معلقة النابغة الذبياني
(دراسة في سيميائية النص)

د. ليلى خلف السبعان
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة الكويت

الملخص

تقوم الدراسة بإلقاء الضوء على معلقة النابغة الذبياني، وتتناولها من منظور المنهج السيميائي، وذلك بتناول الجانبين؛ الدلالي والبنيوي، 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 التراكيب 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 التكوينين 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.

المقدمة

تعددت مناهج تحليل النصوص الأدبية، ويعد المنهج السيميائي واحدًا 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 قديمًا وحديثًا، بيد أنها محاولة للوقوف على العلامات السيميائية الدقيقة وعلاقاتها الدلالية ببنية النص ومضمونه، والتي من شأنها أن تضعنا على عتبة التحليل، أو التأويل المستنبط من العلامات المختبئة في الإطار العام للبنية.

دوافع البحث

يدفعنا إلى البحث في هذا المضمار دافعان؛ الأول: أهمية المعلقات في تقديم المادة التاريخية والمخزون الثقافي في قالب فني يزاوج بين قدم الشكل وحداثة 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، علها تكون مدخلاً جديدًا للتأويل، وشرح بعض ملابسات المعلقة وظروف نظمها، وهذه الدراسة تفتح آفاقًا 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 مقامًا يستدعي منه الإكثار من المشاهد التصويرية التي لا علاقة لها بموضوع الاعتذار شكليًا؟ وهل مقام ملك الحيرة يسمح للشاعر بأن يكثر من هذه التصويرات، خصوصًا 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 مبرر 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[1]؛ 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 جدًّا 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، الغطفاني، المضري، أبو أمامة، ويعرف بالنابغة الذبياني، شاعر من أهل الحجاز، ولد في قبيلة بني ذبيان، وكان سفير قومه لدى الممالك في شبه الجزيرة العربية، وخصوصًا لدى الغساسنة والمناذرة، وكانت تضرب له قبة من أدم بسوق عكاظ فيقصده الشعراء، ويعرضون عليه أشعارهم، وكان مقربًا من بلاط النعمان بن المنذر، حتى شبب في قصيدة له بالمتجردة، زوجة النعمان فغضب عليه، ففر النابغة منه إلى بلاط الغساسنة وغاب زمنًا، 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 اعتذارًا للنعمان بن المنذر، وتقربًا منه، ودفعًا لأقوال الوشاة في بلاطه.

- **معلقته الدالية**[٣]

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ، فَالسَّنَدِ ... أَقوَت، وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ

وَقَفتُ فيها أَصيلاً كَي أُسائِلَها ... عَيَّت جَوابًا، وَما بِالرَّبعِ مِن أَحَدِ

إِلاّ الأَوارِيَّ لِأْيًا ما أُبَيِّنُها ... وَالنُّؤيَ كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ

رَدَّت عَلَيهِ أَقاصيهِ، وَلَبَّدَهُ ... ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَأَدِ

خَلَّت سَبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ ... وَرَفعَتهُ إِلى السِّجفَينِ، فَالنَضَدِ

أَضحَت خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا ... أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ

فَعَدِّ عَمّا تَرى، إِذ لا ارتِجاعَ لَهُ ... وَانمِ القُتودَ عَلى عَيرانَةٍ أُجُدِ

مَقذوفَةٍ بِدَخيسِ النَحضِ، بازِلُها ... لَهُ صَريفٌ صَريفَ القَعوِ بِالمَسَدِ

كَأَنَّ رَحلي، وَقَد زالَ النَهارُ بِنا ... يَومَ الجَليلِ عَلى مُستَأنِسٍ وَحَدِ

مِن وَحشِ وَجرَةَ، مَوشِيٍّ أَكارِعُهُ ... طاوي المَصيرِ كَسَيفِ الصَيقَلِ الفَرَدِ

سَرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةً ... تُزجي الشَمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ، فَبَاتَ لَهُ ... طَوعُ الشَوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ، وَاستَمَرَّ بِهِ ... صُمعُ الكُعوبِ بَرِيئاتٍ مِنَ الحَرَدِ

وَكانَ "ضُمرانُ" مِنهُ حَيثُ يوزِعُهُ ... طَعنُ المُعارِكِ عِندَ المُجحَرِ النَجُدِ

شَـــكّ الفَريصَـــةَ بِالمِـــدرى فَأَنفَـــذَها ... شَـــكّ المُبَيطِـــرِ إذ يَشـــفي مِـــنَ العَضَـــدِ

كَأَنّـــه خارجًـــا مِـــن جَنـــبِ صَـــفحَتِهِ ... سَـــفّودُ شَـــربٍ نَسـوهُ عِنـــدَ مُفتَـــأَدِ

فَظَـــلَّ يَعجُـــمُ أَعلـــى الـــرَّوقِ مُنقَبِضًـــا ... فـــي حالِـــكِ اللَّـــونِ صَـــدقٍ غَيـــرِ ذي أَوَدِ

لَمّـــا رَأى "واشِـــقٌ" إقعـــاصَ صـــاحِبِهِ ... وَلا سَـــبيلَ إلـــى عَقـــلٍ وَلا قَـــوَدِ

قالَـــت لَـــهُ الـــنَفسُ: إنّـــي لا أَرى طَمَعًـــا ... وَإِنّ مَـــولاكَ لَـــم يَســـلَم، ولَـــم يَصِـــدِ

فَتِلـــكَ تُبلِغَنـــي النُعمـــانَ، إنّ لَـــهُ ... فَضـلاً عَلـى النّـاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَـدِ

وَلا أَرى فـــاعِلاً فـــي النّـــاسِ يُشـــبِهُهُ ... وَمـــا أَحاشـــي مِـــنَ الأَقـــوامِ مِـــن أَحَـــدِ

إلاّ سُـــليمانَ إذ قـــالَ الإِلَـــهُ لَـــهُ: ... قُـــم فـــي البَرِيَّـــةِ فَاحـــدُدها عَـــنِ الفَنَـــدِ

وَخَـيِّسِ الجِـنّ؛ إنّـي قَـد أَذِنـتُ لَهُـم ... يَبنـــونَ تَـــدمُرَ بِالصَّـــفّاحِ وَالعُمُـــدِ

فَمَـــن أَطاعَـــكَ فانفعـــه بِطاعَتِـــهِ ... كَمـــا أَطاعَـــكَ، وادلُهُ عَلـــى الرَّشَـــدِ

وَمَـــن عَصـــاكَ فَعاقِبـــهُ مُعاقَبَـــةً ... تَنهـــى الظَلـــومَ، وَلا تَقعُـــد عَلـــى ضَـــمَدِ

إلاّ لِمِثلِـــكَ أَو مَـــن أَنـــتَ ســـابِقَهُ ... سَـــبقَ الجَـــوادِ إذا اســـتَولى عَلـــى الأَمَـــدِ

أَعطـــى لِفارِهَـــةٍ، حُلـــوٍ تَوابِعُهـــا ... مِـــنَ المَواهِـــبِ لا تُعطـــى عَلـــى نَكَـــدِ

الواهِـــبُ المِائَـــةَ المعكـــاء، زَيَّنَهـــا ... سَـــعدانُ توضِـــحَ فـــي أَوبارِهـــا اللِّبَـــدِ

والســـاحبات ذُيـــولَ المِـــرطِ، فُنَّقَهـــا ... بَـــردُ الهَـــواجِرِ، كَـــالغِزلانِ بِـــالجَرَدِ

وَالخَيـــلَ تَمـــزَعُ غَربـــاً فـــي أَعِنَّتِهـــا ... كَـــالطَيرِ تَنجـــو مِـــنَ الشَّـــؤبوبِ ذي البَـــرَدِ

وَالأُدمَ قَـــد خُيِّسَـــت فَـــتلاً مَرافِقُهـــا ... مَشـــدودَةً بِرِحـــالِ الحيـــرَةِ الجُـــدُدِ

احكُـــم كَحُكـــمِ فَتـــاةِ الحَـــيِّ، إذ نَظَـــرَت ... إلـــى حَمـــامٍ سِـــراعٍ، وارِدِ الثَمَـــدِ

يَحُفّـــهُ جانِبـــا نيـــقٍ وَتُتبِعُـــهُ ... مِثـــلَ الزُجاجَـــةِ، لَـــم تُكحَـــل مِـــنَ الرَّمَـــدِ

قالَـــت: أَلا لَيتَمـــا هَـــذا الحَمـــامُ لَنـــا ... إلـــى حَمامَتِنـــا، وَنِصـــفُهُ فَقَـــدِ

فَحَسَّـــبوهُ، فَـــأَلفَوهُ، كَمـــا حَسَـــبَت ... تِســـعًا وَتِســـعينَ لَـــم تَـــنقُص وَلَـــم تَـــزِدِ

فَكَمَّلَـــت مِائَـــةً فيهـــا حَمامَتُهـــا ... وَأَســـرَعَت حِســـبَةً فـــي ذَلِـــكَ العَـــدَدِ

فَـــلا لَعَمـــرُ الَّـــذي مسَّـــحتَ كعبتَـــهُ ... وَمـــا هُريـــقَ عَلـــى الأَنصـــابِ مِـــن جَسَـــدِ

وَالمُـــؤمِنِ العائِـــذاتِ الطَيـــرَ تَمسَـــحُها ... رُكبـــانُ مَكَّـــةَ بَـــينَ الغيـــلِ وَالسَّـــعَدِ

مـــا قلـــتُ مـــن ســـيئٍ ممـــا أتيـــتَ بـــهِ ... إذاً فَـــلا رفَعَـــت سَـــوطي إلَـــيَّ يَـــدي
إلا مقالـــــة أقـــــوامٍ شُـــــقيتُ بهـــــا ... كانـــت مقـــالتهم قرعًـــا علـــى الكبـــد
إذاً فَعـــــاقَبَني رَبّـــــي مُعاقَبَـــــة ... قَـــرَّت بِهـــا عَـــينُ مَـــن يَأتيـــكَ بِالفَنَـــدِ
هـــذا، لأبـــرأ مـــن قـــولٍ قـــذفتُ بـــهِ ... طـــارتْ نوافـــذه حـــرًّا علـــى كبـــدي
أنبِئـــتُ أنّ أبـــا قـــابوسَ أوعَـــدَني ... وَلا قَـــرارَ عَلـــى زَأرٍ مِـــنَ الأسَـــدِ
مَهـــلاً، فِـــداءٌ لَـــكَ الأقـــوامُ كُلّهُـــمُ ... وَمـــا أثَمِّـــرُ مِـــن مـــالٍ وَمِـــن وَلَـــدِ
لا تَقـــذِفَنّي بِـــرُكنٍ لا كِفـــاءَ لَـــهُ ... وَإنْ تَأثَفَـــكَ الأعـــداءُ بِالرَّفَـــدِ
فَمـــا الفَـــراتُ إذا هـــبَّ الريـــاحُ لـــهُ ... تَرمـــي أواذِيَّـــهُ العِبـــرَينِ بِالزَّبَـــدِ
يَمُـــدُّهُ كُـــلُّ وادٍ مُتـــرعٍ، لَجِـــبٍ ... فيـــهِ ركـــامٌ مِـــنَ اليَنبـــوتِ وَالخَضَـــدِ
يَظَـــلَّ مِـــن خَوفِـــهِ، المَـــلاّحُ مُعتَصِـــماً ... بِالخَيزُرانَـــةِ، بَعـــدَ الأيـــنِ وَالنَّجَـــدِ
يَومًـــا بِـــأجوَدَ مِنـــهُ سَـــيبَ نافِلَـــةٍ ... وَلا يَحـــولُ عَطـــاءُ اليَـــومِ دونَ غَـــدِ
هَـــذا الثَنـــاءُ فَـــإن تَسـمَع بـــه حسـنًا ... فَلـــم أعـــرّض، أبَيـــتَ اللَعـــنَ، بِالصَّـــفَدِ
هـــا إنّ ذي عِـــذرَةَ إلاّ تَكُـــن نَفَعَـــت ... فَـــإنّ صـــاحِبَها مُشـــارِكُ النَكَـــدِ

- **مفهوم الدراسة السيميائية**

يعرف (دي سوسير) السيميولوجيا أو السيميائية بأنها "العلم الذي يبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[٤]، وهكذا فإن علم السيمياء 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 لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"[٦]، أوهي " 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، وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية"[٨] والتعاريف السابقة تتضمن القيمة الحقيقية للدراسة السيميائية كونها تعنى بالاكتشافات الشديدة الدقة في خبايا النص وزواياه. كما أن السيميائية لا تنفرد بموضوع معين، ولا يمكن اختصار تاريخها بأسطر؛ لأنها ممتدة زمنيًّا؛ 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 للجميع أنساق العلامات[١٠].

حدود النص

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

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

موضوعيًّا: 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 بحثا عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا 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 نتاجا مكثفا 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 نصه؛ 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

تفرض طبيعة النص الشعري إلقاء الضوء على الشخصيات من عدمه، بحسب فاعلية هذه الشخصيات في بنية النص ودلالة المعنى، والتأثير على المتلقي ومشاركتها كوسيلة للإقناع والمحاججة والتبرير، فبنية حكاية

الأحداث وتتابعها هي عبارة عن "متتالية من الأحداث يكون فيها الممثلون كائنات حية، فاعلة أو منفعلة"[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 البشرية	الشخصيات الحيوانية
النابغة الذبياني	عيرانة أجد
النعمان بن المنذر	وحش وجرة
ميَّة	واشق
الكَلّاب	ضُمران
الوشاة	
النبي سليمان	
فتاة الحي	
الملّاح	

منذ بنى السيميائيون منهجهم في تحليل الشخصيات اعتمدوا على ما قدمه الشكلانيون 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 الرئيسة في القصيدة، (فالنابغة الذبياني والنعمان بن المنذر) هما الشخصيتان الرئيستان، بيد أن النص لا يقوم بهما فقط، وإن كانا أساسيين، فتأتي شخصية (مية) أساسية أيضًا في بداية القصيدة؛ كونها ولَّدت لدى الشاعر مجموعة الانفعالات وصورها لاحقًا قبل انتقاله إلى المشهد التالي.

ومن الشخصيات المتحركة أيضًا، شخصية (النبي سليمان) إذ تفسر الأبيات التي ورد فيها قدرته وقوته وملكه على الإنس والجن، ثم تأتي شخصية (الكلَّاب) أو الصياد؛ إذ إنه الشخص الذي يقف في الظل معطيًا الأوامر للكلبين بمهاجمة الثور

الوحشي، ليكون الثور الوحشي أيضًا شخصية أساسية في القصيدة؛ إذ هو الطرف الأساسي في مشهد الصراع مع واشق وضمران، ويمتد هذا إلى شخصية كل من (فتاة الحي، الوشاة، الملَّاح) فلكل منهم فعل له تأثير في تغيير مجرى الأحداث الجزئية الدخيلة على الغرض الأساسي الاعتذاري.

لكن هذا لا يعني أن تهميش الشخصيات الأخرى الثابتة في النص مثل (لُبَد، بازلها، المبيطر، المائة المعكاء، كالغزلان، والخيل، كالطير، الحمام، ركبان مكة، الأسد) يجعلها أثاثًا لا أكثر في المتن، وتهميشها لا يفقدها دورها الفاعل في المشهد ، بل يضفي الكمال على الصورة الممتدة، فتساهم هذه الشخصيات في إيضاح الفكرة الذهنية للمتلقي 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] وإننا 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 فاحددها عن الفند
وخيّس الجن إني قد أذنت لهم		يبنون 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 كلّابٍ فبات له

فالعلامة السيميائية التي يمكن استنتاجها من هذا التطبيق، هي المرجعية الثقافية المتميزة للنعمان بن المنذر، فالنابغة يؤكد أن ممدوحه يتمتع بصفات الحذاقة والفطنة، ولولا ثقافته العالية لما كان استساغ كثيرًا من

المفـردات الـواردة فـي مـتن القصـيدة، ولا عفـا عـن النابغـة لمجـرد نظمـه قصـيدة اعتذارية أملاً في النجاة بفعلته.

إذن اعتمـد الشـاعر علـى درايتـه السـابقة بشخصـية ممدوحـه، ونظـم المقـال مناسـبًا للمقـال، بـل إنـه لـم يتكلـف البسـاطة فـي الـنظم ليصـل المعنـى بسـهولة إلـى الممـدوح، لكنـه اعتمـد علـى فطرتـه الشـعرية المتدفقـة دون تحـوير أو تعـديل، وتـدل علـى هـذه الملكـة الشعرية قصائده الأخرى التي زخر بها ديوان شعره.

ومـن أبـرز سـمات الشخصـية الناجحـة، قـدرة الشـاعر علـى خلـق شخصـيات تقـوم بأفعـال تصـويرية ضـمن مشـهد وجـداني أو تراجيـدي لهـا تـأثير علـى المتلقـي فـي تصـوره للموقـف، وأبـرز مـا تجلـى ذلـك عنـد النابغـة فـي صـراع الكلبـين (واشـق وضُـمران) مـع (الثـور الوحشـي)، وتـأتي أهميـة هـذا الصـراع بـين الشخصـيات فـي قدرتـه علـى إبـراز الصدق في المشاعر وإظهار غريزة البقاء بفطرية لا دور للتمثيل، أو البهرجة فيها.

وتـأتي العلامـة فـي المشـاعر الداخليـة التـي صـورها النابغـة لكـل مـن (الثـور الوحشـي، ضـمران، واشـق)، فشـعور الخـوف والرهبـة الـذي بـدا علـى الثـور الوحشـي فـي الليلـة المظلمـة، والريـاح التـي تحمـل مـع برودتهـا صـوت الكـلَّاب، ثـم مشـاعر القلـق لـدى (واشـق) فـي قولـه: "قالـت لـه الـنفس: إنـي لا أرى طمعًـا، وإن مـولاك لـم يسـلم ولـم يصـد"، والأمـر اللافـت للانتبـاه هـو أن الصـياد قـد هـرب بحسـب مـا أوضـحه (واشـق)؛ إذ إن الصـياد لمـا رأى مـا حـل بضـمران ولـى هاربًـا لينجـو بحياتـه، بينمـا تـرك واشـق لتـأخير الثـور الوحشـي قلـيلاً كـي لا يلحـق بـه، وهـذا مـا تفسـره العلامـة المخبـوءة وراء (لـم يسـلم) إذا مـا أخذنا السلامة في أنها الأمن، وفقدانها يعني الروع والخوف والهروب بحثًا عن ملجأ.

أنواع الشخصيات في المعلقة

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

١- **الشخصـيَّة الجـاهزة**: وهـي الشخصـيَّة المُكتملـة التـي تظهـرُ فـي الـنص دونَ أنْ يحـدَثَ فـي تكوينهـا أيُّ تغييـر، وإنَّمـا يحـدثُ التغييـرُ فـي علاقتهـا بالشخصـيَّات، ونمثـل لهـذه بشخصـية النعمـان بـن المنـذر؛ إذ إن الأحـداث لـم تغيـر مـن كونـه ملكًـا وصـاحب سـلطة وجبـروت وقـوة، بـل إن الشـاعر قـد أكـد علـى هـذه الصـفات فـي أكثـر مـن مكـان، كمـا أن الأمـر المهـم الآخـر الـذي أهـل هـذه الشخصـية لأن تكـون جـاهزة، هـو عـدم تـأثير أفعـال النابغـة الـذبياني فـي حقيقـة الشخصـية، وعـدم قدرتـه علـى إحـداث تغييـر جـذري فـي بنيتهـا وتكوينهـا، بـل إن التغيـر الـذي حصـل، والـذي يعتبـر إنجـازًا لشـاعر مثـل النابغـة هـو موافقـة النابغـة علـى اسـتقباله في بلاطه، ثم عفوه عنه وتقريبه مجددًا منه.

٢- **الشخصـيَّة المُـدوَّرة**: وهـي الشخصـيَّةُ المحوريَّـة أو الديناميـة فـي الـنصِّ؛ إذ بأفعالِهـا يتغيَّـرُ مجـرى الحـدث وتنمـو الحبكـة، فهـي شخصـيَّةٌ ناميـةٌ مـن حيـث الفكـر، أو السـلوك والرُؤيـة والموقـف والتصـرُّف علـى صـعيد القصَّـة[١٧].

ونمثل لهذه الشخصية بالنابغة الذبياني الذي يعتبر المحور الأساسي في القصيدة.

أمَّا عن ترتيب الشخصيَّات في القصيدة فذلك يتوقَّفُ على الشاعر؛ إذ إنه يقدم شخصيات على أخرى بحسب خدمة هذه الشخصيات لغرضه وموضوعه، فقد يكون تقديمًا مُباشرًا منذ بداية القصيدة، وقد يضعها لمواكبة الزمان والمكان، وقد تأتي في ثنايا الصراع، وذلك كلُّه يتوقَّفُ على طريقة عرض الشاعر لموضوع قصيدته، فنلاحظ أنه بدأ بمية، ثم الراحلة، 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.

سيميائية البناء الخارجي للشخصيات

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

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

سيمائية الملامح الداخلية للشخصيات

أما عن سيميائية الملامح الداخلية للشخصيات، فأفضل ما تجلى ذلك في الشخصيات الحيوانية؛ إذ إن تصوير الحالة النفسية للشخصيات العاقلة ليس مؤثرًا 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، والملامح الداخلية لشخصيته أنه واعٍ غير مندفع، ولا هجومي كزميله ضمران، بل يتصف بالاتزان والحكمة. ويمكن لنا أن نوجز الملامح الداخلية فيما يأتي:

الشخصية	ملامحها الداخلية
النابغة	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، عاكسًا المستوى الثقافي للمجتمع بعامة، كما أن اهتمام الشاعر بخاصية بناء شخصياته يبين مدى وعيه بظروف عصره، وإننا في هذا المقام نوجز أبرز العناصر الأنثروبولوجية التي حواها 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، علمًا أن إطلاقها على بعض السمات والفلتات الأخلاقية في ذلك العصر لا يجعل من العصر جاهليًّا بعمومه؟

ونؤكد على هذه الرؤية من خلال عناصر البناء الثقافي في هذا العصر استنادًا 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 بقرابين 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 مستعيرًا المثل السائر: "أخنى عليها الذي أخنى على لبد".
- الاهتمام بالأملاك وتنميتها وتفضيل جودة أشياء على أخرى، كاهتمامهم بالإبل المميزة وحصرها في مراعٍ 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 المتقد.
- 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 ليبدأ 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 افتراضًا 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.[١٨].

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 عليها[١٩]. ويعني المكان الرقعة الجغرافية التي تؤطر حركة الشخصيات، وتمثل الخلفية المكانية الموهمة بواقعية الأحداث.[٢٠]

ومنذ البيت الأول في القصيدة يجمع الشاعر بين الزمان والمكان، فمنازل حبيبته (مية) تقع في مكانٍ عالٍ على سفح هضبة أو جبل، بيد أن الزمان قد أخربها وجعلها دارسة إلا من بقايا الإشارات الأرضية التي تدل على أن المكان كان مسكونًا. ثم يأتي البيت الثاني ليصور اللحظة الزمنية في قوله: "وقفت فيها أصيلاً"، أي في وقت الأصيل بين العصر والمغرب، ومعروف أن المسافر في البادية يبدأ رحلته بعد الفجر، بيد أن الشاعر وصل منازل (مية) 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 وآثارهم، والزمان طال حتى وصل الشاعر إلى هذه المنازل، كما أن الشاعر يحمل السنين مسؤولية اندثار رسوم ديار مية، ولعل جنوح الزمكان إلى السلبية منطقي في المقدمة؛ حيث وجب أن يتواءم مع نفسية الشاعر القلقة والمنهارة، والتي تحمل صراعًا داخليًّا وخوفًا 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 اللصيقة 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، وخصوصًا (ضمران) المتمتع بالذات الهجومية الاقتحامية، فالثّور 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 الزّمان 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 يتسرّع 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 يهمنا 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 كنقيض لزمن الخطاب".[٢٣] فكان زمن القصيدة عند النابغة مرتبطًا مقطعيًّا بالمسافة التي قطعها من قبيلة بني ذبيان إلى بلاط الملك النعمان في الحيرة، ومجازًا ممتدًا على الفترة الزمنية التي غضب فيها النعمان على النابغة وصولاً إلى لحظة طلب العفو منه.

٢- زمن الخطاب (السرد): وهو "الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع"[٢٤]. وزمن الخطاب عند النابغة آني مرتبط بالمشهد المراد عرضه، فتارة لا تتجاوز الدقائق أو الساعات تصويريًّا، ومن الأمثلة على ذلك قوله: "وقفت فيها أصيلاً كي أسائلها"، إذًا وقف الشاعر في فترة الأصيل أي بعد العصر، ثم عاد فقال بعد انتهاء مشهد الوقوف على الأطلال، "كأن رحلي وقد زال النهار بنا" أي أن الشمس قد مالت 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 إحساسًا خاصًّا بالزمن، غالبًا 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 والتفاؤل 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 ذكريات 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 ومحاججاته للنعمان من القصص التراثية والدينية، كما في قصة النبي سليمان وقصة فتاة الحي.

- **مواقع الحاضر**: أما الزمن الحاضر فهو زمنان؛ 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 تبلغني النعمان"، ثم صفات المدح التي وشى بها قصيدته في سياق الحاضر بين يدي النعمان.

- **مواقع المستقبل**: ويبدو واضحًا 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 حسنًا"، "أن أبا قابوس أوعدني".

فالزمن الماضي لدى الشاعر، حزين حينًا عندما يتذكر ديار مية التي خربت، ومؤلم عندما يصف معاناته، وهو يعيش القلق نتيجة غضب النعمان عليه، لكنه في المقابل كان جميلاً حينًا 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 حافزًا 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 ماضيًا، فالزمن الحاضر

بطيء عليه، وهذا ما دفع الشاعر إلى استشراف المستقبل، فالمستقبل وإن كان ملتصقًا بانتهاء الحاضر فهو بعيد عليه بالنسبة له، ومرتبط 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 حاضرًا 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 واضحًا 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 (الكلَّاب)؛ حيث إن التفصيل في ذكره سيكون استفاضة وحشوًا وإطالة لم يرغب فيها، بل رغب عنها إلى الانتقال إلى المشهد اللاحق والبدء في تقديم أعذاره 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 هاربًا 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 الآنية 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 لدعاوى 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 يعانيها 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 يعنى أكثر ما يكون بالدواوين والروايات والإصدارات، بعيدًا عن النصوص المفردة التي لا تحمل عنوانًا مستقلاً ولا غلافًا خاصًّا 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 بالحواجز، تنطلق في فضاء صامت، وتفتح نوافذ دلالية وتأويلية متعددة تطل على المعنى المتطابق، والحقيقة المتعالية ومساحة خالقة للانزياح، ومولدة للاختلاقات 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 تصورين؛ أحدهما: استاتيكي ثابت فيه مطلق الجمال، ويهتم بالنص. والثاني: ديناميكي متحرك فهو تطوير للتحليل السيميائي بحسب ما ورد إيكو؛ 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 بالغرض الواضح، والثانية بالغرض 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 غرض القصيدة.

-(يا دار مية بالعلياء)، (وقفت فيها أصيلاً كي أسائلها)، تبدو سمات الصراع بين القوي والضعيف والأعلى والأدنى منذ البيت الأول، فقد لاحظنا علوًّا 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 (مية) 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 عذرًا يسامحه بناء عليه، ومخرجًا يبتدعه له ليعفو عنه، فاعتمد الشاعر على أسلوب المفردات الإيجابية لتليين نفسية النعمان وإرغامه على التفكير في العفو والمجاوزة، فحرص على مفردات لها علاقة بهذا الهدف (خلت سبيل، كان يحبسه، ورفعته إلى السجفين).

-(في الأدنى وفي البعد)، هو الصراع نفسه بين القريب والبعيد، أوبين 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 - حقًّا - 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 وتليين قلب النعمان بن المنذر، فقوله: (إذًا 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 شديدا، لذا جاء راجيا قبول الاعتذار؛ لينعم في كنف النعمان بالرعاية، وذلك مثل الأدنى والبعد، وأطاعك وعصاك، ولم تنقص ولم تزد؛ حيث يبين ذكاة فتاة الحي بهذا الطباق، راجيا 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 دائما 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 قصصا ومدحا للنعمان حتى يعفو عنه مثل: فتلك تبلغني النعمان أن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد إلا سليمان .... وقوله: هذا الثناء فإن تسمع به حسنا 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 والله 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 والعلياء وسليمان والجواد، 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 أوالهم 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، وخصوصًا 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، خصوصًا أن المعتذر إليه غاضب حقيقة، فتكون رغبته في الاستماع للمغضوب عليه ضئيلة، وتركيزه مع كلماته في أخفض حالاته، هنا تأتي فراسة 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: "احكم 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 لاحقًا له في معظم الأحيان، ومن ذلك المثال نفسه الذي استخدمناه في الوظيفة الإخبارية لزيادة التوضيح، فقال النابغة: "فاحكم كحكم فتاة الحي"، لكنه لم يكتف بهذا الخبر المباشر، بل آثر التوضيح فقال: "إذ نظرت إلى حمام سراعٍ وارد الثمد..."، وأكملت القصة المذكورة في القصيدة.

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

تأتي أهمية الوظيفة التوضيحية في أننا نستطيع بوساطتها أن ندرك المجردات، وتكون الوظيفة التوضيحية في أصليها العلمي واللغوي إضاءة، أو توضيحًا، أو تعليقًا على الوظيفة الإخبارية، وتسويغًا لها، ولاسيما في الصور التي تقوم على الغموض والتركيب أو الاستعارة. وتساعد هذه الوظيفة المتلقي على التفكير في المفاهيم والدلالات والأبعاد التي تتضمنها الصورة، وتساعد المتلقي ليكون أكثر وعيًا وإدراكًا للأبعاد الدلالية في الصورة. ويأتي دور الوظيفة التوضيحية نفسيًّا متعلقًا بالمتلقي أكثر من تعلقه بالناظم، وخصوصًا 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 دورًا مهمًّا 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، معتبرًا 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 قيما للدلالة والتواصل والتمثيل[٣٨]".

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 كالتي عند النعمان بن المنذر، كما أوضحنا ذلك في البناء الأنثروبولوجي السيميائي للقصيدة.

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

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

فالصورة بامتدادها كلما حملها الشاعر شحنات تراجيدية تصويرية كانت أقوى تأثيرًا 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 بفطانة الملك، وحسن فهمه وإدراكه، فشبهه بصفة تميزت بها هذه المرأة دون سواها من الرجال والنساء، وهنا يأتي تأكيدًا 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 كثيرًا عن سيميائية الشخصيات، وأثرها في التلقي، وتأتي القيمة الدلالية السيميوطيقية من خلال الربط بين مستويات

الدلالـة فـي القصـيدة، كمـا بـين الشخصـيات والصـور بنـاءً علـى علامـات بسـيطة جزئيـة، تصل بنا إلى القاسم المشترك الذي يمثل النتيجة أو الاستنباط، أو فك العقدة التحليلية.

وعـن تحـول الرؤيـة والنسـق الـدلالي فـي التصـوير فإننـا نجـده فـي الـنص فـي أكثـر مـن موضـع، وهـذا التحـول معنـاه وجـود صـورتين متناقضـتين لعـالم واحـد، كمـا فـي تحـول الشـاعر فـي المشـهد الحيـواني الـذي بـدأه بالصـراع، أو مشـهد الافتـراس ومعركـة القتـال مـن أجـل البقـاء، فـي مشـهد الكـلاب والثـور الوحشـي، بيـد أن الشـاعر يعـود لاحقًـا إلـى ذكـر الحيوانـات فـي مشـهد مختلـف تمامًـا، عنـدما يـأتي علـى ذكـر (الأسـد)؛ حيـث شـبه النعمـان بـن المنـذر بالأسـد فـي قولـه: "ولا قـرار علـى زأر مـن الأسـد"، فمـع أن طبيعـة الأسـد هـي الافتراس، لكن الشاعر اتجه إلى دلالة أخرى للأسد، وهي السيطرة والقوة والجبروت.

فاسـتخدام الأسـد أو الثـور الوحشـي لغـرض فـي نفـس الشـاعر " دليـل واضـح علـى تفنيـد مـا زعمـه أحـد البـاحثين المحـدثين، حـين أكـد أن للحيـوان فـي الشـعر القـديم أصـولا أسطورية، تعكس قدسيته، وكونها من معتقدات العرب البدائية"[٣٩].

وإن متابعـة تحـول النسـق الـدلالي فـي الـنص تهـدف إلـى الوقـوف عنـد "المعنـى الـذي يتغيـر بـدوره طـوال المسـار الـذي يكسـبه الحركيـة والطاقـة علـى التحـول السـياقي، فالعناصر الدلالية الواردة في بداية أي أثر أدبي قابلة للتغير".[٤٠]

ويحيلنـا هـذا إلـى المشـهد التصـويري، وأثـره فـي بنيـة الـنص؛ إذ يحتـل المشـهد موقعًـا مهمًّـا مـن السـرد المنظـوم عنـده، ودورًا فعـالاً فـي الحركـة الزمنيـة للقصـيدة، لقدرتـه علـى تخلـيص الـنص مـن الرتابـة الاعتذاريـة، وفسـح المجـال للتعبيـر عـن أفكـاره ورؤيتـه وتقـديم حججـه وبراهينـه، وهـذا المشـهد التصـويري هـو مـا يعرفـه (تـودوروف) بقولـه: "إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب"[٤١].

كمـا لاحظنـا اعتمـاد النابغـة فـي آليـات التصـوير الفنـي فـي القصـيدة علـى تقنيـة التعبيـر بالصـورة السـردية الممتـدة أكثـر مـن اعتمـاده علـى الصـورة الوصـفية الممتـدة، أو الصـورة الوصـفية السـريعة، ممـا حمـل عـدة سـمات جماليـة أبرزهـا أن التّشـبيه زاد بريـقَ البيـت، وجعلـه يحمـل دلالات خاصـة بأشـطاره، فمـع أن بعـض الصـور التـي أتـى بهـا النابغـة هـي صـور معلومـة وتكراريـة، إلا أن المهـمّ هنـا لـيس مـا قالـه الشـاعر بـل كيـف قالـه، ولـيس 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 محورًا رئيسًا في القصيدة، تنقل الشاعر فيه بين استذكار الماضي، ومعايشة الواقع واستشراف المستقبل، محملاً هذا الزمن بكمية كبيرة من الأسى والفقد، والذي كان له دلالته على أسف الشاعر من بعده عن النعمان بن المنذر.

٣-بدا أن الشاعر اعتنى كثيرًا بالبنية اللغوية من مقدمة القصيدة وصولاً إلى خاتمتها، بدا ذلك واضحًا في الصراع بين الأعلى (دار مية)، والأدنى (انكسار النابغة)، والقوي (النعمان) والضعيف (النابغة) والزاخر المهاب (النعمان) والخائف (النابغة).

٤-تعتبر معلقة النابغة الذبياني منهجًا فريدًا ومهمًّا 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 الحقول الدلالية المعجمية للمفردات، أو الصفات الداخلية والخارجية للشخصيات، أو تصوير ثقافة المجتمع ومكوناته الأساسية بالاتكاء 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 يضمرها 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 استيعابا 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: آن إينو، **تاريخ السيميائية**، ترجمة: رشيد بن مالك، جامعة الجزائر ودار الآفاق، ٢٠٠٤، ص ٥.

٢ - عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص ٣-٦. أبومحمد 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، د.ط، د.ت، ٥١/١، أبوالفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت، ٥/١١، أحمد بن عبد الوهاب القرشي، شهاب الدين النويري، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ ٣/ ٦٢.

٣ - الحسين بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات العشر**، ص ٢٩٢-٣٠٢. ووردت القصيدة ٥٠ بيتًا مع تغيير في بعض المفردات في: عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ص ٩-١٧.

٤ - دي سوسير، **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط ١٩٨٥ ، ص ٣٦، وانظر عبيدة صبحي ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ص ١٦.

٥ - آن إينو، **تاريخ السيميائية**، ص ٥.

٦ - جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥ ، العدد الثالث، مارس ١٩٩٧، ص٧٩.

٧ – بيير جيرو، **علم الإشارة – السيميولوجيا** – ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط١، ١٩٨٨، ص٢٣.وانظر: د. عصام خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة، د.ط، د.ت، ص ١٤.

٨ - مازن الوعر، **مقدمة علم الإشارة – السيميولوجيا**- لبيير جيرو.

٩ - للاستزادة انظر: عبيدة صبحي ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ص ١٠- ٩.

١٠- انظر عبد الملك مرتاض، **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، بتحليل مستوياتي لقصيدة شنايشل ابنه الجلبي الجزائر. دار الكتاب العربي. د ط ٢٠٠١، ص٢٣.

١١ - عبدالسلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس١٣٩٧، ص٣٣.

١٢ -عبد السلام المسدي، **المصدر السابق**، ص ٤٤.

١٣ - انظر: فاضل ثامر، **القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القارئ**، الأقلام، العدد ١، بغداد ١٩٨٨، ص ١٢، انظر: د. محمد مفتاح **سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٢، ص٤٠-٤١.

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, éditionsdu seuil, 1977, P 34, 35

١٦ - سعيد بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا)، ط١، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٣، ص ٦٠.

١٧- انظر: أحمد رحيم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، د ط، مؤسسة دار الصادر، ٢٠١٢، ص٣٩٧.

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 الهمذاني**، لا ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٠٤.

٢١ - للاستزادة انظر: جيرار 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 القصراوي، **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**، ص١٥٦ .

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**، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٢٠٦.

٣٦ - محمد حماسة، المصدر السابق، ص ٦١.

٣٧ - انظر د. صلاح فضل، **شفرات النص**، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الآداب، د.ط، د.ت، ص ٨١.

٣٨- انظر: سعيد بنكراد، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، سلسلة شرفات١١، 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، ص١٠

٤٠ - سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص ١١٨.

٤١ - تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٤٩.

قائمة المصادر والمراجع

١- آن إينو، **تاريخ السيميائية**، ترجمة: رشيد بن مالك، جامعة الجزائر ودار الآفاق، ٢٠٠٤.
٢- إبراهيم (عبد الفتاح)، **البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر**، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
٣- ابن قتيبة (أبومحمد عبدالله بن مسلم) ، **الشعر والشعراء**، دار الحديث، القاهرة، ط ١٤٢٢م.
٤- أحمد (جاب 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**، ط٢، المركز الثقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٩.
١- ٧- بكر (أيمن)، **السرد في مقامات الهمذاني**، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٢- ٨- بنكراد (سعيد)، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، سلسلة شرفات١١، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣.
٣- a.
٤- ٩- بنكراد (سعيد)، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا)، ط١، دار مجدلاوي، عمَّان، ٢٠٠٣.
٥- ١٠- تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
٦- ١١- جنيت (جيرار)، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط٣، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.
١٢- جيرو (بيير) ، **علم الإشارة – السيميولوجيا** – ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط١، ١٩٨٨.
١٣- حمداوي (جميل) ، **السيموطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥ ، العدد الثالث، مارس ١٩٩٧، ص٧٩
٧- ١٤- الخفاجي (أحمد رحيم)، **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، د. ط، مؤسسة دار الصادر، ٢٠١٢.
٨- ١٥- الزوزني (الحسين بن أحمد)، **شرح المعلقات العشر**، د. ط، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣.
٩- ١٦- شاكر (جميل)، المرزوقي (سمير)، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
١٠. ١٧- الشنقيطي (أحمد الأمين)، **المعلقات العشر وأخبار شعرائها**، حققه وأتم شرحه: محمد عبدالقادر الفاضلي، ط١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ٢٠٠٥.

١١. ١٨- عبدالساتر (عباس)، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.
١٩- عبداللطيف (محمد حماسة) ، **الجملة في الشعر العربي**، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٢. 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. ٢٢- القصراوي (مها حسن)، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٤.
٢٣- كامل (عصام خلف)، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة، د.ط، د.ت.
١٤. ٢٤- كورتيس (جوزيف)، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال الحضري، ط١، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧.
٢٥- مرتاض (عبد الملك) ، **التحليل السيميائي للخطاب الشعري، بتحليل مستوياتي لقصيدة شناي شنايشل ابنه الجلبي الجزائر. دار الكتاب العربي. د. ط ٢٠٠١.**
٢٦- المسدي (عبدالسلام) ، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس١٣٩٧.
٢٧- مفتاح (محمد) **سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٢.
١٥. ٢٨- النعيمي (أحمد حمد)، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٢٩- النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي، شهاب الدين) ، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ.
١٦. ٣٠- 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, éditionsdu seuil, 1977.