# شعرية الحركة في مقدمة القصيدة الجاهلية

## قراءة في دالية ربيعة بن مقروم الضبي

د. خلف بن سعد بن خلف الثبيتي (*)

**الملخص:**

الشعرية في النص هي مركز التأثير في المتلقي، وفهمها يحاول أن يجيب عن السؤال الآتي: ما الذي يجعل من الشعر شعرًا مؤثرًا؟ والمحاولات التي تحاول فهمها كثيرة منذ أرسطو. وهذه الدراسة ترجح خصوصية التأثير في بعض النصوص بناء على الزمن والبيئة والثقافة، وشعرية الحركة واحدة من تلك المحاولات، وهي تبحث عن العناصر التي تحول النص في مخيلة المتلقي من حالة الصورة الثابتة الجامدة إلى الصورة الحية المتحركة. ونظرًا لوجود خصائص معينة في دالية ربيعة بن مقروم الضبي منها تعدد الموضوعات، وحسن التخلص بينها، تم اختيارها لتكون مدونة نسعى من خلال تحليلها إلى تحقيق أهداف هذه الورقة العلمية، معتمدين على المنهج الفني التحليلي، وأهم أهدافها إجمالاً هي: الوصول إلى مفهوم شعرية الحركة، والكشف عن تأثيرها في المتلقي وعلاقة ذلك بنوعية المتلقي والثقافة المشتركة بين المنشئ والمتلقي، والكشف عن تنامي الحركة في دالية ربيعة بن مقروم ودورها في بناء شعرية النص.

وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج التي سنجمل أهمها على النحو الآتي: الدراسة استنطقت مكنونات ثقافية وقيمية وبيئية مسؤولة عن إنتاج النص وبناء المعنى فيه، وأثمرت في الكشف عن أن للقيم الثقافية دورا في نشأت مقدمة النص، وتنظيمها وانتقالها من غرض لغرض. ودراسة الحركة في النص تكشف عن إثارة التخييل، فتنتقل الحركةُ صورَه من الثبات والسكون إلى الحركة والحيوية. ولأن الشاعر يريد أن يؤثر في

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، فرع وادي الدواسر، كلية التربية بالخرج، جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية.

k.althobaiti@psau.edu.sa

المتلقي ما استطاع، عمد إلى توظيف الحركة في كل تفاصيل النسيب والرحلة، مثبتًا ومؤكدًا موقفه من تعظيم أمري الحرمان في النسيب والمعاناة في الرحلة، وهما أساسان لبناء النص وتقرير غرضه الرئيس.

**الكلمات المفتاحية:** الشعرية، شعرية الحركة، المقدمة الطللية، الشعر الجاهلي، ربيعة بن مقروم.

**Abstract:**

Poetics in the text is the center of influence in the recipient, and understanding it seeks to answer the following question: What makes poetry an effective one? Attempts to understand it are numerous since Aristotle. This study turns the scale to the specificity of affect in some texts based on time, environment, and culture. the poetics of movement is one of those attempts, searching for the elements that transform the text in the recipient's imagination from the state of the rigid still image to the living image in motion. Given the specific characteristics of Rabia bin Maqrum Al-Dhabi's Dalia, including its multiple themes and its careful interweaving, they are chosen as a corpus through which we seek to analyze it to achieve the objectives of this study, relying on the analytical, artistic approach. The most important objectives are: - Accessing the concept of movement poetics. - Revealing its impact in the recipient, and its relationship to the quality of the recipient and the shared culture between the originator and the recipient. - Revealing the growth of the movement in Dalia Rabia bin Maqrum and its role in building the poetics of the text. The study reached a number of results, the most important of which are summarize as follows: The study interrogated the cultural, value-based, and environmental implications responsible for producing the text and constructing meaning within it, and resulted in revealing that cultural values play a role in the emergence of the introduction of the text, its organization, and its transition from one purpose to another. Studying movement in the text reveals the thrill of imagination, transforming its images from stillness to movement and vitality. As the poet seeks to influence the recipient as much as possible, he employs the movement in every detail of the erotic poem and the journey, affirming and confirming his position on the glorification of deprivation in the poem and the suffering of the journey, both of which are fundamental to the construction of the text and the determination of its primary purpose.

**Keywords**: Poetics, Poetic of Movement, The Ruins Introduction, Pre-Islamic Poetry, Rabia bin Maqrum.

**أولًا: مقدمة البحث:**

**١ – الصورة العامة للموضوع:**

**أ – الفكرة العامة:**

لا أجد أفضل من مصطلح الشعرية للتعبير عن الأسئلة الآتية: ما الذي يجعل الشعر مؤثرًا في متلقيه؟ وهل كل نص شعري يؤثر في المتلقين بالمستوى ذاته؟ وهل التأثير الشعري محدود في عناصر معينة أم أن لكل قصيدة بناء على ظروفها وزمنها وبيئتها خصوصية تأثير؟ وليس من مهمة البحث مناقشة المصطلح بأبعاده الفلسفية والنقدية في العصر الحديث.

إلا أن البحث عن الشعرية التي تجيب عن هذه التساؤلات ينسحب على كل ما تناقشه الأوراق القادمة، بدءًا من استنطاق مقولات القدماء ثم مَن بعدهم بما يخدمها، ويخدم تحولات تلك الجهود التي تصب في شكل واحد، هو البحث عن الشعر من حيث كونه شعرًا مؤثرًا، وكلها تقول –بشكل أو آخر– إن الشعر شعر بقدر تأثيره لا عناصره؛ ومن ثم فكلٌّ يبحث عن البنية المسؤولة عن ذلك. وتحضر هذه التساؤلات أيضًا في منهج الدراسة، وهو المنهج الذي لا يصلح سواه هنا؛ لأن النص موضوع الدراسة قديم، والبحث عن شعرية الحركة فيه يحتاج إلى العودة لمعطيات تلك المرحلة المسؤولة عن تكوين حركته، مع الأخذ بعين الاعتبار أن حركة النص هي حركة البيئة المصاحبة المشتركة بين منشئه ومتلقيه هناك، وليس لمعنى الشاعر أي قيمة دون تحقيقها انسجامًا مع الطبيعة التي يعيشها هو والمتلقي.

أما الشعرية ومفاهيمها، في إطار هذه التساؤلات، فتتشعّب بقدر ما فيها من جهودٍ تحاول تفسيرها، ومكمنُ تشعب الشعرية أنها ماهيةٌ يصعب إدراكها، وليست مما يمكن تحديده وتقنينه على نحوٍ ثابت في جميع الثقافات ولدى كل الأمم، فإذا كانت الشعرية تستند في تفسيراتها إلى الشعر الموضوعي عند الإغريق، فإنها تستند إلى الشعر الغنائي عند العرب، وإذا كانت تلتقي باستجابات نفسية في نص من النصوص، فإنها في آخر تقترب مما ترسّخه الثقافة العامة وطريقة المعيشة وظروف الحياة.

ونتيجةً لغموض الشعرية وتشعبها كانت الجهود التي تحاول تحديد المفاهيم مختلفة، وقد غلبت على بواكيرها الخصوصية الشعرية واختلافها بين الأمم واللغات؛ فكانت جهود أرسطو مبنيةً على أنماط الشعر عند الإغريق، وهو ما قاده إلى التقليل من قيمة الوزن في تحقيق الشعرية، في حين أن الأمر عند العرب مرتكز تمامًا على الوزن والقافية، وذلك بناءً على خصوصية الشعر العربي وموسيقاه الشعرية، فكان مدار التفكير ونتائجه عند قدامة بن جعفر وابن طباطبا وهما يعالجان قضايا الشعر يستند إلى الشعر الموزون المقفى عند العرب. ثم مع تقدم الجهود وتطور بناء النظرية الشعرية استوعب التفكير العلمي فكرة الشعرية أكثر، فانتقلت من الخصوص إلى العموم، من النظرة المبنية على اللغة الواحدة إلى الشعرية باعتبارها عنصرًا مشتركًا بين الأمم واللغات، وفي هذا الإطار تأتي كثير من الجهود منها جهود ابن سينا وحازم القرطاجني، اللذين برزت لديهما فكرة التخييل وعلاقة الشعرية بالتأثير على الجانب النفسي للإنسان.

هذا التأثير الذي استنطقته الدراسة من تلك الجهود لا يتخذ شكلاً واحدًا في كل نص شعري، إنما هو حقيقة في النصوص باعتبارها شعرًا مؤثرًا، لكن التأثير في كلٍّ له طريقه الخاص، ومن هذا ما وجدناه من تأثير فكرة الحركة في النص الشعري موضع الدراسة.

وشعرية الحركة شكل من الأشكال الجوهرية في الشعر؛ وذلك لأنها تتناسب مع طبيعة صراع الإنسان في الحياة، وهو الصراع القائم على الحركة لا الثبات، وهو جزء كبير من طبيعة الحياة، وهو المسؤول عن نشأة القيم الاجتماعية والثقافية في الحياة الجاهلية، وإذا استطاع النص أن يخلق حضور الحركة المعروفة في البيئة فإنه يحمل متلقيه حينها من الثبات إلى الحركة، فيحمله إلى تقرير القيم المعروفة وتقديرها واعتبارها.

وتستطيع معايشة النصوص أن تمسك بحبال ذلك التأثير الحركي، ومن ثم يعمل المنهج العلمي على تتبعها ورصدها والوصول إلى طبيعتها، وقد أدركت دراسة هذا البحث أن بعض النصوص يوظف فيها شعراؤها الحركة بطريقة غير مدركة، فتتمكن من توليد وخلق روحٍ شعرية في النص مسؤولة عن كل أشكال الجمالية فيه، وقد تمّ اختيار دالية ربيعة بن مقروم لدراسة شعرية الحركة؛ كون الحركة فيها ملازمة للشعر وتسير معه في موضوعه وغرضه من أول النص حتى آخره.

أما ربيعة بن مقروم الضبي[١] فشاعر مخضرم، عاش في الجاهلية والإسلام، وعمّر، وشعره يكشف عن طريقة الشعراء الجاهليين، ويكشف عن البيئة العربية وبواديها وظروف الحياة فيها المعتمدة على التنقل والترحال وصراع الحياة. والدالية من النصوص الشعرية القصيرة، وقصرها يظهر أنه بسبب كونها نُظمت بناء على موقفٍ معروفٍ وجميلٍ لرجلٍ أنقذ ربيعة وخلّصه من الأسر، فكانت القصيدة ذات دفقة شعورية واحدة، انتظمت مترابطة الأبيات، مؤتلفة الأجزاء، كلٌّ منها يفضي إلى الآخر. وقد نالت كلها أو بعض أجزائها استحسان الرواة وأصحاب المختارات، ففضلها الضبي في مفضلياته، ورواها وروى خبر الأسر أبو الفرج في الأغاني، وذكر بعضها البصري في حماسته، والبغدادي في الخزانة[٢]، وغيرهم. ولعلّ أعظم ما يلفت في هذه القصيدة المهارةُ الشعرية في التخلص

(١) مشهور بـ (ربيعة بن مقروم الضبي)، ونسبه كما جاء في المصادر: ربيعة بن مقروم الضبي بن قيس بن جابر بن خالد بن عمرو بن عبدالله بن السيد ابن مالك بن بكر بن سعد بن ضبة بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر. وهو شاعر مخضرم عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام وبعضَ الفتوحات الإسلامية، يقول عنه ابن قتيبة: "جاهلي إسلامي، وشهد القادسية وجلولاء، وهو من شعراء مضر المعدودين". عمّر، وذكر في شعره أنه بلغ مئة عام، والمرجح أن أكثر عمره جاهلي؛ فلا أخبار له بعد معركتي القادسية وجلولاء، أي أن وفاته قرابة السنة السادسة عشرة للهجرة. أما شعره فقليل نسبة لعمره، وهذا يرجح أن كثيرًا منه ضاع ولم يحظ برواية. يُنظر: الأصفهاني، أبو الفرج، "الأغاني، الجزء الثاني والعشرون، بتحقيق: علي السباعي، وعبدالكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، وإشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م، ص ٩٧؛ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ -١٩٩٨م، ج ١، ص ٣٢٠؛ القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط٢، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م، ص ٢٣٧.

(٢) هي القصيدة التي مطلعها: (بانت سعاد فأمسى القلب معمودا)، وسيأتي ذكرها كاملة عند المبحث المخصص لدراستها. ومن المصادر التاريخية التي روتها: الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط٧، ص ٢١٣-٢١٤؛ الأغاني، ج ٢٢، ص ٩٩-١٠٠، رواها كاملة، ومطلعها عنده: بان الخليط فأمسى القلب معمودا؛ البغدادي، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م، ج ١٠، ص١٠-١٠٢. وقد روى الجزء الخاص بالمديح، دون مقدمة النص؛ البصري، صدر الدين علي بن الحسن، الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، بيروت، عالم الكتب، ط٣، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣، ج ١، ص ١٧٥، وقد روى ثلاثة أبيات من آخر النص وكلها مديح.

بين موضوعاتها؛ فهي قصيدة ذات تعدد موضوعي، تبدأ بالنسيب، ثم الرحلة ووصف الناقة وخطابها، ثم الموضوع الرئيس، وقد أجاد التخلص من موضوع الرحلة وخطاب الناقة إلى المديح على نحو لا يستطيعه كل الشعراء، وموضع ذلك التخلص قوله:(١)

لما تشكَّتْ إليّ الأينَ قلتُ لها لا تستريحينَ ما لم ألقَ مسعودا

أما الإبداع الفني في التخلص من النسيب إلى الرحلة فليس مدركًا باللفظ، إنما يدركه تأمل النص، وتأمل شعرية الحركة فيه، ودور المشهد الحركي في الانتقال من الحالة الوجدانية التي صنعتها أجواء النسيب إلى الرحلة التي بها تُيَمِّمُ الذاتُ جهتها نحو من تثق به وتؤمن أنه لن يخذلها فتوقّي مواقفه بالمديح.

ثمّة أمر مهم تجب الإشارة إليه؛ لأنه يمثل إشكالاً في دراسة النص، وهو وجود احتمالٍ ضئيلٍ أنه قيل في أوائل العصر الإسلامي! ولا يوجد ما ينفي هذا ويثبت إثباتًا قاطعًا أنه من الشعر الجاهلي؛ فربيعة جاهلي وقد أسلم وعاش جزءًا من حياته في أوائل العصر الإسلامي، وأخباره التي تثبت نسبة عصر كل قصيدة من قصائده شحيحة، ولربما ضاع من تراثه الكثير دون رواية (٢)، لكنّ هذا الإشكال لم يمنع أن يكون تعامل هذه الورقة مع القصيدة قائمًا باعتبارها قصيدة جاهلية، وإن لم تثبت الأخبار نسبتها قطعًا للعصر الجاهلي؛ وذلك لوجود أمورٍ ترجّح قولَها قبل الإسلام، هي:

– القصيدة جاهلية الروح، لا يظهر فيها شيء من العصر الإسلامي، والمديح الذي تحمله مديحٌ روحه جاهلية.

– لربيعة شعر قليل يظهر عليه الطابع الإسلامي، وهو ما يدلّ على تأثر ثقافته الشعرية ووضوح تأثرها بعد الإسلام.(٣)

---

(١) القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، ص ٢٥٨.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

(٣) يقول:

أصبحَ ربي في الأمر يرشدني إذا نويتُ المسيرَ والطَّلبا

– له شعر يذكر فيه أخبارًا إسلامية مثل معركة الفيول، وهي معركة القادسية، وقد كانت في السنة الخامسة عشرة للهجرة، وفي القصيدة ذاتها يذكر أنه أدرك مئة عام من العمر[١]. وليست له أخبار إسلامية بعد هذه الفترة سوى معركة جلولاء التي ذكرها ابن قتيبة[٢]، وهي في السنة السادسة عشرة للهجرة، وهو ما يرجّح أن وفاته كانت قريبًا منها، وفي هذا إشارة إلى أن قرابة خمسة وثمانين عامًا من حياته الشعرية كانت في العصر الجاهلي.

**ب– أهمية البحث:**

الشعر العربي في العصر الجاهلي وأوائل عصر البعثة النبوية ظاهرة ثقافية عظيمة لا تنتهي خباياها، وهي تشكل ثقافة ممتدة منذ ذلك الزمن حتى يوم الناس هذا، وشعر ذلك الزمن معين لا ينضب للمعرفة الإنسانية في أبعادها الاجتماعية والنفسية، واللغة، والشعرية وأسرارها. ومما يعزز أهمية هذا البحث أن الشعر العربي القديم ما زالت مساحاته مليئة بالقضايا التي تحتاج إلى من يفتش عنها، ويستخرج من مكنوناتها حقائق تضاف إلى المعرفة العلمية، لا سيما أن موضوع الشعرية من الموضوعات التي من أهم خصائصها أنها غير معيارية، وهذا يزيد أمل الوصول إلى نتائج علمية جديدة في سياق الشعرية. ودالية ربيعة بن مقروم من النصوص الشعرية القديمة التي اهتمت بها بعض كتب الاختيارات، واهتمام أصحاب المختارات آتٍ من الشعور بجمالية هذا النص، وهو ما يدعو إلى البحث عن الشعرية فيه، والكشف عن الجمالية التي جعلته موضع اختيار.

---

لا سانحٌ من سوانح الطيرِ يُثنِيني ولا ناعبٌ إذا نَعَبَا

القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، ص ٢٥٥.

(١) يقول:

وشهدتُ معركةَ الفيولِ وحولَها أبناءُ فارسَ بيُهُم كالأعبل

. . .

ولقد أتت مائة عليّ أعدها حولاً فحولاً إن بلاها مُبتل

المصدر نفسه، ص ٢٧٠–٢٧٣. ويُنظر: القاضي، عبدالمتعال النعمان، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، مصر، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢٥٩.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١ ص ٣٢٠.

**ج- مشكلة البحث وأسئلته:**

تكمن مشكلة هذا البحث في وجود نص شعري نال استحسان كتب الأدب القديم وبعض كتب الاختيارات، وعندما نتأمل هذا النص نجده جذّابًا وشاعريًّا، ومما يلاحظ فيه أن الحركة المتناغمة مع حركة الإنسان في الوجود القديم حاضرة فيه بما هو متناغم مع كثير من القيم والعادات والتقاليد الثقافية على نحو لافت.

لهذا يطرح البحث الأسئلة الآتية:

- ما مفهوم شعرية الحركة؟
- ما دور الحركة في بنية النص؟ وما علاقتها بطبيعة الإنسان ووجوده وثقافته؟ وهل للمشتركات البيئية والثقافية والوجودية بين المتلقي والمنشئ دور في شعرية وتأثير النص؟
- ما الفرق بين الحركة والسكون في النص الشعري؟ وما دور الحركة في تنامي النص الشعري؟

**د- أهداف البحث:**

تهدف هذه الورقة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- الوصول إلى مفهوم شعرية الحركة من خلال تحليل النص الشعري.
- الكشف عن تأثير الحركة في بناء النص الشعري، ومدى علاقتها بطبيعة الإنسان ووجوده وثقافته، ومدى تأثيرها في المتلقي حينها الذي يتشارك في مع الشاعر في البيئة والثقافة وطبيعة الوجود.
- الكشف عن تنامي الحركة في دالية ربيعة بن مقروم، وهيئتها الحركية، واختلافها عن الصورة الساكنة، ودورها في بناء شعرية النص.

**هـ- أدبيات البحث:**

حقق شعرَ ربيعة بن مقروم اثنان من الدارسين هما:

- الدكتور نوري حمودي القيسي، ودراسته هي السابقة[١]، وتحقيقه للقصيدة الدالية موافق لرواية المفضليات، وهو ما سنعتمد عليه في هذه الدراسة.

- الدكتورة تماضر عبدالقادر فياض حرفوش، بعنوان: ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، وقد صدرت طبعتها الأولى عن دار صادر عام ١٩٩٩م[٢].

شعرية الحركة بالفكرة المقصودة في هذا البحث، وهي التي تفرضها طبيعة الحياة، ويوظفها الشاعر دون تكلف وعناية مقصودة لذاتها، فتأتي بطبيعتها متناغمة مع الحياة وحركتها؛ ولم نقف على دراسة تتقاطع مع ما يقصده البحث ويسعى لتحقيقه. وهناك دراسات تناولت شعر ربيعة بن مقروم من جهةٍ لا علاقةَ لها باهتمام هذه الورقة البحثية، ومن حق الدراسة ذكر ما استطعنا الوقوف عليه:

- شعر ربيعة بن مقروم الضبي: دراسة موضوعية وفنية، لصالح تيسير محمد علوان[٣].

- شعر ربيعة بن مقروم الضبي: دراسة عروضية، لحسام فرج محمد أبو الحسن[٤].

- الانزياح في نماذج من شعر ربيعة بن مقروم الضبي، لعلي عودة السواعير[٥].

**و- منهج البحث:**

شعريةُ النص من العناصر التي لا تنبئ عن طريق سهل يوصل إليها، فهي تغيب في عناصر متجانسة ومتداخلة، والبحث عن العناصر الأكثر شاعرية أمرٌ شاق، وليس بمقدرة أي منهج الوصول إليها، وليست أي ممارسة منهجية يملك صاحبُها قدرةَ الوصول

(١) القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، ص ٢٣٥-٢٩٥.

(٢) حرفوش، تماضر عبدالقادر فياض، ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.

(٣) رسالة ماجستير، الأردن، جامعة مؤتة، كلية الدراسات العليا، ٢٠٢٣م.

(٤) ورقة بحثية، قنا، جامعة جنوب الوادي، كلية الآداب، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد: ٥٥، أبريل ٢٠٢٢م، ص ٧٩٧-٧٦١.

(٥) ورقة بحثية، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد: ٥١، العدد: ٦، ٢٠٢٤م، ص ٥٣٠-٥٤٥.

الصحيح؛ فمن أهم مخاطر المنهج الانحياز لخصوصية الأدب الذي نشأ عليه صاحب القراءة النقدية.

ومع هذا الاحتراز ومحاذيره، فإن أكثر المناهج قدرةً على التعامل مع العناصر الشعرية في النص هو المنهج الفني[١] التحليلي، والفني التحليلي بصورته البسيطة هذه يُخشى منه ألا يعطي نتيجة؛ لأن كلّ تعامل نقدي مع الأدب هو تحليلٌ تحضر فيه الفنيةُ باعتبار الإبداع! لهذا فإن التحليل الفني ليس أمرًا يستطيعه كلُّ من أراد التعامل مع النصوص الشعرية، والأهم كي تصل القراءة إلى نتائج حقيقية، هو معرفة خصائص التحليل الفني القادر على استخلاص عناصر الشعرية والكشف عن أعماقها.

لقد أنبأت مقولات النقاد ممن تعاملوا مع الشعر من السابقين كابن سلام وعبدالقاهر، ومن المتأخرين كمحمود شاكر عن كثيرٍ من السمات والخصائص للتعامل الصحيح مع الشعر ودراسته، وتصب تلك الخصائص في أن التعامل مع الشعر لا يقف عند حد معرفة المنهج، وإنما يحتاج إلى ما هو أعمق من ذلك؛ فابن سلام يرى العلم بالشعر صناعة لها أهلها، مثلها مثل أي صناعة، وأهل الشعر هم أهل الدربة والمران والعُرف بالشعر، وأصحاب الذوق فيه، وهم الذين استطاعوا بعلمهم الشعر أن يميزوا جيده من رديئه[٢]. وهذا عبدالقاهر الجرجاني[٣] يبين حديثه عن الشعر وعلمه أن المزايا في الشعر أمور خفية ومعان روحية، وهي تحتاج إلى توافر الذوق فيمن يتعامل معها ومن تُعرض

(١) ينظر: سليمان، عبدالله حسين علي، المنهج الفني التحليلي في نقد القصيدة العربية بين النظرية والتطبيق، الإسكندرية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، الإصدار الثامن، ١٩٩٢م، ص ٥-١٤.

(٢) ينظر: الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، ج ١، ص ٥-٧.

(٣) يُنظر: الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ -١٩٩٢م، ص ٥٤٧-٥٤٩.

عليه، ويؤكد أن توافر هذا الذوق والإحساس به قليل في الناس. وقد التفت محمود شاكر [١] إلى أمر مهم في مسألة الذوق هو أن الثقافة طريق لتحقق الذوق القادر على فهم الشعر وفهم خباياه ومزيته، وهذه الثقافة لا تكتسب من طريق سريع، وإنما هي عميقة يكتسبها الإنسان منذ نشأته، فيتربى عليها ويكبر في عرفها، فيكون أثرها قائمًا في نفسه في كل وجهاته الفكرية، وحين يتعامل مع الشعر يتعامل مع شيء يُدرك كيفية حدوثه ومن أين تتحقق مزاياه.

وسنتعامل، بإذن الله، مع دالية ربيعة بن مقروم وفقًا للمنهج الفني التحليلي. والذوق والثقافة وكل ما يؤدي إلى فهم العناصر الشعرية في النص هي طريق المنهج، ولعلّ ذلك يتحقق من امتداد الثقافة؛ فربيعة شاعر عاش في بيئة الجزيرة العربية، وهي البيئة التي ما زالت حبائل ثقافتها قائمة في نفوس الناس في الجزيرة العربية حتى يوم الناس هذا؛ في تذوقهم الأشعار ومعايير قبولهم لجيدها، وفي بواديهم التي تشكل ثقافات بطولاتهم، وتقدس معايير قيمهم النبيلة، وفي تقديراتهم لأوصاف الحسن والجمال، وفي أشكال حياتهم كافَّة.

**ثانيًا: موضوعات البحث:**

**١- الشعرية/ البحث عن عناصر التأثير:**

نريد أن نستنطق مقولات النقاد العرب وغيرهم قديمًا وحديثًا من أجل أن تكشف لنا عن فكرة التأثير في النص الشعري، ونحاول من خلال ذلك أن نصل إلى فكرة خصوصية التأثير في النصوص الشعرية، أي أن كل نص شعري قادر على أن يؤثر من طريق خاص، حتى يصل بنا هذا التحول الفكري مفاهيم الشعرية إلى لحظة خصوصية التأثير التي يمكن معالجة فكرة الحركة في دالية ربيعة بن مقروم في إطارها.

(١) شاكر، محمود محمد، المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، ١٤٠٧هـ -١٩٨٧م، ص ٢٥-٢٩.

ولهذا فمن المناسب هنا أن نستحضر بعض الأفكار التي تشير إلى فكرة التأثير، ومنها أن الشعر والشعرية والشعور مصطلحات كلٌّ منها يدل على الآخر ويشير إليه، فالشعر في تداول اللسان العربي مصدر الشعور الذاتي ومعبرٌ عنه(١)، وهو مصطلح يلجأ إليه كل من يحاول تحديد مفهوم الشعر، فهذا ابن وهب في كتابه البرهان يجعل الشعور أساس الشعر وميزته، يقول: "والشاعر من شَعَرَ يشعُر شعرًا فهو شاعر، والشعر المصدر... ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره" (٢)، وهي مقولة عامة لا تزيد في مفهوم الشعرية شيئًا جديدًا؛ لأن عناصر هذا الشعور التي تميز إنسانًا عن آخر هي ما تشتغل عليه الشعرية وتبحث عن تفسيره، لكنه يوصلنا إلى إدراك الناس أن الشعر علاقته الرئيسة بالشعور وكل تفاصيله وعناصره إنما تكمن قيمتها بقدر تأثيرها في هذا الشعور.

إن البحث عن الشعر والشعرية يحاول استقصاء فكرة التأثير، وهو ميدان كبير من التوجهات والتأويلات والتفسيرات ذات البعد التاريخي العميق، بل قيل إنها قديمة قدمَ التاريخ مما دفع ببعض الدارسين كتودروف(٣) إلى توقع وجود دراسات في الصين والهند سبقت أرسطو والإغريق قبل الميلاد؛ وما هذا إلا توقع، في حين أنّ الواقع أن تفسيرات أرسطو هي التي ظهرت وعُرفت كأقدم محاولات لدراسة الشعرية في التاريخ، وكل محاولات تلتها كانت تأويلاً أو شرحًا أو مشابهةً، وبخاصة الدراسات التي تحاول أن تفسر الشعرية بعيدًا عن الوزن والقافية؛ لأنها ترتكز على فكرة جوهرية عند أرسطو تعد أساسًا في فهم

(١) في اللسان: "وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعُر غيره". اللسان: مادة: شعر. (ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٣م).

(٢) ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط١، ١٣٨٧هـ -١٩٦٧م، ص ١٦٤.

(٣) تودروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة: محمد مساعدي، جدة، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد: ١٣، سبتمبر ٢٠٠٠م، ص ١٧٧-١٧٨.

الشعر باعتبار التأثير هي أن الوزن ليس عنصرًا رئيسًا في الشعر، ووجوده لا قيمة له دام أن النص لا يؤثر في المتلقي(١).

وإذا كان تفسير الشعر عند أرسطو، وهو يجعل من الوزن عنصرًا ثانويًّا بناء على دوره في التأثير، فإننا نستطيع أن نستنطق المحاولات العربية المبكرة، للبحث عن دورها في تحديد خصوصية تأثير الشعر، وبارتكازها على الوزن والقافية باعتبار خصوصيتهما في الشعرية شكَّلت فكرةً مقابلةً لفكرة أرسطو، ومشتركة معها في الهدف ذاته وهو تحديد خصوصية الشعرية والتأثير.

من هنا نقول إن محاولتي قدامة بن جعفر وابن طباطبا في القرن الرابع الهجري تشكلان ذلك الاتجاه المقابل لمحاولة أرسطو، غير أنهما مختلفتان عن التجربة اليونانية باعتبار طبيعة الشعر الذي تستند إليه كل محاولة، ومحاولتاهما قريبتان من بعضهما زمنيًّا، وتشيران -كما يرى الدكتور جابر عصفور- إلى تأثير اتجاه عام(٢). وإن كان قد تحفّظ على تلك المحاولات الدارسون؛ كونها تسند الشعرية إلى الوزن والقافية ولا تنفك عنها في جميع التفسيرات والتأويلات، إلا أنها محاولات يجب أن ننظر إليها من الجهة ذاتها التي بنى عليها أرسطو نظريته، فقد بنى أرسطو نظريته على الشعرية في التراجيديا والكوميديا والملحمة، وهي فنون موضوعية يعتبر الإيقاع فيها ثانويًّا وليس رئيسًا، كما أنها تمتاز بوظيفة اجتماعية ثقافية يقوم بها كل نوعٍ منها(٣). وعند العرب الإيقاع الخارجي

(١) راجع: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حماده، مصر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٥٧-٥٨.

(٢) عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٥٣-١٥٤.

(٣) يقول أرسطو: "الناس -في الحقيقة- يضيفون كلمة «صانع» - أو «شاعر» - إلى اسم العروض الذي يصوغ فيه الشاعر شعره... وإنما استخدام الوزن الشعري هو الذي يسمح لهم بالاسم، دون تمييز بين من يحاكي ومن لا يحاكي، حتى لقد جرت العادة على أنه إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب، أو العلوم الطبيعية أن يُسمى ناظمها شاعرا". ويقول: وهناك بعض الفنون التي تستخدم كل ما ذكرناه آنفا، ونعني به: الوزن والإيقاع، والعروض من بين ذلك: الشعر الديثرامبي، والنومي، وكذلك التراجيديا،

المتمثل في الوزن والقافية أساس الشعر ومدخل التأثير على النفس، والأذن العربية أذن موسيقية، والشعر العربي إيقاعي، وهو –أيضًا– يحمل وظيفة اجتماعية ثقافية؛ إذ هو ديوان العرب وديوان مآثرهم وتاريخهم؛ ومن ثم فإنهم حين يبحثون عن الشعرية غير منفكين عن الوزن والقافية، فإنهم يبحثون عنها من خلال طبيعة الشعر، الذي يعرفونه وفيه مآثرهم وأيامهم. وسواء أكانت تلك المحاولات فاعلة في مفهوم الشعرية بالمفهوم الحديث أم لا، فإنها يجب أن تحظى بالاهتمام؛ لأنها بُنيت على طبيعة كانت وحيدة وثابتة في الثقافة العربية، وهذا يدلنا على أن جزءًا من الشعرية مرتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة الفن الذي نشأت فيه.

افتتان العرب بالوزن والقافية آتٍ من كون الشعر الموزون المقفى هو الفن الوحيد الذي شكَّل هويتهم، ولا يجدون أيَّ أثرٍ لأي شكل من أشكال الشعرية إلا حينما تكون في قالب شعري قادر على أن يسكن إيقاعُه نفوسَهم؛ ولهذا كانت تفسيرات الدارسين العرب لا تستطيع الخروج عن مسألة الوزن والقافية في تحديد مفاهيم الشعر، وهي المفاهيم التي نستنطق من عنايتهم بها محاولة تحديد خصوصية التأثير وحقيقة الشعرية، فهذا قدامة بن جعفر يُعَرِّف الشعر بقوله: "وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز – مع تمام الدلالة – من أن يُقال فيه: إنه قولٌ موزون مقفًّى، يدلّ على معنًى"(١)، وهو تعريف لم يرضَ به دارسو الشعرية في العصر الحديث، واعتبرت محاولته محاولةً يعتورها مزالق(٢)، وأبرز وجه يستنقص هذا المفهوم هو دخول أنواع أخرى مما هو موزون في مجال الشعر كالمنظومات التعليمية. هذا المفهوم من جهة منطقية لا يستقيم مع الشعرية الحديثة للعلة السابقة التي تبين أنه يُدخل في الشعر ما ليس منه، لكن من جهة ثانية يجب أن ننظر

---

والكوميديا، بيد أن الاختلاف بين تلك الفنون يتمثل في أن الفنين الأولين يستخدمان كل تلك الوسائل الثلاث في نفس الوقت، بينما الفنان الأخيران لا يستخدمونها إلا في أجزاء مختلفة فقط". أرسطو، فن الشعر، ص ٥٧–٥٨.

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م، ص ١٥.

(٢) عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص ١٥٣.

إلى مفهوم قدامة من نقطتين؛ إحداهما: أن قدامة درس الشعرية في مرحلة مبكرة من تطور النظرية، وطبيعي جدًّا أن تكون المرحلة الأولى محدودة في البيئة والمكان، ولمَّا بعد ينظر إلى الشعرية باعتبارها علمًا خالصًا يبحث في زاوية ليس لها ارتباط بفن من الفنون أو بيئة أو أمة من الأمم. والأخرى: أن قدامة نفسه في مقدمة كتابه وضع معيارًا لقبول الوزن والقافية شعريًّا؛ يقول: "وعلما الوزن والقافية –وإن خُصّا بالشعر وحده– فليست الضرورة داعية إليهما؛ لسهولة وجودهما في طباع الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدًا أو أكثره"(١). فموقف قدامة هذا من الوزن والقافية هو بمثابة إيحاء بمنهجه في معالجة الشعرية، وتأكيده أن الوزن في الشعر العربي جزء من تكوين الشعرية القادرة على تحريك المشاعر والتأثير في الآخرين؛ لأن الوزن لا يكون شعرًا إلا إذا كان طبعًا، وشرط اعتباره طبعًا ألا يحتاج قائله إلى تعلمه، ومن هنا فكل شيء يوحي بالتكلف في الوزن أو تعلمه أو وضعه في غير سياقه المبني على الطبع ليس شعرًا حتى لو انتظم وتقفّى.

حديث قدامة يكشف عن وجود صورة ذهنية كبيرة ومستقرة عن الشعرية العربية، وهي لا تستطيع أن تفرق بين الشعر بهويته العربية السائدة وبين الشعرية بمفهومها الكبير عند العرب وغيرهم، هذه الصورة لا تملك الفكاك عن الإيقاع الخارجي، ولا تستطيع التفكير في الشعرية بعيدًا عنه، وتنم عن إدراكٍ خاص لهوية الوزن عند العرب باعتباره جزءًا من تكوينهم وحياتهم وهويتهم الثقافية، وليست أمرًا يطرأ على معارفهم أو صورهم الفنية، أو شيئًا إضافيًّا يزينون أشعارهم به. ومن يتأمل كلام العرب غير الشعر خطبًا أو وصايا أو غير ذلك يدرك مدى التزام اللسان بأنماط من الإيقاع الداخلي، وهي بمثابة بديل عن عنصر الوزن في الشعر من أجل أن تحقق المنثورات تأثيرها الخاص في متلقيها؛ فالسجع –مثلاً– من أشهر ما تتضمنه الأشكال النثرية التي يحسن بها الكلام، وهو سائد في بيانهم ومما اعتادته ألسنتهم، وهو فنٌّ أساس دوره أن يخلق جرسًا إيقاعيًّا

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٣–١٤.

في النص، وكذلك الجناس، والطباق، والمقابلة، والتسهيم، ورد الأعجاز على الصدور، وغيرها، كلها تستند إلى الصوت الإيقاعي، ويكون تحسينها للكلام من جهته.

لهذا فالإيقاع –من خلال ما نجده في بيان العرب من غير الشعر– جزءٌ من طبيعة بيانهم وكلامهم البليغ، ولم تسلكه العرب إلا لما وجدوا فيه من لذة تحبها الأسماع، وتقدر على أن تدخل القلوبَ وتسكنها وتؤثر فيها، وتحقق بتأثيرها المبتغى والهدف. والوزن في الشعر ليست آتية قيمته من كونه وزنًا عاديًّا، فالوزن اعتادته العرب وتألفه، وإنما لأنه أعلى صورة جمعت بين البيان العالي والوزن المنتظم الدقيق الذي تأتلف فيه الأوزان مع المعاني والأغراض على نسق من عظمة البيان ولذة الصوت، وكلما زادت قمته العالية أعطى وجودًا شعريًّا أسمى وأكثر أثرًا.

هذه الصورة وتوجهها العام عند قدامة هي ذاتها عند ابن طباطبا، فهو لم يزد شيئًا على مفهوم قدامة للشعر إلا أنه أفرد لفكرة الطبع عناية خاصة؛ فقد جعل معياره ألا يحتاج صاحبه إلى الاستعانة بعلم العروض، وإذا اضطرب ذوقه صحّحه على العروض حتى يصبح كالمطبوع(١). وقدامة وابن طباطبا يدركان أن أهم مكونات الشعرية هو الوزن المطبوع، وتظهِرُ نصوصُهما –من قبيلٍ آخر– أنهما يحاولان إنقاذ فكرة الطبع من عبث الشعر المتعلم، فاهتمام كلٍّ منهما بمسألة تعلم العروض يشير إلى أزمة لديهما في العروض وشعريتها، فالوزن المطبوع جزء من الشعرية، وأساس للتأثير الشعري، وذلك لاعتبارات القيمة الشعرية للإيقاع عند العرب. أما إقبال المتعلمين على تحسين الذوق فيه بالتعلم، فيهدد قيمته الشعرية التي كانت ذات وجود شاعري كبير عند العرب قبل علم العروض وتأليفه. ولعلّ أعظم دافع يجعلهما في حالة دفاع عن الوزن المطبوع أن نشأة علم العروض رغم أنها باب من المعرفة فإنها سوّغت العبث في الوزن، وعبثُه أن النظم تعلمًا فاقد لشعرية الوزن؛ لأنه تكلف لا تأثير له، وإنما تأثيره من جهة كونه طبعًا.

(١) يُنظر: ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق: د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ –١٩٨٥م، ص ٥–٦.

هذه الصورة أصبحت أكثر وضوحًا بعدهما بزمن، فالمرزوقي في القرن الخامس الهجري في عمود الشعر جعل للإيقاع لذة، ومعياره الطبع واللسان؛ فلا يتعثر به الطبع ولا ينحبس به اللسان فيمله(١). وفكرة اللذة نستشف منها إدراكه لفكرة الإجادة، وعنايته الخاصة بالإيقاع، وقد جعله في منزلتين من منازل عمود الشعر، الوزن في منزلة، والقافية في منزلة؛ واختلافه عمن قبله أنه جعلها جزءًا من خليط متجانس يصب كله في قالب الشعرية ويشكل عمود الشعر، وهي "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"(٢). فالمرزوقي وهو يتحدث عن الوزن والقافية زاد فيهما ما ليس في بقية عناصر عمود الشعر (فاللذة والتخيّر، والشدة والاقتضاء)، إضافة جديدة تدل على وجود شيء في نفسه من جهتهما، وتفصيل لمكانتهما في النص الشعري، فلقد أراد باللذة وشدة الاقتضاء النظرَ إلى هذين العنصرين من الوجهة النفسية للمتلقي، وقد بينه في موضع آخر بقوله: "لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه"(٣)، والطرب هو أهم مظاهر التأثير والفاعلية في المتلقي، والاهتمام به هو الأقرب لاعتبار الأثر النفسي للنص. ولتحقيق هذه الوجهة الطربية سيكون للوزن معيار به يكون جزءًا من الشعرية هو أن يحقق اللذة في النفس، وشرط القافية أن يقتضيها المعنى لا الوزن؛ لأن المعنى إذا اقتضاها أعطاها لذة الوزن، أما إذا جاءت تطويعًا لاستقامة الوزن ذاته فيدخلها التكلف، وتكون نافرة لا يقبلها السمع، فتفقد قدرتها على التأثير في النفس؛ إذ إن اللذة مما تنشرح له النفس الإنسانية وتقبله، وروح التجانس والاقتضاء مما تألفه وتميل إليه.

---

(١) يُنظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، القاهرة، مطلعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط٢، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م، ص ٩٠–١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٩.

(٣) المرجع السابق، ١٠.

وهكذا تميّزت محاولة المرزوقي في الوزن والقافية، أنه استنتج منها أن شاعريتها لا تتحقق إلا من الجهة النفسية المتمثلة في الطرب واللذة، وليس لها أي اعتبار ولا قيمة شعرية إذا لم تحقق ذلك.

ويسير ابن رشيق في الركب ذاته؛ فيجعل "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حد الشعر"(١). وهو بهذه الأشياء زاد مفهوم الشعرية أنْ جعلها تالية للمقصد والنية؛ لأنه قد يحتمل بعض الكلام وزنًا ولا يمكن اعتباره شعرًا لعدم وجود النية. والنية هي التي يكون من جهتها الشعر، فهي التي توجه مقاصده وتعمل على إيجاد محاسنه، ومع أنه قد أضاف هذه الفكرة إلا أن حده الشعر في هذه العناصر يجعله غير منفكٍّ عن طبيعة الشعر العربي، فالعناصر الأربعة هي ما يأتلف عليها الشعر، كذلك لا ينفك عن فهم الشعرية من جهة هيئة الشعر ومادته البنائية وأغراضه.

ويكشف التأمل أن الإصرار على الوزن في التفكير القديم ليس آتيًا من جهة الشعر ذاته، وإنما من جهة العلاقة بين الشاعر والمتلقي، فالذائقة العربية التي لا تقبل الشعر إلا في صورته الوزنية، تشير إلى أن الطبيعة التي تخلقها الثقافة الشعرية والفنية في النفس العربية لا تجد اللذة والتأثير إلا من جهة الوزن. ولو كان للشعرية من دون الوزن أثر نفسي عند العرب لكثر الشعراء الذين يستغنون عنه ويطلبون أثر شعرهم في غيره، وهذا ما لم يكن.

هكذا كان التفكير عند العرب لا ينفصل عن اعتبار الوزن جزءًا من الشعرية، وقد خلق هذا فتنة في تحديد الشعرية ومفاهيمها والتفكير فيها خارج الوزن والشعر العربي، ولم تسمح لإعطاء المكونات الأخرى القيمة التي تستحقها؛ فالوزن أمر رئيس في الصورة الفنية للشعر، لكنّ التأثير تحتمله –أيضًا– عناصر أخرى في النصوص الشعرية، ولعل للنصوص وتنوعاتها خصوصيات تأثير لا تتفق جميعها في قواسم مشتركة، بل تحمل بعض النصوص فكرة تنسجم مع تأثير الوزن فيكون لها تأثيرها الخاص وقدرتها على

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر، مطبعة السعادة، ط٢، شوال ١٣٧٤، يونيه ١٩٥٥م، ص ١١٩.

خلق استجابة قبول عند المتلقي، كحال فكرة الحركة في دالية ربيعة بن مقروم التي سيأتي الحديث عنها.

ونظرًا لشيوع هذا التفكير تُعد جهود ابن سينا نقلةً كبرى في مفهوم الشعرية في أواخر القرن الرابع الهجري وبداية الخامس، فقد خرج عن إطار التفكير في حدود طبيعة الشعر العربي، وظلَّ يبحث عن الشعرية في العناصر التي خصوصيتُها الشعريةُ ذاتُها لا علاقة لها بلغةٍ معينة أو زمنٍ معين، يقول: "إنّ الشعر كلامٌ مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفَّاة"(١). هذا المفهوم لم يخص به العرب إلا في القافية، أما الوزن فهو موجود في الشعر عامةً اليوناني والعربي وغيرهما، ومما يميز هذا الجهد أنه لم يفصل الوزن والقافية عن طبيعة الشعرية، إيمانًا أن جزءًا من التأثير قائم فيه، لكنه جعله عنصرًا تاليًا للتخييل الذي هو عماد الشعرية عنده، يقول: "وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل، والمخيِّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيًّا غير فكري، سواء كان المقول مصدّقًا به أو غير مصدَّق"(٢). وفي حديث ابن سينا هذا استقلالية في التفكير لم يسبق إليها أحد، فعلى الرغم من حضور الشعر اليوناني والفكر الأرسطي في كلامه، فإنه لم يربط مفاهيمه بلغة خاصة أو نمط شعري معين كما فعل أرسطو حين بنى نظريته على أنماط الشعر اليوناني التي أفضت به إلى عدم اعتبار الوزن عنصرًا رئيسًا في الشعرية، وكذلك قدامة وابن طباطا وغيرهما حينما استندوا إلى خصوصية الوزن في الشعر العربي، وهو استقلالٌ يؤكده كثيرٌ من الدارسين(٣)، وانتقالٌ حقيقي في المفهوم من الخصوصية إلى اللاخصوصية. ومنه نستنطق أن عناصر التأثير القادرة على خلق

(١) أرسطوطاليس، كتاب فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص ١٦١. والنص من كتاب الشفاء لأبي علي الحسين بن عبدالله ابن سينا، وكتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر هذا.

(٢) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٣) يُنظر: مصلوح، سعد عبدالعزيز، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٥م، ص١٣٤.

التخيل المؤثر في النفس ليست محدودةٍ في عنصر معين، إنما قد يأتي التأثير من تجانس عدة عناصر، فقد يكون آتيًا من جهة الوزن وفكرة أخرى صانعة للتخيل وقادرة على اللعب في نفسية المتلقي.

ولفلسفة ابن سينا النفسية أثرها الذي يظهر جليًّا في فهمه للشعرية وربطها بالتأثيرات النفسية عند الإنسان، فمدار الشعر عنده هو التخييل، وهو السبيل الذي يؤثر في النفس فتذعن له، وانفعالها نفسي لا عقلي، والتخييل يحقق أثره عن طريق المحاكاة القائمة في التشبيه والتمثيل، وبناءً على أن التخييل هو المؤثر في النفس فإنّ الشعرية قد تحملها أقوال منثورة لكونها مخيلة، وليس للوزن شعر إن لم يجمع التخييل معه، يقول:" وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"(١). وحتى يُفهِم ابن سينا كيفية تأثير المحاكاة والتخييل في النفس يطرح قضية الصدق والكذب على نحوٍ نفسي؛ فالصدق لا تنفعل الناس به؛ لأنه محاكاة الواقع كما هو، والناس تستكره التصديقات؛ لأنها أمورٌ مفروغٌ منها، وتستأنس بالتخييل؛ لأن الإذعان الناتج عن التخييل إذعان لذة وتعجيب(٢).

أما حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، فهو –كما يرى الدكتور سعد مصلوح(٣)– اكتملت له آلة الاجتهاد؛ نظرًا لاهتمامه بعلوم العربية والأدب خاصة، فراح يفصّل أفكار ابن سينا، ويفكّ إجمالها. وبمجمل القول، الشعر عنده هو التخييل وهو الذي يفرق الشعر عن غيره، وهذا التخييل يلعب على قبول النفس، "فيحبب إليها ما يُقصد تحبيبه، ويكره إليه ما يقصد تكريهه"، والمحاكاة هي سبيل التخييل، ويكون جيد الشعر ورديئه من جهتها؛ فإن كان قبيح المحاكاة واضح الكذب فليس بشعر، وما حسنت محاكاته، وخفي كذبه، ونشأ عن روية واقتدار، فهو الأقدر على التأثير في النفس (٤).

---

(١) أرسطو، كتاب فن الشعر، ص١٦٨.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص١٦٢.

(٣) يُنظر: مصلوح، سعد، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ١٦٢.

(٤) حازم القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ص٧١. ويُنظر: مصلوح، سعد، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ١٦٢–١٦٣

وهكذا مضت الشعرية في تحولات المفهوم من النظرة الخصوصية إلى اللاخصوصية، وعند العرب من خصوصية الوزن وطبيعة الشعر العربي إلى الشعرية بخصوصها، ولعلها جميعها تطمح لوضع فلسفة مشتركة تستطيع فعلاً أن تجيب عن سؤال التأثير في أي نص شعري مؤثر. وبناء على هذا الطموح تصبح الشعرية بعد أزمان من التأمل والنظر علم مستقل بذاته، حتى إنّا نجد الدراسات العربية تستأنس بالمفاهيم المستقلة مثل مفهوم كوهن القائل: الشعرية "علم موضوعه الشعر"، ومفهوم تودروف القائل: "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي"(١).

فكل الجهود التي اهتمت بالشعرية منذ أرسطو حتى يومنا هذا تحاول أن تقف على حقيقة الشعر وعلى طبيعته ومادته، ومع اختلافها واختلاف توجهاتها امتدّ المفهوم واستعصى عن الحدود وعن التفسير الثابت؛ لأن الشعر عالم متغير لا ثابت، وعالم تمتزج فيه الأشياء على نحو غير مدرك، وكل امتزاجاته تصبُّ في أن الشعر لا يحدّ بحدود ثابتة معلومة؛ لأن مادته الرئيسة هي الإبداع، والإبداع أساسه التغيير والاختلاف وعدم التقييد بأي قيود معيارية، ولو أن الشعر احتدّ بحدود، فإنه سيتحول إلى قانون، والقانون معياريٌّ لا إبداع فيه.

إذا آمنا بهذه الفكرة فيجب قبل البحث عن عناصرها في أي نص شعري فَهْمُ الشعرية ومفاهيمها المتشابكة ووجودها كفن وعلاقاتها بأشكال الحياة وتجاربها، واتجاهاتها النفسية والاجتماعية والثقافية واللغوية، وآلياتها من جهة طبيعتها وكونها شعرًا، وفي كلّ مرة ستطلّ الشعرية من حيثُ لم نعلم. وإذا كان التواصل اللغوي بين الإنسان والإنسان يعتمد على مخاطبة العقل للعقل، فإن الشعر يجتاز العقل إلى الشعور، والشعور أمرٌ معقد التفسير، والتأثير فيه صعب، ومن استطاع أن ينقل هذا الشعور إلى اللغة ويؤثر في الآخرين من خلاله كان شاعرًا؛ لأن النفس الإنسانية مليئة بالمشاعر المختلفة التي لا

(١) يُنظر: الأحمد، حسن إبراهيم، وخضر، لينا أكرم، الشعرية مفهومها وسماتها، جامعة تشرين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم، مجلد: ٤٠، العدد: ٣٠، ٢٠١٨م، ص١٨٢. التعريفان نقلاً عنه.

تستطيع تفسيرها أو التعبير عنها، فإذا التقت بقولٍ شعري يتقاطع مع ما في النفس ويقول ما تريد، مالت إليه وتأثرت به وانسجمت معه. ولأن التأثير في الشعور ليست له جهة معلومة فإن الشعرية تكمن هنا، يعني من حيث الجهة التي تؤثر في النفس، ومعرفة كيفية تأثيرها مثير وعميق. وإن كان التخييل سبيل التأثير في النفس عن طريق المحاكاة، فإنه –أيضًا– عالم عريض من الأشياء التي يتأتى من جهتها.

**٢– شعرية الحركة، فكرتها ومفهومها:**

الحياة حركة لا ثبات، والحركة تعني الحياة، وكل تناسب في وجود الإنسان هو تناسب حركي، فالحركة ارتبطت بكل مظاهر الإنسان؛ عافيته ومصالحه وطلبه الرزق وسعادته وكل أشكال وجوده، بل إن صلاح الوجود بأكمله قائم على التحرك، فالزمن قائم في انتظام حركي بليله ونهاره وشمسه وقمره ونجومه، وحركته تستدعي حركة الكائنات كلها على الأرض.

فإذا كان التخييل قد اتخذ مساحة واسعة من اهتمام دارسي الشعرية باعتباره عنصرها الرئيس، فإن توليد الحركة في النص الشعري أعظم ما يثير الخيال عبر تقدم الزمن في النص وتحولاته من حالة إلى أخرى، وفي كل تحولٍ يحمل معه المتلقي في خيالاتٍ واسعة؛ يركض مع الحركة السريعة، ويلهث مع تفاصيل المعاناة، ويستدعي بخياله مناظر الأشياء. وإذا كان في الافتراض أن التخييل يقابل الحركة في النص، فإن الثبات يقابل التصديق الذي بينه ابن سينا[١] أنه منزوع الشعرية؛ لأنه حالة واقع لا تثير النفس.

إن توظيف الحركة والعناية بها في النص تجعله قطعةً من الحياة متكاملة ذات تفاصيل كثيرة ومثيرة؛ لأنه يشبه الصورة المتحركة (الفيديو) التي تكثر تفاصيلها حاملة في كل جزء إثارةً خاصة، وتسير على نسق واحد، كلٌّ يؤدي لما بعده دون أن تقف الحركة عند لحظة سكون في معنى ثابت.

(١) يُنظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، ص ١٦٢.

وكي تتضح فكرة الحركة وشعريتها يمكن استدعاء لمحة التفت إليها عبد القاهر الجرجاني وهو يعالج التشبيه في كتابه أسرار البلاغة، وعلى الرغم من أنه تطرق إليها في سياق مختلف عن توجه هذا البحث، إلا أنها لا تنفك في كل حالاتها عن فكرة الحركة التي هي موضع اهتمام هذه الأوراق، وهي اللمحة القائمة في تحليله وتفضيله لبيت بشار بن برد القائل:

كـأنَّ مثـارَ النقعِ فوقَ رؤوسـنـا وأسـيـافنـا ليـلٌ تهـاوى كواكبـه

وقد قارنه ببيتين في المعنى ذاته أحدهما قول لمتنبي:

يزور الأعادي في سـماء عجاجة أسـنَّتـه في جـانبيهـا الكواكـب

والآخر قول كلثوم بن عمرو:

تبني سـنابُكها من فوق أرؤسـهم سـقفًـا كواكبُـه البيض المبـاتير

وفي مقارنته يقول: "التفصيل في الأبيات الثلاثة شيء واحد...، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل، ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقل مقداره، ولا يمكن إنكاره؛ وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتم الشبه"(١).

ومعنى الأبيات الثلاثة تدور حول صورة المعركة وقد تكوّن العجّ(٢) من فعل سنابك الخيل حتى عزل بين أرض المعركة والسماء، وخلق ظلامًا يشبه الليل، فإذا التقت السيوف والأسنة تطاير شرارها فأشبه الكواكب. أما عند المتنبي وكلثوم بن عمرو فالصورة ثابتة تشبه ما نعرفه اليوم من الصورة الحديثة التي تعكس تفاصيل منظر عام، وهو ثابت لا حياة فيه ولا حركة، وأما بشار فنقل الصورة من الثبات إلى الحركة، وجعلها شبيهة بمقطع

(١) عبدالقاهر الجرجاني، أبو بكر، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط١ ١٤١٢هـ –١٩٩١م، ص ١٧٤–١٧٥.

(٢) العج: الغبار الكثيف.

الحركة (الفيديو) الذي نعرفه في زمننا هذا؛ وذلك من خلال توظيفه للفعل المستمر (تهاوى)؛ مما جعل الحركة مستمرة غير متوقفة، فتهاوي الشرر/الكواكب مستمر باستمرار التقاء السيوف، والظلمة مستمرة باستمرار العج، والعج مستمر باستمرار حركة الخيل، والمعركة بذلك حية غير ثابتة.

وما فضّل عبدالقاهر بيت بشار إلا لأنه وجد فيه قدرة على إثارة الشعور، ونافذةً لالتذاذ النفس، وموافقةً لطبيعة خيال الإنسان وتقبله للحركة أكثر من السكون. وعندما قلتُ إن الحركة في النص تشبه المقطع الحركي (الفيديو) في زمننا هذا، فإن الشبه يستند إلى التذاذ الناس بـ (الفيديو)، وتفضيلهم إياه على الصورة الثابتة، وافتتانهم به في كل أشكال حياتهم لما فيه من متعة ولذة.

فشعرية الحركة تكمن في حيوية النص وحياته، وقدرته على الأخذ بعقل المتلقي وشعوره في شكل متسلسل من الأحداث الحية دائمة الحركة من أول النص حتى آخره، هذه الأحداث المتحركة لا يثير حركتها الفعل فقط، بل حيوية النص وتحول أحداثه محاكاة لأفعال معلومة في الواقع، فيكون المعنى والفكرة والثقافة المحملة فيه مبنية على إثارة الفعل الحركي، ويكون تأثيره عميقًا حين يكون المتلقي مدركًا حقيقة هذه الحركة في حياته، ومن ثم يدرك حضورها في النص، وهذا ما سنلاحظه في النص موضع الدراسة.

### ٣- شعرية الحركة في دالية ربيعة بن مقروم[١]:

النص رواه المفضل الضبي في المفضليات، ورواه أبو الفرج في الأغاني، ورواه غيرهما، وعند أبي الفرج أن ربيعة أُسر "واستيق مالُه، فتخلّصه مسعود بن سالم بن أبي سلمى بن ذبيان بن عامر بن ثعلبة بن ذؤيب بن السيد"، فقال ربيعة شعرًا منه هذا النص. والنص استنادًا إلى رواية المفضل هو:

(١) المفضليات، ص ٢١٣-٢١٤. والأغاني، ج٢٢، ص ٩٩-١٠٠. وخزانة الأدب، ج ١٠، ص١٠-١٠٢. والحماسة البصرية، ج ١، ص ١٧٥. وقد سبق توثيق مصادر القصيدة في الهامش رقم: ٢.

١

بانتْ سعادُ فأمسى القلبُ معمودا وأخلفتكَ ابنةُ الحرّ المواعيدا

٢

كأنّها ظبيةٌ بكرٌ أطاعَ لها من حومَلٍ تلعاتُ الجوّ أو أودا
قامتْ تريكَ غداة البينِ منسدلاً تخالهُ فوقَ متنيها العناقيدا
وباردًا طيِّبًا عذبًا مقبَّلُهُ مُخَيَّفًا نبتهُ بالظلمِ مشهودا

٣

وجسرةٍ حرَجٍ تدمى مناسمها أعملتها بيَ حتى تقطعَ البيدا
كلّفتُها، فرأتْ حقًّا تكلُّفَه، وديقَةً كأجيجِ النارِ صيخودا
في مهمهٍ قَـذُفٍ يخشى الهلاك به أصداؤه ما تني بالليل تغريدا
لما تشكَّتْ إليّ الأينَ قلتُ لها لا تستريحينَ ما لم ألقَ مسعودا

٤

ما لم أُلاقِ امرأً جزلاً مواهبُهُ سهلَ الفناء رحيبَ الباعِ محمودا
وقد سمعتُ بقومٍ يُحمدونَ فلم أسمعْ بمثلِكَ لا حلمًا ولا جودَا
ولا عفافًا ولا صبرًا لنائبةٍ وما أُنبِّئ عنك الباطل السيدا
لا حلمُكَ الحلمُ موجودٌ عليه، ولا يُلفى عطاؤكَ في الأقوامِ منكودا
وقد سبقتَ بغايات الجياد وقد أشبهتَ آباءكَ الصيّدَ الصناديدا
هذا ثنائي بما أوليتَ من حسنٍ لا زلتَ عوْضَ قريرَ العينِ محسودَا

النص قُسِّم إلى أجزاءٍ أربعة كي تستبين الحركة في النص من بدئها حتى ختام النص، وكل جزء من هذه الأجزاء يمثل جزءًا من الحركة، والجزء له مكانه المنتظم الذي

لا يصح أن يستبدل أو يغيّر، فالصورة المتحركة أجزاؤها تسير في اتجاه واحد له بدايته وله نهايته، وتغيير جزء عن مكانه يُفسد شكل الحركة وتَقَبُّل الذات المتلقية لها.

ومن أهم ما فرضته هذه الأجزاء وحركتها المنتظمة في اتجاه واحد أنها جعلت رواية المفضل هي الرواية المعتمدة؛ وذلك أن مطلع النص في رواية أبي الفرج: (بان الخليط فأمسى القلب معمودا)[1]، وبينها وبين المطلع برواية المفضل (بانت سعاد...) فرق كبير لا يتضح إلا إذا تأملنا شعرية الحركة في المطلع وما بعده، وسنأتي إلى تفصيل ذلك في الأسطر القادمة.

كما أن هذه الأجزاء، بدون فهم شعرية الحركة فيها، تشير إشارة سطحية إلى أن النص متعدد الموضوعات، وأن النسيب في مطلع النص والرحلة ليسا سوى تهيئة للسامع حتى يصل النص إلى غرضه الرئيس. أما تتبع شعرية الحركة فتمكّن من إثبات علاقة الأجزاء، وأن كلا منها ليس تهيئة، إنما هو جزء رئيس يتنامى في سياق واحد، ويتناغم مع مخيلة المتلقي شيئًا فشيئًا حتى يصل إلى لحظة الكشف والوضوح عن الغرض الرئيس في نهاية النص. هذا التناغم يشعر به المتلقي من خلال الحركة في النص التي تُعيشه قصةً متتابعةَ الأحداث الممتلئة بالحركة المنتظمة في اتجاه واحد.

إن هذه الحركة تسكن الوزن وتنسجم معه لتحقق التأثير المطلوب، أما الوزن فتأثيره معلوم؛ لأن الشاعر حينما أراد أن يعرض ثناءه اختاره شعرًا ذا وزن وقافية، لعلمه أن أثرهما قائمٌ بذاته والعرب تعشقه وتحبه، لكنه لا يؤثر حتى يمنحه عناصر أخرى تمنحه شعرية مؤثرة، وقد منحه ذلك من خلال محاكاة حركة الرحلة والتعني طلبًا لأمر مهم كما هو معروف في التقاليد العربية.

هذه المحاكاة لهذه الثقافة الواقعية القائمة على فكرة الحركة من الصعب إدراك أبعادها وقيمتها دون الاستعانة بمنهج علمي يستطيع أن يفتش في تلك المرحلة ويدرك الأبعاد المشتركة بين منشئ النص ومتلقيه، ويجيد التعامل مع مكونات البيئة وأبعاد الثقافة؛ لهذا

(١) الأغاني، ج ٢٢، ص ٩٩.

كان المنهج يحاول تلمس الثقافة وأبعادها وامتدادها عبر الزمن في البيئة التي ما زال كثير منها على طبيعته وواقعه. والوصول إلى شعرية هذه الحركة يقرب فكرة التأثير بين المنشئ والمتلقي، وهي مقاربة تبين أن عنصر التأثير نحتاج لفهمه أن نعايش ذلك الزمن وتلك البيئة، وهذه المعايشة من أجل فهمها يمكن توقع أن تباعد الأزمان واختلاف البيئات حجب عنا الشعور بلذة كثيرٍ من النصوص الجاهلية، فلم تعد كل النصوص القديمة تؤثر فينا لعدم وجود مشتركات ثقافية ووجودية بيننا وبين منشئيها.

**١ – الجزء الأول/ المطلع:**

ربيعة بن مقروم كثيرًا ما يعمد إلى توظيف اسم محبوبة في مطلع النص، فعنده (أسماء، وسعدى، وسعاد، وزينب، وهند)[(١)]، وفي هذا إشارة إلى أن التوظيف عنده ليس حقيقيًّا وليس عشوائيًّا، إنما هو اختيار دقيق على أساسه يتحقق المعنى المقصود، وتُسْكِنُ الأبيات شعريّةً معينة تحمل هذا المعنى وتؤثر في المتلقي حتى تصل به إليه.

ولم يُرجح البحثُ روايةَ الأصفهاني (بان الخليط)؛ لأن الجزء الأول والثاني من النص يستندان إلى فكرة السعادة، وتوظيف (سعاد) يتناسب مع دلالة السعادة التي يسعى الشاعر إلى بثها في أجزاء القصيدة، ومعنى ما يرمي إليه الشاعر أن هذه السعادة قد بانت بكلِّ تفاصيلها الجميلة، ثم تركها ورحل على ناقته، يبحث عن سعادته، حتى وجدها حاضرة عند مسعود بن سالم.

أول مشهد للسعادة التي بانت وانتهت قائم في إخلاف المحبوبة لوعدها، وما أخلف مواعيدها إلا لأنها حرة، والحرة عفيفة لا تفي بموعدها، وفي ذلك كمال صفاتها الخُلقية، وفي اكتمال صفاتها المعنوية والحسية رافد من روافد السعادة التي بانت فظهرت حسراتها على الشاعر.

---

(١) منها: القصائد التي مطالعها: (أمن آل هندٍ عرفتَ الرسوما)، و(يا دار أسماء بالأمثال فالرَّجَل)، و(تذكرتُ والذكرى تهيجُكَ زينبا). يُنظر: القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، ص ٢٤٨، ٢٧٥، ٢٧٨.

**٢- الجزء الثاني/ حركة الظبية وحركة المرأة:**

الجزء الأول كان إخباريًّا، وهو خبر كبير، وقيمة أثره في المتلقي آتية من شدته، ولأنه شديد الأثر على الذات لم يحتج الشاعر إلى إعطائه صورة حركية، وإنما جعله بمثابة إعلان، مفاده أن السعادة بانت، والقلب موجوع لبينها، والمحبوبة أخلفت مواعيدها، أما تفاصيل هذه السعادة وقيمتها فستأتي حية فيما بعد المطلع من أبيات.

وفي الجزء الثاني انتقل المشهد من الإخبار والتقرير إلى الحركة والحيوية، والحركة هنا أتت لتجعل الصفات الحسية للمحبوبة محسوسة مشاهدة متخيلة على نحو تستطيع الذات المتلقية إبصارها والتفاعل معها كأنما تشاهدها حية جديدة.

وأول جزء يمكن أن نشاهد فيه شعرية الحركة هو حركة الظبية، وقد استدعاها للتشبيه، وعمد إلى استحضار أداة التشبيه (كأنّ)؛ لأنه لا يريد من صورة الظبية إلا حركتها وحيويتها، ولا يريد من المتلقي أن يذهب مع الشبه مذهبًا بعيدًا، فيتعمق في التشبيه من خلال مظهر الظبية، والظبية وحركتها لم تتجاوز بيتًا واحدًا، هو:

كـأنّهـا ظَبيـةٌ بكرٌ أطـاعَ لهـا  من حومـلٍ تلعـاتُ الجوّ أو أودا[١]

فالظبية بكرٌ، وإنما جعلها بكرًا لأنه يريد أن يرتكز التشبيه على حركتها، وحركة البكر أكثر وأسرع، فلم تكن الظبية هنا ذات شادن، كما فعل كثير من الشعراء الجاهليين[٢] عندما يريدون تقريب صورة حذرها؛ لأن في الحذر إظهارا لمحاسن العنق والجسد. ولأنها

(١) التلعة: أرض مرتفعة غليظة يتردد فيها السيل ثم يندفع منها إلى تلعة اسفل منها. اللسان، مادة: تلع. الجو وأود: موضعان.

(٢) من ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

بجيـدٍ مُغْزِلَـةٍ، أدمـاءَ، خاذلـةٍ  مـن الظبـاءِ، تُراعـي شـادنًا، خَرِقـا

ثعلب، أبو العباس، "شرح شعر زهير بن أبي سلمى"، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، ط٣، دمشق، مطبعة الغوثاني، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع، ١٤٢٨هـ٢٠٠٨م، ص ٣٩. وفيه جاء: "بجيد: بعنق ظبية معها غزال، والشادن الذي اشتدّ لحمه، ... وإنما جعلها مُغزِلاً، لأنه أشدُّ لانتصابها، لحذرها عليه. وأدماء: خالصة البياض".

بكر رشيقة طاعت لها التلاع، وهي ما ارتفع وانخفض من الأرض، وقد جعلها تلاع مكانين هما الجو والأود، أما الحومل فهو ما تحمله الأرض من سيل صافٍ[١]، وفيه مرعى ما أنبته الغيث، فها هي تلعب بجسدها وتنتقل من منخفض إلى مرتفع، تتبع حومل الأرض، وفي حركتها يكتمل مشهد الأرض ذات المرعى، وذات السيل، وعلى ارتفاعها وانخفاضها ظبية تلعب بينهما، وفي ذلك كله رشاقة وحركة دائمة، ومشهد حي مكتمل العناصر.

وهكذا اكتمل مشهد حركة الظبية في المخيال، ولأنه يريد أن يسرد صفات أكثر أهمية لمحبوبته، انتقل عن طريق الالتفات إليها، يقول:

قامتْ تريكَ غداة البينِ منسدلاً  تخالهُ فوقَ متنيها العناقيدا[٢]

العرب تقول (قامت) وتعني فعلت، وفي النص كذلك، وهو فعل متعمد ثقةً بذاتها ومؤهلاتها الجمالية كي تؤثر في صاحبها غداة بانت عنه. وبهذا الفعل نقل الصورةَ إلى المحبوبة حقًّا لا تشبيهًا، وهي ذات شعر (منسدل)، والشعر هو الذي جعله ينقل الصورة عن الظبية، وكان بإمكانه أن يجعل الصورة تابعة لما قبلها، أي أن الظبية هي التي تريك منسدلاً؛ لأن المقصد واضح لا يحتمل أي التباس، لكنه لم يرد أن يحتل التشبيه بالظبية كل مخيلة المتلقي، فالمحبوبة تملك من المحاسن ما لا يوجد في غيرها، وما تشبيهها بالظبية إلا من وجه واحد من وجوه الحسن، هذا الحسن ملّكها الثقة بجمالها ثقة جعلتها تتعمد التأثير عليه حين بانت، وإنما أراد من التشبيه تقريب الصورة الحركية كي يربطها بالصورة الجمالية للمحبوبة.

فبعد أن أخذت المحبوبة حركة الظبية ورشاقتها، وهي الرشاقة التي جعلت الظبية في حركتها ما بين علوٍّ وانخفاض، قامت ليُرى شعرها المنسدل، والشعر المنسدل يستبين

(١) الشراح جعلوا الحومل مكان، وهو لا يبدو إلا بالمعنى الذي ذكر في الشرح. وفي اللسان: الحومل: السيل الصافي. مادة: حمل.

(٢) منسدلا: شَعْرها المسترسل.

جماله حين تكون في حالة سكون، والسكون الذي يكشف عن شكل الشعر المنسدل عبارة عن لحظة بسيطة تُدرك في ثنايا الحركة، وما تلبث حتى تفوق الحركةُ السكونَ، فيشبه الشعرُ العناقيدَ؛ وذلك أن الحركة الرشيقة تدفع بالشَّعْر نحو المتن ثم تعيده، وفي كل حركة يتشكل الشعر بما يشبه العناقيد التي يحركها الهواء في لحظة خاطفة سريعة.

إن هذه الصورة لا يمكن تخيلها دون مشهد متحرك، وهي تصنع شاعريتها من خلال هذه الحركة الجمالية السريعة التي يُدركها التخييل من خلال توظيف حركة الظبية، ثم الانتقال إلى المحبوبة، ثم إن قوله (قامت تريك) يعكس ثقتها التي تزيد فاعلية الصورة الحركية، ثم جعل الشعر منسدلا مرة وأخرى يشبه العناقيد تجاوبًا مع حركة الجسد، وبهذه العناصر كلها يتحقق المشهد الحركي.

وتستمر حركة المشهد في البيت الثالث من هذا الجزء:

وبــاردًا طـيِّـبًـا عـذبًـا مـقـبَّـلُـهُ  مُخَيَّفًـا نبتـهُ بـالظلمِ مشـــهودا[1]

وهنا يقصد فمَها، والبيت معطوف على البيت السابق، ومعنى البيتين: (قامت تريك منسدلا... وتريك باردًا...)، والبيت بأكمله كناية عن ابتسامتها، وهي ابتسامة تظهر في لحظاتٍ أثناء حركتها السابقة. والبارد هنا الفم الذي برُد بعد أن طاب عذوبة ونقاء، ومصدر عذوبته من داخله؛ إذ إن نبته (الأسنان) يتخلله الماء لوجود فُرقة يسيرة بين الأسنان، والمخلل من الأسنان أصحها، فليست مفرّقة تتضح ما بينها من فروق، وليست مغلقة على بعضها يصعب إزالة ما يبقى من الطعام منها، وإذا كانت الأسنان بهذه الميزة سهُلَ تنظيفها، وعذب ماؤها (الظَّلْم) حتى يصبح شهدًا، ولأن ماء الأسنان طيبًا متدفقًا تدفقًا دائمًا من بين خلالها أدى إلى أن تكون الشفة رطبة دائمًا، ورطوبتها جعلت فم المحبوبة باردًا.

(١) باردًا: يعني به ثغرها. في اللسان: الخيف: ما ارتفع عن موضع مجرى السيل ومسيل الماء وانحدر عن غلظ الجبل. مادة: خيف. وأراد بقوله مخيفًا: أي أن الماء يتخلل بينه. ومشهودا: من الشهد، ويحتمل المعنى –أيضًا– أن تكون من المشاهدة.

وهذه الصورة لا تتحقق بجمالها الذي أراده ربيعة دون تخيل الحركة، فالمحبوبة تلتفت أثناء حركة جسدها الذي تشبه حركته حركة الظبية، فتبتسم، وفي ابتسامتها يتدفق ماء الأسنان، ويظهر أثره على الشفة العذبة الرطبة. وقد يحتمل المعنى صورة أخرى ذات حركة أيضًا، وهي أن يكون المقصود بـ(الظلم) بياض الأسنان لا ماؤها، والمقصود بقوله: (مشهودا) من المشاهدة لا الشهد، فتكون الحركة في مشاهدة بياض الأسنان مع كل ابتسامة.

إن امرأة بهذا الحسن المكتمل خُلقيًّا وخلْقيًّا لكفيلة أن تحقق لصاحبها السعادة التي يرجوها، ومن شأن صاحبها أن يجهد في طلبها ولا يني في أي حالٍ من الأحوال، لكنه -فعلاً- تركها لأمر أجل وأعظم وهو الأمر الذي سيكشف عنه الجزء الخاص بالمديح.

فترك السعادة بكل تفاصيلها الجميلة ومظهرها الحركي الراقي، وصحب ناقته يثق أنها لن تخذله حتى تصل به إلى غرضه ويحقق هدفه من النص.

**٣- الجزء الثالث/ حركة الرحلة/الناقة والصحراء:**

الحركة في هذا الجزء هي جوهر شعرية الحركة، وهي أعلى ما تكونُ عليه في النص، فمن الملاحظ أن الحركة بدأت يسيرة منذ أول بيت، ثم قويت في حركة الظبية والمحبوبة، فلما وصلت للرحلة بلغت ذروتها، وستعود إلى أدنى مستواها في آخر النص، والسبب الذي يجعل حركة الرحلة تمثل غاية شعرية الحركة أنها تمثل الجهد الحقيقي للشاعر، وتعكس تعنيه في تلك البيد حتى وصل للممدوح، وهي الدليل على صدق المديح؛ لأن الرجل في البيئة العربية إذا أراد أن يُثبت صدق وفائه مع أحد تعنّى له المسافات الطوال، وتجاوز المشاق والمخاطر، فكان صادقًا عند الآخر بقدر معاناته.

لهذا كان الجزء الثالث مكتنزًا بشعرية الحركة بدءًا من أوله القائل:

وجســـرةٍ حرَجٍ تـدمى منـاســـمهـا  أعملتهـا بيَ حتى تقطعَ البيـدا[١]

(١) في اللسان: ناقة جسرة ومتجاسرة: ماضية. مادة: جسر. وفيه: والحرج من الإبل: التي لا تركب ولا يضربها الفحل... والحرج والحرجوج: الناقة الجسيمة الطويلة على وجه الأرض. مادة: حرج.

وقد بدأ بما يضمن للمشهد حالةً حركية كبيرة، فـ(الجسرة، والحرج) من صفات قوة الناقة، أما الجسرة فهي الماضية في سيرها التي لا تتوانى، وأما الحرج فهي القوية التي لم يضربها الفحل حتى سمنت وقوي جسدها، وهي بذلك الأقدر على مجاراة عناء الصحراء، ولو كانت لقحةً أو خلفة[١] لضعف جسدُها ولكان تحملها أقل.

ولأنه يريد أن يصنع مشهدًا كبيرًا جاء قوله: (وجسرةٍ) مجرورًا بحرف الجر المحذوف، وهو من عادات العرب ولغتهم، إذا أرادوا أن يعظِّموا الشيء ويكثروه أتوا به مجرورًا بحرف الجر المحذوف، مثلما صنع امرؤ القيس[٢] وغيره.

ومع أنه قد أعمل ناقة جسرة قوية في سيرها إلا أن مناسمها دميت من شدة ما كلّفها، وفي قوله: (تدمى مناسمها) شعريةٌ حركية كبيرة، فالفعل مضارع دال على التجدد، أي أن أمر الدماء مستمر طول الرحلة، والمناسم هي أطراف الخف، ومن شأنها التحمل، أما أن تدمى فهذا دليل على أن صاحبها لا يراعي السير على الطريق السهل، فهمُّه أن يقطع بناقته البيد، وما تدمى مناسمها إلا لوجود حركة تعانيها الناقة وهي تُفاجأ باختلاف الطريق، فتعلو بجسدها تارة وتنزل أخرى؛ لأن الناقة من طبيعة خلقتها ألا تدمى مناسمها مع الطريق المستقيم، كذلك لا تدمى إذا سارت بمكثٍ وهون. فالفعل (تدمى) قد أشعل في المخيلة حركة الناقة وهي تسير في أسرع سيرها، فتركب الطرق الوعرة، فتصطك أقدامها وتعثر، ثم تواصل سيرها وتمضي.

هذه الناقة كلّفها صاحبها أمرًا عظيمًا، والتكليف فعل يختص بما فيه من عناء ومشقة، يقول:

كلّفتُها، فرأتْ حقًّا تكلُّفَه، وديقةً كأجيجِ النارِ صيخودا[٣]

(١) الخلْفة من النوق هي التي وضعت، واللقحة التي لم تضع بعد.

(٢) من ذلك البيت المشهور: (وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله). راجع: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، ص١٨.

(٣) في اللسان: "وديقة: حر نصف النهار، وقيل شدة الحر". مادة: ودق. وفي اللسان: "الصيخد: عين الشمس، سمى به لشدة حرها...، وحر صاخد: شديد". مادة صخد.

في مهمهٍ قَـــذَفٍ يخشى الهلاك به أصـــــداؤه مـا تني بـالليل تغريـدا[١]

والكلفة التي كلفها الناقة هي أن تسير في الصحراء سيرًا لا توقف فيه ولا راحة، وهو أمر يمكن تقبّل صورته وإمكانه إذا كان مسير الناقة في طريق ممهد ومعلوم لا مخاطر فيه، وفي فصل من فصول السنة الباردة، وفي رحلة يُعلم وقتها؛ أي لا يلتقي ليلها ونهارها دون علم بنهايتها، فهنا مسير الناقة لا تكلف فيه؛ لكن الأمر ليس على هذا الحال، والتكلفة كبيرة ومرهقة.

هذا التكليف الذي يخبر عنه ابن مقروم في أول شطر من البيت لا شعرية فيه، والمعنى بدون شعرية لا أثر له، وكي تتحقق الشعرية التي يريدها عمد إلى بث الحياة في بقية البيت والبيت الذي يليه، فنقل المعنى من الخبر الساكن إلى المشهد الحي المتحرك، الذي لا يمكن إدراك قيمته إلا من خلال تخييله كقطعة من الحياة متحركة؛ وكان ذلك بدايةً من خلال توظيفه (وديقة)، والوديقة تدل على الزمان دلالة دقيقة، فهي أشد الحر وقت الهاجرة، ثم شبه ذلك الوقت بأجيج النار، وبهذا التشبيه تنتشر الحياة والحركة في المعنى بأكمله؛ وذلك لأن الأجيج صوت النار، وصوتها لا يُدركه إلا من يحاذي النار أو يجلس جوارها، فيشعر بحرِّها ويسمع أجيجها، والناقة أثناء سرعة سيرها في وقت الهاجرة في أشد حرها تُحرِّك الريح السموم، فتواجهها وتثيرها بقدر سرعتها، فتكون حارّة ولها صوت ناتج عن احتكاكها بالجسد، وهو الصوت الشبيه بصوت الأجيج.

أما المهمه القذف فهو المكان من البيد الذي لا حياة فيه ولا ماء، وهو قذفٌ؛ لأنه مترامٍ لا تُعرف أطرافه، والمسير فيه مخاطرة وهلاك؛ لأنه متوهٌ، من لا يدل طريقه فيه بمعرفة وخبرة يضيع، والضياع فيه هلاك لا محالة، والمهمه لا تتسمّى بها إلا البيداء الواسعة، ولا يُطلق الاسم على المكان الذي به جبال وتضاريسه مختلفة؛ لأن اختلاف التضاريس يحتوي معالم يستدل بها من يسلكه، واختلاف التضاريس آمن، يجد التائه ما يحتمي به من القرِّ أو الحر أو السبع. هذا المهمه مليء بكل ما يخيف، فأصداؤه لا

(١) في اللسان: "صدا الهام يصدوا إذا صاح. مادة: صدأ.

سكون لها، والأصداء هي أصوات ما يسكن المهمه ليلاً من البوم أو السباع أو بعض الطيور، وليست فقط أصوات البوم، كما يذكر الشراح[1]. والتغريد هو الصوت المُمَدد الذي لا يقف. هذه الأصداء في هذا المهمه الخطير توقد حالة نفسية كبيرة من الخوف والحذر والترقب، وصاحب المسير لا سكون له ولا قرار، فهو متلفت دائمًا، قلقٌ لا استقرار له. وفي هذا المشهد قطعة من الحياة تثير النفس وتنبض بالحيوية.

هكذا، من أقسى لحظات النهار حتى أقسى حالات البيد في الليل، يمتد المشهد نحو زمن لا تُعلم فيه نهاية الرحلة، فتزيد المعاناة، ويزيد الألم، ولا رغبة لصاحب الناقة في الراحة، حتى تشكَّت من سوء الحال:

لمـا تشـــكَّـتْ إليّ الأينَ قلـتُ لهـا  لا تســـتريحينَ ما لم ألقَ مســـعودا

هنا انتقل بالخطاب عن طريق الالتفات من الحديث عن الغائب إلى المخاطبة/ الناقة، وهذا الانتقال من أجل أن يُحقق المشهد غاية الحركة، وتشترك الناقة في المهمة والغاية، وهي أن تشتكي من التعب، وشكواها يظهر عليها ويبرز في هيئتها كأنها تتحدث، وأهل الإبل يعرفون ذلك. وفي خطاب الناقة أمران مهمان: أحدهما أنها تمثل حالة وجودية للشاعر، فهي جزء منه، ومصيرهما واحد، والآخر أنه يريد إشراكها في المهمة الكبرى، ما دام أنها جزء من وجوده.

لقد صنع مشهد الرحلة حيوية عظيمة في النص، وحيوية الناقة هي الحيوية الأهم وهي غاية المشهد الحركي؛ لأنها هي التي نقلت صاحبها من حالة الحرمان بعد أن بانت صاحبته، إلى سعادة أخرى تمثلت في لقاء مسعود بن سالم، ذلك الرجل الذي أنقذ حياته وأعاد ماله.

**٤- الجزء الرابع/ مديح مسعود بن سالم:**

هنا أناخ ناقته، وحطَّ رحاله، ونزلَ عند صاحبه. وفي هذا الجزء المختص بالمديح يبرز السؤال الآتي: ما علاقة المديح بما قبله؟ وما دور شعرية الحركة في هذه العلاقة؟

(١) راجع: المفضليات، ص ٢١٣-٢١٤. والأغاني، ج ٢٢، ص ٩٩-١٠٠. وخزانة الأدب، ج ١٠، ص١٠-١٠٢. والحماسة البصرية، ج ١، ص ١٧٥.

إن النظر إلى النص من خلال العناصر الشعرية الحيوية يجعله بمثابة قطعة متكاملة من الحياة، وليس مجرد نص يمُهّد له بمقدمة ثم رحلة، بل هو شبيه بما يحدث فعلاً في حياة الناس، في تقديرهم ووفائهم لبعضهم، وفي ترحلهم ونزولهم، وفي مشاعرهم وآلامهم. هذه الأجزاء التي نشاهدها في النص هي ذاتها قِطع الحياة التي يعيشها الإنسان في البيئة العربية، فالحياة في البوادي العربية لا تنفك عن النزول والترحال، ينزل الشاعر مع قومه في مكان ترتضيه ظروف الحياة، ينزل وينزل معه جيران من أقوام آخرين، فيتعلق قلبه بالمكان وحياته، أو بامرأة يجد أنسه جوار منازل أهلها، ثم ما يلبث إلا وتطلب الحياةُ الترحال، فيرحل ويحل الحرمان والألم مكان الأنس، وتحل مشاق الرحلة وآلامها مكان الراحة. وإذا أخذته نفسه إلى شيء ذي أهمية وقيمة إما طلب إنسان ذي شأن، أو رد لجميل، أو تقدير لأي شيء، صنع ما تصنعه الحياة المعتادة؛ ترك تلك المنازل فبكى الفراق والحرمان، ورحل على ناقته التي يثق بها وبصبرها على البيد المترامية. وهذا ما حدث في هذا النص، إلا أنه شعر لا واقع، فقد طوَّقه مسعود بن سالم بجميل المعروف، وأصبح ربيعة مدينًا له برد الجميل، ولا يوجد أعظم من شعر يمدحه به؛ فترك منازله (شعرًا)، ورحل على ناقته حتى نزل عند مسعود، فمدحه بهذا المديح الذي في النص.

والنظر إلى النص من خلال حركة الحياة فيه حوّله من مجرد نص شعري إلى قطعة من الحياة والحيوية في صورتها الفنية، في أجزائها تعانقٌ ووحدة، ومن أهم ما أنتجته شعريةُ الحركة النظرُ إلى النص من خلال أجزائه لا موضوعاته؛ أي أن الغزل جزء من الموضوع الكلي لا موضوعًا بذاته، والرحلة جزء آخر، وهكذا. وفي المقابل يظل النظر إلى النص دون ربطه بالحياة، وتخيل الحيوية فيه نظرًا قاصرًا لا يُعطي نظرة أكثر من الصور الجزئية والمفردات، وهو ما حدّ تلك المقدمات في حدود التمهيد للغرض الرئيس لا أكثر، وجعل النقد في بعض وجهاته يصف القصيدة عامة بأنه مفككة الأجزاء، مفتقدة للوحدة العضوية.

**ثالثًا: خاتمة البحث:**

شعرية الحركة عنصر أساس من عناصر تأثيرها في المتلقي، فهي أقدر على الوصول إلى الخبايا الساكنة واستخراج مظاهر الحركة فيها، وفهم هذا النوع من الشعرية أمر يحتاج جهدًا وطول تأمل في صور النص وترتيبها، وكيفية انتقال الدلالة بين أجزائها. ثم إن هذه الحركة لا تتولد إلا من البيئة، وفهم البيئة مدخل لفهم النص، ومعايشة موروثات الحياة القديمة في بوادي العرب أهم مداخل فهم البيئة القديمة، فعلى سبيل المثال: لن تُفهم فكرة المعاناة والمشقة في الرحلة إلا إذا فُهم أنها من شيم العرب في التقدير والاحترام، تقدير الذي عانى المشقة، وتقدير الذي عونيَ من أجله، وإلا ما الذي يمنع الشاعر الجاهلي من أن يصف متعة رحلته على الناقة، ويصف تلذذه بها؟ وما الذي يجعله دائمًا في حالة شقاء في مقدمة القصيدة؟

**١ـ النتائج:**

لقد انتهى هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، ونسأل الله القدير أن تكونَ علميةً وذات إضافة وفائدة، والنتائج هي:

١- دراسة الدالية بناء على شعرية الحركة، التي هي بدورها استنطقت مكنونات ثقافية وقيمية وبيئية مسؤولة عن إنتاج النص وبناء المعنى فيه، أثبتت ترابط الموضوعات وترابط أجزائها وتحقيق المعنى تحقيقًا بنائيًّا متناميًّا.

٢- تنشأ مقدمة القصيدة الجاهلية بناء على قيمة ثقافية، والقيمة الثقافية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبيئة وبطبيعة الحياة؛ ففكرة التعنّي –مثلاً– تقديرًا لإنسانٍ قيمةٌ ثقافية كبيرة لها تقديرها، وأساس تقديرها هو البيئة الصعبة التي تخلق المعاناة في أشد صورها؛ مما يجعل الآخر يعلي من شأن من يمدحه أو يأتي إليه لأي غرض محل تقدير لأنه يعرف مقدار معاناته.

٣- فكرة الحرمان في النسيب وفكرة المعاناة في الرحلة أساسان في تصوير الشاعر لهذين الموضوعين؛ وذلك لأنهما الأنسب للغرض الرئيس، بمعنى أن الشاعر حُرم وعانى من أجل غرضه الذي يصوره في النص.

٤- اختيار الشاعر لمطلع النص واسم المحبوبة فيه ليس عشوائيًّا، إنما هو اختيار دقيق يترتب مع تنامي موضوعات النص حتى تصل إلى غرضها.

٥- الوزن والقافية تؤثر بطبيعتها العربية، واختيار الشاعر لمعانيه شعرًا موزونًا آتٍ من قيمتها وأثرها، أما الحركة وشعريتها فتمثل خصوصية في بعض النصوص.

٦- الحركة في الدالية منبثقة من حركة فعلية في الحياة، والإنسان القديم يسلكها حين يريد التعني نحو تقدير أمرٍ ما، فيحاكيها شعرًا كي يفعل تأثيرها من خلال محاكاتها.

٧- حركة النص تثير التخييل فتنقل صوره من الثبات والسكون إلى الحركة والحيوية.

٨- مبالغة الشاعر في أوصاف محاسن المحبوبة ليس دائمًا غرضه النسيب ذاته، بل تأكيد موقفه من ترك تلك المحاسن والسعي وراءها، وإثبات القدر الكبير الذي يعانيه بسبب الحرمان. وكذلك الشأن في وصف الرحلة، فهي إعلاء من شأن المعاناة، وكلما زاد الحرمان وزادت المعاناة زاد أثرهما في النص وفي غرضه الرئيس.

٩- ما يكتبه الشاعر في أول النص من النسيب والرحلة وما فيهما من الحرمان والمعاناة شكل من أشكال الواقع المعيش، فإذا كان الواقع يقضي على الإنسان أن يترك لذته وأنسه وما يأتلف عليه قلبه من الحب، فيرحل ويتغشى المعاناة من أجل شيء معتبر عنده، فإنه يفعل هذا في النص شعرًا.

١٠-نص الدالية جاهلي في أعلى توقعاته، وروحه جاهلية، على الرغم من أن صاحبه عاش زمنًا في العصر الإسلامي.

**٢ـ التوصيات:**

١- شعرية الحركة ميدان واسع لدراسة بناء القصيدة الجاهلية في كثير من نماذجها، وهو قادر على استنطاق البيئة التي كونت ثقافة النصوص وأنتجت دلالاتها.

٢- فهم القيم الاجتماعية فهمًا صحيحًا يسهم في تقديم قراءة جديدة قادرة على تفسير بناء القصيدة الجاهلية الموسوم بتعدد الموضوعات، فمن المتوقع أن مقدمات القصائد من بكاء الأطلال والنسيب والرحلة ناشئة عن تقديرات اجتماعية لأشكال من القيم.

**رابعًا: المصادر والمراجع:**

**أ- المصادر:**

- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ -١٩٩٨م.
- الأصفهاني، أبو الفرج، "الأغاني، الجزء الثاني والعشرون، بتحقيق: علي السباعي، وعبدالكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، وإشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.
- البصري، صدر الدين علي بن الحسن، الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، بيروت، عالم الكتب، ط٣، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣.
- البغدادي، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م.
- الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، (القاهرة، دار المعارف، ط٧).
- القيسي، نوري حمودي، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط٢، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.

**ب-المراجع:**

- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر، مطبعة السعادة، ط٢، شوال ١٣٧٤، يونيه ١٩٥٥م.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م.
- ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجود البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط١، ١٣٨٧هـ -١٩٦٧م.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حماده، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.

- أرسطوطاليس، كتاب فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.
- تودروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة: محمد مساعدي، جدة، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد: ١٣، سبتمبر ٢٠٠٠م.
- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني.
- حازم القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي.
- حرفوش، تماضر عبدالقادر فياض، ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، دار صادر، ط١، ١٩٩٩م.
- شاكر، محمود محمد أبو فهر، المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، ١٤٠٧هـ –١٩٨٧م.
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى"، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، ط٣، دمشق، مطبعة الغوثاني، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع، ١٤٢٨هـ٢٠٠٨م.
- عبدالقاهر الجرجاني، أبو بكر، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط١ ١٤١٢هـ –١٩٩١م.
- عبدالمتعال النعمان، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، مصر، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠٥م.
- عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م.

- علوان، صالح تيسير محمد، شعر ربيعة بن مقروم الضبي: دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير، الأردن، جامعة مؤتة، كلية الدراسات العليا، ٢٠٢٣م.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط٢، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.
- مصلوح، سعد عبدالعزيز، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٥م.

**- الدوريات:**

- أبو الحسن، حسام فرج محمد، شعر ربيعة بن مقروم الضبي، دراسة عروضية، قنا، جامعة جنوب الوادي، كلية الآداب، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد: ٥٥، أبريل ٢٠٢٢م.
- الأحمد، حسن إبراهيم، وخضر، لينا أكرم، الشعرية مفهومها وسماتها، جامعة تشرين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم، مجلد: ٤٠، العدد: ٣٠، ٢٠١٨م.
- سليمان، عبدالله حسين علي، المنهج الفني التحليلي في نقد القصيدة العربية بين النظرية والتطبيق، الإسكندرية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، الإصدار الثامن، ١٩٩٢م.
- السواعير، علي عودة، الانزياح في نماذج من شعر ربيعة بن مقروم الضبي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد: ٥١، العدد: ٦، ٢٠٢٤م.