مقدمات المعلقات مقاربة خطابية نصية من منظور سيميائية الأهواء

The introductions of the Muallaqahs: A textual discursive approach from the semiotics of passions perspective.

سليمة مدلفاف *

تاريخ الإرسال: 2021/10/24	تاريخ القبول: 2022/01/19	تاريخ النشر: 2022/05/01

الملخص: إنّ الاعتراف بالمعلقات هو اعتراف بالجودة والقبول؛ وهما ركنا الإبداع الشعري من حيث هما ممثلان لطرفيه الأساسيين: المبدع والمتلقي، ذلك أنّنا نفترض أنّ المعلقات نافست قصائد أخرى ففاقتها، ولم تكشف لنا خيمة النابغة الذبياني عن معيار الانتقاء مكتفية بالتصريح بالاستحسان؛ لأنّ كلمة ما أثارت كامنا في الذات المتلقية فانفعلت إيجابا فاهتزت لما لاءم شعورها وهواها، وعليه فقد كانت اللّذة التي يثيرها النص باعثا أساسا في إقرار الجودة والقبول ولمّا كان التأثر قائما على الانفعال الأوّل، فلا شكّ أنّ الشعر أثر ولّده انفعال.

لقد استهلّ الشاعر العربي كلامه باستئذان يلج من خلاله إلى الآخر عساه يشاركه "الوجدانية" التي فجرّت كوامنه وحرّكت أهواءه ونزعت بها نحو إبداع التقديم؛ مضّمنا إيّاه دواعيه الخفيّة مفصحا عن أحزانه وهمومه. إن المقدّمات في المعلقات إنّما هي خطاب التألم لحظة الاسترجاع حيث انشطرت فيها الذات عبر الزمنين الماضي والحاضر تبثهما اشتياقها ومكابدتها وهو ما يفسّر البكاء والاشتكاء اللذين بنى عليهما ابن قتيبة تصوره في تفسير الابتداء وتشكيل القصيدة القديمة.

المؤلف المرسل: سليمة مدلفاف salimamedel@yahoo.fr

*** الدكتورة سليمة مدلفاف salimamedel@yahoo.fr مخبر الدراسات الأدبية والنقدية جامعة البليدة 2.**

إن لحظة التبعثر التي وقف عندها الشاعر هي لحظة الهيمنة الوجدانية وهي لحظة المكاشفة والاعتراف بأنّ شيئا ما حرّك هواها فاستجابت لهزّته شعرا.

الكلمات المفتاحية: سيميائية الأهواء، استهواء، توتير، مآل، دور باتيمي، وقوف، بكاء، طلل.

Abstract:

The recognition of Al-Mu'allaqat is recognition of the quality and acceptance that are the two pillars of poetic creativity and the representatives of its two main sides: the creator and the recipient, for we assume that the Mu'allaqat has challenged other poems and won over them. More to the point, the tent of al-Nabigha al-Dhabiani did not disclose to us the criterion of selection, but only appeased itself with declaring approval as a random word has aroused a latent feeling in the recipient self. Hence, it has reacted positively and shook for what suited its feelings and desires. Ergo, the pleasure that the text evokes was a principal source of recognition of quality and acceptance, and since the influence was based on the first reaction, there is no doubt that poetry is an effect generated by emotion.

The Arab poet has began his speech with permission to reach the other, hoping to share with him the "sentimentalism" that exploded his potentials and stirred his passions and ushered them towards the creativity of performance; implicating his hidden motives in the process and revealing his sorrows and worries. The introductions in the mu'allaqah are but the speech of suffering at the moment of recovery, where the self was split through the past and present, broadcasting the yearning and repressed feelings; which explains the weeping and complaining on which Ibn Qutaybah built his conception in the interpretation of the initiation and the construction of the old poem.

The moment of scattering at which the poet stood is the moment of emotional domination, the moment of revelation and the recognition that something stirred its passion , therefore it responded by poetry.

Key words: semiotics of passions, phoria, *protensivity*, *becoming(devenir) , pathemic role*, standing, weeping

تقوم دراستنا على محاورة التجليات الخطابية للانفعالات والمشاعر والوجدان وما جذبته إليها من أحاسيس وأهواء معتمدين على منظور سيميائية الأهواء، ؛ وقد رأينا أن خطاب ابن قتيبة في تفسير التقديم سند قِرائي كفيل بالإثراء.

يقوم المشروع المنهجي لسيميائية الأهواء على فحص البعد الوجداني، وهي سيميائية تجاوزت السيميائية السردية في اصطلاحها وإجرائها وتتأتى بعدًا أضافته مدرسة باريس إلى منجزاتها. عرفت انطلاقتها على يد غريماس في مقالين له وردا في كتابه: "في المعنى Du Sens II : II"؛ بعنواني: [1] " De la modalisation de l'être" و " De la colère: étude de sémantique lexicale" ثم تطوّر جهازها الاصطلاحي والإجرائي في كتاب غريماس وفونتاني: [2] "Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme". وقد علّق جاك فونتاني على إصدار غريماس لمقاله عن تكييفات الكينونة في المقدمة التي خصّ بها الترجمة العربية في صفحة 45 قال :"وعدّ ذلك إيذانا بميلاد سيميائيات الأهواء.لقد تناول غريماس في هذا المقال ما كان يسميه في تلك المرحلة الوجود الكيفي للذات أي ما يعود إلى عوالم الكينونة بعد أن كرّس جهوده في السنوات السابقة لصياغة الحدود الضابطة لتكييفات الفعل في أفق إرساء الأهلية الكيفية للذات السردية". ولمّا لم يكن هدفنا في هذا العمل تطوّر المنهج السيميائي سنكتفي بالإشارة إلى أهمّ استحداث لها وهو أنّها جلبت الذات من الهامش الذي وضعتها فيه منذ نشأتها معتبرة إدراجها خللا منهجيا يتعارض مع مسلمة المحايثة. يقتصر تناولنا على العنصرين الآتيين:

المدونة الاستهوائية La nomenclature passionnelle

الأدوار الباتيمية Les roles pathémiques.

وممّا هو واجب الإشارة إليه أن اقتصارنا على فحص هذين الإجرائين لا يمنع من إثارة أدوات أخرى تجرّنا إليها الخطابات إذ هي فارضة آليات قراءتها.

1. فحص المدوّنة الاستهوائية في الخطاب النقدي:

يوقع المنهج المدوّنة الاستهوائية موقعا قاعديا وعليه يبني التحليل؛ ذلك أنّ فحص المدوّنة المعجمية يسهم في إجلاء الدلالات الأساسية للوحدات التي تعين استعمالاتها على ضبط الأهواء. "وبناء عليه فإنّ مساءلتنا القاموس الذي نعتبره هنا خطابا حول الطريقة التي تستعمل من خلالها ثقافة ما، هي البداية الأولى في عملية تجميع المعلومات حول الطريقة الخاصة التي تشتغل عليها الأهواء"[3] باعتبار القاموس خطابا كاشفا لبنيات فكرية لها خصوصيتها الثقافية.

يستند المنهج في ضبط مدونة الأهواء إلى استراتيجية دقيقة نلخصها في النقاط الآتية:

- تحديد الوحدات المعجمية الدالة على حقل الهوى وما يمكن تصنيفه ضمنه: هوى، شعور، نزوع، ميل، انفعال، جبلة، استعداد، موقف، مزاج، طبع...
- استبدال التعريف الذي يقدّمه المعجم بتسمية وإعادة صياغته بحيث تستخرج منه الأدوار الباتمية roles pathémiques يجعل منها باتيمات إجراءات pathèmes procés. و الدور الباتيمي هو ما يقابل الدور الغرضي أو الموضوعاتي في السيميائية السردية. جاء في ترجمة بنكراد محددا له:"باتيميpathémique وهو في الأصل مركب من عنصرين : path الدال في سياقات متعددة على الحالات غير الطبيعيةtymique التي تشير كما سبق أن لاحظنا إلى الانفعالي، و المقصود هنا أنّ الانفعالات التي هي في الأصل حاجة إنسانية طبيعية تتحول إلى غير طبيعية عندما تتجاوز "الحدود" أي العتبات التي تقيمها كل ثقافة استنادا إليها تحكم على الأهواء ولذلك هناك فصل بين الدور الثيمي الذي يحتضن ممكنات الفعل عند الذات و هو دور مسنن اجتماعيا(الصياد-الفلاح-الأستاذ) وبين الدور الباتيمي الذي يختص بكينونة الممثل في علاقته بالبعد الانفعالي المنظم في مستوى عميق ويشير إلى تجاوز الحدود التي تسنه الثقافة(البخيل و الغيور و الغضوب).[4]
- الكشف عن التنظيمات والعمليات التي تشكّل التمظهرات الهووية configurations passionnelles.[5]
- وقد أخضع المؤلفان التصنيف الهووي إلى:
- التوجيه: l'aspectualisation.
- التكييف المهيمن: modalisation dominante.
- الكفاءة: compétence.[6]

2. مدوّنة المقدّمة الشعرية عند ابن قتيبة: هل خطاب التقديم الشعري خطاب هوى؟

نظر ابن قتيبة إلى الابتداء نظرة نفسية استطاع من خلالها أن يكشف عن الكوامن التي تدفع بالشاعر إلى الوقوف على الطلل، وقد توصلنا في قراءة "الطمع" من منظور سيميائية الأهواء عند الناقد [7]، أنّه الكامن المنتج لآثار القصيدة المدحية؛ وفي سياق

التناول نفسه نفحص مدوّنة الابتداء وقد ارتكزنا في طرحنا على مساءلة نقدية ارتأت أن يكون مبدؤنا في القراءة السيميائية أنّ المقدّمة في القصيدة العربية سواء طالت أم قصرت- وهذا حسب ما توفره لنا مقدمات المعلقات- ركن أساس كوّن من خلال تعلّقه بأركان أخرى كلاّ دالا.

أقام الناقد رؤيته على توظيف معجم أفعال ذات ظلال نفسية أسندها إلى الشاعر؛ نستثمرها في الإجلاء عن الذات الهويّة وكيف جسّدت عالمها في الشعر. وهو عالم تهيمن عليه تصويرات الألم والعذاب نستشفها من خلال إرساء وحدة /الاشتكاء/ واردة في صيغة "شكا" ثلاث مرات، متجاورة في أوّل ظهورها لها مع وحدة /البكاء/ متطورة إلى موضوعات أخرى انبثقت عن تلازم الفعلين؛ نذكر بعض إيحاءاتها باعتبارها هوى في النقاط الآتية:

1- التهيؤ والتهيء: ونقصد بها التوطئة القلبية التي يرسيها الشاعر جسرا بينه وبين متلقيه: أتى فعل "شكا" في أوّل ظهور له في قول ابن قتيبة عاما غير مقترن بمفعول؛ قال: إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق"[8]. غير أنّ تسييجه بسياقات وجدانية: **الأفعال: بكى، خاطب، استوقف، والموضوعات: الربع والرفيق**؛ محكومة كلّها بالتواجد في مكان الألفة: **الديار والدمن والآثار**. يعمل هذا النسيج على رسم تصويرية خطابية هوّية للشكوى والاشتكاء باعتبارهما إحساسا أوليا هيمن على الذات وحاصرها نفسيا كما حاصرت هي مكان تواجدها الجسدي. تهيئ كوكبة الأفعال الوجدانية التي استدعاها الابتداء تصوّر منأى الشاعر الذي يبّث لنا من خلاله عذابه النفسي وألمه الجسدي. وعلى هذا فإننا نعتبر البكاء والاشتكاء تمظهرين معجميين متلازمين استقطبا: المخاطبة والاستيقاف وتجسدا تمظهرين خطابيين متفجرّين.

2- وجدانية التقديم: ولمّا كانت المقولة متطورة موضوعاتها نحو نهاية محددة مسبقا فقد ارتكزت التصويرية الثانية على الإثارة النفسية؛ فأسفر "الاشتكاء" عمّا يختلج كوامن الذات التي ستعلن بقوّة عن الاشتياق وتثبت داعي "الشوق" عند ابن قتيبة، قال:"فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق"[9]. لقد سرّب الناقد أسرار وجدانيات الشاعر؛ وأخذاً بتصوّره نقول إن الذات الشاعرة تعاني بدرجات قوّية مثّل قياسها بالألفاظ الآتية: **شدّة، ألم، فرط**، وقد استقطبت معاناته: **الوجد والفراق**

والصبابة والشوق، وهو ما يجعلها من منظور سيميائية الأهواء ذاتا فاعلة حاسة، وجملة هذه الإحساسات إرهاصات نحو الانبثاق الشعري.

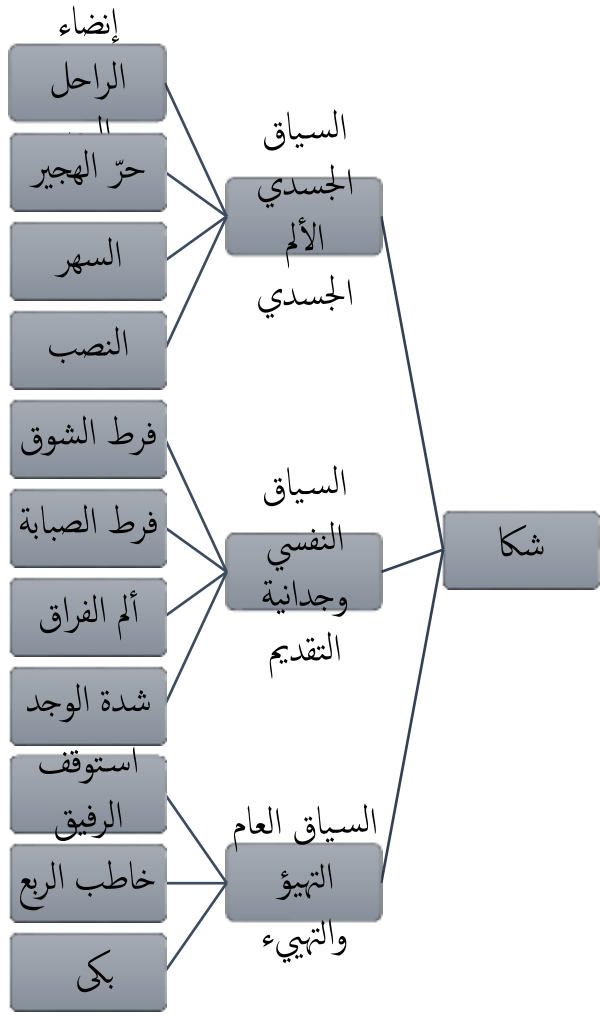
3- الألم الجسدي: ينبعث عن إحساسات الوجد والفراق والصبابة والشوق عطر الجسد المتألم، يشكو عبره الشاعر متاعب الرحلة: «النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير". يتجلى لنا التألم على الصعيدين: النفسي وقد استبّد به الاشتياق إلى الأحبّة، ويظهر هذا في أفعال: التذكر والعودة إلى الأيّام الخوالي. والجسدي وقد أرهقه السفر فجسّد معاناته وصراعه مع طبيعة الصحراء وهو يرقب لحظة ختامية تحقق له قيمة المرجوة: إحداث الهزّة في المتلقي ونيل المكافأة.

وبناء على ما تقدّم فإن المقدّمة:

* خطاب أهواء متداخلة وتوتّرات جسدية.
* مخاطبة استدرجت إلى عالم أهوائها الآخر.
* تقييم للزمن ماضيه وحاضره ومستقبله.

قراءة مدونتي البكاء والاشتكاء:

اكتسب "شكا" الهيمنة الوجدانية المتوترة من تواتر توظيفه في السياقات التي أشرنا إليها سابقا:



يتبين من الشكل أعلاه أنّ الشاعر العربي لا يقول إلاّ وقد انصهر نفسا وجسدا وليس مقصده إلاّ أن يرى أثر ذلك في المتلقي: وقد رصد ابن قتيبة عددا من حالات الهوى وهي تتفاعل وجدانيا وجسديا مع ما حقّق معيار الجودة لفظا ومعنى من الشعر[10].

مدوّنة البكاء:

– جاء في المقاييس أنّ "بكى" يأتي مقصورا وممدوداً، قال:"قال النحويون: من قصره أجراه مجرى الأدواء والأمراض ومن مدّه أجراه مجرى الأصوات كالثغاء والرغاء والدّعاء"[11].

– ونقل الزبيدي في التاج:"وقال الراغب: بكى يقال في الحزن وإسالة الدمع معا ويقال في كلّ واحد منهما منفردا عن الآخر.... البكاء بالمدّ سيلان الدموع عن حزن وعويل يقال إذا كان الصوت أغلب كالرغاء والثغاء وسائر هذه الأبنية الموضوعة للصوت، وبالقصر يقال إذا كان الحزن أغلب".... وأضاف "وقال الخليل من قصره ذهب إلى الحزن ومن مدّه ذهب إلى معنى الصوت"[12].

مدوّنة الاشتكاء:

– جاء في وحدة "شكا" في اللسان: "شكا الرجل أمره.... وشكوت فلانا أشكوه شكوى.... إذا أخبرت عنه بسوء فعله بك، والاسم الشكوى. قال ابن البري: الشكاية والشكية إظهار ما يصفك به غيرك من المكروه. والاشتكاء إظهار ما بك من مكروه أو من مرض أو نحوه"[13] وأضاف: "قالوا معنى أشكيه أي أبثّه شكواي وما أكابده من الشوق إلى الظاعنين عن الربع حين شوقتني معاهدهم فيه إليه"[14].

– وجاء في تاج العروس: «قال الراغب: الشكاية إظهار البث.... وأصل الشكو فتح الشكوة وإظهار ما فيها، وهي سقاء صغير. وكأنّه في الأصل استعارة كقولهم بثثت له ما في وعائي ونفضت له ما في جرابي إذا أظهرت ما في قلبك.... ويستعمل الشكو في الوجد أيضا"[15].

قراءة المدونتين:

يندرج اللفظان في مجالي الحزن والمكروه وهما سلبيان يتمحوران في: الطالح:dysphorie وهو أحد الشكلين في استقطاب الهوى[16]، وقابل لأن يجلي أفقا توتريا.

قراءة مدونة البكاء:

تسمح لنا التعريفات السابقة بإرساء ما يلي:

1) أن البكاء من حيث هو فعل يمثل حالة كون طالح؛ إذ هو ناتج عن انفصال الذات عن قيمة محببة وهو ما فجّر توترها؛

2) إنّ حالة التوتر التي آلت إليها الذات والناجمة عن الكون الانفصالي هي حالة غير مرغوب فيها؛ بحكم المعاناة التي تستبد بالذات والتي تشكل شرطا سبقيا لإثارة الأهواء؛

3) إن كثافة الحزن وانتشاره تحدّد رسمه: الامتداد أو القصور؛ وهنا نسجّل أن تعريف المعجم بتوظيفه صيغة: أفعل في التعبير عن غلبة أحد الطرفين: "أغلب" مهمة جداً في ضبط شدة الانفعال في الذات، إذ أفصح القياس(قياس البكاء) باعتباره حسّا أوليا متدرجا من الأدنى، وهو المصنف ضمن الأصوات وقد تمثل ممدوداً وإلا على العويل، فما كان عويلا انفجر عن شدّة حزن وألم. وهما درجتان: حزن وسيلان دمع وصوت عويل.

قراءة مدونة الاشتكاء:

تكشف الدلالات التي زودتنا بها المعاجم التي عدنا إليها عن معايير أساسية في اعتبار "شكا" حاملا أبعاداً هوية، وعليه فإنّ جعله ركيزة لخطاب المقدّمات متفرّعا إلى التصويرات الخطابية(السياقات التي ذكرنا) هو من باب الاستراتيجية المنهجية التي تستند إليها مقاربتنا؛ "شكا":

- معدود في سياق أهواء الشاعر وذلك من وجوه:

- يكشف عن صورتين في الذات وهي متأرجحة بين الامتلاء والفراغ أو لنقل وهي تعاني مسار التحوّل من "الامتلاء" إلى "الإفراغ"، ولعلّ الأكثر دلالة ووصفا لحالة التوتر أن نقول من الثقل إلى الخفة، وهو ما يستند إلى التفسير الذي قدّمه معجم تاج العروس، " وكأنّه في الأصل استعارة كقولهم بثثت لك ما في وعائي ونفضت لك ما في جرابي". وعليه فإنّ الاشتكاء هو ملاذ قولي يسعى من خلاله الشاعر إلى تفجير الطاقات الكامنة فيه، ومنه إلى الإفراغ الذي يحقق المآل.

- أنّه يكشف عن "التعلق" ودرجاته؛ ذلك أنّ حالة الشكوى التي تبثها الذات إنّما هي ناتجة عن صدمة الاتصال الوهمي: الوقوف بعد التذكر، بعد الانفصال القديم.

- أنّ المعجم استثمر خصوصية الثقافة الأدبية العربية لإثبات الدلالة وهو ما يجعل المعلومة المقدمة سندا لقراءة الاشتكاء باعتباره استعارة.

وممّا سبق يتحدد لدينا أن البكاء والاشتكاء هويان متلازمان؛ يستدعي أحدهما الآخر، وأنهما متعلقان بفعلين آخرين: بثّ واشتاق وحتى تكتمل الصورة نقدّم وحدتي: البثّ والشوق.

1- البث:

* قال صاحب المقاييس: "الباء والثاء أصل واحد وهو تفريق الشيء وإظهاره.... وأمّا البث من الحزن فمن ذلك أيضا لأنّه شيء يشتكى ويظهر"[17].

* وقال صاحب اللسان:"بثّ الشيء والخبر فرّقه فتفرّق ونشره.... وهو من البثّ إظهار الحديث.... والبثّ الحال والحزن.... والبثّ الحزن والغمّ الذي تفضي به إلى صاحبك.... البث في الأصل شدة الحزن والمرض الشديد كأنّه من شدته يبثّه صاحبه.... وبثّثت الخبر، شدّد للمبالغة"[18].

2- الشوق:

– يدّل عند ابن فارس "على تعلّق الشيء بالشيء، يقال شققت الطنب أي الوتد، واسم ذلك الخيط الشياق. والشوق مثل النوط. ثم اشتق من ذلك الشوق وهو نزاع النفس إلى الشيء ويقال شاقني يشوقني وذلك لا يكون إلاّ عن علق حبّ"[19].

– وهو عند ابن منظور: "نزاع النفس إلى الشيء .... والشوق حركة الهوى....وشاقني شوقا وشوقني هاجني فتشوّقت إذا هيّج شوقك، ويقال منه: هاجني حسنها وذكرها أي هيّج شوقي"[20].

ونسجل في قراءة الوحدتين:

أ. التوجهة:

يتبين من خلال ما تقدّم أن الذاتين(التي تبثّ والتي تشتاق) كلتاهما تعانيان أزمة؛ ولكن في توجهتين مختلفتين:

■ فالتي تبثّ مرتبطة بلحظة حاضرة هي لحظة الامتلاء حزنا وغمّا، فتتجه من خلال البثّ(المشدّد في صيغته) نحو تحقيق كون الانفصال باعتبار الموضوع هو موضوع غير مرغوب فيه: الطالح؛ وهو الموضوع المكروه؛ وهي في لحظة البثّ تأمل في الاتصال بالحزن والغمّ.

- وأمّا التي تشتاق فهي ممتدة نحو الماضي وترغب في تحقيق الاتصال فهي شديدة التعلق بالموضوع المفقود وهو موضوع مرغوب فيه باعتباره صالحا/ المحبوب/ فالشوق لا يكون إلاّ عن علق حبّ...

وعليه فإن التوجهة التي تفرض نفسها علينا في قراءة المقدمات :بدئية واستمرارية ونهائية.

ب. العتبة الأخلاقية:

رصدت المعاجم العتبات الأخلاقية باعتبارها معيارًا تصنيفيا ويتجلّى ذلك في:

1) بثّت للمبالغة وهي تأكيد الرغبة وهيمنة القدرة على الانفصال والتوجه نحو الاستقبال؛

2) في شوقي هاجني.... حيث يتضح أن التعلق بلغ ذروته العليا وتجاوز العتبة العرفية وكذلك الشوق بلغ أقصى درجات الكثافة، تمثلت في الهيجان؛ وهو فعل اضطراب تصحبه تغييرات على المستوى الفيزيولوجي ويجسد عنفا مدّمرا ويحدث صخبا و"هو حالة من الاضطراب أو القلق النفسي و....قدرة الكائن على الاستجابة للمنبهات الخارجية والداخلية"[21].

3) مخطط التوتر: تكثف الوحدتان (البث والشوق) الوحدتين: البكاء والاشتكاء للتعالقات الممتدة بينهما؛ حيث إن مجمل الدلالات في التعريفات تسمح لنا بتحديد الشدة والامتداد والحالات المنبثقة عنهما وفق المخطط التوتري schéma tensif ومنحنياته المختلفة[22]:

- مخطط الانحطاط أو التنازليschémas descendant.
- مخطط الارتفاع أو التصاعديschémas ascendant.
- مخطط التضعيف schémas d'amplification.
- مخطط الخمود أو الخمول schémas d'atténuation.

3. المدونة الاستهوائية في المعلقات:

حاولنا أن نكشف عن كون "l'être" الشاعر المتأزّم من خلال قراءة أولية لبعض معجمية ابن قتيبة في نفسية الشاعر؛ وقد تجاوزنا عددا من المفردات الدالة على

موضوعات القيم باعتبارها أهواء ليس إلغاءً لها وإنما من باب التأخير والتوظيف في القراءة الشعرية. إن التساؤل الذي يفرضه التحليل علينا هو: كيف تجلّت هذه الأهواء عند شعراء المعلّقات بدءاً من انتظامها المعجمي ودلالاتها إلى تحققها الخطابي في المقدّمات؛ ولأجل ذلك نعمد إلى إرساء جدول إحصائي عام نثبت فيها المدونة الاستهوائية. ووجب أن ننبّه أنّنا اكتفينا بقراءة الجزء الأوّل من المقدّمة ولم نتجاوزه إلى وصف الرحلة وذلك راجع لطول المدوّنات وانفتاحها على خطابات متعددة أفرزها تعدد الأغراض وتداخل الموضوعات.

ونود أن نشير أنّنا في إرساء قاعدتنا المنهجية لم نعرض كلّ ما تعلّق بالآليات التي قدمناها فقد اختصرنا المقولات وفق المنظور الذي رأيناه مناسبا لمدونتنا؛ وقد اكتفينا باستخراج المدونة مركزين فيها على الجانب الوجداني.

كمّا نود أن نشير أنّنا اعتمدنا مصدرين في عملية الإحصاء:

- الزوزني: شرح المعلقات السبع[23].
- الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها[24].

ولا يفوتنا أن ننبّه أن قراءتنا التطبيقية في هذا المقال اقتصرت على محاور وجدانيات امرئ القيس، لضيق الفضاء المخصص.

الشاعر	مطلع المعلقة	عدد أبياتها	المدوّنة **
امرؤ القيس	قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ* بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ	06 أبيات اعتماداً على ما ورد في المعلقات العشر. مقدمة طللية	قِفا، نَبكِ،ذِكرى، حَبيبٍ، لاتَهلِك، أَسىً ، تَجَمَّلِ
طرفة بن العبد	لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ	10 أبيات: مزج فيها بين الطلل و السفينة و الحبيبة	وُقوفاً، لا تَهلِك، أَسىً، تَجَلَّدِ

زهير بن أبي سلمى	أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّمِ بِحَومانَةِ الدُرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ	06 أبيات افتتحها بذكر المرأة ثمّ عرّج إلى وصف المكان	اللأي، وَقَفتُ، التَوَهُّمِ، عَرَفتُ
لبيد بن ربيعة	عَفَتِ الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمَنىً تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها	11 بيتا: ذكر فيها الجبال والأمطار والحيوانات ومخاطبة الطلل	وَقَفتُ (شاقتك: واردة في أوّل بيت في مقطوعة الرحلة)
عمرو بن كلثوم	أَلا هُبّي بِصَحنِكِ فَاصبَحين وَلا تُبقي خُمورَ الأَندَرينا	21 بيتا وفيها ذكر ب: الخمر، الساقية، المرأة	هَواهُ،الشَحيحَ، مهينا، التَفَرُّقِ، قِفي ،صَرم،جننت، جُنونا، وَجَدَت، وَجدي، شَقاها، تَذَكَّرتُ، اِشتَقتُ.
عنترة بن شداد	هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ	06 أبيات ذكر فيها ديار عبلة	تَرَدَّمِ، تَوَهُّمِ، وَقَفتُ
الحارث بن حلّزة	آذَنَتنا بِبَينِها أَسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ	07 أبيات يذكر الديار	يُمَلُّ، أَبكي، بينها
الأعشى ميمون بن قيس	وَدِّع هُرَيرَةَ إِنَّ الرَكبَ مُرتَحِلُ وَهَل تُطيقُ وَداعاً أَيُّها الرَجُلُ	11 بيتا فيها عدة موضوعات	وَدِّع، تُطيقُ وَداعاً، لَّذَةِ
النابغة الذبياني	يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ أَقوَت وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ	06 أبيات	وَقَفتُ، لَأياً
عبيد بن الأبرص	أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ	13 بيتا	دَمعُهُما سَروبُ، تَصبو، النَصابي

الوقوف لحظة معقّدة:

لقد استدعى الإحصاء استضافة وحدة "الوقوف" إلى المدونة حيث هيمنت على المقدّمات وهي المعوّل عليه في الخطاب الاستعاري الذي توكأ عليه الشاعر العربي القديم حتى يبثّ أشواقه الفردية الذاتية وحنينه إلى ما انفلت منه من دون رجعة؛ وهموم الجماعة الّتي انتمى إليها عرقا وثقافة ومكانا حاملا أهواء مشتركة؛ في تشكلات أسلوبية شعرية أقامها على تداخل السرد والهوى.

ورد اللفظان وقف و بكا (بكى) كما يأتي:

1) وقف:جاء عند: امرئ القيس، طرفة، زهير، لبيد، عنترة، النابغة، عمرو بن كلثوم، وغاب عند: الحارث بن حلّزة والأعشى وعبيد بن الأبرص.

2) بكا (بكى): جاء عند: امرئ القيس، الحارث بن حلّزة، وقد ناب عنها ما يدّل عليها عند عبيد بن الأبرص.

واللافت أنّ "شكا" غائبة في النصوص لفظا صريحا، غير أنّ التجاورات السياقية النصية للألفاظ ذوات الظلال الانفعالية والعاطفية عملت على رسم لوحات اشتكاء جسدتها التشبيهات والاستعارات، ونحن إذ نصرّح بهذا الكلام على اعتقاد منّا أنّ الجماليات البلاغية لها دورها في إبراز البعد الانفعالي في الخطاب الأدبي وتحقيقه؛ وعليه فإنّ الوقوف على الطلل متفجّر عن التخيلات الفردية والجماعية التي يقع الشاعر تحت وطأتها. ويلزمنا هذا الموقف إجلاء دلالة الوحدة لنؤسس عليه؛ فالوقوف من منظور الثقافة العربية المنتظمة في المعجم باعتباره خزانا يتحدد كالآتي:

1- "الواو والقاف والفاء أصل يدل على تمكّث في الشيء.... و.... يقولون للذي يكون في الشيء ثم ينزع عنه: قد أوقفت.... كلمتهم ثمّ أوقفت عنهم أي سكّت وكلّ شيء أمسكن عنه فإنك تقول أوقفت..."[25].

2- "الوقوف خلاف الجلوس، وقف الأرض على المساكين .... حبسها.... ما أوقفك ههنا وأيّ شيء أوقفك ههنا أيّ شيء صيّرك إلى الوقوف.... أوقفت عن الأمر الذي كنت فيه أي أقلقت.... وكلّ شيء تمسك عنه تقول أوقفت.... تقول وقفت على ما عند فلان تريد قد فهمته وتبيّنته ورجل وقاف متأن غير عجل"[26].

3- "وقف سكن بعد مشي وحركة"[27].

4- "قام بعد جلوس، دام قائما وسكن، وقف على الأمر، عاينه وفهمه وتبينه"[28].

يتجلى "الوقوف" من التعريفات السابقة وحدة ثريّة من حيث الدلالة المستثمرة عاطفيا، وهو ما يؤكد أن خطاب التقديم الشعري هو خطاب أهواء؛ وعليه فإنّا نعتبره تجليا لحالات تكابدها الذات من حيث هو- استنادا إلى منهجية وصف المدوّنة الاستهوائية- :

* علامة على الانتقال من حالة إلى حالة عبر مرحلة توسطية فصلت بين فعلين أو بين فعل وحالة والمقصود بحالة هنا حالة استهواء ترافق الفعل؛

* مرور الذات إلى حالة من السكون اقتضى الموقف الذي هي عليه أن تكون "إرادة كون" Vouloir être ، مخالفة لما كانت عليه قبلا، إنّها لحظة التأمل في مستوى ذهني تجريدي: الفهم-التبيّن- التأني- المعاينة، وإنّها لحظة تتغير فيه وضعية الجسد الحاسّ على المستوى الحسّي: السكون بعد الحركة والقيام بعد الجلوس؛ فكأنّ الوقوف هو برهة اللا فعل المفجّر للحالات التي رصدناها على المستويين التجريدي والحسّي.

* نتيجة لأشياء سابقة "أيّ شيء صيّرك إلى الوقوف"؛ وهي التفاتة دقيقة من المعجم فالقول بالتصيير هو اعتراف ضمني بحالة توتر سبقية فعلت فعلتها في توتير* Protensivité الذات، فثمة قيم تتحكم في الآن وتصيّر إلى مستقبل وهو ما يكشف عن وقوع الذات تحت تأثيرات متصلة تترصد اللحظات الملائمة للانكشاف.

وممّا سبق فإن الوقوف الطللي: –في سياق إجابتنا عن إشكال التصيير إليه- لحظة تداخل فيها الفعل والهوى وهي فاضحة للوقوع تحت ضغوط الماقبل/ باعتباره قيما أثقلت الشاعر فأحسّ ذاته على وشك الانفجار فلجأ إلى الوقوف والاستيقاف إرادة للإفراغ وتحقيق الخفة و طلبا للمشاركة الوجدانية، ومن هذا المنطلق فسّرناه توتيرا- كما أشرنا، والتوتير أساس في سيميائية الأهواء و إدراجه "معناه تحويل الاستهواء إلى قوّة موّجهة وقابلة للاستقطاب وقادرة تبعا لذلك على التحوّل إلى كيفيات خاصة بالكينونة، فقبل أن تخضع الكتلة الاستهوائية إلى التحريك بفضل التوتير، فإنّها لم تكن سوى كيان مستقل يحضر في الوجود من خلال كلّيته لا من خلال أجزائه"[29].

يتعاضد الاستهواء* Phorie و التوتير فالأوّل أساس كامن والثاني أساس محرّك له، يعملان معا نحو تأسيس الذات الهوية حتى تتشكل سيميائيا أي تحددها جهات معينة وفق

حالة الوجود التي تكون عليها. وما يفرضه مآلها(المآل:Le devenir)،فيتمظهر الوقوف في لحظته الأولى أفقا توتريا Horizon tensif غير جلّي؛ والشاعر فيها في وضعيتي الملاحِظ و الملاحَظ؛ وهي لحظة يمكن أن نعتبرها لحظة الوصول إلى المكان الذي هو متعلق به منذ زمن غير محدد اضطرب نفسيا وجسديا بفعل المعاينة البصرية الأوّل باعتبار موضوعه (المكان) مرئيا غير واضحة معالمه بعد، ولكونه –في هذه اللحظة- شبيها بتصاورات Simulacres لدى الشاعر حدث له انفعال؛ وعليه فإن وقوفه توتر قابل للاستقطاب إنّه أمام عالم محسوس محتوٍ لعالم مضى وهو ما يؤدي إلى انشطار الذات التي لم تكتمل نطلق عليها: الذات بالتقريب أو شبيه الذات Le presque-sujet ، فالشاعر وإن كان حاسّا بوجوده المادي متألما لكونه الحالي لم يستقر بعد تحت جهات كون: Modalités de l'être التي بدورها تسفر عن حالته التي آل إليها ذلك أنّه لمّا تحدثْ انتقالته ولمّا يتعيّن موضوعه سواء كان مرغوبا فيهDésirable أم مرغوبا عنه Haïssable ودون أن يسجل الخطاب موضوعا(ت) لذات الحالة لا يمكن أن نتحدث سيميائيا عنهما، وقد شاع في الدراسات أن المرأة الحبيبة كثيرا ما تكون-في حالتي: * الانفصال عنها في لحظة الوقوف، *والاتصال بها في الماضي؛ هي قيمة في ذاتها قد تكون معادلا لاستمرارية الحياة، لذا كانت مرغوبا فيها وتمثلت موضوعا جماليا الانفصال عنه أزمة.

ويلزمنا الحديث عن الاستهواء والتوتير استحضار مقولة المآل: Le devenir وهي أساسية في رصد تكوّن الذات الهوية (كينونة الذات:L'être du sujet) وتتبع نموّ التوتير وتجسيده على المستوى الخطابي الذي تعنى به الذات الحاسة أثناء تشكيلها خطابها، وهي تعاني قبل المآل عدم اتضاح صلتها بموضوعها والتي من خلالها نصف الهوى ذاتيا هو أم موضوعيا، إنّه نوع من اللاستقرار تتأرجحُ فيه الذات بين ثلاث حالات: الانصهار والانشطار وهو الذي يجب أن يهيمن، والاجتماع[30]. وطبيعة الاستهواء الذي يتملّك الذات وحده قادر على إجلاء المهيمن عليها والذي يسمح بتشكيل قيمة القيمة.

يمثل هذا التأرجح حالة لا توازن وفي حال كونها إيجابية فإنها مآل[31] "وهو انتقال من حالة إلى أخرى أو سلسلة من تغيرات الحالة" غير فاصل بين الحال والفعل، ومتداخل في ذات الوقت مع التوتير والتوجيه[32]؛ يجلّي البنيات الكيفية Les structures modale وهي بؤرة أدوات التركيب في سيميائية الأهواء. نلخص دلالات نماذج الكيفيات السيميائية:[33]

- الإرادة← انفتاح.
- المعرفة ← الانفعالات.
- القدرة ← السرعة.
- الواجب ← الضبط.

تجربة امرئ القيس:

قال امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ: لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

وإِنَّ شِفائِيَ عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ؟

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي

نبني تحليلنا على قراءتنا لتمظهرات الوحدات المعجمية الهووية التي تناولنا في الصفحات السابقة، وقد رأينا أن نؤسس عليها تفسير كينونة الهوى للذات الشاعرة:

* "قفا نبك" نمط التعبير عن هوى اجتماعي:[34]

يتسلل حديثنا إلى البيت المصدر في تقعيد الوقوف والبكاء والاشتكاء دعائم دلالية منبثقة عن اعتقاد جماعي مترسب في العقلية العربية ومخيال شعرائها:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن خذام[35]

ليس غرضنا أن نوّثق حقيقة هذا البيت ولكنّ تداوله واعتباره تاريخا أدبيا يعضد القول إن الوقوف الطللي قبل أن يصبح عرفا أدبيا كان واقعا رافق العربي في حلّه وترحاله لذا فإننا نتجنب وصفه بالنمطية القارة، إذ هو منبثق عن تجربة خاصة انصهر أصحابها في جماعة الانتماء ثمّ تحرّروا منها فأتى البيت دالا على معرفة الشاعر بسنن قول الشعر وهو اعتراف بضرورة اعتماده شكلا خطابيا كاشفا عن الوجدان.

أوهمتنا الذات الشاعرة في لحظة الاستهلال أنّها تنزع إلى مشاركة وجدانية في الوقوف والبكاء غير أن مساحة التشارك ما لبثت أن تقلصت فسرّب إلينا الخطاب الشعري ذاتا أُربكت- كما سيظهر لنا ذلك لاحقا- إن اتكاء الخطاب على الابتداء المشروط في خطاب المثنى فتح أبواب تفسيرات نحوية تأوّلها الشراح والنحاة[36]. وقد اعتبرنا مادتهم المعرفية في التفسير كشفا عن تمثل ذات الشاعر للواقع الأسلوبي العربي الدال على هيمنة الجماعة. والتركيب في الصيغة التي ورد فيها ميّز لنا كونا (كينونة) هوّيا جماعيا مخصوصا بالثقافة العربية –دون غيرها- نلمس هذا في بناء الشراح للمعنى استناداً إلى التداول الأسلوبي من جهة ونظام اللسان العربي من جهة أخرى وأثر البيئة في صوغ الأقوال من جهة ثالثة. لقد اختصر الشاعر هذه الممارسات في قالب وجداني جاعلا منه طقسا من طقوس الشعر ضمّنه مشاعره الحزينة وافتكّ من خلاله الاعتراف له بالكينونة التي هو عليها وتقييمها تقييما إيجابيا، وكأن "الذي" هو فيه فوّضه أن يوقع تجربته الذاتية في سياق اجتماعي يتأوّلها استعارات باعتبارها اشتكاء.

الوقوف خصوصية فردية:

يكتسب الوقوف خصوصيته الفردية الأولى في مقدّمات المعلقات من عدم إلزام الشعراء ذواتهم على تصدير خطابهم الشعري بلفظه صريحا حيث رصدنا تحريكا لموقعه؛ فلم يكن الموقع الذي أوحي به لامرئ القيس معيارا تخضع له التجارب الأخرى، وقد جاء وفق اختيارات الشعراء ، حسب ظهوره الأوّل كما يلي:

- عند امرئ القيس: تصدر المطلع: قفا نبك.
- عند طرفة بن العبد: تصدّر البيت الثاني: وقوفا بها
- عند زهير بن أبي سلمى: تصدّر البيت الرابع: وقفت بها.
- عند لبيد بن ربيعة: تصدر البيت العاشر: فوقفت أسألها.

- عند عمرو بن كلثوم: تصدر البيت التاسع: قفي قبل التفرّق: وهو استيقاف ما قبل الرحيل وهي صورة لم تشهدها المقدمات الأخرى وهو استباق تصويري لحالة هوى تعلّقت بالنصر على الأعداد.
- عند عنترة بن شداد: تصدر البيت الرابع: فوقفت فيها ناقتي.
- عند النابغة الذبياني: تصدر البيت الثاني: وقفت فيها.

فردية امرئ القيس:

هيمنت الذات المتلفظة المسؤولة عن إنتاج الدلالات المقصودة وانفلتت من ربق التشارك الوجداني لأنّ همومها تجاوزت عتبة المألوف حزنا وتألما حتّى بثّت الهموم مرسلة في وقوفها ذلك أننا وجدنا في تصويرات الشاعر ما دلّ على هذه التجاوزات والتي تعيننا في وصفه دورا باتيميا لتميزه عن غيره من الذوات الحاضرة الممثلة لمشهد الطلل باتصافه بجملة من العيّنات الدالة على الأهواء التي يكابدها والتي فجّرها الوقوف، فما الذي آل إليه امرؤ القيس بعد الوقوف؟

شحن الشاعر خطابه الطلل- غزلي بعدد من الألفاظ الكثيفة جعلت منه ذاتا هوية تميّزت في كينونتها (كون، كينونة:être)؛ نحدد بعض آثارها المعنوية في الخطاب فيما يلي من عناصر:

1- استمرارية حالة الهوى:

لعل أوّل ما يجب أن نقف عنده هو وصفنا تقديم امرئ القيس بأنّه طلل-غزلي. لقد عمدنا إلى هذا التعيين لقوله:"من ذكرى حبيب ومنزل" فقد جمع بين الموضوعين على أنهما واحد فما وقوفه إلاّ لأجل بكائهما وقد انصهرا في ذاكرته، فالمكان بالنسبة إليه هو الحبيبة، وإن كان قد أخّر ذكرها إلى مقطوعة الغزل التي رأينا أن نستعير منها الأبيات الثلاثة الأولى لتبيين أن المقصد الأساس من قوله " قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ" هو استرجاع ما انقطع له من حبّ. واللافت أن الشاعر لم يفصح عن اسم المرأة التي استدعى تذكرها ذكرى أمّ الحويرث وأمّ الرّبّاب؛ ولنا في ربطه بين "المذكورات" بكاف التمثيل: "كدأبك" وجعل ذاته محورا عاطفيا وموضوع هوى منفصلا(لنا فيه) تصوير خطابي أسفر عن استمرارية التوتر لديه:

كدأبك....قبلها وجارتها.....بمأسَل

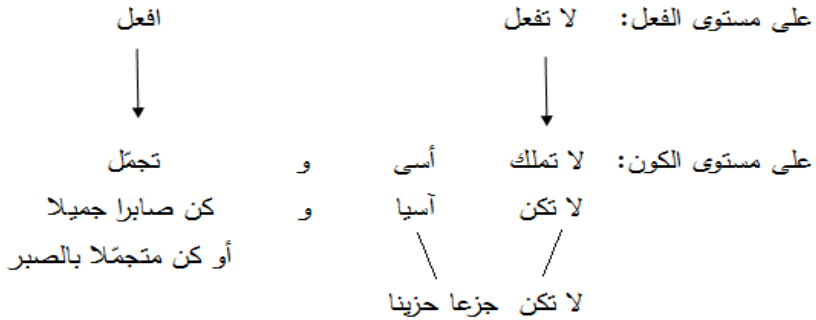
فالذات محصورة بفعل التعوّد على الشيء بين المرأة الحاضرة في صورة طلل البيتين الأوّل والثاني وبيت أمّ الحويرث وأم الرّباب. إنّها ذات تعاني هوى تمكّن منها؛ فالأماكن متعددة ومترامية الأطراف في شبه الجزيرة: **سقط اللوى (منقطع الرمل)-الدخول-حومل-توضح- المقراة- مأسل** :ولكنّ "الجواني" فيه واحد غير متغيّر في هواه وتوتره، وهو كامن فيه قابل للانفجار تحت أيّ مؤثر خارجي أو داخلي وهي الحالة التي نفسّر بها قولنا السابق إن الشاعر "أربك" فالذي أربكه هو الأمكنة التي وقعت تحت نظره لأنّ في كل مكان أقام فيه سابقا ووقف عليه باكيا-في لحظة الطلل- تداعت إليه ليس فقط تجربته فيه وإنّما تجارب حياته كلّها. لذا فإنّا نرى أن التقديم الشعري الطلل-غزلي يركن إلى:

- علاقة الشاعر بعالمه الخارجي إذ هو خزّان من الصور التي ستتحدد في التصويرات وهو ما تسميه سيميائيات الأهواء: الاستنباه الخارجي: extéroceptive.
- استعداد الشاعر النفسي والفزيولوجي:"الإحساس بشيء وتحديد موقعه في العالم الخارجي أو الداخلي على السواء"[37]:proprioceptive.
- فائض الهوى وتقييم الصحب:

تجاوز الشاعر المعهود في سلميّة المشاعر فقد أبانت ألفاظه في التراكيب الواردة فيها أن معاناته تفوق العتبات المتعارف عليها اجتماعيا. ولإدراكه أنّ فاصلا كميّا يخالفه عن صحبه استدرجهم إلى التشارك حتى ينفلت من التساوي بهم في الوجدان وقد تحقق له الاعتراف بالكون الحزين الذي جلاّه تصوير البكاء المتحقق في الخطاب بدرجات. نرصد الفاصل والتجاوز في البيت الخامس:

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ: لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

لقد أسدوا له النصيحة لما رأوا في حاله من إفراط لذلك أجروها على نهي و أمر متبوعين في حال التنفيذ بإحداث التوازن:



وفي هذا دلالات على أنّ الذات شهدت مسار تكوّن آل بالشاعر إلى نوع من اللاتوازن: إفراط في الحزن والجزع وعدم الصبر ممّا استوجب الرّدع عنه.

2- الأدوار الباتمية: الحزنان البكيّ

الحزنان/ المحزان: شديد الحزن ؛والبكي كثير البكاء : تتجلى هيمنة الهوى على الذات المتلفظة في افتتاح الخطاب بـ "قفا نبك": يكشف التركيب عن وجوب يمثل في سيميائية العمل حالة الافتراض، وقد ألزم الشاعر صاحبيه بإنجازه؛ وعليه فإنّ حالة الافتراض تحيّنت (التحيين) وتحققت (التحقق) يفصح عن إتمام الإنجاز قوله:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي

وقفتنا بين مرحلتي التحيين والتحقيق : مرحلة الكمون وهي التي تكون فيها الذات كامنة والتي استحدثتها السيميائية في دراسة الهوى والتلفظ:

ذات مفترضة← ذات محيّنة← ذات كامنة← ذات محققة.

نحاول أن نجلي الذات وهي في حالتي الحزن المفرط والبكاء الغزير وقد تداخلتا فوسمنا الحالة: الشاعر(الذات) الحزنان البكي.

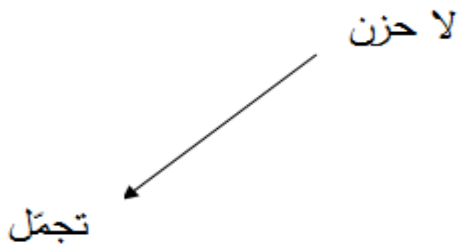
ما يؤكد هيمنة الشاعر في هواه انّه غيّب أصحابه في مسار تكوّنه، وما ذكره إيّاهم في البيت الخامس "وقوفا..." إلاّ لتقوية المفارقة بين حالهم السّوي وحاله غير المتوازن. لقد سجّل الخطاب تكوّن الذات الهوية في الدور الانفعالي: الحزنان البكي وفق استراتيجية تخطيبية عملت على إبراز كيفيات الصعود وتمكّن الحزن منه إلى درجة إفاضته الدمع:

يتبّدى التشكيل بإرساء ذات تعرف أنّها منفصلة عن موضوعها: الشاعر منفصل عن البكاء ويسعى لأن يكون باكيا وهذا السعي سيميائيا يعتمد تركيبين:

* القدرة على عدم الكون.
* عدم القدرة على الكون.

فنجاح السعي غير مؤكد لكن لجوء الشاعر إلى الإلزام أكّد إلحاحه على إرادة الكون وقد صوّرت الأبيات تداخل الكيفيتين: القدرة والإرادة لأجل تحقيق الكون:

- تخاطب الذات المرافقين آمرة إياهما بالبكاء وهو المنطلق القاعدي لبناء ذاتها الباكية باعتبار البكاء دليلا على الحزن؛
- تعمّدت بعد ذلك محاججة الحالة التي تعمل على تحقيقها: فالديار لم تمح آثارها كليّة "لم يعف رسمها"؛ وهو عامل كاف بالنسبة إليها لممارسة الحزن جاء في الشرح:"لأنها تأتي(الرياح) بالتراب فتمحو الآثار، فهو باق (الرسم) فنحن نحزن فلو عفا لاسترحنا".[38] أحدث العامل الخارجي استنباها عند الشاعر فجلّى شدة الاضطراب؛
- يلتفت الخطاب إلى مخاطب غير محدد ولكن السياق النفسي الانفعالي يؤكد أن الشاعر هو موضوع خطابه وقيمته فهو الملاحِظ الذي يعاين المكان بجملة حواسه: حيث ارتقت الصورة الحسيّة البصرية: امتلاء القيعان بالبعر مبنية على التشبيه المستنطق من عالم الانتماء لتخبرنا عن فظاعة المنظر، وهو موجب للبكاء والحزن؛
- حققت الذات في البيت الرابع الكون الحزين الباكي حيث صرّحت بالانعزال والاختفاء خلف الأشجار حتى تتمّكن من أداء الطقس الشعري وقد توّسلت للتعبير عن حالة التقدم في التكوّن التشبيه الدال على البيئة:"ناقف حنظل"؛
- بعد هذه اللحظة من التطور انكشف اللاتوازن وقد جرّ إليه الردع: نهيا و أمرا وهو ما يسفر عن حالة نفي الكون وتدقيقا نفي وجوب الكون:



تجاوز الشاعر العتبة المتعارف عليها إلى درجة أنّه أهلك نفسه حزنا وجزعا ممّا استدعى الردع والأمر بالتجمل يأتي في مقابل ردّ الأمر بالبكاء في البيت الأوّل، والغاية منه عدم إظهار الجزع والتصبر و أن تظهر للناس خلاف ما في قلبك من الحزن والوجد.[39]

- تستمر المبالغة في تخطيب الهوى وقد توسط جسده حتى بدا ملاحظا عليه آثار الحزن والمفارقة؛ ذلك أنّه بلغ الذروة في الامتلاء: مرضا حزنا يرى شفاءه منه متحققا في البكاء بإهراق الدموع الحارة جاورها باستدعاء السؤال الإنكاري ليصعّد من حاله إلى العويل: البكاء بالصوت؛
- نسجّل بعض الخفوت المؤقت في حالة اللاتوازن عند ذكر أمّ الحويرث وأم الرباب لينتشر عطرهما في المكان الخالي ويكون ذلك مثير هوى مؤذنا للانفجار بالبكاء فلكثرة الدموع المخزونة في العين فاضت كجريان السيل وهو ما يحقق له حالة الإفراغ بعد الامتلاء غمّا، أو أنّ القصيدة مازال يكثفها البعد الانفعالي من منظور كونها قصيدة أهواء متنوّعة ومتداخلة.

الخاتمة:

نلخص النتائج في النقاط الآتية:

- خطاب ابن قتيبة في تفسير المقدّمة قابل للإثراء سيميائيا وقد وصلنا من خلال تحليل بعض وحداته أن المقدّمة في الشعر هي خطاب الهوى؛
- المقدمات في تصويرها للانفعالات خطاب استعاري
- مدوّنة الأهواء في مقدّمات المعلقات ذات حمولات قابلة للتحليل والاستنطاق المعجمي.؛
- مقدمة امرئ القيس نموذج لتفسير الأهواء في المقدمات؛
- ذات الشاعر هوية بامتياز مثلت اللاتوازن في البكاء والحزن باختراق العتبات الأخلاقية الاجتماعية المتعارف عليها في البيئة التي ينتمي إليها.

التهميش

1 - voir: Algirdas Julien Greimas: Du Sens II, essais sémiotique, éditions du seuil, 1983 .P.P: 93-103. Et P.P : 225-246.

2 - Algirdas Julien, Greimas et Jacques Fontanille : sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme, édition du seuil, paris,1991.

النسخة المترجمة: سعيد بنكراد(مترجم): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، دار الكتاب الجديد المتحدّة، ط1، 2010. نذكر من المصادر الأساسية في تعاملنا مع المنهج فضلا عن الكتابين المذكورين أعلاه:

- Denis Bertrand : Précis de sémiotique littéraire, Editions Nathan, Paris, 2000.

- Jaques Fontanille : Sémiotique et littérature : essais de méthodes, Presses universitaire de France, 1999.

- Jaques Fontanille : Sémiotique du discours, presses universitaire de Limoges, 2eme éd, 2003.

3- سعيد بنكراد (مترجم): سيميائية الأهواء، ص159.

4- نفسه، ص.ص: 57-58.

5 - Algirdas Julien, Greimas et Jacques Fontanille : sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme, p : 39, 111.

6 - Ibid., P : 94-95.

7- مقال: دواعي الشعر عند ابن قتيبة من منظور سيميائية الأهواء-نموذج الطمع- قيد النشر.

8- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ،مطبعة ليدن، ص14.

9- نفسه، الصفحة نفسها.

10- نفسه.

11- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، 1/ 285، حققه وضبطه عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، نسخة إلكترونية.

12- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، 197/37، تح: مصطفى حجازي. راجعه: محمد حماسة عبد اللطيف، التراث العربي، ط.1، الكويت2001، الكويت، نسخة إلكترونية.

13- ابن منظور: لسان العرب: 173/5، دار الحديث القاهرة، 2002.

14- نفسه: 174/5.

15- الزبيدي: تاج العروس: 388/38-392.

16- سعيد بنكراد (مترجم): سيميائية الأهواء، ص31.

17- أحمد بن فارس: المقاييس، 172/1.

18- ابن منظور: لسان العرب، 234/1، دار المعارف، مصر. (نسخة إلكترونية).

19- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، اعتنى به محمد عوض مرعب، فاطمة محمد أصلان، 2008، ص521.

20- ابن منظور: لسان العرب، 231/5، دار المعرفة، دار الحديث، القاهرة، 2003.

21- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، 1725/3، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، 2008.نسخة الكترونية

22- نوّد أن نشير أن دراستنا هذه مبحث أوّل في الاهتمام بالأهواء في المعلقات وعليه فقد اقتصرت على المدوّنة الإستهوائية، والدور الباتيمي، وينظر في المخططات التوترية:

- Jaques Fontanille : Sémiotique du discours, presses universitaire de Limoges, 2eme éd, 2003.

- Fontanille Jacques / Zilberberg Claude : Tension et Signification, éd Mardaga ,1998 .

- Zilberberg Claude : Eléments de grammaire tensive, pulim.

- Zilberberg Claude : La structure tensive, suivi de note Sur La structure des paradigmes et sur la dualité de la poétique, presse universitaire de liège, 2012.

- Hébert Louis: « Le schéma tensif, synthèse et proposition » dans la revue tangence N° :79,2005.p.p.111-139.

23- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني(ت468ه): شرح المعلقات السبع، حققه وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، مصر، د.ت.

24- أحمد الأمين الشنقيطي (ت1331ه): شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط4، 2010.

* *- نشير أننا عمدنا إلى استخراج الوحدات المحورية واستغنينا عن تسجيل كل المفردات ذات البعد الهووي وذلك أن القراءة التحليلية تستدعيها إليها في أوانها، وقد تستدعي ألفاظا أخرى مبثوثة في المقطوعات الأخرى.

*جاء في هامش شرح المعلقات السبع للمحقق أنّ البيتين:

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

لم يردا في نسخة الزوزني وأنّ أبا جعفر النحاس والطوسي والسكري لم يذكروهما وقد نصّ التبريزي في شرح المعلقات العشر على أن البيتين ممّا يزاد في القصيدة. وقد ذكر البيتين أبو زيد القرشي، وقد قال الأصمعي " والأعراب ترويهما، وذكر مثل ذلك الأنباري" ص7-8.

25- احمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة: 135/6.

26- ابن منظور: لسان العرب: 278/9-279.

27- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة: 2483/3.

28- جبران مسعود: الرائد، معجم لغوي عصري، رتب مفرداته وفقا لحروفها الأولى، دار العلم للملايين، لبنان،ط7، 1992.

* - توتير protensivité: "وتعني"توّجه ضمن حقل من التوترات المحسوسة" ما يشبه التحريك الذي يقود إلى الإمساك بـ وهي مقولة مستوحاة من فينومينولوجيا هوسرل. من مقولة :protension ومن مقولة: L'intentionnalité القصد. وكلتاهما تشير إلى التوجه نحو المستقبل: ce qui est tourné vers l'avenir...." بنكراد: ص30 هامش 45، ويكمل "وقد ترجمناها بالتوتير استناداً إلى صيغة تفعيل التي تشير إلى حالة متولدة عن فعل".

29- سعيد بنكراد(مترجم): سيميائيات الأهواء، ص30.

*- الاستهواء: جاء في شرح المصطلح عند بنكراد"الاستهواء: phorie: يحيل مفهوم الاستهواء على حركة تشتمل على الانفتاح والانغلاق، إنّه اندفاع محسوس ودال ، إنه شيء يدفع إلى... ويؤدي إلى ..." ص14 هامش رقم15.

30- سعيد بنكراد(مترجم): سيميائيات الأهواء، ص82.

31 -Greimas et Fontanille Sémiotique des passions p34.

32 جاء في صفحة 82 عند المترجم:"شيئ بسيط يفصل في واقع الأمر بين هذه المقولات: التوتير و التوجيه و المآل ،إنّها تعيّن جميعها الشيئ ذاته ، مع بعض الاختلافات الدقيقة و الإضاءات المختلفة :فالتوتير هو الأثر الكيفي الأوّل للانشطار؛ امّا التوجيهفهو خاصيته التشخيصية في حين يشكّل المآل حاصل اختلاف التوترات التي تؤكد الانشطار...."

33 نفسه ص.ص 84.85

34 - Algirdas Julien, Greimas et Jacques Fontanille : sémiotique des passions .p.p96.97

35أنور عليان أبو سويلم،محمد علي الشوايكة(محققان):ديوان امرئ القيس و ملحقاته بشرح أبي سعيد السكري المتوفى 275 ه إصدارات مركززايد للتراث و التاريخ، ،ط 1 ،2000،ص.ص 474-486البيت وارد في ميميته التي مطلعها:لمن الديار غشيتها بسحام فغمايتين فهضب ذي إقدام وهي قصيدة ردّ فيها الشاعر عن ذمّ لحقهمن سبيع بن عوف بن مالكبن حنظلة.وفيها وقوف وخمر وفخر ذاتي وتوّعد35

36 ينظر شرح البيت في شرح المعلقات السبع للزوزني ص 6.و ينظر محمد علي طه الدرة: فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، القسم الأوّل،مكتبة الوادي للتوزيع ،جدة،ط2، 1989،ص.ص23.25

37سعيد بنكراد (مترجم)، سميائيات الأهواء،57

38 أنو عليان أبو سويلم،محمد علي الشوابكة(محققان):ديوان امرئ القيس و ملحقاته بشرح أبي سعيد السكري،ص 176

39 نفسه ص173

قائمة المصادروالمراجع حسب تسلسلها في العمل:

القائمة باللغة العربية:

1. سعيد بنكراد(مترجم): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، دار الكتاب الجديد المتحدّة، ط1، 2010.

2. ابن قتيبة: الشعر والشعراء ،مطبعة ليدن،1903.

3. أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، حققه وضبطه عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، (نسخة إلكترونية).

4. مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي. مر:محمد حماسة عبد اللطيف، التراث العربي، الكويت، ط.2001،1 (نسخة إلكترونية).

5. ابن منظور: لسان العرب: دار الحديث القاهرة، 2002.

6. ابن منظور: لسان العرب،دار المعارف، مصر. (نسخة إلكترونية).

7. أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، اعتنى به محمد عوض مرعب، فاطمة محمد أصلان، 2008.

8. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، 2008.(نسخة إلكترونية).

9. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، حققه وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، مصر، د.ت.

10. أحمد الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط4، 2010.

11. جبران مسعود: الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، لبنان،ط7، 1992.

12. انور عليان أبو سويلم، محمد علي الشوكاني(محققان): ديوان امرئ القيس ومعلقاته، بشرح أبي سعيد السكري (ت275ه)، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط2000،1.(نسخة إلكترونية).

13. محمد علي طه الدرة: فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، القسم الأوّل، مكتبة الوادي للتوزيع-جدة- ، ط2، 1989.(نسخة إلكترونية).

المراجع باللغة الفرنسية حسب تسلسلها في الظهور:

14. Algirdas Julien Greimas: Du Sens II, essais sémiotique, éditions du seuil, 1983.

15. Algirdas Julien, Greimas et Jacques Fontanille : sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme.

16. Zilberberg Claude, Fontanille Jacques : Tension et Signification, éd Mardaga, Belgique, 1998.