السيميائية في شعر أبي العلاء المعري في ديوانه سقط الزند (الدلالة والصورة أنموذجًا)

د. أحمد عبد الكريم الملقي*　　د. محمد عوض السعود*

تاريخ وصول البحث: 2024/12/9م　　تاريخ قبول البحث: 2025/2/3م

الملخص

يأتي هذا البحث؛ للحديث عن أهمّ مظاهر السيميائية في شعر أبي العلاء المعري، وماتحمله النصوص من إشارات ودلالات وإيماءات، والكشف عمّا تحمله الدلالات من تصور في سيمياء الدلالة، والصورة الشعرية والدراميّة .

ويهدف البحث؛ للكشف عن مظاهر التمثيل السيميائي اللساني أو النصي أو التصويري عند المعري؛ وذلك لإنتاج معرفة جمالية للنصوص، وبيان الدلالات المحمّلة فيها وفق المنهج السيميائي .

وتكمن أهمية البحث في أنّه يكشف عن أهم مظاهر السيميائية في شعر المعري في ديوانه سقط الزند، وذلك من خلال الاستراتيجيات السيميائية والعلاقة بين المرسل والمتلقي ودرجة تأثر المتلقي بهذه النصوص .

وقُسِّم البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، إذ جاء التمهيد للحديث عن السيميائية، وتناول المبحث الأول سيمولوجيا الدلالة، أمّا المبحث الثاني فتحدث عن سيمياء الصورة الشعرية والدرامية في أشعار المعري في ديوان سقط الزند، وخاتمه عُرض فيها أهم نتائج البحث .

وتوصلت الدراسة إلى نتائج أهمها أن المعري وظّف التقنيات السيميائية في كثير من قصائده، وقد جاءت صوره الشعرية إشارية رمزية، مزجت بين المحسوس والمعقول والمتخيل، مما جعله يجنح بها إلى آفاق سيميائية ثائرة، تحضر حضورا يزيد من الابتكار في خطابه الشعري .

الكلمات المفتاحيّة: المعري، سقط الزند، السيميائية، الدلالة، الصورة، الدراما، الرمز .

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

Semiotics in the Poetry of Abu al-Alaa al-Ma'arri in His Diwan *Saqṭ al-Zand*: Denotation and Image as Exemplars

Abstract

This study examines the key manifestations of semiotics in the poetry of Abu al-Alaa al-Ma'arri, focusing on the meanings, signs, and gestures embedded in his texts, and revealing the semiotic conceptions of denotation, poetic imagery, and dramatic representation. The research aims to uncover the linguistic, textual, and visual forms of semiotic representation in al-Ma'arri's poetry, generating an aesthetic understanding of his work and explicating its layered meanings through a semiotic approach. It contributes to the field by revealing significant semiotic aspects of his poetry in ***Saqṭ al-Zand***, particularly through semiotic strategies, sender-receiver dynamics, and the degree of textual influence on the reader. The paper is structured into an introduction, a theoretical background on semiotics, two main sections—the first on the semiology of denotation and the second on the semiotics of poetic and dramatic imagery—and a conclusion presenting key findings. The study concludes that al-Ma'arri employed semiotic techniques extensively in his poetry, creating symbolic and referential images that blend the tangible, the conceptual, and the imagined, thereby opening innovative semiotic horizons and enhancing the creativity of his poetic discourse.

Keywords: Al-Ma'arri, Saqṭ Al-Zand, Semiotics, Denotation, Imagery, Drama, Symbol.

المقدمة:

إن التعامل مع كل ما هو إنساني وذوقي في عالم الآداب يحتاج إلى إمكانات خاصة تتجاوز النظريات والمناهج بآلياتها وأدواتها، مع ما لها من شديد أهمية في تجلية فنيات العمل الإبداعي؛ للحكم على أدبيته، لكن هذه المناهج- على تنوعها وامتدادها زمانًا ومكانًا- يلزمها إضافة إلى قيمتها اليقينية الثابتة التي لا يجحدها إلا جاهل، يلزمها ذلك الحس بالغ الإرهاف والملكة الإبداعية في استكناه تلك المساحة من غيابات النفس التي ربما تعصى وضوحًا وتحسسًا على مبدعها نفسه، ناهيك أن يكون ذلك العصيان التأويلي حقيقًا على من يتلمس آثارها على الورق بعينيه، ويستشف خفاياها بأدواته العقلية والمنهجية.

أهداف الدراسة:

ويهدف هذا البحث إلى بيان مفهوم السيميائية والدلالة، وأهمّ مظاهرها في شعر المعري، في ديوانه سقط الزند، وذلك من خلال الدلالة والصورة والدراما؛ لأنّ النصوص الإبداعية ستظل فارضة قانونها على كل غاز سولت له أدواته وقدرتَه على ترويضها وتبيينها. فهذه المساحة من العماء الروحي المتدثر بأسمال اللغة ذات الدلالات الكامنة مهما تكشفت، واللانهائية مهما تعددت، ستظل دائمًا وأبدًا متجددة العطاء ما وطأها قارئ أو حرثها ناقد أو جاورها مبدع، وسيظل التحرك داخلها هو تحرك في دائرة المكان، تحرك يزيدك مسافة، لكنه لا يمنحك قربًا، ناهيك عن الوصول الكامل غير المدرك، إلا أنه يظل هدفًا، والمتعة فيه هي مكابدةُ الطريق والالتذاذُ بجناه الغدق، ما استطعنا لذلك سبيلًا وتأويلا.

ومن ثم، فإن القراءة التي تأخذ بطرف من بعض الإجراءات السيميولوجية تصبح في تقديرنا هي المنوطة بفك شفرة النص، لكنّا لا نعتزم تطبيقًا حرفيًّا له، فـ"التزاما بمنطق تجربة القراءة ذاتها، وخضوعًا لجاذبية النص دون محاولة لقسره كي يجيب عن أسئلة مطروحة مسبقًا دون التعرف الحميم عليه"([1]).

أهمية الدراسة:

وتكمن أهمية هذا البحث في اجتذاب المدلولات؛ لتطفو قرب مرمى الشعور حتى يتيسر لنا اقتناص فعالية قرائية تأويلية نجتنيها – بعد تحريض ومغامرة- من دواله اللفظية الحاضرة على مدلولاته الغيبية الناقصة. ومن هذه الحقيقة التي تكتمل - باعترافنا بالنقص المعرفي أمام كل ما هو إنسانيّ النشأة عاطفي النزعة ذوقي القراءة- يمكننا الآن مجاهدة نصوص الشاعر (**أبي العلاء**

المعري). وفي هذه المقاربة السيميائية السابحة بين ضفتي شعره سنحاول جاهدين عدم الوقوع في غيابة التلغيم التأويلية، بلا رادع من مظلة التحري الفاحص لنوعية خطابه الشعري الحامل ذاتها الإبداعية.

أسئلة الدراسة:

يأتي هذا البحث ليحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية:

-ماهي السيميائية ونشأتها؟

-ما هي أهمّ مظاهر السيميائية في شعر المعري؟

-كيف وظّفت السيميائية في الدلالة في شعر المعري؟

-كيف كشفت السيميائية الدلالات والمعاني في الصورة الشعرية والدرامية في شعر المعري؟

-ما دور الرمز في قراءة النصوص وتحليلها السيميائي؟

منهج الدراسة:

ينتهج هذا البحث **المنهج السيميائي** لدراسة شعر أبي العلاء المعري في ديوانه سقط الزند، وذلك بتذوق النصوص وكشف ما بها من جماليات دلالية. ولا يخفى أن اختيار هذا المنهج له تداعياته المرتبطة بالتعددية، وهذه التعددية سمة جوهرية يتّسم بها النص، بل يقوم على أساسها، وما يقف وراء هذا التعدد من دلالات مختلفة، فالمنهج السيميائي منهج من المناهج الحديثة مرتبط بالأدب واللغة ومجالاته متعددة ومتنوعة، وتختلف القراءة السيميائية في مضمونها وشكلها من قارئ إلى آخر، فالتناول السيميائي والنقد السيميائي يهدف إلى إنتاج معرفة جمالية.

الدراسات السابقة:

ليس ثمة دراسات سابقة تناولت **السيميائية في شعر أبي العلاء المعري في ديو انه سقط الزند: (الدلالة والصورة أنموذجًا)**، إلا أنّ ثمّة دراسات سابقة تناولت دراسة مظاهر أخرى دراسة سيميائية في شعر المعري ومنها:

-دراسة مرناس مصطفى و بن ضحوى خيرة، وهي بعنوان(سيميائية التشاكل المكانيّ في ديوان سقط الزند نماذج شعرية)، مجلة التراث، المجلد: 12 ، العدد:4، صفحة:84، الجزائر، ديسمبر2022م، تتلاقى هذه الدراسة مع الدراسة الحالية باختيار الشاعر والديوان ومنهجية

الدراسة، ولكن تختلف في الموضوعات، فالدراسة الحالية درست سيميائية الدلالة والصورة الأدبية والدرامية، ولكن الدراسة السابقة درست سيميائية المكان.

-دراسة أمل بنت مليح الفريدي، وهي بعنوان:(النسق الصدّيّ في ثنائيات المعري، دراسة سيميائية) المجلة العلمية، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد43، الإصدار الثاني، الجزء الثاني،1445هـ/2024م، تناولت الدراسة السابقة ثنائية الضوء والظلام، وثنائيةالذات والآخر، وسيمياء الشخصية والمكان في جميع أشعار المعري، وتتلاقى هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اختيار بعض الأشعار من ديوان سقط الزند، ولكن المعالجة والموضوعات مختلفة.

-دراسة دينا النجار، وهي بعنوان:(سيمياء المصطلحات في ديوان اللزوميات دراسة وصفية تأويلية) وهي رسالة ماجستير، جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2019م، وقد ركزت الدراسة على المصطلحات في ديوان اللزوميات ودلالتها، وهي تختلف عن هذه الدراسة في الديوان والموضوعات.

تقسيم الدراسة:

جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، إذ بيّن التمهيد مفهوم السيميائية، وتناول المبحث الأول سيميائية الدلالة، ودرس المبحث الثاني سيميائية الصورة الفنية، والصورة الدرامية، وخاتمة عُرض فيها أهم نتائج البحث.

التمهيد:

جاء في لسان العرب: "**السُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِياءُ: الْعَلَامَةُ. وسَوَّمَ الفرسَ: جَعَلَ عَلَيْهِ السِّيمة... والسِّيما يَاؤُهَا فِي الأَصل وَاوٌ، وَهِيَ الْعَلَامَةُ يُعْرَفُ بِهَا الْخَيْرُ وَالشَّرُّ. قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيماهُمْ﴾[البقرة:273].** (ii)

وفي الاصطلاح: هي مصطلح يوناني وليس عربيًّا، لذا نجد كثيرًا من العلماء الغربيين والعرب ممن عرفوا هذا المصطلح، فمن أوسع التعريفات تعريف أمبرتو إيكو إذ يقول:"هي علم الإشارات، أي أنّ الإشارات تأخذ شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء"(3)، وهي تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية الإشارات. (4)

إنّ السيميائية "تستهدف الكشف عما ينبغي أن يكون، ولا تقتصر فقط على ما هو كائن في العالم، إنّما علم الظواهر الموجودة والظواهر الضرورية، وعلم لفكر النقد الذي يفتح مجالاً أرحب أمام المحتمل والممكن من العوالم، أو لنقل بكلمة واحدة إنها:"علم العلوم"(5)، فالسيميائية فن التصوير الذي لا يهتم بظاهر الصورة، وإنّما بما تحمله من دلالات جوانيّة، هذا بالإضافة إلى

العناصر المتعددة المكونة للعمل والمرتبطة بالفنان، وتقصد التصور والتخيل، وتلك التي تربط بالمتقبل، ونعني التقبل المشاهد والإدراك والتأويل.

والسيميائية علم يهتم بدراسة العلامات، وهو لا يهتم بالبحث عن المعنى الحقيقي للنص ولا ابتكار معانٍ جديدة، ولكن ما يهمه هو كيف عبر النص عن الذي يقوله، لهذا فهي تهتم بالمستوى السطحي والمستوى الباطني، فالمستوى السطحي: يعنى بدراسة المعاني ونظام انتقال القيمة المعنوية إلى أخرى (6)، وعليه فإن السيميائية لا تقتصر على نص معين، وهنا يتم التأكيد على أن التحليل السيميائيّ يخضع لكل النصوص الأدبية، ومدى معرفة تأثير النص بالمتلقي.

والنص الأدبي نص علائقي يتّصف بسمات متعددة ومن مقولات لغوية لا تستغني عن مستويات الكلام ولا القوانين الداخلية التي تبني النص ، وقد تحول الحديث عن النص كونه هذا العالم الذري المغلق إلى فضاء مفتوح من عوالم دلالية يصور الواقع ويدلل عليه "ليس تلك اللغو التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالاً... فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحة انغلاقه"(7)، ومن هنا تبدأ فكرة التحويل التي يمارسها النص من خلال الخطاب النصي الذي يخترق العالم، ويقر ذلك رولان بارت إذ يرى أن: "الخطاب لا يمكن إلا أن يكون نصًا هو ذاته ، فقد بدأ الجميع ينظرون إلى النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة ، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية تبعا لتعدد القراءات".(8)

لقد اتسع حقل المراهنات السيميائية الأدبية كل الاتساع، وتوطد منذ بداياته، فمنذ عشرين سنة كنا نستطيع أن نتساءل عن العلاقات القادرة على ربط مشروعين غير متجانسين ظاهريًّا، ويسعى أحدهما إلى تتبع مفهوم اللسانيات ليرسم دراسة الشعر، فجاء الآخر يسعى إلى تطبيق الموروفولوجيا البروبية أو ترسيمة المضطلعين إلى تطبيق الموروفولوجيا السردية في الأدب المكتوب المعاصر بطريقة هي في بعض الأحيان آلية بسذاجة، لقد أصبح مثل هذا التصور ممكنا بفضل الأبحاث التي تجرى بإشراف أ.ج. غريماس وانطلاقًا من أعماله"(9)

وقد شكل مفهوم السيميائية دورًا حاسمًا في هذه الإشكالية، إذ فتح حديثًا جديدًا بشرط الملاءمة في النص، والأخذ بالاعتبار تنوع المظاهر التي تؤهله للتمثيل السيميائي إن كان لسانيًّا أو نصيًّا أو تصويريًّا.

وثمّة علاقة بين السيميائية والمرسل والمتلقي نجدها تحت إطار(الاستراتيجيات السيميائية) التي تضع السلوك بين المرسل والمتلقي في التفاعل السيميائي وعمليتي التحريك والتقويم، وهما ينميان العلاقات (السردية والعقائدية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والإشهارية)، وهي كل المحادثات الشفهية الدارجة تحت أسرة التفاعلات اللغوية ومهمتها الأساسية التبليغ ونقل العلم والمعرفة، وتنطلق إلى النظام السيميائي ويتجاوز من الفعل المعرفي التبليغي إلى الفعل العملي التداولي المسمى(بالبرغماتي)،ونجد هذا الانحراف في منظور جاكبسون انحرافًا تحوليًا، "تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثًا والمرسل إليه متلقيًا، وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول أي النص"[10]

المبحث الأول: سيمياء الدلالة:

تنطوي فكرة الدلالة على مستوًى نظمي، يتألف بطريقة تجعل العلاقات تهيمن على ما يستبطنه الرمز من وظيفة تفرض سلطانها، عن طريق الدال والمدلول، وبهذا يكشف عن المستوى الذهني الذي يرتسم على هيئة مكونات وظيفية، وهذه المكونات مسؤولة عن تشكيل المعنى؛ فالتشكيل الدلالي يصدر عن الوجه الكامن؛ الذي يسعى لتكوين شبكة علاقات، مدارها اكتمال البنية، وفق جدلية تقام على الدال والمدلول، وتكتسب البنى دلالاتها، عبر أدائها لوظيفتها الاجتماعية، في إطار سيرورته وخصوصية تشكيلها، وفق مستويات تمثلها الذهني.

وقد وردت لفظة الدلالة في المعاجم العربية بتعريفات تتفاوت من حيث الزيادة والنقصان، ولكنها تتفق على ذات المعنى، فالدلالة ما جعلته للدليل أو الدّلال، وقال ابن دريد: "الدَّلالة بالفتح، حرفه الدّلال، ودليل بين الدّلالة بالكسر لا غير، والتَّدَلْدُلُ كالتّهدُّل، قال: وتدلدل الشيء إذا تحرك متذلّيا والدّلالة: تحريك الرجل في المشي".[11] و"دللدلّه على الطريق وهو دليل المفازة وهم أدلاؤها، وأَدْلَلْت الطريق اهتديت إليه وتدلّلت المرأة على زوجها، ودلّت : تدلّ، وهي حسنت الدلّ والدّلال، وذلك أن تريه جرأة عليه في تغنج وتشكل كأنها تخالفه وليس بها خلاف"[12]، و"دللت فلانًا على الطريق، والدّليل الأمارة في الشيء، فهو بين الدَّلالة والدِّلالة"[13] وأصل الدلالة مصدر كالكتابة والأَمارة، والدال: من حصل منه ذلك، والدليل: في المبالغة، كعالم وعليم، وقادر وقدير، ثم يسمى الدال والدليل دلالة، كتسمية الشيء باسم مصدره".[14]

وعلم الدلالة: هو علم يختص بدراسة المعنى في المقام الأول، وما يحيط بهذه الدراسة، أو يتداخل معه من قضايا وفروع كثيرة، كدراسة الرموز اللغوية (مفردات وعبارات وتراكيب)، وغير

اللغوية كالعلامات والإشارات الدالة.([15])، وبهذا المفهوم نجد أن علم الدلالة يهتم بدراسة الرموز اللغوية وغير اللغوية، إذ يقوم بتحليل كل الشفرات التي تقدم إليه؛ وذلك بهدف التنقيب عن المعاني المقصودة وغير المقصودة، كما تعرف الدلالة بأنها: الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى.([16])،ومن هنا يتبين أن مصطلح الدلالة يدور حول كل ماله دور في حمل الدلالات. وفي ديوان سقط الزند يقول أبو العلاء المعري:([17])

إذا وَصَفَ الطائيَّ بالبُخْلِ مادِرٌ وعَيّرَ قُسًّا، بالفَهاهةِ، باقِلُ

وقال السُّهى للشمسِ أنْتِ خَفِيّةٌ وقال الدُّجى يا صُبْحُ لونُكَ حائلُ

وطاوَلَتِ الأرضُ السّماءَ سَفاهَةً وفاخَرَتِ الشُّهْبَ الحَصَى والجَنادِلُ

فيا موْتُ زُرْإنّ الحياةَ ذَميمَةٌ ويا نَفْسُ جِدّي إنّ دهرَكِ هازِلُ

عند استقراء سيميائية الدلالة في هذه الأبيات، نجد تكثيفًا دلاليًا للمعنى والرؤية، وتتمثل في نقد الزمان، الذي ينعدم فيه التوازن، وتسير فيه الأمور عكس مسارها الطبيعي، وأول ما نجده في هذه الأبيات المماثلة التركيبية بين شطري البيت الواحد، مع تقديم المفعول به لأهميته وفاعليته في النصّ، ثم الفصل بين المفعول به المتقدم، والفاعل المتأخر بالجار والمجرور؛ اللذين يشكلان صفة سلبية غير متحققة حلت محل صفة إيجابية متحققة، ولكنها مغيبة، لذا جاء الفصل بها تهكميًا.

وقد جاء حرص أبي العلاء من خلال سيميائية الانزياح، وذلك بتوسيع المسافة بين طرفي المعادلة ليعمق الدلالة، ويزيد من أثرها في نفس المتلقي، فـ(مادر) ([18]) الذي يُضرب به المثل في البخل، يصف حاتمَ الطائي بالبخل، وهو الذي يُضرب به المثل في الجود والكرم، و(بأقل)([19]) الذي يضرب به المثل في العي.

يعير قس ابن ساعدة – أحد خطباء العرب وفصحائهم- بالفهاهة ([20])، والسها يقول للشمس: أنتِ خفية، ويقول الدجى على ظلمته للصبح المعروف بنوره: لونك حالك، والأرض تطاول السماء والحصى والجنادل تفاخر الشهب، لقد وصل تردي الأحوال في زمنه، واختلال الموازين إلى النقيض، ولذا نجد أبا العلاء ينتقل من أدنى درجات البخل المتمثلة في(مادر)، إلى أعلى درجات الجود والكرم، متمثلة في(حاتم)؛ ليكون البخيل منتقدًا للكريم، ومن أدنى درجات العي والفهاهة؛ المتمثلة في (باقل)، إلى أعلى درجات الفصاحة، متمثلة في (قس بن ساعدة).

إن إحساس أبي العلاء بالغبن في زمانه، وتطاول أناس لا يساوون في الموازين الحقيقية شيئًا- عليه بالعيب، والانتقاص من قدره، وهذا الأمر جعله يشعر بمرارة ذلك الواقع وظلمه؛ الذي لم يكن خاصًا بجانب من جوانب الحياة دون آخر، بل يشملها جميعها، فالكل يدّعي ضد ما هو عليه، ويتهم غيره بضد ما هو فيه، فمن الطبيعي إذن أن يكون الموت هو المطلب فيمن اختلت موازينه.

ويرتفع التكوين الدلالي على مستوى الأبيات في قوله:**(فيا موْتُ زُرْ)**؛ ليضيء جزئياته بدلالات متماثلة تنضوي جميعًا تحت دلالة الزمن السلبي، مما يؤكد أن "القول الشعري حجم، وفضاء حجمه في الدلالات التي يولدها انتظامه"([21])، هكذا جاء رد فعل أبي العلاء على هذه الحياة التي يريد التخلص منها **(يا موْتُ زُرْ)**؛ لأن الخلل فيها لم يكن بسيطًا، يمكن معالجته، ولم يكن متعلقًا بجانب دون آخر، بل كان عامًا شاملًا، الأمر الذي وصل معه أبو العلاء إلى أن يجد في الخلاص من هذه الظروف بالموت؛ فالموت مع ما فيه من آلام وسكرات، ومع ما فيه من عوالم مجهولة، ومن تنازل عن جانب الخلود، أصبح في نظر أبي العلاء زائرًا خفيف الظل، يخفف عنه ، كما توجه إلى نفسه طالبًا منها أن تجدَّ؛ ليوجد نوعًا من التوازن في مفارقة الزمان، إنه الجدّ في طلب الموت؛ ليتخلص من حالة القلق التي تسببها له الحياة الزائفة، وأهل الزمان المنقلبون على حقائقه.

وفي قوله:([22])

وقُلْتِ الشّمْسُ بالبَيْداءِ تِبرٌ ومِثْلُكِ مَنْ تَخَيَّلَ ثُمّ خالا

وفي ذَوْبِ اللُّجَيْنِ طَمِعْتِ لمّا رأيْتِ سَرَابَها يَغْشَى الرِّمَالا

يبدو من خلال هذا الخطاب أن المخاطب هو امرأة واقفة في بيداء، تتخيل بعض الصور، وكأنها تاهت في بحر الخيال، لترصد صورًا تبدو لنا عادية، إلا أننا لو تأملنا هذا الوصف نجد أن الشاعر في كل مرة يتلاعب بالألفاظ، كي يرسم لنا لوحة فنية عن الصحراء شدت انتباه هذه المرأة؛ لذلك يستعمل ضمير المخاطب(أنتِ)، وفي الصورة علاقات متشابكة بين بعض العناصر التي وصفها الشاعر، حملت الدلالة نفسها؛ لأنها تشابهت واستوت في بعض الصفات؛ فاختيار الشاعر للوحدات كان بناءً لما يناسبها من حيث الدلالة؛ فقد بحث الشاعر في تلك الطبيعة الجامدة عن العناصر المتشابهة، ففي البيداء رمال تصبح كالذهب عندما تشرق الشمس، فعلاقة التشابه بين الشمس والرمال والذهب واجتماع هذه العناصر أحدث تشاكلاً ، نتج عنه هذا الشكل الجمالي.

وفي البيت الثاني يمزج الشاعر بين مكونات مختلفة في الطبيعة فالشاعر يوجد علاقة بين بياض السراب فوق الرمال، باللجين، وهكذا نجد أن عنصر التشاكل تحقق عن طريق اشتراك بعض العناصر، لوجود تشابه أضافه الشاعر أثناء تعالق الوحدات، على مستوى زاوية النظر، بالنسبة للشاعر، وبالطبع فإن فعل المشاهدة عند الشاعر يختلف عنه عند بقية الناس.

وفي قوله: ([23])

وكم مِن طالِبٍ أمَدي سيَلْقى دُوَيْنَ مَكانيَ، السَّبْعَ الشِّدادا
يُؤجِّجُ، في شُعاعِ الشمسِ، ناراً ويَقْدَحُ، في تَلَهُّبِها، زِنادا
ويَطْعَنُ في عُلايَ، وإنّ شِسْعي لَيَأنَفُ أن يكونَ لهُ نِجادا
ويُظْهِرُلي مَوَدّتَهُ، مَقالا؛ ويُبْغِضُني، ضَميرًا واعْتِقادا
فلا و أبيكَ، ما أخْشَى انتِقاصًا؛ ولا و أبيكَ، ما أرْجو ازْدِيادا

تتمثل الدلالة في الأبيات السابقة في نزعة الاستعلاء ؛ والتي تبدو واضحة في البيت الأول والأخير كما أن (الأنا) تظهر في صورة مركزة، يقابلها في الصورة دور هامشي متقزم؛ إذ تبدو الذات واثقة مطمئنة، بما تمثله من قدرات، تتمثل في التأكيد على الثقة التامة، والتميز وعدم الالتفات إلى ما يقوم به الآخر، من أعمالٍ هي في عيون الآخرين تبدو عظيمة، لكنها في عين الشاعر لا أثر لها، وذلك واضح في سيميائية استعارة الشمس للشاعر، وأن نارهم ولهيبهم غير مرئي، فضلًا عن تأثيره أمام هذه الشمس، وهم كذلك على قدرٍ لا يتكره أحد من الضعف والتقزم أمامه.

ومع حرص الشاعر على إثبات الذات ، وإبراز فضلها ، إلا أن الأبيات تكشف عن صراع داخلي في قوله:(ويَطْعَنُ في عُلايَ)، وقوله: (لَيَأنَفُ أن يكونَ)، و(ويُظْهِرُ لي مَوَدّتَهُ)، و(ويُبْغِضُني) وهذا كله يعكس الرفض والإقصاء للآخر، كما نلحظ اختلاف الإيقاع بين الأبيات الأربعة الأولى وبين البيت الخامس؛ ففي الأبيات الأربعة الأولى نجد الإيقاع القوي عالي النبرة، وهذا يناسب شدة المواجهة وإظهار الذات، أما في البيت الخامس فنلحظ فيه هدوء الإيقاع، وانخفاض نبرة الصوت؛ وذلك يناسب ثقة الشاعر بنفسه؛ فهو" لا يخشى انتقاصًا؛ لأنه نال من الشرف مرتبة استوجبها واستحقها وقال: إنه لا يرجو ازديادًا؛ لأنه وصل من الفضل إلى المكانة التي لا مكانة فوقها".([24]) ورمز الشاعر لنفسه ، فهو الشمس علوًا وازدهارًا ، ولو أن الشمس ارتفعت في أبراجها ما زاد ذلك شيئًا من مكانتها فكذلك الشاعر.

وفي قوله: ([25])

وطال اعترافي بالزمانِ وصَرفِهِ، فلَستُ أُبالي مَنْ تَغُولُ الغَوائلُ
فلو بانَ عَضْدي ما تأسّفَ مَنْكِبي؛ ولو ماتَ زَنْدي ما بَكَتْهُ الأنامِلُ

تشير دلالة اعتراف المعري في البيت الأول إلى مدى معرفته بمقتضيات العصر الذي يعيشه، ولذا نجده في البيت الثاني يصف (المنكب) و(العاتق)بحملهما للأشياء الثقيلة، وتقلدهما للأشياء الجليلة، فكان وصف "المنكب بالأسف أقرب إلى المعنى؛ لأن الأسف ثقل يحمله المتأسف، وعبء يتحمله المتلهف، وأما البكاء فإنه يخفف ثقل الأسف، ويزيل عبء اللهف". ([26])

وفي قوله: [27]

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غَنَّ تْ عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا الْمْيَّادِ
صَاحِ هَذِهْ قُبُورُنَا تَمْلَأُ الرُّحْ بَ فَأَيْنَ الْقُبُورُمِنْ عَهْدِ عَادِ؟
خَفِّفِ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْ أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ
وَقَبِيحٌ بِنَا وَإِنْ قَدُمَ الْعَهْ دُ هَوَانُ الْآبَاءِ وَالْأَجْدَادِ
تَعَبٌ كُلُّها الحَياةُ فَما إِعْ جَبُ إلا من راغِبٍ في ازدِيادِ

إن بكاء الحمام على الغصن ما هو إلا محاكاة للطبيعة من خلال التماثل بين الإنسان والطبيعة، فالحمامة تنوح على إلف لها باكية على ذلك الغصن المنثني، والإنسان يبكي على فراق الخليل في هذه الحياة التي نعيش فيها؛ على الرغم من أن ذلك سنة كونية في هذه الحياة، من عهد عاد، وقد جاء الشاعر بنصيحة لبني البشر لتخفيف الوطء على الأرض كون ترابها من أجساد الموتى، فما هذا التراب إلا رفات العباد، وذلك تكريم لهم من خلال المشي بتواضع على تلك الأرض التي تنبت سبع سنابل وتأكل أجساد العالمين.

فالمعري يرثي صديقه بمجموعة من الحكم، وما إن تقرأ القصيدة حتى يبرهن لك أهمية الموضوع، وتلاحظ حضوره موازيا للنص الأدبي من خلال لوحة مبهرة وأيقونات عامة، وفكر خاص ينسجم مع فن الرثاء، فالموت يمثّل صورة تسكن في عقل الشاعر وغيره، مكونة من درجة عالية وكثيفة في التصوير، إذ إنّ بالموت راحة يستريح الجسم فيها من كبد هذه الحياة المتقلبة، فهي ليست نظرة تشاؤمية كما حللها الكثيرون، ولكنها تدل على عمق وتفكير الشاعر وفهمه لهذه الحياة المتعبة الفانية.

وفي موضع آخر يستعين المعري بالدلالات السيميائية داخل النص، إذ يُظهر خصال الممدوح الكريمة، ويجعل الدنيا تبوح بفضله، وذلك من خلال التحفيز والإثارة للتعريف بالممدوح وإثبات هويته العاكسة، إذ يقول[28]:

رَكِبْتَ اللَّيْلَ فِي كَيْدِ الْأَعَادِي وَأَعْدَدْتَ الصَّبَاحَ لَهُ صَبُوحَا
وَأَعْظَمُ حَادِثٍ فَرَسٌ كَـرِيمٌ يَكُونُ مَلِيكُهُ رَجُلًا شَحِيحَا
تُرِيكَ لَهُ سَمَاءٌ فَوْقَ أَرْضٍ فُرُوجَ قَوَائِمٍ يُعْدَدْنَ لُوحَا
أَصِـيلُ الْجَدِّ سَابِقُهُ تَرَاهُ عَلَى الْأَيْنِ الْمُكَرَّرِ مُسْتَرِيحَا

تتحاور الأبيات حول تعبير الكرم والشجاعة، فركوب الليل ما هو إلا شجاعة وبطولة عند العرب؛ وذلك لأنه لا يتنازل عن المجد من أجل الصباح الصبوح، والفرس دلالة على تلك الشجاعة التي ربطها بالكرم من خلال السماء والأرض وسلالته الكريمة ذات الأصل المعروف، فما كانت هذه الصور إلا معينًا لهذا النص الشعري الذي طوى كثيرًا من المعاني التي تحمل سيميائية التواجد والترابط بين الممدوح وصفاته التي تدلّ عليه.

وفي قصيدة أخرى يربط المعري بين جمال المجد والنص الشعري، من خلال أيقونة المدح، فالمجد لا يوصف إلا بالمعنويات، لكن الشاعر أسدل عليه صفة الجمال، وهي صفة لا تكون إلا للإنسان أو لإحدى مفردات الطبيعة؛ لأنه جعل المجد جميلا مقرونا بالممدوح ووصفه، يقول[29]:

أَيَدْفَعُ مُعْجِزَاتِ الرُّسْلِ قَوْمٌ وَفِيكَ وَفِي بَدِيهَتِكَ اعْتِبَارُ
وَشِعْرُكَ لَوْ مَدَحْتَ بِهِ الثُّرَيَّا لَصَارَ لَهَا عَلَى الشَّمْسِ افْتِخَارُ
كَأَنَّ بُيُوتَهُ الشُّهُبُ السَّوَارِي وَكُلُّ قَصِيدَةٍ فَلَكٌ مُدَارُ

فالشاعر يوظف الخلية اللفظية الخاصة بمفردات المدح بمعناها الطبيعي من خلال (معجزات- الثريا- افتخار-الشمس- الشهب- افتخار)، وهي تتردد في كل مرة لتربط النص بالإنتاج السيميائي الدال عليه؛ لتجمع بينهما؛ ليكتمل أو يحسن الخطاب الشعري؛ ليكون أكثر قناعة لدى السامع، فيتم تنشيطه من خلال هذا الربط، وتصبح عملية التوليد للمعاني مستمرة لنهاية النص.

وقد وظف الشاعر التقنيات السيميائية في كثير من قصائده ذات الدلالة السيميائية والفكرية التي تضفي على القصيدة فن الاستبطان الشعري لما تنبثق عنه من سيميائية، إذ جعل المنايا جيشًا كبيرًا في حصد الناس، يقول[30]:

تخَيّرْتُ جُهْدي لو وَجدْت خِيارَا وطِرْتَ بعَزْمي لو أصَبْتُ مَطارا
جَهِلْتُ فلمّا لم أرَ الجهْلَ مُغْنِياً حَلُمْتُ فأوْسَعْتُ الزّمانَ وَقارا
إلى كم تَشكّاني إليّ رَكائبي وتُكْثِرُ عَتْبي خُفْيةً وجِهارا
أسِيرُ بها تحتَ المَنايا وفوْقَها فيَسْقُطُ بي شَخْصُ الحِمامِ عِثارا

إن الوظيفة العظمى للغة التعبير والتأثير، والمتأمل يجد الشاعر يلقن الحكمة من خلال أبياته، ويشتكي بلسان الصمت الدال على كلمات العزم، فإن كان الخيار للشاعر فسيختار الجهد والعزم، والبعد عن الجهل والتحلي بالحلم، وكلّها من الحكم الدالة على تحلي الشاعر بها، وكل الركائب التي تشتكيه وتعاتبه يجدها ونفسه تحت جيش المنايا، فالسطوة الأولى والأخيرة للمنايا على الرغم من كل الظروف الخارجية التي تُحيط به، وما هي إلا تجربة شعرية تساهم في إنجاز الصورة المتناغمة التي تستمد أجزاءها من واقع الحياة الاجتماعية العربية القديمة.

المبحث الثاني: سيميائية الصورة الفنية والصورة الدرامية:

المطلب الأول: سيميائية الصورة الفنية:

يرى ابن فارس أن معنى الصورة هي: "صورة كل مخلوق والجمع صور، وهي هيئة خلقته، والله تعالى البارئ المصور"(31)، أي أن معنى المُصَوِّرُ: "هو الذي يصوّر جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها"(32)، وقال صاحب الصحاح في معنى الصورة:" وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل" (33)

وتتحقق الصورة بالتهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور:" صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه اتاه في أحسن صفة"(34).

وقال الراغب الصُورَةُ:"ما يُنْتَقَشُ به الأعيْانُ، وَيَتَمَيّز بها غَيْرُها"(35).

وهي: "أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهم مستحيلًا"(36). وقيام الصورة يكون على ركنين هما: اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، وذلك من خلال مجموعة من العلاقات اللغوية والبيانية والإيمائية. (37)

والصورة أداة الشعر وخصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي، ولكل شاعر نسقه الخاص الذي يعتمد عليه في بناء الصورة، والشاعر ينتقي مفردات صوره ووحداتها من الخارج والداخل معًا، فهو يستقي مادته مما حوله، مضافًا إليها حالته الشعورية وتجربته الخاصة؛ لتدخل هذه

الوحدات في علاقات جديدة وتشكيلات لا متناهية، حسب مقدرة الشاعر على صياغة نسقها، وهنا يتميز شاعر عن شاعر، وتختلف بنية قصيدة عن الأخرى.

وهناك شبه إجماع من طرف النقاد والبلاغيين على صعوبة إعطاء تعريف موحد للصورة، فمفهومها ليس من المفاهيم اليسيرة السريعة التحديد، وإنما هناك عدة عوامل تدخل في تحديد طبيعتها، كالتجربة والشعور، والفكر، والمجاز، والإدراك، والتشابه، والدقة، إلى أن غدت قضية نقدية صعبة، نظرًا لاختلاف منطلقاتها وتعقبدها".([38]) من جهة، واستعصائها على الفهم من جهة أخرى، فإن كثير من المفاهيم الاصطلاحية المنتسبة إليها تعد نسبية، لم تصل إلى ذروة التعميم أو التأطير النهائي، إذ تستحدث المفاهيم باستحداث الدارسين، ولعل مردّ ذلك اختلاف ثقافات النقاد وتوجهاتهم، فلسفية كانت أو أدبية فنية، الأمر الذي أصبغها ضربًا من التشويش والاضطراب ، إذ إن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضربًا من محال.([39])

الصورة الشعرية وسيميائية التشخيص في ديوان سقط الزند:

التشخيص مصطلح حديث لم يرد في كتب القدماء محددًا، على الرغم من كثرته، ولكن جاء الحديث عنه متداخلًا مع فنون البلاغة، فهو أدخل في باب الاستعارة؛ لأن المفردة المشخصة تستعار من الإنسان للجماد لبث روح فاعلية الإنسان في الأشياء ([40])، وهذا النوع من الاستعارة يختلف تمامًا عن الاستعارة القائمة على التشابه؛ لأنه يتكون من إنشاء عناصر الطبيعة، وإضفاء الطابع الشخصي عليها، ونقلها إلى العالم الحي والمتحرك. ([41])

فالتشخيص مصطلح أطلقه النقاد الغربيون، على اكتساب الموضوعات الجامدة صفات الكائن الحي، وهو حسب رأي (هربت ريد) "وقف أشياء جامدة على أفعال حية، أو هو إعطاء الموضوعات غير الحيوية صفات الأشخاص". ([42])، وإذا ما انتقلنا إلى ديوان سقط الزند، نجد أنّ أبا العلاء شخّص كثيرًا من المجردات ومن نماذج ذلك قوله:([43])

إذا سَمَيْتَهُ في أرْضِ جَدْبٍ نَزَلْتَ وكلُّ رابيةٍ خِوانُ

تَطاوَلَتِ الوِهادُ هوىً وشوْقًا إليه كما تَقَاصَرَتِ الرِّعانُ

فالضمير في(سميته) وفي(إليه) عائد إلى ممدوحه، وبدأ الشاعر بوصفه بفرط الجود، وفيض السخاء، ويمن الطالع، فهو فيها، فإذا ذُكر اسمه في بيداء قاحلة، استحالت هضابها أواني مملوءة بشتّى صنوف الأطعمة وألوانها، وإذا أراد أن يجمع إلى تلك الصفات صفات أُخرى؛ نحو

السماحة وطيب الذكر، وبعد الصيت والعزة، ذكر هذين النقيضين: الوهاد والجبال(الرعان) فشخصهما، بأن جعل فيهما هذه المشاعر الإنسانية من الهوى والشوق، وهذا السلوك الإنساني من التطاول والتقاصر، وأقام بينهما هذه المقابلة ؛ فالوهاد تتطاول شوقًا إلى رؤيته، والجبال تتقاصر تعظيمًا له وإجلالاً. وفي قوله: (44)

تَهاداني الأرْواحُ حتى تحُطُّني على يَدِ رِيحٍ بالفُراتِ شَمالِ
فيا بَرْقُ ليس الكرْخُ داري و إنما رَماني إليهِ الدهرُ مُنْذُ لَيالِ
فهل فيكَ من ماءِ المَعَرّةِ قَطْرَةٌ تُغيثُ بها ظَمآنَ ليسَ بسالِ

يظهر أبو العلاء المعري في بغداد، يتقاذفه النوى، ويبرّح به الحنين، فهو يبحث عن وسيلة سريعة تعيده إلى موطنه، وقد استبطأ المطايا، وأرسل فكره فوجد الرياح ضالته، ويشخص الشاعر الرياح، ويجعلها رجالًا، ويجعل من نفسه شيئًا ثمينًا تهديه الرياح لبعضها، حتى يستقر به الحال في يد ريح متجهة شمالاً، وهو شديد الظمأ إلى شربه من ماء المعرة، فيلتفت، ويتراءى له برق يرى فيه سقاءً، فيناديه شاكيًا غربته، ملتمسًا إياه قطرة من ماء المعرّة، يعيد بها الحياة إليه.

وقوله: (45)

إذا اشتاقَتِ الخيلُ المَناهلَ أعرَضَتْ عنِ الماءِ فاشتاقتْ إليها المناهلُ

بدأ أبو العلاء البيت بذكر الخيل معرفة بأل، وهي هنا عهدية، لا جنسية، فهو لا يريد الخيل عمومًا.

إنما يعني خيلًا خاصًا به، والبيت ضمن أبياته في الفخر، ويفخر في هذا البيت بما هو فيه من الشيم.

والإباء، وعزة النفس، والترفع عن الشهوات، وقد رأى أن ينسب هذه الأوصاف إلى خيله، فاستعار لها من الأفعال الإنسانية فعل الشوق، وأضاف إلى تشخيصها تشخيص موارد الماء، وجعل الشوق مشتركًا بينهما، إنها خيل شديدة الصبر، فإذا عطشت غالب إباؤها العطش فغلبه، وعند ذلك يهيج شوق آخر، هو شوق الموارد من هذه الخيل، فيغدو أحاسيس مشتركة بينهما، فالشاعر بذلك يبدو في شوقين بعثا فيه الحياة، وفي عاطفتين نبيلتين، بدأ بإحداهما، وختم بالأخرى.

وقوله: (46)

وقد أغْتَدي والليلُ يَبكي تأسُّفًا على نفْسِهِ والنَّجْمُ في الغرْبِ مائلُ

هذه الصورة الاستعارية كونها تأتي في سياق حديثه عن الليل، وقد ربطه ببكاء طفل صغير يصرخ من شدة الهول، وذلك أن الليل لما شرف على الزوال، والنهار قد أخذ في الطلوع، شبهه بطفل صغير يبكي، وهو مشرف على حتفه، فهو يبكي على نفسه؛ لأنّ الليل يشبَّه أثناء إقباله بشابٍّ في مقتبل العمر، وعند انقضائه بالشيخ المشرف على الهلاك، وهي انعكاس على صورة المعري، ذلك الإنسان الأعمى الذي طال أنينه في وسط ليل مظلم، فأسلوبه الذي اتبعه في نظم هذا البيت وجودة سبكه، جعلت من الصورة أبلغ وأجمل؛ إذ نقل إلينا طريقة معاناته مع الليل التي تعكس معاناته النفسية من جراء الحوادث، كما صوره في هيئة إنسان يتعجب من السرور والفرح وهو مهموم.

وقوله: ([47])

إذا لاحَ إيماضٌ سَتَرْتُ وُجوهَهَا كأنّيَ عَمْروٌ والمَطِيُّ سَعالي

وكم هَمّ نِضْوٌ أن يَطيرَ مع الصَّبا إلى الشأمِ لولا حَبْسُهُ بعِقالِ

ففي هذين البيتين صورة تشخيصية ، تبرز لونًا من التفاعل بين الشاعر والإبل؛ هذا التفاعل يبدو وكأنه حوار أو حديث يتوجه به أبو العلاء للإبل، وذلك يعطي دلالة على أنه بلغ مبلغًا عظيمًا في الشعور بالاغتراب ؛ مما دفع الشاعر إلى انقطاعه عن البشر، وتوجه للمطايا بالحديث، وهو يظهر فيه أحاسيسه ومشاعره حينًا، ثم يحاول ضبط هذه المشاعر وترويضها ، فالشاعر في النص معادل موضوعي للإبل، فهو ينقل لنا عن طريقها أحاسيسه الذاتية، في رحلته ببغداد، ولولا ذات الشاعر الأدبية، وعدم إقراره للوضع القائم في بغداد آنذاك ما تأججت مشاعره بالحنين إلى أرض الشام، وما أصبح رافضًا لبغداد والإقامة فيها.

وقوله: ([48])

وليْلٍ خافَ قَوْلَ النّاسِ لمّا تَوَلّى سارَ مُنْهَزِمًا فعادا

دَجا فتلَهَّبَ المِرّيخُ فيهِ وألْبَسَ جَمْرَةَ الشمسِ الرَّمادا

كأنّكَ مِن كواكِبِهِ سُهَيْلٌ إذا طَلَعَ اعتِزالاً و انْفِرادا

يصف الشاعر الليل بطوله وامتداده وتثاقله، وقد خاف أن ينهزم فيعيّر، فشخّص الشاعر الليل، وجعله إنسانًا من شدة خوفه من الانهزام عاد مسرعًا مخافة أن يعيرّه الناس، وهي صورة تعكس ما كان يريد من تصويره لليل بطوله وتثاقله، فكأنه المعري في عتمة الليل المظلم متواجد بكل ثقله في هذه الحياة المتعبة أرّقته وأثقلت كاهله، وهو في تصويره لليل خائف من الانهزام،

وهذا إشارة إلى طلوع الفجر الذي يرمز به الشاعر إلى الآمال التي كانت تحدوه وتغريه، ولكنه عاد واستكان حين تأكد من أنّ الليل بسواده لن يزول ولن يتلاشى؛ فسواد الليل وظلمته معادل للحوادث والآفات والآلام التي لم تفارقه. وقوله: ([49])

كأنّ الليلَ حاربَها فَفِيهِ هِلالٌ مثلُ ما انعطفَ السِّنانُ
ومِن أُمِّ النُّجومِ عليهِ دِرْعٌ يُحاذرُ أنْ يُمَزِّقَها الطّعانُ
وقد بسطتْ إلى الغربِ الثُّريا يدا غلقتْ بأنملها الرّهانُ
كأنّ يدًا لها سَرَقَتْكَ شيئًا ومقطوعٌ على السَّرقِ البنانُ

ففي هذه الأبيات وظّف المعري التشخيص؛ فيصور الليل فارسًا يحارب، وقد خشي خيل الممدوح، فأعدّ.

العدّة لمحاربتها فأشرع سنانًا من هلال، ولبس درعًا من النّجوم، كما صور الثريّا بكفٍ مبتورة سرقت شيئًا ما عوقبت عليه، فصورة الليلَ وهو يحارب، تعادله وهو يحارب من أجل الوصول إلى أحلامه.

المطلب الثاني: سيميائية الصورة الدرامية.

(دراما) كلمة يونانية الأصل تعني الفعل أو التصرف السلوكي([50])، وهي مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل، فهي إذن تعني العمل أو الحدث، سواء في الحياة أو في المسرح([51])، وانتقلت الكلمة من اللاتينية إلى معظم اللغات الأوروبية الحديثة، وتعني التكوين أو التأليف النثري أو الشعري الذي يعرض في إيماء صامت، أو حركات وحوار وقصة تتضمن صراعًا، وتتميز بأنها تستهدف نظر المتلقي ، وعاطفته، وخياله، وفكره، وتمثل الحياة بأفراحها وآلامها،([52]) وكان انتقالها إلى اللغة العربية لفظًا لا معنى،([53]) بمعنى أنها وصلت إلى اللغة العربية كما هي من حيث النطق، أما من حيث الدلالة فقد شاع استعمالها بمعنى مسرحية.([54])

وتعرّف الدراما بأبسط صورها بأنها: "الصراع في أي شكل من أشكاله"([55])، وتعرّف- أيضًا- بأنّها:" فعل، وحد وصراع، ومحاكاة، وعرض مسرحي"([56]) ويرى بعض الباحثين أنها عبارة عن نص نثري أو شعري تُروى فيها الأحداث والمواقف عبر الحوار والحركة؛ لتكون قابلة للعرض على خشبة المسرح([57])، والتفكير الدرامي هو التفكير الأكثر نضوجًا، إذ لا يعتمد السير باتجاه واحد، بل يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وكل ظاهر يختفي وراءه باطن، وبهذا فإن الدراما في حين أنها صراع، فإنها أيضا تعني الحركة، حركة موقف مقابل موقف، وشعور مقابل شعور، وفكرة مقابل وجه آخر للفكرة.([58])

والرمز من الأنماط التي قامت عليها الصورة الدرامية في شعر المعري:

وهو يعني الإيماء أو الإشارة بأي شيء سواء أكانت هذه الإشارة بالشفتين أم العينين أم الحاجبين، أم الفم، أم اليد، أم اللسان". ([59]) وهو: "الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنًى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب". ([60])

والرمز ليس مصطلحًا جديدًا على النقد العربي، إذ تناوله التراث النقدي والبلاغي منذ القدم بمعناه اللغوي الإشاري، ويبدو أن قول قدامة بن جعفر: "أمّا الرمز فهو ما أخفى من الكلام وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم".([61]) و"ينطوي على أول تحديد اصطلاحي لمفهوم الرمز في النقد العربي". ([62])

وذهب القزويني إلى أن الرمز فرع من الكناية، والذي يحدده طبيعة العلاقة بين الكناية والمكنى عنه "فإن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزًا؛ لأنّ الرمز هو أن يشير إلى قريب منك على سبيل الخفية".([63])

أما في العصر الحديث فإن تحديد مصطلح الرمز يمثل إشكالية معقدة، "واختلف النقاد في تحديد مفهومه، فمنهم من عدّه وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته، ومنهم من رأى أنه:"الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار أن المعنى الظاهري مقصود أيضًا"،([64]) وورد تعريفه في معجم المصطلحات العربية أنه:"كل ما يحل محل شيءآخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها".([65])

ويعد الرمز من العناصر الفاعلة في العمل الأدبي، ونمطًا من أنماط التعبير والتصوير؛ إذ إن الخطاب الأدبي خطاب رمزي في صوره النامية، أو في مدلوله ومحصلته النهائية، ويشتمل على دلالات رمزية تضيء لنا عالم الشاعر، وتفصح عن مخبآت نفسه.([66])

وكان المعري عبقريًا فذًا؛ وقد ضن بكثير من آرائه على عامة الناس؛ فأخفاها في رموزه وإشاراته، وكان بعضها تقيةً منه، فقد ولد ونشأ وترعرع في العصر العباسي الذي تميز بالثراء الواسع العريض، وعاصر الفحول من أمراء الشعر في عصره، وكان شاهدًا على مجريات الأحداث يومئذ، حيث اضطربت الحياة السياسية، وتقهقرت الخلافة العباسية، فانكسرت شوكة

المسلمين؛ فاتخذ من الرمز قناعًا ليعبر عن رأيه تجاه ضعف خلفاء بني العباس وتفريطهم في مكتسبات الخلافة العباسية والأمة الإسلامية.

كما اتخذ المعري من الرمز أسلوبًا ليعبر عن عشقه للمرأة، أو ليلبي نداء الفطرة السوية، ويبدو أنه عزم السير على سنة قد خلت، وكأنه أراد أن يعيد سيرة أسلافه من الشعراء الجاهليين؛ الذين لم يصرحوا بذكر أسماء محبوباتهم، بل تغزلوا فيهن من وراء ستار الرمز؛ وذلك لمراعاة تقاليد العصر وعاداته، أما المعري ابن الحضارة العباسية فقد لجأ إلى الرمز؛ ليعبر عن مشاعره الدفينة، تجاه المرأة ليشبع حرمانه العاطفي، أو غروره؛ فقد عاش بين شد وجذب، بين إعراض وإقبال، بين حب وبغض، قلبه يشتهي وعقله يرفض، ومن الرمز بالكلمة قول أبي العلاء : ([67])

لمْ يزلِ الليلُ مقيمًا ، يرى ما لا رأتْ عادٌ، ولا جُرهُمُ
في ساعةٍ هشَّتْ، إلى مِثْلِها، مكَّةُ، وارتاحتْ لها زَمْزَمُ
للطِّيبِ، فِي حِنْدِسِها، سَوْرةٌ، مَنَاخِرُ البدرِ بِهِ تُفعَمُ
حَتَّى بَدا الفَجْرُ، بِهِ حُمْرةٌ، كَصَارِمٍ غَيَّرمِنْه الدَّمُ
ثُمَّ مَضى يُثني على سَيِّدٍ، كاللَّيث، إلا أنه أحْزَم
مُضَمَّخًا، ينظرُفي عَطفِه، كأنَّ مِسْكًا لَوْنُه الأسْحم
نالَ شبابًا منه مستقبلاً ، تَهرمُ دُنياهُ، ولا يَهرمُ

إنّ هذه الأبيات تمثل مشهدًا دراميًّا زاخرًا بالإيحاءات والرموز، فهو يهنئ رجلًا كبيرًا بالسن بزواجه من امرأة تصغره سنًا، ويتناول الشاعر هذا الجانب برمزية تلمح ولا تصرح، وتومئ ولا تشير، من خلال مجموعة من الكلمات، فاستخدم المعري اللون الأحمر والأسود استخدامًا سيميائيًّا، وأراد منه دلالة مكثفة في هذا المقطع، ووظفه توظيفًا دقيقًا رغبة منه أن يثبت قدراته في استخدام اللون مع أنّه كفيف البصر، وهو بهذا الوصف تفوق على الشعراء المبصرين، فالكلمات:(الليل، الفجر، مكة، زمزم، الصارم، الطيب، الليث، الدم)أعطت إيحاءات في ليلة الدخول الشرعي على عروسه.

ثم يربط المعري بين لون الدم ولون المسك صراحة في البيت قبل الأخير بعد أن أكد عليه بالإيحاء في البيت الأخير،وهو أن الزواج من الفتيات يجدد الشباب وزواجه من كبيرة السنّ تذهب به، وهذا واضح في قوله :**(نال شبابًا منه لا يهرم)**، وهذا يدل أن المتزوج كان كهلًا. وقوله: ([68])

فقدنَ رجالاً، و افْتقرنَ، عشيةً، إلى لُبسِ أَدْراعِ الحديدِ، على رغْم

قِصار الخُطى يدرِمن أو مِشيةَ القطا، فكيفَ إذا ما سِرنَ في الحِلَق الدُّرْم

أين رجالٌ كان يحمى عليهم حديدٌ فيحمون القطينَ كما يحمي

لجأ المعري إلى التعمية والإلغاز صونًا لما اشتهر به من إعراضِه عن الدنيا وملذّاتها، فعلى سبيل المثال أشار إلى عجز الخلفاء في زمانِه عن حماية الدولة أمام هجمات الروم وهي صورةٌ تبعثُ الأسى، فهؤلاء الأوانس البيض فقدنَ الرجال الذين كانوا يحمونهنَّ، فلبسنَ الدروع، وتقلَّدن السيوفَ للدفاع عن أعراضهنَّ، والدرم هو مقاربةُ الخطى، ومن الرمز بالكلمة قول أبي العلاء المعري: ([69])

إخالُ فُؤادي ذاتَ وَكْرٍ هَوَى لها، منَ الطَّيْرِ، أَقْنى الأنفِ، مِخْلَبُهُ سَلطُ

تحُثُّ جَناحًا ، مِن حِذارِ مُغاوِرٍ صَباحًا فقَبْضٌ يجْمَعُ الرّيشَ أو بَسْطُ

تَذَكَّرُ، إنْ خافَتْ من الموْتِ، أفْرُخًا بِيَهْماءَ، لم يُمْكِنْ أصاغرَها اللَقْطُ

تَجاوَبُ فيها الزُّغْبُ من كلِّ وِجْهَةٍ سُحَيْرًا كما صاحَ النَّبيطُ أو القِبْطُ

تُبادِرُ أوْلادًا وتَرْهَبُ مارِدًا يَهُونُ عليها عندَ أفعالِهِ السَّحْطُ

وعَنْ آلِ حَكّارٍ جَرى سَمَرُ العُلى بأكمَلِ معنىً لا انتِقاصٌ ولا غَمْطُ

فإنْ يُنْسِهِمْ أمْرَ السفينةِ فَضْلُهُمْ فليس بمُنْسِيَّ الفراقُ ولا الشَّحْطُ

فالشاعر يشبه فؤاده بقطاة انقضّ عليها طير جارح معكوف الأنف صلب المخلب صباحًا، وهو الوقت الذي يكون أحد في الجوع، كثير الإغارة مارد كل هذا مما يزيد في خطورته عليها، فأقلعت تسابق الموت، وتلاحق الحياة، ودخل هو معها في مطاردة عنيفة، ومحاورة أعنف بجمع الريش أو بسط وتحت جناح، ولم يترك المعري وسيلة يلهب بها سرعتها إلا وذكرها، فصغارها زغب لم يمكنهم اللقط بعد، وقد تركتهم يتصايحون طلبا لها ولطعامها بعد أن عضهم الجوع سحرًا.

وهكذا نجد أن المعري اتخذ الرمز نمطًا من أنماط الصورة الدرامية، وقد بدأت رمزيته غامضة ثم أخذت تتدرج في الوضوح إلى أن بلغت حدّ الرمز بالحقيقة المتعارف عليها.

الخاتمة:

توصلت الدراسة لمجموعة من النتائج أهمها:

- يتحقق عنصر التشاكل عن طريق اشتراك بعض العناصر، لوجود تشابه أثناء تعالق الوحدات على مستوى زاوية النظر، بالنسبة للشاعر، وبالطبع فإن فعل المشاهدة عند الشاعر يختلف عنه عند غيره.

- جاءت صور الشاعر إشارية رمزية، فكانت صورًا منسوجة بخيط يجمع بين الحسي أو المادي والمعنوي وهذا ما جعله يجنح بها إلى أفضية سيميائية ثائرة.
- استطاع الشاعر أن يمزج في صوره بين المحسوس والمعقول والمتخيل، وهذا المزج حقق للصورة الشعرية بما لها من فاعلية سيميائية أن تحضر الحضور الذي يزيد من الابتكار في خطابه الشعري.
- جاء تعبير الشاعر بالصورة الشعرية صادقًا، مما أسهم في خلق فضاء شعري يمتزج فيه عالم الفكر بعالم الحس.
- أجاد الشاعر استخدامه للتشخيص، إذ جاء هذا الأسلوب منسجمًا مع المعاني التي أراد التعبير عنها، وقد التقط الشاعر صوره التشخيصية أكثر تأثيرًا وأسهلها فهمًا واستيعابًا للمتلقي.
- اتخذ المعري الرمز نمطًا من أنماط الصورة الدرامية.
- اتخذ المعري من الرمز قناعًا ليعبر عن رأيه تجاه ضعف خلفاء بني العباس وتفريطهم في مكتسبات الخلافة العباسية والأمة الإسلامية. كما اتخذه ليعبر عن عشقه للمرأة، وكأنه أراد أن يعيد سيرة الشعراء الجاهليين؛ الذين لم يصرحوا بذكر أسماء محبوباتهم، وتغزلوا فيهن من وراء ستار الرمز.
- بدأت رمزية المعري غامضة، ثم أخذت تتدرج في الوضوح إلى أن بلغت حد الرمز المتعارف عليه.

التوصيات:

يوصي الباحثان بضرورة دراسة أشعار المتقدمين دراسة سيميائية؛ بغية الوصول إلى نتائج قد تُسهم في الكشف عن مكنوناتهم.

الهوامش:

.

[i] صلاح فضل: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1995م، ص27.

(ii) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي **(توفي 711هـ)**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مادة سوم.

(3) طلال وهبة: أسس السيميائية: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008م، ص28

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص311.

(5) حافظ إسماعيل علوي: الدلائلية بين بورس ويوسير: القراءة، القاريء، التلقي، من السيمياء، مجلة الفكر العربي المعاصر – المجلد/العدد:116.117، مركز الإنماء القومي، لبنان، 2001م،ص103.

(6) ينظر، الجرماني، آراء عابد ، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية: منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص28.

(7) جوليا كريستيفا: علم النص: ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط2، 1997م، ص9.

(8) عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر: المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990م، ص28.

(9) جينيناسكا، جالك: السيمائية: ترجمة: محمد خير محمود البقاعي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد /العدد(13) ، 2000، ص70.

(10) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993م، ص8.

11 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: دلل.

12 - الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق. محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، مادة: دلل.

13 - أحمد بن فارس معجم مقاييس اللغة، تحقيق.عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، 1399هـ- 1979م، 1/ 295.

14 - ينظر. الراغب الأصفهاني(ت502هـ)، أبو القاسم الحسين بن محمد، المفردات في ألفاظ القرآن، تحقيق. صفوان عدنان الداودي ، دار القلم، الدار الشامية ، دمشق- بيروت ط(1) ، 1412هـ، ص171.

15 فريد عوض حيدر ، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع, 2005م، ص12.

16 خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة، ، بيت الحكمة، الجزائر، ط2، 2002م، ص21.

17 المعري، أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي (المتوفى: 449هـ)، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السَّقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الإبياري حامد عبد المجيد ، بإشراف: طه حسين، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط5، 1431هـ-2010م، ج2، ص533-538.

18 - مادر: رجل من بني هلال موصوف ببخله

19 -باقل: رجل من ربيعة ضُرب به المثل في العجز

20 - العي في الكلام

21 يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1984م، ص18.

22 المعري، شروح سقط الزند، ج1، ص31-32.

23 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص565-567.

24 ينظر، المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص567.

25 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص531.

26 -ينظر، المعري، شروح سقط الزند،ج 2، ص533.

27المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص972-977.

28المعري، شروح سقط الزند، ج1، ص250-252.

29المعري، شروح سقط الزند، ج1، ص810.

30 المعري، سقط الزند، ج2، ص618-619.

31 - أحمد بن فارس ، معجم مقايس اللغة ، ج3، ص320.

32 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: صور.

33 - الجوهري، الصحاح:، تحقيق. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4 ، 1407هـ - 1978م، ج2، ص717.

34 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: صور.

35 - الراغب الأصفهاني، المفردات في ألفاظ القرآن، ص497.

36 - الصغير،محمد حسين الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط(1) ، 1992م، ص36.

37- ينظر، المصدر نفسه، ص36.

38 - السالك بوغربون، تقنيات التعبير في الشعر الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015م، ص83-84.

39 - ينظر، بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(1) 1994م، ص19.

40- ينظر، أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز، دار المكتبي، سوريا، (د-ط)، 1994م، ص141.

41 - ينظر، شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1998م، ص172.

42 - ينظر، مهدي صالح السامرائي، المجاز في البلاغة العربية، دار العودة، سوريا، ط(1) ، 1974م ص240.

43 المعري، شروح سقط الزند، ج1، ص222.

44 المعري، شروح سقط الزند، ج3، ص1194-1195.

45 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص541.

46 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص538.

47 المعري، شروح سقط الزند، ج3، ص1167-1169.

48المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص792-794.

49 المعري، شروح سقط الزند، ج1، ص212-215.

50 - ينظر، محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية للنشر، الجيزة، مصر، ط(1)، 1994م، ص9.

51 - ينظر،عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما: مؤسسة عبدالكريم عبد الله، تونس، 1986م، ص9.

52 - ينظر، جبور عبد النور، المعجم الأدبي دار العلم للملايين ، بيروت، ط2 ، 1984م، ص109.

53 - ينظر: س و داوسن، الدراما والدرامية ترجمة: جعفر صادق الخليلي، دار منشورات عويدات، بيروت، ط، 2 1989م، ص7.

54 - ينظر: صالح بو شعور محمد أمين، الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2017م، ص14.

55 -عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، مصر، ط، (3) 1966م، ص277.

56 - جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982م، ص58.

57 - ينظر:مارتن إسلن، تشريح الدراما:ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 1987م، ص9.

58 - ينظر:عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر: ص279.

59 - الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط (4) ، 1971 م، مادة: رمز.

60 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي: ص124.

61 - ينظر. قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، دار الكتب العربية، بيروت ، لبنان ، (د.ط) ، 1982م، ص6.

62 - ينظر، درويش الجندي الرمزية في الأدب العربي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة، ص43-44.

63 - إبراهيم سعيد الهادي بيوض، الغموض في شعر أبي العلاء ، رسالة ماجستير ، جامعة الزاوية ، 2004م، ص170.

64 - إبراهيم سعيد الهادي بيوض، الغموض في شعر أبي العلاء، ص171.

65 - مجدي وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. : مكتبة لبنان , بيروت 1979م. ص181.

66 - ينظر. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(1) 1990م، ص5.

67 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص852-855.

68 المعري، شروح سقط الزند، ج4، ص1996-1999.

69 المعري، شروح سقط الزند، ج2، ص1647-1651.