

معلقة النابغة الذبياني: دراسة سيميائية

د/ ليلى خلف أيوب السبعان
أستاذ مشارك- كلية الآداب قسم اللغة العربية
جامعة الكويت

الملخص

تقوم الدراسة بالقاء الضوء على معلقة النابغة الذبياني، وتتناولها من منظور المنهج السيميائي، وذلك بتناول الجانبين؛ الدلالي والبنوي، من خلال التركيز على العلامات الدقيقة في نص القصيدة، ومحاولة ربط هذه العلامات بالتأويل الدلالي للغرض الأساسي للقصيدة، والدراسة في جزء كبير منها تكشف جوانب التأويل المخبوء خلف التراكم والمفردات.

وإن أبرز ما تم تناوله في الدراسة الشخصيات ووظائفها السردية وميزاتها، سواء أكانت هذه الشخصيات بشرية أم حيوانية، فاعلة متحركة أم ساكنة ثابتة، والتركيز على التكوين الداخلي والخارجي للشخصيات، وإبراز الجوانب الدلالية، والعلامات الدقيقة فيها، كشخصية النعمان بن المنذر، وشخصية الصياد. ثم دراسة البناء الأنثروبولوجي في القصيدة، والتكوين الثقافي للمجتمع ولشخصية النعمان، ثم سيميائية الزمان وعلاقته بالمكان، وأنواع الزمان في القصيدة، ثم سيميائية البنية اللغوية، ودلالة المفردات والتراكيب على المعنى، وأثرها في الغرض، ثم التعليق على الوظيفتين الإخبارية والتوضيحية، وتوضيح أماكنهما في النص، ثم أنواع الصورة المشهدية في القصيدة، والتركيز على سيميائية الصورة العنقودية.

Summary

The study sheds light on Al-Nabigha's Mu'allaha from the Semeiotic point of view, semantically and structurally through focusing on the subtle remarks EMBODIED in the TEXT of the poem and attempting to link these remarks alongside with the semantic construction of the main purpose of the study. Most of this study goes into text through the INTERPRETATION hidden behind the structures and vocabulary.

the MOST REMARKABLE POINTS WHICH THE STUDY TACKLES are: firstly, Characters and their narrative functions and features whether humans or animals, effective moving or static constant and the concentration on the internal and external formation of the Characters showing the semantic aspects and subtle remarks lurking in them as the character of Al-Nu'man ibn Al-Mundhir and Alsayaad, secondly, Anthropological construction in the poem and the cultural formation of the society and the character of Al-Nu'man ibn Al-Mundhir. Thirdly, Semeiotic of time and its relation with place in addition to time types in the poem. Fourthly, Semeiotic linguistic structure and the semantic of structures and vocabulary of the meaning and their impact on the purpose. Then comment on telling and illustrative functions, and clarifying their location in the text. Fifthly, types of spectacular images in the poem and the concentration on the Semeiotic of cluster image.

معلقة النابغة الذبياني: دراسة سيميائية

المقدمة

تعددت مناهج تحليل النصوص الأدبية، ويعد المنهج السيميائي واحداً من هذه المناهج وأهمها؛ حيث إنه يغوص في أعماق النص الأدبي، ويستكشف مدلولاته المحتملة، مع ربط النص بواقعه؛ والنصوص الأدبية لم تخل من إشارات ورموز تحتاج من يكشفها من خلال الكشف عن البنية المضمرة، والوقوف على العلامات السيميائية الدقيقة، وعلاقتها الدلالية ببنية النص ومضمونه؛ وللمنهج السيميائي فضاء دلالي عريض يستقبل شتى مستويات التأويل والقراءة، ولا يتوقف عند ما هو مرئي وظاهري، في سطح الظاهرة اللغوية، بل يدرب العين على التقاط الضمني والمتواري .

ولا ندعي الابتداء في تناولنا مفردات القصيدة بشرحها، ونقد بعض جوانبها، فقد أثرى النقاد والشراح هذا الشأن قديماً وحديثاً، بيد أنها محاولة للوقوف على العلامات السيميائية الدقيقة وعلاقتها الدلالية ببنية النص ومضمونه، والتي من شأنها أن تضعنا على عتبة التحليل، أو التأويل المستنبط من العلامات المختبئة في الإطار العام للبنية.

دوافع البحث

يهدفنا إلى البحث في هذا المضمار دافعان؛ الأول: أهمية المعلقات في تقديم المادة التاريخية والمخزون الثقافي في قالب فني يزوج بين قدم الشكل وحدائث المضامين، ويتسع لرصد الموروثات الثقافية المصورة للزمن والمكان، والثاني تطبيق الدراسة السيميائية على نص شعري قديم، وكشف جوانب الإبداع فيه من خلال إبراز العلامات السيميائية لما لها من تأثير كبير في التفاعل والتواصل، عليها تكون مدخلاً جديداً للتأويل، وشرح بعض ملايسات المعلقة وظروف نظمها، وهذه الدراسة تفتح آفاقاً جديدة في تنمية الحس النقدي بصورة تجعلنا ننظر إلى الظاهرة الأدبية بعمق.

الإشكالية والفرضيات

إن قراءة سريعة للقصيدة تظهر أن الشاعر اتكأ على القصص والمشاهد التصويرية في بنية النص المنظوم، فهل كان مقام الاعتذار مقاماً يستدعي منه الإكثار من المشاهد التصويرية التي لا علاقة لها بموضوع الاعتذار شكلياً؟ وهل مقام ملك الحيرة يسمح للشاعر بأن يكثر من هذه التصويرات، خصوصاً في حديثه عن مشهد الصراع بين الكلاب والثور الوحشي، أو مشهد تسخير الجن لسيدنا سليمان - عليه السلام - أو حتى في الوقوف على أهمية الدراسة، فهل كانت جميعها لتشتيت ذهن النعمان عن القضية الأساسية التي هي محور غضبه على النابغة؟

وإذا افترضنا أن الشاعر لم يراع المقام في التساؤل الأول، فهل كان من الملائم أن يطالب الملك بعدالة ورؤية نافذة كذكاء فتاة الحي؟ أليس من الأجدر أن يشبهه برجل مثله في مقام كهذا، أو مذكر على أبسط مثال؟ أم أن الشاعر أراد أن يوصل للمتلقي أن تأثير الشخصية في مسيرة الحياة أهم وأبقى من الشخصية نفسها؟

وإذا كان الشاعر قد ابتعد عن الخيال في تصويراته كما نفترض، فلعل هذا ميرر بالنسبة إليه في رغبته بالوضوح أمام النعمان وتصوير الواقع كما هو، فلماذا نتأول البحث عن العلامات السيميائية المختبئة خلف نص الشاعر ومفرداته الواضحة؟ وهل سيكون لهذه العلامات دور في الوقوف على عتبة التأويل للوصول إلى الدلالات الضمنية المرجوة؟

منهجية البحث

الاعتماد في هذه الدراسة على منهجية التحليل السيميائي، أو السيميوطيقي، أو السيميولوجي بحسب تسمياته المختلفة بين أرباب الدراسات اللغوية^١؛ حيث سنتناول نص القصيدة بما يحويه من شخصيات وزمان ومكان وإشارات وصور ودلالات ومشاهد وقصص وبنية لغوية، وهذه الدراسة ليست دراسة إحصائية، بل هي دراسة تبحث في العلامات الدقيقة جداً في زوايا النظم، وتوضيح أثر هذه العلامات على التأويل.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث كونه يلقي الضوء على دالية النابغة الذبياني من زاوية جديدة غير تلك التي اعتنى بها الشراح، وكشفوا عنها نقاب اللبس والغموض؛ إذ من شأن الدراسة التركيز على الجزئيات السردية دون العموميات التي أصبحت معروفة، مع تأثير هذه الجزئيات التي تأتي على شكل علامات تلوذ بالتركيب ومعناه المباشر، للوصول إلى المعنى غير المباشر وعلاقتها بالغرض، وبالحالة النفسية للشاعر.

هيكلية البحث

- الشخصيات: وظائفها وميزاتها.
- البناء الأنثروبولوجي في القصيدة.
- سيميائية الزمان وعلاقته بالمكان.
- سيميائية البنية اللغوية.
- الوظيفة الإخبارية والوظيفة التوضيحية.
- سيميائية الصورة العنقودية.

معالم العنوان

النابغة الذبياني: زياد النابغة (توفي نحو ١٨ ق. هـ / ٦٠٤ م) زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني، العطفاني، المضري، أبو أمامة، ويعرف بالنابغة الذبياني، شاعر من أهل الحجاز، ولد في قبيلة بني ذبيان، وكان سفير قومه لدى الممالك في شبه الجزيرة العربية، وخصوصاً لدى الغساسنة والمناذرة، وكانت تضرب له قبة من أدم بسوق عكاظ فيقصد الشعراء، ويعرضون عليه أشعارهم، وكان مقرباً من بلاط النعمان بن المنذر، حتى شرب في قصيدة له بالمتجردة، زوجة النعمان فغضب عليه، ففر النابغة منه إلى بلاط الغساسنة وغاب زمناً، ثم نظم اعتذاريته الدالية، عسى تعود حبال الوصل إلى سابق عهدها مع النعمان، وله شعر كثير، جمع بعضه في ديوان صغير^٢. وأشهر قصائده معلقته الدالية الاعتذارية التي نظمها اعتذاراً للنعمان بن المنذر، وتقرباً منه، ودفعاً لأقوال الوشاة في بلاطه.

• معلقته الدالية^٢

يا دار ميةً بالعلياء، فالسند
 وقفت فيها أصيلاً كي أسألها
 إلا الأواريّ لأياً ما أبيتها
 ردت عليه أفاصيه، ولبدّه
 حلت سبيل أتى كان يحبسهُ
 أضحت خلاءً وأضحى أهلها احتملوا
 فعدّ عمّا ترى، إذ لا ارتجاع له
 مفذوفةً بدخيس النحص، بازلها
 كأن رحلي، وقد زال النهار بنا
 من وحش وجرة، موشى أكارعه
 سرت عليه من الجوزاء سارية
 فارتاع من صوت كلاب، فبات له
 فبتهنّ عليه، واستمرّ به
 وكان "ضمران" منه حيث يوزعه
 شكّ الفريضة بالمدرى فأنقذها
 كانه خارجاً من جنب صفحته
 فظّل يعجم أعلى الروق منقبضاً
 لما رأى "واشيق" إقصاص صاحبه
 قالت له النفس: إني لا أرى طمعا
 فتلك تبلغني التعمان، إن له
 ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه
 إلا سليمان إذ قال الإله له:
 وخيس الجن؛ إني قد أدنت لهم
 فمن أطاعك فأنفعه بطاعته
 ومن عصاك فعاقبه معاقبة
 إلا لمثلك أو من أنت سابقه
 أعطى لفارهة، خلو توابعها
 الواهب المائة المعكاء، زينها
 والساحبات ذبول المرط، فنقها
 والخيل تمرغ عرباً في أعتتها
 والأدم قد خيست فتلاً مرافقها
 احكم حكّم فتاة الحي، إذ نظرت

أقوت، وطال عليها سالف الأبد
 عيت جواباً، وما بالرّبع من أحد
 والنوي كالحوض بالمظلومة الجلد
 ضرب الوليدة بالمسحة في الثاد
 ورفعتهُ إلى السجّفين، فالنضد
 أخنى عليها الذي أخنى على لبّد
 وائم الفتود على غيرانة أجد
 له صريف صريف القعو بالمسد
 يوم الجليل على مستانسٍ وحد
 طوي المصير كسيف الصيقل الفرد
 تُرجي الشمال عليه جامد البرد
 طوغ الشوامت من خوفٍ ومن صرد
 صمغ الكعوب برينات من الخرد
 طعن المعارك عند المجحر النجد
 شكّ المبيطر إذ يشفي من العضد
 سقود شرب نسوه عند مفتاد
 في حالك اللون صدق غير ذي أود
 ولا سبيل إلى عقلٍ ولا قود
 وإن مولاك لم يسلم، ولم يصد
 فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد
 وما أحاشي من الأقوام من أحد
 قم في البرية فأحدها عن الفند
 يبنون تدمر بالصفايح والغمد
 كما أطاعك، وادلك على الرشد
 تنهى الظلوم، ولا تقعد على ضمّد
 سبق الجواد إذا استولى على الأمد
 من المواهب لا تعطى على نكد
 سعدان توضح في أوبارها اللبد
 برد الهواجر، كالغزلان بالجرد
 كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد
 مشدودةً برحال الحيرة الجدد
 إلى حمام سراع، وارِد التمد

يَحْفَهُ جَانِبًا نَيْقٍ وَتَتْبِعُهُ
 قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا
 فَحَسْبُوهُ، فَأَلْفُوهُ، كَمَا حَسَبْتَ
 فَكَمَلْتَ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا
 فَلَا لَعْمَرُ الَّذِي مَسَّحَتْ كَعْبَتَهُ
 وَالْمُؤْمِنِ الْعَائِدَاتِ الطَّيْرِ تَمَسَّحُهَا
 مَا قَلْتُ مِنْ سَيِّئٍ مِمَّا أُتِيَتْ بِهِ
 إِلَّا مَقَالَةً أَقْوَامٍ شَقِيثٍ بِهَا
 إِذَا فَعَاقَبْتَنِي رَبِّي مُعَاقَبَةً
 هَذَا، لِأَبْرَأَ مِنْ قَوْلٍ قَذَفْتُ بِهِ
 أَنْبِثُ أَنْ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي
 مَهْلًا، فِدَاءً لَكَ الْأَقْوَامُ كُلُّهُمْ
 لَا تَقْدِفْتَنِي بِرُكْنٍ لَا كِفَاءَ لَهُ
 فَمَا الْفَرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيحُ لَهُ
 يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ، لَجِبِ
 يَظُلُّ مِنْ خَوْفِهِ، الْمَلَاخُ مُعْتَصِمًا
 يَوْمًا بِأَجُودٍ مِنْهُ سَيِّبَ نَافِلَةً
 هَذَا التَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعُ بِهِ حَسَنًا
 هَا إِنَّ ذِي عِدْرَةَ إِلَّا تَكُنْ نَفَعْتَ

مِثْلَ الرَّجَاجَةِ، لَمْ تَحْخَلْ مِنَ الرَّمَدِ
 إِلَى حَمَامَتِنَا، وَنِصْفَهُ فَقَدِ
 تَسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ
 وَأَسْرَعْتَ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
 وَمَا هُرَيْقٌ عَلَى الْأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ
 رُكْبَانٍ مَكَّةَ بَيْنَ الْغَيْلِ وَالسَّعْدِ
 إِذَا فَلَا رَفَعْتَ سَوَاطِي إِلَيَّ يَدِي
 كَانَتْ مَقَالَتَهُمْ قَرَعًا عَلَى الْكَبْدِ
 قَرَّتْ بِهَا عَيْنٌ مَنْ يَأْتِيكَ بِالْفَنَدِ
 طَارَتْ نَوَافِذُهُ حَرًّا عَلَى كَبْدِي
 وَلَا قَرَارَ عَلَى زَارٍ مِنَ الْأَسَدِ
 وَمَا أَنْمُرُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَادٍ
 وَإِنْ تَأْتَفَكَ الْأَعْدَاءُ بِالرَّفْدِ
 تَرْمِي أَوَادِيَهُ الْعَبْرِينَ بِالزَّبْدِ
 فِيهِ رُكَّامٌ مِنَ الْيَتَبُوتِ وَالْخَضْدِ
 بِالْخَيْرِزَانَةِ، بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجْدِ
 وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ عَدِ
 فَلَمْ أَعْرَضْ، أُبَيْتُ اللَّعْنَ، بِالصَّفْدِ
 فَإِنَّ صَاحِبَهَا مُشَارِكُ النَّكْدِ

• مفهوم الدراسة السيميائية

يعرف (دي سوسير) السيميولوجيا أو السيميائية بأنها "العلم الذي يبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"^٤، وهكذا فإن علم السيميائية يدرس حياة الإشارات في قلب المجتمع، ويهتم بإنتاج الإشارات أو العلامات، واستعمالها بحيث تبرز الأنظمة السيميائية من خلال العلاقات بين العلامات، وتعرفها مدرسة باريس بأنها: "الجدلية بين مستوى عالي التركيز والاستكشافات الجديدة الشديدة الدقة في مختلف حقول الدلالة"^٥، وهي عبارة - أيضا - عن "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمسألة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"^٦، أو هي "دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية"^٧، أي أنها "علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات، وعلاقتها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية"^٨، والتعاريف السابقة تتضمن القيمة الحقيقية للدراسة السيميائية كونها تعنى بالاكشافات الشديدة الدقة في خبايا النص وزواياه. كما أن السيميائية لا تنفرد بموضوع معين، ولا يمكن اختصار تاريخها بأسطر؛ لأنها ممتدة زمنياً؛ حيث تتشابك فيها المعطيات، ويتنوع فيها الطرح بين الفلسفي والنقدي^٩. وكل هذا يبين أن

المنهج السيميائي غايته الكشف عن دلالات السمات الكامنة في مجاهل اللغة، الطبيعية والاصطلاحية معاً، كما أنه يهدف إلى استكشاف نظام البناء والعلاقات، في مختلف أشكال التواصل، وفق منطلقات منهجية ومرتكزات نظرية؛ لذلك فهو يمتد ليشمل مختلف الأنظمة السيميوطيقية، إذن يمكن القول عنه: إنه علم لجميع أنساق العلامات^{١٠}.

حدود النص

زمانياً: في عصر ما قبل الإسلام، وتحديدًا عام (٦٠٠م) أو بُعيده بسنتين، في فترة حكم ملك المناذرة النعمان بن المنذر الملقب بأبي قابوس.

مكانيًا: في شبه الجزيرة العربية، وتحديدًا بالرحلة الممتدة من قبيلة بني ذبيان، إلى الحيرة؛ حيث بلاط ملك المناذرة، والطريق بين هذي وتلك.

موضوعياً: دالية النابغة الذبياني الموسومة بالمعلقة، ذات الغرض الاعتذاري، المنظومة على بحر البسيط، والواقعة في واحدٍ وخمسين بيتًا بحسب رواية الزوزني. دراسة سيميائية للقصيدة.

التطبيق المنهجي على القصيدة

تطبيق المنهج السيميائي يعد بحثًا عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانية^{١١}، ومن هنا كان وقوفنا على جملة الخصوصيات الجمالية في المعلقة، كما وصلت إلينا، وتذوق وقائعها المختلفة باعتبار المعلقة نتاجاً مكتفياً من المواد اللغوية والإبداعية، ومستويات أخرى نكتشفها في حينها كطاقة كامنة تنتظر التفجير، ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه؛ حيث إن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات^{١٢}، وبيان أن المعنى كامن في النص الأدبي، والقارئ هو المولد الحقيقي للمعنى^{١٣}.

كما أن النابغة الذبياني اعتمد على المشاهد التصويرية في معلقته، وضمن هذه المشاهد شخصيات حية فاعلة ومتحركة، كان لها أبرز الأثر في الوصول إلى غايته، وإسباغ عنصر الجمال على أركان نصح؛ لذا قد ارتأينا البدء بدراسة الشخصيات دراسة سيميائية، مبينين وظائفها وميزاتها، ومحاولين الكشف عن العلامات الدقيقة للوصول إلى الدلالات الكلية التي من شأنها خدمة التأويل النصي، ولعلها تكون عتبة التأويل التي يمكن من خلالها استشراف المضامين المخبوءة في ثنايا الصور والتراكيب والشخصيات.

الشخصيات: وظائفها وميزاتها

تقرض طبيعة النص الشعري إلقاء الضوء على الشخصيات من عدمه، بحسب فاعلية هذه الشخصيات في بنية النص ودلالة المعنى، والتأثير على المتلقي ومشاركتها كوسيلة للإقناع والمحاجة والتبرير، فبنية حكاية الأحداث وتتابعها هي عبارة عن "متتالية من الأحداث يكون فيها الممثلون كائنات حية، فاعلة أو منفعة"^{١٤}. وهذا يجعلنا نأخذ بعين الاعتبار الاتكاء على جميع الشخصيات الفاعلة في نص النابغة، سواءً أكانت هذه الشخصيات بشرية، أم حيوانية، على أننا لا

نعنى بالشخصيات غير الفاعلة، فالدلالة التي تولدها حركات الشخصيات هي التي تحكم على الشخصية بالأهمية من عدمها. وهنا نتطرق إلى جدول يضم الشخصيات الفاعلة في النص:

الشخصيات الحيوانية	الشخصيات البشرية
عيرانة أجد	النابغة الذبياني
وحش وجرة	النعمان بن المنذر
واشق	مئة
ضمران	الكلاب
	الوشاة
	النبي سليمان
	فتاة الحي
	الملاح

منذ بنى السيميائيون منهجهم في تحليل الشخصيات اعتمدوا على ما قدمه الشكلايون في هذا المجال؛ "إذ اعتمد (غريماص) على أسلوب (بروب) في تحليله للحكاية الخرافية، وعلى (سوريو) في دراسته للمسرح، فركز على مضامين الأفعال، بالإضافة إلى الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، ويرى "أن وصف وتصنيف الشخصيات لا يتم كما هم، بل بما يقومون به من فعل"^{١٥}.

وبناء على رأي (غريماص) فإن الشخصيات الفاعلة المتحركة هي التي تشكل البنية الحقيقية لتتابع الأحداث وحكايتها في النص، وليس للشخصيات الثابتة أهمية توازي الأخرى المتحركة؛ فمن أبرز عناصر نجاح الشخصية في النص الأدبي تفاعلها مع الأحداث، وتطورها مع تطور هذه الأحداث، وبناء على هذا فإن الفعل الذي أنتجته الشخصية هو الذي أهلها لأن تكون ضمن الشخصيات الرئيسية في القصيدة، (فالنابغة الذبياني والنعمان بن المنذر) هما الشخصيتان الرئيستان، بيد أن النص لا يقوم بهما فقط، وإن كانا أساسيين، فتأتي شخصية (مئة) أساسية أيضاً في بداية القصيدة؛ كونها ولدت لدى الشاعر مجموعة الانفعالات وصورها لاحقاً قبل انتقاله إلى المشهد التالي.

ومن الشخصيات المتحركة أيضاً، شخصية (النبي سليمان) إذ تفسر الأبيات التي ورد فيها قدرته وقوته وملكه على الإنس والجن، ثم تأتي شخصية (الكلاب) أو الصياد؛ إذ إنه الشخص الذي يقف في الظل معطياً الأوامر للكلبين بمهاجمة الثور الوحشي، ليكون الثور الوحشي أيضاً شخصية أساسية في القصيدة؛ إذ هو الطرف الأساسي في مشهد الصراع مع واشق وضمران، ويمتد هذا إلى شخصية كل من (فتاة الحي، الوشاة، الملاح) فكل منهم فعل له تأثير في تغيير مجرى الأحداث الجزئية الدخيلة على الغرض الأساسي الاعتداري.

لكن هذا لا يعني أن تهमيش الشخصيات الأخرى الثابتة في النص مثل (أبَد، بازلهاء، المبيطر، المائة المعكاء، كالغزلان، والخيل، كالطير، الحمام، ركبان مكة، الأسد) يجعلها أثاثاً لا أكثر في المتن، وتهميشها لا يفقدها دورها الفاعل في المشهد، بل يضيف الكمال على الصورة الممتدة، فتساهم هذه الشخصيات في إيضاح الفكرة الذهنية للمتلقى وتقريبها.

ولعله من المهم التركيز على شخصية الممدوح المتلقي بالموازاة مع شخصية الشاعر المادح، والبحث عن العلامات التي نلج بها من عتبة التأويل للوصول إلى بعض صفات الممدوح من خلال شعر المادح، "فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها، إلا من خلال المخزون الثقافي الذي يملكه"^{١٦} وإنا نقصد هنا بالمتلقي (النعمان بن المنذر)؛ إذ هو - حينئذٍ- المتلقي الوحيد المنفرد بخصوصية القصيدة المنظومة له، وإذ يلقيها النابغة ارتجالاً في حضرته فهذا يتطلب من المتلقي أن يكون على ثقافة واسعة بالمفردات والأمثال والحكم، وما إلى ذلك من المرجعية الثقافية العربية قبل الإسلام، ومن أمثلة ذلك:

١- الأمثلة والحكم: في قول النابغة:

"أخنى عليها الذي أخنى على لبد"

٢- الثقافة الدينية: في قول النابغة:

إلا سليمان إذ قال الإله له: قم في البرية فاحدها عن الفند
وخيس الجن إنني قد أذنت لهم بينون تدمر بالصفاح والعمد
"فلا لعمر الذي مسحت كعبته وما هريق على الأنصاب من جسد"

٣- الشخصيات المشهورة: في قول النابغة:

احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت

٤- رحلات الصيد: في قول النابغة:

فارتاع من صوت كلاب فبات له

فالعلامة السيميائية التي يمكن استنتاجها من هذا التطبيق، هي المرجعية الثقافية المتميزة للنعمان بن المنذر، فالنابغة يؤكد أن ممدوحه يتمتع بصفات الحداقة والفتنة، ولولا ثقافته العالية لما كان استساغ كثيراً من المفردات الواردة في متن القصيدة، ولا عفا عن النابغة لمجرد نظمه قصيدة اعتذارية أملاً في النجاة بفعلته.

إذن اعتمد الشاعر على درايته السابقة بشخصية ممدوحه، ونظم المقال مناسباً للمقال، بل إنه لم يتكلف البساطة في النظم ليصل المعنى بسهولة إلى الممدوح، لكنه اعتمد على فطرته الشعرية المتدفقة دون تحوير أو تعديل، وتدل على هذه الملكة الشعرية قصائده الأخرى التي زخر بها ديوان شعره.

ومن أبرز سمات الشخصية الناجحة، قدرة الشاعر على خلق شخصيات تقوم بأفعال تصويرية ضمن مشهد وجداني أو تراجيدي لها تأثير على المتلقي في تصويره للموقف، وأبرز ما

تجلى ذلك عند النابغة في صراع الكلبين (واشق وضمران) مع (الثور الوحشي)، وتأتي أهمية هذا الصراع بين الشخصيات في قدرته على إبراز الصدق في المشاعر وإظهار غريزة البقاء بفطرية لا دور للتمثيل، أو البهرجة فيها.

وتأتي العلامة في المشاعر الداخلية التي صورها النابغة لكل من (الثور الوحشي، ضمران، واشق)، فشعور الخوف والرهبة الذي بدا على الثور الوحشي في الليلة المظلمة، والرياح التي تحمل مع برودتها صوت الكلاب، ثم مشاعر القلق لدى (واشق) في قوله: "قالت له النفس: إني لا أرى طمعاً، وإن مولاك لم يسلم ولم يصد"، والأمر اللافت للانتباه هو أن الصياد قد هرب بحسب ما أوضحه (واشق)؛ إذ إن الصياد لما رأى ما حل بضمران ولى هارباً لينجو بحياته، بينما ترك واشق لتأخير الثور الوحشي قليلاً كي لا يلحق به، وهذا ما تفسره العلامة المخبوءة وراء (لم يسلم) إذا ما أخذنا السلامة في أنها الأمن، وفقدانها يعني الروع والخوف والهروب بحثاً عن ملجأ.

أنواع الشخصيات في المعلقة

ويمكن لنا هنا أن نوجز أنواع الشخصيات الواردة في القصيدة فيما يأتي:

١- **الشخصية الجاهزة:** وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في النص دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقتها بالشخصيات، ونمثل لهذه بشخصية النعمان بن المنذر؛ إذ إن الأحداث لم تغير من كونه ملكاً وصاحب سلطة وجبروت وقوة، بل إن الشاعر قد أكد على هذه الصفات في أكثر من مكان، كما أن الأمر المهم الآخر الذي أهل هذه الشخصية لأن تكون جاهزة، هو عدم تأثير أفعال النابغة الذبياني في حقيقة الشخصية، وعدم قدرته على إحداث تغيير جذري في بنيتها وتكوينها، بل إن التغيير الذي حصل، والذي يعتبر إنجازاً للشاعر مثل النابغة هو موافقة النابغة على استقباله في بلاطه، ثم عفوه عنه وتقريبه مجدداً منه.

٢- **الشخصية المدورة:** وهي الشخصية المحورية أو الدينامية في النص؛ إذ بأفعالها يتغير مجرى الحدث وتنمو الحبكة، فهي شخصية نامية من حيث الفكر، أو السلوك والرؤية والموقف والتصرف على صعيد القصة^{١٧}. ونمثل لهذه الشخصية بالنابغة الذبياني الذي يعتبر المحور الأساسي في القصيدة.

أمّا عن ترتيب الشخصيات في القصيدة فذلك يتوقف على الشاعر؛ إذ إنه يقدم شخصيات على أخرى بحسب خدمة هذه الشخصيات لغرضه وموضوعه، فقد يكون تقديماً مباشراً منذ بداية القصيدة، وقد يضعها لمواكبة الزمان والمكان، وقد تأتي في ثنايا الصراع، وذلك كله يتوقف على طريقة عرض الشاعر لموضوع قصيدته، فنلاحظ أنه بدأ بمية، ثم الرحلة، ثم الثور الوحشي، ثم الصياد، ثم الكلاب، ثم النعمان، ثم سليمان، ثم فتاة الحي، ثم الوشاة، ثم الملاح. فما كان للشاعر أن يضع شخصية النعمان في البداية كي لا تخرج القصيدة عن عمود الشعر العربي بالمقدمة الطللية والغزلية، وكي لا تكون قصيدة مباشرة، وهكذا.

سيمائية البناء الخارجي للشخصيات

شخصيات المعلقة تنقسم إلى شخصيات واضحة وحقيقية الملامح لا لبس فيها، وشخصيات متكررة بالأفئدة الرمزية على سبيل الكناية والتمثيل، ولئن استعانت هذه الشخصية بالتكرار للقيام بدورها، فقد اتخذ تنكرها هذا عدة أشكال، منها:

الشخصية المتكررة	الوجه الحقيقي	غرض التنكر
الناقة	دوافع الشاعر	العزيمة
الثور الوحشي	الناقة	تحمل المخاطر
الكلاب	الوشاة	العقبات

سيمائية الملامح الداخلية للشخصيات

أما عن سيمائية الملامح الداخلية للشخصيات، فأفضل ما تجلى ذلك في الشخصيات الحيوانية؛ إذ إن تصوير الحالة النفسية للشخصيات العاقلة ليس مؤثراً بقدر تصوير الحالة النفسية للشخصية غير العاقلة، والتي لا يمكنها في الحالات الطبيعية التعبير عن مشاعرها واتصافها بالصراع النفسي، أو الذاتي، فعند حديث الشاعر عن مشاعر الكلب (واشق) وصراعه مع نفسه في الاختيار بين الهجوم على الثور الوحشي، أو الهرب مع الصياد، فقد قرر الهرب بعد أن حكم المنطق والعقل في الاختيار، واللامح الداخلية لشخصيته أنه واعٍ غير مندفع، ولا هجومي كزميله ضمران، بل يتصف بالاتزان والحكمة. ويمكن لنا أن نوجز الملامح الداخلية فيما يأتي:

الشخصية	ملاحمها الداخلية
النايعة	الانكسار والقلق
النعمان	العفو مع المقدرة على الانتقام
فتاة الحي	الذكاء
الناقة	لها ميزات ثور وحشي
الثور الوحشي	الصبر والدفاع عن النفس
ضمران	هجومي واندفاعي
واشق	الحكمة والتأني

البناء الأنثروبولوجي للنص

يتضمن البناء الثقافي للشخصيات صورة من صور الدلالة، عاكساً المستوى الثقافي للمجتمع بعمامة، كما أن اهتمام الشاعر بخاصية بناء شخصياته يبين مدى وعيه بظروف عصره، وإننا في هذا المقام نوجز أبرز العناصر الأنثروبولوجية التي حوّاها النص، والتي توضح بعض المقومات الثقافية للشخصيات والواقع العربي في عصر ما قبل الإسلام.

ولعل العلامة التي يمكن الاتكاء عليها في البناء الأنثروبولوجي تختزل في النتيجة التي تحتم علينا عدم إطلاق مصطلح (العصر الجاهلي) على الفترة التي سبقت الإسلام، فما هو مفهوم الجهل الذي استند إليه من أطلقوا هذا المسمى، علماً أن إطلاقها على بعض السمات والفئات الأخلاقية في ذلك العصر لا يجعل من العصر جاهلياً بعمومه؟

ونؤكد على هذه الرؤية من خلال عناصر البناء الثقافي في هذا العصر استناداً إلى معلقة النابغة:

- الثقافة الدينية التي يلم بها كل من المادح والممدوح، النابغة والنعمان.
- تصوير الاضطراب العقائدي في نفوس أغلب العرب قبل الإسلام، فعلى الرغم من اعتقادهم بسليمان النبي وقدرته، ومكانة الكعبة وحرمتها، فإنهم كانوا يتقربون إلى الأنصاب بقرايين تقربهم من الإله، وهذا من الشرك الأعظم لا يغفر لهؤلاء مرجعيتهم الدينية الموروثة.
- الاهتمام بالأمثلة والحكم وتوارث حفظها؛ مما يشير إلى العناية بالتعلم، وتوريث الحكمة للأجيال، كما في قول الشاعر مستعيراً المثل السائر: "أخنى عليها الذي أخنى على لبد".
- الاهتمام بالأملك وتنميتها وتفضيل جودة أشياء على أخرى، كاهتمامهم بالإبل المميزة وحصرها في مراعى خاصة بها، ولعل القيمة نفسها بمضمونها تشكل الفرق بين الماركة والتجاري في أيامنا.
- رحلات الصيد وما تنطوي عليه من مخاطر، وساعات الشواء.
- الموروث الشعبي القصصي عن بعض الشخصيات ذات السمات الفريدة، كشخصية فتاة الحي ذات البصر الحاد والذهن المتقدم.
- توقيت الرحيل يكون في ساعات الفجر الأولى؛ حيث إن المسافر سيقطع رحلته على ظهر راحلته في حرارة الصحراء، مما يضطره إلى استغلال ساعات الفجر اللطيفة لبيدأ بها رحلته.

سيمياء الزمان وعلاقته بالمكان

يشكل الزمان الأساس الذي تقوم عليه الحياة، والمحور الذي تدور حوله جميع الأحداث، فلا حدث غير محدود بزمن، أو مرتبط به، ولهذا فإنه "من المتعذر أن نعثر على أحداث خالية من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من تتابع الأحداث، فلا يمكن أن نلغي الزمن من الأحداث التي تضمنتها القصيدة، فالزمن هو الذي يوجد الأحداث، وليس تتابع الحدث هو الذي يوجد الزمن".¹⁸

ويتحدد دور المكان بالوظيفة التي ينهض بها في تتابع الأحداث، وبالإطار الثقافي الذي يتشكل من خلاله؛ إذ يساهم في رسم الحدود الجغرافية للنص، وبنائه بناءً يتوافق مع الشخصيات التي تعيش فيه، بحيث يصبح بإمكانه أن يقدم الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل ويساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها¹⁹. ويعني المكان الرقعة الجغرافية التي توطن حركة الشخصيات، وتمثل الخلفية المكانية الموهمة بواقعية الأحداث.²⁰

ومنذ البيت الأول في القصيدة يجمع الشاعر بين الزمان والمكان، فمنازل حبيبته (مبة) تقع في مكان عالٍ على سفح هضبة أو جبل، بيد أن الزمان قد أخرجها وجعلها دارة إلا من بقايا الإشارات الأرضية التي تدل على أن المكان كان مسكوناً. ثم يأتي البيت الثاني ليصور اللحظة الزمنية في قوله: "وقفت فيها أصيلاً"، أي في وقت الأصيل بين العصر والمغرب، ومعروف أن المسافر في البداية يبدأ رحلته بعد الفجر، بيد أن الشاعر وصل منازل (مبة) بعد نهار شاق

وطويل، وهذا يدل على بعد مكان منازلها عن قبيلة بني ذبيان بمسيرة نصف يوم، وبعد الزمان الذي زار الشاعر به منازلها منذ آخر مرة التقى بها.

على الرغم من وضوح رؤية الشاعر للزمان والمكان، إلا أن القيمة السيميائية التي يحملها كل من المكان والزمان جاءت سلبية في مطلع القصيدة، فالمكان خالٍ من الأحبة ومنازلهم وأثارهم، والزمان طال حتى وصل الشاعر إلى هذه المنازل، كما أن الشاعر يحمل السنين مسؤولة اندثار رسوم ديار مية، ولعل جنوح الزمان إلى السلبية منطقي في المقدمة؛ حيث وجب أن يتواءم مع نفسية الشاعر الفلقة والمنهارة، والتي تحمل صراعاً داخلياً وخوفاً من النعمان بن المنذر.

وفي مشهد آخر تتضح العلاقة بين الزمان والمكان في المعلقة؛ فكما هو معلوم أن الدقة والمهارة واستغلال الفرص، بل النجاح، جميعها تكمن في حسن اختيار الزمان والمكان المناسبين، مما يجسد العلاقة للصيقة بين الزمان والمكان، ولعل ذلك يكون نتيجة عاملين؛ الأول فطري، والثاني مكتسب، ويتضح هذا في مثال ضربه النابغة في صورة الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد، وخصوصاً (ضمران) المتمتع بالذات الهجومية الاقتحامية، فالثور شكّ قرنه في خاصرة ضمران، إذًا فإن القرن هو أفضل أسلحة الثور، لكن الأمر الآخر هو المكان الذي استهدفه الثور، إنه خاصرة ضمران، أي النقطة الأضعف فيه، وهذا يدل على ذكاء الثور وحكمته؛ إذ تخيّر الزمان والمكان المناسبين ليصل إلى مبتغاه، وهو النجاة من المعركة بالانتصار على أعدائه.

وتكمن العلامة في هذا الجانب في أن اختيار الزمان والمكان المناسبين مرتبطان أشد الارتباط بمضمون القصيدة نفسها؛ إذ إن النابغة لم يتسرع في تقديم اعتذاره للنعمان بن المنذر، بل انتظر الوقت الملائم والفرصة المناسبة لهذا الاعتذار، فأثمرت جهوده بالفعل، وصفح عنه النعمان في نهاية المطاف.

السفر عبر الأزمنة الثلاثة

إن هذا السفر في جانب من جوانبه هو سفر عبر الأوضاع السياسية والاجتماعية في المنطقة آنذاك^{٢١}، ولعل هذا قد يحيلنا إلى البنية الأنثروبولوجية للنص الشعري وتجليات عناصر المحيط في مراحل السفر الزمنية المختلفة، وهذا ما أوضحناه في حديثنا عن الأنثروبولوجيا، ونكتفي هنا بما يهمننا من هذه البنية.

قبل الخوض في الأزمنة التي مر بها الشاعر وتحديدها في قصيدته، فإننا نقف على نوعي الزمن الواردين في قصيدته، زمن القصيدة وزمن الخطاب، أو كما يطلق عليهما (رينيه ويليك) و(أوستن وارين) زمن الحكاية وزمن السرد، حيث يريان أن زمن الحكاية هو "مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أن زمن السرد هو الذي يتناسب مع البنية السردية"^{٢٢}.

١- زمن القصيدة (الحكاية): وهو: "المدى الزمني الذي يستغرقه عرض الوقائع والمواقف المعروضة كنفيز لزمن الخطاب"^{٢٣}. فكان زمن القصيدة عند النابغة مرتبطاً مقطعيًا

بالمسافة التي قطعها من قبيلة بني ذبيان إلى بلاط الملك النعمان في الحيرة، ومجازاً ممتداً على الفترة الزمنية التي غضب فيها النعمان على النابغة وصولاً إلى لحظة طلب العفو منه.

٢- زمن الخطاب (السردي): وهو "الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع"^{٢٤}. وزمن الخطاب عند النابغة أي مرتبط بالمشهد المراد عرضه، فتارة لا تتجاوز الدقائق أو الساعات تصويرياً، ومن الأمثلة على ذلك قوله: "وقفت فيها أصيلاً كي أسألها"، إذاً وقف الشاعر في فترة الأصيل أي بعد العصر، ثم عاد فقال بعد انتهاء مشهد الوقوف على الأطلال، "كان رحلي وقد زال النهار بنا" أي أن الشمس قد مالَت إلى الزوال، فتكون المدة الزمنية للخطاب بين الوقوف على الأطلال، ثم الانصراف لمتابعة الرحلة لا تتجاوز الساعتين، وهي الفترة بين العصر وزوال الشمس، وتارة تجنح بالمتلقي إلى التحليق في فضاءات زمنية ممتدة على مساحات زمنية مغرقة في القدم، كتعرضه لبعض قدرات النبي سليمان - عليه السلام.

"والإنسان زمن يتشكل من ثلاثة أبعاد: اللحظة الآنية الحاضرة التي يعيشها ويمارس فعله فيها، وقد سبقتها لحظة ماضية تراكمت على الماضي الممتد عبر سنوات العمر السابقة، لتشكل وجود الإنسان، وتؤثر في أفكاره ومشاعره، فيتعامل مع لحظته الآنية الحاضرة وفق معطيات الماضي الممتد، حيث تدفع الذاكرة باستمرار الماضي باتجاه الحاضر لاستشراف المستقبل الآتي"^{٢٥}.

وإن تعاقب الأحداث يولد لدى الشاعر إحساساً خاصاً بالزمن، غالباً ما يتحول هذا الإحساس إلى صراع بين اللحظات الحياتية التي عاشها، والتي يعيشها، والتي يأمل أن يعيشها، ويتأتى هذا من محاولته التخلص من هيمنة الماضي وبعثرة الحاضر وتمزيقه والتقاؤل بمستقبل أفضل. وإذا ما أردنا أن نقف بشكل موجز على سيميائية الزمن في القصيدة، فيجب علينا أن نحدد أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل فيها، وهي على الشكل الآتي:

- **مواقع الماضي:** يبدأ الزمن الماضي منذ مطلع القصيدة، في زكريات ديار مية، وكيف أمنت الحماية لخيمتها عندما داهمهم سيل في الشتاء، ثم اعتراف الشاعر بأن الزمن الماضي لا يمكن أن يعود، ثم إن الشاعر يلتفت إلى الزمن الماضي بعد أن يقطعه بالحاضر، وذلك في تقديم تبريراته ومحاججته للنعمان من القصص التراثية والدينية، كما في قصة النبي سليمان وقصة فتاة الحي.

- **مواقع الحاضر:** أما الزمن الحاضر فهو زمان؛ الأول: زمن إلقاء القصيدة أمام النعمان بن المنذر، أي ساعة أنشدها النابغة للنعمان، والثاني: زمن الحاضر الذي عايشه في رحلته إلى النعمان، ويبدأ الزمن الحاضر من الجسر اللفظي الذي بدأه بقوله "فتلك تبليغي النعمان"، ثم صفات المدح التي وشى بها قصيدته في سياق الحاضر بين يدي النعمان.

- **مواقع المستقبل:** ويبدو واضحاً حضور الدلالة على الاستقبال في القسم الأخير من القصيدة؛ إذ يأمل الشاعر من النعمان، ويرجوه أن يعفو عنه، كما في قوله: "لا تقذفني بركن لا ثواء له"، "هذا الثناء فإن تسمع به حسناً"، "أن أبا قابوس أو عدني".

فالزمن الماضي لدى الشاعر، حزين حيناً عندما يتذكر ديار مية التي خربت، ومؤلم عندما يصف معاناته، وهو يعيش القلق نتيجة غضب النعمان عليه، لكنه في المقابل كان جميلاً حيناً آخر عندما كانت العلاقة فيه طيبة مع النعمان بن المنذر، وإن هذا الاستذكار لدى الشاعر كان ذا دلالات سيميائية لها علاقة بالغرض الأسمى للقصيدة، وهو الاعتذار، فقد كانت حافزاً له لتجاوز الحاضر، وترقيق قلب النعمان عليه، فالاستذكار ذو دلالات تقفز على ماهية الزمن لتلج إلى عتبة التأويل، "فقد يكون الاستذكار أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها ووضع مستقبل جديد"^{٢٦}.

أما الزمن الحاضر فهو العقبة التي يحاول الشاعر أن يتخطاها للوصول إلى المستقبل، ويود لو أن الزمن يطوى على حاضره فيصير ماضياً، فالزمن الحاضر بطيء عليه، وهذا ما دفع الشاعر إلى استشراف المستقبل، فالمستقبل وإن كان ملتصقاً بانتهاء الحاضر فهو بعيد عليه بالنسبة له، ومرتبطة بعودة الماضي مستقبلاً. وجاء مفهوم الاستشراف في الدراسات الأسلوبية للدلالة على مقاطع سردية يتم بها "الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها"^{٢٧}، أو يعني: "القفز على فترة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"^{٢٨}.

وهنا نلتفت إلى النهوض وإعادة بناء الذات لدى الشاعر، وما تحمله الدلالة الزمنية التي كنا قد تناولناها في القصيدة، من رغبة الشاعر في التخلص من الحاضر، والتعافي من حالة التمزق النفسي المرير والنهوض باستشراف المستقبل الأفضل؛ ليعيد بناء ذاته التي ستصبح حاضراً حينئذٍ، فهو بهذا يغير مفهوم الزمن الحاضر من السلبية إلى الإيجابية، من الانهيار إلى البناء.

وعن النسق الزمني (حركة الزمن) فإننا نلاحظ أن الزمن تفاوت بين البطء والسرعة بحسب إيقاع الانفعالات النفسية للأحداث التي وقعت للشاعر. فتارة لجأ الشاعر إلى بسط الصورة، ومدها على مساحة وافية في النص ضمن مساحة زمنية قصيرة، وتارة نراه يتجه إلى تسريع الزمن وتعجيل الأحداث للانتقال إلى المشهد التالي، ويبدو ذلك واضحاً في المشاهد المقطوعة التي جاءت في بداية قصيدته؛ إذ قطع الشاعر مرحلة التأمل لأطلال مية بجسر لفظي في قوله "فعد عما ترى"، رغبة منه في الانتقال إلى مشهد آخر، وهكذا.

وفي أسلوب آخر للشاعر اتكأ على حذف الزمن الميت من القصيدة؛ فعند تصويره للمعركة الدائرة بين الثور الوحشي والكلاب تغافل الشاعر عن ذكر مصير الصياد (الكلاب)؛ حيث إن التفصيل في ذكره سيكون استفاضة وحشواً وإطالة لم يرغب فيها، بل رغب عنها إلى الانتقال إلى المشهد اللاحق والبدء في تقديم أعداره ومدائحه. وأمكن لنا استنتاج مصير الصياد من العلامة السيميائية التي تركها النابغة على لسان (واشق) بأن الصياد لم يسلم من هذه المعركة، وهذا يفتح التأويل، إما بأن الصياد أصيب، أو قتل في المعركة، أو أنه ولى هارباً في أثنائها.

والحذف في النسق الزمني هو "إشارات قصيرة إلى فترات زمن الأحداث في تناميها نحو المستقبل، أو تراجعها إلى الماضي"^{٢٩}. وهو أيضًا "إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو دونها"^{٣٠}. ويعتبر هذا الحذف وما شابهه في النص أحد أكثر التقنيات الأسلوبية تسريعًا للأحداث؛ إذ يقلص مساحة الخطاب وتتابع الأحداث.

ومن هنا فإننا نستنتج من سيميائية الزمان أن الأنية الزمنية عند النابغة يتداخل فيها الزمن الماضي والحاضر في صورة استذكارات زمنية، فهي تمثل "تراكمًا متلاحمًا من أحداث وحالات مستقلة تامة في حد ذاتها، وقيمة الماضي تكمن بصورة رئيسة في تهيئة السوابق لدعوى الحاضر والمستقبل"^{٣١}.

إذًا فالزمن عند النابغة زمن تحكمه عوامل متعددة، منها ما هو سياسي يصور حالة الممالك الحاكمة في المنطقة العربية آنذاك، أوضحها في الهدايا التي يعطيها الملك النعمان، ويصور مكانة الشعراء في البلاط الحاكم في كل مملكة، ويصور الرحلات الشاقة التي يعانيتها هؤلاء الشعراء للوصول إلى بلاط الملك.

سيميائية البنية اللغوية وأثرها في الدلالة

تعتبر البنية اللغوية واحدة من أهم العناصر وأبرزها في تحليل النص الأدبي وفق نظرية الفضاء النصي، والتي تقوم على تتبع العلامات الميكروسيميائية للبنية النصية للولوج إلى النقد والدلالة من أبواب جديدة في الشرح والتحليل. وإن كان الفضاء النصي يعني أكثر ما يكون بالدواوين والروايات والإصدارات، بعيدًا عن النصوص المفردة التي لا تحمل عنوانًا مستقلًا ولا غلافًا خاصًا بها، فإن دراستنا لسيميائية البنية اللغوية هي التي تحقق هذا الفضاء النصي؛ إذ من شأنها الوقوف على العلامات الميكروسيميائية في قصيدة النابغة وارتباطها بالقيمة المركزية لغرض المعلقة بدلالاتها ومعانيها التي تتجمع في خانة الاعتذار في نهاية المطاف.

وإن المنهج السيميائي نظر للغة على "أنها واقعة تاريخية سميكة تحمل في طياتها التطورات التاريخية للإنسان، واللغة هنا وسيلة غير مقيدة بالحوجز، تنطلق في فضاء صامت، وتفتح نوافذ دلالية وتأويلية متعددة تطل على المعنى المتطابق، والحقيقة المتعالية ومساحة خالقة للانزياح، ومولدة للاختلافات والفروقات؛ فشكل الإنسان لا يرتسم إلا بعد انبلاج اللغة في عالم التمثيل، وهذا ما يسميه بول ريكور تعدد وظيفة اللغة في التأويلات والصراع بينهما"^{٣٢}.

والسيميائية التأويلية اهتمت بالنص ومؤلفه والقارئ، كما اهتمت بالتركيب الداخلي، وتحليل نظرية النص على أنها "رونق مباشر لأية لغة واصفة، أي أنها معاودة لعملية الخطاب في تصويرين؛ أحدهما: استاتيكي ثابت فيه مطلق الجمال، ويهتم بالنص. والثاني: ديناميكي متحرك فهو تطوير للتحليل السيميائي بحسب ما ورد إيكر؛ إذ أدخل مفهوم الاتصالية على استرجاع مفهوم النص، وصار الاعتماد بكل ركائز النص الفسيولوجية والعناصر المتخالفة في المحور والاختبار والعلاقات الاستدلالية القائمة على محور التركيب والدلالات الإشارية والفضاء الأيديولوجي"^{٣٣}.

وإنني هنا سأتناول بعض البنى اللغوية المتضمنة على علامات ميكروسيميائية ذات دلالتين؛ الأولى بالعرض الواضح، والثانية بالعرض المستتر، مع العلم بأن كلا الغرضين ينصهران في بوتقة مركزية واحدة هي الاعتذار والأمل بالصفح والعفو. وسنقف في الآتي على أبرز العلامات اللغوية التي تفضي إلى دلالات تفيد عرض القصيدة.

- (يا دار مية بالعلياء)، (وقفت فيها أصيلاً كي أسائلها)، تبدو سمات الصراع بين القوي والضعيف والأعلى والأدنى منذ البيت الأول، فقد لاحظنا علوً للدار بصفاتها ووقوعها على سفح جبلي، دون ذكر شيء عن موقع النابغة وصفاته، لكن الوقوف على هذه الأطلال، ثم مساءلات النابغة لها، يجعله في الأدنى، ويجعلها في الأعلى، فهو صراع بين طرفين، بين الأدنى والأعلى، فالدار عالية شامخة والنابغة منكسر ذليل، وهو ذاته الصراع بين الأدنى النابغة والأعلى النعمان.

- (خلت سبيل أتي كان يحبسه) يشير الشاعر إلى أن (مие) قد قامت بعمل ذكي للنجاة من السيل الذي داهم خيمتها، فعمدت إلى رفع الأتربة على حواف الخيمة كي لا يتسرب الماء إلى داخلها، ثم لجأت إلى عمل قناة بجوار الخيمة مفسحة المجال للماء أن يجري فيها دون أن يحتبس حول الخيمة ووراءها.

ولعل هذا المعنى مرتبط بالواقعة الخاصة بمية فقط من ناحية المضمون، بيد أن البنية اللغوية تشير إلى أمر مغاير، وإلى علامات ومعنى جديد؛ فالشاعر يرغب في أن يصفح النعمان عنه، وأن يوجد له عذراً يسامحه بناء عليه، ومخرجاً يبتدعه له ليغفر عنه، فاعتمد الشاعر على أسلوب المفردات الإيجابية لتلئين نفسية النعمان وإرغامه على التكفير في العفو والمجازرة، فحرص على مفردات لها علاقة بهذا الهدف (خلت سبيل، كان يحبسه، ورفعته إلى السجين).

- (في الأدنى وفي البعد)، هو الصراع نفسه بين القريب والبعيد، وأبين الأدنى والأعلى، فكلاهما يدوران حول محور الأضداد الرمزية، فالدنو هو القرب، وهذا ما يطمح إليه النابغة من النعمان، وهذا ما يحاول أن يعززه في نفسه باستحضار المفردات الدالة عليه، والبعد هو الذي لا يرغب النابغة به من النعمان.

- (فمن أطاعك فانفعه بطاعته)، (ومن عصاك فعاقبه معاقبة)، على الرغم من أن البنية اللغوية هنا جاءت في سبيل خدمة المشهد السردي المتعلق بالنبي سليمان - عليه السلام - وتمكين الله - سبحانه وتعالى - له في الملك في الأرض، بيد أن البنية اللغوية تشير في شيء منها إلى الصفات التي يرغب النابغة أن يصف النعمان بها في موقفه المهول أمامه؛ إذ يجعل الطاعة مقابل الطاعة، والاعتذار يستوجب العفو، ويجعل المعصية تستحق العقوبة.

لكن هل كان النابغة - حقاً - يقصد هذا الشيء، أو أنها علامة سيميائية محتملة فقط؟ إن قول النابغة بعد عدة أبيات في الثلث الأخير من القصيدة يؤكد ما ذهبنا إليه في حرصه على تسخير المفردات والبنية بعامة في سبيل خدمة قضيته الاعتذارية وتلئين قلب النعمان بن المنذر، فقوله: (إدأ فعاقبني ربي معاقبة)، أي أن النابغة يريد القول: إن العقوبة قد وقعت بالفعل عليه من رب العالمين، وبهذا لم يبق من الخيارات إلا العفو، بل النفع بالطاعة.

- واستخدم النابغة التضاد في قصيدته ليبين مدى المعاناة التي عاناها من البعد عن النعمان، وأن عقابه كان شديداً، لذا جاء راجياً قبول الاعتذار؛ لينعم في كنف النعمان بالرعاية، وذلك مثل الأدنى والبعد، وأطاعك وعصاك، ولم تنقص ولم تزد؛ حيث يبين ذكاة فتاة الحي بهذا الطباق، راجياً من النعمان أن يحكم مثل حكمها. وهذا التضاد له "دور خطير في وصف التحول بين الزمنين النقيضين، زمن الحب وزمن البين"^{٣٤}.
- (فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له)، وتكمن العلامة اللغوية الدلالية في هذا التركيب في أن الشاعر تعمد أن يورد هذا الجسر اللفظي ليقنع النعمان بالتجاوز عن الماضي الأليم الحافل بغضب النعمان عليه، وتوعده إياه بالعقوبة إذا ما رآه، فأدى الجسر اللفظي بهذا مهمة جديدة غير المهمة البنيوية التي وضع لها بالانتقال السلس من معنى إلى آخر، والربط بين المشاهد دون خلل في المبنى والمعنى.
- طول الجملة وقصرها مرتبط دائماً بالموقف الذي تكون فيه، والسياق هو الذي يدعو إلى التوافق الأسلوبي في صياغتها^{٣٥}، وذلك اتضح في قوله: ذي عذرة حيث يقرر في النهاية أنه أبدع هذه القصيدة للاعتذار؛ فهي جملة موجزة بعد مجموعة من الجمل الطويلة تضمنت قصصاً ومدحاً للنعمان حتى يعفو عنه مثل: فتلك تلبغني النعمان أن له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد إلا سليمان وقوله: هذا الثناء فإن تسمع به حسناً فلم أعرض أبيت اللعن بالصفد.
- دراسة خصائص التركيب في القصيدة بذاتها لمعرفة الخصائص النحوية والصرفية والصوتية التي عملت على تشكيل هذه البنية وساعدت على تكوين رؤيتها الشعرية الخاصة^{٣٦}، فمن الخصائص النحوية استخدام أسلوب الشرط الذي يفيد ربط العقاب بالمعصية وربط النفع بالطاعة، فمن أطاعك فانفعه بطاعته كما أطاعك وادب الله على الرشد، ومن عصاك فعاقبه معاقبة تنهي الظلوم ولا تقعد على ضمد، وها هو قد تم عقابه من الله وحان وقت قبول اعتذاره، كما ظهرت علامات صرفية في استخدام الأسماء للدلالة على الثبوت والاستمرار، مثل مية والعلباء وسليمان والحواد، وغير ذلك، وأتى بالفعل الماضي الدال على الثبات مثل ردت وعيت واحتملوا، أما المضارع فللدلالة على التجدد مثل يمده ويظل ولا يحول، وكذلك أكثر النابغة من حرف العين في قصيدة للدلالة على حالته البائسة بسبب البعد، فالعين رمز للحزن والدمع، وكذلك جاءت القافية دال مكسورة للدلالة على الانكسار أو الهم الذي ألم به.
- استخدم الشاعر الضمائر وخاصة ضمائر الخطاب للدلالة على الاهتمام بالمخاطب وعلو شأنه، وأنه هو المرتجى في هذه القصيدة، وحتى استخدامه لضمائر الغائب أو المتكلم ما هي إلا للإشارة على المخاطب وكأنه يقصد بها الإشارة لموقع آخر مقابل له^{٣٧}.
- إن تضمين القصص في قصائد الاعتذار تحمل دلالات ضمنية وإشارات إلى تمكن النابغة من فن الخطاب والمراسلات، وحصافته بالتأثير النفسي على المخاطب، وخصوصاً إن كان المخاطب في مقام الملك كالنعمان، فهذه تشير إلى حكمة وذكاء لا نظير لهما في التأثير على المعتذر إليه. وأعيد هذه الملكة الفريدة إلى قرب النعمان من بلاط الملوك والوزراء، فاستوعب الأساليب التأثيرية وأحسن استعمالها في قصائده.

والتأثير المقصود هو أن يقوم المعتذر بتشتيت أفكار المعتذر إليه عن طريق مؤانسته بقصص شائقة من التراث، مما يحد من غضبه ويجنح به نحو السكينة والهدوء والإصغاء، خصوصاً أن المعتذر إليه غاضب حقيقة، فتكون رغبته في الاستماع للمغضوب عليه ضئيلة، وتركيزه مع كلماته في أخفض حالاته، هنا تأتي فإساسة المعتذر للفت انتباهه إليه.

الوظيفة الإخبارية وعلاقتها بالوظيفة التوضيحية

الوظيفة الإخبارية هي تأطير الصورة وتقليص حجمها إلى أقصى حدود عمق التحليل، وتتميز بالمباشرة وارتباطها بالحدث دون تفصيل أو توضيح، كما في قول النابغة: "أحكم كحكم فتاة الحي"، فيما لو أن الشاعر توقف عند هذا التعبير وانتقل إلى المشهد اللاحق دون تفصيل.

أما الوظيفة التوضيحية فهي تحرير الذهن من المرجعية المباشرة للصورة المعروضة، والجنوح بالفكر إلى التمعن في تفاصيل هذه الصورة، فهي وظيفة تفسيرية توضيحية تطلق خيال المتلقي ليغوص في معاني الصورة، فالوظيفة التوضيحية هي انزياح عن التمثيل الإخباري، وتحليل مباشر له يأتي لاحقاً له في معظم الأحيان، ومن ذلك المثال نفسه الذي استخدمناه في الوظيفة الإخبارية لزيادة التوضيح، فقال النابغة: "فأحكم كحكم فتاة الحي"، لكنه لم يكتف بهذا الخير المباشر، بل أثار التوضيح فقال: "إذ نظرت إلى حمام سراعٍ وارد التمدن..."، وأكملت القصة المذكورة في القصيدة.

وفما يلي جدول يوضح الأماكن التي وردت فيها الوظيفة الإخبارية، ومقابلها الوظيفة التوضيحية التي أتت لاحقة لها، وتميزت الإخبارية بقصرها ومحدوديتها، بينما اتسمت التوضيحية باتساعها وامتدادها لأبيات لاحقة.

الوظيفة التوضيحية		الوظيفة الإخبارية
الناقة	←	قوة العزيمة
الصراع بين الثور الوحشي والكلاب	←	مشقة الرحلة
ديار مية الخربة	←	الانهيار النفسي
قصة النبي سليمان عليه السلام	←	فرادة النعمان
إعطاؤه الهدية مع توابعها	←	كرم النعمان
حكم فتاة الحي في الحمام	←	البصر والبصيرة
هيجان نهر الفرات ونعيمه	←	قوة النعمان وسخاؤه

تأتي أهمية الوظيفة التوضيحية في أننا نستطيع بوساطتها أن ندرك المجردات، وتكون الوظيفة التوضيحية في أصلها العلمي واللغوي إضاءة، أو توضيحاً، أو تعليقاً على الوظيفة الإخبارية، وتسويغاً لها، ولاسيما في الصور التي تقوم على الغموض والتركييب أو الاستعارة. وتساعد هذه الوظيفة المتلقي على التفكير في المفاهيم والدلالات والأبعاد التي تتضمنها الصورة، وتساعد المتلقي ليكون أكثر وعياً وإدراكاً للأبعاد الدلالية في الصورة. ويأتي دور الوظيفة التوضيحية نفسياً متعلقاً بالمتلقي أكثر من تعلقه بالناظم، وخصوصاً ما لاحظناه في معلقة النابغة.

سيميائية الصورة العنقودية

قبل التفصيل في سيميائية الصورة العنقودية، نتطرق إلى أنواع الصورة في نص النابغة الذبياني، فقد صادفنا نوعين من هذه الصور؛ الأول وهو الصورة الوصفية، أي تلك الصور الساكنة التي يغلب سكونها على حركتها، كما في وصفه للأطلال الهامدة، والديار الخربة في مطلع القصيدة. أما النوع الثاني فهو الصورة المتحركة المركبة، وهي الصورة التي تغلب الحركة فيها على الوصف الساكن، وأمثلتها كثيرة في النص، أبرزها في مشاهد الرحلة ومشاق الطريق، ثم الصراع، ثم مشهد الحمام، ثم مشهد الفرات وهكذا.

وإننا نلاحظ أن الصورة المتحركة المركبة هي الصورة المسيطرة على النص، وهي التي تغلفه في إطاره العام، ومنها سيكون من المناسب أن نجعلها مدخلاً لدراسة الصورة العنقودية، والتي أستطيع إدراجها ضمن الصورة السردية بثقة؛ إذ ضجت بها مشاهد المعلقة، التي أدت دوراً مهماً في نسيج القصيدة، وبناء على هذا فإن الصورة الكلية هي صورة عنقودية في النص، وذلك ما سنوضحه فيما يأتي؛ حيث قال الأستاذ سعيد بنكراد: "إن الآلية الموصلة إلى تحديد طبيعة الصورة، هي معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة إلى العين، معتبراً أن الإحالة الصافية على موضوع يتم تمثيله من خلال سند أيقوني يوحي بأن العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها علاقة قائمة مع تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط، ومن هنا يرى أن الوقائع البصرية، تشكل لغة مسننة، أودعها الاستعمال الإنساني قيماً للدلالة والتواصل والتمثيل"³⁸.

وإن الصورة العنقودية أو ما يمكن أن نطلق عليها مصطلح الصورة الممتدة، هي من التقنيات الأسلوبية التي تعد علامة سيميائية تصويرية، الامتداد العنقودي للصورة الرمزية التي لا تنتهي شحناتها في سطر أو اثنين، بل إن المعنى يتتابع ليشكل عناقيد تصويرية، ويفضي هذا التتابع إلى مضاعفة يقظة المتلقي الذي يجد نفسه أمام لوحات متلاحقة، ومشاهد متتابعة، ومطالب في الوقت نفسه أن يفكك شيفرتها الدلالية، ويكشف عن قناعها الرمزي، وهو ما يحتاج منه إلى مرجعية ثقافية عالية كالتى عند النعمان بن المنذر، كما أوضحنا ذلك في البناء الأنثروبولوجي السيميائي للقصيدة.

وزيادة في الدقة نورد الصور العنقودية في جدول خاص بها كما الآتي:

نوعها	مساحة امتدادها	الصورة العنقودية
وصفية	ستة أبيات	دار مية وأطلالها
سردية	١٤ بيتاً	الرحلة الكلية
سردية	بيتان ضمن الرحلة	الناقة
سردية	عشرة أبيات ضمن الرحلة	الثور الوحشي والكلاب
سردية	أربعة أبيات	قصة النبي سليمان
وصفية	ستة أبيات	مدح النعمان
سردية	خمسة أبيات	فتاة الحي
سردية	أربعة أبيات	نهر الفرات

فالصورة بامتدادها كلما حملها الشاعر شحنات تراجيدية تصويرية كانت أقوى تأثيراً في استمالة المتلقي واستعطافه، ولعل استعمال الصورة العنقودية في قصيدة اعتذارية له هدف نفسي خاص عند النابغة؛ إذ من شأن هذه الصورة أن تضع المتلقي أمام المشهد ليتابعه بحرص وشغف، مما يجعل ذهنه ينشغل في تحليل هذه القصة وصورها على حساب تهميش الحنق والغضب على الشاعر.

بالنسبة للتشبيه فإن ما يلفت انتباهنا جرأة النابغة على تشبيه ملك الحيرة بامرأة، ولكن أي امرأة؟ إنها زرقاء اليمامة، فالشاعر هنا كان على علم ببطانة الملك، وحسن فهمه وإدراكه، فشبهه بصفة تميزت بها هذه المرأة دون سواها من الرجال والنساء، وهنا يأتي تأكيداً على ما ذهبنا إليه من قبل في أهمية الفعل أكثر من أهمية الشخصية، وعناية الشاعر ببناء الانفعالات التي تتولد عن الشخصيات وحركتها المستمرة أكثر من عنايته ببناء الشخصية لذاتها وسماتها وحضورها فقط.

إن الصورة العنقودية ودلالاتها لا تنفصل كثيراً عن سيميائية الشخصيات، وأثرها في التلقي، وتأتي القيمة الدلالية السيميوطيقية من خلال الربط بين مستويات الدلالة في القصيدة، كما بين الشخصيات والصور بناءً على علامات بسيطة جزئية، تصل بنا إلى القاسم المشترك الذي يمثل النتيجة أو الاستنباط، أو فك العقدة التحليلية.

وعن تحول الرؤية والنسق الدلالي في التصوير فإننا نجد في النص في أكثر من موضع، وهذا التحول معناه وجود صورتين متناقضتين لعالم واحد، كما في تحول الشاعر في المشهد الحيواني الذي بدأ بالصراع، أو مشهد الافتراس ومعركة القتال من أجل البقاء، في مشهد الكلاب والثور الوحشي، بيد أن الشاعر يعود لاحقاً إلى ذكر الحيوانات في مشهد مختلف تماماً، عندما يأتي على ذكر (الأسد)؛ حيث شبه النعمان بن المنذر بالأسد في قوله: "ولا قرار على زار من الأسد"، فمع أن طبيعة الأسد هي الافتراس، لكن الشاعر اتجه إلى دلالة أخرى للأسد، وهي السيطرة والقوة والجبروت.

فاستخدام الأسد أو الثور الوحشي لغرض في نفس الشاعر " دليل واضح على تفنيد ما زعمه أحد الباحثين المحدثين، حين أكد أن للحيوان في الشعر القديم أصولاً أسطورية، تعكس قدسيته، وكونها من معتقدات العرب البدائية"^{٣٩}.

وإن متابعة تحول النسق الدلالي في النص تهدف إلى الوقوف عند "المعنى الذي يتغير بدوره طوال المسار الذي يكسبه الحركية والطاقة على التحول السياقي، فالعناصر الدلالية الواردة في بداية أي أثر أدبي قابلة للتغير"^{٤٠}.

ويحيلنا هذا إلى المشهد التصويري، وأثره في بنية النص؛ إذ يحتل المشهد موقعاً مهماً من السرد المنظوم عنده، ودوراً فعالاً في الحركة الزمنية للقصيدة، لقدرته على تخليص النص من الرتابة الاعتذارية، وفسح المجال للتعبير عن أفكاره ورؤيته وتقديم حججه وبراهينه، وهذا المشهد التصويري هو ما يعرفه (تودوروف) بقوله: "إقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب"^{٤١}.

كما لاحظنا اعتماد النابغة في آليات التصوير الفني في القصيدة على تقنية التعبير بالصورة السردية الممتدة أكثر من اعتماده على الصورة الوصفية الممتدة، أو الصورة الوصفية السريعة، مما حمل عدة سمات جمالية أبرزها أن التشبيه زاد بريق البيت، وجعله يحمل دلالات خاصة بأشطاره، فمع أن بعض الصور التي أتى بها النابغة هي صور معلومة وتكرارية، إلا أن المهم هنا ليس ما قاله الشاعر بل كيف قاله، وليس ماهية الصورة، بل زاوية تصويرها.

النتائج

- ١- إن الشخصيات لدى النابغة الذبياني مرتبة بحسب أهميتها في حياته وتأثيرها في غرض القصيدة، لذلك تنوعت بين الشخصيات الفاعلة والشخصيات الساكنة، ولكل منها دوره الدلالي في النص.
- ٢- شكل الزمان محوراً رئيساً في القصيدة، تنقل الشاعر فيه بين استذكار الماضي، ومعايشة الواقع واستشراف المستقبل، محملاً هذا الزمن بكمية كبيرة من الأسى والفقد، والذي كان له دلالاته على أسف الشاعر من بعده عن النعمان بن المنذر.
- ٣- بدا أن الشاعر اعتنى كثيراً بالبنية اللغوية من مقدمة القصيدة وصولاً إلى خاتمتها، بدا ذلك واضحاً في الصراع بين الأعلى (دار مية)، والأدنى (انكسار النابغة)، والقوي (النعمان) والضعيف (النابغة) والزاهر المهاب (النعمان) والخائف (النابغة).
- ٤- تعتبر معلقة النابغة الذبياني منهجاً فريداً ومهماً لدراسة أسلوب الاعتذار؛ إذ إنه جعل جم تركيزه على صرف ذهن النعمان عن سبب غضبه على الشاعر، وشتت غضبه بمجموعة لطيفة من المشاهد القصصية التي امتدت على مساحة النص، وهي ما أسميناه بالصورة العنقودية الممتدة.

التوصيات

- ١- إن معظم الشعراء، في عصر ما قبل الإسلام اتجهوا إلى الكليات والعموم في تناولهم لتفاصيل المجتمع أو الحياة اليومية في أشعارهم، وإن الدراسة الأنثروبولوجية للنصوص الشعرية من شأنها أن تختزل هذه التفاصيل من الحقل الدلالية المعجمية للمفردات، أو الصفات الداخلية والخارجية للشخصيات، أو تصوير ثقافة المجتمع ومكوناته الأساسية بالانكاء إلى الصور والتشبيهات، وهكذا، ولذلك لابد من دراسة النصوص الأدبية القديمة - كل على حدة - لبيان العلامات السيميائية المتعددة في القصائد؛ حيث إن بيان هذه العلامات يتأثر بدرجة كبيرة بشخصية من يقوم بالتحليل، وبالظروف المحيطة به، ولذلك فإن التحليل السيميائي لنص معين قد يختلف من شخص لآخر، ومن منطقة لأخرى، وهو بذلك مجال خصب للإبداع.
- ٢- أوصي ببحثٍ يعقد المقارنة بين أكثر من معلقة من حيث الأبعاد السيميائية الدلالية التي يضمها الشاعر خلف كل شخصية، فهل كانت أساليب القص المنظوم واحدة، ذات منهج وبنية متشابهة، أو كان لكل شاعر أسلوبه وطريقته؟
- ٣- تطبيق المناهج الحديثة في الدرس اللغوي على تراثنا؛ لأن اللغويين فطنوا إلى إشارات لهذه المناهج، وهي لم تكن بعيدة التطبيق على تراثنا لما فيه من ثراء لغوي، ونصوص تخضع لتحليل هذه المناهج، كما أوصي بدراسة جميع اتجاهات المنهج السيميائي على هذه النصوص.
- ٤- عقد مقارنات بين نصوص عربية ونصوص أجنبية لبيان أي من النصوص أكثر استيعاباً لتفاصيل نظريات المناهج الحديثة.

الهوامش

- ١ - انظر: عبيدة صبحي ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ط١، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة- الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٦. وانظر: أن إينو، **تاريخ السيميائية**، ترجمة: رشيد بن مالك، جامعة الجزائر ودار الأفاق، ٢٠٠٤، ص ٥.
- ٢ - عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص ٦٠٣. أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، دار الحديث، القاهرة، ط ١٤٢٢م، ١/ ١٦٣، محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، جدة، دط، دبت، ٥١/١، أبو الفرج الأصفهاني، **الأغانى**، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، دبت، ٥/١١، أحمد بن عبد الوهاب القرشي، شهاب الدين النويري، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ ٦٢/٣.
- ٣ - الحسين بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات العشر**، ص ٢٩٢-٣٠٢. ووردت القصيدة ٥٠ بيتاً مع تغيير في بعض المفردات في: عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ص ٩-١٧.
- ٤ - دي سوسير، **محاضرات في الأسس العامة**، ترجمة صالح القرماضي وآخرين، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط ١٩٨٥، ص ٣٦، وانظر عبيدة صبحي ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ص ١٦.
- ٥ - أن إينو، **تاريخ السيميائية**، ص ٥.
- ٦ - جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد الثالث، مارس ١٩٩٧، ص ٧٩.
- ٧ - بيير جيرو، **علم الإشارة - السيميولوجيا** - ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط١، ١٩٨٨، ص ٢٣. وانظر: د. عصام خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة، دط، دبت، ص ١٤.
- ٨ - مازن الوعر، **مقدمة علم الإشارة - السيميولوجيا** - لبيير جيرو.
- ٩ - للاستزادة انظر: عبيدة صبحي ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ص ٩-١٠.
- ١٠ - انظر عبد الملك مرتاض، **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، بتحليل مستوياتي لقصيدة شنايشل ابنه الجليبي الجزائر. دار الكتاب العربي. د ط ٢٠٠١، ص ٢٣.
- ١١ - عبدالسلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس ١٣٩٧، ص ٣٣.
- ١٢ - عبد السلام المسدي، **المصدر السابق**، ص ٤٤.
- ١٣ - انظر: فاضل ثامر، **القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القارئ**، الأفلام، العدد ١، بغداد ١٩٨٨، ص ١٢، انظر: د. محمد مفتاح سيمياء **الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢، ص ٤٠-٤١.
- ١٤ - جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال الحضري، ط١، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧، ص ١٦١.
- ١٥ - Roland Barthes, *Analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, éditions du seuil, 1977, P 34, 35.
- ١٦ - سعيد بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً)، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣، ص ٦٠.
- ١٧ - انظر: أحمد رحيم الخفاجي، **المصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث**، د. ط، مؤسسة دار الصادر، ٢٠١٢، ص ٣٩٧.
- ١٨ - انظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ط٢، المركز الثقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٩، ص ١١٧.
- ١٩ - للاستزادة انظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص ٣٠.
- ٢٠ - انظر: أيمن بكر، **السرد في مقامات الهمداني**، لا ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٠٤.

- ٢١ - للاستزادة انظر: جبرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط٣، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣، ص ٤٦.
- ٢٢ - رينيه ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧، ص ٢٢٩.
- ٢٣ - جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٧٨.
- ٢٤ - جيرالد برنس، **المرجع نفسه**، ص ٧٨.
- ٢٥ - مها حسن القصاروي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٤، ص ٢٦.
- ٢٦ - أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٣٢.
- ٢٧ - أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص ٣٨.
- ٢٨ - حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٣٢.
- ٢٩ - عبد الفتاح إبراهيم، **البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر**، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص ١١٩.
- ٣٠ - حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٥٦.
- ٣١ - G.Genette, figures III, éditions du.seuil, 1972, p 90
- ٣٢ - د. جاب الله أحمد، **محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي**، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، ع ٤، ٢٨-٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦ ص ٨٧.
- ٣٣ - د. جاب الله أحمد، **المصدر السابق** ص ٩٢.
- ٣٤ - د. فوزي عيسى، **النص الشعري وآليات القراءة**، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت، ص ٢١٧.
- ٣٥ - د. محمد حماسة عبداللطيف، **الجملة في الشعر العربي**، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٠٦.
- ٣٦ - محمد حماسة، **المصدر السابق**، ص ٦١.
- ٣٧ - انظر د. صلاح فضل، **شفرات النص**، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الآداب، دط، دت، ص ٨١.
- ٣٨ - انظر: سعيد بنكراد، **السيمياتيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، سلسلة شرفات ١١، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣، ص ٧٩.
- ٣٩ - علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط ١٩٨٣، ص ١٠.
- ٤٠ - سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص ١١٨.
- ٤١ - تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٤٩.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- أن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة: رشيد بن مالك، جامعة الجزائر ودار الآفاق، ٢٠٠٤.
- ٢- إبراهيم (عبد الفتاح)، البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر، دار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
- ٣- ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم)، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ط ١٤٢٢م.
- ٤- أحمد (جاء الله)، محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، ع ٤، ٢٨-٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦.
- ٥- الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت.
- ٦- بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ط ٢، المركز الثقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٩.
- ٧- بكر (أمين)، السرد في مقامات الهمذاني، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ٨- بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سلسلة شرفات ١١، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣.
- ٩- بنكراد (سعيد)، سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا)، ط ١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣.
- ١٠- تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- ١١- جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط ٣، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.
- ١٢- جيرو (بيير)، علم الإشارة - السيميولوجيا - ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط ١، ١٩٨٨.
- ١٣- حمداوي (جميل)، السيموطيقيا والنعونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد الثالث، مارس ١٩٩٧، ص ٧٩.
- ١٤- الخفاجي (أحمد رحيم)، المصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، د. ط، مؤسسة دار الصادر، ٢٠١٢.
- ١٥- الزوزني (الحسين بن أحمد)، شرح المعلقات العشر، د. ط، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣.
- ١٦- شاكر (جميل)، المرزوقي (سمير)، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
- ١٧- الشنقيطي (أحمد الأمين)، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، حققه وأتم شرحه: محمد عبدالقادر الفاضلي، ط ١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ٢٠٠٥.
- ١٨- عبدالساتر (عباس)، ديوان النابغة الذبياني: شرح وتقديم، ط ٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.
- ١٩- عبداللطيف (محمد حماسة)، الجملة في الشعر العربي، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.
- ٢٠- عيسى (فوزي)، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، د.ت.
- ٢١- فضل (صلاح)، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الآداب، د.ط، د.ت.

- ١٣- القصراوي (مها حسن)، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٤.
- كامل (عصام خلف)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، د.ط، د.ت.
- ١٤- كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال الحضري، ط١، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧.
- مرتاض (عبد الملك)، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، بتحليل مستوياتي لقصيدة شناي شنائش ابنه الجلي الجزائري. دار الكتاب العربي. د. ط ٢٠٠١.
- المسدي (عبد السلام)، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس ١٣٩٧.
- مفتاح (محمد) سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢.
- ١٥- النعيمي (أحمد حمد)، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
- النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي، شهاب الدين)، نهاية الأدب في فنون الأدب، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ.
- ١٦- وارين (أوستن)، ويليك (رينيه)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.
٣١. Gérard Genette, figures III, éditions du seuil, 1972.
٣٢. Roland Barthes, Analyse structurale des récits, in Poétique du récit, éditions du seuil, 1977.

