لم يزعجها شاعر جاهلي بعد امرئ القيس سواه، ولا سيما في معلقته التي منها هذه الأبيات، والفرق بينه وبين طرفة، فإن طرفة وصف أعضاء الناقة وأجزاءها.

أما لبید فوصف شيئاً غير أعضائها، وصف ما تمدح له الناقة، فشبهها بالغمامة الحمراء¹، إذ يقول:

فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الْجُنُوبِ جَهَامُهَا

ثم شبهها بالأتان الوحشية، ثم شبهها بالبقرة المسبوعة، وغرضه من جميع هذه الأوصاف السرعة.

لم يكفه أن يصفه بالجمانة، فوصف ضوءها في الظلام، ونسبها إلى موطنها، ثم فرط عقدها، لأن ذلك يصور حركتها الدائمة، إذ ليس هناك ما يمسك هذه الحركة، وانظر إلى قوله في وصف قرنها:

فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا

¹ عبد العظيم علي القناوي، الوصف في العصر الجاهلي، الجزء الأول، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 2009، ص152.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

وصف القرن بأنه كالرمح، وليعطينا صورة كاملة، ذكر أنه كان محدداً وطويلاً، وانظر إلى قوله يصف الفلاة يرقص فيها السراب:

فَبِتْلَكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى وَاجْتَابَ أُرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا

إنها صور لا يجيد رسمها إلا شاعر مصور كليد.

وميزة أخرى للبيد، هي أنه يستطيع أن يجعل الوصف مجالاً للحكمة والوعظ كقوله:

صادفن منها غرة فأصبنها إن المنايا لا تطيش سهامها

وقوله:

لندودهن وأيقنت إن لم تذد أن قد أحم من الحتوف حمامها

أليست هذه قدرة أخرى امتاز بها لبید، ولم يشاركه فيها إلا زهير بن أبي سلمى، ولم نجد من الشعراء سواهما من هيء له من التفوق في هذا الضرب، ما هيء لزهير ولبيد¹.

أَوْ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بَائِنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَامُهَا

تَرَاكَ أَمَكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضَ النَّفُوسِ حِمَامُهَا

وصف الخمرة :

ثم يمضي الشاعر بعد هذا في مخاطبة صاحبتة نوار التي قطعت ما بينها وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه، وهي لا تدري أنها، وإن شغلت عنه بالرحلة والانتقال بأنه هو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولاته¹.

¹ الوصف في العصر الجاهلي، ص 153.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

بَلْ أَنْتِ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ	طَلَّقِ لَدِيدٍ هُوَها وَنَدَامُها
قَدْ بَتُّ سَامِرَها وَغَايَةَ تاجرٍ	وَأَفَيْتُ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مُدَامُها
أُغْلِي السِّبَاءَ بِكُلِّ أَدَكَنْ عَاتِقٍ	أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وَفُضَّ خَتَامُها
بِصَبُوحٍ صَافِيَةٍ وَجَذْبٍ كَرِينَةٍ	بِمُوتَرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُها
بَادَرْتُ حَاجَتَها الدَّجَاجَ بِسُخْرَةٍ	لَأَعْلَ مِنْها حِينَ هَبَّ نِيَامُها
وَعَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وَقِرَّةَ	قَدْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زَمَامُها

فلو راجعت لغة هذه الأبيات وما تنطوي عليه من مشاعر لاستطعت أن تدرك من عباراتها " بل أنت لا تدريين " " وكم من ليلة قد بت سامرها " " وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها " إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز بإرادة الانتصار، ثم السخرية من موقف نوار التي ظنت أنها وحدها القادرة على التسلي والتعزي بالرحلة والانتقال².

4- الفخر الذاتي والقومي:

وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَّتِي	فُرْطُ وَشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِحَامُها
فَعَلَوْتُ مُرْتَقَبًا عَلَى ذِي هَبْوَةٍ	حَرَجَ إِلَى أَعْلَامِهِنَّ فَتَامُها
حَتَّى إِذَا أَلَقْتُ يَدًا فِي كَافِرٍ	وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُها

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 268.

² النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، ص 280.

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبْتُ كَجِدْعٍ مُنِيفَةٍ جَرْدَاءَ يَحْصِرُ دُونَهَا جِرَامُهَا
رَفَعْتُهَا طَرْدَ النَّعَامِ وَشَلَّهُ حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وَخَفَّ عِظَامُهَا
قَلِقْتُ رِحَالَتَهَا وَأَسْبَلَ نَحْرَهَا وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حِرَامُهَا
تَرْقَى وَتَطْعَنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي وَرَدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا
وَكَثِيرَةٌ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٌ تُرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى ذَامُهَا
غُلِبَ تَشَدُّرُ بِالذُّخُولِ كَأَنَّهَا جِحْنُ الْبَدِيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا
أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وَبُؤْتُ بِحَقِّهَا عِنْدِي وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا
وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَنِّهَا بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا
أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ بُذِلَتْ لِحِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا
فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا هَبَطَا تَبَالَةً مُخْصِبًا أَهْضَامُهَا
تَأْوِي إِلَى الْأَطْنَابِ كُلِّ رَذِيَّةٍ مِثْلَ الْبَلِيَّةِ قَالِصٍ أَهْدَامُهَا
وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيحُ تَنَاوَحَتْ خُلْجًا تَمُدُّ شَوَارِعًا أَيَّتَامُهَا
إِنَّا إِذَا التَقَتِ الْمَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ مِنَّا لِرَازٍ عَظِيمَةٍ جَشَامُهَا
وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي الْعَشِيرَةَ حَقَّهَا وَمُعْذِمٌ حَقُّوقُهَا هَضَامُهَا
فَضْلًا وَذُو كَرَمٍ يُعِينُ عَلَى النَّدَى سَمَحَ كَسُوبُ رَغَائِبِ غَنَامُهَا
مِنْ مَعْشَرٍ سَنَتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَامُهَا

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبيد بن ربيعة

لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فِعَالُهُمْ إِذْ لَا يَمِيلُ مَعَ الْهَوَى أَحْلَامُهَا

وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَايَ فُرْطُ وَشَا حِي إِذْ غَدَوْتُ لِحَامُهَا

فَعَلَوْتُ مُرْتَقِبًا عَلَى ذِي هَبْوَةٍ حَرَجَ إِلَى أَعْلَامِهِنَّ قَتَامُهَا

حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَدًا فِي كَافِرٍ وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا

أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبْتُ كَجِدْعٍ مُنِيفَةٍ جَرْدَاءَ يَخْصِرُ دُونَهَا جُرَامُهَا

رَفَعْتُهَا طَرْدَ النَّعَامِ وَشَلَّهُ حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وَخَفَّ عِظَامُهَا

قَلَقْتُ رِحَالَتَهَا وَأَسْبَلَ نَحْرَهَا وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حِرَامُهَا

تَرْفَى وَتَطْعَنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي وَرَدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا

وَكَثِيرَةٌ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٌ تُرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى دَامُهَا

غُلِبَ تَشَدُّرُ بِالذُّخُولِ كَأَنَّهَا جِنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا

أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وَبُؤْتُ بِحَقِّهَا عِنْدِي وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا

وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَنِّهَا بِمَعَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا

أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ بُذِلَتْ لِحِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا

فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا هَبَطَا تَبَالَةَ مُخْصَبًا أَهْضَامُهَا

تَأْوِي إِلَى الْأَطْنَابِ كُلِّ رَذِيَّةٍ مِثْلَ الْبَلِيَّةِ قَالِصٍ أَهْدَامُهَا

وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيحُ تَنَاوَحَتْ خُلُجًا تُمَدُّ شَوَارِعًا أَيَّتَامُهَا

الفصل الثاني: شعرية المشهد في معلقة لبید بن ربیعة

إِنَّا إِذَا التَقَتِ الْمَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ مِنَّا لِرَازٍ عَظِيمَةٍ جَشَائِمُهَا
وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي الْعَشِيرَةَ حَقَّهَا وَمُعْذِمٌ حَقُّوقَهَا هَضَائِمُهَا
فَضْلاً وَذَوْ كَرَمٍ يُعِينُ عَلَى النَّدَى سَمَحٌ كَسُوبٍ رَغَائِبٍ غَنَائِمُهَا
مِنْ مَعْشَرٍ سَنَتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَامُهَا
لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فِعَالُهُمْ إِذْ لَا يَمِيلُ مَعَ الْهَوَى أَحْلَامُهَا

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التي يفخر فيها لبید بقومه قد ختم المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام، بل لقد التحم بها التحاماً كاملاً، فإذا كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة في عصره، وعن موقفه من هذه الحياة، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعة الصراع بين قوتين يتجاذبان إنسان ذلك العصر ويتنازعانه وهما حسب الحياة والخوف من الموت فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف بهذه الصفات التي حددها لروح الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التي مكنت إنسان هذا العصر من السمو على الواقع والتعالي عليه، وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك في أن هذه الأبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر بعصره. كما أنها تؤكد أن ما يعتقد الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر، إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة، وإذا كنا نزعم أن في هذه الأبيات وفيما سبقها إحساساً من الشاعر بعصره، فإنما نعني بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن اشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه، وأكثرها شيوعاً وذيوعاً بين معاصريه، وأعمقها تأثيراً في أفكار الناس¹.

¹ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ص 285.

5- خاتمة القصيدة:

فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَاتِقَ بَيْنَنَا عَلَامُهَا
وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِمَتْ فِي مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَوْفَرِ حَظِّنَا قَسَامُهَا
فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمَكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغَلَامُهَا
وَهُمُ السُّعَاةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أُفْطِئَتْ وَهُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا
وَهُمُ رَبِيعٌ لِلْمَجَاوِرِ فِيهِمْ وَالْمُرْمَلَاتِ إِذَا تَطَاوَلَ عَامُهَا
وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يُبْطِئَ حَاسِدٌ أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِسَامُهَا

ونحن حين نزعم أن أبيات هذه القصيدة، على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الأطلال إلى الناقاة إلى الفخر بالنفس والقبيلة، قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها، فإنما نعني بذلك أن في القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها، انعكاساً لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه، كما أن فيها، وهذا هو المهم، إدراكاً من الشاعر للإنسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره. وكل قصيدة تفتقد إلى الإحساس بالعصر، فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر.

على أن هذا الإحساس بالعصر، لن تكون له قيمة حقيقية، إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس، بين العاطفة والصورة، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية، بين الانفعال والصوت. كما أن قيمة الإحساس بالعصر، لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافاً للعصر من الخارج، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية، لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو، تحت نظر أي خبير بالنسيج الشعري.

خاتمة

صفوة القول من بعد رحلة سير أغوار الشعرية عند الغرب والعرب قديماً وحديثاً، وكذلك الاختلاف في موضوعها، وهل هي متعلقة بالشعر فقط، أم تتعداه إلى النثر، أم هي موجودة ومتولد عن الخطاب الأدبي ككل، فمصطلح الشعرية من أبرز المصطلحات التي بقت مثاراً للجدل بين النقاد والمترجمين، وأن الشعرية هي مجموعة الخصائص التي تخول للعمل الأدبي، أن يكون أدبياً متفرداً متميزاً عن الأعمال الأخرى.

بعد هذه الدراسة لموضوع: شعرية المشهد في المعلقة العشر - معلقة لبید بن ربیعہ-، وبناءً على ما تم عرضه وتحليله، يمكن أن نقف على أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث وهي:

- اعتمد لبید على غرض الوصف الذي أبدع في تصوير المشاهد الشعرية، كما يعد الوصف من الركائز الأساسية في بناء القصيدة؛
- يعتبر مصطلح الشعرية من المصطلحات الغربية التي حظيت باهتمام الكثير من النقاد العرب القدماء والمحدثين والشعراء المعاصرين؛
- مفهوم الشعرية: هو محاولة وضع نظرية عامة مجردة للأدب بوصفه فناً لفظياً؛
- الشعرية لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النص، بل تتناول كل الزوايا الممكنة؛
- تجاوز النقاد الغربيين لإشكالية المصطلح، وانحصر اختلافهم حول موضوع الشعرية، لا كما هو حال العرب اختلاف في المفهوم والمصطلح والموضوع، ومرد هذا التنوع اختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أولاً: المصادر و المراجع.

- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزاني، شرح المعلقات السبع الطوال، دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1997.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1989.
- بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.
- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003.
- رابع بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (د.ط)، عنابة، 2006.
- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدثبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- عبد العظيم علي القناوي، الوصف في العصر الجاهلي، الجزء الأول، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 2009.
- عبد القادر عماش، شعرية الخطاب السردية، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2011.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.
- محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

قائمة المصادر والمراجع :

- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم-، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010.
- محمود سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، الكويت، ط 2، 2003.
- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978.
- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

ثانياً: الرسائل العلمية.

- حنان زواغي، شعرية المطلع في المعلقة السبع- دراسة أسلوبية- جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي - 2014.
- مسعودة صغيري، مفهوم الشعرية الحداثية من خلال كتاب رحيق الشعرية لبشير تاويرت، مذكرة ماستر، 2017.

ثالثاً: المجلات والدوريات.

- أحمد حسين العيثاوي، جابر خميس، مشاهد من الملامح السردية والقصصية في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19، العدد 80، جامعة بغداد، كلية التربية-ابن رشد 2013.
- الميهوب جعيرن، (فيفري 2013)، (في الشعرية)، مجلة الآداب واللغات، الأغواط- الجزائر.

يسعى هذا البحث، إلى الكشف عن المشاهد الشعرية في معلقة ليبيد بن ربيعة، وقد حوت هذه الدراسة على مدخل، وهو بمثابة تمهيد عام للموضوع، وجانب نظري تناولنا فيه مفهوم الشعرية عند الغرب والعرب قديماً وحديثاً، وجانب تطبيقي كان التركيز فيه على المدونة " معلقة ليبيد " .

وأثبتت هذه الدراسة أيضاً اختلاف النقاد في فهم الشعرية.

الكلمات المفتاحية: المشهد، الشعرية، الناقد.

Résume :

L'objectif de cette recherche qui relève de la poésie des Pendentifs et d'explorer les images poétique de LABID IBN RABIAA. Cette étude est répartie selon un plan binaire qui comprend une introduction au thème, un cadre théorique ou les notions poétique sont développées chez les critiques occidentaux, et chez les arabes préhistoriques et contemporains. Dans le cadre pratique on s'est focalisé sur les écrits Pendentifs de LABID. En conclusion, cette étude présent également une grand divergence entre les critiques pour la notion de poétique.

Mots clés : Séquence, poétique, critique.