تداخل السردي والشعري في معلقة النابغة الذبياني
دراسة نقدية في آليات التشكيل السردي

اعداد:

د. نوير سعيد عبود باجابر

الأستاذ المشارك الادب والنقد – قسم اللغة العربية

جامعة أم القرى –الكلية الجامعية بالقنفذة

البريد الإلكتروني Email : nsbajaber@uqu.edu.sa

الكلمات المفتاحية: السرد الشعري – الراوي – الحدث السردي – المعلقة – النابغة الذبياني – التداخل الأجناسي.

كيفية اقتباس البحث

باجابر، نوير سعيد عبود ، تداخل السردي والشعري في معلقة النابغة الذبياني دراسة نقدية في آليات التشكيل السردي،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الثاني ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:١١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Interplay of Narrative and Poetic Elements in the *Mu‘allaqa* of al-Nābighah al-Dhubyānī: A Critical Study of the Mechanisms of Narrative Formation

Prepared by:
Dr. Nuwayir Sa‘īd ‘Abbūd Bājābir
Associate Professor of Literature and Criticism – Department of Arabic Language Umm al-Qura University – University College in al-Qunfudhah

Keywords : Poetic narrative – The narrator – The narrative event – The Mu'allaqa – Al-Nabigha Al-Dhubyani – Genre intermingling.

How To Cite This Article
Bājābir, Nuwayir Sa‘īd ‘Abbūd, The Interplay of Narrative and Poetic Elements in the *Mu‘allaqa* of al-Nābighah al-Dhubyānī:A Critical Study of the Mechanisms of Narrative Formation,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, November 2026,Volume:16,Issue 11.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

his study aims to monitor “the interaction of narrative and poetry in Al-Nabigha Al-Dhubyani’s Mu’allaqa,” which is a critical study of the mechanisms of narrative formation. The study began after the introduction by presenting the five structures of the Mu’allaqa, and concluding what could be concluded through the initial reading of it. Then it dealt with: the narrator and his nature in it, the narrative event, the mechanisms of forming this event, and the narrative techniques. The conclusion came to highlight the most important results that the study reached. The research adopted a descriptive-analytical approach, occasionally drawing on other critical methods such as the historical and semiotic approaches. The study established that the Mu'allaqa does not represent a fully developed narrative structure, but rather a lyrical poem

in which narrative was partially employed as a means of expressing the purpose behind its composition.

This *mu‘allaqa* (pre-Islamic ode) does not constitute a complete, evolving narrative structure; rather, it is a lyrical poem that occasionally employs storytelling—in a partial manner—as a means to express the underlying purpose for which the poem was composed. Consequently, it cannot be classified as a formal narrative work; instead, it contains narrative units that lack internal cohesion and progressive development. Furthermore, the mechanisms used to shape events—such as characters, time, and setting—as well as the techniques employed (dialogue and description), fail to meet the criteria required for narrative art.

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى رصد «**تداخل السردي والشعري في معلقة النابغة الذبياني**»، وهي دراسة نقدية في آليات التشكيل السردي، وبدأت الدراسة بعد المقدمة بعرض أبنية المعلقة الخمسة، واستنتاج ما أمكن استنتاجه من خلال القراءة الأولية لها، ثم تناولت: الراوي وطبيعته فيها، والحدث السردي، وآليات تشكيل هذا الحدث، وتقنيات السرد، وجاءت الخاتمة لتبرز أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة. وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي، مستعينًا – أحيانًا – ببعض المناهج النقدية الأخرى، كالمنهج التاريخي والمنهج السيميائي، إلخ. وثبت من خلال الدراسة أن المعلقة لا تمثل بناء سرديًّا متكاملاً متناميًّا، بل هي عبارة عن قصيدة غنائية، وظف في مواضع منها السرد الحكائي بصورة جزئية باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الغرض من نسج المعلقة.

لا تمثل هذه المعلقة بناء سرديًّا متكاملاً متناميًّا، بل هي عبارة عن قصيدة غنائية، وظف في مواضع منها السرد الحكائي بصورة جزئية باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الغرض من نسج المعلقة؛ ومن ثم، فإنها ليست سردًا حكائيًّا فنيًّا، بل تضم وحدات سردية تفتقد إلى الوحدة والتنامي فيما بينها، ثم إن آليات تشكيل الحدث فيها؛ الشخصيات والزمان والمكان، وتقنيات الحدث (الحوار والوصف) لم تحقق الشروط التي يجب توافرها في الآليات والتقنيات في الفنون السردية.

المقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على نبينا محمد، القائل: «إنّ من البيان لسحرًا، وإن من الشعر لحكمًا»، وعلى آله وصحبه، ومن تبعهم بإحسان.. وبعد:

فالموضوع الذي يتناوله هذا البحث، هو: «**تداخل السردي والشعري في معلقة النابغة الذبياني، دراسة نقدية في آليات التشكيل السردي**». وتداخل الأجناس الأدبية من الموضوعات القديمة الحديثة، حيث إن تناول هذه القضية في النقد ترجع جذورها إلى فيلسوف اليونان أرسطو طاليس (ت. ٣٢٢ ق. م) الذي أسس نظريته التجنيسية على أساس ما اطلع عليه من نصوص يونانية قديمة[١].

وقد تنبه نقادنا العرب القدماء لهذه الظاهرة في الأدب، فثعلب (ت. ٢٩١هـ) جعل اقتصاص الأخبار من فنون الشعر[٢]، وابن رشيق (ت. ٤٦١) استحسن «الشعر مبنيًّا بعضه على بعض، و... أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل: الحكايات وما شاكلها، فإنَّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»[٣]. وذكر حازم القرطاجني أن «ملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم والكائنة فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر، ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه، ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك»[٤]، وأشار إلى إهمال الدرس النقدي لحضور القص في النص الشعري، ودعا إلى وضع القوانين الضابطة لهذا الحضور[٥].

وفي العصر الحديث بدأت العناية برصد هذه الظاهرة في الأدب، وخصوصًا تداخل السرد مع الشعر والعكس، فتم تناولها من قبل الباحثين في كتب ورسائل وأبحاث ومقالات، ولا تزال تحتاج إلى عناية أكثر واهتمام أكبر؛ لأن مثل هذه الدراسات والبحوث تعين في كشف جوانب من النص ودلالات فيه مخفية لا يمكن الوصول إليها عن طريق التحليل الذي يعتمد على المناهج النقدية المتداولة، ثم إن تناول هذه الظاهرة في الأدب بالدرس والتحليل – على الرغم من قدم الظاهرة – فيه طرافة، ويحقق متعة للباحث، وبخاصة مع تطور الأدوات الفنية والأسس المنهجية التي ندرس الظاهرة استنادًا إليها.

أهمية موضوع الدراسة:

تنبع أهمية موضوع الدراسة من عدة أمور:

الأول– أنه يتعلق بالشعر الجاهلي الذي يمثل ديوان العرب وفنهم الأول، قال عنه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب: «كَانَ الشّعْر علم قوم لم يكن لَهُم علم أصح مِنْهُ»[٦].

الثاني– أنه يتعلق بشعر شاعر يعد من أكبر شعراء العربية، هو النابغة الذبياني الذي قال عنه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان البصير بدروب الكلام: «هذا أشعر العرب»[٧]، والذي تميز

عن أقرانه من الشعراء باستحداثات شعرية لم يسبق إليها، كفن الاعتذار، واستخدامه تقنيات فنية لم تكن مطروقة عند شعراء الجاهلية، كالإسقاط الفني والرمز والقناع.

الثالث– أنه يتعلق بظاهرة في شعر النابغة لم يتعرض لها – فيما أعلم – أحد من الدارسين، هي: تداخل السرد بآلياته وتقنياته في الشعر، بالرغم من وضوح الظاهرة وتجليها في المعلقة.

الدراسات السابقة:

الدراسات حول تداخل السردي مع الشعري أكثر من أن تحصى، ولكن لم أجد – كما قلت – دراسة تناولت هذا التداخل في معلقة النابغة، لكني وجدت دراسات تناولتها من زوايا أخرى، منها:

١– التوظيف الأسطوري في معلقة النابغة الذبياني – قراءة نقدية، أحمد موسى أحمد النوتي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد الرابع والعشرون، ٢٠٠٨م.

تناول هذا البحث نبذة عن حياة النابغة وصفاته وما حظي به شعره من عناية الأقدمين والمحدثين، وعرج على علاقة المعتقد بالأسطورة، ثم عالج الدوائر الأسطورية في المعلقة: أسطورة لقمان، ولوحة الصيد، وأسطورة سليمان وزرقاء اليمامة، وأسطورة تقديس المكان والحيوان والطير، وقام الباحث بشرح أبيات كل أسطورة، مستنبطًا من ذلك ما ترمي إليه كل أسطورة، ثم تناول كيف وظف الشاعر هذه الأساطير فنيًّا، وغلب على هذا التناول استدعاء التاريخ وشرح الأبيات.

٢– النظم البلاغي في معلقة النابغة الذبياني، لشعبان محمد علي كفافي، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، المجلد الأول، العدد التاسع والعشرون، ٢٠٠٩م.

قام الباحث في هذه الدراسة بـ: التعريف بالنابغة ومعلقته وبيان محاورها، وإبراز مدى قدرة الشاعر على توظيف الكلمات في إبراز المعنى والتعبير عن أغراضه، وتحليل الأبيات تحليلاً بلاغيًّا موظفًا أساليب البلاغة وصورها وفنونها المعروفة.

٣– معلقة النابغة الذبياني – قراءة في سياق النص، لعبد الرحيم صالح عبد الرحمن، جامعة عدن، نياية الدراسات العليا، العدد الثلاثون، ٢٠١٣م.

تناولت هذه الدراسة: التعريف بالنابغة ومكانته، وخصائص السياق وأنواعه وأهميته، ودور السياق في انسجام موضوع المعلقة وتناسقه، والصورة الشعرية وعلاقتها بسياق المعلقة، فهي دراسة سياقية بلاغية.

٤– معلقة النابغة الذبياني – دراسة سيميائية، للدكتورة ليلى خلف أيوب السبعان، بحث منشور في مجلة: فيولوجي: سلسلة في الدراسات الأدبية واللغوية، دورية علمية محكمة، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر، المجلد الثاني والثلاثون، العدد الثالث والستون، ٢٠١٥م.

بدأت الدراسة بنبذة عن: النابغة الذبياني، ومفهوم الدراسة السيميائية. وركزت على: الشخصيات والزمان والمكان ليس بوصفها مكونات سردية بل دوال سيميائية، وتناولت: سيميائية البنية اللغوية وأثرها في الدلالة، والوظيفة الإخبارية للصورة وعلاقتها بالوظيفة التوضيحية، وسيميائية الصورة العنقودية المتحركة المركبة، فالدراسة مركزة حول مكونات النص بوصفها علامات دالة.

٥- البناء الفني والوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية – معلقة النابغة الذبياني أنموذجًا، لعمار عبد الأمير راضي السلامي، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، العدد الثاني والعشرون، ٢٠١٥م.

تتبعت الدراسة بناء القصيدة ببيان أجزائها التي تتكون منها: المقدمة ولوحة الطلل، ولوحة الرحلة، ولوحة الصيد، ثم الغرض من نظم المعلقة، فبان أن الشاعر التزم بالبناء الفني للقصيدة الجاهلية، ومع هذا ظهرت مهارة الشاعر في اختيار تفاصيل دقيقة منسجمة مع الغرض الذي قيلت المعلقة من أجله، ومع الشعور النفسي والعاطفي المسيطر على الشاعر؛ فأدى ذلك إلى وحدة عضوية نفسية واضحة.

٦- من بلاغة العدول في معلقة النابغة الذبياني، للدكتور حسني السيد محمد التلاوي، بحث منشور في حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مصر، المجلد الثامن، العدد الثاني والثلاثون، ٢٠١٦م.

عرجت الدراسة على مَن أطلق عليهم لقب النابغة، وعرفت بالنابغة الذبياني ومكانته بين شعراء الجاهلية، وبينت سبب قوله المعلقة وأثرها، وعرفت بالعدول عند قدماء البلاغيين والمحدثين، ثم تناولت أساليب العدول في لوحات المعلقة، كإخراج الكلام على خلاف الظاهر، والعدول في الاستثناء، والعدول في الإسناد، ... إلخ.

٧- شعرية الانسجام والنسق النفسي – معلقة النابغة الذبياني "يا دار مية" نموذجًا، بيومي محمد بيومي طاحون، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، العدد الأربعون، ٢٠١٦م.

بدأت الدراسة بعرض آراء النقاد حول قضية وحدة النص الأدبي، خصوصًا في القصيدة الجاهلية، وذكرت ملابسات العلاقة بين النعمان والنابغة الذبياني، وتناولت أجزاء القصيدة: الطلل والمدخل النفسي، والناقة رمز التجاوز وتكأة التخلص، ولوحة الصيد.. الصراع والرمز، ثم غرض القصيدة، وأبرزت الدراسة أن المعلقة نص متلاحم الأجزاء على الرغم من تمسكها بتقاليد القصيدة القديمة، من وقوف على الأطلال ووصف للرحلة قبل الولوج إلى الغرض الرئيس؛ وذلك أن الشاعر عكس حالته النفسية في هذه الأجزاء، وحملها همومًا تتناسب مع ما ذكره في غرضها وما يناسب حالته النفسية.

ومن خلال توصيفات الأبحاث السابقة يتضح اختلافها عن بحثي في: الموضوع، وطبيعة الدراسة، والتوجه، لكن هذا لا ينفي وجود جوانب التقاء ونقاط تماس حاولتُ الإفادة منها أثناء الدراسة.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في: محاولة الكشف عن حدود حضور المكونات السردية داخل نص شعري غنائي، وبيان ما إذا كان هذا الحضور يرقى إلى بناء سردي متكامل أم يمثل توظيفًا جزئيًّا خادمًا للغرض الشعري.

تساؤلات البحث:

حاول البحث أن يجيب على عدة تساؤلات هي:

ما هي أبرز مكونات السرد تجليًا في معلقة النابغة الذبياني؟ وكيف كان تشكيل بناء الحدث السردي فيها؟ وما هي آليات هذا التشكيل؟ وكيف وظفها الشاعر؟ وما هي التقنيات السردية التي وظفها النابغة؟ وكيف وظفها؟ وما المدى الذي بلغه تداخل السردي والشعري فيها؟ وهل السرد في المعلقة مقصود لذاته أو هو وسيلة تعبيرية لتحقيق الهدف المتوخى من القصيدة؟

منهج البحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي الذي يقوم على التفسير والتوجيه والتحليل والاستنتاج، ويعتمد على العديد من الإجراءات السردية والبلاغية والأسلوبية في التحليل.

خطة البحث:

بدأ البحث – بعد المقدمة – بعرض أبنية المعلقة الخمسة، واستنتاج ما أمكن استنتاجه من خلال القراءة الأولية لها، ثم تناول: الراوي وطبيعته فيها، والحدث السردي، وآليات تشكيل هذا الحدث، وتقنيات السرد، لتأتي الخاتمة مبرزة أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وأُتْبَعْتُ الخاتمة بقائمة المصادر والمراجع.

أبنية المعلقة:

تشكل البناء في معلقة النابغة البالغ عدد أبياتها خمسين بيتًا[٨] من عدة أبنية متجاورة متوالية، جاءت على النحو الآتي:

البنية الأولى– الوقوف بأطلال دار مية (١–٧):

يـــا دارَ مَيَّـــةَ بِالعَليـــاءِ فَالسَّـــنَدِ ... أَقـــوَتْ، وَطـــالَ عَلَيهـــا ســـالِفُ الأَبَـــدِ

وَقَفـــتُ فيهـــا أُصَـــيلانًا أُســـائِلُها ... عَيَّـــتْ جَوابًـــا، وَمـــا بِـــالرَّبعِ مِـــن أَحَـــدِ

إِلاَّ الأَوارِيَّ لَأْيًـــا مـــا أُبَيِّنُهـــا، ... وَالنُـــؤيَ كَـــالحَوضِ بِالمَظلومَـــةِ الجَلَـــدِ

رَدَّتْ عَلَيـــــهِ أَقاصِـــــيهِ، وَلَبَّـــــدَهُ ضَـــربُ الوَليـــدَةِ بِالمِســـحاةِ فـــي الثَّـــأَدِ
خَلَّـــتْ سَـــبِيلَ أَتِـــيٍّ كـــانَ يَحْبِسُـــهُ وَرَفَّعَتْـــهُ إِلـــى السِّـــجْفَيْنِ فَالنَّضَـــدِ
أَمْسَـتْ خَـلاءً، وَأَمْسَـى أَهْلُهـا اِحتَمَلـوا أَخْنَـى عَلَيهـا الَّـذِي أَخْنَـى عَلـى لُبَـدِ
فَعَـدِّ عَمّـا تَـرى إِذْ لا اِرتِجـاعَ لَـهُ، وَاِنْـمِ القُتُـودَ عَلـى عَيْرانَـةٍ أُجُـدِ

البنية الثانية- وصف الناقة (٨-٢٠):

مَقذوفَـةٍ بِـدَخِيسِ الـنَّحضِ، بازِلُهـا لَـهُ صَـريفٌ، صَـريفُ القَعْـوِ بِالمَسَـدِ
كَـأَنَّ رَحْلِـي، وَقَـد زالَ النَّهـارُ بِنـا يَـومَ الجَليـلِ، عَلـى مُسـتَأنِسٍ وَحِـدِ
مِـنْ وَحْـشِ وَجْـرَةَ مَوْشِـيٍّ أَكارِعُـهُ طـاوي المُصَـيْرِ كَسَـيفِ الصَّـيقَلِ الفَـرِدِ
أَسْـرَتْ عَلَيـهِ مِـنَ الجَـوْزاءِ سـارِيَةٌ تُزْجِـي الشَـمـالُ عَلَيـهِ جامِـدَ البَـرَدِ
فَارتـاعَ مِـن صَـوتِ كَـلّابٍ؛ فَبـاتَ لَـهُ طَـوْعَ الشَّـوامِتِ مِـن خَـوفٍ وَمِـن صَـرَدِ
فَبَـتَّهُنَّ عَلَيـهِ، وَاسـتَمَرَّ بِـهِ صُـمْعُ الكُعـوبِ بَريئـاتٍ مِـنَ الحَـرَدِ
وَكـانَ ضُـمرانُ مِنـهُ حَيـثُ يُوزِعُـهُ طَعْـنَ المُعـارِكِ عِنـدَ المُحْجَـرِ النَّجُـدِ
شَـكَّ الفَريصَـةَ بِالمِـدْرَى فَأَنْفَـذَها طَعْـنَ الْمُبَيطِـرِ إِذْ يَشْـفِي مِـنَ الْعَضَـدِ
كَأَنَّـهُ، خارِجًـا مِـن جَنـبِ صَـفحَتِهِ، سَـفُّودُ شَـرْبٍ نَسُّـوهُ عِنـدَ مُفْتَـأَدِ
فَظَـلَّ يَعجُـمُ أَعْلَـى الـرَّوْقِ مُنْقَبِضًـا فـي حالِـكِ اللَّـوْنِ صَـدْقٍ غَيـرِ ذِي أَوَدِ
لَمّـا رَأى واشِـقٌ إِقعـاصَ صـاحِبِهِ وَلا سَـبيلَ إِلـى عَقْـلٍ وَلا قَـوَدِ
قالَـت لَـهُ الـنَّفسُ: إِنّـي لا أَرى طَمَعًـا وَإِنَّ مَـوْلاكَ لَـمْ يَسْـلَم وَلَـمْ يَصِـدِ
فَتِلْـكَ تُبلِغُنـي النُّعمـانَ، إِنَّ لَـهُ فَضلًا عَلى الناسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

البنية الثالثة- مدح الملك النعمان (٢١-٣١):

وَلا أَرى فـاعِلًا فـي النّـاسِ يُشْـبِهُهُ وَلا أُحاشـي مِـنَ الأَقـوامِ مِـن أَحَـدِ
إِلّا سُـلَيمانَ إِذْ قـالَ الإِلَـهُ لَـهُ: قُـمْ فـي البَرِيَّـةِ فَاحْـدُدْها عَـنِ الفَنَـدِ
وَخَـيِّسِ الجِـنَّ؛ إِنّـي قَـد أَذِنْـتُ لَهُـم يَبْنُـونَ تَـدْمُرَ بِالصُّـفّاحِ وَالعَمَـدِ
فَمَـنْ أَطاعَـكَ فَانْفَعْـهُ بِطاعَتِـهِ كَمـا أَطاعَـكَ، وَادْلُلْـهُ عَلـى الرَّشَـدِ
وَمَـنْ عَصـاكَ فَعاقِبْـهُ مُعاقَبَـةً تَنْهَـى الظَّلُـومَ وَلا تَقْعُـد عَلـى ضَـمَدِ
إِلّا لِمِثلِـكَ أَو مَـن أَنـتَ سـابِقُهُ سَـبْقَ الْجَـوادَ إِذا اسْـتَوْلَى عَلـى الأَمَـدِ
أَعْطَـى لِفارِهَـةٍ حُلْـوٍ تَوابِعُهـا مِـنَ المَواهِـبِ لا تُعْطَـى عَلـى نَكَـدِ

الواهِـــبُ المِائَـــةَ المِعْكَـــاءَ زَيَّنَهـــا ... سَـــعدانُ تُوضِـــحَ فـــي أَوبارِهـــا اللِّبَـــدِ
وَالأُدْمُ قَـــدْ خُيِّسَـــتْ فُـــتْلًا مَرافِقُهـــا ... مَشْـــدودَةً بِرِحـــالِ الحِيـــرَةِ الجُـــدُدِ
وَالرَّاكِضـــاتِ ذُيـــولَ الـــرَّيْطِ فانْقَهـــا ... بَـــرْدُ الهَـــواجِرِ كَـــالغِزْلانِ بِـــالجَرَدِ
وَالخَيـــلَ تَمـــزَعُ غَرْبًـــا فـــي أَعِنَّتِهـــا ... كَـــالطَّيرِ تَنجـــو مِـــنَ الشُّـــؤْبوبِ ذي البَـــرَدِ

البنية الرابعة– طلب تروِّي النعمان في الحكم (٣٢–٣٦):

احكُـــم كَحُكـــمِ فَتـــاةِ الحَـــيِّ إِذ نَظَـــرَتْ ... إِلـــى حَمـــامٍ شِـــراعٍ وارِدِ الثَمَـــدِ
يَحُفُّـــهُ جانِبـــا نِيـــقٍ وَتُتبِعُـــهُ ... مِثـــلَ الزُجاجَـــةِ لَـــم تُكْحَـــلْ مِـــنَ الرَمَـــدِ
قالَـــتْ: أَلا لَيتَمـــا هَـــذا الحَمـــامُ لَنـــا ... إِلـــى حَمامَتِنـــا وَنِصـــفُهُ فَقَـــدِ
فَحَسَّـــبوهُ فَـــأَلفَوهُ كَمـــا حَسَـــبَتْ ... تِســعًا وَتِســعينَ لَـــم تَـــنقُص وَلَـــم تَـــزِدِ
فَكَمَّلَـــت مِائَـــةً فيهـــا حَمامَتُهـــا ... وَأَســـرَعَت حِســـبَةً فـــي ذَلِـــكَ العَـــدَدِ

البنية الخامسة– الاعتذار والاستعطاف (٣٧–٥٠):

فَـــلا لَعَمْـــرُ الَّـــذي مَسَّـــحتُ كَعبَتَـــه ... وَمـــا هُريـــقَ عَلـــى الأَنصـــابِ مِـــن جَسَـــدِ
وَالمُـــؤمِنِ العائِـــذاتِ الطَيـــرَ يَمْسَـــحُها ... رُكبـــانُ مَكَّـــةَ بَـــينَ الغَيْـــلِ وَالسَّـــعَدِ
مـــا قُلـــتُ مِـــن سَـــيِّئٍ مِمّـــا أُتيـــتَ بِـــهِ ... إِذَنْ، فَـــلا رَفَعَـــتْ سَـــوْطِي إِلَـــيَّ يَـــدي
إِلّا مَقالَـــةَ أَقـــوامٍ شَـــقيتُ بِهـــا ... كانَـــتْ مَقـــالَتُهُم قَرْعًـــا عَلـــى الكَبِـــدِ
إِذًا فَعـــاقَبَني رَبّـــي مُعاقَبَـــةً ... قَـــرَّت بِهـــا عَـــينُ مَـــن يَأتيـــكَ بِالفَنَـــدِ
أُنبِئـــتُ أَنَّ أَبـــا قـــابوسَ أَوعَـــدَني ... وَلا قَـــرارَ عَلـــى زَأرٍ مِـــنَ الأَسَـــدِ
مَهـــلًا فِـــداءً لَـــكَ الأَقـــوامُ كُلُّهُـــمُ ... وَمـــا أُثَمِّـــرُ مِـــن مـــالٍ وَمِـــن وَلَـــدِ
لا تَقـــذِفَنّي بِـــرُكنٍ لا كِفـــاءَ لَـــهُ ... وَإِن تَأَثَّفَـــكَ الأَعـــداءُ بِالرِّفَـــدِ
فَمـــا الفُـــراتُ إِذا هَـــبَّ الرِيـــاحُ لَـــهُ ... تَرمـــي أَواذِيُّـــهُ العِبْـــرَينِ بِالزَّبَـــدِ
يَمُـــدُّهُ كُـــلُّ وادٍ مُتـــرَعٍ لَجِـــبٍ ... فيـــهِ رِكـــامٌ مِـــنَ اليَنْبُـــوتِ وَالخَضَـــدِ
يَظَـــلُّ مِـــن خَوفِـــهِ المَـــلّاحُ مُعتَصِـــمًا ... بِالخَيزُرانَـــةِ بَعـــدَ الأَيـــنِ وَالنَّجَـــدِ
يَومًـــا بِـــأَجوَدَ مِنـــهُ سَـــيْبَ نافِلَـــةٍ ... وَلا يَحُـــولُ عَطـــاءُ اليَـــومِ دونَ غَـــدِ
هَـــذا الثَّنـــاءُ فَـــإِن تَسـمَع بِـــهِ حَسَـــنًا ... فَلَـــم أُعَـــرِّض – أَبَيـــتَ اللَّعْـــنَ – بِالصَّـــفَدِ
هـــا إِنَّ ذي عِـــذرَةٌ إِلّا تَكُـــن نَفَعَـــتْ ... فَـــإِنَّ صـــاحِبَها مُشـــارِكُ النَكَـــدِ

جدول الأبنية السردية في المعلقة

م	البنية	الأبيات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الوقوف بأطلال دار مية	١-٧	٧	%١٤
٢	وصف الناقة	٨-٢٠	١٣	%٢٦
٣	مدح الملك النعمان	٢١-٣١	١١	%٢٢
٤	طلب تروي النعمان في الحكم	٣٢-٣٦	٥	%١٠
٥	الاعتذار والاستعطاف	٣٧-٥٠	١٤	%٢٨

وقراءة أولية للأبنية والجدول تحيل إلى:

أولاً- حضور السرديات على هذا النحو جاء متناسبًا مع غرض القصيدة الأساس؛ إذ برزت شخصية النعمان في السرديات الثلاثة الأخيرة، وهي تمثل الجزء الأكبر من أبيات القصيدة، فنسبة حضورها مجتمعة بلغت ٦٠%، أي: نحو ثلثي القصيدة، والمناسبة التي قيلت فيها القصيدة تؤيد هذا الحضور؛ فقد قالها معتذرًا ومستعطفًا ومبرئًا نفسه مما وُصِمَ به واتُّهِمَ وأغضب عليه النعمان، وفي سبب غضب النعمان منه قيل: إن النابغة رأى زوجة النعمان "المتجردة" يومًا في حين غفلة، فسقط نصيفها عن وجهها، فاستترت بيدها وذراعها، فقال فيها قصيدته:

أَمِـــنْ آلِ مَيَّـــةَ رائِـــحٌ أَوْ مُغْتَـــدِ عَجْـــــلانَ ذَا زادٍ وغَيْـــــرَ مُـــــزَوَّدِ

فامتلأ النعمان غضبًا وأوعد النابغة فهرب. وقيل: إن غضب النعمان عليه لأن عبد القيس التميمي

ومرة بن سعد السعدي نظما هجاء في النعمان على لسان النابغة. وقيل: إن سبب توعد النعمان للنابغة أنه كان هو والمنخل اليشكري جالسين في مجلس النعمان ومعهم زوجته المتجردة، فقال النعمان للنابغة: صفها في شعرك. فقال قصيدته السابقة؛ فلحقت المنخل غيرة، فقال للنعمان: ما يستطيع أن يقول هذا الشعر إلا من عرف؛ فحقد النعمان على النابغة، وعلم بذلك؛ فخافه وهرب إلى ملوك غسان بالشام، وكانوا أعداء لملوك الحيرة، فاتصل النابغة بعمرو بن الحارث الأصغر ملك غسان ومدحه ومدح أخاه النعمان، وظل لديه حتى مات، وملك أخوه النعمان، فأقام عنده أثيرًا لديه، ولكنه كان يحن إلى بلاط النعمان بن المنذر ملك الحيرة، ويرسل إلى الملك قصائد من اعتذارياته الرائعة، يتبرأ فيها مما رمى به، ويعتذر مما كان، وتوالت اعتذاراته على النعمان؛ فعفا عنه، فعاد إليه وعاشره في الحيرة[٩].

ثانيًا– أن النابغة، جريًا على عادة الشعراء العرب القدامى، بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال، أطلال دار مية، ناداها وساءلها، فلم تردّ جوابًا؛ لأنها خلت من ساكنيها، وعفت ديارها فلم يبق منها إلا آثار.

ثالثًا– أن النابغة لجأ إلى ما عرف في النقد القديم بـ(حسن التخلص) عند الانتقال من غرض إلى غرض، وقد وقع منه حسن التخلص في آخر بيت من البنية الأولى؛ حيث مهد للرحلة ووصف ناقته بقوله:

فَعَـدِّ عَمّـا تَـرى؛ إِذ لا اِرتِجـاعَ لَـهُ، وَاِنْـمِ القُتُـودَ عَلـى عَيْرانَـةٍ أُجُـدِ

أي: تجاوز ما تراه من خراب ديار مية؛ إذ لا رجعة له، وارفع القتود (خشب الرحل) على «**عَيْرانَةٍ أُجُدِ**» (ناقة تشبه العيرانة بفتح العين: الحمارة؛ استعير اللفظ للناقة؛ لبيان أن أخفافها قوية صلبة كصلابة حوافر الحمارة)، وهي ناقة أجد، أي: عَظُمَ فِقارها، موثقة الخلق[١٠] متينة بنية قوية؛ فالنابغة يخاطب نفسه على سبيل التجريد: اترك هذه الديار العافية وارتحل على هذه الناقة، ثم بدأ في وصف هذه الناقة دون أن يتلبث عند الرحلة كثيرًا، وكيف كانت؟ وإلى من يرتحل؟

وقد لجأ – أيضًا – إلى حسن التخلص فمهد للانتقال من البنية الثانية إلى الثالثة بقوله:

فَتِلـكَ تُبلِغُنـي النُّعمـانَ، إِنَّ لَـهُ فَضلًا عَلـى النّاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَدِ

«**تِلْكَ**» إشارة إلى ناقته، هذه الناقة ستوصله إلى بغيته، وبغيته الملك النعمان بن المنذر الذي طال فضله القريب والبعيد. ثم شرع في مدح النعمان بعد هذا التخلص.

رابعًا– لم يلجأ النابغة إلى التخلص بين البنيتين: الثالثة والرابعة، بل انتقل من طلبه من النعمان التروي في الحكم عليه إلى مدحه وترضيه والاعتذار منه مباشرة.

خامسًا– البنيتان الأوليان لا ترتبطان فيما بينهما موضوعيًّا، فكل سردية منها تختص بموضوع، وهذا يشير للوهلة الأولى إلى افتقاد هاتين السرديتين وحدة الحدث والتنامي والحبكة فيما بينهما، وهذا من شأنه إضعاف فنيات السرد، وهذا طبيعي في السرد الشعري؛ لأن الشاعر لا يوظف من تقنيات السرد إلا ما يخدم فكرته، ويجّلي غرضه. أما السرديات الثلاث الأخيرة فبينها ارتباط موضوعي على نحو ما؛ إذ انصبت في الاعتذار من النعمان واستعطافه ومدحه، لكن هل حقق ذلك وحدة الحدث وتناميه والصراع والحبكة؟ هذا ما لا تجليه قراءة أولية، لكن سيتكشف ذلك – من غير شك – بعد القراءة الفاحصة الناقدة.

سادسًا– لجأ النابغة للوصول إلى غرضه (استرضاء النعمان) إلى الايحاء عن طريق عدد من التقنيات: الاستطراد، الإسقاط، الاستدعاء الديني والتاريخي، وهذا كان له أثره الكبير في منح النص أبعادًا فنية وثقافية ونفسية عميقة.

الراوي:

الراوي: شخصية متخيلة يقوم المبدع بإسناد عملية السرد (الحكي) لها، وهو «مجموعة من الشروط الأدائية التي تمكن من يروي بأن يروي، كما أنه فعل وسمع ورأى وعرف ما يروى، وهو بذلك شخصية ظل فنيٍّ للكاتب، والكاتب هو الذي يخلقها؛ إذ يخلق أدوات سرده، أو يمتلك تقنيات السرد ويمارسها معيدًا إنتاجها»(١١)، و«تختلف هوية الراوي عن غيره من الشخصيات المؤسسة للسرد؛ فهو وحده المضطلع بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة. وقد لا يقتصر دوره على ذلك فقط، إذ ربما شارك كشخصية داخل الأحداث»(١٢).

والراوي في المعلقة هو الشاعر النابغة الذبياني، وهو يختلف عن الراوي السردي؛ إذ الراوي الشاعر «حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويًا أصيلاً، ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا، وحضوره يتجسد عبر ... قدرته على استغلال هذه اللغة، أما الراوي السردي في الرواية أو القصة لا يعبث بالقواعد عكس الراوي الشعري الذي يعد أكثر حرية ويتعامل مع المجاز بغير حدود»(١٣).

والنابغة الراوي أتى من نوع الراوي العليم الذي يقتصر دوره على رواية الحدث والتدخل بالتعليق أو الوصف، وتحريك الأشياء بوعي تام وفي يديه الخيوط(١٤)، وأحيانًا أخرى أتى راويًّا مشاركًا بوصفه أحد الشخصيات الفاعلة في بناء الحدث السردي، ويروي الأحداث من وجهة نظره الشخصية، ويستخدم ضمير المتكلم (أنا/نحن)، وهو بهذا يمنح السرد طابعًا ذاتيًّا، كأن القارئ يستمع لشهادة حية؛ لأن الراوي الشعري لا يقف عند حدود التعليق على الأحداث أو الوقوف خارج ما يسرد، بل هو عنصر أساسي في بنية النص(١٥).

جدول نوع الراوي في المعلقة

م	البنية	الأبيات	الراوي	الأبيات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الوقوف بأطلال دار مية	١–٧	عليم	١، ٢، ٥، الثالث، ٧	٣,٥	%٧
			مشارك	٥، الثالث، ٤، ٥، ٦	٣,٥	%٧

٢	وصف الناقة	٨-٢٠	عليم	٨، ١٠- ١٩	١١	%٢٢
			مشارك	٩، ٢٠	٢	%٤
٣	مدح الملك النعمان	٢١-٣١	عليم	٢١-٣١	١١	%٢٢
			مشارك	-	-	%٠
٤	طلب تروي النعمان في الحكم	٣٢-٣٦	عليم	٣٢-٣٦	٥	%١٠
			مشارك	-	-	%٠
٥	الاعتذار والاستعطاف	٣٧-٥٠	عليم	٤٥-٤٨	٤	%٨
			مشارك	٣٧-٤٤، و ٤٩، ٥٠	١٠	%٢٠
المجموع		٥٠	عليم	-	٣٤,٥	%٦٩
			مشارك	-	١٥,٥	%٣١

وظاهر من هذا الإحصاء أن النابغة الراوي العليم أكثر حضورًا من النابغة الراوي المشارك، ومع الراوي العليم يتوارى ضمير المتكلم ويبرز ضمير الغائب، ودور النابغة الراوي العليم وصف الأحداث وتوجيهها والتحكم فيها، يبدو هذا واضحًا في وصفه لتراب «**النُؤيَ**» «الحفرة تجعل حول الخيمة لئلا يصل إليها الماء»[١٦]، ولبدت هذا التراب الندي بالمسحاة (أداة يسوى بها وجه الأرض، ويرفع بها التراب ويثبت)، وألصقت بعضه ببعض؛ لئلا يصل الماء إلى الخيمة، وبإصلاح الوليدة للنؤي «**خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ**»، أي: أصلحت سبيل السيل مما كان يحبسه عن الجريان؛ وذلك لحماية الخيمة وما فيها من أغراض، «**وَرَفَّعَتْهُ**»، أي: رفعت التراب «**إِلى السِّجْفَيْنِ**» الستارين الرقيقين يكونان في مقدم البيت، «**فَالنَّضَدِ**»: ما وضع من المتاع وراء هذين الستارين. يقول:

.....	**وَالنُؤيَ كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ**
..	**ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَأَدِ**
رَدَّتْ عَلَيهِ أَقاصِيهِ، وَلَبَّدَهُ	**وَرَفَّعَتْهُ إِلى السِّجْفَيْنِ فَالنَّضَدِ**
خَلَّتْ[١٧] سَبِيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ	**أَخْنَى عَلَيها الَّذِي أَخْنَى عَلى لُبَدِ**
أَمسَتْ[١٨] خَلاءً وَأَمسى[١٩] أَهلُها اِحتَمَلوا	

لقد غاب ضمير المتكلم وبرز ضمير الغائب؛ لأن الشاعر لعب دور المراقب للحدث، الواصف له، المعبر عنه، فغاب الشاعر بوصفه شخصية مشاركة في الحدث، ووقع هذا في سردية الصيد، وسردية سليمان عليه السلام، وسردية زرقاء اليمامة، وسردية الفرات، فلم يظهر الشاعر بصفته شخصية مشاركة في الظاهر، وإن كان تقنع بشخصيات أخرى؛ وكان هدفه التخفي وراء هذه الشخصيات؛ ليعبر عن موقفه دون أن يقع تحت طائلة المؤاخذة كما سنعرف فيما بعد.

ولما كان الغرض الرئيس للمعلقة ذاتي، إذ قالها في معرض الدفاع عن نفسه، ونفي ما اتهم به، ومحاولة تبرئة نفسه من الوشايات التي وشاه بها الواشون عند النعمان بن المنذر، فقد ظهرت شخصية الراوي المشارك، ولم تَخْلُ سردية من السرديات الخمس من هذه الذاتية، وبروز ضمير المتكلم، ومشاركته الفاعلة في بناء الأحداث، ففي مطلع البنية الأولى يقول:

يـــا دارَ مَيَّـــةَ بِالعَليـــاءِ فَالسَـــنَدِ أَقـــوَتْ، وَطـــالَ عَلَيهـــا ســـالِفُ الأَبَـــدِ
وَقَفـــتُ فيهـــا أُصَـــيلانًا أُســـائِلُها عَيَّـــتْ جَوابًـــا، وَمـــا بِـــالرَّبعِ مِـــن أَحَـــدِ

فتبدو النزعة الذاتية للنابغة/ الراوي المشارك عبر تلك المشاركة الوجدانية للمكان «**دار مية**»؛ حيث بدأ النابغة قصيدته بالوقوف على أطلال هذه الدار ومناجاتها «**يا دار مية**»، فبرز بوصفه شخصية فاعلة في الحدث، تستعيد ذكرياتها وتتفاعل مع المكان، محولاً الصمت إلى حوار من خلال نداء الدار ووصف ما آلت إليه من خراب، وعبر عن هذا الخراب بكلمة واحدة معبرة «**أَقوَتْ**»، أي: خلت من الناس وأقفرت؛ مما يكشف عن صدمته مما آلت إليه الدار.

وأبرز هذه النزعة وذلك التفاعل الوجداني استخدامه ضمير المتكلم في قوله: **وَقَفتُ – أُسائِلُها**، وإضفاء صفات الإنسان على الدار في: **أُسائِلُها – عَيَّتْ جَوابًا**.

فبرز النابغة/ الراوي شخصية فاعلة مشاركة في بناء الحدث، ومَثَّلَ هو والدار بؤرة الحدث السردي في البنية، ثم هو يعرض من وجهة نظره بوصفه الراوي ما حل بالدار بعدما تركها أهلها وأقفرت.

وفي ختام البنية عند تخلصه إلى البنية الثانية، قال:

فَعَـــدِّ عَمّـــا تَـــرى؛ إِذ لا اِرتِجـــاعَ لَـــهُ، وَاِنْـــمِ القُتُـــودَ عَلـــى عَيْرانَـــةٍ أُجُـــدِ

مخاطبًا نفسه بأن يتجاوز هذه الوقفة إلى ما هو أولى، وهو رفع القتود على ناقته القوية متينة البنيان التي ستبلغه إلى النعمان، كما ذكر ذلك في آخر بيت من البنية الثانية:

فَتِلـــكَ تُبلِغُنـــي النُّعمـــانَ، إِنَّ لَـــهُ فَضـلًا عَلـى النـاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَدِ

وهنا يظهر ضمير المتكلم الياء في قوله: **تُبلِغُني**، ويبدأ في التمهيد لقضيته الذاتية التي تملك عليه جنانه، وتشغل باله، وجعلت الأوهام تتقاذفه.

ومع بداية البنية الثالثة يبرز ضمير المتكلم مرة أخرى، فيقول النابغة:

وَلا أَرى فـــاعِلًا فـــي النـــاسِ يُشْـــبِهُهُ وَلا أُحاشـــي مِـــنَ الأَقـــوامِ مِـــن أَحَـــدِ
إِلّا سُـــلَيمانَ إِذْ قـــالَ الإِلـــهُ لَـــهُ: قُـــمْ فـــي البَرِيَّـــةِ فَاحْـــدُدْها عَـــنِ الفَنَـــدِ

فبرز ضمير المتكلم مرتين، في قوله: **وَلا أَرى**، وقوله: **وَلا أُحاشي**.

ومع البنية الخامسة الأخيرة التي ركز فيها الشاعر جهده في دفع التهمة عن نفسه، واستعطاف النعمان، برزت الذات/ الأنا بروزًا كثيفًا؛ لأن دفع التهمة والاستعطاف يقتضي التكلم عن النفس المتهمة المستعطفة؛ ولذا تردد ضمير المتكلم عشر مرات: **ما قُلتُ – سَوْطِي – إِلَيَّ – يَدي – شَقِيتُ – فَعاقَبَني – رَبّي – أُنبِئتُ – أَوعَدَني – لا تَقذِفَنّي.**

إن الراوي المشارك/ النابغة الذبياني يتسم بطبيعة ذاتية، دفاعية؛ حيث لا يكتفي الشاعر بنقل الأحداث، بل يضع نفسه في قلب العاصفة.

الحدث السردي:

الحدث جزء مقتبس من الواقع المعيش، وهو صورة فنية حيَّة، أكثر حياة من الواقع المعيش[٢٠]؛ لأن المبدع يشكله بما يتلاءم مع رؤيته، فيختار ويحذف ويضيف ويعيد صياغة الأحداث وترتيبها، فيتجاوز عالم الواقع المجرد إلى عالم فني مصور، فـ «الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبًا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفنِّي؛ ما يجعل من الحدث الروائي شيئًا آخر، لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل»[٢١].

والحدث لا يمكن الاطمئنان إلى سرديته إلا إذا كان مشتملاً على حبكة، أي: ترتيب أحداث أجزاء القصة في شكل مترابط، وتنظيم الأحداث داخل السرد، وهي تستند على تعليل الأحداث ومنطقيتها[٢٢].

وتعتمد الحبكة السردية للأحداث على عناصر أساسية، هي: **الترابط السببي**، فلا تكتفي الحبكة بسرد الأحداث زمنيًّا، بل تربطها بعلاقة (سبب ونتيجة). **والصراع:** هو المحرك الأساسي للحبكة، سواء كان صراعًا داخليًّا (بين الشخصية ونفسها) أو خارجيًّا (مع عدو أو مجتمع أو قدر). و**التصاعد الدرامي** بالتمهيد للأحداث، ثم الأزمة، وصولاً إلى الذروة (أقصى درجات التوتر)،

ثم الانفراج (الحل). **والوحدة العضوية** بأن يكون كل جزء في السرد يخدم المعنى الكلي، بحيث يؤدي تغيير أيِّ مشهد إلى خلل في البناء العام.

والحبكة السردية للأحداث في معلقة النابغة لا تتوافر فيها هذه الشروط؛ إذ السرد في هذه المعلقة ليس حكاية قائمة على السرد الوصفي التقليدي المعهود في الفنون السردية كالرواية، بل هو حكاية رحلة نفسية تنتقل من الشعور بالفقد والاغتراب (الوقفة الطللية) إلى الخوف والترقب والمطاردة والحصار (الصراع بين الثور الوحشي والكلاب) ثم محاولة النجاة (الاعتذار).

ومعنى هذا، أنه إذا افْتُقِد الترابط السببي والوحدة العضوية بين الأبنية في المعلقة، فإن هناك الرابط النفسي الذي يربط أبنية المعلقة من أولها إلى آخرها؛ إذ المعلقة من أولها إلى آخرها تكشف عن حالة من الاغتراب والترقب والخوف والمطاردة والمناورة والأمل في الخلاص، زد على ذلك أن بين البنيات تصاعدًا دراميًّا، كما برز الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي.

بدأت الأزمة بين النابغة والنعمان بالفراق بينهما، فوقعت حالة **(اغتراب)** مكاني ونفسي، وجاءت البنية الأولى (الطللية) معبرة عن: الفراق (فراق مية للشاعر، وفراق أهل الدار لدارهم)، والوحشة؛ إذ الدار:

..... **أَقْــوَتْ، وَطــالَ عَلَيهــا ســالِفُ الأَبَــدِ**

... **عَيَّــتْ جَوابًــا، وَمــا بِــالرَّبعِ مِــن أَحَــدِ**

....

... **أَخْنَــى عَلَيهــا الَّــذِي أَخْنَــى عَلــى لُبَــدِ**

.....

...

أَمسَــتْ خَــلاءً وَأَمســى أَهلُهــا اِحتَمَلــوا

اللافت في هذه البنية إلحاح النابغة على: الارتحال عن الدار، وهجرها هجرانًا طويلاً، وخلوها من أهلها، وخرابها؛ ليبرز مدى الوحشة والاغتراب التي حلت بها، وكأن النابغة يعبر بهذا عن حالته النفسية وما وقع له (الإحساس بالوحشة والاغتراب بسبب: الفراق بينه وبين النعمان، وهجرانه الحيرة، وفراره إلى الغساسنة بالشام)، وهذا نوع من الإسقاط الفني.

إن وقفة النابغة هذه على «**دار مية**» ليست – كما يبدو للقارئ للوهلة الأولى – وقفة طللية بالمفهوم الشائع عند شعراء العرب القدماء، بل هي تصوير لحالة **الوحشة والاغتراب ثم الهجر والفراق** التي يعيشها، فلم تكن هذه اللوحة «مجرد استدعاء للذكريات وبث الصبابة لجلب

الأسماع إليه، بل كان الوقوف أمام الطلل والنؤي والأثافي وبقية الآثار استدعاء رمزيًّا لتلك الأيام الماضية التي قضاها في حنايا الحيرة؛ لتتداعى كذلك في ذهن المتلقي (النعمان) ولتكون الجسر الذي ينفذ من خلاله الشاعر إلى عالم التجربة التي بعثته على قول القصيدة، فقد كان ذكر الديار والأطلال بمثابة الرمز لتجربة الغربة التي يمر بها الشاعر وهو يعاني ألم الفراق»[٢٣] فراق النعمان.

ألم **الوحشة والاغتراب** استدعاه **الهجر والفراق** بين النابغة والنعمان، وهو ما أسقطه في (وقفته على ديار مية)، فالإحساس في الموقفين واحد.

ولما وقع الهجر والاغتراب بدأ الصراع، وهذا الصراع تمثل في ملاحقة النعمان للنابغة، فتوعده وأهدر دمه، وشجع الشعراء الآخرين في بلاطه على هجائه، وحاول تشويه صورته في قبيلته ذبيان، ومارس ضغوطًا على القبائل لقطع صلته به، فيما يشبه نوعًا من المطاردة، وقد أشار النابغة إلى ذلك؛ حيث قال في معلقته تلك:

أُنبِئــــتُ أَنَّ أَبـــا قـــابوسَ أَوعَـــدَني وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ

وقال أيضًا:

فإنّــكَ كاللّيــلِ الــذي هــوَ مُــدْرِكي وإن خَلْتَ أنّ المُنتأى عنكَ واسعُ[٢٤]

فكانت المطاردة من النعمان والمدافعة من النابغة، ومثَّل هذا قمة الصراع الدرامي؛ حيث وصل التأزم درجته القصوى، وهذا جعل النابغة يعيش حالة من القلق والاضطراب النفسي الشديد، وهذا الصراع يشبه الصراع في البنية الثانية، ففي هذه البنية التي قصد منها النابغة وصف ناقته، وبدأها بالوصف المباشر:

فَعَــدِّ عَمّــا تَــرى إِذْ لا اِرتِجــاعَ لَــهُ، وَاِنْــمِ القُتُــودَ عَلــى عَيْرانَــةٍ أُجُــدِ
مَقذوفَــةٍ بِــدَخيسِ الــنَّحضِ، بازِلُهــا لَــهُ صَــريفٌ، صَــريفُ القَعْــوِ بِالمَسَــدِ
كَــأَنَّ رَحْلِــي، وَقَــد زالَ النَّهــارُ بِنــا يَــومَ الجَليــلِ، عَلــى مُســتَأنِسٍ وَحِــدِ

فوصفها بأنها «**عَيْرانَةٍ**»، أي: تشبه العَيْر في قوة حوافره ونشاطه، «**أُجُدِ**»، أي: موثقة الخلق متينة البنية، ولعظم بنيانها تبدو «**مَقذوفَةَ**» رميت رميًا «**بِدَخيسِ**» بكثير متداخل من «**النَّحضِ**»: اللحم، و«**بازِلُها**»: نابها الذي شق اللحم «**لَهُ صَريفٌ**»: صوت كـ«**صَريفُ**»: كصوت «**القَعْوِ**» الذي «تدور به بكرة البئر إذا كان من خشب، فإذا كان من حديد فهو

خطاف»[٢٥] «**بِالمَسَدِ**»: الحبل. فهذه الناقة القوية متينة البنية، سمينة ممتلئة باللحم المتراكم بعضه فوق بعض، ونابها كبير، له صوت من شدة النشاط مثل صوت القعو الموجود فوق البئر عندما يمر الحبل فيه.. ولما أراد وصف سرعتها عدل عن الوصف المباشر إلى الوصف غير المباشر، فشبه سرعتها بسرعة «**مُستَأنِسٍ وَحِدٍ**»: ثور وحشي وحيد يخاف الإنس؛ فينظر بعينيه يمنة ويسرة، ويروى: «مستوجس، وهو الذي قد أوجس في نفسه الفزع فهو ينظر»[٢٦].

وبدل أن يستمر في وصف ناقته يفاجئنا النابغة بالاستطراد مع الثور الوحشي الذي شبه سرعة ناقته بسرعته، فذكر أنه:

مِـــنْ وَحْـــشِ وَجْـــرَةَ مَوْشِـــيٍّ أَكارِعُـــهُ ... طَـــاوِي المُصَـــيْرِ كَسَـــيفِ الصَّـــيقَلِ الفَـــرِدِ
أَسْـــرَتْ عَلَيْـــهِ مِـــنَ الجَـــوْزَاءِ ســـارِيَةٌ ... تُزْجِـــي الشَّـــمَالُ عَلَيْـــهِ جامِـــدَ البَـــرَدِ

خصص الثور بأنه «**مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ**» تلك الفلاة التي يجتمع فيها الوحش على قلة مائها، وهو ثور «**مَوْشِيٍّ أَكارِعُهُ**»، أي: بقوائمه نقط سود وخطوط، «**طاوي المُصَيْرِ**»، المصير: المعا، والجمع: الأمعاء، والمعنى: بطنه طاوٍ؛ لقلة شرب الماء؛ لأنه من فلاة وجرة قليلة الماء، وهو وحش يشبه السيف «**الصَّيقَل**» اللامع المجليّ الحاد القاطع؛ ولذا فهو «**فَرِد**» متفرد لا نظير له؛ ولضموره فهو سريع خفيف الحركة، ولاستقامة جسمه ولمعانه وبياضه متفرد لا نظير له.

وكما وصف سرعة حركته وجماله من خلال التعبيرات المجازية والتشبيه، وصف ما تعرض له من محن وصعوبات، فقد «**أَسْرَتْ**» وفي رواية: سرت[٢٧] « **عَلَيهِ مِنَ الجَوْزَاءِ سارِيَةٌ**»: سحابة تسير ليلاً وتمطر، أو عاصفة أتت في نوء الجوزاء، وخص الجوزاء لأنها تطلع في أشد الحر وتسقط في أشد البرد، وليس هذا فحسب، بل العاصفة «**تُزْجِي**» تسوق ريح «**الشَّمالُ**» شديدة البرودة «**عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ**»[٢٨]؛ فاجتمع على الثور: الليل والعاصفة والبَرَد والمطر والبرد، بمعنى: أنه اجتمعت عليه عظمى البلايا، وهذا يبعث على الخوف الشديد والترقب، وهذا ما حصل بالفعل للثور، لقد «احتدت نفسه، وتضاعف خوفه»[٢٩]، وهذا الخوف الشديد مدعاة للسرعة الشديدة للهروب من المخاطر، وكأن الشاعر مهَّد بوصف الثور بالسرعة الفائقة للصراع الشرس الذي دار بينه وبين كلاب الصياد، وهذه المطاردة الرهيبة من الكلاب له، وما قام به من مناورات بارعة ضمنت له النجاة:

فَارتَـاعَ مِـن صَـوتِ كَـلّابٍ؛ فَبَـاتَ لَـهُ ... طَـوْعَ الشَّـوامِتِ مِـن خَـوفٍ وَمِـن صَـرَدِ
فَبَـــثَّهُنَّ عَلَيْـــهِ، وَاســـتَمَرَّ بِـــهِ ... صُـــمْعُ الكُعُـــوبِ بَرِيئَـــاتٍ مِـــنَ الحَـــرَدِ
وَكَـــانَ ضُـــمرانُ مِنْـــهُ حَيْـــثُ يوزِعُـــهُ ... طَعْـــنَ المُعَـــارِكِ عِنْـــدَ المُحْجَـــرِ النَّجُـــدِ

شَـــكَّ الفَرِيصَـــةَ بِالمِـــدْرَى فَأَنْفَـــذَها ... طَعْـنَ الْمُبَيطِـرِ إِذْ يَشْـفِي مِـنَ الْعَضَـدِ
كَأَنَّـــهُ، خارِجًـــا مِـــن جَنْـــبِ صَـــفحَتِهِ، ... سَـــفُّودُ شَـــرْبٍ نَسُّـــوهُ عِنْـــدَ مُفْتَـــأَدِ
فَظَـلَّ يَعجُـمُ أَعْلَـى الـرَّوْقِ مُنْقَبِضًـا ... فِـي حالِـكِ اللَّـوْنِ صَـدْقٍ غَيـرِ ذِي أَوَدِ
لَمّـــا رَأى واشِـــقٌ إِقعـــاصَ صـــاحِبِهِ ... وَلا سَـــبيلَ إِلـــى عَقْـــلٍ وَلا قَـــوَدِ
قالَـت لَـهُ الـنَفسُ: إِنّـي لا أَرى طَمَعًـا ... وَإِنَّ مَـــوْلاكَ لَـــمْ يَسْـــلَمْ وَلَـــمْ يَصِـــدِ

بدأت المطاردة الرهيبة بأن الثور سمع صوت «**كَلّابٍ**» وهو الصياد الذي يتخذ من الكلاب وسيلة للصيد، «**فَارتاعَ**»: ففزع فزعًا شديدًا، فبات الثور – من شدة فزعه من هذا الصوت – «**طَوْعَ الشَّوامِتِ**» أي: طوع قوائمه، يذهب حيث تقوده، فهو يعدو على غير هدى بسبب الخوف والـ«**صَّرَدِ**»: شدة البرد، فأطلق عليه الصياد الكلاب عليه، لكن قوائم الثور «**صُمْعُ الكُعوبِ بَريئاتٍ مِنَ الحَرَدِ**»، أي: قوي المفاصل ليس فيهن استرخاء ولا ترهل؛ ولذا نهضن به، وهذا معنى قوله: «**وَاستَمَرَّ بِهِ**» أي: واستمر بالثور قوائمه القويات فحملنه ونهضن به، فلما توجه إليه الكلب «**ضُمرانُ**» الذي كان الصياد «**يوزِعُهُ**»: يحثه على الانقضاض عليه، فـ«**كانَ ضُمرانُ مِنهُ**»، أي: من الثور في موضع يشبه «**طَعْنَ المُعارِكِ**» المقاتل، أي: موضع مناسب يمكنه من الانقضاض على الثور «**عِندَ المُحْجَرِ النَّجُدِ**»، أي: المُلجَأ الشجاع، فلما لم يجد الثور بدًّا من الدفاع عن نفسه؛ ثبت، وفي رواية: فهاب ضمران منه ...[٣٠]، وهذه الرواية تعني: أن ضمران هاب من الثور أن يطعنه طعن المقاتل المُلْجأ الشجاع، وطعنة الملجأ غالبًا ما تكون قوية؛ لأنه يدفع بها عن نفسه.. كلتا الروايتين تعبران عن بداية صراع دامٍ مميت، فقد شك الثور فريصة الكلب «**ضُمرانُ**» (بضعة من اللحم في الكتف) «**بِالمِدْرَى**» يقصد: قرنه، شكه شكة تشبه «**طَعْنَ الْمُبَيطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضَدِ**»، وفي رواية: شَكَّ[٣١]، فطعنة الثور تشبه طعنة البيطار الذي يداوي الإبل من مرض العضد، وخص الفريصة؛ لأنها مقتل، ولكن تشبيه شكة الثور للكلب بشكة البيطار لعضد الإبل قلل من طعنة الثور وأضعفها؛ لأن شكة الطبيب للعلاج شكة خفيفة محسوبة، بينما طعنة الثور للقتل، فكيف يشبه الأقوى بالأضعف!. لقد شك الثور الكلب بحيث خرج قرنه «**مِن جَنبِ صَفحَتِهِ**» كأنه «**سَفُّودُ**» الحديدة التي يسلك فيها اللحم لشوائه «**عِندَ مُفْتَأَدِ**» المكان الذي يشوى فيه اللحم، فظل الكلب من هذه الطعنة «**يَعجُمُ**» يعض وينهش «**أَعْلَى الرَّوْقِ**» الجزء النافذ من القرن «**مُنْقَبِضًا**» متلويًا من ألم الطعنة، وتلويه «**فِي حالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ**» أي: في قرن الثور الأسود الصلب المستقيم، فلما رأى الكلب «**واشِقٌ إِقعاصَ صاحِبِهِ**» مقتل صاحبه «**ضُمرانُ**» السريع، ولا سبيل إلى «**عَقْلٍ**» أخذ ديته «**وَلا قَوَدِ**» لا

قصاص من الثور، أي: ذهب دم صديقه هدرًا؛ فحدثته نفسه أن لا حيلة مع هذا الثور، وأنه لن يستطيع مجابهته: «**إِنّي لا أَرى طَمَعًا**»، وعلل عجزه أمام الثور: أن صاحبه «**ضُمرانُ**» لم يسلم من بطش هذا الثور ولم يستطع صيده: «**وَإِنَّ مَوْلاكَ لَمْ يَسْلَم وَلَمْ يَصِدِ**»، ولفظ «**مَوْلاكَ**» يشعر بأن الكلب «**واشِقٌ**» يرى في «**ضُمرانُ**» قائده والأقدر على التعامل مع الفرائس، لكنه فشل أمام الثور، وفقد حياته، وكأن «**واشِقٌ**» بهذا يثبت لنفسه أن مجابهة الثور لا جدوى من ورائها؛ إذن فلا داعي لهذه المجابهة.

وهذه السردية لم يسقها النابغة عبثًا، أو لإسقاط صفات الثور وسماته (من السرعة ومتانة الخلق والقوة والذكاء والترقب والحيطة والحذر والشجاعة وغير هذا مما اجتمع لهذا الثور) على ناقته، وإنما ساقها معادلاً موضوعيًّا لأزمته مع النعمان؛ إذ تمثل مراحل العلاقة التي مرت به منذ وقوع الوحشة وحتى انجلاء الأمر بعفو النعمان عنه، لقد لجأ النابغة في هذه السردية إلى تقنية الإسقاط، فأسقط حالته النفسية والواقعية ومطاردة النعمان له في هذه السردية، إنها عملية إسقاط فني متكامل؛ حيث رحَّل النابغة مخاوفه الداخلية وصراعاته الخارجية إلى كائن خارجي (الثور)، لقد لجأ الشاعر إلى هذا فنفخ الروح في الوصف، بجعله «رمزًا لفكرة تنازع البقاء، فالثور جَدَّ في العَدْو، ثم لم يجد بدًّا من أن يثبت للكلاب ويقاتلها، ...، والصراع بين الثور والكلب يرمز إلى ما كان يقوم من صراع في الجزيرة بين الحيوان، أو بين الناس حول الماء والكلأ، وإلى ما كان يعتمل في نفس الشاعر من قلق وخوف»[٣٢].

إن سردية الثور التي شغلت ما يقرب من أحد عشر بيتًا من المعلقة تمثل سردية متنامية بدأها بالوصف المباشر للثور، ثم وصف بداية التوتر والتأزم المتمثل في المناخ السيئ، ثم زاد التوتر مع دخول الثور في صراع وجودي مع الصياد وكلابه، لقد وجد الثور نفسه في موقف لا بديل له فيه عن المواجهة؛ ولذلك ثبت للكلب «**ضُمرانُ**» وفتك به، مما جعل الكلب «**واشِقٌ**» يكف عن المهاجمة، وبذا نجا الثور.

في هذه السردية الحبكة الدرامية متوافرة؛ من حيث: التمهيد (الوصف المباشر للثور)، والحدث الصاعد (المناخ السيئ)، والذروة (العقدة المتمثلة في اصطدام الثور بالصياد وكلابه)، والحدث الهابط (مواجهة الثور لكلاب الصياد وقتل الكلب «**ضُمرانُ**»)، والحل (توقف الكلب «**واشِقٌ**» عن المهاجمة إيذانًا بنجاة الثور)، وكان لتقنية التشخيص أثر كبير في تماسك الحبكة وتناميها؛ إذ تعامل النابغة مع الشخصيات الحكمية: الثور – الكلب «**ضُمرانُ**» – الكلب «**واشِقٌ**» على أنها شخصيات إنسانية عاقلة؛ وهذا أوقد جذوة الصراع في السردية، زد على ذلك ما اتبعه النابغة من

منطق السببية أو التنامي السببي، كل هذا جعلنا نقف أمام سردية متماسكة الحبكة إلى أبعد حد، هذا بالرغم من عودة الشاعر المفاجئة للحديث عن ناقته:

فَتِلْـــكَ تُبلِغُنـــي النُّعمـــانَ، إنَّ لَـــهُ فَضلًا عَلى النـاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَدِ

وهذا البيت من قبيل التخلص لمدح النعمان والاعتذار منه الذي تمثله السرديات المتبقية التي لا نجد فيها حكيًا لأحداثٍ بالمفهوم السردي، إلا ما كان من توسل النابغة بسرديات تاريخية وطبيعية وظفها في خدمة غرضه الرئيس: المدح أو الاعتذار، ثم هي سرديات – جاءت على نفس النهج – أسقط فيها حالته النفسية وواقعه المعيش بعدما وقع بينه وبين النعمان.

فبعد أن مدح النعمان في البيت السابق بأن فضله يعم الجميع؛ القريب والبعيد، ومدحه في البيت التالي بأنه لا يشبهه أحد من الناس في أفعاله الحميدة وشيمه الكريمة:

وَلا أَرى فـــاعِلًا فـــي النـــاسِ يُشْـــبِهُهُ وَلا أُحاشـــي مِـــنَ الأَقـــوامِ مِـــن أَحَـــدِ

استثنى من ذلك سيدنا سليمان – عليه السلام – الذي أعطاه الله ملكًا لم يعطه أحدًا من العالمين:

إِلّا سُـــلَيمانَ إِذْ قـــالَ الإِلَـــهُ[٣٣] لَـــهُ: قُـمْ فـي البَرِيَّـةِ فَاحْـدُدْها عَـنِ الفَنَـدِ
وخَـيِّسِ الجِـنَّ؛ إِنّـي قَـد أَذِنْـتُ لَهُـم يَبْنُـــونَ تَـــدْمُرَ بِالصُّـــفّاحِ وَالعَمَـــدِ
فَمَـــنْ أَطاعَـــكَ فَانْفَعْـــهُ بِطاعَتِـــهِ كَمـــا أَطاعَـــكَ، وَادْلُلْـــهُ عَلـــى الرَّشَـــدِ
وَمَـــنْ عَصـــاكَ فَعاقِبْـــهُ مُعاقَبَـــةً تَنْهَـى الظَّلُـومَ وَلا تَقْعُـد عَلـى ضَـمَدِ
إِلّا لِمِثلِـــكَ أَو مَـــن أَنـــتَ ســـابِقُهُ سَـبْقَ الْجَـوادَ إِذا اسْـتَوَلَى عَلـى الأَمَـدِ

يقص النابغة ما أمر الله نبيه سليمان – عليه السلام – أن يفعله، فقد أمره بأن يقوم في البرية فيحددها (يمنعها) عن «**الفَنَدِ**»: الخطأ في الرأي والخطأ في القول، الظلم[٣٤]. وأمره بأن يخيس الجن (يستخدمهم فيما يشاء من أعمال)، فقد أذن لهم بأن يبنوا مدينة تدمر بالصفاح (الحجارة العريضة الرقيقة) وأن يقيموا فيها العمد (الأعمدة). ثم أخبره أن من أطاعه من الجن فجازه خيرًا جزاء طاعته لك، ودله على طريق الخير والرشاد، ومن عصاك فأنزل به العقوبة، العقوبة التي تكف الظالم منهم عن ظلمه، فعَجِّلْ للعاصي منهم العقوبة، ولا تبقى على «**ضَمَد**» غيظ منه؛ إذ لا يجوز لك أن تتغيظ إلا ممن يماثلك، أو من سبق فضلك إليه كـ«**سَبْق الْجَوادَ إِذا اسْتَوَلَى عَلى الأَمَدِ**»: وصل إلى غاية السباق، أي: ليس بينك وبينه في الفضل إلا يسيرًا، وإنما أراد النابغة من

هذا حض النعمان على أن يقعد عنه، ولا يضمر له حقدًا؛ لأنه ليس له مِثْلٌ ولا هو قريب من مكانته، فكيف يحقد على من هو أقل منه درجة[٣٥].

«والنابغة يقص خبر سليمان لا لمجرد السرد، بل لحاجة في نفسه، فهو يتملق غرور النعمان حين يقرنه بسليمان، ويذل له فيجعله كالنبي حكمًا بين الناس، يثيب من يثيب، ويعاقب من يعاقب، ويضع نفسه بين هؤلاء وهؤلاء، وإذا كان قد سأل النعمان ألا يحقد إلا على من شاكله أو تأخر عنه من الملوك المنافسين له، فلأنه يريد أن يصور ضعفه أمامه، ويستعطفه ليحظى بعفوه، وما أخلقه بتكرمة منه بعدما تبين من أمره»[٣٦].

بعد استطراد النابغة بهذه السردية يعود إلى مدح النعمان بسرد فضائله وجميل فعاله، لكنه سرد خالٍ عن الحكي، فذكر: كرمه الفياض، فهو يهب الإبل والجواري والخيل السراع، يخلص بعد ذلك إلى دعوته في البنية الرابعة إلى التروي في الحكم عليه، فاستحضر حكاية زرقاء اليمامة مع الحمام، في سردية شغلت خمسة أبيات يقول فيها:

احكُـم كَحُكـمِ فَتـاةِ الحَـيِّ إِذ نَظَـرَتْ ... إِلـى حَمـامِ شِـراعٍ وارِدِ الثَّمَـدِ
يَحُفُّـهُ جانِبـا نِيـقٍ وَتُتبِعُـهُ ... مِثـلَ الزُجاجَـةِ لَـم تُكْحَـلْ مِـنَ الرَمَـدِ
قالَـتْ: أَلا لَيتَمـا هَـذا الحَمـامُ لَنـا ... إِلـى حَمامَتِنـا وَنِصـفُهُ فَقَـدِ
فَحَسَّـبوهُ فَـأَلفَوهُ كَمـا حَسَـبَتْ ... تِسـعًا وَتِسـعينَ لَـم تَـنقُص وَلَـم تَـزِدِ
فَكَمَّلَـت مِائَـةً فيهـا حَمامَتُهـا ... وَأَسـرَعَت حِسـبَةً فـي ذَلِـكَ العَـدَدِ[٣٧]

كأن الشاعر يلفت نظر النعمان – بحسن تلطف – إلى أن يتروى ويتأنى في حكمه عليه، ولا يسرع فيه لوشاية واشٍ، أو لتهمة لم تتبين، حتى يصيب في حكمه كما أصابت زرقاء اليمامة التي نظرت إلى سرب «**حَمامٍ شِراعٍ**»: مجتمعة، وفي رواية: سراع[٣٨]، قد ورد «**الثَّمَد**»: القليل من الماء، هذا الحمام «**يَحُفُّهُ جانِبا نِيقٍ**» يحيط به ناحيتا جبل، «والحمام إذا مر بين جبلين شاهقين دنا بعضه من بعض، وذلك أصعب لمعرفة عدده، بخلاف ما لو كان في براح فإنه يتباعد عن بعضه فيسهل عده»[٣٩]. وتَتْبَعُ هذا الحمام عينٌ، يقصد عين زرقاء اليمامة التي كانت مضرب المثل في حدة البصر، فقيل: «أَبْصَرُ مِنْ زَرْقَاءِ اليَمَامَةِ»[٤٠]، وقد شبه عينها في صفائها بالزجاجة الشفافة؛ لأن عينها «**لَم تُكْحَلْ مِنَ الرَمَدِ**»، أي: لم تكتحل بسبب داء الرمد حتى تغطي عليه. لما أبصرت زرقاء اليمامة الحمام بعينها الحادة الصافية وقد أسرعت في عده فوجدته: ستًا وستين حمامة تمنت أن يكون هذا الحمام ونصفه مضمومًا إلى حمامتها لها «**فَقَد**»:

فحسب، بمعنى: أنه لايكفيها هذا العدد الذي بلغ مائة؛ لأنه لما حسبه (عده) العادون، وجدوه كما حسبت؛ مما يدل على فرط ذكائها، وحدة بصرها.

والنابغة في سرده هذه القصة التي جاء فيها عدّ زرقاء اليمامة للحمام مطابقًا للواقع كأنه – حينما طلب من النعمان أن يحكم حكم زرقاء اليمامة – يدعوه إلى تحري أعلى درجات الدقة قبل أن يأخذه بوشايات خصومه المغرضة، ولا يسرع في الحكم عليه من دون تثبت، وبهذا وظف السردية في خدمة قضيته التي يسعى في إبرازها في معلقته، وهي براءته مما وشي به، لقد لجأ النابغة إلى هذه السردية للإفادة من مغزاها، ثم إننا نستشعر من خلالها: اعتذارًا مبطنًا؛ إذ في سوق هذه السردية نوع من الاستعطاف والتذلل، فطلب التروي في الحكم والتأني به لون من الاستجداء. وكأن النابغة يمهد بمدحه للنابغة وبطلب التروي في الحكم للاعتذار الصريح، وهو الغرض الأساس الذي نظمت لأجله المعلقة، هذا الاعتذار الذي جاء في البنية الخامسة الأخيرة.

وجاء الاعتذار الصريح في هذه البنية بعيدًا عن السرد الحكائي؛ إذ توسل بأساليب بلاغية، كالقسم: «**فَلا لَعَمْرُ الَّذي مَسَّحتُ كَعبَتَهُ – وَما هُريقَ عَلى الأَنصابِ مِن جَسَدِ – وَالمُؤمِنِ العائِذاتِ الطَيرَ يَمْسَحُها**»، والنفي: «**ما قُلتُ مِن سَيِّئٍ مِمّا أُتيتَ بِهِ**»، والدعاء على النفس: «**فَلا رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدي – إِذًا فَعاقَبَني رَبّي مُعاقَبَةً**»، والأمر المفيد للحض: «**مَهلًا فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ**»، والنهي المفيد للاستعطاف والترجي: «**لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ**». فهذه الأساليب ونحوها تُبْعِدُ النص الشعري عن السردية وتغمره في الغنائية؛ إذ إنها تغمر النص بذاتية صارخة، تلك الذاتية التي هي أبرز مرتكزات الغنائية في الشعر، ولكن هذا لا ينفي وجود سرد عابر تمثل في تلك الإشارات العابرة إلى حوادث واقعية، كإشارته إلى ما وشاه به الواشون عند النعمان: «**إِلّا مَقالَةَ أَقوامٍ شَقِيتُ بِها**»، وإشارته إلى توعد النعمان له: «**أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني**»، فهذا النوع من الحكي يمكن تسميته بـ(السرد الإشاري) الذي يعتمد على التلميح والتكثيف بدل التصريح والإطناب، وقد عدل النابغة إلى هذا النوع من السرد؛ لأنه يعلم أن النعمان محيط بتفاصيل حدثي السرديتين، ولأن همه تبرئة نفسه، والاعتذار من النابغة عما لم يفعله، «فألهاه هذا عن إطالة القول والإسهاب في الوصف، وكأنه شعر بوجوب الإسراع في القول، فلم يقف على الموصوفات طويلاً، واختار الألفاظ التي تصدق في تصوير حالته النفسية»[٤١] التي تشعر بالاضطراب والقلق والخوف، وتبغي الأمان والطمأنينة، إذن.. فما الذي يفيده تفصيل أحداث السرديتين، لا شيء؛ فلذا اهتم النابغة بما هو أولى، وقد أنجح.

ويختم النابغة معلقته بتمثيل حاله مع النعمان بالفرات في سردية من نسج خياله أو من دقيق مشاهدته:

فَمـــا الفُـراتُ إذا هَـبَّ الريـاحُ لَـهُ[٤٢] تَرمـــي غَوَارِبُـــهُ العِبْـــرَينِ بِالزَبَـــدِ
يَمُـــدُّهُ كُـــلُّ وادٍ مُتـــرَعٍ لَجِـــبٍ فيـــهِ رِكـــامٌ مِـــنَ اليَنْبُـــوتِ وَالخَضَـــدِ
يَظَـــلُّ مِـــن خَوفِـــهِ المَـــلّاحُ مُعتَصِـــمًا بِالخَيزُرانَـــةِ بَعـــدَ الأَيـــنِ وَالنَّجَـــدِ
يَومًـــا بِـــأَجوَدَ مِنـــهُ سَـــيْبَ نافِلَـــةٍ وَلا يَحُـــولُ عَطـــاءُ اليَـــومِ دونَ غَـــدِ

يقدم لنا النابغة في هذه الأبيات الأربعة سردية بطلها نهر الفرات الذي إذا هبت عليه الرياح فإن «**غَوَارِبُهُ**»: أمواجه العالية ترمي «**العِبْرَينِ**» الشاطئين بالزبد: «ما يطرحه الوادي إذا جاش ماؤه، واضطربت أمواجه»[٤٣]، وهذا النهر يزيد من قوته «**كُلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ**»: روافده المترعة الممتلئة بالماء الصاخب؛ لشدة سير الماء فيه؛ حتى لنرى ركام «**اليَنْبُوتِ**»: شجر الخشخاش[٤٤]، «**وَالخَضَدِ**»: الشجر المتكسر، أو «مَا تكسّر وتراكم من البردي وَسَائِر العيدان الرّطبة»[٤٥]، «أَو هُوَ شَجَرٌ رِخْوٌ بِلَا شَوْك»[٤٦]، هذا النهر المتلاطم الصاخب يرهب الملاح فيظل معتصمًا «**بِالخَيزُرانَةِ**»: «ذَنَب السَّفِينَةِ الَّذي بِهِ تُعَدَّل» أو «مَا تُسَكَّنُ بِهِ السفينة تُمْنَعُ به من الْحَرَكَةُ وَالِاضْطِرَابُ»[٤٧]، أو دفة السفينة التي يتحكم الملاح بواسطتها من السفينة، ومن شدة النهر وعنفوانه، وشدة معالجة الملاح لسفينته جراء هذا أصابه بـ«**الأَين**»: الإعياء والتعب، «**وَالنَّجَد**»: تَصَبُّب العرق من الكرب. وهنا توقفت السرد وبقيت السردية مفتوحة، فلا نعرف ما آل إليه النهر العاتي الصاخب، ولا ما آل إليه الملاح وسفينته.

لقد ساق النابغة هذه السردية للتعبير عن فيض كرم النعمان، فشبهه بنهر الفرات في قمة عنفوانه وامتلائه بالماء وتدفقه، واستدرك بأن الفرات الذي يفيض في العام مرة ليس بأجود من النعمان المستمر عطاؤه على مدار أيام العام، فـ«**لا يَحُولُ عَطاءُ اليَومِ دونَ غَدٍ**»، ومع أن هذا هو الغرض الرئيس من سوق هذه السردية، لكن القارئ يستشف أنها تمثل معادلاً موضوعيًّا لحالته النفسية المتأزمة أمام سطوة النعمان، ففيضان النهر وعنف أمواجه وازبادها وجلبة المياه وتدفقها، لهو رمز لرهبة السلطان وقوته، والزبد الذي تجرفه الأمواج وتلقي به على شاطئي النهر، والأشجار المتكسرة، كل هذا رمز لفعل قوة السلطان ، ويبقى الملاح رمزًا على الشاعر نفسه، الخائف من بطش السلطان، المترقب للنجاة من سطوته، وقد أصابه العنت والتعب من طول الترقب، وترك السردية مفتوحة النهاية ينبئ بأن مشكلة الشاعر لم تُحل بعد، وكأن الشاعر انتهى إلى ما بدأ به معلقته في سردية المطلع الطللي من تصوير الوحشة والاغتراب، وها هو – هنا – في السردية الختامية يصور الخوف والقلق والاضطراب.

آليات تشكيل الحدث:

أقصد بـ(آليات تشكيل الحدث): العناصر التي بها يتشكل الحدث، ومن دونها لا يوجد حدث، وتتمثل هذه الآليات في: الشخصيات، والزمان، والمكان.

وقد وظف النابغة هذه الآليات في معلقته على النحو الآتي:

٤/١ – الشخصيات:

الشخصيات هي أكثر العناصر أهمية في بناء الحدث في الفنون السردي: الرواية والمسرحية والقصة، ونظرًا لتداخل الأجناس الأدبية منذ القدم كان للشخصيات حضور في الشعر، وهذه الشخصيات، منها: المحوري وغير المحوري، والحاضر والغائب، والإنساني وغير الإنساني (الشخصيات الحكمية: حيواني أو طبيعي)، والقناع والمكشوف، والرامز والصريح.

ومن الشخصيات المحورية التي أسهمت في بناء الحدث في معلقة النابغة: **النابغة نفسه**، فلم يقتصر دوره على كونه الراوي، بل مثل شخصية محورية في بناء الأحداث بوصفه شخصية مشاركة في صنع الأحداث، برز ذلك منذ المطلع الطللي، فهو الذي خاطب الدار (دار مية) وهو الذي وقف فيها وقت العشي يسائلها، وقف فيها وحيدًا، ووصف ما آلت إليه الدار من خراب، وما تبقى فيها من آثار، وهو الذي قرر – لما رأى ما حالت إليه الدار – أنه لا فائدة من وقوفه، وأنه يلزمه الارتحال على ناقته القوية التي أخذ في وصفها، ثم يفاجئنا باتخاذه من شخصية **الثور** (الشخصية الحكمية) قناعًا، وهو وسيلة لجأ إليها للتعبير عن مكنونات نفسه التي لا يبغي التصريح بها هروبًا من الوقوع تحت سطوة النعمان وفتكه؛ فعبر – من خلال شخصية الثور – عن هروبه السريع بعد الوقيعة بينهما، والوحشة التي اعترته، وحالة الترقب والحذر، هذا ما وشى به وصفه للثور بـ«**مُستَأنِسٍ وَحِدِ**» ناظر بعينيه يمنة ويسرة وحيد، كناية عن حال الترقب والحذر والوحشة، واجتمع عليه إلى ذلك: الجوع «**طاوي المُصَيْر**»، والمطر والعواصف والبرد الصلب «**أَسْرَتْ عَلَيهِ مِنَ الجَوْزاءِ سارِيَةٌ تُزْجِي الشَمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ**»، والصياد بكلابه «**فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ**»، فاجتمعت عليه من البلايا أنواع؛ ولذا أصيب بالرعب، وكأن النابغة يعبر عن حال نفسه، وما نزل به من بلايا جراء غضب النعمان عليه وتربصه للفتك به، كما هو حال الصياد الذي يتربص بالثور، وكأني بالنابغة يشير بالكلاب الذين يمثلون وسيلة الصياد للفتك بالثور إلى الوشاة الذين لم يكتفوا بالوشاية، بل مثلوا وسيلة النعمان للإيقاع والفتك به، وكأني بالنابغة – أيضًا – يصور من خلال محاصرة الثور محاصرته هو، لقد وقع تحت محاصرة شديدة، حاله حال الثور، ومع هذا الواقع المزري لم يكن منه استسلام «**فَباتَ لَهُ طَوْعُ الشَوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ**»، أي: أطلق لقوائمه العنان بسبب الخوف والبرد، كناية عن

الفرار والهرب، فرَّ لا يلوي على شيء، ولكن المطاردة استمرت «**فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ**»، وتمت المحاصرة، ولم يكن بدٌّ من المجابهة، فقتل الثور الكلب «**ضُمرانُ**» وأرعب الكلب الآخر «**واشِقٌ**»، وفشل الصياد في الإيقاع به «**وَإِنَّ مَوْلاكَ لَمْ يَسْلَم وَلَمْ يَصِدِ**»، وهنا يبرز ملمح في شخصية النابغة أنه شخصية غير استسلامية، بل تدفع عن نفسها إذا داهمتها الخطوب، وكأني به يرسل رسالة مبطنة للنعمان/ الصياد بأنه لن يستسلم، وسيدفع عن نفسه الخطر، وسيفتك بأعوانه إن لزم ذلك، وأنه سيفشل هو وبطانته في الإيقاع به، وهذه الرسالة ما كان للنابغة أن يصرح بها في وجه النعمان الذي ما فتئ يسترضيه، ولكنه أراد أن يرسلها مبطنة عن طريق تقنية القناع، هذه التقنية التي لم تعرف وتنتشر إلا في العصر الحدث.

ولم تكن شخصية الصياد التي بدت ساكنة في المشهد غير فاعلة، بل هذه الشخصية التي تقف في الظل هي التي تعطي الأوامر، هي الشخصية التي توجه، وكأن النابغة يعلم علم اليقين دور النعمان التخطيطي والتدبيري للإيقاع به.

والفوز كان من نصيب النابغة، والفشل كان من نصيب النعمان، والخزي والخسران كان من نصيب الوشاة. وكل هذه الشخصيات كانت فاعلة في المشهد المبني على تقنيتي: الإيقاع والإسقاط.

وتختفي شخصية النابغة في البنيتين الثالثة والرابعة، لتظهر في البنية الخامسة شخصية متذللة مستعطفة للنعمان بكل السبل، هذا بخلاف ما بدت عليه في سردية الثور (القناع) من تأب وقوة ومواجهة الخطر؛ وذلك أن النابغة هنا اتبع طريق التصريح الذي اقتضى إظهار التذلل والاستعطاف للنعمان: بالحلف تارة «**فَلا لَعَمْرُ الَّذي مَسَّحتُ كَعبَتَهُ ... – وَما هُريقَ عَلى الأَنصابِ مِن جَسَدِ – وَالمُؤمِنِ العائِذاتِ ...**» على أنه لم يصدر منه ما وشاه به الواشون، وبالدعاء على نفسه تارة «**إِذًا فَعاقَبَني رَبّي ...**»، وبالتعبير عن خوفه منه والإقرار له بالقدرة على الإيقاع به تارة «**وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ**»، ودعوته إلى التمهل والدعاء له تارة «**مَهلًا فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ...**»، وبالثناء عليه ومدحه تارة أخرى؛ فأشاد بكرمه العميم في سردية نهر الفرات، ليختم بأنه ما مدحه وأثنى عليه بغية العطاء ولكن إقرارًا بفضله، وأنه يقدمه بين يدي اعتذاره، فإن لم ينفع هذا الاعتذار فهو (أي: النابغة) سيئ الحظ هالك:

هَـذا الثَنـاءُ فَـإِن تَسـمَع بِـهِ حَسَـنًا ... فَلَـم أُعَـرِّض – أَبَيـتَ اللَعْـنَ – بِالصَـفَدِ
هـا إِنَّ ذي عِـذرَةٌ إِلّا تَكُـن نَفَعَـتْ ... فَـإِنَّ صـاحِبَها مُشـارِكُ النَكَـدِ(٤٨)

وقد يبدو من خلال التحليل السابق أن شخصية النابغة شخصية متلونة، تطوي النفس على أمور وتصرح بأخرى مخالفة، وليس الأمر كذلك، فما دفع النابغة – أولاً – إلى إظهار التحدي والمواجهة إزاء ما رُمِيَ به شجاعته، وما دفعه – ثانيًا – إلى التذلل والاستعطاف هو وفاؤه للنعمان الذي أغدق عليه جليل الهبات، وكان نديمًا له؛ يؤاكله، ويجالسه، ويحضر أوقات أنسه ولهوه، ويأكل في صحاف الذهب والفضة، ويدخل في أي وقت شاء دون استئذان، ويعامله معاملة الصديق لا معاملة التابع، وكان معه سخيًّا حقًّا، يهبه مئات النوق والخيول، والجواري الحسان اللاتي ألفن النعمة[٤٩]، وقد أشار النابغة إلى ذلك في هذه المعلقة: «**الواهِبُ المِائَةَ المِعْكَاءَ** ...» «ومع كل هذا الخير العميم لم نسمع للنابغة في هذه الحقبة التي قضاها مع النعمان بن المنذر شيئًا من المديح إلا القليل، ومن ذلك الدالية التي وصف فيها المتجردة، ولم يقل هذه القصيدة إلا بعد أن طلب من النعمان ذلك»[٥٠]، فإذن، لا تلون ولا تناقض في شخصية النابغة، بل هي شخصيته متوازنة، وآثر التلميح بشجاعته مراعاة للمقام، مقام الملوك، فالملوك لا يحبون أن يستعرض أحدٌ شجاعته أمامهم، ثم إن الموقف موقف استرضاء واعتذار، فلا يناسبه استعراض الشجاعة، ولكن نفس النابغة الأبية دعته إلى التلميح بشجاعته من خلال سردية الثور.

ومن الشخصيات التي ظهرت في المعلقة، **شخصية مية**، محبوبة الشاعر، التي ظهرت في مفتتح البنية الأولى، ودورها مغيب، ولكن أثر هذا الدور واضح جلي في نفس الشاعر، الذي انعكس في إحساسه بالفقد، والإحساس بالفقد مبني على دور كان للشخصية المفقودة في حياة الإنسان الشاعر.

وشخصية الوليدة التي ردت ما تفرق من تراب «**النُّؤيَ**»، ولبدت هذا التراب الندي بالمسحاة، وألصقت بعضه ببعض؛ لئلا يصل الماء إلى الخيمة، وبإصلاح الوليدة للنؤي أصلحت سبيل السيل مما كان يحبسه عن الجريان؛ وذلك لحماية الخيمة وما فيها من أغراض، رفعت التراب أمام الستارين الرقيقين في مقدم البيت، وما وضع من المتاع وراء هذين الستارين.

لقد صنعت شخصية الوليدة لقطة سينيمائية شكلت مظهرًا من مظاهر الحياة في البادية، وهي لقطة استدعاها الشاعر دون غيرها؛ لأنها تمثل مشهدًا مهمًّا من مشاهد الحياة البدوية: السيل ومحاولة دفع خطره.

وتلقانا بعد ذلك الشخصية الحكمية **(شخصية الناقة)** متينة البنية، مكتنزة اللحم، سريعة، وسرعتها تشبه سرعة الثور المطارد المنطلق لا يلوي على شيء، ودور هذه الشخصية – على الرغم من أن الشاعر لم يتلبث أمامها إلا قليلاً؛ إذ طغت سردية الثور على اللوحة الوصفية المخصصة لها

– دور فاعل، فهي التي ستوصل النابغة إلى النعمان «**فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ**» وهذا دورٌ هام ؛ إذ عليه مدار تحقق غاية الشاعر؛ عودة الوصال بينه وبين الملك النعمان.

وفي مطلع البنية الثالثة تبرز **شخصية سليمان** – عليه السلام – صاحب الملك العظيم، ولم يكن له من دور في صنع الحدث، ذلك أنه وقف موقف المتلقي توجيهات ربه، وسبق أن قلت: إن استدعاءه في هذا المشهد نوعٌ من إرضاء غرور النعمان، إذ إن اقترانه بهذا النبي والملك العظيم يعنى أنه وصل قدرًا من الملك عظيمًا، ومع هذا فإن مجرد استدعاء هذه الشخصية العظيمة يستدعي معها ما قامت به من جليل الأعمال، وهذا أيضًا إعلاء من شأن الملك النعمان.

وفي البنية الرابعة تبرز شخصية **زرقاء اليمامة**، وركز الشاعر على أبرز صفاتها التي اشتهرت بها، وهي حدة البصر والدقة في التقدير، والحادثة التي وقعت منها، حينما مر بها سرب الحمام، ولحدة نظرها عدته، فلما وقع السرب في شبكة الصياد عدوه فوجدوه كما قالت الزرقاء، فأبرز ملمح في هذه الشخصية هو الدقة؛ دقة التقدير والحكم، وهذا الملمح هو ما أراده النابغة، وهو أن يحكم عليه النعمان حكم زرقاء اليمامة «**احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ**»، حكمًا مبنيًّا على الدقة وحسن التقدير.

ثم تلقانا **شخصية الوشاة**، وألمح إليهم الشاعر إلماحًا، وعرض بهم تعريضًا عابرًا: «**إِلّا مَقالَةَ أَقوامٍ شَقِيتُ بِها**» على الرغم من دورهم الفاعل في إحداث القطيعة بين الشاعر والنعمان، وذلك أن النعمان أكثر علمًا بما فعلوه من النابغة، فهو مطلع على كل ما دبروه، ثم إنه ليس من الحصافة تذكير الموغَر صدره بما أوغره، وقد يكون هذا من قبيل استصغار النابغة لشأنهم وتدبيرهم، وهذا يبرز لنا ملمحًا جديدًا من ملامح شخصية النابغة، وهو: الثقة في النفس، وعدم الاعتداد بفعل المتربصين.

وشخصية الفرات التي وظفها الشاعر لبيان كرم النعمان العميم يصورها في لقطة سينيمائية شخصية هائجة بفعل الرياح الشديدة وتدفق المياه، وفي صفحة هذه اللقطة تظهر شخصية الملاح مرتعبًا خائفًا مستمسكًا بدفة قاربه؛ خشية أن تقذف به الأمواج الهائجة في وسط النهر، وكأن النابغة يجعل من النعمان معادلاً للنهر، ويجعل من نفسه معادلاً للملاح، يريد أن يبرز حاله مع النعمان، وأنه لا فكاك له منه، ولا مهرب، وقد صرح بهذا في أبيات أثبتها سابقًا.

وهذا لا يعني أن تهميش الشخصيات الأخرى، مثل: "**المبيطر – المائة المعكاء – الغزلان – الخيل – الطير – الحمام – ركبان مكة – الأسد**" جعلها أثاثًا لا أكثر في المتن، وتهميشها أفقدها دورها الفاعل في النص، بل أضفت هذه الشخصيات على الصورة الممتدة، وأسهمت في إيضاح الفكرة الذهنية للمتلقي وتقريبها(٥١).

لقد أفلح النابغة بشكل كبير في توظيف شخصياته لتحقيق الغرض المتوخى من سوق القصيدة.

٤/٢- المكان والزمان:

المكان عنصر فاعل في السرد؛ لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، ويمثل الزمانُ العنصرَ الآخر؛ لعلاقته الوطيدة بالمكان، ولقيمته البنيوية العالية التي تفوق قيمة الفضاء المكاني[٥٢]. فالسرد يقوم على هاتين البنيتين، فكل بنية منهما تكمل الأخرى في تشكيل الحدث السردي، فالزمن يؤطر الحدث؛ إذ إنه «وسيط الحياة، فهو يتعلق بكل صغيرة وكبيرة في الكون»[٥٣]، والحدث في السرد إما تعبير عما يدور في الكون فعلاً، أو تقليدًا لما يدور فيه. والمكان – أيضًا – عامل أساس في السرد؛ فهو يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، وهو «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، فكان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه وآماله وأسراره، ...، فهو جزء من الحدث، وخاضع خضوعًا كليًّا له»[٥٤]، فالزمان والمكان لهما ارتباط وثيق بالشخصيات والأحداث، ففي إطارهما تدور الأحداث وتتفاعل الشخصيات في السرد.

٤/٢/١- الزمان:

لابد أن نفرق بين نوعين من الزمن في السرد؛ زمن السرد، وزمن الحدث السردي، فزمن السرد آني مرتبط بوقت قص الراوي للأحداث، وهذا الزمن في معلقة النابغة يبدأ من افتتاحه النظم وينتهي بانتهائه؛ أي: يبدأ من البيت الأول وينتهي بالبيت الخمسين، فهو زمن محدد يمكن حسابه، لكن زمن الحدث السردي فهو مرتبط بالمحكي، وهذا المحكي متنوع في المعلقة، منه الضارب في القدم كما في سردية سليمان عليه السلام، ومنه ما هو أقل قدمًا كما سردية زرقاء اليمامة، ومنه ما قد يكون قريب الوقوع كما في سردية الطلل «**دار مَيَّةَ**»، وقد يكون حدثًا آنيًّا يعايشه الشاعر كما في حدث ركوبه الناقة التي ستبلغه النعمان، أو حدثًا آنيًا يراقبه ويشاهده كما في سردية الثور الذي شاهد معاناته من البرد والليل والعواصف والصياد وكلابه وشجاعته في مجابهة كل ذلك والتصدي لكلاب الصياد، وهكذا.

والنابغة بهذا يوظف تقنيتي: الاسترجاع، والمشهد السردي.. الاسترجاع؛ لأنه استدعى أحداثًا جرت في الزمن الماضي، والمشهد السردي الذي تساوى فيه زمن السرد وزمن الحدث، والذي برز جليًّا – كما أشرت – في سردية الثور، هذه السردية المعبرة بدقة عن الحالة الآنية التي يعيشها الشاعر، ولم تظهر تقنية الاستباق في المعلقة، ونعني بها «القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من

مستجدات في الرواية»[٥٥]، وفي هذا دلالة على أن أفق توقع انفراجة للوضع المتأزم بين النابغة والملك النعمان غير موجود عند النابغة، وأن حالة الاغتراب والوحشة والترقب هي المسيطرة على المشهد، فالمستقبل – عند النابغة – لا يمثل سوى أمل في العفو، يعبر عنه من خلال عدد من الرجاءات والتوسلات: «**احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ – مَهلًا فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ – لا تَقذِفَنِّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ – ها إِنَّ ذي عِذرَةٌ إِلّا تَكُن نَفَعَتْ فَإِنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكَدِ**»، لعل النّعمان يعفو عنه.

وزمن الحدث السردي في معلقة النابغة زمن غير محدد في الغالب، ففي سردية الطلل «**دار مَيَّةَ**» لم يحدد بداية زمن خراب الدار، عبر فقط بالفعل «**أَقوَتْ**»، والزمن الذي مر عليها منذ غادرها أهلها وحتى وقوف الشاعر على أطلالها زمن مبهم أيضًا، لكنه يبدو زمنًا طويلاً «**طالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ**»، لكنه في داخل السردية حدد أزمنة معينة؛ فحدد زمن وقوفه بها، فقد وقف بها «**أُصَيلانًا**» آخر النهار، وهذا الوقت يحمل دلالات شعورية؛ إذ هذا الوقت يمثل عند الشعراء حالة تحول، وحالة ترقب وانتظار لحدث حاسم، أو حالة انكسار واغتراب، وكأن النابغة يعبر عن حالته النفسية والشعورية، وحدد زمن رحيل القوم عن الدار «**دار مَيَّةَ**» وإخلائها بوقت المساء أيضًا «**أَمسَتْ خَلاءً وَأَمسى أَهلُها اِحتَمَلوا**»؛ لتتوافق الحالة الزمانية مع حدث الرحيل مع الناحية النفسية للشاعر، فالإمساء إيذان بالغروب والرحيل والإحساس بالوحشة مع دخول الليل بعد ذهاب ضوء النهار، ثم إنه لما ذكر زمن الارتحال إلى النعمان حدده بزوال النهار «**زالَ النَّهارُ بِنا يَومَ الجَليلِ**» انتصف، وهذا الوقت تكون الشمس بضيائها وحرارتها أوضح وأشد ما تكون، وكأن النابغة يريد أن يخبر النعمان من جهة بأنه شخص واضح لا لؤم فيه ولا غدر، ومن جهة أخرى أنه يتحمل في سبيل إرضائه ووصله كل المشاق، فهو يرتحل إليه في أشد الأوقات قيظًا وعنتًا، وفي هذا نوع من الاستعطاف والتودد؛ ترقيقًا لقلب النعمان، لعله يصفح، والارتحال كان منه «**يَومَ الجَليلِ**»، وفي رواية: «بذي الجليل»[٥٦]، والجليل «موضع ينبت الثمام، ويقال: للثمام جليل الواحدة جليلة»[٥٧]، وهو نبات جنس نباتي عشبي ينتمي إلى الفصيلة النجيلية، وهذا يعني أن الأرض معشبة، ولا تكون معشبة إلا مع وجود المطر، وهذا يحمل البدوي على الإقامة في المكان لا الارتحال؛ إذ الوقت وقت ازدهار وراحة للإنسان والحيوان في البيئة الصحراوية، ومع هذا ارتحل النابغة على ناقته السريعة التي تشبه في سرعتها سرعة الثور، وهذه إيماءة أخرى من النابغة أنه لا يمنعه من الارتحال إلى النعمان مانع، ويومئ بذلك إلى مدى حرصه على وصل ما انقطع بينهما. وقيل: الجليل: «واد قرب مكة ينبت الثمام»[٥٨]، وهنا يومئ ببعد المكان بينه وبين النعمان، ومع هذا لم يرده عن الارتحال إلى النعمان، ثم إنه سيرتحل من جوار مكة

المعظمة والمحرمة عند العرب، وهنا ارتبط الزمان «**يَوم**» بالمكان «**الجَليلِ**»، واليوم لا يدل على زمنه المحدود الذي يشمل الليل والنهار، ولكن قد يدل على فترة زمنية أيًّا كانت، فيدل هنا على الوقت الذي ينبت فيه نبات الثمام في ذلك الموضع المسمى بالجليل، بل قد يدل على الزمان مطلقًا.

والزمن في سردية الثور الليل «**أَسْرَتْ عَلَيهِ مِنَ الجَوْزاءِ سارِيَةٌ**»، سرت عليه سحابة أو عاصفة ليلاً، فالسرى لا يكون إلا ليلاً، وقد جمع النابغة على الثور الليل بظلمته والعواصف والبرد، والليل عند العربي رمز الوحشة وتراكم الهموم والأحزان واليأس والأرق، ولا أدل على ذلك من قول امرئ القيس:

وَلَيــلٍ كَمَــوجِ البَحــرِ أَرخــى سُــدولَهُ عَلَــيَّ بِــأَنواعِ الهُمــومِ لِيَبتَلــي(٥٩)

فالصراع المتأجج في هذه السردية؛ صراع الثور النفسي الناشئ عن وحشة الليل والعواصف والبرد، وصراعه مع الصياد وكلابه.. وقع كل هذا في الليل، وقد يكون في جزء من الليل.

وزمن الحدث في سردية سليمان – عليه السلام – محدود بإلقاء التوجيهات الإلهية، وتحديده بدقة لا يتثنى لنا؛ إذ قد تكون التعليمات نزلت منجمة، فلم تنزل دفعة واحدة، ومن ثم نزلت في أزمنة متفرقة، أما تنفيذ هذه التوجيهات فلم يتعرض له الشاعر، لكن كل توجيه يحمل في طياته عملاً قام به سيدنا سليمان، قصه علينا القرآن الكريم، وأحسب أن الشاعر ذكر التوجيه وأعرض عن الفعل؛ لأنه لا يتثنى لأحد أن يفعل فعل سليمان عليه السلام؛ لأن فعله وملكه من تأييد الله وهبته، وليس كل ملك كذلك، وقد أدرك النابغة ذلك، فلم يسرد أفعال سليمان وأعماله؛ إذ لا يستطيعها النعمان ولا غيره.

وزمن الحدث في سردية زرقاء اليمامة ما بين ملاحظتها لسرب الحمام وعده ووقوع السرب في شبكة الصياد وعدها ليتوافق العدد مع عدّ الزرقاء، وهذا الزمن لا يمكن تحديده بدقة؛ ولذا فهو زمن غير محدد، وكذا الزمن في سردية نهر الفرات غير محدد، والفرق بين زمن حدث الزرقاء وزمن حدث الفرات، أن الأول له بداية ونهاية (محدود بإطار)، بينما هو في الأخير زمن مفتوح لا بداية له ولا نهاية، والسبب في ذلك أن السردية الأولى مرتبطة بحادثة تاريخية، لكن السردية الأخرى هي من نسج خيال الشاعر.

ويمكنني القول: إن الزمان في معلقة النابغة ليس زمانًا بالمفهوم السردي، ولكنه وسيلة تعبير بخلاف الزمان السردي الذي هو مكونٌ أصيل من مكونات الحدث السردي، فالسرد يعتمد على الزمن كبنية منطقية أو تلاعبية لتتابع الأحداث، ويتغير الزمن السردي بالسرعة والبطء، بينما

يميل الشعر إلى تحويل الزمن إلى إيقاع شعوري، ويميل كذلك إلى كسر خطية الزمن، والتركيز على (الآن) واللحظة الوجدانية، أو دمج الماضي بالحاضر والمستقبل، وهو ما فعله النابغة كما هو واضح العرض السابق.

٤/٢/٢- المكان:

المكان في معلقة النابغة إما علم، وإما جنس، وإما إطار؛ فالمكان العلم محدد بحكم وضعه الجغرافي واللغوي، وقد تردد عدد من الأعلام المكانية في هذه المعلقة: «**العَلياء – السَنَد – الجَليل – وَجْرَة – تَدْمُر – الحِيرَة – الكَعبَة – مَكَّة – الغَيْل وَالسَّعَد**[٦٠] – **تُوضِح – الفُرات**»، والمكان الجنس هو الذي لا يختص بواحد دون آخر من أفراد جنسه، ومن هذا النوع في المعلقة: «**دار – الرَّبع – الحَوض – الأَمد – رُكن – العِبْر – الوادي**»، وهذه الأمكنة ترد في الشعر بوصفها وسيلة تعبيرية، «والمكان الجنس أوسع دلالة وأغنى إيحاء من المكان العلم؛ لأن هذا الأخير يرتبط بإطار معين وشكل محدد يفترض أننا نعرفه، كما أنه يفرض علينا التقيد به وبما يوحي به من أمور ترتبط به دون غيره نفسيًّا وفكريًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا ووجدانيًّا»[٦١]، كما في توظيفه للكعبة ومكة في قوله:

فَـلا لَعَمْـرُ الَّـذي مَسَّـحتُ كَعبَتَـهُ[٦٢) **وَمـا هُريـقَ عَلـى الأَنصـابِ مِـن جَسَـدِ**
وَالمُـؤمِنِ العائِـذاتِ الطَيـرَ يَمْسَـحُها **رُكبـانُ مَكَّـةَ بَـينَ الغَيْـلِ وَالسَّـعَدِ**

نوع النابغة – هنا – في أساليبه ما بين توكيد وقسم، فجاء بعد الفاء الاستئنافية في صدر البيت الأول بـ(لا) الزائدة لتأكيد معنى القسم بعدها، والتقدير: ليس الأمر كما يقولون، ثم جاء بأسلوب القسم، وأقسم بعدة أمور: أولها: أقسم الشاعر بحياة الذي مسّح كعبته، أي طاف حولها، يقال: «(لما مَسَحْنا البيتَ أَحْللنا) أَي: طُفْنا به؛ لأَن من طاف بالبيت مَسَحَ الركنَ، فصار اسمًا للطواف»[٦٣]، واستخدم الشاعر الفعل (مسّح) المضعف العين على وزن (فَعّل) للدلالة على المبالغة والتكثير، والمعنى: أن الشاعر كثير الزيارة لمكة والطواف حول الكعبة مع إتقانه هذا الطواف وأداء المناسك. والشاعر لا يريد هذا المعنى لذاته بقدر ما يتطلع إلى ما وراءه؛ لأن كثرة الذهاب إلى مكة والطواف حول الكعبة دليل على تدين المرء وصلاحه، وهذا أدعى إلى تصديق الناس له وثقتهم به ورضاهم عنه، وهذا ما أراده النابغة من النعمان: أن يصدقه ويثق به ويرضى عنه؛ فتوظيف النابغة للمكان العلم الكعبة ومكة توظيف لما يحملاه من دلالات روحية ودينية وقداسة وحرمة عند العرب، وأن الحج إليهما مما يرفع شأن فاعله ويزكيه عند الناس[٦٤]. وهكذا فالمكان العلم مرتبط بدلالاته الجغرافية والروحية والدينية، وعند التوظيف تُستدعى هذه الدلالات.

أما المكان الجنس فعند توظيفه تُستدعى دلالاته المعجمية والسياقية التاريخية والاجتماعية والثقافية، فمثلاً: دار وربع وظفهما النابغة بمعناهما المعجمي، فالدار تعني «كل موضع حل به قوم فهو دارهم»[٦٥]، أي: الموضع الذي حلت به «**مَيَّة**» وقومها قبل الارتحال عنه، ومجرد إضافة المكان لـ«**مَيَّة**» جعله يكتنز بدلالات وإيحاءات تند عن الحصر، فلم يعد مجرد مكان بالمعنى اللغوي ولا الجغرافي، بل يمثل ذكريات الشاعر وحياته السالفة كلها مع مية، وكذا «**الرَّبع**» التي تعني معجميًّا: «الدار بعينها حيث كانت، وكذا المنزلُ وما حول الدار»[٦٦]، وقد اكتسب هذا المكان هوامش ودلالات أخرى من سياق ورودها في المعلقة، فإيثار التعبير بـ«**الرَّبع**» مرتبط بالربيع، والربيع شهر اخضرار الأرض ورمز الوفرة والخير، لكن هذا الربع ما فيه من أحد، فالجمال الذي كان عليه المكان مسيطر على ذهن الشاعر، وهذا يجعل من معاناته من الحالة التي آل إليها أشد وقعًا على نفسه.

يبقى المكان الإطار، وأعني به: الحيز الجغرافي الذي يدور فيه الحدث المسرود وينمو ويتقدم، وتتفاعل فيه الشخصيات، وهو في الفنون السردية عنصر بنائي لا يمكن الاستغناء عنه، ويتميز بالاتساع والتفصيل فيصف الكاتب أبعاده، وقد يكون مكانًا واقعيًّا أو خياليًّا، لكنه في الشعر يمكن الاستغناء عنه، ويقوم على التكثيف والإيجاز، وهو في الغالب يمثل رمزًا، فالطلل «**دار مَيَّةَ**» الذي حدد إطاره «**بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ**»، ليس مجرد بقايا ديار خلت من أهلها، بل هو رمز للفقد والهجر والوحشة والاغتراب، وتحديد الإطار تأثر بالسرد، لكنه جاء تأطيرًا سريعًا عابرًا، ومع هذا كان له أثره في صبغ هذه البنية الطللية **(الوقوف بأطلال دار مية)** بصبغة سردية، لكن يبقى المكان – بالرغم من ذلك – بعيدًا عن المكان السردي بالمفهوم الفني للسرد، وهو مكان خيالي في الأغلب. وكذلك جاء المكان بارزًا محددًا في سردية الفرات.

وإذا كان المكان في هاتين البنيتين محددًا وبارزًا، فقد جاء في سردية الثور مبهمًا وغير محدد، ولا أثر له واضح في السردية، وقد أهمل الشاعر وصف مكان الأحداث؛ إذ لا غرض من ذكره؛ لأن الغرض هو إبراز ما ألم بالثور وحالة الترقب والوحشة التي اعترته، وإبراز الصراع الذي احتدم بينه وبين الصياد وكلابه، وما انتهى إليه هذا الصراع. وكذلك فعل في السردية التي استدعى فيها قصة سليمان عليه السلام، وسردية زرقاء اليمامة؛ إذ لم يكن هناك غرضٌ من إبرازه أيضًا؛ لأن الشاعر لم يكن غرضه من سرد هاتين الحكايتين التاريخيتين القص أو الحكي، بل – كما أشرت سابقًا – توظيفهما في التعبير عن غرضه. ومعنى هذا أن هذه السرديات فقدت عنصرًا أساسًا من عناصر السرد الفني؛ إذ المكان في المعلقة لا يعد مكانًا بالمفهوم السردي، فقد غلبت عليه الشعرية.

تقنيات السرد:

استخدم النابغة في سرده تقنيتين، هما: الحوار والوصف، وتداخل الحوار مع الوصف بشكل كبير، نجد ذلك في كل البنيات تقريبًا، ففي البنية الأولى بدأها بالحوار الخارجي (الديالوج): «**يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ**»، ثم ثنى بالوصف: «**أَقوَتْ، وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ**»، ثم حكى حواره معها مرة أخرى «**وَقَفتُ فيها أُصَيلانًا أُسائِلُها، عَيَّتْ جوابًا**»، ثم عاد للوصف «**وَما بِالرَّبعِ مِن أَحَدِ**»، واستمر في هذا الوصف حتى نهاية السردية، ليختمها بهذا الحوار الداخلي (المنولوج): «**فَعَدِّ عَمّا تَرى إِذْ لا اِرتِجاعَ لَهُ، وَانْمِ القُتُودَ عَلى عَيْرانَةٍ أُجُدِ**»، وفي داخل هذا المنولوج بدأ في وصف الناقة في نهاية البنية الأولى وبداية الثانية، بأنها: «**عَيْرانَةَ أُجُد، مَقذوفَةٍ بِدَخيسِ النَّحضِ، بازِلُها لَهُ صَريفٌ، صَريفُ القَعْوِ بِالمَسَدِ**»، لينتقل إلى وصف الثور:

....	.... مُســـــــتَأنِسٍ وَحِـــــــــــــــــــــــــــــــــــدِ ..
مِـــنْ وَحْـــشِ وَجْـــرَةَ مَوْشِـــيٍّ أَكارِعُـــهُ	**طــاوي المُصَــيْرِ كَسَــيفِ الصَّــيقَلِ الفَــرِدِ**
أَسْــرَتْ عَلَيــهِ مِــنَ الجَــوْزاءِ سـارِيَةٌ	**تُزْجِــي الشَــمالُ عَلَيــهِ جامِــدَ البَــرَدِ**
فَارتـاعَ مِـن صَـوتِ كَـلّابٍ؛ فَبـاتَ لَـهُ	**طَـوْعُ الشَّـوامِتِ مِـن خَـوفٍ وَمِـن صَـرَدِ**
فَبَـــثَّهُنَّ عَلَيـــهِ، واســـتَمَرَّ بِـــهِ	**صُـــمْعُ الكُعــوبِ بَريئــاتٍ مِــنَ الحَــرَدِ**
وَكــانَ ضُــمرانُ مِنــهُ حَيــثُ يوزِعُــهُ	**طَعْـنَ المُعـارِكِ عِنـدَ المُحْجَـرِ النَّجُـدِ**
شَـــكَّ الفَريصَـــةَ بِالمِـــدْرَى فَأَنْفَـــذَها	**طَعْـنَ الْمُبَيطِـرِ إِذْ يَشْـفِي مِـنَ الْعَضَـدِ**
كَأَنَّـهُ، خارِجًـا مِـن جَنْـبِ صَـفحَتِهِ،	**سَـــفُّودُ شَـــرْبٍ نَسُّـــوهُ عِنـــدَ مُفْتَـــأَدِ**
فَظَـلَّ يَعجُـمُ أَعْلَـى الـرَّوْقِ مُنْقَبِضًـا	**فــي حالِــكِ اللَّــوْنِ صَــدْقٍ غَيــرِ ذِي أَوَدِ**
لَمّـــا رَأى واشِـــقٌ إِقعـــاصَ صـــاحِبِهِ	**وَلا سَــــبيلَ إِلــــى عَقْــــلٍ وَلا قَــــوَدِ**
قالَــت لَــهُ الــنَفسُ: إِنّــي لا أَرى طَمَعًـا	**وَإِنَّ مَــــوْلاكَ لَــــمْ يَسْــــلَمْ وَلَــــمْ يَصِــــدِ**
فَتِلــــكَ تُبلِغُنــــي النُّعمــــانَ، إِنَّ لَــــهُ	**فَضـلًا عَلـى النـاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَـدِ**

وختم الشاعر هذا الوصف السردي في البيتين الأخيرين بالحوار؛ فحكى حوارًا داخليًّا للكلب «**واشِق**»: «**إِنّي لا أَرى طَمَعًا، وَإِنَّ مَوْلاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِ**»، وحوارًا داخليًّا للشاعر نفسه «**فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ، ...**»، ثم حكى في السردية التي استدعى فيها نبي الله سليمان عليه السلام في البنية الثالثة حوارًا خارجيًّا المتكلم فيه الله ﷻ والمستمع سليمان عليه السلام «**إِذْ قالَ الإِلَهُ لَهُ: ...**»، وبعده انقلب إلى الوصف السردي لكرم النعمان: «**الواهِبُ المِائَةَ المِعْكَاءَ**» إلى

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ١١

آخر هذا الوصف، ومع بداية البنية الرابعة عاد إلى الحوار الخارجي مع النعمان «**احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ إِذ نَظَرَتْ**» يتخلل هذا الحوار وصف الزرقاء للحمام ومكان ورده للماء «**حَمام شِراعٍ وارِدِ الثَمَدِ، يَحُفُّهُ جانِبا نِيقٍ وَتُتبِعُهُ مِثلَ الزُجاجَةِ لَم تُكْحَلْ مِنَ الرَمَدِ**» ليحكي لنا بعده حوارًا داخليًّا للزرقاء «**قالَتْ: أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا، إِلى حَمامَتِنا وَنِصفُهُ فَقَدِ**»؛ ليعود في ختام السردية إلى الوصف: «**فَحَسَّبوهُ فَأَلفَوهُ كَما حَسَبَتْ**» إلى آخر البنية.

ومع بداية البنية الخامسة الأخيرة عاد إلى حوارٍ مع النعمان، وهو حوار متخيل؛ إذ النعمان غير موجود، لكن الشاعر اعتبره موجودًا، وفيه يخاطبه: «**فَلا لَعَمْرُ الَّذي مَسَّحتُ كَعبَتَهُ**» ويستمر هذا الخطاب على مدار خمسة أبيات، ليفصل ببيت وصفي «**أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني، وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ**» ليعود إلى حواره مع النعمان في البيتين التاليين «**مَهلًا فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ...**»، ليسيطر الوصف في سردية الفرات، ليعود بعدها إلى حوار النعمان:

هَـذا الثَنـاءُ فَـإِن تَسـمَع بِـهِ حَسَـنًا ... فَلَـم أُعَـرِّض – أَبَيـتَ اللَّعْـنَ – بِالصَّـفَدِ
هـا إِنَّ ذي عِـذرَةٌ إِلّا تَكُـن نَفَعَـتْ ... فَـإِنَّ صـاحِبَها مُشـارِكُ النَّكَـدِ(٦٧)

ومن خلال ما سبق يمكن التمييز بين نوعين من الحوار، ونوعين من الوصف، فالحوار منه سردي، وحوار غير سردي، والحوار السردي هو الذي يأتي في داخل الحدث المحكي أو هو الذي يساق ضمن قصة محكية، مثل: حوار الكلب واشق مع نفسه: «**إِنّي لا أَرى طَمَعًا، وَإِنَّ مَوْلاكَ لَمْ يَسْلَم وَلَمْ يَصِدِ**»، وحوار زرقاء اليمامة مع نفسها: «**أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا، إِلى حَمامَتِنا وَنِصفُهُ فَقَدِ**»، والحوار الخارجي حوار الله ﷻ مع نبيه سليمان عليه السلام «**إِذْ قالَ الإِلَهُ لَهُ: ...**».

وأما الحوار غير السردي فهو الذي لا يأتي ضمن سردية محكية، وهو تعبير مباشر من الشاعر عن غرضه، ويمكن تسميته بالسرد التعبيري أو الوظيفي الذي يقع في سياقات بعيدة عن السرد والحكي، ومنه: حوار النابغة مع نفسه: «**فَعَدِّ عَمّا تَرى إِذْ لا اِرتِجاعَ لَهُ، وَانْمِ القُتُودَ عَلى عَيْرانَةٍ أُجُدِ**»، و«**فَتِلكَ تُبلِغُني النُعمانَ، ...**»، وحواراته الخارجية مع النعمان: «**فَلا لَعَمْرُ الَّذي مَسَّحتُ كَعبَتَهُ**»، و«**مَهلًا فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ...**»، وهذا النوع الأخير من الحوار لا علاقة له بالسرد (الحكي)، لكنه كما قلت: تعبيري، يعبر به الشاعر عن غرضه.

ولا تسمع في الحوار الخارجي إلا صوت المتكلم، على أن المخاطب صامت، وهذا المخاطب قد يكون شخصية حكمية، كما في سردية الطلل؛ إذ المخاطب فيها «**دار مَيَّةَ**»:

وَقَفـتُ فيهـا أُصَـيلانًا أُسـائِلُها ... عَيَّـتْ جَوابًـا، وَمـا بِـالرَّبعِ مِـن أَحَـدِ

وأغلب حواراته، كان المخاطب الصامت هو النعمان، والنابغة حينما خاطبه لم يكن موجودًا، ولكنه تخيله موجودًا، وهذا يدل على رغبته الجامحة في اللقاء به ووصله.

والوصف كذلك منه السردي وغير السردي؛ الوصف السردي، هو: وصف لحدث يقصه الراوي، ومنه: وصف النابغة للوليدة (فتاة الحي) التي ردت ما تفرق من تراب «**النُؤيَ**» «الحفرة تجعل حول الخيمة لئلا يصل إليها الماء»، ولبدت هذا التراب الندي بالمسحاة، وألصقت بعضه ببعض؛ لئلا يصل الماء إلى الخيمة. ووصف الثور في سردية الثور، ووصف الحمام في سردية زرقاء اليمامة، ... إلخ.

وأما الوصف غير السردي فهو الذي يأتي بعيدًا عن سرد حكاية أو قصة يرويها راوٍ، مثل: وصفه لناقته بأنها: «**عَيْرانَة أُجُد، مَقذوفَةٍ بِدَخيسِ النَّحضِ، بازِلُها لَهُ صَريفٌ، صَريفُ القَعْوِ بِالمَسَدِ**»، ووصفه للنوق التي يهبها النعمان لعفاته:

الواهِبُ المِائَةَ المِعْكَاءَ[٦٨] زَيَّنَها ... سَعدانُ تُوضِحَ فِي أَوبارِها اللِّبَدِ

وَالأُدْمُ قَدْ خُيِّسَتْ فُتْلًا مَرافِقُها ... مَشْدودَةً بِرِحالِ الحِيرَةِ الجُدُدِ

فيصف هذه النوق المائة بأنها معكاء، أي: ملتفة سمينة غلاظ شداد؛ لأنها تتغذى على نبات السعدان الذي ينبت في ذلك المكان المسمى «**تُوضِح**»، وهو نبت تسمن عليه الإبل وتغزر ألبانها ويطيب لحمها، ولسمنها تلبدت أوبارها، «**وَالأُدْمُ**» البيض من هذه الإبل «**خُيِّسَتْ**» ذللت للركوب، «**فُتْلًا مَرافِقُها**» أي: بانت مرافقها عن آباطها، فلا تجرح إذا صكتها مرافقها؛ لأنه لو حصل لها ذلك امتنعت عن السير، وهي مشدودة برحال مدينة الحيرة الجديدة.

خاتمة:

بعد هذه الرحلة الماتعة في صحبة معلقة النابغة، يمكن القول:

أولاً– لا تمثل هذه المعلقة بناء سرديًا متكاملاً متناميًا، بل هي عبارة عن قصيدة غنائية، وظف في مواضع منها السرد الحكائي بصورة جزئية باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الغرض من نسج المعلقة؛ ومن ثم، فإنها ليست سردًا حكائيًا فنيًا، بل تضم وحدات سردية تفتقد إلى الوحدة والتنامي فيما بينها، ثم إن آليات تشكيل الحدث فيها؛ الشخصيات والزمان والمكان، وتقنيات الحدث (الحوار والوصف) لم تحقق الشروط التي يجب توافرها في الآليات والتقنيات في الفنون السردية.

ثانيًا– السرد الذي يقدمه لنا النابغة في معلقته ليس سردًا حكائيًّا خالصًا ينفصل فيه الشاعر من كل حلقات التماس مع نوازع الذات، وإنما هو سردُ توهمٍ حكائي يبرز فيه الراوي باعتباره محركًا أساسيًّا داخل النص في المطلع، ثم يبتعد عن هذه الحركة ليفسح المجال للعلاقات المجازية، والاتحاد بالذات الراوية، والانفصال عنها في مواضع كثيرة، ومن ثم توزعت الإحالات في المعلقة بين بعدين أساسيين:

الأول– البعد السردي، حيث يتخلى الراوي عن ذاته ليقدم التوهم الحكائي، وهذا قد وقع في خمسة مواضع: سردية الوقفة الطللية على «**دارَ مَيَّةَ**»، وسردية الثور، وحكاية التوجيهات الإلهية لسيدنا سليمان، وسردية زرقاء اليمامة، وسردية الفرات.

اللافت أن كل سردية من السرديات الأربع الأخيرة وقعت في تشبيه، وجاءت السردية مشبهًا به استطرد به النابغة ليصنع سردية كاملة، ففي بنية وصف الناقة أراد أن يبين شدة سرعة ناقته فشبه هذه السرعة بسرعة الثور، ثم استطرد في حكاية ما واجهه هذا الثور وصراعه مع الطبيعة والصياد وكلابه، وفي سردية سليمان أراد أن يبين مكانة النعمان فشبه ملكه ضمنيًّا بملك هذا النبي العظيم، ولما أراد أن يحث النعمان على دقة الحكم عليه والتروي أراد أن يكون حكمه مشبهًا حكم زرقاء اليمامة التي عدت الحمام الذي نظرت إليه صافًّا في جو السماء، فجاء دقيقًا، ولما أراد أن يمدح النعمان بالكرم العميم شبه هذا الكرم بنهر الفرات الفياض متلاطم الأمواج.

الثاني: البعد الغنائي المجازي الذاتي؛ حيث يتحد الراوي بالمروى عنه ليقدم رؤى متشابكة تقترب وتبتعد عن ذاته، وهذا واضح في مدح النابغة للنعمان واستعطافه والاعتذار منه.

ثالثًا– وقفة النابغة على «**دار مية**» ليست وقفة طللية بالمفهوم الشائع عند شعراء العرب القدماء، بل هي تصوير لحالة الوحشة والاغتراب ثم الهجر والفراق التي يعيشها بسبب الجفوة التي وقعت بينه وبين الملك النعمان، فخراب الدار وهجر «**مية**» لها معادل موضوعي لهذه الجفوة والاغتراب الذي يعيشه الشاعر.

رابعًا– جاءت سرديتا الثور والفرات معادلاً موضوعيًّا لأزمة النابغة مع النعمان، فقد لجأ النابغة في هاتين السرديتين إلى توظيف تقنيات: الإسقاط والقناع والرمز والمراوغة الفنية، فأسقط حالته النفسية والواقعية ومطاردة النعمان له فيها، والنابغة بتوظيفه مثل هذه التقنيات يجعله سابقًا لعصره؛ فلم تشع إلا في الشعر الحديث؛ هروبًا من رقابة الرقيب.

خامسًا– توصي الدراسة بتناول تداخل السردي والشعري في كافة عصور الشعر العربي، فهي زاوية خصبة لا تزال في حاجة إلى ارتيادها.

(١) تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، لحيدر علي الأسدي، (دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م) ص٥.

(٢) ينظر: قواعد الشعر، لأبي العباس ثعلب، تحقيق: رمضان عبد التواب، (مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م) ص٣٦.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي على الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ-١٩٨١م) ١/٢٦١-٢٦٢.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، (دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م) ص١٨٩.

(٥) ينظر: السابق، ص٦٨.

(٦) طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلّام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، (دار المدني، جدة، السعودية) ١/٢٤.

(٧) تاريخ مدينة دمشق، لابن عساكر، دراسة وتحقيق: محب الدين أبو سعيد عمر بن غرامة العمروي، (دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م) ٤٥/٣٤٣.

(٨) المعلقة برواية الأصمعي من نسخة الأعلم، في ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية) ص١٤-٢٨.

(٩) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، للأعلم الشنتمري، (منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م) ص١٧٥، ١٧٦.

(١٠) شرح القصائدِ العشر، للخطيب التبريزي، (إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ١٣٥٢هـ) ص٣١١.

(١١) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ليمنى العيد (دار الفارابي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م) ص٩٧، ٩٨.

(١٢) السرد في مقامات الهمذاني، لأيمن بكر (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م) ص١٤١. وراجع: الراوي والنص القصصي، لعبد الرحيم الكردي، (دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م) ص١٧.

(١٣) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، لعبد الناصر هلال، (مركز الحضارة العربية، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م) ص٤٦.

(١٤) ينظر: السابق ص٤٧.

(١٥) ينظر: السابق، ص٥٩، ٦٠.

(١٦) شرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٢.

(١٧) في رواية: «جَلَّتْ». شرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٣.

(١٨) في رواية: «أضحت». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٣٩. وشرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٣.

(١٩) في رواية: «أضحى». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٣٩. وشرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٣.

(٢٠) ينظر : الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي (مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ٢٠٠٦م) ص١٥٩.

(٢١) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، آمنة يوسف (دار الحوار، دمشق – سوريا، ١٩٩٧م) ص٣٧.

(٢٢) يراجع: بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، (مكتبة الشباب، القاهرة – مصر، ١٩٨٢م) ص٤٤.

(٢٣) البناء الفني والوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية – معلقة النابغة الذبياني أنموذجًا، لعماد عبد الأمير راضي السلامي، ص٤٥٠، ٤٥١.

(٢٤) الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري، (دار الحديث، القاهرة – مصر، ١٤٢٣هـ) ص١/١٥٨. ولُباب الآداب، لأبي منصور الثعالبي، حرره وحققه: لأحمد حسن بسج، (دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م) ص١٠٩.

(٢٥) تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، للأعلم الشنتمري، تحقيق: د. زهير عبد المحسن سلطان، (مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م) ص٢٢٢.

(٢٦) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، تحقيق: حمد خطاب (وزارة الإعلام، العراق، مديرية الثقافة العامة، سلسة كتب التراث "٢٣"، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، ١٣٩٢هـ–١٩٧٣م)، القسم الثاني، ص٧٤٢.

(٢٧) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٤٣. وشرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٥.

(٢٨) ينظر : ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٨. و شرح المعلقات العشر، للزوزني، (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م)، ص٢٩٥.

(٢٩) شرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٥.

(٣٠) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٤٦.

(٣١) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٤٨. وشرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٦.

(٣٢) العصر الجاهلي – المعلقات، لمحمد صبري الأشتر، (جامعة حلب، كلية اللغات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ١٩٩٤–١٩٩٥م) ص٢٧٨، ٢٧٩.

(٣٣) وفي رواية: «المليك». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٥١.

(٣٤) ينظر: شرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٧. وفتح الكبير المتعال – إعراب المعلقات العشر الطوال، (مكتبة السوادي للتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ–١٩٨٩م) ص٤٧٨.

(٣٥) ينظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٢١.

(٣٦) العصر الجاهلي – المعلقات، لمحمد صبري الأشتر، ص٢٨١، ٢٨٢.

(٣٧) في رواية: «حمامتنا». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٥٦.

(٣٨) شرح المعلقات العشر، للزوزني، ص٢٩٩.

(٣٩) المعلقات العشر وأخبار قائليها، لأحمد بن الأمين الشنقيطي، (مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م) ص١٤١.

(٤٠) مجمع الأمثال، للميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (دار المعرفة، بيروت – لبنان) ١١٤/١.

(٤١) العصر الجاهلي – المعلقات، لمحمد صبري الأشتر، ص٢٨٥.

(٤٢) وفي رواية: «فما الفراتُ إذا جاشتْ غَواربُهُ». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٦٣.

(٤٣) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٢٧.

(٤٤) كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، (دار ومكتبة الهلال، القاهرة) ١٣٣/٤.

(٤٥) المخصص، لابن سيده المرسي، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، (دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م) ٢٤٧/٣. ولسان العرب، لجمال الدين ابن منظور، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، (دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ) ١٦٢/٣.

(٤٦) تاج العروس من جواهر القاموس، لمحمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: جماعة من المختصين، (وزارة الإرشاد والأنباء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت) ٥٩/٨.

(٤٧) لسان العرب، لجمال الدين ابن منظور، ٢١١/١٣.

(٤٨) وفي رواية: «فَإِنَّ صاحِبَها قد تاه في البلد». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٦٣.

(٤٩) ينظر: النابغة الذبياني، لعمر الدسوقي، (دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥١م) ص ١٣٣، ١٣٤.

(٥٠) السابق، ص١٣٥

(٥١) ينظر: معلقة النابغة الذبياني – دراسة سيميائية، لليلى خلف أيوب السبعان، ص٤٨.

(٥٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، لحسن بحراوي، (المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م) ص٢٠.

(٥٣) بنية الخطاب الروائي، للشريف حبيلة، (عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م) ص٤٠.

(٥٤) الرواية والمكان، لياسين النصير، (دار نينوى، سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م) ص٧٠.

(٥٥) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، لحسن بحراوي، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:٢، ٢٠٠٩م) ص:١٣٢.

(٥٦) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ٧٤٢.

(٥٧) المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري، تحقيق: سالم الكرنكوي وعبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني، (مطبعة دائرة المعارف العثمانية – حيدر آباد، الهند، الطبعة الأولى، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م) ٧٣٢/٢.

([٥٨]) أشعار الشعراء الستة الجاهليين، للأعلم الشنتمري، ص١٨٩.

([٥٩]) ديوان امرئ القيس – رواية الأصمعي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة) ص١٨–١٩.

([٦٠]) «هما أجمتان كانتا بين مكة ومنى». شرح القصائدِ العشر، للخطيب التبريزي، ص٣١٩.

([٦١]) توظيف الأعلام المكانية في الشعر الجاهلي، لإبراهيم محمد محمد عبد الرحمن، (مجلة كتابات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، العدد ٩، ٢٠١٣م) ص٥٦.

([٦٢]) في رواية: «فلا لعمر الذي قد زرته حججًا». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٥٨.

([٦٣]) لسان العرب، ابن منظور، ٥٩٣/٢، مادة: مسح.

([٦٤]) ينظر: توظيف الأعلام المكانية في الشعر الجاهلي، لإبراهيم محمد محمد عبد الرحمن، ص٨٨.

([٦٥]) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، لنشوان بن سعيد الحميرى، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري ومطهر بن علي الإرياني ود. يوسف محمد عبد الله، (دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ودار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م) ٢١٨٨/٤.

([٦٦]) التعريفات الفقهية، لمحمد عميم الإحسان المجددي، (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م) ص١٠٢.

([٦٧]) وفي رواية: «فَإِنَّ صاحِبَها قد تاه في البلد». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٦٣.

([٦٨]) في رواية: «الأبكار». شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، القسم الثاني، ص٧٥٧.

المصادر والمراجع:

مدونة البحث:

١–ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية).

كتب الأدب والنقد:

٢–آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، للدكتور عبد الناصر هلال، (مركز الحضارة العربية، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م).

٣–أشعار الشعراء الستة الجاهليين، للأعلم الشنتمري، (منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤٠٣هـ–١٩٨٣م)

٤–بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، (مكتبة الشباب، القاهرة – مصر، ١٩٨٢م).

٥–بنية الخطاب الروائي، للشريف حبيلة، (عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م).

٦–بنية الشكل الروائي، للدكتور حسن بحراوي، (المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م).

٧–بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، لحسن بحراوي، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م).

٨-تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، للأعلم الشنتمري، تحقيق: د. زهير عبد المحسن سلطان، (مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م).
٩-تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، لحيدر علي الأسدي، (دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م).
١٠-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد (دار الفارابي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م).
١١-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، آمنة يوسف (دار الحوار، دمشق – سوريا، ١٩٩٧م).
١٢-ديوان امرئ القيس – رواية الأصمعي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة).
١٣-الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، (دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م).
١٤-الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي (مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ٢٠٠٦م)
١٥-الرواية والمكان، لياسين النصير، (دار نينوى، سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م).
١٦-السرد في مقامات الهمذاني، لأيمن بكر (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
١٧-شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، تحقيق: حمد خطاب (وزارة الإعلام، العراق، مديرية الثقافة العامة، سلسة كتب التراث "٢٣"، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، ١٣٩٢هـ-١٩٧٣م).
١٨-شرح القصائِد العشر، للخطيب التبريزي، (إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ١٣٥٢هـ).
١٩-شرح المعلقات العشر، للزوزني، (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م).
٢٠-الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري، (دار الحديث، القاهرة – مصر، ١٤٢٣هـ).
٢١-طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلّام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، (دار المدني، جدة – السعودية).
٢٢-العصر الجاهلي – المعلقات، للدكتور محمد صبري الأشتر، (كلية اللغات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب – سوريا، ١٩٩٤-١٩٩٥م).
٢٣-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي على الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ-١٩٨١م).
٢٤-فتح الكبير المتعال – إعراب المعلقات العشر الطوال، (مكتبة السوادي للتوزيع – السعودية، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م).
٢٥-قواعد الشعر، لأبي العباس ثعلب، تحقيق: رمضان عبد التواب، (مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م).
٢٦-لُباب الآداب، لأبي منصور الثعالبي، حرره وحققه: أحمد حسن بسج، (دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م).
٢٧-مجمع الأمثال، للميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (دار المعرفة، بيروت – لبنان).

٢٨-المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري، تحقيق: سالم الكرنكوي وعبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني، (مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد – الهند، الطبعة الأولى، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م).
٢٩-المعلقات العشر وأخبار قائليها، لأحمد بن الأمين الشنقيطي، (مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م).
٣٠-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، (دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م).
٣١-النابغة الذبياني، لعمر الدسوقي، (دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥١م).

كتب اللغة:

٣٢-تاج العروس من جواهر القاموس، لمحمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: جماعة من المختصين، (وزارة الإرشاد والأنباء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت).
٣٣-التعريفات الفقهية، لمحمد عميم الإحسان المجددي، (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م).
٣٤-شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، لنشوان بن سعيد الحميرى، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري ومطهر بن علي الإرياني ود. يوسف محمد عبد الله، (دار الفكر المعاصر، بيروت – ودار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م).
٣٥-كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، (دار ومكتبة الهلال، القاهرة – مصر).
٣٦-لسان العرب، لجمال الدين ابن منظور، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، (دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ).
٣٧-المخصص، لابن سيده المرسي، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، (دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م).

كتب التاريخ والتراجم:

٣٨-تاريخ مدينة دمشق، لابن عساكر، دراسة وتحقيق: محب الدين أبو سعيد عمر بن غرامة العمروي، (دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م).

بحوث منشورة في مجلات محكمة:

٣٩-البناء الفني والوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية – معلقة النابغة الذبياني أنموذجًا، لعماد عبد الأمير راضي السلامي، (مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة – العراق، العدد الثاني والعشرون، ٢٠١٥م).
٤٠-توظيف الأعلام المكانية في الشعر الجاهلي، لإبراهيم محمد محمد عبد الرحمن، (مجلة كتابات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مصر، العدد ٩، ٢٠١٣م).

٤١-معلقة النابغة الذبياني – دراسة سيميائية، للدكتورة ليلى خلف أيوب السبعان، (مجلة: فيولوجي: سلسلة في الدراسات الأدبية واللغوية، دورية علمية محكمة، كلية الألسن، جامعة عين شمس – مصر، المجلد الثاني والثلاثون، العدد الثالث والستون، ٢٠١٥م).

Sources and References:

Research Corpus:

* -١Diwan of al-Nabigha al-Dhubyani*, edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim (Dar al-Ma'arif, Egypt, 2nd edition.(

Literature and Criticism:

* -٢Narrative Mechanisms in Contemporary Arabic Poetry*, by Dr. Abd al-Nasir Hilal (Center for Arab Civilization, Cairo, Egypt, 1st edition, 2006.(

* -٣Poems of the Six Pre-Islamic Poets*, by al-A'lam al-Shantamari (Dar al-Afaq al-Jadida, Beirut, Lebanon, 3rd edition, 1403 AH / 1983 AD.(

* -٤The Structure of the Novel*, by Abd al-Fattah Uthman (Maktabat al-Shabab, Cairo, Egypt, 1982.(

* -٥The Structure of Narrative Discourse*, by al-Sharif Habila ('Alam al-Kutub al-Hadith, Irbid, Jordan, 1st edition, 2010.(

* -٦The Structure of the Novelistic Form*, by Dr. Hassan Bahrawi (Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1990.(

* -٧The Structure of the Novelistic Form (Space – Time – Character)*, by Hassan Bahrawi (Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 2nd edition, 2009.(

* -٨Tahsil 'Ayn al-Dhahab min Ma'dan Jawhar al-Adab fi 'Ilm Majazat al-'Arab* (Acquiring the 'Gold Mine' of Literary Essence regarding the Figurative Language of the Arabs), by al-A'lam al-Shantamari, edited by Dr. Zuhayr Abd al-Muhsin Sultan (Mu'assasat al-Risalah, Beirut, Lebanon, 2nd edition, 1415 AH / 1994 AD.(

* -٩The Intermingling of Literary Genres and Its Aesthetic Impact on the Arabic Theatrical Text*, by Haydar Ali al-Asadi (Dar Amjad for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 1st edition, 2019). 10- *Narrative Techniques in the Novel in Light of the Structuralist Approach*, Yumna al-'Id (Dar al-Farabi, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1990.(

* -١١Narrative Techniques: Theory and Practice*, Amna Yusuf (Dar al-Hiwar, Damascus, Syria, 1997.(

* -١٢The Diwan of Imru' al-Qais* (Recension of al-Asma'i), edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim (Dar al-Ma'arif, Egypt, 5th edition.(

* -١٣The Narrator and the Narrative Text*, 'Abd al-Rahim al-Kurdi (Dar al-Nashr lil-Jami'at, Egypt, 2nd edition, 1417 AH / 1996 AD.(

* -١٤The Narrator and the Narrative Text*, 'Abd al-Rahim al-Kurdi (Maktabat al-Adab, Cairo, Egypt, 2006.(

* -١٥The Novel and Place*, Yasin al-Nusayr (Dar Ninawa, Syria, 2nd edition, 2010.(

* -١٦Narrative in the Maqamat of al-Hamadhani*, Ayman Bakr (General Egyptian Book Organization, 1998.(

* -١٧Commentary on the Nine Famous Odes (al-Qasa'id al-Tis' al-Mashhurat)*, Abu Ja'far al-Nahhas, edited by Hamad Khattab (Ministry of Information, Iraq; Directorate of General Culture; "Heritage Books" Series, No. 23; Dar al-Hurriya for Printing; Government Press, 1392 AH / 1973 AD.(

* -١٨Commentary on the Ten Odes (al-Qasa'id al-'Ashr)*, al-Khatib al-Tabrizi (Idarat al-Tiba'a al-Muniriyya, Egypt, 1352 AH.(

* -١٩Commentary on the Ten Mu'allaqat*, al-Zawzani (Dar Maktabat al-Hayat, Beirut, Lebanon, 1983). 20- *Al-Shi'r wa-al-Shu'arā'* (Poetry and Poets), by Ibn Qutaybah al-Dīnawarī (Dar al-Hadith, Cairo, Egypt, 1423 AH.(

* -٢١Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shu‘arā’* (Categories of Eminent Poets), by Muḥammad ibn Sallām al-Jumaḥī, edited by Maḥmūd Muḥammad Shākir (Dar al-Madanī, Jeddah, Saudi Arabia.(
* .٢٢The Pre-Islamic Era – The Mu‘allaqat* (The Suspended Odes), by Dr. Muhammad Sabri al-Ashtar (Faculty of Languages, Directorate of University Books and Publications, University of Aleppo, Syria, 1994–1995.(
* .٢٣Al-‘Umdah fi Mahasin al-Shi‘r wa Adabihi wa Naqdihi* (The Essential Guide to the Merits, Etiquette, and Criticism of Poetry), by Abu ‘Ali al-Hasan ibn Rashiq al-Qayrawani; edited by Muhammad Muhyi al-Din ‘Abd al-Hamid (Dar al-Jil, Beirut, Lebanon, 5th edition, 1401 AH / 1981 AD.(
* .٢٤Fath al-Kabir al-Muta‘al – I‘rab al-Mu‘allaqat al-‘Ashr al-Tiwal* (The Great and Exalted Opening: Grammatical Analysis of the Ten Long *Mu‘allaqat*) (Al-Sawadi Library for Distribution, Saudi Arabia, 2nd edition, 1409 AH / 1989 AD.(
* .٢٥Qawa‘id al-Shi‘r* (The Rules of Poetry), by Abu al-‘Abbas Tha‘lab; edited by Ramadan ‘Abd al-Tawwab (Al-Khanji Library, Cairo, Egypt, 2nd edition, 1995.(
* .٢٦Lubab al-Adab* (The Essence of Literature), by Abu Mansur al-Tha‘alibi; edited and verified by Ahmad Hasan Basaj (Dar al-Kutub al-‘Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1417 AH / 1997 AD.(
* .٢٧Majma‘ al-Amthal* (Collection of Proverbs), by al-Maydani; edited by Muhammad Muhyi al-Din ‘Abd al-Hamid (Dar al-Ma‘rifah, Beirut, Lebanon.(
* .٢٨Al-Ma‘ani al-Kabir fi Abyat al-Ma‘ani* (The Comprehensive Work on Poetic Meanings), by Ibn Qutaybah al-Dinawari; edited by Salim al-Karnakawi and ‘Abd al-Rahman ibn Yahya ibn ‘Ali al-Yamani (Da’irat al-Ma‘arif al-‘Uthmaniyyah Press, Hyderabad, India, 1st edition, 1368 AH / 1949 AD). 29- *The Ten Mu‘allaqat and Accounts of Their Poets*, by Ahmad ibn al-Amin al-Shinqiti (Al-Khanji Library, Cairo, Egypt; 3rd edition, 1413 AH / 1993 AD.(
* -٣٠Minhaj al-Bulagha’ wa Siraj al-Udaba’* (The Path of the Eloquent and the Lamp of the Literati), by Abu al-Hasan Hazim al-Qartajanni; edited and introduced by Muhammad al-Habib ibn al-Khujah (Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, Lebanon; 2nd edition, 1986 AD.(
* -٣١Al-Nabigha al-Dhubyani*, by Umar al-Dasuqi (Dar al-Fikr al-‘Arabi, Cairo, Egypt; 2nd edition, 1951 AD.(
Language and Lexicography:
* -٣٢Taj al-‘Arus min Jawahir al-Qamus* (The Bride’s Crown from the Gems of the Dictionary), by Muhammad Murtada al-Husayni al-Zabidi; edited by a group of specialists (Ministry of Guidance and Information / National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.(
* -٣٣Al-Ta‘rifat al-Fiqhiyya* (Jurisprudential Definitions), by Muhammad ‘Amim al-Ihsan al-Mujaddidi (Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, Lebanon; 1st edition, 1424 AH / 2003 AD.(
* -٣٤Shams al-‘Ulum wa Dawa’ Kalam al-‘Arab min al-Kulum* (The Sun of Sciences and the Cure for the Wounds in the Speech of the Arabs), by Nashwan ibn Sa‘id al-Himyari; edited by Dr. Husayn ibn ‘Abd Allah al-‘Umari, Mutahhar ibn ‘Ali al-Iryani, and Dr. Yusuf Muhammad ‘Abd Allah (Dar al-Fikr al-Mu‘asir, Beirut, and Dar al-Fikr, Damascus, Syria; 1st edition, 1420 AH / 1999 AD.(
* -٣٥Kitab al-‘Ayn*, by al-Khalil ibn Ahmad al-Farahidi; edited by Dr. Mahdi al-Makhzumi and Dr. Ibrahim al-Samarra’i (Dar wa Maktabat al-Hilal, Cairo, Egypt). 36- *Lisān al-ʿArab*, by Jamāl al-Dīn Ibn Manẓūr; edited by al-Yāzijī et al. (Dār Ṣādir, Beirut, Lebanon; 3rd edition, 1414 AH.(
* -٣٧Al-Mukhaṣṣaṣ*, by Ibn Sīdah al-Mursī; edited by Khalīl Ibrāhīm Jafāl (Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī, Beirut, Lebanon; 1st edition, 1417 AH / 1996 AD.(
Books on History and Biographies:

* -٣٨Tārīkh Madīnat Dimashq* (History of the City of Damascus), by Ibn ʿAsākir; studied and edited by Muḥibb al-Dīn Abū Saʿīd ʿUmar ibn Gharāmah al-ʿAmrawī (Dār al-Fikr, Beirut, Lebanon; 1415 AH / 1995 AD.(
Research Papers Published in Peer-Reviewed Journals:
" -٣٩Artistic Structure and Organic Unity in Pre-Islamic Poetry: The *Muʿallaqah* of al-Nābighah al-Dhubyānī as a Case Study," by ʿImād ʿAbd al-Amīr Rāḍī al-Salāmī (*Journal of Arabic Language and Literature*, Faculty of Arts, University of Kufa, Iraq; Issue 22, 2015 AD.(
" -٤٠The Employment of Place Names in Pre-Islamic Poetry," by Ibrāhīm Muḥammad Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān (*Kitābāt* Journal, Egyptian Society for Narrative Studies, Egypt; Issue 9, 2013 AD.(
" -٤١The *Muʿallaqah* of al-Nābighah al-Dhubyānī: A Semiotic Study," by Dr. Laylā Khalaf Ayyūb al-Sabʿān (*Philology: A Series in Literary and Linguistic Studies*—a peer-reviewed academic journal—Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University, Egypt; Vol. 32, Issue 63, 2015 AD.(