OPEN ACCESS
Received: 07 -01 -2026
Accepted: 29- 03-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Passion of Love in Hudhali Poetry: A Study of Abu Sakhr al-Hudhali's Rhyme-in-Rāʾ Poem from the Perspective of the Semiotics of Passions

Musaed Bin Karim Bin Jaber Al-Dhafiri *

445108034@student.ksu.edu.sa

Abstract

This study applies the Semiotics of Passions to Abu Sakhr al-Hudhali's *rāʾiyyah* 'Rhyme-in-Rāʾ' poem in order to explore the role of love as a generative force within classical Arabic poetry. Drawing on the theoretical framework developed by Algirdas Julien Greimas and Jacques Fontanille, the research approaches emotion not merely as a thematic element but as a dynamic structure that shapes meaning, perception, and poetic expression. The study begins with a theoretical discussion of semiotics and the Semiotics of Passions before examining the manifestation of love and the emotional schema underlying the poem. Through this analytical framework, the research demonstrates how love functions as the central passion that motivates poetic creation and organizes the text's linguistic and imaginative dimensions. The analysis further reveals that associated emotions such as sorrow, longing, and yearning emerge as interconnected affective states that contribute to the poem's semantic richness and emotional progression. The findings show that love occupies a foundational position in Abu Sakhr al-Hudhali's poetic discourse, serving as a source of textual coherence and emotional transformation. The study concludes that the Semiotics of Passions provides an effective critical approach for uncovering the affective structures embedded in classical Arabic poetry and for understanding the relationship between emotion, language, and meaning.

Keywords: Semiotic Method, Semiotics of Passions, Hudhali Poetry, Passion of Love, Classical Arabic Poetry.

* Doctoral Candidate in Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Dhafiri, M. B. K. B. J. (2026). The Passion of Love in Hudhali Poetry: A Study of Abu Sakhr al-Hudhali's Rhyme-in-Rāʾ Poem from the Perspective of the Semiotics of Passions, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(2): 287 -319 https://doi.org/10.53286/s5etq120

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/01/07م
تاريخ القبول: 2026/03/29م

هوى الحب في أشعار الهذليين: دراسة في رائية أبي صخر الهذلي من منظور سيميائية الأهواء

مساعد بن كريم بن جابر بن الظفيري*
445108034@student.ksu.edu.sa

الملخص:

تتناول هذه الدراسة النص الشعري القديم، وتقرأه قراءة جديدة تفيد من المناهج السيميائية، وتحديدًا في منهج سيميائية الأهواء، الذي ظهر في العقد الأخير من القرن العشرين بظهور كتاب الفرنسيين جوليان غريماس (A. J. Greimas) وجاك فونتني (Jacques Fontanille) 1991م، الموسوم بـ"سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس"، بوصفها نظرية قائمة بذاتها تبحث لنفسها عن مكانة تعززها داخل السيمياء العامة؛ بدراسة الانفعالات النفسية والحالات الجسدية، والربط بين الشعور وإدراك العالم من حولها، وتطبيق هذا المجال السيميائي في رائية أبي صخر الهذلي بوصفها نموذجًا لأشعار الهذليين، واستعمال أدوات التحليل الهووي في نصوصهم الشعرية التي تتأسس على هوى الحب؛ لإبراز رؤى المنهج وآلياته، وللكشف عن هوى الحب الذي قد يكون مثيرًا يدفع الشاعر إلى نظم النص، وسببًا لتشكله بصورته النهائية، ويدفع إلى استثمار أهواء موازية له مثل، الحزن، والحنين، والشوق، وغيرها، ولهذا انقسمت الدراسة إلى أقسام عدة، هي: المقدمة. التمهيد: وفيه بسط نظري للسيميائية، ولسيمياء الأهواء، وتحديد أهم الأدوات النقدية التي تدعو لها. المبحث الأول: هوى الحب في رائية أبي صخر الهذلي. المبحث الثاني: الخطاطة الانفعالية في رائية أبي صخر الهذلي. وخلصت الدراسة إلى أن سيميائية الأهواء كشفت مركزية الحب في شعر أبي صخر الهذلي، بوصفه بنية وجدانية ودلالية مولّدة للخطاب الشعري، تُسهم في تشكيل اللغة والصورة والتماسك النصي والتحولات الانفعالية.

كلمات مفتاحية: المنهج السيميائي، سيمياء الأهواء، شعر الهذليين، هوى الحب، الشعر العربي القديم.

* طالب دكتوراه في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الظفيري، م. ب. ك. ب. ج. (2026). هوى الحب في أشعار الهذليين: دراسة في رائية أبي صخر الهذلي من منظور سيميائية الأهواء، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(2): 287- 319 https://doi.org/10.53286/s5etq120

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

ثمة أضواء نقدية جديدة تستنهض المتلقي إلى توجهها نحو النص الشعر العربي القديم الذي أثبت سيرورته التاريخية وامتداده الزمني؛ لما يتصف به من حيوية وديناميكية بوصفه نصًا مفتوحًا يكسر حاجز الزمن عند قراءته وفق مسارات النقد الحديث، فلا غرابة من وصف النص الشعري القديم بالغنى والثراء والمرونة، إذ خضعت تلك النصوص لرحلة زمنية طويلة، ومرت بقراءات متعددة، فاستطاعت كل قراءة أن تضيف لسابقتها، وأن تمهد للاحقتها، وهو أمر طبيعي لاختلاف أفق التوقع (ستاروبيسنكي، وآخرون، 2000، ص 112)، وأنه نص قابل للتحوير والتطوير وفق سياقات تاريخية وسيكولوجية وثقافية، وتحقيقا لمبدأ التعاون بين المتلقي والمرسل الذي يغيره الزمن.

وفي إطار الدراسات النقدية الحديثة التي تجعل النص العربي مادة ومدونة لمقاربته، تأتي هذه الدراسة محاولة أن تقرأ النص الشعري القديم قراءة جديدة مفيدة من المناهج السيميائية، وتحديدا في منهج "سيميائية الأهواء"، الذي ظهر في العقد الأخير من القرن العشرين بظهور كتاب الفرنسيين جوليان غريماس (A. J. Greimas) وجاك فونتني (Jacques Fontanille) 1991م الموسوم بـ"سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس"، بوصفها نظرية قائمة بذاتها تبحث لنفسها عن مكانة تعززها داخل السيمياء العامة؛ عن طريق دراسة الانفعالات النفسية والحالات الجسدية، والربط بين الشعور وإدراك العالم من حولها، وتطبيق هذا المجال السيميائي في نصوص الحب في شعر الهذليين، واستعمال أدوات التحليل الهووي؛ لإبراز رؤى المنهج وآلياته، وللكشف عن الأهواء والعواطف التي قد تكون مثيرا يدفع الشاعر لنظم النص، وسببا لتشكله وتكونه بصورته النهائية.

فهذه الدراسة تتمسك بـ(سيمياء الأهواء) بوصفها منهاجًا جديدًا من مناهج النقد الحديث، وتعده أداة يمكن بواسطتها فهم العقلية الشعرية عند المرسل في النص الكلاسيكي، إذ إن سيمياء الأهواء تبحث في علامات الأهواء التي تنتشر عنقوديًا في النص، وتتألف معها اللغة والدلالة، فلذلك تسعى سيميائية الأهواء لقياس عواطف الحب، ومدى تراكمها نفسيًا عند المرسل، وكيف يفرغها شعريًا وجماليًا في النص الشعري؛ لأن النص الشعري العربي نص غنائي غير بريء من الأبعاد الهووية والعاطفية المألوفة والطبيعية، التي تدفع إلى فعل التلفظ.

وأبرز الأسباب التي دعت الباحث إلى اختيار الموضوع تكمن في جدة الموضوع وطرافته، واستشراف الباحث في الخروج بنتائج توضح مقدار جماليات موروثنا الشعري، وما يحتويه من القيم الفنية والمضمونية، التي تدل على ثرائه وغناه، بالإضافة إلى عدم وجود دراسة -حسب علم الباحث- تناولت هوى الحب في شعر الهذليين وتحديدًا في رائية أبي صخر، ومن الأسباب الأخرى، تميّز النص الشعري في ديوان الهذليين بتضمين الأهواء والعواطف بكثرة وتنوع، ما يجعلها تستحق الدراسة، وإبراز ما فيها من فكر شعري وهووي.

ولئن كان الشعر لغة الشعور، والشاعر يمر بمنعطفات نفسية واجتماعية وسياسية تولد في داخله حالات ومشاعر مختلفة في حياته، تنعكس على شعره الذي يصبح وعاءً ينضح بالمعاناة والانفعال، فإن ديوان الهذليين يتضمن هوى الحب المتجاوز لما يقتضيه العقل، والزائد عن الحد الطبيعي؛ لتشكيل التجربة الإبداعية في نصوصه الشعرية، علاوة على تعالق العواطف والأهواء في النص الواحد، الذي يعد عاملًا محفزًا لتطبيق منهج سيميائية الأهواء على نتاجهم الشعري.

وتدور تساؤلات الدراسة حول عدد من الأسئلة:

- كيف نكشف الأهواء في النص الشعري؟ وكيف لها أن تكون عاملا في التركيب اللغوي والانزياح الأسلوبي، وعاملا مضمرا يحقق للنص وحدته وتماسكه؟

- هل يحضر هوى الحب منفردا أم يتعالق مع أهواء موازية؟
- كيف تتشكل الحالة الاستهوائية في النص الشعري؟ وكيف تؤلف مسارات النص الشعري الهذلي؟ وكيف تبرز بعدها الوجودي؟
- هل الأهواء المستثمرة في النص الشعري لها تأثير على مظهر الشاعر في شكله وملامحه، فتكون تلك التغيرات ردود فعل جسمانية على تلك الأهواء والإحساسات؛ مما يجعل للأهواء إطارا سوسيو-ثقافيا على الشاعر والمجتمع يسعى إلى تقويم الذات والمجتمع؟
- كيف تكشف الخطاطة الانفعالية عن تحولات النص وتمفصلاته؟

ولهذا انقسمت الدراسة إلى أقسام عدة، هي:

- المقدمة.
- التمهيد: وفيه بسط نظري للسيميائية، ولسيمياء الأهواء، وتحديد أهم الأدوات النقدية التي تدعو لها.
- المبحث الأول: هوى الحب في رائية أبي صخر الهذلي.
- المبحث الثاني: الخطاطة الانفعالية في رائية أبي صخر الهذلي.
- الخاتمة: تعرج على أبرز نتائج الدراسة.

التمهيد: السيميائية والأهواء

لا يمكن تجاوز التحولات النظرية والمنهجية التي جرت في حقل النقد الأدبي الحديث، وانتقاله من النقد السياقي الذي يتكئ على السياقات: الفلسفية، والتاريخية، والنفسية، وغيرها في فهم النصوص الأدبية، إلى النقد النصوصي، الذي يجعل الرؤية النقدية داخل إطار النص، دون النظر لما هو خارجه، وهذا التحول في أفق النظر النقدي -من خارج النص إلى داخله- كان بفضل عالم اللغة السويسري دو سوسير (F.De.Saussur) الذي حرر الدراسات اللغوية، واللسانية، والنقدية من القيود السياقية غير النصية، وجعلها متمركزة حول النص، ومكوناته البنيوية.

وقد تنبأ دو سوسير في محاضراته بظهور علم يدرس العلامات ذات البعد الاجتماعي، وتنحصر (السيميولوجيا) -كما يقول-في البحث عن حياة العلامات داخل المجتمع، فقد آثر دو سوسير استخدام سيميولوجيا (Semiologie)، مما أصبح لاحقًا مصطلحًا معتمدًا عند الأوروبيين، ولكن على الضفة الأخرى من المحيط ظهر شارل سندرس بيرس (CH.S.Pierce) في أمريكا مستخدمًا مصطلحًا آخر للسيميائية نفسها، وهو مصطلح (السيميوطيقا Semiotica) (قاسم، وأبو زيد، د.ت، ص 47، 48؛ واصل، 2023)، بيد أن التفكير النسقي نحو اللغة وعلاماتها مشترك بين الطرحين.

إن هذا الاختلاف لم يتجاوز حدّ المصطلح، فقد اتفقت المدرستان كلتاهما أن السيمائية تهتم في موضوعها بالعلامات والرموز في النص، فهي "العلم الذي يتكفل بدراسة أنظمة العلامة، ويحاول أن يتعرف على كنهها وعلتها وكينونتها وعلاقتها بغيرها من العلامات، فهو [إذًا] يهتم بالنص في حد ذاته بغض النظر عن كل المؤثرات الخارجية"(الأحمر، 2010، ص 60)؛ لأنه يؤمن بأن العالم ما هو إلا علامات سيميائية متنوعة، تجتمع داخل نسق معين من العلاقات.

لكن السيميائيات كانت تهتم بعلاقات العلامات التي تحيل إلى الموضوعات، ولا تهتم بالعلامات المحيلة إلى الذات وعواطفها، وعلاقة الذات بمجتمعها وثقافتها، وهذا ما خلق جانبًا منسيًا يستحق النظر إليه، والتنظير له.

ولهذا تجاوزت السيميائية حد النظرية إلى مستوى العلم لتهتم بظواهر جديدة ومختلفة، فتفرعت وتشعبت وأصبحت السيميائية سيميائيات، فيذكر الدارسون تفريعات كثيرة للسيميائية مثل: السيميائية اللغوية وغير اللغوية

(الأحمر، 2010، ص 70، 71)، وأن السيميائية لها حقول متنوعة ومشاريع متعددة " كسيميائية التأويل مع بول ريكور (Paul Ricoeur)، وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستي(F.Rastier)، وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوني-(Catherine Kerbart Orecchioni)، وسيميائية شغف الأشياء مع جان بودريار (حمداوي، 2011، ص 61)(Jean Boudriard) "، كما ظهرت سيميائية القراءة مع أمبرتو إيكو(U.Eco) وسيميائية الصورة الإشهارية عند ولامبارد(R.Baethes) وسيميائية الشعر عند ميكائيل ريفاتير(M.Rifaterre)، وسيميائية الثقافة عند يوري لوتمان(Lotman) وسيميائية الكون عند فونتيني وغيرها (الأحمر، 2010، ص 32)، ومن التقسيمات التي تستند إلى مقصديات العلامات، يمكن القول إن هناك صنفين من السيمياء: سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة" (حمداوي، 2011، ص 28 -29)، فتعددت المرجعيات السيميائية، واختلفت المقولات الإجرائية والمدونات التي اشتغل عليها كل سيميائي في مشروعه.

ومن آخر ما ظهر من السيمائيات سيميائية الأهواء، الذي ظهر في العقد الأخير من القرن العشرين بظهور كتاب جوليان غريماس وجاك فونتيني 1991م تحت عنوان" سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس" (2010) بوصفها نظرية قائمة بذاتها تبحث لنفسها عن مكانة تعززها داخل السيمياء العامة؛ لدراسة الانفعالات الجسدية والحالات النفسية، والربط بين الشعور وإدراك العالم من حولها، وهذا ما أدى إلى ظهور سيميائيات هووية تداولية مع كل من جاك فونتيني وكلود زيلبربرج في كتابهما المشترك التوتر والدلالة، الذي يؤكدان فيه أن الحركية الجهية هي الأخرى تتأثر بخصوصية ثقافة ما. فالاستعمال التداولي هو الذي يحدد داخل ثقافة معينة التأليفات الجهية الممكنة والتأليفات التي لها أثر استهوائي (الداهي، 2007، ص 241)، وهنا تنفتح سيمياء الأهواء على التحليل التداولي للمضمر من الأهواء داخل الخطاب الأدبي والتواصلي على حد سواء. وقد يتساند التحليل التداولي مع الثقافي في فهم نسق الوحدات الدلالية، الذي يبيّن الطريقة التي تجزئ بها ثقافة ما الكون القابل للإدراك أو المتصور وتبلور بذلك شكل المضمون" (أمبرتو، 2010، ص 170) الذي قد يكون مرتبطا بالأهواء والعواطف.

وحقيقةً، لقد خرجت سيميائية الأهواء من رحم سيميائية العمل، فكانت الأهواء وعلاماتها مهمشة في الدراسات السيميائية لفترة طويلة إلى أن أحس ألجيرداس.ج غريماس (Greimas) بضرورة الالتفات إلى هذه العواطف والأهواء؛ لفاعليتها الكبيرة في تشكيل اللغة والخطاب في النصوص، فقد اهتم غريماس -في البداية- بالمكون الانفعالي عندما كتب مقاله المعنون بـ"في الغضب1981م" ضمن كتابه (في المعنى 2) (العطي، 2023، ص 5)، وكذلك اهتم هرمان باريت (H.Parret) بالعواطف وعلاماتها "وخصص لها في البداية دراسات متفرقة، لكنه سرعان ما جمع شتات أفكاره ونثارها وبلور تصوره في كتاب موسوم بالأهواء محاولة في تخطيب الذاتية" (الداهي، 2006، ص 15)، أي فهم خطاب الذات في علاقته بالذوات المتخاطبة معه، ومكانتهم الاجتماعية، والثقافية، والنفسية.

إن المنجز الرئيس الذي حوّل نظرة الدراسات المختصة في العواطف والأهواء من النظرة الهامشية التي كانت موجودة في الدراسات الإنسانية، إلى محط دراسة أو اهتمام هو كتاب "سيميائيات الأهواء" لغريماس وفونتني اللذين حاولا أن يؤطرا حدودا لنظرية تهتم بالأهواء، ويدرسا علاقتها بالسميوز (Semiosis) والتدلال الذي منه يتشكّل الخطاب للعمل الأدبي، هذا الطرح الجديد هو الذي يرفض فكرة أن "المعنى يمكن أن يستند إلى بنية هامة آمنا ومطمئنا، فالمعنى متغيّر دائما، فما ندعوه معنى النص ما هو إلا توقف لحظي في تدفق مستمر من التفسيرات تلو التفسيرات" (ستوري؛ 2014، ص 204)، ومن ثم فإن عمليات الاستدلال لا تتوقف عن تفكيك ترابطات الأهواء الجزئية بالهوى المركزي للنص. إذن، فكتاب سيمياء الأهواء قد شق للأهواء مجالا في علم السيمياء؛ لأنه يتضمن "سيميائية جديدة متعلقة بالبعد الانفعالي، وهي سيميائية مستقلة عن

السيميائية العامة... وقد تبين من الناحية النظرية بأنه إذا كانت سيميائية العمل مع كريماس تهتم بالفعل في علاقة بالموضوع والتحولات وبنية العوامل الست، فإن سيميائية الأهواء تهتم على العكس بالحالة الفردية، وتعنى بالذات الانفعالية في مقابل عالم الموضوع والأشياء. ويعني هذا أن سيميائية تهتم بالأشياء، وسيميائية تهتم بالحالة النفسية في علاقة بتلك الأشياء" (حمداوي، 2011، ص 405).

والهدف المنشود من تأليف غريماس وفونتني لكتابهما هو بناء "نظرية للأهواء على نحو لا تلتبس فيه بالنظرية السيميائية العامة، ويضمن استقلالية البعد المتعلق بإثارة الانفعال" (الداهي، 2006، ص 17)، وهذه النظرية تدفع إلى وصف الهوى بـ"أهم عنصر منتج للدلالة؛ لأنه بمثابة الجسر الذي تعبر منه الأحاسيس والمشاعر، فهو الهرم الأساسي قمته الدراسات السيميائية لتحليل الأهواء، وقاعدته الخطاب" (بغداد، 2019، ص 38)، فالمؤلفان يحاولان أن يقلصا الفجوة الفاصلة بين المعرفة، والعواطف.

وسيميائية الأهواء أحد فروع السيميائيات العامة، تهتم بقراءة نوازع النفس وتمثلات عواطفها التي تدخل في تشكيل المعنى، والهوى في هذا الفرع السيميائي يعد أحد أهم المشاركين في تركيب النص (Texual syntax) وتشكله؛ كما لا بد من قراءة الأهواء بوصفها علامات أو شيفرات، وتحليلها لمعرفة دورها في رسم ملامح الخطاب النصي، فالسيميائيات عامة "تستفيد من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا... كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني: إنها أداة لقراءة كل المظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيدلوجية الكبرى" (بنكراد، 2012، ص 25).

لقد أنتجت سيميائية الأهواء عددًا من المفاهيم والإجراءات التي يمكن وصفها بأدوات تتعامل بها مع النص بأجناسه المتعددة، ولم تتعامل مع الأهواء كما في النقد النفساني؛ لأن سيميائية الأهواء تنظر إلى هذه الأهواء بنظرة مختلفة، وتراها بعين مغايرة عن سابقتها، إذ إن الأهواء تسهم في بناء الخطاب، وتعكس ما وضعته الثقافة فـ"الضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف... كلها علامات تقعيد، أي تحتاج إلى كشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، وفي كثير من الحالات، إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى" (بنكراد، 2012، ص 29)، وهذا ما تسعى إليه سيميائية الأهواء، فأنتجت عددًا من المفاهيم التي تحاول من خلالها تشريح النص، وإدراك العلاقة بين: الأهواء، والخطاب الأدبي والثقافي، فلا تشتغل سيميائية الأهواء بطريقة فوضوية دون شبكة مفاهيمية ونظرية، وإنما تمتلك نسيجًا من المفاهيم والتصورات التي تضبط الآليات والإجراءات التحليلية والتأويلية، وتساعد الباحث السيميائي في عمله التحليلي، ولهذا يمكن رصد مجموعة من الإجراءات والمفاهيم المركزية في تحليل الخطاب من زاوية هووية، ومنها:

1- المخطط/ الخطاطة التوترية

تتغيا سيميائية الأهواء البحث في مجموع التوترات عند الذات الإنسانية بواسطة الخطاب الذي ينتجه، وتحليل هذه التوترات والانفعالات التي صيغت في موضوع أو تركيب نصي، من أجل رصد الأنساق العاطفية للخطابات، وعليه يُعد الهوى من العناصر الأساسية في إنتاج الفعل التلفظي، وتشكيل الخطاب الأدبي، وغير الأدبي. ولهذا فقد كرست سيميائية الأهواء أدواتها لتقعيد منهجية تؤطر حركة الهوى من نقطة البداية في الخطاب إلى نهايته؛ حتى تصل إلى إدراك مسارات الأهواء، وهندستها داخل الخطابات، واستنباط القراءة الثقافية للأهواء والانفعالات، ذلك أنّ تأويل العلامات العاطفية للأثر الأدبي وسماته الثقافية من زاوية تأويلية هو اشتغال سيميوثقافي على العلامات اللغوية، وغير اللغوية للأثر العاطفي، فالأثر هو

مجموع المميزات التي تجعله مفهوما، والتي يجب أن يتعرف عليها القارئ - ومستوى القارئ - أي مجموع المقاييس، المعيارية بقدر أو بآخر، التي يختزنها القراء، وينتظرون العثور عليها في أثر جديد (شوفرال، 2017، ص 66) مقارنة بآخر.

وقد وضعت سيميائية الأهواء مخططا سُمي بـ"الخطاطة التوترية" وينطلق المخطط من التوتر الذي يولد الاستهواء، ثم أن الاستهواء يولد الهوى الذي يتطلب كفاءة الذات، مما ينتج عن هذا كله الفعل التلفظي، الذي يكشف عن الخطاب الهووي والثقافي، ويمكن رسم هذه الخطاطة على النحو التالي:

التوتير الاستهواء ← الهوى ← كفاءة الذات ← الفعل التلفظي

التوتير/التوتر (protensivity/protensivité):

هو مقولة مقتبسة من فينومينولوجيا هرسل التي تستهدف المستقبل (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 30)، وترتبط في هذا المجال بالقصدية، وتدل على قدرة الذهن على التوجه نحو الموضوع واستهدافه، وهذا ما يعنيه التوتير في حقل سيميائيات الأهواء، إنه استهداف للكتلة الانفعالية والدفع بها إلى التجسيد في حقل التوترات المرئية، وهذه التوترات هي البدايات الأولى التي تقوم عليها أشكال التركيب المسؤولة عن تشكل الأهواء في انفصال عن الاستهواء، واستنادًا إليها في الوقت ذاته. والتوتير هو الممر الضروري لولادة التكييفات (أرغب في، أستطيع، أعرف) وهي الصيغ الأساسية التي تحدد علاقة الذات بعالمها (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 16).

والمثال الأقرب لفهم وإدراك مفهوم التوتير في الشعر الهذلي يمكن استيضاحه من عينية أبي ذؤيب الهذلي، إن هذه القصيدة تجلت بعد وقوع مأساة للشاعر، حيث إنه عاش أياما صعبة عند انتشار وباء يفتك بمن حوله من أبناء قبيلته وأهله، فهذا الوضع المحاط بترقب الموت وانتظاره يجعل الشاعر في حالة توتر، ويعطي الشاعر معرفة مسبقة بالنهاية، التي قد تلحق بأي فرد من أفراد أسرته وقبيلته، وهذه الحالة النفسية المترقبة لما سيؤول له الحال هي التوتر/التوتير الذي يدفع إلى الاستهواء، وقد تجلى الحزن والأسى عندما أنشبت المنية أظفارها في أبنائه الذين ماتوا بهذا الوباء/ الطاعون.

فالتوتير توجه نابع من وقائع التوترات المحسوسة التي تؤلف حالة لاحقة للاستهواء، وتكون بمثابة تصرف في المادة الانفعالية وتوجيهها نحو التحقق، كما أن التوتير أساس تمظهر الهوى وتشكله؛ لأنه يمثل عنصرا منظمًا للمسار التوليدي للدلالة داخل الخطاب الهووي، ويشبه "التحريك الذي يقود إلى تفجير الطاقة الاستهوائية وتجسيدها في مناطق بعينها تضم ممكناتها تسمية وتعيينا يفصل هذا الهوى عن ذاك"(غريماس، وفونتيني، 2010، ص 16)، ومن هنا، يمكن إيضاح أن التوتير متصل بالمشاعر والأحاسيس الذاتية لنفس المرسل، ويختلف عن الاستهواء الذي يمثل الجسد ومظاهره الانفعالية، إذن يمكن وصف التوتير بالشرارة الأولى لاشتعال الهوى الذي يتمظهر من الواقع الذي يعيشه المرسل، ولكن لا يمكن أن يفهمه إلا بعد حدوث الحدث المثير للاستهواء، وبوساطتهما يتجلى الانفعال والتحسيس الجسدي، فالتوتر هو "سيميوطيقا هندسية تطورية لقياس درجة الحسي أو الشعوري أو المدرك، وتعداد شدته وقوته وطاقته وعمقه في علاقته بالسياق الفضائي زمانا ومكانا ومسافة وكمية، وبتعبير آخر، هي إخضاع الوجداني والذاتي والانفعالي والجسدي لما هو خارجي في ضوء معايير قياسية وكمية لمعرفة الشدة والمدى معا"(عبادة، 2018، ص 85)، ويستشعر المتلقي التوتر في لغة النص وخطابه الذي يبين تنازع الذات بين حالين أو موقفين، أو التنقل في مسارات النص الهووية والعاطفية، مما يؤدي إلى تنازع اللغة والأسلوب.

الاستهواء (Phoria/Phorie):

هو المادة التي تتشكل منها الأهواء، فبدون استهواء لا يمكن الحديث عن الأهواء، وهو القوة الانفعالية الكامنة التي يستند إليها خطاب الأهواء لرسم عوالمه، بمعنى أنه الصيغة الأولى للكينونة، فالذات العارفة قبل أن تحدد لنفسها مسارًا يسميه غريماس وفونتيني "التجسيد"، فإنها لم تكن سوى شبه ذات، أي ما يمكن أن يخبر عن أي إحساس سابق عن أي تمفصل، وهو ما يطلق عليه المؤلفان الاستهواء (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 14).

ومما سبق، يمكن تشبيه الأهواء بالبوصلة، والأهواء موجودة في كينونة الذات ومخزنة في ذهن الإنسان، والاستهواء هو ما يجعل الإنسان يتخير وينتقي العاطفة والهوى المناسب للحدث أو الحالة النفسية، فالمثال الذي يذكره سعيد بنكراد في مفهوم الاستهواء "صرخة الوليد الأولى هل هي صرخة الفرح المخلّص أم هي اختناق السمكة خارج الماء؟" (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 14)، إنما هذا المثال يجعل المتلقي مشتت التفكير، ويتساءل هل الطفل الوليد يملك مخزونا من الانفعالات والعواطف؟ وهذا ما لا يمكن الإجابة عنه إلا في حقل علم النفس العقلي، فتناقض نظرة علم النفس هذه النظرة، فتقول ليزا فيلدمان باريت: "إن دماغ الأطفال مغمور بأخطاء التنبؤ. لذلك على الأطفال التعرف على العالم من مدخلات حسية قبل أن تتمكن أدمغتهم من نمذجة هذا العالم. إن هذا التعرف على العالم هو مهمة أساسية لدماغ الطفل" (باريت، 2021، ص 144).

ومن هذا المنطلق، لا بد من التعامل مع الاستهواء مع الذوات العارفة، والمتعرفة للحياة، التي اكتسبت مخزونًا عاطفيًا يسعفها على اختيار وتحديد عاطفة عن أخرى، ويكون الاستهواء عند الراشدين والبالغين الذين تعرفوا في مراحل حياتهم على التوترات التي تجعلهم يتخيرون الهوى المناسب لمقتضى الحال، ولا يمكن إدخال هذه المفاهيم على الطفل غير الواعي لأنواع الأهواء وتفرعاته.

ومن هنا ترى هذه الدراسة أن الاستهواء هو مؤشر يوجه النفس إلى اقتناص عاطفة تناسب الحال، وواقع النفس بوصفها ردة فعل من بين العدد الكبير والمتداخل للأهواء والعواطف كما يحددها النفساني روبرت بلوتشيك (Robert Plutchik) في عجلة العواطف (Wheel Of Emotion)(Buck, 2007, p 142) .

واستنادا على ما سبق، فإن الاستواء عملية بنائية داخل الذات تُسهم في تشكيل موقفها من العالم، فيكشف عن النشاط النفسي والحسي المسبق، والذي يؤدي بالأهواء أثناء تحديد مسارها، فهو موجة لكل حركة تقوم بها الأهواء، كما لا يختلف هذا الاستهواء على المستوى السيميائي(بعزيز، وفراق، 2017، ص 54).

الهوى:

تسعى سيمائية الأهواء إلى جعل العواطف والمشاعر مادة لدراستها، وفهم محركاتها، وانطلاقاتها، ونهاياتها، حيث إنها تدرس هذه الأهواء من مناظير متعددة: منظور لفظي، ومنظور معجمي، ومنظور دلالي تركيبي، حتى يتمظهر التخطيب، فتتجلى ملامح الخطاب، كما أنها تدرس الهوى بوصفه تجاوزًا وتعديًا للقيم المألوفة في المجتمع، فالهوى هو درجة أعلى وأقوى من درجة العاطفة الطبيعية، وأنه "ظهور نمط جديد من الحياة"(روني، 1987، ص 17)، وهذه الدراسة للحدود المتجاوزة للعواطف هي ما جعلت سيميائية الأهواء تقيس الأهواء في إطار العتبات الثقافية، أي الهوى الذي يتمظهر في نص ما، هل يتجاوز المعايير المجتمعية الثقافية أم لا؟

فالهدف الأساسي في دراسة الهوى ليس تتبع دلالاته وعلاماته، إنما "الاهتمام بآثاره المعنوية كما تتحقق في الخطاب" (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 11) الذي ترومه سيميائية الأهواء، وهو "كل خطاب تأخذ فيه الذات (الأنا أو الفواعل)

حيزا داخل فضائه أو تحفر مكانها داخل تمفصلاته وبين تركيبته أو تتموضع في منطقة ما من مناطقه، سواء كان ذلك مباشرًا أو بصيغ متخفية، يعد خطاب هوى، أي تصطبغه الانفعالات وتوجه معاينه فتنتج دلالات وتخلق سياقاتها التلفظية" (خمري، 2011، ص 147)، ولهذا يصف عدد من الدارسين (ربابعة، 2018، ص75، 76) سيميائية الأهواء أنها دراسة النص الأدبي وفق إطار سوسيو-ثقافي على المرسل والمجتمع، فتسعى إلى تقويم الذات والمجتمع بوساطة المعايير الثقافية التي اتفق عليها مجتمع ما، حتى أصبحت من المسلمات المهيمنة، ولا يمكن تخطيها والقفز وراءها، فلذلك فـ"إن التغيرات الثقافية ستكون قابلة لأن تفرض مسارا على الطريق التي نتمثل من خلالها الأهواء من الناحية الثقافية؛ وسيكون من البداهات أن نذكر أن كل مشروع علمي لا بد أن يندرج ضمن الثقافة وضمن أبستيمي، ولن تفلت سيميائيات الأهواء -تبعا لذلك- من هذه التحديدات" (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 145).

وعند تبسيط المعنى الأول لمفهوم (الهوى) يمكن وصفه بالمشاعر التي تنتج من بعد المرحلتين السابقتين للهوى وهما: التوتير والاستهواء، وهي تحقق العاطفة التي تضمن الانفعال الشعوري الذي يبرز في الجسد (روني، 1987، ص 17)، ويؤدي إلى فعل ما من الذات أو الفاعل الهووي، ولكن هذا الانفعال والفعل ما هما إلا مقياسان إلى الخطاب الذي لا بد أن يتمظهر بوساطة الهوى، ومن هذا الخطاب يتضح الجانب الثقافي والإطار سوسيو-ثقافي، وهذا هو الهدف الأسمى الذي ترفده سيميائية الأهواء وهو "وضع الظاهرة في علاقة مع إطار مرجعي من أجل وصفها وتقييمها؛ وذلك في سبيل ألا نقع في خطأ التأويل النابع من أهوائنا؛ ذلك لأن البحث عن المعنى أو التأويل في التعبيرات الإنسانية الاجتماعية مصدره الأساس هو الاتصال البين-ثقافي، كونها تراعي السياق اللغوي المعياري والموقف الاجتماعي في التحليل (سعدية، 2016، ص 162؛ واصل؛ 2018).

وفعليا هذا ما قام به غريماس وفونتيني في كتابهما سيميائية الأهواء، إذ إنهما قاما بتحليل وتطبيق الأهواء في عدد من النصوص، ومنها هوى البخل والغيرة، فحللا الهووين وفق جانبين فرداني (ذاتي)، وجماعي (اجتماعي)، وتحدثا عن الهوى برؤية أن هذه الذات وليدة جماعة معينة، ولا يمكن أن يأتي هواها من العدم، بل هو موضوع في جماعة ما، فنظرا إلى الهوى على أنه صفة استهوائية لدى جماعة ما، ولهذا "يمكن فهم مقولة الإمكانات السردية، أو التوقّعية المرتبطة بأي فعل سردي يأخذ على عاتقه سرد مجموعة من الأحداث فتتشكل من خلالها القصة وتتحول إلى نص سردي، فكما أن التجربة الفردية تجربة فريدة ولا يمكن إعادة إنتاجها إلا من خلال إدراجها داخل نسق عام هو تكثيف لمجموع السلوكيات الممكنة، فإنّ الفعل السردي في تفرده وخصوصيته يجب أن يُدرك كتحقّق لإمكانية معينة أخرى ضمن إمكانات أخرى متضمنة داخل نص سردي من طبيعة كونية"(بنكراد، 2012، ص 71)؛ فتجربة الفرد تتحكم فيها أهواء قبلية وبعدية، وتتمظهر في الخطاب والثقافة.

فهوى الغيرة -مثلا-عند المجتمع العربي أمر محمود ومقبول، لكن هذه الغيرة ستؤدي إلى الشك والظن بوصفهما صفتين مرفوضتين في المجتمع العربي وفي الإسلام نفسه، وهنا تجتمع الأضداد في الإطار الثقافي. وأما هوى البخل فيعد في الثقافة العربية من النقائص والصفات المذمومة والمرفوضة، ولكن هذه النظرة قد تختلف في مجتمع آخر، فكنز المال والحب المفرط له قد يكون مكروهًا في مجتمع، ومقبولا في مجتمع آخر، فقد "حاول المؤلفان تمييز الكون الاستهوائي لثقافة برمتها، وهو المتجلي جزئيا في المعاجم والخطابات الاجتماعية. وهذا ما جعلهما يعيران أهمية كبرى للاستعمال، ويعيدان الاعتبار للممارسة التلفظية والصنافات الإيحائية" (الداهي، 2006، ص 18).

الكفاءة الذاتية/ الأهلية الهووية:

إن مصطلح الكفاءة الذاتية أو الأهلية الهووية يفتح المجال إلى بيان نقاط التقاطع بين سيميائية العمل وسيميائية الأهواء، إذ إن هذا المصطلح أُستخدم بداية في حقل سيميائية العمل، ويفهم "بوصفه برنامجا حكائيا متمحور النقل حول المهمة التي كلفت الذات بإنجازها"(الداهي، 2006، ص 11)، وأن الذات لا يمكنها تحقيق إنجاز ما إلا إذا كانت متوفرة على المؤهلات الضرورية، وهذا ما يجعل الأهلية شرطًا ضروريًا للفعل بوصفه فعلًا قابلًا للتحقق، ومتصلًا مع الموضوع القيمي (الداهي، 2006، ص 16).

ويتضح من هذا أن مفهوم الكفاءة والأهلية الهووية تهدف لسؤال جوهري وهو: هل الذات الفاعلة قادرة على القيام بعمل ما بصورة تكرارية، مما يحقق الكثافة والكمية لها؟ ولهذا استثمر غريماس وفونتيني هذا المصطلح في سيميائية الأهواء ولحظا أن "الأهلية الهووية ليست مشروطة بالإنجاز، على العكس من ذلك إنها هي ما يتحكم فيه" (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 164)، فالهوى وأهليته يملكان تحريك خيوط العمل، والتخيلات الكيفية للفاعل والذات، ولذلك يمكنهما أن يصبحا عاملين في تحفيز الذات على عمل فعل ما، ولهذا "يتخيل البخيل نفسه محاطا بالثروات، يعيد بالافتراض بناء برنامج تكديس-محافظة-وسيبدو هذا البرنامج ضمن التمظهر الهووي، باعتباره التحفيز الموجه من طرف الصورة/هدف. لا يمكن فهم تمفصل المتخيل الكيفي مع التركيب السردي دون الانتباه إلى هذا التجاذب على مستوى محور الظاهر"(غريماس، وفونتيني، 2010، ص 165).

وبناء على ما سبق، يتجلى التلفظ في النص بواسطة هذه الخطاطة الممتدة من التوتير إلى الاستهواء ثم إلى الهوى الذي لا بد لذات المرسل من أن تملك أهلية وقدرة على فعل التلفظ، فتجعله قادرًا على تصييغ الهوى في فعل تلفظي بصورة شعرية جمالية، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الفعل التلفظي بوصفه نهاية لمخاض ذاتي، وعملية عاطفية وعصف هووي في نفس المرسل وذاته، فتتحقق نصية النص الشعري عامة، وعند أبي صخر الهذلي خاصة، إذ إن الفعل التلفظي كان نتيجة لبذرة هووية تسمى التوتير، الذي صنع له حالة استهوائية خلقت هوى تضخم في نفس الشاعر -التي تملك كفاءة ذاتية وأهلية هووية- ثم دفعه الهوى إلى صياغة أهوائه بفعل تلفظي، ونظم شعري، ينقل للمتلقي ملامح ذاك الهوى الذي كان عصفًا عاطفيًا في ذات الشاعر.

فالمتلقي يدرك الخطاطة التوترية عكسيًا عن المرسل/الشاعر، إذ إن المتلقي بداية يتواصل مع النص بوصفه فعلًا تلفظيًا، تجلى في نص لذات الشاعر المؤهلة، كانت هوى تمظهر من حالة استهوائية نابعة من توتير أو توتر، فتلقي الأهواء يتأتى عكسيًا حسب الخطاطة التالية:

فعل تلفظي ← كفاءة الذات ← الهوى ← الاستهواء ← التوتير

والأمر الذي يتوسله المرسل في ملفوظه النصي أن يكون القارئ مؤهلا ويملك كفاءة وأهلية؛ حتى يسبر أغوار النص/الفعل التلفظي، فواجب المتلقي أن يكون قارئا نموذجيا (Archilecteur)، يمتلك ذكاء عاطفيا (Emotional Intelligence)(Mayer, & Salovey, 1990, p, 185-211) فيستطيع أن يتعامل مع النص الأدبي، ويقرأه وفق إستراتيجية نصية تقتضي الكشف عن الهوى، ويستنبط ما وراء النص من عصف هووي، وأهواء ازدحمت في نفس المرسل، فشكلت الحالة الاستهوائية نتيجة لتوتير من الواقع الذي تعيشه الذات الفاعلة، فيتحقق بهذا مبدأ التعاون (COOPERATIVE PRINCIPLES) بين طرفي الرسالة، الذي يروم إلى قراءة النص، وما وراءه من ميتانصية (Metatextuality).

المبحث الأول: التشكيل النصي لهوى الحب في رائية أبي صخر الهذلي

تنكشف الأهواء بواسطة ثنائية اللغة والجسد والرمز، لتقدّم واقعة نفسية، ولسانية، وسيميائية مكتملة الأركان، وتندرج القصيدة في غرض الغزل الذي يتجسد فيه هوى الحب في أبهى صوره الممزوجة بالوجد، واللوعة، والفقد، فيقف الشاعر أمام الأطلال ليستحضر الذكرى، فيجد نفسه أسيرا لزمن مضى لا يعود، ومشدودا إلى أماكن لم تعد تجمعه بمحبوبته، فيتشكل التوتر النفسي بوصفه المؤلف للحالة الاستهوائية، والمنظم للخطاب الشعري؛ إذ يتأرجح الشاعر بين الصبر والانهيار، وبين الأمل واليأس، وبين الرغبة في الوصل والخوف من الهجر، وهذا ما يطالع المتلقي في نص أبي صخر الهذلي الذي يقول فيه [من الطويل]، (السكري، د.ت: 956/2):

1. لِلَيْلَى بِذَاتِ البَيْنِ دارٌ عرفتُها ... وأُخرَى بِذَاتِ الجَيْشِ آيَاتُها عُفْرُ
2. كَأَنَّهُمَا مِلْآنِ لَمْ يَتَغَيَّرَا ... وقَدْ مَرَّ بِالدَّارَيْنِ مِنْ بَعْدِنا عَصْرُ
3. وَقَفْتُ بِرَسْمَيْهَا فَلَمَّا تَنَكَّرَا ... صَدَفْتُ وَعَيْنِي دَمْعُهَا سَرِبٌ هَمْرُ
4. وَفِي الدَّمْعِ إنْ كَذَّبْتُ بِالحُبِّ شَاهِدٌ ... يُبَيِّنُ مَا أُخْفِي كَمَا بَيَّنَ البَدْرُ
5. صَبَرتُ فَلَمَّا عالَ نَفْسِي وَشَفَّهَا ... عَجَارِيفُ مَا تَأْتِي بِهِ غُلِبَ الصَّبْرُ
6. إِذَا لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَبِيبَيْنِ رِدَّةٌ ... سِوَى ذِكْرِ شَيْءٍ قَدْ مَضَى دَرَسَ الذِّكْرُ
7. إِذَا قُلْتُ هَذَا حِينَ أَسْلُو يَهِيجُنِي ... نَسِيمُ الصَّبَا مِنْ حَيْثُ يَطَّلِعُ الفَجْرُ
8. إِذَا ذُكِرَتْ يَرْتَاحُ قَلْبِي لِذِكْرِهَا ... كَمَا انْتَفَضَ العُصْفُورُ بَلَّلَهُ القَطْرُ
9. أَمَا وَالَّذِي أَبْكَى وَأَضْحَكَ وَالَّذِي ... أَمَاتَ وَأَحْيَا وَالَّذِي أَمْرُهُ الأَمْرُ
10. لَقَدْ تَرَكَتْنِي أَغْبِطُ الوَحْشَ أَنْ أَرَى ... أَلِيفَيْنِ مِنْهَا لَا يَرُوعُهُمَا الزَّجْرُ
11. هجرتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَا يَعْرِفُ الهَوَى ... وَزُرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَيْسَ لَهُ صَبْرُ
12. صَدَقْتِ أَنَا الصَّبُّ المُصَابُ الَّذِي بِهِ ... تَبَارِيحُ حُبٍّ خَامَرَ القَلْبَ أو سِحْرُ
13. فَيَا حُبَّذَا الأَحْيَاءُ مَا دُمْتِ حَيَّةً ... وَيَا حُبَّذَا الأَمْوَاتُ مَا ضَمَّكِ القَبْرُ
14. تَكَادُ يَدِي تَنْدَى إذا ما لمستُها ... وَتَنْبُتُ فِي أَطْرَافِهَا الوَرَقُ الخُضْرُ
15. وَإِنِّي لَآتِيهَا لِكَيْمَا تُثِيبَنِي ... أَوِ أُؤْذِنُهَا بِالصُّرْمِ مَا وَضَحَ الفَجْرُ

16. فَمَـــا هُـــوَ إِلَّا أَنَّ أَرَاهَـــا بِخَلْـــوَةٍ فَـأَبْهَـــتُ لَا عُـــرْفٌ لَـــدَيَّ وَلَا نُـكْـــرُ
17. وَ أَنْسَى الَّـذِي قَـدْ جِئْـتُ كَيْمَـا أَقُولَـهُ كَمَـــا تَتَنَاسَـــى لُـــبَّ شَارِبِهَـــا الخَمْـــرُ
18. وَلَا أَتَـلَافَـــى عَـثْرَتِـــي بِعَـزِيمَـــةٍ مِـــنْ الأَمْـــرِ حَـــتَّى تَحْضـــرَ الأَعْـــيُنُ الخُـــزْرُ
19. فَأَرْجَـعُ مِثْـلِي حِـينَ جِئْـتُ مُنَحَّـسَا أَقُـــوْلُ مَـــتَى يَـــوْمٌ يَكُـــونُ لَـــهُ يُسْـــرُ
20. فَـلَا خَـيْرَفِـي وَصْـلِ الظُّـنُونِ إِذَا وَنَـى وَلَا لَـــذَّةٍ يَـــا لَيْـــلَ يَـنْـزِلُهَـــا الـقَـسْـــرُ
21. أَذُمُّ لَـــكِ الأَيَّـــامَ فِيمَـــا وَلَـــتْ لَنَـــا وَمَـــا لِلَّيَالِـــي فِـــي الَّـــذِي بَيْنَنَـــا عُـــذْرُ
22. فَيَـا هَجْـرَلَيْلَـى قَـدْ بَلَغْـتَ بِـيَ المَـدَى وَزِدْتَ عَلَـــى مَـــا لَـــم يَكُـــنْ بَلَـــغَ الهَجْـــرُ
23. وَيَـــا حُبَّهَـــا زِدْنِـــي جَـــوًى كُـــلَّ لَيْلَـــةٍ وَيَـــا سَلْـــوَةَ الأَيَّـــامِ مَـوْعِـــدُكِ الحَشْـــرُ
24. أَلَيْـــسَ عَشِيَـــاتُ الحِمَـــى بِرَوَاجِـــعٍ لَنَـــا أَبَـــدًا مَـــا أَوْرَقَ السَّـلَـــمُ النَّضْـــرُ
25. وَلَا عَائِـــدٍ ذَاكَ الزَّمَـــانُ الَّـــذِي مَضَـــى تَبَارَكْـــتَ مَـــا تَقْضِـــي يَقَـــعْ وَلَـــكَ الشُّكْـــرُ
26. عَجِبْـتُ لِسَعْـيِ الدَّهْـرِبَيْنِـي وَبَـيْنَهَا فَلَمَّـــا انْقَضَـــى مَـــا بَيْنَـــنَا سَـــكَنَ الـــدَّهْرُ
27. مُقِيمَـاً كَـأَنْ لَـمْ يُـحْدِثِ اليَـوْمَ صَرْفُـهُ لَنَـــا خُـطَّـــةً عَـوْصَـــاءَ مِرَّتُهَـــا شَـــزْرُ
28. عَلَـى رِسْلِـهِ لَـمْ يَكْـتَرِثْ أَنْ تُصِيبَـنَا نَـوَائِـــبُ يَرْمِينَـــا بِهَـــا مَعَـــهُ الـقَـــدْرُ
29. تَمَنَّيْـــتُ مِـــنْ حُبِّـــي عُـلَـيَّـــةَ أَنَنَـــا عَلَـــى رَمَـــثٍ فِـي البَحْـرِلَـيْسَ لَنَـا وَفْـرُ
30. عَلَـــى دَائِـــمٍ لَا يَعْبُـــرُالفُـــلْكَ مَوْجَـــهُ وَمِـــنْ دُونِنَـــا الأَعْـــدَاءُ وَاللَّجـــجَ الخُضْـــرُ
31. لِنَقْضِـي هَـمَّ النَّـفْسِ مِـنْ غَـيْرِرِقْبَـةٍ وَيَعْـــدُوَمِـــنْ نَخْشَـــى نَمِيـــمَتَهُ البَحْـــرُ

ويمكن تقسيم النص إلى ثلاثة محاور تتكامل في ما بينها لتشكل البرنامج العاطفي، وتكشف عن إستراتيجية نصية تطمح إلى بيان التوترات الهووية في الذات المستهوية:

أ- **1-6: الحب/الذكرى**: ويكون الخطاب بصيغة (هيَ)، حيث يتجلى استهواء ينطلق من الأطلال إلى الدمع.

ب- **7-28: الحب/ الألم**: ويكون فيه الخطاب بصيغة الـ(أنا)، إذ يكشف عن تحوّل يلبس الجسد، واللغة، والزمان؛ ويتنامى صعود حسّيّ إلى أن يبلغ الذروة.

ج- **29-31**: **الحب/الأمل**: ويكون فيه الخطاب بصيغة (نحن)، حينما يذهب الشاعر إلى رسم الصورة/الهدف (غريماس، وفونتيني، 2010، ص [165])، إذ يحاول صناعة حلم الحبّ بحيز بحريّ خيالي ومنعزل ؛ للخلاص من الرقابة الاجتماعية، والدهر معا.

إن انتقالات الذات بين هذه المحاور وصيغها الخطابية، يكشف عن توتر هووي، ولساني، ويؤطّر لتنازعات الذات المرسلة التي تفضي إلى تشكلات اللغة العاكسة للحالة الشعورية المتزعزعة؛ فهي لغة متوترة قائمة على التضاد والتكرار والمجاز، فـ"القضية مرتبطة بقوة الكثافة ودرجة الوضوح التي تتحدد بضرورة التفريق بين الكلمات متعددة المعاني التي حازت على الخاصية المجازية عن طريق الوضع، تلك الدلالة المجازية التي لا يمكنها أن تكون كذلك إلا بالاستعمال" (بلعلى، 2013، ص 89).

الحب/الذكرى:

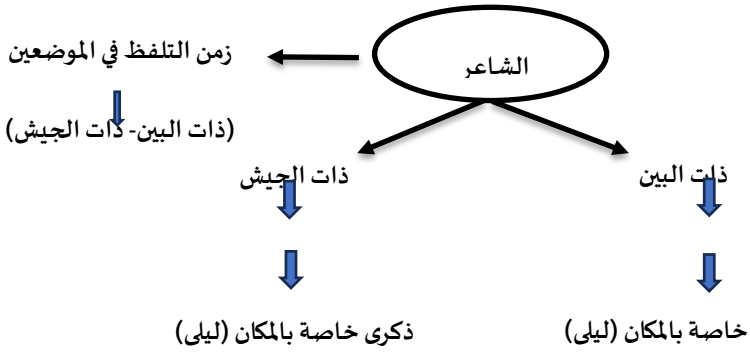
إن وقوف الشاعر على الموضعين (**ذات البين-ذات الجيش**) يفضي إلى ذاكرة المكان التي تفتح مجال التوتير لذكريات الحب مع (ليلى)، الذي مر عصر ليس بالقليل على هذه الذكرى المؤلمة، فهي الدافع إلى تجلي بكائية تتمثل في التحسيس لعواطف متعالقة مثل: الحب، والشوق، والحزن، والأسف، عواطف تحفزها الرؤية العينية لهذين الموضعين اللذين قد مرّا "بسلسلة من تغيرات الحالة" (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 82).

ويصبح التحسيس في البكاء "**شاهدا**" على الذات وهواها المركب من عدة عواطف، لا يجدي معها "**الصبر**"، وذلك ما دفع الشاعر إلى قوله صراحة أن الحب/الذكرى، " **إذا لم يكن بين الحبيبين ردة**" وبقية، فإنها لا شك ستندثر، وهذا النص ما هو إلا إحياء لتلك الحياة وذكرياتها، وتمهيد لانسياب المحور الثاني الحب/الألم ليتجلى في النص.

وعودة على مطلع القصيدة الذي يستحضر فيه الشاعر موضعين (**ذات البين-ذات الجيش**) بوصفهما مكانين يكشفان عن زمنين مختلفين، فالزمن في "**ذات البين**" يختلف عن الزمن في موضع "**ذات الجيش**"، ولكلا الموضعين زمن مكثت فيه ليلى مدة معينة، ولكنهما انصرما لحظة التلفظ، كما أن وقوف الشاعر على هذين الموضعين يتضمن زمنا يختلف عن الزمن الماضي للموضعين، مما يجعل المتلقي ينتقل من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، وهذا "النوع من التصوير الفني لا يقوم على ترتيب الصور، بل على تشبيكها، وكلما ازداد هذا التشبيك، ازداد التوتر الجمالي للنص، وتعمقت رمزيته"(عباس، 2026، ص 156)، لذا كانت الانتقالات التي حضرت مسبقة في ذات الشاعر هي المؤلفة للتوتر، والضغط النفسي.

ويضع الشاعر عاطفة في كل مكان رآه ومكثت به ليلى زمنا، وتصبح ذاته موزعة بين هذين المكانين/الزمانين؛ مما يجعل الذات مشتتة بينهما، وتعاود الذاكرة لصور انتقال ليلى بين هذه الأزمان الثلاثة التي تشكل الكون السيميائي في زمكانية ليلى(مهديوي، 2023، ص 45، 46).

واللافت أن سيرة ليلى متغيرة زمانا ومكانا، إلا أنها تبقى ثابتة في وجدان الشاعر، وهذا ما يجعلها مركزًا في الذات لا هامشا، فهي الثابت، وكل شيء عداها يكون متغيرًا وهامشًا، ومهما تغيرت الزمكانية حاضرًا أو ماضيًا، ستبقى هي صورة الحب الثمينة التي لا تمس، ولذلك يشكل عرض الشاعر للموضعين في مطلع النص تمثيلًا للتوتر وتشتت الذات بين نمطين للذاكرة، حيث "أصبح الماضي في ظلها حاضرا لا ينقطع، ولا شيء يفنى تماما، فالحياة يصنع ماضيها حاضرها... تتغير صورها حقا لكن مبدأها لا يزال باقيا وجذوتها ما تزال مشتعلة"(ناصف، 1981، ص 48-59)، إذ يتحقق تنازع المشاعر بين ذكريات الموضعين مما يحقق مصطلح النظير (**Valence**)، بالإضافة إلى تقابلية صورتهما بين الماضي والحاضر فيحقق مصطلح المآل (**Devenir**)، ويمكن رسم شكل يوضح تنازعات الذات بين الأزمنة والأمكنة:



إن لكل موضع ذكرياته الخاصة، ومآلاته العاطفية التي تصنع حالة استوائية خاصة به، وعليه تكون كل عاطفة ممايزة أو مناقضة للعاطفة الأخرى، وهنا يصطدم المرسل/المتلقي بالتوتر بوساطة التمايز بين الزمكانية الاستهوائية، وهذا التنازع بين عواطف الذكرى يقابل العاطفة وقت التلفظ، فإن كانت الذكريات لموضع "**ذات البين**" تحمل عواطف السرور والسعادة لمقابلة ليلى أو رؤيتها، فإنه حتما سيتشكل نقيضه في زمن التلفظ الذي تكون فيه ليلى بعيدة المنال، وهذا ما يُدرك من قول الشاعر "**صبرت فلما عال نفسي وشفها**"، والصبر هنا يمثل مراوغة الذات للسيطرة على شدة الحزن والجوى للعاطفة الآنية، كما تتجلى مراوغة أخرى تتجسد في تصريح الشاعر بأن هذا الحب/الذكرى لا بد أن يكون له "**ردة**" وبقية، يتغنى بها، ويستعذب أيامها بوصفها قبسًا يؤمل الذات المظلمة مع عواطف الشوق والحب لتلك الزمكانية العذبة. والمراوغتان كلتاهما تفصحان عن تناقض يشير إلى توتر آخر متعلق بالتوتر الزمكاني.

يحفل المحور الأول بعدد من علامات التوتر النفسي واللساني بوصفهما مقدمة للحالات الاستهوائية التي حفزتها الذكرى والواقع، واستثمار الشاعر لكلمة "**عرفتها**" تدل على التحقق من معرفة الموضعين، مما يرقيها إلى أن تكون علامة على اليقين النفسي القاطع لانصرام الزمن الذي يدفع إلى عاطفة الحزن، ويفتح المجال لتنازعات الذات، وتقلبات الاستواء، وتسوغ للشاعر إجراءاته اللسانية والنفسية، التي تتعاضد مع خطاب "هي" المجسد لليلى، فالمحور الأول يفصح عن صيغة المؤنث الغائب المتعلقة بليلى، التي ترسم الضمائر الغائبة والمتعلقة بها، ولذلك تجلى في النص كمٌ من الضمائر الغائبة المانحة لأفق الذكرى، ومنها (**عرفتها- رسمها- آياتها- كأنها**)، وهنا تدخل الذكرى بتشكيل النص، و"يكشف ضمير الغائب في الخطاب الشعري عن تجل يكتنفه الاغتراب والشعور بالتحول والتعدد في تركيبة الذات الساردة، إن (**الهو**) حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية... غير أنه لا يذهب في الاعتماد عليه الكائن الورقي كما يرى بارت في الخطاب الشعري، بل يذهب إلى الإنسان الراوي في غالب الأمر"(هلال، 2005، ص 175)، فلا شك أن الضمير الغائب "**هي**" يكشف عن ليلى، لكنه ضمنيا يكشف عن ذات المرسل التي تملكتها الذكرى.

وتظهر إجراءات لسانية تتمثل في تكرار (Replicability) أصوات جمع بصيغتين مختلفتين وهما: (**الدمع-دمعها**)، هذه الدموع تجسيد وتحسيس لعاطفة الحزن، وقد وُصفت بـ(**سرب همر**)؛ لعجز الذات عن (**الصبر**) الذي كررها كذلك فعلا واسما في البيت الخامس (**صبرت- الصبر**)، فالذات عندما عجزت عن الصبر ذرفت الدموع، على الرغم من أنها دموع عزيزة فهي كما (**البدر**) لنفاستها.

ونفس الشاعر التي تذرف الدموع من شدة الأسى والحزن عند وقوفها على هذين الموضعين لا تملك إلا أن تذكر تلك الحياة وذكرياتها؛ لأنه إذا لم يتغنَ بها سوف تختفي بقاياها، وتُدرس بصورة مطلقة، ولهذا كرر الشاعر لفظة (**ذكر**) مرتين؛

لاستعذابه هذا الذكر الذي يخفف من بطش الحزن وقسوته على ذاته، وقوله "**وفي الدمع إن كذّبتُ بالحبّ شاهدٌ**"، ثم قوله "**عجاريفُ ما تأتي به غلبَ الصبرُ**"، فالعجاريف إشارة إلى خشونة الكلام وغلظته التي تتأتى من الملاحظين الاجتماعيين(غريماس، وفونتيني، 2010، ص 202) الذين يمثلون العذل الاجتماعي، والذي يتحطم أمامه الصبر، فيعمق شدة الانفعال في ذات المرسل، لكن آليّات التكيّف المتمثلة في محاولات الصبر تفشل، وتنهار أمام "**عجاريف**" اللوم وحنق الجموع؛ حيث يظهر العجز الدفاعي بهمر الدموع.

وتغدو أسلوبية الألفاظ -السابقة- مجتمعة دالة على درجات التوتر التي تزدحم في ذات الشاعر، كما يدعم هذا الأسلوب التقابل (Antonym) بين الأحوال لذينك الموضعين، فيذكر الشاعر أنهما "**لم يتغيرا**"، على الرغم من أنه "**مر بالدارين من بعدنا عصر**"، فالزمن على الرغم من امتداده إلا أنه لم يغير معالم الموضعين، وهذا ما يشي بصورة التناقض عند قوله "**برسمها**"، فالرسوم هي أثر الشيء(ابن فارس، 1999، ص 393) وليست واقعه أو حقيقته، ولكن الشاعر ذكر أن الدارين "**لم يتغيرا**"، وهذا مؤشر على مستويات التناقض والتوتر بين لفظة رسم أو "**رسمها**" التي تنقض قوله "**لم يتغيرا**"، ويدعو هذا التوتر إلى ثنائية الثبات والتحوّل، إذ إن تركيب "**كأنّهما ملآن لم يتغيّرا**" صورة مضادة لقوله "**وقفتُ برسمَيْها فلمّا تنكّرا**"؛ مما يمكنها أن تكون مراوغة تلفظية تهدف إلى الجمع بين الإيهام بالثبات، والحقيقة بالاندثار.

والبُعد التوتّري ينتقل في هذا المحور بين ثلاثة تمفصلات (Articulation): أولها يختص في تصعيد يبدأ من لحظة "عرفتها" التي تكشف عن توتر نتيجة للمعرفة، المؤدية إلى لفظة "همر" الموحية للصبابة والصب، ثم يحدث التنكر الممثل القطيعة والانصرام:

"**عرفتُها**" ⟵ (توتير) "**هَمْر**" (الصبّ) ⟵ "**تنكّرا**" (قطيعة).

لذا تصبح القطيعة محققة للانكسار الذي صرح به الشاعر عند قوله "**غُلبَ الصبر**"، مما يُرشد إلى قِمّة التوتّر الهووي، ولا يغفل المتلقي بناء الفعل للمجهول، وعدم تسمية الفاعل لفعل "غُلِبَ" الذي يكتنز بإشارية بلاغية تسعى إلى تضخيم القوة القاهرة التي حكمت على الصبر بالهزيمة، وتجعل هذا القوة منفتحة على عدة سياقات منها: القدر والدهر، والمجتمع وغيرها.

وتجدر الإشارة إلى الزمن الممتد الذي يتوسل الماضي بالموضعين، ويصل إلى زمنهما الحاضر عند التلفظ، حيث يؤكد على امتداد الزمن لمدة طويلة، ولم يستطع فيها الشاعر من إخماد جذوة الحب والشوق لليلى، بل كان الزمن سببا لاشتداد الحب، وانفتاحه على عاطفة الحزن والأسى بوصفه قوة قاهرة سعت إلى فقدان المحبوبة.

الحب/ الألم:

يتجسّد الهوى في هذا المحور على البدن، وتحوّله إلى برنامج عيش يتأرجح بين الحب/الألم، والحضور/الغياب، ثم صراع مع الزمن/القدر، وهذا كله يحيل إلى استثمار صيغة المتكلم (أنا)، وينتقل فيه الخطاب إلى الكشف عن تحويل يلبس ذات المرسل، والجسد، واللغة، والزمان؛ ويتنامى صعود حسي إلى أن يبلغ ذروة الألم، وصراع الزمن، حيث يقوم "ضمير المتكلم بدور فاعل في كسر الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، خصوصا في الخطاب الشعري تنتفي الحواجز والفروق ويصبح التماهي سمة بين الراوي والشخصية والزمن، وضمير المتكلم يجعل القارئ أكثر حضورا وانجذابا إلى النص، كأن ضمير المتكلم يحيل إلى الذات بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع" (هلال، 2005، ص 171)، ولذلك

تصبح لسانية النص متوترة تصل إلى درجة تعطيل اللغة وحيرتها، وهذا ما يتلقاه المتلقي في قول أبي صخر: "**أبهتُ لا عُرف لديّ ولا نُكر**"، وقوله أيضا "**أنسى الذي قد جئتُ...**"، فصدمة الجمال تهز كيان المرسل، وتعطل الجهاز الخطابي.

وفي هذا السياق، يمكن أن نستحضر ذهنيا باستمرار إمكانية وجود انزياح هناك بين مقصدية الكاتب، وفهم القارئ الذي من المرجح بقوة أن يفهم النص ومقصدية الكاتب على عكس ما كان يتوقعه الكاتب نفسه، وهو يتلفظه أو يكتبه أو يشعر به عاطفيا (بولان، 2018، ص 53)، فيتعطل الجهاز الخطابي بذلك.

يقدّم هذا المحور من النص مشهدًا وجدانيًا معقدًا، يتدرج فيه الشاعر من الانفعال الأولي المباغت إلى التمثل الشعوري الكامل، أي من الاستهواء إلى الأهواء، فالمسار العاطفي الذي يخوضه المرسل هنا هو بنية دلالية متكاملة، لا تدفق عاطفي عفوي، لذا تتيح للمتلقي تتبع مسار الهوى من بدايات لحظة الاستهواء الأولى، ثم إلى التفاعل الانفعالي بواسطة التحسيس، وحتى تمثل الأهواء في سياق قيمي، وجودي، كله يكشف عن ذات الشاعر.

فلا تخفي اللسانية الأنانية التي تسيطر على أبيات الشريحة الثانية، وعند إحصاء العلامات الدالة على ذات الشاعر يجدها المتلقي متمثلة في عدة ألفاظ، هي:

(قلتُ-يهيجني- قلبي- تركتني- وصلتُك- زرتُك- أنا- يدي- إني- تثيبني- أراها- أرى- فأبهت- أنسى- جئتُ- أتلافى- عثرتي- فأرجعُ- أقولُ- أذمُ- بلغت بي- زدني- عجبتُ- بيني).

إن هذه الكثافة في استخدام لسان الأنا، وتحديدًا في هذا المحور تهدف إلى رسم ما في ذات المرسل، وهذا الأسلوب في النظم يساعد على نقل صورة لذات متألمة، ومعذبة بسبب الحب الضائع، والشوق له، فالنظر في تجربة الحب والعشق هو تأمل الإنسان في وجوده، بمعنى من المعاني. لأن الحب حالة قصوى من حالات الشرط البشري، وشكل من أشكال ممارسة الإنسان لذاته وبقائه (حرب، 1990، ص 8).

فقد نظم الشاعر لغة شعرية عاطفية تتسق مع لغة الأنا، فيشبّه انفعال قلبه عند ذكر المحبوبة بانتفاضة العصفور إن أصابه المطر، وهذه صورة تكشف عن الاضطراب الداخلي الذي يتجلى بالتحسيس في الرجفة الجسدية، بالإضافة إلى تصاعد الذات في عذاباتها حتى يبلغ درجة الغبطة والحسد لألفة الحيوانات، وذلك ما يستشفه المتلقي في قوله: "**أغبط الوحش**"، إذ يعبر بواسطة هذا التركيب عن انقلاب المعايير، إذ يغدو الوحش أسعد حالًا من الشاعر العاشق.

وتبدأ التجربة الوجدانية في البيت السابع، حيث يصرّح الشاعر:

إِذَا قُلْـــتُ هَـــذَا حِـــيْنَ أَسْلُـــو بَهِيـــجُنِي نَسِـيـمُ الصَّبَـا مِـنْ حَيْـثُ يَطْلِـعُ الفَجْـرُ

إن القول بـ"**حين أسلو**" يكشف عن رغبة واعية في الخلاص من عذابات الهوى، غير أن هذه الرغبة تنهار أمام قوة المثير الخارجي، إذ تهبّ ذكرى المحبوبة، فتوقظ في ذاته انفعالًا عاصفًا يشبه ارتجاف العصفور المبتل بالمطر، وفي هذه اللحظة لا تملك الذات سوى صورة حسية مكثفة، تعكس اهتزازًا وجدانيًا مباغتًا، يمثل الانجذاب القسري غير الواعي إلى الموضوع الذي يفتن الذات ويأسرها، دون أن يتخذ شكلًا من أشكال التمثل الشعوري، حيث تدخل الذات إلى العاطفة دخولًا سلبيًا، إذ تُسحب إلى داخلها سحبًا.

ولا يقف النص عند هذه العتبة فقط، إنما يقول البيت الثامن:

إِذَا ذُكِـــرَتْ يَـرْتَـــاحُ قَـلْـــبِي لِـذِكْـرِهَـــا كَمَـــا انْـتَـفَـــضَ العُصْفُـــورُ بَلَّلَـــهُ القَـــطْرُ

لقد بدأت الذات تعي ما جرى لها، وتشرع في وصف شعورها، لكن هذا الوصف يأتي متأرجحًا: بين ثنائية الموت والحياة، أو الثبات والحركة (أبو ديب، 2026، ص 252)، فالذكرى تُحيي القلب، لكنها في الآن ذاته تميته، فهذه الجدلية الشعورية تعكس التفاعل الانفعالي، حيث تبدأ الذات في تلمّس معالم شعورها، لكنها لا تزال عاجزة عن ضبطه أو تثبيته.

ويزداد هذا التوتر وضوحا في البيت التاسع:

أَمَـــا وَالَّـــذِي أَبْكَـــى وَأَضْـــحَكَ وَالـــذِّي أَمَـــاتَ وَأَحْيَـــا وَالَّـــذِي أَمْـــرُهُ الأَمْـــرُ

إذ ينتقل الشاعر إلى استعطاف قسَمي، يربط عاطفته بقدرة إلهية تبعث على: الضحك والبكاء أو الموت والحياة، فتتعمق الثنائية وتظل الذات ممزقة بين طرفيها، مما يرسّخ طبيعة التفاعل الانفعالي بوصفه مرحلة وسطى بين الغموض والاستقرار.

ثم تتصاعد التجربة مع الأبيات (10–11) حيث يقرّ الشاعر بأن الحب دفعه إلى أن يغبط الوحش، أو أن يزعم الهجر حتى ظن الآخر بأنه لا يعرف الهوى، وهي محاولة للتخفيف من وطأة الهوى، لكنها تبوء بالفشل، لأن الحب قد "**خامر القلب أو سحر**"، فيلحظ المتلقي محاولات الذات أن تمارس فعلًا إراديًا يتمثل في الهجر، كي تنفي الحب، لكنها تُغلب في النهاية، فتعود إلى اعتراف ضمني بسلطة الهوى، وهذه الحركة الدائرة بين المقاومة والخضوع تمثل قمة التوتر الانفعالي.

والذات لا تظل أسيرة لهذه الجدلية، حيث إنها في الأبيات (12–13) تعلن بوضوح "**صدقتِ أنا الصب المصاب الذي به...**"، وهو اعتراف مباشر بالعاطفة، وهنا تلج الذات إلى مرحلة الأهواء، إذ تحوّلت العاطفة من أثر مبهم إلى موقف قيمي، فهو يعترف بأنه "**الصب المصاب**"، ويضيف أن الحياة نفسها تقاس ببقاء المحبوبة: "**فيا حبذا الأحياء ما دمتِ حيّة...**" ولم يعد الحب مجرد استهواء ولا مجرد انفعال متذبذب، إنما أصبح قيمة وجودية تؤطر معنى الحياة والموت، وترسّخ الأهواء بوصفها هوية وجدانية.

وتتأكد هذه المرحلة في الأبيات (14–20) حيث يصف تفاصيل علاقته بالمحبوبة، وكيف يفقد لُبَّه عند لقائها، وينسى ما جاء ليقوله، وتلك الصور تؤكد أن الهوى صار نمطًا سلوكيًا ثابتًا يعيد إنتاج نفسه في كل لقاء، ولم تعد لحظة عابرة، فالمحبوبة أصبحت قوة قادرة على تعطيل المنطق والعقل، لكنها في الوقت نفسه تمنح الذات معنى وجودها، وهذا هو التمثل الكامل للأهواء، إذ يمر تحويل العاطفة إلى منظومة قيمية، وسرد داخلي يتكرر باستمرار (غريماس، وفونتينيي، 2010، ص 135).

ثم تنتقل الذات إلى طور أشمل من الأهواء في الأبيات (21–28)، إذ تبدأ في ذم الأيام، ولعن الهجر، وربط التجربة بمسار الزمن والدهر؛ لتصبح رؤية للعالم، فلم تعد الأهواء مقتصرة على العلاقة الثنائية مع المحبوبة، بل تكشف عن انحرافات الخطاب للتشاؤمية وسوداوية الحياة في أن: الدهر عدو، والزمن خصم، والحب ابتلاء وجودي.

إن هذا المحور يقدّم مثالًا لمسار الهوى في سيميائية الأهواء، فيبدأ بانفعال خارجي مباغت الاستهواء، ثم يمر بمرحلة التفاعل الانفعالي المليئة بالتوترات، والترددات، والتذبذبات، وينتهي إلى تمثل قيمي يجعل من الحب موقفًا وجوديًا وهوية للذات، وبهذا يتأكد أن الهوى بنية دلالية كاملة، تُبنى بها هوية الذات، وتُعاد صياغة علاقتها بالزمن والوجود، وترمي بالذات في غياهب التوتر نتيجة لتزعزعها.

ولئن كانت الذات العاشقة مترددة ومتوترة وغير مدركة لوضعها ولحالها، فإنها حتما ستصل إلى لسانية مشتتة ومتوترة، وهذا الشتات الذاتي هو المسوغ للإجراءات الأسلوبية التي تتجلى في النص، حيث إن النقد الحديث يصرح أن "الثيمة

ليست عنصرا مستقلا، بل تتخلق من التوتر بين اللغة والانفعال، ومن التكرار الدلالي للصورة والانفعالات المتحولة...تتكئ على التكرار الرمزي والصوتي لتوليد المعنى، وهذا ما يوظف العاطفة وتوتراتها الثيمية في الصوت واللغة" (عباس، 2026)، وهذا ما يتجسد في الأبيات، إذ تجلت عدد من الإجراءات التي تشير إلى مستويات التوتر الهووية بوصفها علامات ذات سيمياء خاصة للمرسل/المتلقي، وهي:

الثنائيات الضدية:

لقد استثمر المرسل كمًا كبيرا من الألفاظ والتراكيب التي تشكل التقابليات الثنائية، التي ترفد درجات التوتر اللفظي في لغة النص؛ لأن هذه الثنائيات المتضادة "تعكس في حقيقتها حالة من التنازع النفسي وحدة المزاج والعصابية" (العبد، 2007، ص 56)، وقد ذكر الشاعر لفظتي (**أسلو-يرتاح**) بوصفهما لفظتين تفصحان عن حالة الارتياح والاطمئنان، ولكنه سرعان ما يذكر لفظتين تناقضانهما، وهما (**يهيجني-انتفض**). ويضيف الشاعر الطباق الإيجابي بين (**أبكى-اضحك**)، ثم يردفه بطباق إيجابي آخر، في قوله (**أمات-أحيا**)، ويزيد كذلك في الطباق بين (**هجرتك-زرتك**)، وبين (**الأحياء- الأموات**)، والمقابلة في (**ما دمت حية- ما ضمك القبر**).

فتحقق هذه الضدية توجهات الذات المتناقضة والمشتتة، كما تشكل إطارًا توتريًا بليغًا، حيث إن الذات تراوح بين المتناقضات في حبها لليلى، وهذا ما ينسقه البيت الذي يقول فيه:

هجـــرْتُكِ حَتَّـــى قُلْـــتِ لَا يَعْـــرِفُ الهَـــوَى وَزُرْتُـــكِ حَـــتَّى قُـــلْتِ لَيْـــسَ لَـــهُ صَبْـــرُ

يدرك المتلقي أن ذات الشاعر تعيش حالة من الضياع والتيه، وانعدم قدراته على الثبات والاستقرار؛ نتيجة لهذا الحب المتقلب، والذي يطغى فيه الهوى على إدراكه، ثم على لسانية النص بوصفها علامات وشفرات موجهة للمتلقي، ويتوسل المرسل إدراكها وتأويل غاياتها.

التكرير والتوازي:

إن التكرير الذي ينتشر في أبيات القصيدة يعبر عن إلحاح الذات، وإصرارها على الحفاظ على صورة الحب وقيمته، فقد تجلى في النص عدد من التكريرات، منها: تكرار على مستوى الألفاظ مثل: (**الدمع- دمعها**) و (**ليلى**) والتكرار الثلاثي للفظ الصبر في (**صبرت- الصبر- صبر**)، وتكرار لفظة (**الدهر**) مرتين، ومجموع هذا التكرير يؤدي غرضا نفسيا لذات الشاعر، التي تلح على الدمع من حب ليلى، والشوق إليها، ولعل هذا الاستهواء هو ما يسوغ الإيطاء(يعقوب، 1991، ص 368، 367) في قوافي النص، على الرغم من أنه عيب، بيد أن الشاعر ذكر تواطؤين في قوافي النص، ويتبروزان في الإيطاء بلفظة الصبر في البيتين (5 و11)، كما ظهر الإيطاء في البيتين (14 و30) في لفظة الخضر، ولعل هذا الإيطاء تمظهر بوصفه انعكاسا (Reflexivity) لما في الذات من انكسارات تحتاج إلى الصبر، ولآمال تطمح أن يكون مستقبل الحياة أخضر بديعا.

ويضيف الشاعر تكريرات على مستوى أوسع، وهذا ما يلحظه المتلقي في تكرير أسلوب الشرط في عدة أقوال منها: قوله (**إذا لم يكن بين الحبيبين**)، في قوله (**إذا قلت...يهيجني**)، وقوله (**إذا ذكرت يرتاح**)، وهذه الشرطية تتنازع فيها الذات بين قطبي الشرط اللذين يصنعان التشتت، بالإضافة إلى الاستمرارية وتحققها، حيث إن أحد أغراض الشرط بـ(إذا) يفيد الاستمرار (القزويني 2023).

يتكرر كذلك أسلوب النداء في مواضع كثيرة في النص، فقد ظهر النداء متعالقا بأسلوب المدح في قوليه (فيا حبذا الأحياء) و(يا حبذا الأموات)، وهذا التكرار الأسلوبي يهدف إلى محاولة الذات في تحقيق اللقاء مع المعشوقة في الحياة أو الموت، علما أن النداء يتمتع بقيمة تأثيرية تؤطر الإحساس بعدم التحدد والقلق (العبد، 2007، ص 66) ويوحي بمحاولات النفس

التوحُّد مع ليلى بأي حال تصير به، وهذا ما يمرر حضور الجمل الفعلية المضارعة في عدة أفعال مثل (يهجني، يرتاح، تكاد، تنبت) للدلالة على استمرار الحالة الوجدانية وديمومتها حتى لحظة الموت.

ويغدو التكرير بابًا لاقتناص بنية التوازي الصوتي (parallelism) التي تتحقق في عدة ألفاظ منها (**الصب- المصاب**)، وبين التجنيس الناقص (**أما- أمات**). ويجاوز التوازي الألفاظ ليصل إلى تراكيب النص، وأبرز هذه التوازيات في قوله بالبيت الحادي عشر:

هجـــرْتُكِ حَتَّـــى قُلْـــتِ لَا يَعْـــرِفُ الهَـــوَى

والذي يتبعه بالشطر الذي يليه قوله:

وَزُرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَيْسَ لَـهُ صَبْرُ

كما يتضح التناسب الصوتي بين المقابلة، والتكرار الذي يشكل التوازي بين (**هجرتك حتى قلت**) و(**زرتك حتى قلت**)، ويتجلى كذلك التوازي في البيت الثالث عشر، إذ قال:

فَيَـــا حُبَّـــذَا الأَحْيَـــاءُ مَـــا دُمْـــتِ حَيَّـــةٌ

وَيَا حُبَّذَا الأَمْوَاتُ مَا ضَمَّكِ القَبْرُ

وينطبق في هذا البيت التوازي الصوتي بين (**يا حبذا الأحياء ما**) و(**يا حبذا الأموات ما**)، ويضع الشاعر في هذا التوازي بصمة شعورية وجدانية، حيث إنه ذكر في العجز (**ما دمت حية**)، ولكنه في الصدر لم يقل (ما دمت ميتة) بل استعاض بلفظة ميتة بلفظة القبر في قوله: "**ما ضمك القبر**"، وهذا ينبئ بتعلق الشاعر بهذه المحبوبة، ويفصح عن درجة الشدة، ولذلك يخشى أن يذكرها بأي شيء سلبي، فهو لم يستطع أن يقول ميتة، بل قال ما ضمك القبر لما له من دلالة أخف تشتت مخاوفه من كون ليلى ميتة، وإن كانت كذلك فهو يحسد القبر الذي يضمها، وذلك في وصف القبر، وكأنه يحتضن المحبوبة في صورة حزينة تمزج بين الحب والفقد، كما الحزن في حسده للوحوش الأليفة التي لا يروعها الزجر.

الأفعال المضارعة:

تحمل الأفعال المضارعة في بنيتها اللغوية دلالة على الاستمرار والتجدّد، مما يجعلها وثيقة الصلة بالعاطفة في النصوص الأدبية، فحينما يستثمر الشاعر المضارع، فإن العاطفة لا تبقى في حدود لحظة ماضية جامدة، بل تصير حالة حيّة متدفقة تعيش الآن وتُستشرف في المستقبل. وكذلك فإن المضارع يُكثّف من حضور الانفعال ويُظهره وكأنه يتجدّد مع كل لحظة، كما في قول الشاعر بالأفعال الآتية:

(يَطَّلِعُ -أَسلُو- يَرُوعُهُمَا- تَرَكَتنِي- أَغْبطُ- تَنْبُتُ- تكَادُ- تَنْدَى- تُثِيبنِي- تَتَنَاسَى- تَحْضرَ- أَتَلَاقَى- أَقُوْلُ- يَنْزِلُها- يُحْدِثِ- يَكْتَرِثْ)

ينتقل الإحساس من حيز الذكرى إلى تجربة مستمرة ومتجددة، ولذلك يصبح الفعل المضارع علامة على تحوّل العاطفة من أثر لحظي إلى بنية وجدانية مستمرة، فـ"الماضي في ذهن المجتمع حي لا يموت"(ناصف، 1981، ص 56)، وأن الشاعر يعيش متلازمًا شعوريًا مع الذكرى الماضية زمنيا، والمعاشة هوويا.

ويتمظهر التوتر الهووي في كيفية جعل هذا الشريحة بوصفها "**ردة**" وبقية للذكريات التي تلتصق -منطقيا- بالزمن الماضي، وكيفية استثمار الشاعر للكم الكبير للأفعال المضارعة الموجهة للزمن الماضي، مما يفتح الخطاب على الزمن المتشظي، حيث تتكسر تراتبية المسار الزمني أمام الحالة الشعورية العاشقة والمتألمة، ويصبح الزمن غير مستقر لعدم

الاستقرار النفسي والهووي في ذات المرسل، فالمنطق الزمني مهمل ولا قيمة له ما دامت ليلى بعيدة عنه، ويؤكد هذا الطرح حضور الزمنية المتوترة في عدة تراكيب منها:

- **أَقُـوْلُ مَـتَى يَـوْمٌ**
- **أَذُمُّ لَـكِ الأَيَـامَ**
- **وَمَـا لِلَّيَالِي فِي الَّذِي بَيْنَنَا عُذْرُ**
- **وَلَا عَـائِدٍ ذَاكَ الـزَّمَانُ**
- **حِينَ جِـئْتُ مُنَحَّسَا**
- **عَجِبْتُ لِسَعْيِ الدَّهْرِ.. سَكَنَ الدَّهْرُ**
- **مُقِيمًا كَأَنْ لَمْ يُحْدِثِ اليَوْمَ صَرْفُهُ**
- **عَلَى رِسْلِهِ لَمْ يَكْتَرِثْ**

ففي هذه التراكيب يأخذ الزمن منحى هابطا، فهو قد كان قاسيًا وشديدًا بوصفه قدرة وقوة قاهرة تحارب حبه، ويسعى إلى فصل الشاعر عن محبوبته، فلذلك يكون الاستفهام "**متى يوم**" معبرا عن أسئلة الذات عن موعد الفكاك من هذا الزمن القاسي، ثم يشتد بالشاعر إلى أن يقول "**أذم لك الأيام**"، فيوحي التعبير بسأم الشاعر وضجره من هذا الزمن الساعي إلى الألم، فلا عذر كائن لليالي، ثم يهبط الشعور تدريجيا ليصل إلى درجة يقينية تجاه قدرة الزمن، فلذلك يقول "**ولا عائد ذاك الزمان**" الذي يمثل مرحلة الإذعان لقدرة الزمن واليأس، واستحالة عودة تلك الأيام مع ليلى، إلى أن يتحقق الرضوخ الكامل والواضح في قوله "**تبَارَكْتَ مَا تَقضي يقعْ وَلَكَ الشكرُ**"، فهنا تهبط الشدة ويخف صراع الشاعر مع الزمن، ويدخل في فكرة القدر الذي لا يمكن دفعه ورده، ويظهر من ذلك أن "اختيار الكلمات لا يكون مفيدا إلا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات، وهي تتوزع على مستويين: حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيًا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهي أيضا تتوزع في شكل تداعيات الكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي"(الزيدي، 1984، ص 85).

وهذه الفكرة الوجودية (Existentialism) التي تهدد ذاته تشحن الشاعر نفسيا ووجدانيا بالألم، فتركّب شخصيته من أفكار المعاناة، مما يحدد لهذه الشخصية إطارًا يكمن في حدود الألم والشكوى والوجع، والقلق من كينونته ووجوده(بدوي، د.ت، ص 111)، لذلك يقر الشاعر بقدرة الزمن، ويتخلى عن صراعه مع الزمن فيصير الزمن ساكنا و"**مقيما**"، ويسير على رسل وهدوء بعد أن تحققت غاياته في انفصال الشاعر عن محبوبته، لذلك يظهره الشاعر بمظهر المنتصر الذي "**كأن لم يحدث اليوم صرفه**"؛ لأن الزمن حقق ما سعى له في التفريق بين الشاعر وليلى؛ إذ يصير الزمن قوة صانعة لتوتر الذات العاشقة، التي توجه أصابع الاتهام إلى الزمن بوصفه قوة تقف أمام طموحاته العاطفية، وتخلق القلق والتوتر من تقلباته.

بنية النفي:

إن الصراع الذي نشأ في هذه الشريحة من النص أخذ شكلا هابطا، إذ بدأ شديدًا ثم تناقص شيئًا فشيئًا، وهذا الصراع هو الذي يدفع الشاعر إلى استثمار النفي في مواجهة الزمن، فالذات ترفض صدمات الزمن بواسطة المعارضة باستثماره أسلوب النفي في عدة أدوات: (لا-ليس-لم-ما)، التي تنتشر بصورة عنقودية في أبيات هذه الشريحة. ويحضر أسلوب النفي بأنماط عدة في الأبيات، ومن ذلك في قوله:

- **لَا يَـرُوعُـهُـمَـا الـزَّجْـرُ**

- **لَيْسَ لَهُ صَبْرُ**
- **لَا يَعْرِفُ الهَوَى**
- **لَا عُرْفٌ**
- **وَلَا نُكْرُ**
- **وَلَا أَتَلَافَى**
- **وَلَا لَذَّةٍ**
- **فَلَا خَيْرَ**
- **وَمَا لِلَّيَالِي**
- **مَا لَم يَكُنْ بَلَغَ الهَجْرُ**
- **أَلَيْسَ عَشِيَاتُ الحِمَى بِرَوَاجِعٍ**
- **وَلَا عَائِدٍ**
- **لَمْ يُحْدِثِ**
- **لَمْ يَكْتَرِثْ**

إن حضور هذه التراكيب تتقاطع مع الهوى، حيث إن استثمار النفي يكشف عن رفض ذات الشاعر لمؤامرات الزمن، وخططه في الفصل بينه وبين ليلى، ولا يوجد أسلوب يحاول بواسطته الشاعر توضيح هذا الصراع إلا النفي، الذي يجسد النزعة الرافضة للسلطوية الزمنية، لكن هذه النزعة تتلاشى تدريجيا حتى ترضخ للمآل الذي يصنعه الزمن، فتتشكل الحيرة الوجودية التي صرح بها الشاعر في قوله "**فَأَرْجَعُ مثلِي حينَ جِئتُ مُنَحَّسَا**".

وأخيرا، فإن الإجراءات السالفة تفضي إلى مدى التوتر الهووي الذي يتجلى في هذا القسم من النص، حيث يأخذ أكثر من شكل لشدة الهوى وامتداده، مما يشير إلى تجاذبات الذات مع الذات الأخرى/ليلى، وتصادمات الذات مع الزمن.

الحب/ الأمل:

يختم الشاعر نصه في المحور الأخير الذي يتكون من الأبيات (29-31)، بتغيير صيغة الخطاب إلى صيغة الـ(نحن)، ويرنو بهذه الصيغة إلى رسم أمنية، ورؤية مستقبلية تتوحد فيها ذاته مع المحبوبة، وتجمع الشاعر مع ليلى في ذات واحدة؛ نتيجة لتحقق الحب المطلق بينهما، وصيغة الـ(نحن) في النص تحضر مختصة بالآمال والطموحات المستقبلية، وتسعى إلى وضع الصورة/الهدف (غريماس، وفونتيني، 2010، ص 165 و181) أمام المتلقي، حيث يتمنى الشاعر أن يكون مع محبوبته (عُلَيّة) على قارب في البحر، وهذه صورة للعزلة الإيجابية المطلقة، يفرّغ فيها الشاعر أشواقه إلى مكان بعيد محمي من الأعداء والنميمة، وتتحول الرغبة الوجدانية في الهرب بالمعشوقة إلى حيز بحري خيالي لا يتخطاه أحد، وهنا يصير الخيال وسيلة الشاعر لتحطيم الأغلال الاجتماعية، والثقافية التي تقف حاجزا بينه وبين محبوبته.

ويعكس هذا القسم من النص توترا وجدانيا بين الرغبة في الاقتراب الحميمي (هوى الحب) والرغبة في الانفصال عن الجماعة (التحرّر)، ويظهر هذا التوتر لغويًا في تراكيب التمني والنفي : "**تمنيت- ليس لنا- لا يعبر**"، وفي تكرار صورة الحاجز (**البحر، اللجج، الرقبة، النميمة**)، فتتحرك ذات الشاعر من استهواء لصورة البحر مع المحبوبة إلى بناء هووي متكامل يكشف عن حاجة -عاطفية نفسية مكبوتة- إلى حيز مكاني بديل، يحرّره من سلطة الآخر والجماعة، فحين يدخل فرد حضرة الآخرين، يسعى هؤلاء في العادة إلى الحصول على معلومات عنه أو تفعيل معلومات يمتلكونها أصلا(غوفمان، 2021، ص 21).

ونتيجة لحالات اليأس التي عاشها في الأرض، فإنه يحاول الانعزال بالمحبوبة، إذ يكشف عن نزعة انسحاب من المكان/الأرض ومن المجتمع، وتبحث الذات عن مكان لا تصل إليه الأعين ولا النمائم، التي تؤصل الخوف من الملاحظ الاجتماعي، حيث حضور "**الأعداء**" و"**النميمة**" يعكس قلقًا عميقًا من سلطة الآخر ونظرته، فيقترن الحب بعاطفة الخوف، وتحديدا في الوشاية التي تهدف إلى التفريق بين العاشقين.

وتصنع الذات خيالا دفاعيا بواسطة الهروب من الأرض، والتوجه نحو العالم المائي/البحر، الذي يصير وسيلة دفاع شعوري، حيث يتخيل الشاعر أنه الحاجز الأعظم الذي يبتلع كل تهديد، وهكذا يُسقط الشاعر انفعاله الداخلي: (الخوف والقلق) على فضاء طبيعي خيالي، مع أن هذه الفكرة/الأمل تحمل في طياتها تشتتًا عقليًا وتوترًا نفسيًا، فالأرض هي المكان المستقر الذي يطمئن به الإنسان، ويستطيع السعي به، بيد أن ذات الشاعر بلغت مرحلة من اليأس من هذه الأرض، التي يعيش فيها مبتعدا عن المحبوبة بسبب الجماعة الواشية والساعية إلى التفريق بينه وبين محبوبته.

والتوتر يقع في أمل الشاعر وأمنيته في العيش على قارب يطفو فوق البحر مجتمعًا مع المعشوقة إلى ما لا نهاية، وهذا ما يظهره قوله "**على دائم**"، فواضح أن هذا الأمل غير عقلاني ولا منطقي، لكنه يؤدي إلى "المزج العجيب بين لغة اليقظة والحلم أو بين الوعي واللاوعي لتخليق أفكار عميقة تنتقد الواقع وتكشف عن فساده"(العبد، 2007، ص 206)، فتفكيك هذه الثنائيات يسهم في خلق أفكار عميقة.

تشكل هذه الشريحة ملامح واضحة للتوتر القائم بين هوى الفرد وهوى الجماعة، وهو توتر يُعد من أبرز ملامح التجربة الوجدانية، فالذات الشاعرة تنطلق من نزوع فردي محض، يتمثل في رغبتها بالانفصال عن الواقع الاجتماعي، والاحتماء بمحبوبتها في عالم معزول، حيث يرسم الشاعر صورة خيالية قائمة على "رمث في البحر ليس له وفر"، وهذه الأمنية تتضمن هوى فرديًا يهدف إلى تحقيق خصوصية تامة، وإقامة عالم ثنائي مغلق لا يشاركهما فيه أحد، وهو هوى يفصح عن نزعة التملّك والاحتواء، حيث يسعى الفرد إلى صياغة عالم وجداني موازٍ لعالم الجماعة، عالم خالٍ من سلطتها ورقابتها.

بيد أن الجماعة لا تغيب عن المشهد، فهي حاضرة حضورًا قويًا بوصفها قوة رادعة ومعيقة، إذ يرد ذكر "**الأعداء**" و"**النميمة**" بوصفهما مظاهر لسلطة الجماعة، ووسائلها في تقييد حرية الفرد، فالأعداء يمثلون بعدًا ماديًا للتهديد، بينما تجسد النميمة بعدًا رمزيًا يشي بالخوف والتشهير، وبذلك يصبح هوى الجماعة نقيضًا لهوى الفرد؛ فبينما يسعى الفرد إلى التحرر من قبضة المجتمع والانفصال عنه فإن الجماعة تحضر بوصفها قوة معادية، تفرض رقابة، وتشيّد أسوارًا نفسية واجتماعية تحول دون تحقق الرغبة الفردية.

ويغدو البحر في النص وسيطا سيميائيا فاعلا في هذا الصراع، إذ يتحول إلى رمز فاصل بين الذات والجماعة، فالبحر بعزلته وامتداده "**الدائم**" الذي "**لا يعبر الفلك موجه**" يوفّر للشاعر حيزًا يحقق فيه نزوعه الفردي، ويُقصي الجماعة في الوقت ذاته، لذا فإن البحر يرسّخ عزلة الفرد عن الجماعة، ويمنحه مجالا للتعبير عن هوى لا يستطيع تحقيقه في الواقع الاجتماعي، أو أنه بلغ اليأس من تحقيقه واقيًا بينهم.

وحقيقةً، تتسع الدائرة التخييليّة في هذا المحور لتشمل حيزًا كونيًا: فالموج دائم، والفلك لا يستطيع العبور، والأهوال واللجج الخضر تحيط بالعاشقين من كل جانب، هذه الصورة لا تصف مشهدًا طبيعيًا مألوفًا بقدر ما تصنع عالمًا أسطوريًا (Myth) يتّحد فيه العاشقان مع الطبيعة في مشهد هووي بحت، حيث إن الموج الذي لا يعبره الفلك هو استمرار للحركة، لكنه حركة مغلقة تحفظ التوازن الداخلي للهوى، واللون الأخضر في "**اللجج الخضر**" الذي يلح عليه الشاعر يضيف أريجًا يتمثل في معنى الحياة والخصب وسط الاضطراب، وكأنّ البحر نفسه يمدّ الحبّ بالحياة من عمقه المائي الدائم والمضطرب.

إن هذه الصورة تفصح عن الانفعال الوجودي في حالته القصوى؛ فالذات المرسلة في حالة اندماج مع البحر، وليست في مواجهة معه، والأهوال التي تحيط بها ليست تهديدًا بقدر ما هي علامات على بناء عالم خيالي مغلق للعشيقين، والبحر الذي يحتضنهما ليس فناء بقدر ما يكون رمزًا يحتضن الحبّ، ويحفظه من العالم الخارجي، وعند انقلابات الدلالة تتجلى وظيفة الخيال بوصفه قوة وجودية تُعيد ترتيب العلاقة بين الذات والعالم، إذ يجعل من الخطر مأوى، ومن الموج ملاذًا من الأعداء، ومن الأهوال حراسًا للعاطفة، وهكذا يتحوّل البحر من دلالة الرعب إلى دلالة الحماية، وهو قلبٌ دلالي لا يتحقق إلا في خيالٍ عميق يُحوّل المعنى لا الصورة فحسب.

وفي البيت التالي يصل الخيال إلى ذروته، حيث يقول الشاعر:

لِنَقْضِيَ هَمَّ النَّفْسِ مِنْ غَيْرِ رِقْبَةٍ وَيَعْدُو مَنْ نَخْشَى نَمِيمَتَهُ البَحْرُ

تتحقّق الرغبة التي ظلّت تتنامى في الأبيات السابقة، فبعد الخطر والحصار والعزلة، يأتي التكثيف الرمزي؛ إذ تتحول صورة البحر إلى علامة على الخلاص من العالم المادي، ومن رقابة الناس، فقول أبي صخر: "**لنقضي همّ النفس في غير رقبة**"، تكتنز بدلالية عالية، فلا تكشف عن الفعل الجسدي للحبّ بقدر ما تكشف عن تطهير الوجدان من الخوف الاجتماعي، وعن التوق إلى حيز وجداني خالص تتحقق فيه الحرية المطلقة، ثم يتوّج الشاعر حلمه نهائيًا، وتجعل البحر يغرق كل من يشوّه هذه العلاقة أو يهددها، فـ"حين نريد أن نسلم بشرا أحياء للموت الشامل، للموت الذي لا رجعة بعده، نتركهم للبحر"(باشلار، 2007، ص 113)، فالمنطق يؤكد أن البحر خطر محتمل، بيد أنه صار في النهاية حارسًا للعاطفة، ويغرق من يفسدها، ويحمي من يخلص لها.

هذه البنية الرمزية المعقدة تُظهر مدى تماسك الخيال في بناء الدلالة، إذ يتحول العنصر الواحد -البحر- من رمز للخطر إلى رمز للحماية، ثم إلى رمز للتطهير، في مسارٍ دلالي يعكس تطور الانفعال في داخل الذات، وبهذا التحول يمكن رصد حركة الهوى، وهي الحركة التي تقوم بها العاطفة من الانجذاب إلى الهدوء، ومن الرغبة إلى الرضا، والوسيلة لكل هذا تتجسد باستثمار الخيال بوصفه آلية وجدانية تؤطر العاطفة وتوجّهها، والتخييل هو الذي يمنحها شكلها الفني القابل للإدراك، فنحن والعالم بيننا "علاقة مشحونة بالرموز والمعاني والمعارك التاريخية، والضحايا، بالحب والفن، بالخوف وبالدماء أيضًا"(المسكيني، 2014، ص 199).

وأخيرًا، تكشف الأبيات عن بنية وجدانية مزدوجة بين هوى الفرد الذي يطلب الخلوة والحرية والاكتمال مع المحبوبة، وهوى الجماعة الذي يتجلى في الرقابة والعداء والنميمة، وما بين هذين القطبين يتأسس التوتر الهووي الشعري الذي يمنح النص عمقه العاطفي، ويدفع إلى أن يتحول الهوى إلى مشهد(غريماس، وفونتينيي، 2010، ص 80) للصراع الدائم بين نزوع الذات إلى التحرر، وقوة الجماعة في التقييد.

المبحث الثاني: الخطاطة الاستهوائية في رائية أبي صخر الهذلي

إن الخطاطة الاستهوائية تمثل إحدى الأدوات الإجرائية المهمة التي قدّمتها سيميائيات الأهواء لإدراك مسارات العاطفة، ورصد تمظهراتها في النصوص الأدبية، فيظهر الهوى في مستويات متعاقبة ومتدرجة في الخطاب، فتبدأ من العمق الشعوري الغامض الذي يقطن في أعماق الذات، لينتقل تدريجيا إلى سطح الخطاب حيث ينكشف بصورة علامات لغوية، أو صور بلاغية، أو أنساق سردية، ولذلك، فإن الخطاطة الاستهوائية تمثل محاولة لتجسيد هذا المسار، وتفسير آلياته بواسطة محطات متتالية متفاعلة فيما بينها؛ لتكشف عن بنية العاطفة وبرنامجها، وآثارها على الذات والآخر.

وتكشف الخطاطة الاستهوائية عن اليقظة الشعورية التي تمثل المرحلة الأولى في مسار الهوى، إذ تبدأ الذات بالوعي بما يعتمل فيها من مشاعر داخلية، قبل أن يتحول هذا الوعي إلى استعداد يدفع الذات إلى التعبير عن انفعالها بصورة فعلية(الداهي، 2007، ص 236)، وهذه المراحل لا تقف عند حدّ الكشف عن الشعور، بل تنتقل إلى المحور الاستهوائي الذي يمثل قلب المسار العاطفي، حيث تواجه الذات أسباب اضطرابها وتتعرف على قيمها الانفعالية، وما يترتب عليها من ردود فعل جسدية ونفسية (الداهي، 2007، ص 237)، تؤلف رؤية الذات للعالم.

ولا تقتصر الخطاطة العاطفية على رصد الشعور بوصفه حالة وجدانية، إنما تتجاوزه إلى مستوى التمفصل بين الانفعال والتقويم، أي بين ما يعتري الذات من مشاعر، وما تمنحه من قيم أخلاقية واجتماعية، ويشكل كل عنصر خطوة ضرورية في تدرج الانفعال من الباطن إلى العلن (الغامدي، 2023، ص 101)، ومن ثم فإن مسار الهوى يتكوّن من:

التكوّن/ التكوين

اليقظة الشعورية ← الاستعداد ← المحور الاستهوائي ← العاطفة/التحسيس ← التهذيب الأخلاقي

التقويم الأخلاقي

الانكشاف الشعوري

لقد رُبطت الخطاطة الاستهوائية بالبعد النصي والبلاغي، فعملية التكوّن/التكوين تمثل بداية انكشاف شعور الذات بما يعتريها من قلق، أو همّ، أو أرق، وهو ما يتجلى في لغة النص ومفرداته، الذي بدوره ينقل الذات إلى الاستعداد؛ فيمنحها الكفاءة للتعبير عن هذه العواطف، وصولا إلى المحور الاستهوائي الذي يكشف عن أسباب الاضطراب وقيمه الانفعالية، وتأتي بعد ذلك مرحلة العاطفة/التحسيس التي تتمظهر بواسطتها ردود الفعل الجسدية والنفسية، ليُختم المسار بمرحلة التقويم الأخلاقي التي تحدد القيمة النهائية للشعور ما إذا كان إيجابيًا أو سلبيا(عمي، 2008، ص101-103)، ولا يمكن أن تُفهم الأهواء إلا برصد مسارها الذي تتحرك فيه، ورصد تفاعلاتها مع البعد النفسي، الاجتماعي، والثقافي، ولذلك، فإن وظيفة الخطاطة تكمن في إظهار تحولات الانفعالات الفردية إلى مواقف إنسانية عامة تتجسد في النصوص (ربابعة، 2018، ص 104، 105).

ويتضح أنّ الخطاطة الاستهوائية المقننة جهاز تحليلي يرصد آليات تَشكُّل العاطفة، وتدرجها من الباطن الغامض إلى التجسد النصي، كما تكشف عن العلاقة الجدلية بين الذات والآخر، وبين البعد الفردي والاجتماعي، فضلًا عن البعد الأخلاقي الذي يمنح العاطفة قيمتها النهائية، إذ إنها تمثّل رافدا لمسار الهوى من لحظة انبثاقه الغامض في وجدان الذات إلى تجسده المحسوس، ثم إلى تقويمه النهائي في ضوء القيم الاجتماعية والثقافية، وبهذا المعنى فإن الخطاطة لا تُعنى بوصف العاطفة وصفًا ساكنًا، بل بمتابعة مساراتها وتحولاتها وانفعالاتها في سياق النص والخطاب. وقد استقرت الدراسات الحديثة على أنّ عناصرها الأساسية خمسة، وهي (الداهي، 2007، ص 236، 237؛ الغامدي، 2023، ص 101؛ ربابعة، 2018، ص 104، 105؛ عمي، 2008، ص 101-103):

1- التكوّن/ التكوين (اليقظة الشعورية/ الانكشاف الشعوري)

يمثّل التكوين أو اليقظة الشعورية المرحلة الأولية في مسار الهوى، حيث تبدأ الذات بالانكشاف على شعور داخلي، لم يكن محدّدًا من قبل، وقد وصف محمد الداهي هذا المستوى بأنه "انكشاف شعوري"، ما يجعل الذات في حالة انفعال غامض يشبه الشرارة الأولى التي توقد نار الهوى، فيظهر في النصوص -غالبا- في ألفاظ توحي بالاضطراب، والقلق، والهمّ،

والحنين، تبدأ الذات في التلميح إلى إحساس باطني لا يزال في طور التشكل، وأن هذه المرحلة تشهد الانتقال من المستوى العميق إلى السطحي، إذ تنكشف الذات تدريجيا على ما يختلجها من أهواء؛ لأن المعاني الطافية على السطح ليست هي مجال اشتغال هرمينوطيقا (Hermeneutics) الأهواء، بل إن مجال اهتمامها ينحصر في الموضوعات العاطفية العميقة(بريبي، 2010، ص 33)، التي قد تحدث في لحظة اليقظة التي تقوم فيها الذات بتأويل الحدث الخارجي.

ويواجه المتلقي لنص أبي صخر التكوّن في مطلع النص، حيث يقول الشاعر:

1. **لِلَيلَى بِـذَاتِ البَيْنِ دارٌ عرفتُـها وأُخرَى بِذَاتِ الجَـيْـشِ آيَاتُها عُـفْرُ**
2. **كَـأَنَّهُـمَـا مِــلْآنِ لَمْ يَـتَـغَــيَّرَا وقَدْ مَرَّ بِـالـدَّارَيْنِ مِنْ بَعْدِنا عَصْرُ**

هذان البيتان يرسمان ملامح الانكشاف الشعوري في الخطاطة الاستهوائية، حيث تفصح الذات لأول مرة عن حالتها الوجدانية، فتركيب "**دار عرفتها**" يكثّف صورة الانجذاب العاطفي الذي خرج عن السيطرة، إذ إن قوله "**مر بالدارين**" يدل على الانجذاب لزمكانية الحب، وهو وصف ينقل الهوى من مجرد ميلٍ باطني إلى عاطفة تتملك القلب كلّه، واختيار الشاعر لصيغة اسم المفعول "**لم يتغيرا**" تشير إلى أن هذا القلب مأسور لذلك الزمن، ويفتح الخطاب على استمرارية الهيام، وآلام الحب بصورة غير منقطعة، ودائمة ما دامت الأطلال ومآلها.

وأما قوله " **وَفِي الدَّمْعِ إِنْ كَذَّبْتُ بِالحُبِّ شَـاهِدٌ**"، فإنه يجسّد لحظة الانفعال في صورتها المادية، إذ تُترجم الدموع حقيقة الانكسار الداخلي، وتجعله علامة خارجية محسوسة، وبهذا تتحقق وظيفة الانكشاف الشعوري، حيث تتجلّى العاطفة أولًا في التحسيس في شكل دموع ووجع، وقبل أن تتضخم (Exaggerate) لاحقًا بصورة أزمة كبرى، ويمكن القول إن النص في بدايته يرسّخ علامات الانبثاق، أي تلك المؤشرات النصية التي تكشف عن بداية الوعي بالعاطفة، فالمستوى اللغوي لا يصف حالة نفسية وحسب، بل يُنتج خطابًا عاطفيًا يهيئ القارئ لتتبع المسار الانفعالي بسِلّمِه الكامل.

كما أن توظيف مشهد الأطلال في الأبيات (1-6) يضفي على المقطع طابعًا دراميًا، إذ يضع الذات في موقف مناشدة، ويجعل العاطفة منذ اللحظة الأولى مُعلنة وموجّهة للآخر، وهذا يختلف عن العاطفة المكبوتة التي قد تظل في حيز السر والانحباس، فالقصيدة تكشف منذ البداية عن هوى معلن، ودموع جارية، فتؤسس الأبيات الأولى ما يمكن تسميته بـ"البذرة الوجدانية" التي ستنمو لاحقًا في النص؛ لتنتقل بالنص من الانكشاف البسيط إلى مراحل معقدة في الخطاطة المقننة.

2- الاستعداد

بعد لحظة التكوين، تتأتى مرحلة الاستعداد، وهي بمثابة التمهيد النفسي والوجداني للتعبير عن الهوى، فالذات في هذه المرحلة تمتلك "كفاءة انفعالية"، تخوّلها للانتقال من الشعور الغامض إلى فعل التعبير، فالاستعداد يتمثل في قدرة الذات على تخيّل سيناريوهات متخيَّلة للحب، أو الحزن، أو الخوف، ما يجعلها قادرة على توجيه انفعالها نحو موضوع محدد، ولذلك، يمكن القول إن الاستعداد هو المرحلة التي تحدد نوع الهوى، هل هو ميل إلى الوصل، أم نفور وانفصال؟

وفي نص أبي صخر، وبعد الانكشاف الأول للعاطفة في الطلل والدموع المنسكبة، يدخل النص في مرحلة الاستعداد، حيث تبدأ الذات العاشقة في بناء بيئة وطبيعة توطئ للاستهواء، وتهيئ نفسها للدخول في عمق الانفعال، ففي هذه المرحلة تتوسع الأوصاف للبيئة والطبيعة التي تشكل الاستعداد، وتدفع إلى الاستهواء في قوله:

إِذَا قُلْتُ هَذَا حِيْنَ أَسْلُو يَهِيجُنِي نَسِيمُ الصَّبَا مِنْ حَيْثُ يَطَّلِعُ الفَجْرُ

إِذَا ذُكِرَتْ يَرْتَاحُ قَلْبِي لِذِكْرِهَا كَمَا انْتَفَضَ العُصْفُورُ بَلَّلَهُ القَطْرُ

أَمَا وَالَّذِي أَبْكَى وَأَضْحَكَ وَالَّذِي أَمَاتَ وَأَحْيَا وَالَّذِي أَمْرُهُ الأَمْرُ

لَقَدْ تَرَكَتْنِي أَغْبِطُ الوَحْشَ أَنْ أَرَى أَلِيفَيْنِ مِنْهَا لَا يَرُوعُهُمَا الزَّجْرُ

إن الاستعداد يتمثل فيه جانب بيئي، يحفز ذات الشاعر إلى الاستعداد لموضوعه الحب، فـ"نسيم الصبا" و"العصفور و"ألفة الوحش"، كلها علامات وإشارات بيئية بحتة تمثل السلام في هذه البيئة، وحرب الذات مع هواها، فتناقض هذه البيئة ذات الشاعر، بل تصدمه في السلام الخارجي، مع حربه الداخلية في الذات.

هنا تنكشف إستراتيجية الاستعداد وديناميته، حيث لا يبقى الحب عند حدود الشعور الباطني بل ينفتح على أفق البيئة، وهو أفق يبرز انجذاب الذات إلى موضوعها ويتشبث به، فالملحوظ أن الشاعر يرسم صورة متكاملة لطبيعة تعيش في سلام، وهذا المزج يعكس طبيعة الغزل الذي لا يقتصر على جانبه الوجداني، بل يضفي على الذات بعدًا آخر يصور فيه العالم والمجتمع، ولذلك، فإن هذه الثنائية الضدية بين العالم الأليف، والذات المعذبة التي تعيش صراعا، تشكل عنصر الاستعداد لممارسة التجربة الهووية الذي تجلى في رؤية الذات والعالم.

3- المحور الاستهوائي

يعد المحور الاستهوائي قلب الخطاطة؛ لأنه يمثل اللحظة التي تدخل فيها الذات في مواجهة مباشرة مع أسباب اضطرابها، وهنا يظهر المشهد الاستهوائي الذي يكشف للذات مصدر لذتها أو ألمها، وفي هذه المرحلة يتحدد موضوع الهوى بشكل واضح، سواء أكان محبوبًا، أم مفقودًا، أم خصمًا. ويمكن وصف هذا المحور بأنه اللحظة التي يتحول فيها الغموض الانفعالي إلى مشهد واضح يمكن ملاحظته، وتأويله، كما يمثل هذا المستوى نقطة انعطاف؛ لأنه يحدد المسار التالي: هل ستنتقل الذات إلى انفجار العاطفة، أم إلى كبتها؟

فهذه المرحلة تمثل لحظة تجلي البنية العميقة للهوى، حيث يتخلى النص عن الصور المثالية والصفات الجمالية؛ ليكشف عن مواجهة مباشرة مع الصور السلبية للقدر والانفصال، وهذا ما يدرك في نص أبي صخر، فبدلا من الاسترسال في وصف البيئة والطلل، يقف الشاعر عند حدّ الحب، فتحضر لغة يقينية تعبر عن تنازع الذات بين التصريح بالعاطفة وتحقق الفراق، وهذا ما يلحظ في تركيب " **هجرتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَا يَعْرِفُ الهَوَى**" وتركيب " **وَزُرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَيْسَ لَهُ صَبْرُ** "إذ إنهما جاءا في صورة تقريرية، تضع القول في مقام الحقيقة الثابتة التي لا مراء فيها، وهذا الانعطاف إلى لغة التقرير يكشف عن تدرج الخطاطة من القلق إلى الاعتراف، ومن الشك إلى اليقين الموجع، وهذا ما صرح به في قوله: "**صَدَقْتِ أَنَا الصَّبُّ المُصَابُ** " الذي يؤكد للمتلقي أن "المنطق العاطفي ينقصه اليقين والوضوح؛ والشغوف لا يفقد بشكل كامل وعيه بحريته"(روني، 1987، ص 27)؛ لتكتمل صورة المحور الاستهوائي، حيث انكشفت الأزمة الكبرى (**الفراق**) وتحوّل النص إلى مأساة مفتوحة، تمهيدا وتوطئة للانتقال إلى مرحلة العاطفة/التحسيس، حيث سينفجر الانفعال بأقصى طاقاته.

4- العاطفة/التحسيس

ينبجس الهوى في هذه المرحلة من باطن الذات إلى العلن في التجسيد الحسي واللغوي، فالعاطفة تتجلى في النص في البكاء، والدموع، والارتعاش، أو في الصور البلاغية، والاستعارات، فالتحسيس هو تجسيد المحسوس للشعور، أي أنّ ما كان باطنيًا يصبح ظاهرًا في اللغة، أو الجسد، بالإضافة إلى أن التحسيس يمنح العاطفة صفة اجتماعية؛ إذ يجعلها قابلة للرصد والتداول، فتتضح البنية العلاماتية للعاطفة بوصفها خطابًا لا يصف المشاعر فقط، بل يحاكيها ويمثّلها، ومن ثم يجب كشفها وتأويل بنيتها.

لقد ترسخت الأزمة في المحور الاستهوائي؛ وبلغت حد الاعتراف باستحالة الالتئام، وهذا الرسوخ يدفع إلى انفجار النص في مرحلة العاطفة، حيث يخرج الانفعال من حيّز الصمت والقلق إلى حيّز المواجهة والتصريح المباشر، وذلك في قوله:

وَقَـفْـتُ بِرَسْـمَـيْـهَـا فَـلَـمَّـا تَـنَـكَّـرَا ... صَـدَفْـتُ وَعَـيْـنِي دَمْـعُـهَـا سَـرِبٌ هَـمُـرُ
وَفِي الدَّمْعِ إِنْ كَذَّبْتُ بِالحُبِّ شَـاهِدٌ ... يُـبَـيِّـنُ مَـا أُخْـفِي كَـمَـا بَـيَّـنَ الـبَـدْرُ
هجرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَا يَعْرِفُ الهَوَى ... وَزُرْتُكِ حَتَّى قُلْتِ لَيْسَ لَـهُ صَـبْـرُ
صَدَقْتِ أَنَا الصَّبُّ المُصَابُ الَّذِي بِهِ ... تَبَارِيحُ حُـبٍّ خَـامَرَ الـقَـلْـبَ أو سِحْرُ
وَ إِنِّي لَآتِيْهَا لِـكَـيْـمَـا تُـثِـيـبَـنِـي ... أَو أُؤْذِنُهَا بِالصُّرْمِ مَا وَضَحَ الـفَـجْـرُ
فَـأَرْجِعُ مِـثْـلِي حِينَ جِـئْـتُ مُـنَـحَّـسَـا ... أَقُـوْلُ مَـتَى يَـوْمٌ يَـكُـونُ لَـهُ يُـسْـرُ
فَيَا هَجْرَ لَيْلَى قَدْ بَلَغْتَ بِيَ المَدَى ... وَزِدْتَ عَـلَـى مَـا لَـم يَكُنْ بَلَغَ الهَجْرُ
وَيَا حُبَّهَا زِدْنِي جَـوًى كُلَّ لَيْلَةٍ ... وَيَا سَـلْـوَةَ الأَيَّـامِ مَـوْعِـدُكِ الحَـشْـرُ
عَلَى دَائِمٍ لَا يَعْبُرُ الفُلْكَ مَوْجَهُ ... وَمِـنْ دُونِنَا الأَعْـدَاءُ وَاللَّجِجَ الخُضْرُ
لِـنَـقْـضِي هَـمَّ الـنَّـفْـسِ مِـنْ غَـيْـرِ رِقْـبَـةٍ ... وَيَـعْـدُو مِـنْ نَـخْـشَـى نَـمِـيمَـتَـهُ البَحْرُ

في هذه الأبيات يتحقق التحسيس والانفجار الشعوري في ثلاث صور متتابعة:

- **رفض العذل**: الشاعر يواجه المجتمع، والملاحظ الاجتماعي الذي يلومه، معلنًا أنه غير قادر على الصبر على ملامه، وهذه المواجهة مع "رقبة"، تخرج العاطفة من الداخل إلى الخارج، وتحوّلها إلى خطاب علني يعلن التمرّد على سلطة (Authority) الجماعة، ورفضها.

- **الشكوى المباشرة**: في البيت الثاني يقرّ بأن القلب "**الدموع**"، وأن الانفصال أمر لا يطاق ولا يحتمل، فلذلك يتمظهر الانفعال بأوضح صوره، حيث القلب الممزق العاجز عن الاحتمال، والذي أصابه " **تَبَارِيحُ حُـبٍّ خَـامَرَ الـقَـلْـبَ أو سِحْرُ**".

- **التجسيد الجسدي للانفعال**: يقرّ الشاعر بهمر "**الدمع**"، وحركة المشي بوصفه علامة تحسيس في ألفاظ: (**هجرتك- زرتك- آتيها- فأرجع**)، فيتمظهر الانفعال بهذه الحركية بأوضح صوره، حيث القلب الممزق العاجز عن احتمال الهوى واشتداده، حتى ظن أنه يعاني المرض أو السحر.

وهذه المرحلة تمثّل لحظة التشخيص الدلالي للهوى، إذ لا تظل العاطفة فكرة أو شعورا، بل تتحول إلى علامات نصية واضحة: (العذل- الدمع- الجسد وعلامات حركته)، وهذه العلامات تؤكد أن الانفعال بلغ ذروته، ولم يعد قابلًا للكتمان، وهو ما يعكس التوتر الداخلي للذات، والانكسار الثابت في النفس، مما يجعل النص ينفتح على مرحلة العاطفة بوصفها لحظة

الانفجار والانكشاف الكامل، التي تُخرج الهوى من حيّز الذات إلى حيز النص والآخر، وتعرض للمتلقي تجربة شعورية متفجرة، لا مجال لتجاهلها، ونكرانها.

5- **التهذيب/التقويم الأخلاقي**

تمثل هذه المرحلة النهاية الطبيعية لرحلة العاطفة ولمسارها، حيث تُقوَّم المشاعر، وتُمنح قيمتها النهائية، سواء أكانت إيجابية (كالرضا والسكينة) أم سلبية (كالغيظ واليأس)، فيفصح هذا المحور عن المستوى، أو النظام القيمي للأهواء، الذي يحدد معنى الانفعال داخل الثقافة، فالتهذيب لا يعني اختفاء العاطفة، بل دمجها في نظام قيمي يوجّهها، ويُحوّل التجربة الفردية إلى موقف إنساني عام، وهذا ما يجعل الهوى جزءا من رؤية الذات للعالم، وليس انفعالًا عابرًا لها.

والتهذيب الأخلاقي في نص أبي صخر الهذلي يتناغم مع الخطاطة الانفعالية المقننة التي وضعتها سيمائية الأهواء، إذ إنه يصل إلى مرحلة اليقين التي تتجلى في صيغة الاستسلام والإذعان في لحظة هدوء وسلام مع الذات والعالم، وذلك في قوله مذعنًا للقدرة الإلهية التي تضع الأقدار وترسمها، ولا سبيل للإنسان إلا أن يسير وفق هذه المخططات:

وَلَا عَائِدٍ ذَاكَ الزَّمَانُ الَّذِي مَضَى تَبَارَكْتَ مَا تَقْضِي يَقَعْ وَلَكَ الشُّكْرُ

يتضمن البيت بنية دلالية تكشف عن تهذيب أخلاقي داخلي يتألف من انتقال الهوى والعاطفة من حالة التوتر إلى حالة التسليم والرضا، حيث يمكن تحديد مجموعة من العلامات السيميائية التي تدل على هذا التهذيب الأخلاقي في البيت، إذ تتجلى أولى هذه العلامات في الوعي الزمني الماثل في لفظة "**الزمان الذي مضى**"، وهي علامة دلالية تشير إلى إدراك حتميّة الفقد، والاعتراف بواقع الزمن الذي لا يعود. ويتعزز هذا الإدراك بعلامة أخرى هي علامة الاستحالة التي تظهر في قوله "**ولا عائد**"، حيث تدل على القطيعة الزمنية النهائية، وتؤسس لحالة من الحزن الأولي الناتج عن استيعاب استحالة استرجاع الماضي.

وتنتقل الدلالة إلى مستوى آخر يتمثل في الانعطاف القيمي، حيث يتجلى في التحول من الحديث عن الزمن إلى خطاب الله -تعالى-في قوله "**تباركت**"، وهو انتقال سيميائي تنتقل فيه الذات الشاعرة من أفق الزمن المحدود إلى أفق القدر الإلهي الأوسع، ويلي ذلك ظهور علامة التسليم في قول الشاعر "**ما تقضي يقع**"، وهي علامة تشير إلى قبول النظام الكوني، والإقرار بحتمية القضاء والقدر، بما يعكس حالة من الاتزان النفسي والتصالح مع الواقع، وتبلغ هذه العلامات ذروتها في علامة الحمد والامتنان التي تتجلى في تركيب "ولك الشكر"، حيث تتحول العاطفة من شعور الفقد والألم إلى شعور الامتنان والرضا، وهو ما يكشف عن مستوى عالٍ من التهذيب الأخلاقي الذي يضبط الانفعال ويوجهه نحو قيمة الشكر والتسليم.

إذن، تتضح قدرة الذات المرسلة على ضبط الانفعال وتحويله من الحزن إلى الرضا. فالشاعر يبدأ بإقرار حقيقة وجودية قاسية "**ولا عائد ذاك الزمان الذي مضى**"، تحمل وعيًا زمنيًا بالفقد؛ إذ يدرك الشاعر استحالة عودة الزمن الماضي، وهو إدراك يولّد عادة شعورًا بالحسرة أو الأسى. غير أن الشاعر لا يستسلم لهذا الانفعال، بل ينتقل مباشرة إلى مستوى أخلاقي في قوله: "**تباركت ما تقضي يقع، ولك الشكر**"؛ فهو يحوّل الحزن إلى حالة تسليم بالقضاء وشكر للخالق، وبذلك تتحول العاطفة من توتر هووي إلى موقف قيمي أخلاقي قائم على الرضا والصبر، وهذا التمفصل يمثل تهذيب الهوى، أي إخضاع الانفعال لمعيار أخلاقي وروحي.

وبهذه العناصر الخمسة يتضح أنّ الخطاطة الاستهوائية المقننة تبرز دينامية الشعور، وانتقاله من الباطن إلى الظاهر، ومن الغامض إلى المحدد، فهي تكشف عن مسار متدرج: من الشرارة الأولى للشعور (التكوين)، إلى الكفاءة الداخلية

للتعبير (الاستعداد)، ثم المواجهة مع بؤرة الشعور (المحور الاستهوائي)، إلى التجسيد المحسوس (التحسيس)، وأخيرًا، إلى التقييم القيمي والأخلاقي (التهذيب). وبذلك تغدو الخطاطة أداة فعالة لفهم النصوص الأدبية شعرا وسردا من زاويتين: وجدانها العاطفي للذات، ووجدانها الإنساني.

النتائج:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والتوصيات:

- تبيّن أن سيميائية الأهواء أفادت من الرصيد الفلسفي والنقدي، فأسست رؤية تقرأ النص في ضوء حركة الهوى، وتجلياته، وأثره في بناء الخطاب، مع الإقرار بتلازم النص وذات المرسل، الأمر الذي أسهم في مراجعة التصور النقدي الحديث للأهواء، والانتقال به من موقف تحفّظي إلى اعتراف بوظيفته التكوينية في إنتاج الدلالة.
- يكشف تطبيق سيميائية الأهواء على رائية أبي صخر الهذلي ودراستها دراسة تحليلية، أن هوى الحب يتقاطع مع عناصر النص الشعري ومكوناته، فله يد عليا في تخيُّر الشاعر لألفاظه، واعتماده على حقل من حقول المعجم العربي، فهوى الحب يوجه الشاعر إلى ألفاظ: الحب، والغرام، والعشق، والاشتياق، وغيرها، كما أن الهوى يشارك في تراكيب النص ونظمه، مما يجعل الدراسة تؤكد على المقولة الشهيرة "إن الهوى أساس الدلالة"، التي ذكرها غريماس وفونتيني في كتابهما سيميائية الأهواء.
- يظهر في نص أبي صخر الهذلي أن الأهواء الوجدانية تمثل بنية دلالية متكاملة، تنتقل من حالة الاستهواء والانجذاب الأولي إلى تمفصلات عميقة تتجسّد في اللغة، وأسلوبية النظم، وبناء الصورة، والرؤية، فقد شكّلت العاطفة وتحسيسها بؤرة تعبيرية ودلالية لبنية القصيدة، فظهرت في صيغ مجازية، وحالات جسدية، وانفعالات وجدانية متراكمة، ففي الحب مثلا يتبيّن أن الشاعر لا يبقى على حدود العاطفة فحسب، بل يحوّله إلى موقف وجودي متوتر مع الزمن والمآل والمصير، ولذلك يصبح تحوّل الهوى من الداخل النفسي إلى الخارج الظاهر مانحا للنص قوة تأثيرية، وسعة تأويلية، تنفتح على انتقال التوتر والشعور الخام إلى بناء دلالي ذي أثر اجتماعي، وثقافي.
- تُظهر الدراسة أنَّ هوى الحب في نص أبي صخر الهذلي لا يحضر بوصفه هوًى منفردًا قائمًا بذاته، بل يتشكّل ضمن شبكة من الأهواء المتداخلة التي تتفاعل معه دلاليًا وانفعاليًا، فيتعالق الحب مع الحزن الناتج عن الفراق أو الموت، ومع الحنين بوصفه استعادة وجدانية للزمن الماضي، كما قد يقترن بالخوف من الفقد أو اليأس من اللقاء. وهذا التعالق يكشف أن الحب في الشعر الهذلي يتحرك داخل مسار انفعالي مركّب، تتجاور فيه عدة أهواء يتغذّى بعضها من بعض. ومن ثمّ فإن حضور الحب لا يظهر في صورة حالة شعورية معزولة، بل في بنية وجدانية متشابكة تُنتج توترًا دلاليًا يسهم في تشكيل الخطاب الشعري وتكثيفه.
- يتضح أن الحالة الاستهوائية تتشكّل في نص أبي صخر الهذلي من مثيرٍ أوليٍّ يلامس وجدان الشاعر، كالفراق أو الموت أو الحنين إلى المحبوبة أو استحضار أطلال الماضي، فينشأ عن هذا المثير توتّر داخلي يوقظ الوعي الشعوري، ويحرّك الذات نحو النظم، ومن هذا التوتر تتكوّن بنية استهوائية تمهّد لظهور الهوى، إذ تتحول التجربة الوجدانية إلى طاقة دلالية تدفع الشاعر إلى تشكيل القول الشعري وصياغته في صورة لغوية مشحونة بالانفعال، فتنعكس هذه الحالة الاستهوائية في التركيب اللغوي للنص؛ إذ تميل اللغة إلى التكثيف والانزياح عن المألوف، فتظهر أساليب النداء والاستفهام والتكرار والصور المجازية بوصفها أدوات تعبيرية تعكس اضطراب

الشعور وقوة الانفعال، مما يتيح استثمار الانزياحات الأسلوبية التي تجعل اللغة تتجاوز وظيفتها الإخبارية لتغدو حاملًا للحالة الوجدانية ذاتها، فيتحول البناء اللغوي إلى مرآة تعكس حركة الهوى في داخل الذات الشاعرة.

- تؤكد الدراسة أن الحالة الاستهوائية تؤدي دورًا مهمًا في تحقيق وحدة النص وتماسكه؛ لأنها تشكّل البؤرة الدلالية التي تنتظم حولها الألفاظ والصور والمعاني، فالعاطفة المركزية تنسج خيطًا ناظمًا يربط الأبيات، ويمنحها انسجامًا داخليًا، بحيث تتجه العناصر اللغوية جميعها نحو تمثيل تلك الحالة الانفعالية وتكثيفها. وبهذا تصبح الحالة الاستهوائية قوةً مولّدة للنص، تسهم في بنائه الأسلوبي، وتمنحه في الوقت نفسه وحدته الدلالية وتماسكه النصي.
- تكشف الخطاطة الانفعالية في رائية أبي صخر الهذلي عن تمفصلات النص وتحولاته من خلال تتبّع المسار الذي تسلكه الحالة الوجدانية منذ لحظة التكوين الأولى حتى لحظة الانفراج أو الاستقرار. فالنص الشعري لا يتشكّل بوصفه تدفقًا لغويًا عفويًا فحسب، بل يقوم على سلسلة من التحولات الانفعالية التي تنتقل فيها الذات من حالة إلى أخرى؛ إذ بدأت باليقظة الشعورية الناتجة عن مثير خارجي، ثم تتطور إلى توترٍ عاطفي يتجسد في الاستهواء، قبل أن يستقر في هوى محدد كالحنين أو الحزن أو الحب. وبهذه المراحل تتكشف مفاصل النص الداخلية، إذ تمثل كل مرحلة نقطة انتقال دلالي تسهم في بناء المعنى وتوجيه حركة الخطاب، وبذلك تغدو الخطاطة الانفعالية أداة تحليلية تكشف البنية العميقة للنص، وتبيّن كيف تتنامى التجربة الشعورية في سلسلة من التحولات التي تمنح النص حركته الداخلية وتماسكه الدلالي.

المراجع

القرآن الكريم

ابن فارس، أ. (1999). *مقاييس اللغة* (عبدالسلام محمد هارون، تحقيق)، دار الجيل.

أبو ديب، ك. (2026). *هواجس الإبداع والرؤيا في الشعر والفن* (ط.1). دار فضاءات للنشر والتوزيع.

الأحمر، ف. (2010). *معجم السيميائيات* (ط.1). الدار العربية للعلوم ناشرون.

إيكو، أ. (2010). *العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه* (سعيد بنكراد، ترجمة؛ ط.2). المركز الثقافي العربي.

باريت، ل. ف. (2021). *كيف تصنع العواطف: الحياة السرية للدماغ* (إياد غانم، ترجمة؛ ط.1)، دار التنوير للطباعة والنشر.

باشلار، غ. (2007). *الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة* (علي نجيب إبراهيم، ترجمة؛ ط.1). المنظمة العربية للترجمة.

بدوي، ع. (د.ت). *الإنسانية والوجودية في الفكر العربي*، دار القلم.

بريمي، ع. (2010). *السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور* (ط.1). دائرة الثقافة والإعلام.

بعزيز، س. وفراق، م. (2017). *سيميائية الأهواء في رواية "شوق الدرويش" لمحمود زيادة*، [مذكرة لنيل درجة الماجستير غير منشورة]، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر.

بغداد، ع. (2019). السيميائيات من العمل إلى الأهواء، *مجلة بحوث سيميائية*، *8*(14)، 27-42.

بلعلى، آ. (2013). *سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية* (ط.1). دار النهضة العربية وألفا للوثائق.

بنكراد، س. (2012). *السيميائيات السردية* (ط.1). دار الحوار النشر والتوزيع.

بنكراد، س. (2012). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها* (ط.3). دار الحوار للنشر والتوزيع.

بولان، إ. (2018). *المقاربة التداولية للأدب* (محمد تنفو وليلى أحمياني، تحقيق؛ ط.1). رؤية للنشر والتوزيع.

حرب، ع. (1990). *الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود* (ط.1). دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.

حمداوي، ج. (2011). *السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق* (ط.1). دار الوراق.
حمداوي، ج. (2011). *مستجدات النقد الروائي*، د.ن.
خمري، ح. (2011). *سيمائية التمشهد وبلاغة الذات*، (الملتقى الدولي "السادس" السيمياء والنص الأدبي)، جامعة بسكرة.
الداهي، م. (2006). *سيميائية الكلام الروائي* (ط1). شركة النشر والتوزيع المدارس.
الداهي، م. (2007). سيميائية الأهواء، *مجلة عالم الفكر*، 35(30)، 213-247.
ربابعة، م. (2018). *مقاربات سيميائية في النص الشعري الجاهلي* (ط.1). الأهلية للنشر والتوزيع.
روني، ج. أ. (1987). *الأهواء* (سليم حداد، ترجمة؛ ط.1). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
الزيدي، ت. (1984). *أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*، الدار العربية للكتاب.
ستاروبيسنكي، ج. وشيفريل، إ. وباجو، د (2000). *في نظرية التلقي* (غسان السيد، ترجمة). دار الغد.
ستوري، ج. (2014). *النظرية الثقافية والثقافة الشعبية* (صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، ترجمة؛ ط.1). هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.
سعدية، ن. (2016). *التحليل السيميائي والخطاب* (ط.1). عالم الكتب الحديث.

السكري، أ. س. (د.ت). *شرح أشعار الهذليين* (عبدالستار أحمد فرج، تحقيق). مكتبة دار العروبة.
شراب، م. ح. (2007). *شرح الشواهد الشعرية في أمّات الكتب النحوية*، مؤسسة الرسالة.
شوفرال، إ. (2017). *الأدب المقارن* (عبد القادر بوزيدة، ترجمة؛ ط.1). دار التنوير.
عبادة، هـ. (2018). *سيميائية التوتر وعلاقتها بتفاعلات الأهواء في السينما المغاربية: دراسة تحليلية سيميائية على عينة من الأفلام المغاربية*، [أطروحة دكتوراه، غير منشورة]. جامعة الجزائر، الجزائر.
عباس، س. (2026م)، الثيمات العاطفية بين شعر المكان وشعر الطبيعة متابعة في بنماذج العصر العباسي الأول.
العبد، م. (2007). *اللغة والإبداع الأدبي* (ط.2). الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
العطي، س. (2023). *سيميائية الأهواء في نماذج من النثر العربي القديم*، الدار التونسية للكتاب.
عمي، ل. (2008). *سيمياء العواطف في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني"* [مذكرة ماجستير غير منشورة]. جامعة مولود معمري تيزي- وزو، الجزائر.
الغامدي، م. (2023). سيميائية الأهواء في مجموعة حواف تكتنز حمرة، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، (163)، 87-113.
غريماس، أ.؛ وفونتيني، ج. (2010). *سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس* (سعيد بنكراد، ترجمة؛ ط.1). دار الكتاب الجديد المتحدة.
غوفمان، إ. (2021). *تقييم الذات في الحياة اليومية* (ثائر ديب، ترجمة؛ ط.1). دار معنى للنشر والتوزيع.
قاسم، س.؛ وأبو زيد، ن. ح. (د.ت). *مدخل إلى السيميوطيقا*، دار الياس العصرية.
القزويني. (1993م). *الإيضاح في علوم البلاغة*، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي. (ط.3). القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث
المسكيني، أ. ب. (2014). *تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة* (ط.1). دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف.
مهديوي، إ. (2023). في الكون السيميائي عند يوري لوتمان بصفاته نظرية للمعنى والتواصل والتأويل في الثقافة: دراسة سيمائية في قصيدة "أنا لائمي إن كنت وقت اللوائم" لأبي الطيب المتنبي، *المجلة الليبية للدراسات الأكاديمية المعاصرة*، *1* (1)، 24-53.
ناصف، م. (1981). *قراءة ثانيه لشعرنا القديم* (ط.2). دار الأندلس.

هلال، ع. (2005). *آليات السرد في الشعر العربي المعاصر* (ط.1). مركز الحضارة العربية.

واصل، ع. (2018). دراسة سيميائية في قصة نصف امرأة مؤقتا، *جسور المعرفة، 4*(1)، 103-120.

واصل، ع. (2023). رواية (بلاد القائد): دراسة في ضوء سيمياء العواطف. *مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية*، (33). https://doi.org/10.55074/hesj.vi33.840

يعقوب، إ. ب. (1991). *المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر* (ط.1). دار الكتب العلمية.

References

The Holy Qur'an.

Ibn Fāris, A. (1999). *Maqāyīs al-lughah* (ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Ed.). Dār al-Jīl.

Abū Dīb, K. (2026). *Hawājis al-ibdāʿ wa-al-ruʾyā fī al-shiʿr wa-al-fann* (1st ed.). Dār Faḍāʾāt lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Al-Aḥmar, F. (2010). *Muʿjam al-sīmiyāʾiyyāt* (1st ed.). Al-Dār al-ʿArabiyyah lil-ʿUlūm Nāshirūn.

Eco, U. (2010). *Al-ʿalāmah: Taḥlīl al-mafhūm wa-tārīkhih* (Saʿīd Benkrād, Trans.; 2nd ed.). Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

Barrett, L. F. (2021). *Kayfa taṣnaʿ al-ʿawāṭif: Al-ḥayāh al-sirriyyah lil-dimāgh* (Iyād Ghānim, Trans.; 1st ed.). Dār al-Tanwīr lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr.

Bachelard, G. (2007). *Al-māʾ wa-al-aḥlām: Dirāsah ʿan al-khayāl wa-al-māddah* (ʿAlī Najīb Ibrāhīm, Trans.; 1st ed.). Al-Munaẓẓamah al-ʿArabiyyah lil-Tarjamah.

Badawī, A. (n.d.). *Al-insāniyyah wa-al-wujūdiyyah fī al-fikr al-ʿArabī*. Dār al-Qalam.

Brīmī, A. (2010). *Al-sayrūrah al-taʾwīliyyah fī hirmīnūsiyā Hans-Georg Gadamer wa-Paul Ricœur* (1st ed.). Dāʾirat al-Thaqāfah wa-al-Iʿlām.

Baʿazīz, S., & Firāq, M. (2017). *Sīmiyāʾiyyat al-ahwāʾ fī riwāyat "Shawq al-Darwīsh" li-Maḥmūd Ziyādah* [Unpublished master's thesis]. Larbi Ben M'hidi University, Algeria.

Baghdād, A. (2019). Al-sīmiyāʾiyyāt min al-ʿamal ilá al-ahwāʾ. *Majallat Buḥūth Sīmiyāʾiyyah, 8*(14), 27–42.

Balʿalī, Ā. (2013). *Sīmiyāʾ al-ansāq: Tashakkulāt al-maʿná fī al-khiṭābāt al-turāthiyyah* (1st ed.). Dār al-Nahḍah al-ʿArabiyyah & Alfa lil-Wathāʾiq.

Benkrād, S. (2012). *Al-sīmiyāʾiyyāt al-sardiyyah* (1st ed.). Dār al-Ḥiwār lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Benkrād, S. (2012). *Al-sīmiyāʾiyyāt: Mafāhīmuhā wa-taṭbīqātuhā* (3rd ed.). Dār al-Ḥiwār lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Poulin, Y. (2018). *Al-muqārabah al-tadāwuliyyah lil-adab* (Muḥammad Tanfū & Laylá Aḥmiyānī, Eds.; 1st ed.). Ruʾyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ḥarb, ʿ. (1990). *Al-ḥubb wa-al-fanāʾ: Taʾammulāt fī al-marʾah wa-al-ʿishq wa-al-wujūd* (1st ed.). Dār al-Manāhil lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ḥamdāwī, J. (2011). *Al-sīmiyūlūjiyā bayna al-naẓariyyah wa-al-taṭbīq* (1st ed.). Dār al-Warrāq.

Ḥamdāwī, J. (2011). *Mustajaddāt al-naqd al-riwāʾī*. n.p.

Khamrī, Ḥ. (2011). *Sīmiyāʾiyyat al-tamashhud wa-balāghat al-dhāt*. In the Sixth International Symposium "Semiotics and the Literary Text," University of Biskra.

Al-Dāhī, M. (2006). *Sīmiyāʾiyyat al-kalām al-riwāʾī* (1st ed.). Sharikat al-Nashr wa-al-Tawzīʿ al-Madāris.

Al-Dāhī, M. (2007). Sīmiyāʾiyyat al-ahwāʾ. *ʿĀlam al-Fikr, 35*(3), 213–247.

Rabābiʿah, M. (2018). *Muqārabāt sīmiyāʾiyyah fī al-naṣṣ al-shiʿrī al-jāhilī* (1st ed.). Al-Ahliyyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Roney, J. A. (1987). *Al-ahwāʾ* (Salīm Ḥaddād, Trans.; 1st ed.). Al-Muʾassasah al-Jāmiʿiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Al-Zaydī, T. (1984). *Athar al-lisāniyyāt fī al-naqd al-ʿArabī al-ḥadīth*. Al-Dār al-ʿArabiyyah lil-Kitāb.

Starobinski, J., Chevrel, Y., & Pageaux, D. (2000). *Fī naẓariyyat al-talaqqī* (Ghassān al-Sayyid, Trans.). Dār al-Ghad.

Storey, J. (2014). *Al-naẓariyyah al-thaqāfiyyah wa-al-thaqāfah al-shaʿbiyyah* (Ṣāliḥ Khalīl Abū Aṣbaʿ & Fārūq Manṣūr, Trans.; 1st ed.). Abu Dhabi Authority for Tourism and Culture.

Saʿdiyyah, N. (2016). *Al-taḥlīl al-sīmiyāʾī wa-al-khiṭāb* (1st ed.). ʿĀlam al-Kutub al-Ḥadīth.

Al-Sukkarī, A. S. (n.d.). *Sharḥ ashʿār al-Hudhaliyyīn* (ʿAbd al-Sattār Aḥmad Faraj, Ed.). Maktabat Dār al-ʿUrūbah.

Sharāb, M. Ḥ. (2007). *Sharḥ al-shawāhid al-shiʿriyyah fī ummahāt al-kutub al-naḥwiyyah*. Muʾassasat al-Risālah.

Chevrel, Y. (2017). *Al-adab al-muqāran* (ʿAbd al-Qādir Būzīdah, Trans.; 1st ed.). Dār al-Tanwīr.

ʿIbādah, H. (2018). *Sīmiyāʾiyyat al-tawattur wa-ʿalāqatuhā bi-tafāʿulāt al-ahwāʾ fī al-sīnimā al-Maghribiyyah: Dirāsah taḥliliyyah sīmiyāʾiyyah ʿalá ʿayyinah min al-aflām al-Maghribiyyah* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Algiers, Algeria.

ʿAbbās, S. (2026). *Al-thīmāt al-ʿāṭifiyyah bayna shiʿr al-makān wa-shiʿr al-ṭabiʿah: Mutābaʿah fī namādhij al-ʿaṣr al-ʿAbbāsī al-awwal*.

Al-ʿAbd, M. (2007). *Al-lughah wa-al-ibdāʿ al-adabī* (2nd ed.). Al-Akādīmiyyah al-Ḥadīthah lil-Kitāb al-Jāmiʿī.

Al-ʿAṭī, S. (2023). *Sīmiyāʾiyyat al-ahwāʾ fī namādhij min al-nathr al-ʿArabī al-qadīm*. Al-Dār al-Tūnisiyyah lil-Kitāb.

ʿAmmī, L. (2008). *Sīmiyāʾ al-ʿawāṭif fī qaṣīdat "Arāka ʿAṣī al-Dam'" li-Abī Firās al-Ḥamdānī* [Unpublished master's thesis]. Mouloud Mammeri University, Tizi Ouzou, Algeria.

Al-Ghāmidī, M. (2023). Sīmiyāʾiyyat al-ahwāʾ fī majmūʿat *Ḥawāf taktanizu ḥumrah*. *Al-Majallah al-ʿArabiyyah lil-ʿUlūm al-Insāniyyah, 163*, 87–113.

Greimas, A. J., & Fontanille, J. (2010). *Sīmiyāʾiyyāt al-ahwāʾ: Min ḥālāt al-ashyāʾ ilá ḥālāt al-nafs* (Saʿīd Benkrād, Trans.; 1st ed.). Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah.

Goffman, E. (2021). *Taqyīm al-dhāt fī al-ḥayāh al-yawmiyyah* (Thāʾir Dīb, Trans.; 1st ed.). Dār Maʿná lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Qāsim, S., & Abū Zayd, N. Ḥ. (n.d.). *Madkhal ilá al-sīmiyūṭīqā*. Dār Ilyās al-ʿAṣriyyah.

Al-Qazwīnī. (1993). *Al-Īḍāḥ fī ʿulūm al-balāghah* (Muḥammad ʿAbd al-Munʿim Khafājī, Ed.; 3rd ed.). Al-Maktabah al-Azhariyyah lil-Turāth.

Al-Miskīnī, A. B. (2014). *Taḥrīr al-maḥsūs: Lamasāt fī al-jamāliyyāt al-muʿāṣirah* (1st ed.). Dār al-Amān; Manshūrāt al-Ikhtilāf; Manshūrāt Ḍifāf.

Mahdīwī, I. (2023). Fī al-kawn al-sīmiyāʾī ʿinda Yuri Lotman bi-ṣifatih naẓariyyah lil-maʿná wa-al-tawāṣul wa-al-taʾwīl fī al-thaqāfah: Dirāsah sīmiyāʾiyyah fī qaṣīdat "Anā Lāʾimī in Kunta Waqt al-Lawāʾim" li-Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī. *Al-Majallah al-Lībiyyah lil-Dirāsāt al-Akādīmiyyah al-Muʿāṣirah, 1*(1), 24–53.

Nāṣif, M. (1981). *Qirāʾah thāniyah li-shiʿrinā al-qadīm* (2nd ed.). Dār al-Andalus.

Hilāl, ʿ. (2005). *Āliyyāt al-sard fī al-shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir* (1st ed.). Markaz al-Ḥaḍārah al-ʿArabiyyah.

Wāṣil, ʿ. (2018). Dirāsah sīmiyāʾiyyah fī qiṣṣat *Niṣf Imraʾah Muʾaqqatan*. *Jusūr al-Maʿrifah, 4*(1), 103–120.

Wāṣil, ʿ. (2023). *Riwāyat Bilād al-Qāʾid: Dirāsah fī ḍawʾ sīmiyāʾ al-ʿawāṭif. Majallat al-ʿUlūm al-Tarbawiyyah wa-al-Dirāsāt al-Insāniyyah, 33*. https://doi.org/10.55074/hesj.vi33.840

Yaʿqūb, I. B. (1991). *Al-muʿjam al-mufaṣṣal fī ʿilm al-ʿarūḍ wa-al-qāfiyah wa-funūn al-shiʿr* (1st ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

Buck, R.; Oatley, K. (2007). Robert Plutchik (1927-2006). *American Psychologist. 62*(2), .169-142

Mayer, J.D., & Salovey, P. (1990). Emotional Intelligence. Imagination, *Cognition and Personality*, 9 (3), 185-211.