الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

15 العدد الخامس عشر
سبتمبر 2022

OBEN ACCESS

سيمياء الأهواء في ديوان (صحراء لا ترى) للشاعر خليف الغالب

د. عائشة صالح فيحان الشمري *
Aishah_1401@hotmail.com

| تاريخ الاستلام: 2022/05/16م | تاريخ القبول: 2022/07/24م |

ملخص:

يدرس هذا البحث الانفعالات والأهواء في ديوان (صحراء لا ترى) لخليف الغالب، على وفق مقترحات منهج سيمياء الأهواء، ويهدف إلى الإجابة عن كيف تجلت الأهواء في الديوان، وكيف تشكلت المحاور الاستهوائية فيه؟ وقد تم تقسيمه إلى تمهيد تطرق إلى الخلفيات الرئيسية المتعلقة بالمنهج، ومبحثين اهتم الأول بدراسة تجليات الأهواء في الديوان مركّزا على هوى الشكوى وهوى الحزن وهوى القلق، وتطرق الثاني إلى تجليات المحور الاستهوائي فيه، وتوصل إلى أن ديوان (صحراء لا ترى) قد نهض على الأهواء باعتبارها تصويرا للانفعالات والمشاعر التي تعيشها الذات وتنظم سلوكها وخطابها وتجعلها تبدو بهيئة معينة دون غيرها. وقد بدا هوى الضجر مهيمنا على سائر الأهواء في الديوان ومحتويا لها، ومن أبرز الأهواء التي اندرجت ضمنه: هوى الحزن، وهوى القلق، وهو الشكوى. أما المحور الاستهوائي فقد ظهر دور الانفعالات فيه بدقة؛ إذ بدت الذوات متيقظة مدركة لما يحدث وما يترتب على كل انفعال، وكانت متأهبة كاشفة عن أهوائها مجلّية المظاهر الخارجية للأهواء أيضا مهذبة لها.

الكلمات المفتاحية: الانفعالات والعواطف، سيمياء الأهواء، خليف الغالب، الشعر السعودي، المنهج السيميائي.

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والفنون - جامعة حائل - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الشمري، عائشة صالح فيحان، سيمياء الأهواء في ديوان (صحراء لا ترى) للشاعر خليف الغالب، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع15، 2022: 329- 360.

© 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.

العدد الخامس عشر 15
سبتمبر 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

OBEN ACCESS

Emotional Desire Semiotics in Khulayyif al-Ghālb's *An Unnoticeable Desert* Poem Collection

Dr. Aisha Saleh Vihan Al-Shammari *

Aishah_1401@hotmail.com

Received: 16\05\2022	Accepted: 24\07\2022

Abstract:

Adopting a desire semiotic approach, the present study investigates desires in Khulayyif al-Ghālb's *An Unnoticeable Desert* Poem Collection, with an aim of finding answers as to how passionate desires are manifested in the poem collection. The study is organized into an introduction highlighting the background of the approach, and two sections. The first section is concerned with studying the manifestations of passions, with particular focus on complaint, melancholy, and anxiety emotions. The second section discusses the manifestations of the passionate love. The study concluded that the collection *An Unnoticeable Desert* depicted emotions as a unique experience by which human beings are influenced in both discourse and deeds. Boredom predominated all other emotions in the poem collection, under which other feelings of anxiety, melancholy and complaint came. As for the passionate desire, the role of emotions was accurately depicted, where the self is fully aware of all emotional consequences, projecting superficial emotional manifestations and controlling them.

Keywords: Emotions and desires, Semiotics of Desire, Khulayyif al-Ghālb, Saudi poetry, Semiotic approach.

* Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Sciences, University of Hail, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Shammari, Aisha Saleh Vihan, Emotional Desire Semiotics in Khulayyif al-Ghālb's An Unnoticeable Desert Poem Collection, Journal Arts for linguistics & literary studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, issue 15, 2022: 329-360.

© 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.

مقدمة:

يمثل ديوان خليف الغالب (سماء لا ترى) تحولا في مسيرته الشعرية، إذ ينزع منزعا وجوديا في تشخيص الظواهر والقضايا، ويقوم على تشخيص التوترات والانفعالات، ويمثل الديوان الثاني بين دواوينه، ويكاد يقدم عصارة ما سبق على صعيد الموضوعات وعلى صعيد التحولات الفنية أيضا.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة الأهواء وما يترتب عليها في هذا الديوان، وما يصاحبها من توترات في نفسية الذات وتنعكس على طبعها وسلوكها وعلاقاتها مع محيطها.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الديوان لم تتم دراسته، كما أن أعماله كلها لم تتم دراستها في ضوء منهج سيمياء الأهواء، ويأتي هذا البحث فاتحة للدراسات السيميائية عموما في هذا الديوان وفي شعره كله.

وسيعتمد البحث على المنهج السيميائي في عموميته ويركز بشكل مكثف على ما يتعلق منه بسيمياء الأهواء الذي وضع أسسها جريماس وفونتاني، في كتابهما المشترك (سيميائيات الأهواء - من حالات الأشياء إلى حالات النفس) (2010)، وكذلك في بحث سابق لجريماس بعنوان (حول تكييفات الكينونة) الذي عُدّ إيذانًا بميلاد سيميائيات للأهواء[1] وكتاب لاحق لفونتاني بعنوان (سيمياء المرئي) (2010).

سيجيب البحث عن كيف تتجلى الأهواء في ديوان (صحراء لا تُرى)؟ وما دلالتها؟ وما أثرها في تشكيل النص الشعري؟ وكيف تجلى المحور الاستهوائي فيه؟

وللإجابة عن ذلك فقد قام البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين ونتائج، اختص التمهيد بعرض بعض التفاصيل اللازمة في الجانب النظري، وتناول المبحث الأول تشكل الأهواء في الديوان، وتناول المبحث الثاني تجلّي المحور الاستهوائي فيه.

التمهيد:

دخلت سيميائيات الأهواء إلى النقد الأدبي العربي بمصطلحات متنوعة لكنها ليست كثيرة كما هو الحال مع سيميائيات السرد أو السيميائيات العامة مثلا. فقد ترجمها عبدالقادر فهيم شيباني

بـ(السيميائيات التوترية)[2]، كما تمت ترجمتها من قبل عمي ليندة بـ(سيميائيات العواطف)[3]، لكن السائد في النقد العربي مصطلح سيمياء الأهواء كما هو عند سعيد بنكراد، ومحمد الداهي[4] وغيرهما، وهو ما اعتمدناه في هذا البحث؛ لأن سيمياء الأهواء ومثلها سيمياء العواطف مصطلحان يدلان على المقصود منهما بدقة (العواطف وما يصاحبها من انفعالات)، ولا يذهبان بالقارئ بعيدًا عن المراد منهما، أما التوتر فمصطلح له مجال اشتغاله؛ إذ إنه امتداد تطويري لسيميائيات الأهواء واسم لما جاء من إضافات إليها، ثم إن التوتر جزء من الأهواء وليس شاملا لها، وهو دال على مرحلة متقدمة منها تكون الانفعالات فيها في حالة شدة و/أو ضعف، وهو من -وجهة نظري- دال على أن هناك مثيرًا واستجابة له، ودال على حالة نفسية واحدة مقتصرة على القلق والاضطراب وعدم الاستقرار، بينما مصطلح الأهواء متعدد الدلالة، ويشمل كل ما يتعلق بالأهواء من تمظهرات.

وتعد سيمياء الأهواء منهجًا يهتمُّ بدراسة انفعالات الذوات وعواطفها التي تجعلها تبدو على هيئة معينة؛ ذلك أن مفهوم الاستهواء يحيل على حركة تشتمل على الانفتاح والانغلاق. إنه اندفاع محسوس ودال، إنه شيء (يدفع إلى...)، و(يؤدي إلى...) ويقوم بتوجيه الحركة[5]، ولا يتم التركيز على الانفعالات من حيث هي، بل على آثارها التي تتحقق في الخطاب[6].

وهذا الهوى قد يكون حصيلة فعل معين[7]، أي يؤدي إليه، كالألم مثلًا فهو نتيجة، وقد يكون الهوى في حد ذاته نتيجة في مرحلة معينة، ودافعا إلى إنجاز فعل في لحظة تالية له كالفرح، فهو في لحظة نتيجة لمثير معين، وهو في التي تليها دافع للقيام بفعل معين (الحركة - الصراخ - الضحك...).

كما أن سيميائيات الأهواء لم تأت من عدم، وإنما هي تطوير للسيميائيات المتعلقة بالفعل، كما كانت سيميائيات الفعل تطويرًا للسيميائيات العامة، وكما يؤكد فونتاني: "لا تعد... سيميائيات جديدة، أو نظرية جديدة للدلالة كونها قد ظهرت في رحاب التفكير حول المعنى، غير أنها اهتمت بتعميق الأسس الظاهراتية في السيميائيات الغريماسية"[8]. ويؤكد ذلك دوني بيرتران بقوله: تنبثق سيمياء العواطف من الفرضيات النظرية للسيمياء العامة[9].

وهذا يفضي إلى التأكيد على أن هذا الاتجاه في السيميائيات قد جاء نتيجة لإقصاء العواطف والأهواء والانفعالات مع ما سبق من دراسات، بل كان الحديث عن المشاعر وحالات النفس والأهواء، في ميدان علوم اللغة في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، مرادفًا لجرم علمي كبير؛ لذلك جاءت دراستها هنا إضافة إلى حقول السيميائيات السابقة، وقد دخل هذا الأمر بالتدريج[10] لكنه صار مهمًّا، وغدا يمثل منهجًا يتجاوز دراسة الأفعال المتعلقة بالذوات إلى دراسة أحاسيسها وانفعالاتها التي تحكم نظام هذه الأحداث. وقد أدت الدراسات المتعلقة بالأهواء -نتيجة لذلك- "إلى تعديل شامل في نظرية المعنى يتجاوز بصورة كبيرة مجال البحث الذي تعانيه هذه النظرية"[11].

لكن هذا لا يعني أن صيغتي المنهج السيميائي: السردية والعامة، يمكن الاستغناء عنهما، بل إنهما تعملان جنبًا إلى جنب من أجل دراسة هذه المشاعر وتحديد وظائفها في الخطابات، فسيميائيات الأهواء وإن كانت امتدادًا وتجاوزًا فإنها تستعين بآليات السيميائيات الأخرى، إنها في حالة تكامل. وإن كانت سيميائية الأهواء قد اختطت لها طريقة للدراسة وشبكة مصطلحات خاصة بها، فإنها في حال تكامل دائم. بل إن الأخيرة قد استعانت بما وضعته السابقتان -لاسيما السردية منهما- من خطاطات وآليات لصياغة خطاطاتها وآلياتها بالتماثل، ولكن بشكل معدل وأكثر التصاقا بالانفعالات لا بالأفعال[12].

إن الأهواء قد أُهملت كثيرًا ولم تلتفت الدراسات إليها، حتى أن الدارسين قد عدّوا دراستها غير مهمة بالرغم من أنها من أهم عناصر النصوص والخطابات الإبداعية؛ وإذا شئنا فإن النصوص والخطابات تنهض على جناحين محوريين: الأول جناح الفعل، والثاني جناح العاطفة التي تحفز الذات على إنجاز هذا الفعل، ومن ثم فإنه لا يمكن الاستغناء عنها؛ لذلك جاءت هذه الدراسة لكي تحدد ملامح الأهواء ومساراتها التي تمثل كينونة النص وكيانه.

المبحث الأول: تشكل الأهواء

تتشكل الأهواء في خطاب أدبي ما على وفق المنزع المحوري الذي يهيمن على إنتاج الخطاب في لحظة معينة، لكنه يصبح جزءًا من نسيجه، ويعمل على توجيه أفعال الذوات؛ أي أنه يمثل دافعا

محوريّا لقيامها بأفعال معينة؛ لأن هذه الأفعال هي في المحصلة نتيجة لمجموعة من الدوافع التي تعدّ الانفعالات قاعدتها المحورية، فالذوات (الفواعل) وصفات أفعالها تبدو ثابتة على الرغم من أنها مكونة من مجموعة من الكفاءات المتنوعة والمتغيرة؛ لأنها تؤخذ من جانبها التحولي المرتبط بفعلها، ولا يأخذ التحليل بعين الاعتبار تغير حالات الذات في مواجهتها للحدث سواء كانت مضطربة أم متوترة، وهذا التحول ينتشر باعتباره متغيرًا متواصلًا يتمركز حول الصلة (صلة الذات بموضوعها)، وهنا يرتسم الفضاء العاطفي الذي هو العلاقة الموجودة بين الذات والصّلة، مركّزا على الدينامية الداخلية للحالات[13].

إن ديوان (صحراء لا ترى) قد تم تخطيبه بناء على هذه الكيفية، وهو ما جعل الأهواء عنصرا رئيسا فيه، وبالمسح الشامل لقصائد الديوان تبين أن الأهواء المهيمنة هي: (هوى الشكوى – هوى القلق - وهوى الحزن).

غير أن الملاحظة الجوهرية المهمة هنا تتمثل في كون هذه الأهواء يحيط بها هوى كليّ يتمثل في هوى الضجر الناتج عن عدم الاستقرار، وهو ما يتجلى في عتبة الديوان الأولى/ العنوان (صحراء لا ترى)، فهو يحيل إلى الضياع والغياب وعدم الاستقرار، لاسيما في العلامة الأولى منه (صحراء)، التي توصف بكونها لا ترى، فإذا كانت الصحراء دالة على الاتساع والامتداد والقحل والفراغ وعدم وجود الناس فيها، ومن ثم الوحشة، فإنها توصف بعلامة أخرى –في عتبة الديوان- لا تقل -في كليّتها- عمّا تحيل إليه العلامة الأولى، إنها تدل على كف البصر، وغياب الرؤية ومن ثم الظلام والانقطاع والوحشة، وكلها دلالات تلتقي عند نقطة واحدة هي الوحشة، ونجدها بهذا المعنى تتكرر في متن الديوان، كما في قوله[14]:

وبرغم صحراء تخيط جلودنا

والشيح حين يفوح من أشعاري

فالصحراء هنا تدل على توغلها واشتغالها على السطح –الجلد- من أجل النفاذ (الخياطة) إلى العمق، كما أنها تتجاوز ذلك إلى أنها تنفذ عبر لوازمها (الشيح/ نبتة صحراوية) إلى نتاج الذات الفكري

(أشعاري). إن الضجر وما تعلق به من انفعالات ودلالات لا يقل امتدادا واتساعا عن الصحراء فهي موزعة في متن الديوان كله.

وعليه فإن هذا البحث سيقوم بدراسة ما يهيمن منها؛ على اعتبار أنه هو ما يمثل ما عداه ويغني عن الاسترسال في تفسيره.

1- هوى الشكوى

جاء في لسان العرب: "شَكَا الرجلُ أَمْرَه يَشْكُو شَكْوًا، عَلَى فَعْلًا، وشَكْوى عَلَى فَعْلى، وشَكاةً وشَكاوَةً وشِكَايَةً. الشِّكَايَة والشَّكِيَّة إِظْهارُ مَا يَصِفُك بِهِ غيرُك مِنَ المَكْرُوهِ، والاشْتِكَاءُ إِظْهارُ مَا بِكَ مِنْ مَكْروهٍ أَو مَرَضٍ ونحوِه. وأَشْكَيْتُ فُلَانًا إِذا فَعَلْتَ بِهِ فِعْلًا أَحْوَجه إِلى أَن يَشْكُوك، وأَشْكَيْتُه أَيضًا إِذا أَعْتَبْته مِنْ شَكْواهُ ونَزَعْتَ عَنْ شَكاته وأَزْلْتَه عمَّا يَشْكُوه، وَهُوَ مِنَ الأَضْداد"[15].

وجاء الفعل "اشتكى" مِن قولهم: يَشتكي، اشْتَكِ، اشتِكاءً، فهو مشتكٍ، والمفعول مُشتكًى، اشتكى فلانًا/ اشتكى من فلان: شكاه، أظهر استياءَه وتكدّرَه منه. "اشتكى البائعُ المشتريَ عند القاضي". واشتكى إلى فلان: لجأ إليه ليُزيلَ شكواه ﴿قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ﴾ [المجادلة: 1]، وتألّم بدون أن يشتكي: عبَّر عن حُزنه أو ألمه بدلائل خارجيّة. والشكوى ما يُشتكى منه، وهي توجُّع من ألم ونحوه. "تقدّم بشكوَى إلى فلان- بلغته شكوَايَ". والشكوى أحد أغراض الشّعر، وعادة ما يشير إلى التألُّم من جفوة الحبيب وبُعْده عن المحبّ، أو من قسوة الدهر، أو أولياء النعمة[16].

وتعني الشكوى -إذن- وصف الأحاسيس، وإظهار ما تعانيه الذات، والتعبير عن الاستياء والتكدر، ولجوء ذات إلى أخرى لبثّ المعاناة والوجد اللذين تعاني منهما، والتعبير عن الحزن والتوجع والتألم من جفوة أو قسوة.

وهوى الشكوى يبدو مهيمنا في الديوان إذ إنه أكثر الأهواء اشتغالا فيه، ولعل ذلك ناتج عن قلق الذات وضجرها الذي يبدو منذ العتبة الأولى في الديوان (العنوان)، حتى أنه يكاد يمثل الهوى

المحوري الذي تنسل منه الأهواء الأخرى، فنجد الذات تشتكي من التيه والقلق والألم والحزن والغياب وعدم الاستقرار، وهي كلها أهواء تنفرد عنه، لكنها تمثل الباعث الأول لهذا الهوى على نحو ما سنرى.

يظهر هوى الشكوى في الديوان مجسدا رفض الذات لوضعية معينة تبدو محيطة بها، ومتبرمة من حالة غير مستقرة تبعا لذلك، كما هو الحال في التبرم من الوضعية الوجودية القلقة في نص (حرائق الوجود)، إذ يقول[17]:

وجود بلا لغة: لا وجود
وعمر بلا قول "لا": لا يعود
وروح السلام التي في الحمام
تموت على كركرات الجنود.

إن الشكوى لا تتوقف عند ما تشعر به الذات انطلاقا مما تحسه داخليا، بل ينعكس الوضع الخارجي (الوجود) ليصبح باعثا للشكوى لديها، ومن ثم يجعل الفعل على هيئة الرفض لكل ما يحدث، إنه رفض لخرس الوجود وتعطيل لغته، وانقضاء العمر، ورفض للموت (عكس السلام الذي يرمز إليه الحمام وكركرات الجنود).

فهذه الشكوى أكثر اتساعا؛ إذ تبدو في الخارج (خارج الذات) لكنها فاعلة فيها ومتحكمة في سلوكها أولا، ومن ثم دافعة إلى استحضار ذات مشكوّ إليها من هذه الوضعية القلقة، يقول[18]:

نحب الحياة هنا يا أخي
ولكنها لا تحب الذين ينامون من ذاتهم
من بريق الصمود.

فإذا كانت "الشكوى انزعاجا يظهر على الشاكي، بسبب أمر ما غير مرغوب فيه"[19]، فإن ذلك قد تجلى هنا، إذ الذات تبدي انزعاجها من الوضعية التي تحيط بها، ولا تتواءم مع ما تسعى إليه وتتمنى حصوله.

وتبدو الشكوى مرتبطة بالتبرم من الوضع الوجودي أيضا في نص (غناء حزين)، إذ يقول الشاعر[20]:

كأسئلة الوجود..

هنا سمائي

وحزنٌ.. مثل حزن الأنبياء

ضحكت على الحياة بملء قلبي

وكنت أسلُّ من ضحكي: بكائي

أنا وجع الطريق وكل خوف

مشى فوقي تعثر في رجائي

حزينٌ يا أبي.. والحزن ماض

تسرب من دمائك في دمائي

جهور يا أبي صوتي، وعات

وموج الناس يهدر بالعداء

صموت يا أبي جرحي، ورأسي

ثقيل والمدى يعدو ورائي

إن الذات لا تشكو فحسب، بل تظهر مدى الوجع الذي يقف وراء الشكوى، والحزن الذي يدفعها إلى التخلص منه، وهو تخلصٌ تدرك أنه لا تستطيع الفكاك منه، وتدرك أن الشكوى مجرد مرحلة للتخلص الآني منه، لذلك تبدو الشكوى التي تقدمها الذات إلى الأب ممهدا لها بالتبرم، والارتفاع بالوضع المتبرم منه إلى أمر مركب (كأسئلة الوجود.. وحزن مثل حزن الأنبياء...)، كما تبدو في

هيئة بقاء واستمرار وغير توقف، فهناك استقرار وامتداد واتساع، استقرار لعداء الناس، وامتداد للمدى، واتساع للحزن. إن الذات تشعر بالألم مما يحدث، لذلك تشكو إلى الأب، وهي شكوى محملة بالتوق إلى الخلاص.

2- هوى الحزن

يأتي الحزن في المعاجم بمعانٍ منها: "الغَمُّ الحاصِلُ لوقوعِ مَكْرُوه أَو فَواتِ مَحْبوبٍ فِي الماضِي، ويُضادُّه الفَرَحُ"[21]، والسرور[22]. و"هو بمعنى الشعور بالألم والخشونة في النفس والغَمّ، ولا يتأتى فيه قيد فوات شيء إلا بتكلف"[23].

إن الحزن يحمل معنى الغم، والشعور بالألم والخشونة، ولأنه شعور بالألم فهو نتيجة لباعث ما؛ فجيعة أو خوف، أو فقدان شيءٍ ما له مكانة لدى الذات. وقد يكون هذا الشيء ماديا أو معنويا، ويترتب عليه سلوك الذات وفعلها المرتبط به، أي أن الفعل لا يكون إلا نتيجة له، قد يأتي في الخطاب تعبيرا عما يشعر بالذات لذاته أو لغيره، أي أنه يحزن لما يحل به أو بغيره، أو كليهما معا، ويكون ناتجا عن الوحشة المحيطة بالذات، كما في قول الشاعر[24]:

أنادي..
ولا صوت لا آخرون
يجيبون روحا جثت في الندا
جدير بي الحزن.. لكنني

فقدت الكلام.. وصرت صدى.

إن الوحشية التي تحيط بالذات ناتجة عن الفراغ وغياب الآخرين الذين يستطيعون مشاركتها الكلام والإجابة (يجيبون) عن تساؤلاتها ويملؤون معها الفراغ، وهي -نتيجةً لذلك- فقدت الكلام وصارت مجرد صدى، أي أن الحزن نتيجة لكنها نتيجة لها تبعاتها الممتدة في الزمان والمكان، وليست مجرد رد فعل فحسب، فقد استحال الأمر إلى وحشة واستحالت حالة الذات إلى صدى.

ولعل القلق الوجودي هو الباعث الذي يقف خلف ذلك، فغياب الآخر يعني غيابا للذات، إذ تبقى بمفردها وحيدة، سجينة الذات، وذلك كله مآله الحزن، يقول الشاعر[25]:

أفتش في الكون عن آخر

يقول لي: اليوم ليس الغدا

وجودا كريم الرؤى.. يا سماء

أليس لهذا الوجود ندى؟

نبيّا.. لجرح السنين التي

بها سجن العقل.. واستبعدا

طريقا لنا قبل موت الطريق

تؤنسه قبل يوم الردى.

إن الوحشة لم تسيطر على الذات وتبعث حزنها فحسب، بل عكست المحيط الذي يلفها، ومن ثم يجسد مدى امتداد هذا الحزن وأثره على الذات، فـ"أفتش في الكون عن آخر" يعني الفراغ والغياب والانقطاع، وذلك كله يفضي إلى الغربة الوجودية والعزلة، و"يقول لي اليوم ليس الغدا" يعني امّحاء الذاكرة وغياب المنبه والمعين على معرفة الزمن وما يتعلق به، و"سجن العقل واستبعدا" يعنيان الحصار وتعطيل فاعلية المعرفة والاستكناه والتفسير والتحليل.... إلخ.

إن الحزن -بناء على ذلك- مركب لا يأتي من الخارج من قبل باعث واحد بل من بواعث متعددة، ولا يفضي إلى الحزن الذي يزول بسهولة، بل يؤول إلى الحزن المتعدد الملامح (الغياب والألم والوحشة والقلق والموت).

لكن الحزن يبدو أكثر وضوحا وأكثر ترسيخا لدلالة الانفصال عن موضوع القيمة؛ توقا إلى الاتصال به بشكل يعيد التوازن إلى الذات في قصيدته، التي يقول فيها[26]:

مساء -كما تعلمين- حزين

وقلب -كما تأمرين- سجين

وليلٌ تثاءب فيه النجوم

لتخفي الصباح عن العالمين

.....

حزين أنا اليوم يا قلب قلبي

حزين وعمري بلاد تضيع

ونفس تذوب على الراحلين

إن الحزن هنا يرتبط بالانفصال عن موضوع القيمة (الاتصال بالمحبوب) بوصفه معادلا للاستقرار والسكينة، ويتوق إلى تحقيق تحولٍ مّا يفضي إلى الاتصال ويؤدي إلى السكينة والاستقرار، إذ بهذا الانفصال كل شيء موحش، فالمساء حزين، والقلب سجين، والليل تتثاءب فيه النجوم وتخفي الصباح، ومن ثم يأتي التوكيد على الحزن، ليؤكد هيمنة هذا الهوى على مفاصل النص كهيمنته على الذات المنتجة له.

إن الحزن فيما سبق يسيطر على انفعالات الذات ويعمل على توجيه سلوكها ومن ثم على حركتها الكلية التي تضبط إيقاع تفاعلها مع محيطها ويحيل إلى أن ثمة نقصا تتوق الذات إلى التخلص منه.

3- هوى القلق

القلق كالحزن من حيث كونه نتيجة لباعث ما، لكن "القَلَق: الانزعاج. يقال: بات قَلِقًا، وأقْلَقَهُ غيره"[27]. و"قلِقَ يَقْلَق، قَلَقًا، فهو قَلِق، قلِق الشَّخصُ: 1- اضطرب وانزعج، قلِق المريضُ فلم ينم-

قلِقتُ لغيابه- لا تقلَق بشأن النقود، بات قلِقًا: مُضْطَرِب البالِ. 2- أرِق. 3- اضطرب، لم يستقرّ في مكانٍ واحد، قلِق الهاربُ من العدالة"[28].

وعليه فإن القلق يعني الاضطراب، وعدم الاستقرار على هيئة معينة، وكثرة الحركة، وانقطاع النوم، ويأتي القلق بهذه المعاني في نص (انتظارات)، إذ يقول الشاعر[29]:

في قلبك قصائد تنتظر

ترقب أنثى خلقت من أغنية ومجاز

لكي تذوب في الوجود وتقولها اللغات المنسية

في المطارات التي تجرح روحك.. تنتظر

تودُّ أن تلقي حقيبتك وقلبك على السرير

وتنام كما ينام مخمور شرب نصف الحياة.

إن القلق يتجلى منذ عنوان القصيدة (انتظارات)، وهي جمع انتظار، والانتظار يعني القلق والترقب لقادم ما، أو لسماع خبر ما، لكنه هنا يعني انتظارا لقادم ما (أنثى)، لكنها أنثى مختلفة عن المألوف، أنثى خلقت من أغنية ومجاز، أي أنها ليست حقيقية، كما يظهر القلق في النص من خلال العلامات: (تنتظر، ترقب، اللغات المنسية، في المطارات التي تجرح روحك)، وكذلك من خلال التوق إلى الاستراحة والانقطاع عن التعب الموجود: (تود أن تلقي حقيبتك وقلبك على السرير وتنام)، إن القلق هنا هو الدافع للفعل والحركة أيضا، وهو ما يتضح في ختام النص[30]:

انتظر أيها المتذمر العتيق

الانتظار ليس شقاء.. الأشقياء لا ينتظرون شيئا.

فالتذمر يعني الحركة والانزعاج وعدم الصبر على الانتظار، ويعني أن الانتظار يثير هذا الهوى في الذات ويدفعها إلى الاضطراب.

كما أن القلق يفرز سلوكا معينا يترتب عليه القيام بأفعال معينة من قبل الذات القلقة، كالاضطراب، والتدخين، وسرعة الحركة، ويتضاعف الأمر حينما يكون قلقا وجوديّا كما في نص (وصايا وجودية)، إذ يقول الشاعر فيه[31]:

أدخن نفسي لهذا المدى

ولم يبد مني سوى ما بدا

وأشرب ذاتي

لأن الحياة

سعير يؤجج فيّ الصدى

جليد الحقيقة قاس..

أموت

لكي أكسر الماء.. موتي: سدى

إن القلق هنا هو قلق البحث عن الحقيقة، وقد كان من تبعاته الاضطراب الذي كشفت عنه علامات مثل: (أدخن نفسي - أشرب ذاتي - الحياة سعير....)، وهي كلمات تعني الحركة، والاضطراب الناتجين عن عدم القدرة على الوصول سريعا إلى هذه الحقيقة (جليد الحقيقة قاسٍ).

ويكون القلق ناتجا عن شيء مبهم غير متوقع الحدوث، كما في قصيدة (إلى ماذا؟)، التي يقول فيها[32]:

نمد أعناق صمتنا

نتجمد كلحظة تحاول الإمساك بالوقت

نتواطأ على أذن واحدة

لشيء لن يحدث أبدا.

وهو قلق يحمل منزعا وجوديا أيضا، نابعا من العدمية التي تحيط به، أو عدمية الآتي، أو انتظار تحقق حدوث ما لم يحدث.

فـ"نمد أعناق صمتنا" يحيل إلى عدم وامتناع عن الكلام وخضوع وخنوع (على اعتبار أن الصمت خنوع وخضوع)، وهي كلها تحيل إلى العدم، وكلمة نتجمد أيضا تحيل إلى التوقف والثبات وعدم الحركة، و"نتواطأ على أذن واحدة" تعني تعطيل وظيفة الأذن، وتحيل إلى عدم السماع بالشكل الكافي، كما تحيل علامات (لشيء لن يحدث أبدا) إلى مطلق الغياب والانقطاع والعدمية.

إن القلق بذلك أمر ناتج عن احتشاد ما يضغط على الذات باتجاه السكون وعدم الحركة والغياب والتوقف، وهو دال على اضطراب ونقص وعدم امتلاك للموضوعات التي تسعى الذات الى الاتصال بها (عكس ما سبقت الإشارة إليه تماما).

المبحث الثاني: الخطاطة العاطفية

تأتي الخطاطة العاطفية في سيميائيات الأهواء في المرتبة الثانية من حيث التحليل، لكنها تعد المفتاح الإجرائي المهم الذي يكشف المحور الاستهوائي للذات وانتقاله من مرحلة إلى التي تليها، ويهدف إلى تمثيل مسار الذات العاطفية[33]، وتتكون هذه الخطاطة من مراحل تبين تدرج الهوى من المستوى العميق إلى المستوى السطحي:

- الانكشاف الشعوري.
- التأهب.
- المحور الاستهوائي.
- العاطفة.
- التقويم الأخلاقي.

وسيقوم البحث بدراستها كما يلي:

- **الانكشاف الشعوري**

يأتي هذا المصطلح عند المترجمين بمسميات متعددة، مثل: الوعي العاطفي[34]، واليقظة العاطفية[35]، والتكوين العاطفي[36]. لكنها جميعا تعني انعكاس الذات الاستهوائية في الخطاب عندما تعبّر عن شعورها بهوى معين[37]، وتكون الذات فيه مهيأة للإحساس بشعور محدد، وتكون حساسيتها في حالة يقظة حيث تظهر بعض التغيرات الإيقاعية: بطء، سرعة، توتر، توقف، أو تسارع[38].

إن هذه المرحلة تعد المرحلة الأولى في الخطاطة، وهي مرحلة تكوين الذات لأهوائها، ومن ثم تنجز بناء عليها الأفعال المتعلقة بها وتظهر حالتها جلية كما هو الحال في قصيدة (كافي) التي تبدو الذات فيها مفعمة بحالة عاطفية مركبة تعجزه عن التعبير، وهي حالة وصفِهِ لمن يهوى، حتى أنه يعجز عن تسميته وبناديه بالموت ويؤكد أن معاجمه غير قادرة على التوصيف، إذ يقول الشاعر[39]:

سرقت مني تباريحي وأهدافي
وجنتي.. ولظى شعري، وأعرافي
ماذا أسميك يا موتًا يعز على
معاجمي ويعادي كل أوصافي

إن الهوى بناء على ذلك يبدو فاعلا مؤثرا يدفع الذات إلى الشعور بالعاطفة المضاعفة نحو (المروي له/من يهوى) ومن ثم التعبير عن ذلك بشيء من المبالغة والقلق والتوتر والسرعة التي تجعله غير قادر على التوصيف بالشكل المراد، لكنه يؤكد أنها ستكون ذات معنى مهمٍّ في المستقبل[40]:

يا فتنة سيرى الأحفاد نجمتها
يقول واحدهم: يا ويح أسلافي
هام الزمان على نهديك، وانفرطت
حباته، ومضى للموئل الصافي

فالآخر (المروي له هنا) هو الفاعل المؤثر في انفعالات الذات، ودافعها نحو مضاعفة الشعور ومن ثم التعبير عنه نتيجة للقيمة التي يخلقها لديها. فهو ذات فوق الوصف، لكن الذات في لحظة ما تصفه بشيء من المفارقة (الموت) بما له من حمولات الفصل بين الذات وموضوعات قيمتها (الاستقرار والسكينة والطمأنينة...)، لكنها لا تعني ذلك كما يظهر للوهلة الأولى، حتى لو كانت الذات تبدو فاقدة لكل ما تملك نتيجة هذا الشعور (تباريحي وأهدافي وجنتي... إلخ)؛ فالذات تبدو متيقظة لما يحدث مستوعبة لكل تفاصيله، لكنها تعبر عنه بشكل معكوس نتيجة للشدة والتوتر الحاصلين.

وتبدو الذات في قصيدة (البدو في بحر المجاز) مستيقظة على الإحساس بشعور الحزن والوجع والاغتراب، إذ لم تكن كذلك من قبل، لكنها بعد ذلك تدرك الوضع الراهن الذي تمر به، ونتيجة لذلك تحول مسارها وفعلها كله إلى النقيض، أي أن ما قبل المعرفة لم يعد هو الحاضر فيما بعد المعرفة، يقول الشاعر[41]:

ما كنت أدري في ضلال مساري:

أني بك استغنيت.. يا أقداري

لاهوت هذا القلب

حزن معاولي

يمضي إلى وجعٍ يقض جداري

وأنا وأنت

حقيقتان بلا هوى

في قلب ذي الصحراء: دون قرار

إن هذا التحول المفاجئ كان بين مرحلتين تتسم الأولى بالسكينة والطمأنينة وهي مرحلة قبل (ما كنت أدري)، وتتسم الثانية بالقلق والتوتر والاضطراب والحزن، وهي مرحلة بعد (ما كنت أدري)، وهذا التحول المفاجئ قد خلق لدى الذات الشعور بالألم والحزن.

- **التأهب**

يأتي التأهب في المرحلة الثاني من مراحل المحور الاستهوائي، و"في هذه المرحلة تتجلى العاطفة التي أيقظت شعور الذات، بحيث تتخيل الذات مشاهد توافق رغباتها والشعور الذي تود بلوغه، ويصير الاستعداد العاطفي... لحظة تتشكل فيها الصورة العاطفية فتثير النشوة أو الألم"[42].

يتجلى الانكشاف الشعوري في قصيدة (مرآة ذات)، حينما تبدو الذات متسائلة عن حقيقة ذاتها وكينونتها (من أنت؟)؛ لتشي بإحساس الذات بالافتقار إلى المعرفة، ومن ثم تأهبها لاكتشاف هذه المعرفة، فالسؤال هنا بمثابة المدافع نحو التأهيل، ومن ثم يتلوه التأهيل المتدرج؛ لتصل الذات بعده إلى الامتلاك ومن ثم الإنجاز، ويبدو ذلك في قول الشاعر[43]:

من أنت؟

تسألني حكاياتي

عطش الطريق، ووحشة الآتي

شبح الحياة يمرّ في غرفي

فأرى الحقيقة بين أمواتي

حدقت في المرآة

أبحث عن ذات تقربني إلى ذاتي

لم أدر أني -والسنين مضتْ-

أصبحت مرآة: لمرآتي!

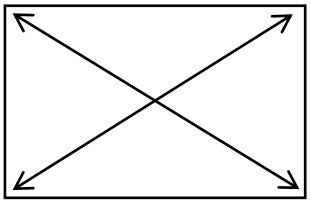
إن تحول الذات من حالة عدم معرفة إلى حالة البحث عن المعرفة يدل على الإحساس لديها بوضعيتها الراهنة، وهي وضعية خلو وسكينة وصمت وعدم معرفة، لتتلوها بعد ذلك الإجابات الدالة

على الفجيعة التي تستفيق الذات بموجبها على حقيقتها المتمثلة في القلق والموت وانقضاء السنين، ومن ثم تحول الذات إلى مرآة لذاتها، على اعتبار أن المرآة هنا هي مصدر المعرفة الحقيقية للكينونة كما هي دون تزييف.

إن الذات تدرك هنا أنها قد أصبحت مهيأة للشعور بإحساس الافتقار (التحول من وضعية إلى أخرى)، والسير نحو النهاية والتسليم بها باعتبارها حقيقة مطلقة (انقضاء السنين/ شيخوخة)، ومن ثم تظهر التغيرات المتمثلة في التسليم والرهبة مما حدث بعد المعرفة (الإنجاز/ تحقق).

ويمكن توضيح ذلك في خطاطة المربع السيميائي على النحو الآتي:

المعرفة اللامعرفة



الحقيقة الزيف

فبالمعرفة تتضح تفاصيل الذات وقدرتها على التعامل مع الآخر والمحيط، ومن ثم تؤمن بكينونتها في لحظة زمنية معينة بما يتعلق بها من تفاصيل إثبات للذات ومعرفة مساراتها، ولا يمكن أن تلتقي المعرفة مع اللامعرفة فهما خطان متوازيان لا يلتقيان، لكن أحدهما يوضح الآخر على اعتبار أن "بضدها تتميز الأشياء"، وبين المعرفة والحقيقة صلة من حيث إن المعرفة تفضي إلى الحقيقة، والحقيقة معرفة من جهة معينة، وبين المعرفة والزيف عدم اتصال أيضا فكل منهما لا يلتقي مع الآخر، وكذلك فالعلاقة بين الحقيقة واللامعرفة علاقة انفصال.

وتبدو الذات متسائلة بعد قلق مفضٍ إلى التحول نحو الاكتمال في قصيدة (رغبة الفتنة السائلة)، التي تعبر فيها الذات عن اكتشافها لزيف كل ما مر بها من قبل، وتشكو للآخر من هذا

الوضع في محاولة للتعبير عن رغبة ملحة في مغادرة هذا الوضع (التحول) إلى آخر (الاستقرار)، يقول الشاعر[44]:

ودخلت في صلب الحكاية يا أخي

لم أدرِ أن الأرض لا تدري بأني صوتها

لم أعترف بالانكسار.. ولم أردد شهقتي الأولى

لأني لم أكن إلا نسيجا في حكايتها القصيرة

هل كنت في منفاي ذاتًا يا أخي؟

هل أمنياتي في الطريق المرّ كانت أمنياتي؟

هل صرت في وطني سبيلا للخواء؟

إن اكتشاف الذات لوضعها غير المنضبط كان بسبب عدم وجودها في السياق الذي كانت تظن أنها فيه، وهو اكتشاف يدفعها إلى التعبير بواسطة هوى الشكوى إلى الآخر ومن ثم السعي إلى تجاوز ما هي عليه. إن إحساس الذات بعدم جدوى أمنياتها وتحولها في وطنها إلى سبيل للخواء قد دفعها إلى البحث عن بديل؛ لأن ضياع الأمنيات يدل على حسرة، وتحول الوطن من كونه كذلك إلى عكسه يعني الاغتراب، وكلاهما دافع محوري للتساؤل من أجل الوصول إلى إجابة تعود الذات بموجبها إلى وضعها الطبيعي.

ومن خلال المقطعين الشعريين السابقين وما يتمظهر فيهما من انكشاف شعوري وتحولات يمكن أن نستخرج برنامجا سرديّا لانفعالات الذات على النحو الآتي:

- الإحساس بالواقع (المعرفة) ويعني أن جهلا كان مسيطرا على هذه الذات من قبل فمثلت المعرفة وضعية مزعزعة للذات أفضت بها إلى البحث عن الحقيقة بتفاصيلها المتعددة كما رأينا.

- الامتعاض من الواقع وعدم المعرفة ومن ثم السعي الحثيث إلى التخلص من عدم المعرفة كليا وامتلاكها.
- الامتلاك للمعرفة واكتشاف زيف الوضعية السابقة للمعرفة، ومن ثم الوصول إلى الاستقرار الكلي (التحقق).

وذلك يعني أن ثمة تدرجا في الحالات الاستهوائية للذات وأفعالها المتدرجة مما قبل المعرفة، ومن ثم لحظة المعرفة التي تتلوها اللحظة النهائية التي تتوج فيها الذات بالمعرفة الكلية والامتلاك.

- **المحورالاستهوائي**

يمثل هذا المحور اللحظة التي يتم فيها التحول الاستهوائي، إذ تعرف الذات خلال هذه المرحلة معنى الاضطراب، وتكون مزودة بدور عاطفي يمكن التعرف عليه، إذ تحس بإحساس معين ويتولد لديها إحساس ناتج عنه ويمكن بعد ذلك التخلص من هذا الهوى[45]. بمعنى أن الذات تتعرف على أسباب اضطرابها[46]، وتنتقل من حالة إحساس أولية إلى أخرى تابعة لها تتخذ فيها فعلا معينا ينقلها من مرحلة إلى أخرى، وتؤكد حليمة وازيدي "أن المحور الاستهوائي هو المرحلة الأساسية في المقطع، وهي التي تغير بشكل نهائي الحالة العاطفية للذات، وتعمل على تعريف الذات معنى الاضطرابات التي حققتها حتى هذا الحين"[47].

تبنى قصيدة (حرب الجسد) على التحول من حال إلى أخرى وتحاول الذات من خلال هذا التحول التعرف على سبب الاضطراب الذي مرت به، فهناك جسد تم إهماله عمدا في الريح، لكنه يعود، وهذه العودة تعني تحولا من حالة سابقة إلى حالة تليها. إن عودته تقف في صلب عملية التحول الجذرية في حالة الذات وانفعالاتها، يقول الشاعر[48]:

جسدي الذي أهملته في الريح عاد
يرى رؤاي.. يمر في صمتي.. يعذبني طويلا يا أبي
كحكاية منسية في الروح عاد

كوصية منذورة لله عاد.

إن تكرار حالة العودة وتمثيلاتها تعني أن هذه العودة قد مثلت عامل ضغط عاطفي على الذات وجعلتها تتعرف على حقيقة الاضطرابات، ومن ثم القلق الناتج عن ذلك؛ لذلك كانت المقاومة هي السبيل المؤدي إلى الرفض وعدم تقبل هذا التحول، كما في قول الشاعر[49]:

وأنا بلا جسد أقاوم

لا أريد لرحلتي أن تنتهي عبثا على جسد لئيم

لا أحب لفكرتي أن تنحني من أجل لقمة

لقد أدركت الذات حقيقة الاضطرابات التي مرت بها، وهي اضطرابات حاولت أن تتخلص منها لإدراكها أن هذا التخلص يعني الانتقال من مرحلة التيه والافتقار إلى الحرية والتخلص من لؤم الجسد والإذلال (الانحناء من أجل لقمة).

وفي قصيدة (التفاتة وسواس) تدرك الذات سبب الاضطراب والتوتر الحاصل الذي جعلها تتصرف دون إدراك لتصرفاتها ونتائج هذه التصرفات، يقول الشاعر[50]:

وتشربين مياه الروح يا لغة خضراء..

ما سألت عن موتي القاسي

تخيلي أنني حيٌّ..

هنا.. التفتي

لبعض حزني وذوقي بعض إحساسي

أسير نحوك لا أدري بأي يد قطعت غصني؛

لتبكي

إن ما تؤديه الذات من فعل إنما هو ناتج عن انفعال محدد، ناتج عن غياب الذات الذي يخلق لديها هوى الاضطراب والقلق والتوتر، ومن ثم الهوى الذي يقع في هذا السياق كله، وهو هوى الحزن، والعلامة (تأتين كالوطن) دالة على أن ثمة غيابا حاصلا يدفع الذات إلى الشعور بالألم والحسرة، وهو ما يكثفه المعنى الكامن في كون المجيء كالوطن، مما يدل على أن الإحساس بالسكينة والاستقرار كان غائبا، وذلك يعني أن الذات كانت تعيش في غربة بلا وطن، أي أن ذلك يحيل إلى غياب عواطف كثيرة مثل الحب والأمان ومن ثم السكينة والدفء ومن ثم حضور الغربة وما يتعلق بها من مشاعر وانفعالات كالحزن والألم والغياب.

لقد مثل الغياب عنصرا معيقا للذات إذ عمل على عدم اتصالها بموضوع القيمة (المحبوب – الاستقرار – الحب – السكينة...)، في حين مثل الألم الناتج عن عدم هذا الاتصال حافزا داخليا للشعور بالاضطراب والقلق وكذلك الشعور بالاغتراب.

- **العاطفة**

يشير محمد برادة إلى أن هذه المرحلة تشير إلى الفرد وجسمه، وتتميز عن غيرها من المراحل السابقة بكون الذات تبدو فيها غير مستقرة، ومضطربة، ويتجلى نشاطها الانفعالي (رعشة، تشنج، رعشة، ضجر...)، ويكون على شكل رد فعل قابل للملاحظة والقياس والقبول والرفض من قبل الآخرين[51]، وتؤكد حليمة وازيدي أن "كل هذه الأشياء تتجلى انطلاقًا من رد فعل فيزيولوجي (عفوي) تحس بها الذات وترى من الخارج، وهي النتيجة القوية والوحيدة للمحور الاستهوائي"[52].

وينعكس ذلك في قصيدة (لصوص الحزن)، إذ يقول الشاعر[53]:

حبيبتي: هل رأيت الحزن في لغتي

يحدث الفجر عن تاريخ أشجاني

لم أسرق الناس شيئا يا معذبتي

ما بالهم يسرقون اليوم أحزاني!

إذ التشنج يبدو جليّا في هذا الخطاب الانفعالي الرافض لما يمارسه الآخرون من سرقة لأحزانها، إن الذات تكشف انفعالاتها في لحظة ومن ثم لا تتوقف عند هذه الحالة فقط، بل تكشف السبب الكامن وراء هذه الانفعالات والخطاب المتشنج الرافض في قوله (يا معذبتي). إن السبب الكامن هو تعذيب الآخر (المحبوب) للذات، التعذيب الذي يولد الحزن والانكفاء والألم، وهو الدافع الرئيس للانفعال وظهور العاطفة على هذه الحالة من الرفض، وما رفض سرقة الآخرين لحزن الذات سوى تعبير ضمني عن رفض التعذيب الحاصل من قبل المحبوب.

ويسيطر القلق والتوتر على الذات في قصيدة (وتد يبحث عن أرضه)، التي تحيل منذ عنوانها إلى انفصال بين الذات (وتد) والموضوع (الأرض)، وهو انفصال يخلق القلق والتوتر ويعمل على إرباك الذات التي تبدو غير مستقرة، يقول الشاعر[54]:

لو كنت أعرفها حقا لقلت لها

حقيقتي أنت.. ها ضاقت سماواتي
مضيت في العمر لا روحٌ ولا جسدٌ
لم تنتصر فيَّ أنهارُ البداياتِ

فغياب المعرفة وضيق السماء لا يعنيان الغياب والضيق المجردين، بل هما عدم معرفة الذات لذاتها أولا وضيقها الناتج عن القلق والاضطراب ثانيا، وقد جعل ذلك من الذات كيانا غير مستقر فيما مضى وفي اللحظة الراهنة وربما في المستقبل، وهو ما يدل عليه قول الشاعر[55]:

مضيت في العمر لا روح ولا جسدٌ
لم تنتصر فيّ أنهار البداياتِ

إن مُضيّ العمر بلا روح ولا جسد يعني الغياب والانتهاء والوصول إلى النهاية، وذلك يعني الاضطراب والقلق، و(عدم انتصار الأنهار) في الذات يعني هيمنة الجفاف والجدب، وهو ما يعزز الدلالة الكلية لهذا الهوى المتمثل في القلق والاضطراب.

- **التقويم الأخلاقي**

تتجلى في هذا المحور العاطفة التي عايشتها الذات له ولغيره، ويخضعها للتقييم عن طريق تهذيبها بمقارنتها بما هو معمول به من قيم المجتمع، وفي الآن ذاته يمارس عواطفه كما يشاء بكل حرية، وبالوصول إلى هذا المستوى يمكن تقييم عاطفة الذات وفق القيم السائدة في المجتمع[56].

وفي هذا السياق تبدو الذات نافرة من قيم المدينة وما يتعلق بها من زيف وانعدام للحرية وانغلاق وعدم استثمار قيم المحبة والألفة التي تكاد تنعدم في المدينة وتترسخ لدى البدوي الذي يعيش في الامتداد والاتساع، وهو ما يظهر في قصيدة (بداوة)، إذ يقول الشاعر[57]:

سأعيش مع البدو منذ اليوم

بلا دار تشدني إليها

ولا نخل يصعدني إليه..

بلا درب يحني ظهره تحت الأرجل

ولا جدار ينخفض دونه الصوت

....

بدويا يا أماه كالريح كالحجر كالسماء

بدويا يا ربي كالحياة الحقيقية.

كالحرية.

إنه يعلن الخروج من مرحلة سابقة تتمثل في العيش في المدينة التي لم يسمّها صراحة ولكنها تبدو الباعث الرئيس لهذا التعبير، إلى مرحلة لاحقة هي (سأعيش مع البدو)، ويقرن ذلك بالحرية، وهو ما يعني أن ثمة تقويمًا ذاتيًا لما يحدث في المدينة أولا، ونقدا لها، وامتداحا لما يحدث مع البدو من حياة تنافي قيمها قيم المدينة.

كما أنه يقارن بين أمرين: حرية الذات وعرف القبيلة، لكنه يطلب من الذات أن تمارس هواها كما تحب دون قيود، مع أنه يؤكد ما لدى المجتمع، كما يبدو في قول الشاعر[58]:

كن ما تشاء

اشرب حياتك كلها

واسكر بذاتك

لن يستريح الوعي إلا أن تكون مغيبا

لن يستمر العرف في صلب القبيلة يا صديقي

فاهرب إلى حرية اللغة البكور

اشرب حياتك واسكر بها

فالنشوة الكبرى ستظهر في مماتك

إن الذات تدعو إلى الحرية التي تتجاوز ما تضعه القبيلة من معايير وما تتلبسه من عادات، وهي دعوة إلى استثمار ما تشعر به الذات وما ينتابها من أحاسيس وانفعالات، لكنه يدرك أن ذلك لا يمكن أن يتحقق في الواقع الفيزيائي للذات في ظل هيمنة القبيلة التي لا يصرح بها، بل تتحقق من خلال اللغة التي يصفها بالبكور، وكأنه يقول لا تتجلى النشوة في تمامها إلا في الممات وليست هنا في هذا الواقع غير المنضبط.

وهو ما يؤكده بجلاء في قوله[59]:

كن ما تشاء ولا تكن عبدا لشيء

سافر بنفسك نحو نفسك

وانطلق في مطلقك

واعبر عبيرك واسترح في نار عقلك يا ابن أمي

فالسماء هنا تسومك ما تسومك والديار غدت ديار الآخرين.

إن الذات لا تتوقف عند مرحلة الدعوة للعيش بحرية خارج سياق القبيلة، بل تؤكد أن المعايير التي تمارس في الديار بحاجة إلى تجاوز وخروج ومن ثم لا يقدم نقدا لها بقدر ما يشخصها ويدعو الذات إلى العيش لذاته بعيدا عن عنتها.

النتائج:

إن ديوان (صحراء لا ترى) قد نهض على الأهواء باعتبارها تصويرا للانفعالات والمشاعر التي تعيشها الذات، وتنظم حركة سلوكها وخطابها وتجعلها تبدو بهيئة معينة دون غيرها.

لقد هيمن هوى الضجر على المجموعة، وهو الهوى الذي تحكم في الأهواء الأخرى التي نهض بها الديوان ورسمت مسارات ذواته، ومن أبرز الأهواء التي اندرجت ضمنه: هوى الحزن، وهوى القلق، وهو الشكوى.

لقد كان للأهواء دور في تجسيد أفعال الذوات على شكل معين أولا، وفي ظهورها في حال معين أيضا ثانيا.

وقد شخص المحور الاستهوائي دور الانفعالات؛ إذ بدت الذوات متيقظة مدركة لما يحدث وما يترتب على كل انفعال، وكانت متأهبة كاشفة عن أهوائها مجلية المظاهر الخارجية للأهواء ومهذبة لها أيضا.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: جريماس، وفونتني، سيميائيات الأهواء: 45.
(2) ينظر ترجمته لمقال قصير: فونتاني، سيميائيات توترية: 4، 5.
(3) ينظر: بيرتران، سيمياء العواطف: 309.

(4) ينظر: الداهي، سيميائيات الأهواء: 103. ويشير الداهي إلى أنها تعرف بأسماء أخرى على نحو السيميائية التوترية والسيميائية الاتصالية، وسيميائية المحسوس، ينظر: نفسه: 1-3.

(5) ينظر: جريماس، وفونتني، سيميائيات الأهواء، حاشية: 14. (مقدمة المترجم).

(6) ينظر: نفسه: 10. (مقدمة المترجم).

(7) جريماس وفونتني، سيميائيات الأهواء: 101.

(8) ينظر: جاك فونتنايي، سيميائيات توترية: 4.

(9) ينظر: بيرتران، سيمياء العواطف: 309.

(10) ينظر: جريماس، وفونتني، سيميائيات الأهواء: 45. بيرتران، سيمياء العواطف: 309.

(11) فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: 119.

(12) ينظر: عمي، قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع": 386.

(13) ينظر: بيرتران، سيمياء العواطف: 311.

(14) الغالب، صحراء لا ترى: 36.

(15) ابن منظور، لسان العرب: 439/14.

(16) ينظر: عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة: 229/2، 230.

(17) الغالب، صحراء لا ترى: 26.

(18) نفسه: 28.

(19) هجري، سيمياء الأهواء في ديوان (بين يدي امرئ القيس): 522.

(20) الغالب، صحراء لا ترى: 15.

(21) الزبيدي، تاج العروس: 411/34.

(22) ينظر: الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم: 431/3.

(23) جبل، المعجم الاشتقاقي: 423/1.

(24) الغالب، صحراء لا ترى: 21.

(25) نفسه: 21، 22.

(26) نفسه: 88،89.

(27) ابن منظور، لسان العرب: 179/12.

(28) عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 152/3.

(29) الغالب، صحراء لا ترى: 18.

(30) نفسيه: 19.

(31) نفسه: 20.

(32) نفسه: 102.

(33) ينظر: خشة، تبني القيم: 433.

(34) ينظر: نفسه: 434.

(35) ينظر: العيفاوي، مبادئ سيمياء الأهواء: 236.

(36) ينظر: وازيدي، سيميائيات السرد الروائي: 30.

(37) ينظر: الداهي، سيميائية السرد: 104.

(38) لرقم، سيميائية الأهواء: 210.

(39) الغالب، صحراء لا ترى: 96.

(40) نفسه: 96.

(41) نفسه: 30.

(42) لرقم، سيميائية الأهواء: 211.

(43) الغالب، صحراء لا ترى: 63.

(44) نفسه: 93.

(45) ينظر: عمي، قراءة في قصيدة أراك عصي الدمع: 389.

(46) ينظر: الداهي، سيميائية السرد: 105.

(47) وازيدي، سيميائيات السرد الروائي: 70.

(48) الغالب، صحراء لا ترى: 12.

(49) نفسه، الصفحة نفسها.

(50) نفسه: 45.

(51) ينظر: الداهي، سيميائية السرد: 178.

(52) وازيدي، سيميائيات السرد الروائي: 71.

(53) الغالب، صحراء لا ترى: 56.

(54) نفسه: 70.

(55) نفسه، الصفحة نفسها.

(56) ينظر: العيفاوي، مبادئ سيمياء الأهواء: 243.

(57) الغالب، صحراء لا ترى: 52.

(58) نفسه: 85.

(59) نفسه: 86.

قائمة المصادروالمراجع:

1) بيرتران، دوني، سيمياء العواطف من السيماء الأدبية، ترجمة: ليندة عمي، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، ع6، 2010م.
2) جبل، محمد حسن حسن، المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم (مؤصَّل ببيان العلاقات بين ألفاظ القرآن الكريم بأصواتها وبين معانيها)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2010م.
3) جريماس، ألجيرادس. ج، وفونتني، جاك، سيميائيات الأهواء - من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010م.
4) الحميرى، نشوان بن سعيد، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري، ومطهر بن علي الإرياني، ويوسف محمد عبدالله، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 1999م.
5) خشة، عبد الغاني، تبني القيم واشتغال العواطف في قصيدة "أقيموا بني أمي صدور مطيكم" للشنفرى، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع15، 2026م.
6) الداهي، محمد، سيميائيات الأهواء في حلتها العربية، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، مج7، ع11، 2017م.
7) الداهي، محمد، سيميائية السرد - بحث في الوجود السيميائي المتجانس، دار رؤية، القاهرة، 2009م.
8) الزبيدي، المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، د.ت
9) عمر، أحمد مختار،وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مصر، 2008م.
10) عمي، ليندة، قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني من منظور سيمياء العواطف، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، مج4، ع4، 2009م.
11) العيفاوي، حمزة، مبادئ سيمياء الأهواء - تطبيق خطاطة "فونتاني" على تائية الشنفرى، مجلة مدارات في اللغة والأدب، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة، الجزائر، مج1، ع1، 2018م.
12) الغالب، خليف، صحراء لا ترى - نصوص وقصائد، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 2021م.
13) فونتاني، جاك، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سوريا، 2010م.
14) فونتاني، جاك، سيميائيات توترية، مجلة إيقونات، رابطة البحوث السيميائية، الجزائر، ع4، 2014م.
15) لرقم، راضية، سيميائية الأهواء في قصص الحيوان الوحشي، مجلة منتدى الأستاذ، الجزائر، ع16، 2015م.
16) ابن منظور، محمد بن مكرم جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1993م.

17) هجري، إبراهيم بن محمد، سيمياء الأهواء في ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر: حسن الصلهبي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، مج 44، ع2، 2021م.

18) وازيدي، حليمة، سيميائيات السرد الروائي - من السرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، المغرب، 2017م.

Arabic References:

1) Bertrand, Denis, Sīmiyāʾ al-ʿAwāṭif min al-Sīmāʾ al-ʾAdabīyah, Tarjamat: Līndah ʿAmmī, Majallat al-Khiṭāb, Makhbar Taḥlīl al-Khiṭāb, al-Jazāʾir, issue 6, Yanāyir, 2010.

2) Jabal, Ḥasan Ḥasan, Muḥammad, al-Muʿjam al-ʾAshtiqāqī al-Mūʾṣṣal li-ʾAlfāẓ al-Qurʾān al-Karīm (Mūʾṣṣal bi-Bayān al-ʿAlāqāt bayna ʾAlfāẓ al-Qurʾān al-Karīm bi-ʾAṣwātihā & Bayna Maʿānīhā), Maktabat al-ʾĀdāb, al-Qāhirah, 2010.

3) Greimas, A, J & Fontanille, Jacques, Sīmyāʾīyāt al-ʾAhwāʾ-min Ḥālāt al-ʾAshyāʾ ʾilá Ḥālāt al-Nafs, tr.: Saʿīd Bingarād, Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt, 2010.

4) al-Ḥimyarī, Nashwān Ibn Saʿīd, Shams al-ʿUlūm & Dawāʾ Kalām al-ʿArab min al-Kulūm, Ed: Ḥusayn Ibn ʿAbdallāh al-ʿAmrī, & Muṭahhar Ibn ʿAlī al-ʾIryānī, & Yūsuf Muḥammad ʿAbdallāh, Dār al-Fikr al-Muʿāṣir, Bayrūt, Dār al-Fikr, Dimashq, 1999.

5) Khishshah, ʿAbdalġānī, Tabannī al-Qayyim & ʾIshtiġāl al-ʿAwāṭif fī Qaṣīdat "ʾAqīmū Banī ʾUmmī Ṣudūr Maṭyakum" li-Shanfará, Ḥawlīyāt Jāmiʿat Qālimah lil-Luġāt & al-Ādāb, issue 5, Juwān, 2026.

6) al-Dāhī, Muḥammad, Sīmyāʾīyāt al-ʾAhwāʾ fī Ḥalatihā al-ʿArabīyah, Majallat Buḥūṯ Sīmiyāʾīyah, Jāmiʿat ʾAbū Bakr Balqāyid, Tilimsān, al-Jazāʾir, Vol 7, issue 11, 2017.

7) al-Dāhī, Muḥammad, Sīmiyāʾīyah al-Sard - Baḥṯ fī al-Wujūd al-Sīmiyāʾī al-Mutjānis, Dār Rūʾyah, al-Qāhirah, 2009.

8) al-Zubaydī, al-Murtaḍá, Tāj al-ʿArūs min Jawāhir al-Qāmūs, Ed: Majmūʿah min al-Muḥaqqiqīn, Dār al-Hidāyah, al-Kuwayt, N. D.

9) ʿUmar, ʾAḥmad Mukhtār, Muʿjam al-Luġah al-ʿArabīyah al-Muʿāṣirah, ʿĀlam al-Kutub, Miṣr, 2008.

10) ʿAmmī, Līndah, Qirāʾah fī Qaṣīdat "ʾArāk ʿAṣī al-Dam" li-Abī Firās al-Ḥamdānī min Manẓūr Sīmiyāʾ al-ʿAwāṭif, Majallat al-Khiṭāb, Makhbar Taḥlīl al-Khiṭāb, al-Jazāʾir, Vol 4, issue 4, 2009.

11) al-ʿAyfāwī, Ḥamzah, Mabādiʾ Sīmiyāʾ al-ʾAhwāʾ - Taṭbīq khaṭāṭah "Fūntānī" ʿalá Tāʾīyat al-Shanfará, Majallat Madārāt fī al-Luġah & al-ʾAdab, Markiz Madārāt lil-Dirāsāt & al-ʾAbḥāṯ, Tabissah, al-Jazāʾir, al-Mujallaqd1, alʿdd1, 2018.

12) al-Ġālib, Khulayif, Ṣaḥrāʾ lā Tará – Nuṣūṣ & Qalāʾid, al-Nādī al-ʾAdabī bi-al-Riyāḍ, al-Riyāḍ, 2021.

13) Fontanille, Jacques, Sīmiyāʾ al-Marʾī, tr: ʿAlī ʾAsʿad, Dār al-Ḥiwār, Sūrīyā, 2010.

14) Fontanille, Jacques, Sīmyāʾīyāt Tawturīyah, Majallat ʾAyqwnāt, Rābiṭat al-Buḥūṯ al-Sīmiyāʾīyah, al-Jazāʾir, issue4, 2014.

15) Larqam, Rāḍiyah, Sīmiyāʾīyah al-ʾAhwāʾ fī Qiṣaṣ al-Ḥayawān al-Waḥshī, Majallat Muntadá al-ʾUstāḏ, al-Jazāʾir, issue 6, 2015.

16) Ibn Manẓūr, Muḥammad, Ibn Mukarram, Jamāl al-Dīn, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1991.

17) Hijrī, ʾIbrāhīm Ibn Muḥammad, Sīmiyāʾ al-ʾAhwāʾ fī Dīwān (bayna Yadaī ʾImriʾ al-Qays) lil-Shāʿir: Ḥasan al-Ṣalhabī, Majallat al-Dirāsāt al-ʿArabīyah, Kullīyat Dār al-ʿUlūm, Jāmiʿat al-Minyā, Miṣr, al-Mujallad 44, issue 2, 2021.

18) Wāzydī, Ḥalīmah, Sīmyāʾīyāt al-Sard al-Riwāʾī: min al-Sard ʾilá al-ʾAhwāʾ, Manshūrāt al-Qalam al-Maġribī, al-Maġrib, 2017.