سيميائيّة الأَهواء في قَصيدة الأَسر " وَليلٍ كَهمّ العَاشقين ..." للشاعر الأَندلسيّ ابن سِوَار الأُشبونيّ

Semiotics of Desires in the Poem of Captivity (And a Night like the Lover's Anxiety) By the Andalusian Poet Ibn Sewar AL-Ashbouni

أ.م.د. نردين رضا كريم محمد

Asst. Prof. Nardin Redha Karim Muhammed

جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

University of Baghdad/ Ibn Rushd College of Education for Humanities Department of Arabic language

nardeen.ridha2017@ gmail.com

المستخلص

انمازت سيميائية الأهواء بإضافتها بُعداً تحليليّاً جديداً في دراسة النّصوص والخطابات، وهو البُعد الانفعالي الذي يُضاف للبُعدين المعرفيّ والتّداوليّ، وسأبيّنه في المقاربة السّيميائية لموضوع الأهواء في قصيدة الأسر للشاعر الأندلسيّ ابن سوار الأُشبونيّ، إذ سعى البحث إلى فهم اشتغال الأهواء في قصيدة الأسر، وتبيان الدلالات المختلفة التي تتضمنها الأهواء المعبّر عنها في النص الشعري، وكيفية اشتغالها وتوليدها المعاني ومعالجتها استناداً إلى مبادئ سيمياء الأهواء وإجراءاتها.

ونهض البحث على تمهيد وثلاثة مباحث. أما التمهيد، فتضمن مهاداً نظرياً عن مفهوم السّيميائية وسيميائيّة الأهواء، وقد درستُ في المبحث الأول تجلّيات الأهواء في قصيدة الأسر الأُشبونيّة، وكان أكثرها

حضوراً في القصيدة هوى الحزن وهوى الخوف ثُمَّ هوى الفرح، بعدّها تصويراً لشعور الذات وانفعالاتها المسؤولة عن تنظيم سلوكها وإظهارها في صورة معينة من دون غيرها. ودرست في المبحث الثاني الخطاطة الاستهوائية وتتبعت مراحلها المختلفة في إظهار الأهواء وفعّاليتها في توجيه الفعل وتسييره، إذ ظهرت الذّات يقظة في حالة شعور يلازمها التوتير، ومتأهبة تستطيع التعبير عمّا ينتابها من أهواء، ومُجلّية للقيم الانفعاليّة بدنيّاً، ومهذّبة لها. وخصص المبحث الثالث للمخططات التوتريّة التي أظهرت الأهواء من حيث شدّتها وامتدادها تصاعديّاً وتنازليّاً. وخُتم البحث بخاتمة لخصت أبرز ما توصلت إليه من نتائج، وذيلت البحث بثبت لمصادره ومراجعه.

الكلمات المفتاحية: (سيميائيّة الأهواء، الخطاطة الاستهوائيّة والتوتريّة، قصيدة الأسر " وليلٍ كَهمّ العاشقين "، ابن سِوَار الأُشبونيّ).

Abstract

The semiotics of passions has introduced a new analytical dimension to the study of texts and discourses—an emotional dimension that complements the cognitive and pragmatic dimensions. This study explores the semiotic approach to the theme of passions in the poem *Captivity* by the Andalusian poet Ibn Suwar Al-Ushbuni. The research aims to understand how passions operate in the poem, uncover the various meanings expressed through the passions conveyed in the poetic text, and examine their mechanisms of operation and meaning generation based on the principles and methodologies of the semiotics of passions.

The study is structured into an introduction and three sections. The introduction provides a theoretical framework on the concept of semiotics and the semiotics of passions. The first section examines the manifestations of passions in the poem *Captivity,* with sorrow, fear, and joy being the most prominent. These passions are depicted as expressions of the self's emotions and reactions that regulate its behavior and present it in a specific form. The second section delves into the narrative schematics of passions, tracing their stages and effectiveness in directing and influencing actions. Here, the self is portrayed as alert, in a state of emotional

tension, ready to express its passions, articulate its physical emotional values, and refine them. The third section is dedicated to tension schematics, showcasing the passions in terms of their intensity and their ascending and descending progression.

The study concludes with a summary of the key findings, followed by a bibliography of sources and references.

Keywords: Semiotics of passions, narrative and tension schematics, *Captivity* poem "And a Night Like the Lover's Grief," Ibn Suwar Al-Ushbuni.

المقَدِّمــة

سيميائية الأهواء فرع من السّيميائيات العامّة، ومثّل الانتقال إليها جانباً من التطور الذي شهدته النظرية السّيميائيّة، إذ سعى كلّ من غريماس وفونتنيي إلى إضافة البُعد الهوويّ في دراسة الخطاب بعد أن تنبها إلى الفجوة التي أحدثتها سيمياء السّرد التي صبّت جلَ اهتمامها على الحدث (الفعل)، وأهملت الجانب النفسيّ للذات، فحاولا الخروج من دائرة المفاهيم السّرديّة، وصولاً إلى البُعد الهوويّ للذات أو ما يعرف بسيمياء الأهواء؛ لفهم اشتغال الأهواء في الخطاب، والكشف عن دلالاتها وكيفية تشكلها، فضلاً عن سبر أغوار الذات وكفايتها، وإضاءة عوالمها الخفية، وهذا ما سعى إليه البحث.

ويُعدُّ منهج سيمياء الأهواء منهجاً مناسباً لدراسة ثيمة البحث وهي قصيدة الأسر ((وليلٍ كهمّ العاشقين)) من البحر الطويل للشاعر الأندلسي ابن سِوَار الأُشبوني[*]؛ لما تتماز به من دفقة عاطفية حزينة، أودع فيها الشّاعر أصعب مواقفه الحيويّة التي مرَّ بها، وهو حادثة أسره في قُوْرِية، كاشفاً عن مشاعره وأحاسيسه وأزمته النفسيّة في سرد قصصيّ مشتمل على الحضور الهوويّ المتمظهر في علامات أفرزتها الكفاية الذّاتية؛ لإنتاج خطابها الاستهوائيّ المتوافر على طاقة توصيليّة ذات حضور جماليّ.

---

[*] هو أبو بكر بن عيسى بن سِوَار الأُشبونيّ الأندلسيّ، وزير وكاتب وشاعر، له أدب وشعر، لم تذكر المصادر سنــة ولادتــه أو وفاتــه إلاّ أنه كان حياً في سنة ٥٠٠هـ، وذكـر ابن بسام في ذخيرتــه بأنــه واحد عصره، وله قصائد عدّة في ملوك قطره، قالها تحبّباً لا تكسّباً، وعمّر مجالسهم بها وفاءً لا استجداء، وقيّد بقُورية، ثمّ خرج من وثاقه، خروج البدر من مُحاقه، إذ قيّض الله له من وراء البحر المحيط الفقيه الأجل قاضي القضاة بالمغرب، ابا الحسن علي بن القاسم بن عشرة، وفدَّاه بدفع الفدية، وللأشبوني فيه أمداح كثيرة. ينظر: (الشنتريني، ٢٠٠٠، صفحة ٦١٢/٤) ينظر: (الغرناطيّ، ١٩٩٧، صفحة ٣٣٥/١) ، يُنظر: (القفطي، ١٩٧٠، صفحة ٣٥٩)، يُنظر: (العمريّ، ١٩٩٤، صفحة ٣٢٧/١٧)

ويهدف البحث إلى دراسة الأهواء وما يصاحبها من توتيرات تنفعل لأجلها الذّات وتظهر في سلوكياتها، راصداً بذلك حركيّة ابتعاثها من قرار النّفس إلى ظاهرها، وهو محاولة لقراءة الخطاب الشّعريّ الأُشبونيّ واستكناه مكوناته على وفق مبادئ سيمياء الأهواء التي وضع أسسها وإجراءاتها كلّ من غريماس وفونتنيي في كتابهما الموسوم بـ ((سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس))، وهو المصدر الرئيس الذي قام عليه البحث، ولاسيّما في الجانب النظريّ منه.

ونهض البحث على تمهيد وثلاثة مباحث. أما التمهيد، فتضمن مهاداً نظرياً عن مفهوم السّيميائيّة وسيميائية الأهواء، وقد درست في المبحث الأول، تجلّيات الأهواء في قصيدة الأسر الأُشبونيّة، وكان أكثرها حضوراً في القصيدة هوى الحزن فهوى الخوف ثُمَّ هوى الفرح، بعدّها تصويراً لشعور الذّات وانفعالاتها المسؤولة عن تنظيم سلوكها وإظهارها في صورة معينة من دون غيرها. واشتمل المبحث الثاني على الخطاطة الاستهوائية وتتبعت مراحلها المختلفة في إظهار الأهواء وفعّاليتها في توجيه الفعل وتسييره، إذ ظهرت الذّات يقظة في حالة شعور يلازمها التوتير، ومتأهبة تستطيع التعبير عمّا ينتابها من أهواء، ومُجلّية للقيم الانفعاليّة بدنيّاً، ومهذّبة لها. وخصص المبحث الثالث للمخططات التوتريّة التي أظهرت الأهواء من حيث شدّتها وامتدادها تصاعديّا وتنازليّا. وخُتم البحث بخاتمة لخصت أبرز ما توصل إليه من نتائج وذيلت البحث بثبت لمصادره ومراجعه.

التمهيـد:

مفهوم السيميائيّة بين العلاماتيّة والأهواء

السّيميائيّة حقل معرفيّ برز في الدراسات الحديثة المعنية بتفسير معاني الدّلالات والكشف عن الرّموز والإشارات.

ويمثل المنهج السّيميائيّ نشاطاً معرفيّاً مخصوصاً؛ لكونه يستمد مبادئه من حقول معرفيّة مختلفة منها اللسانيات، والفلسفة، والمنطق، والتحليل النفسيّ والأنثروبولوجيا (بنگراد، ٢٠١٢، صفحة ٢٥)

وأطلقت تسمية السّيميائيّة حديثاً؛ إذ كانت تتجاذبها جملة من المفاهيم، فهي السّيميوطيقا عند (شارلز سندرس بيرس)، والتيار الأمريكي، وهي السّيميولوجيا عند (فردينان دي سوسير) ومدرسته الأوربية، وأطلق عليها بعض الدارسين العرب علم العلامات أو العلاماتية أو علم الدلائل (إنتروفرن، ٢٠١٢، صفحة ٢٢)

والسّيميولوجيا علم يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغويّة أو أيقونيّة أو حركيّة، فهي تبحث في العلامات غير اللغويّة التي تنشأ في حضن المجتمع (بنگراد، ٢٠١٢، صفحة ٦١)

ويرى العالِم السويسريّ فردينان دي سوسير بأن هذا العلم يحصر في دراسة العلامات ذات البُعد الاجتماعيّ، ممّا يعني أن السّيميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فلها وظيفة اجتماعية وعلاقة وطيدة بعلم النفس الاجتماعيّ، بحسب قوله: ((اللغة نظام علامات يعبّر عن أفكار... وصار بإمكاننا بالتالي أن نرتئي علماً يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم سيميولوجيا... على أن اللسانيات ليست إلاّ جزءاً من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات)) (غيرو، ١٩٨٤، صفحة ٦)

وبناءً على ذلك حصر دي سوسير العلامات بالحياة الاجتماعية، وصيّر اللسانيات من ضمن السيميولوجيا، وتزامن مع طروحاته تلك طروحات الفيلسوف الأمريكي (شارل سندرس بيرس) في صياغة تصور نحو السيميوطيقا؛ إذ ربطه بعلم المنطق، فرأى أن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية لا غير (غيرو، ١٩٨٤، صفحة ٦) (بنگراد، ٢٠١٢، صفحة ٨٧)

والعلامة هي الموضوع الرئيس الذي تدور حوله السيميائيات، والتفكير السيميائي – بمعناه العام – يشمل كل ((عملية تأمل للدلالة، أو فحص لأنماطها، أو تفسير لكيفية اشتغالها، سواء من حيث شكلها وبنيانها، أو من حيث إنتاجها، أو استعمالها وتوظيفها)) (لمرابط، ٢٠٠٥، صفحة ٣)

وتهتم السّيميائيات بمجالات الفعل الإنساني أجمعها، فهي أداة لقراءة مظاهر السّلوك الإنساني من انفعالات بسيطة وطقوس اجتماعية وأنساق إيديولوجية (بنگراد، ٢٠١٢، صفحة ٢٥)

أما غاية السّيميائيات، فتتعلق بـ ((الوصف، والتفسير، والحجاج في إطار فكريّ متماسك ذي هدف علمي، هكذا تبدو البديهيات السّيميائية، وقد تحولت إلى عدد معين من الفرضيات الأساسية التي لها قيمة تأويلية، أو تفسيرية، أو منهجية)) (شادلي، ٢٠١٥، صفحة ٢٣)

واقتحمت السّيمياء عالم السّرد بفضل (ليفي شتراوس) و(بروب)، لتتأسس السّيميائيات السّرديّة على يدّ (غريماس) الذي لم يهمل المعنى والتأويلات المختلفة التي رفضها مَنْ سبقه من البنيويين والشّكلانيين الروس، مُدخلا نظام العوامل والموازنة بين الشكل والمضمون داخل البناء القصصي (الأحمر، ٢٠١٠، الصفحات ٢٠٧-٢١٠)

والعمل الأدبي في كينونته مركّب انفعاليّ قبل أن يكون مركباً لغويّاً، والدلالات التحليليّة النفسيّة موجودة في الدّرس السّيميائي، لكنها أُهملت؛ بسبب قيام الباحثين بدراسة ظاهراتية للبحث في بنيات اشتغال الأشكال التعبيريّة، ممّا أدى إلى الابتعاد عن الدّلالات الرمزيّة الإنسانية النفسية والاجتماعية (ياوس، ٢٠٠٤، الصفحات ١٢١-١٢٩) (ابن ستيتي، ٢٠١٣، صفحة ٣٣)

وشهدت النظرية السّيميائية تطوراً واسعاً نتج عنه ما يعرف بـ (سيميائية الأهواء) التي اهتمت بتحليل الأهواء وتفسيرها؛ إذ أدرك السيميائيون أن العمل الأدبي مؤطر بمجموعة من الأحاسيس والمشاعر، فهو يقوم على الحالة النفسية للمنتج الذي يسعى إلى إثبات وجوده، والإفصاح عن مكنوناته الذاتية للتواصل مع الآخرين والتفاعل معهم.

ويُعدُّ هذا الاتجاه (سيميائية الأهواء) اتجاهاً حديثاً في مجال السّيميائيات؛ إذ صدر في تسعينيات القرن المنصرم، وتحديداً سنة (١٩٩١م)، كتاب (سيميائيّات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النّفس)، للسيميائيين الفرنسيّين (ألجيرداس جوليان غريماس)، و(جاك فونتنيي)، فقد أصّلا – في كتابهما- اتجاهاً سيميائياً ينبني على ثيمة (الهوى) بدلاً من (الفعل)، من دون الخروج عن القوانين السيميائية الضّابطة للملفوظ، فوجها إلى الاهتمام بالجانب النّفسي في الخطابات الأدبية، استناداً إلى فكرة أنه لا يمكن أن تكون دراسة سيميائيّة تامّة من دون اتحاد الحدّين (هوى/فعل) (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٩)

ورأى المؤلفان أنَّ الهوى ظاهرة مألوفة تنتمي إلى العيش اليوميّ، ويمكن أن تتجسّد في صفات يتداولها النّاس ويصنّفون بعضهم بعضاً استناداً إلى ممكناتها في الدّلالة والتّوقّع الانفعاليّ، فالهوى ليس عارضاً أو مضافاً أو طارئاً يمكن الاستغناء عنه أو التخلّص منه، بل هو جزء من كينونة الإنسان وجزء من أحكامه وميولاته وتصنيفاته (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٩)

فالهوى هو المادة الأساس في سيمياء الأهواء، وهو مقدم على الدلالات المستترة، ومن حيث الطبيعة وممكنات التركيب، فهو سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطوّر خارج البُعدين المعرفيّ والتّداوليّ، فضلاً عن أنه يُشكّل بُعداً جديداً داخل المسار التّوليديّ، يُطلق عليه البُعد الانفعاليّ، فالإنسان لا ((يفعل)) فقط، بل يُضمّن الفعل شحنةً انفعاليّة تحدّد درجة الكثافة التي يتحقق عن طريقها هذا الفعل، وهي إشارة أيضاً إلى طبيعة كينونة الذّات الفاعلة وتأثيرها في فعلها؛ لذلك فإن هذا البُعد يتجسّد في مرحلة أولى من حيث التحقّقات الخطابيّة عن

طريق أدوار باتيمية[*] (من قبيل الغيور، والبخيل، والغضوب)، وغيرها من الأهواء الأخرى (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ١٢)

فاستطاع (غريماس وفونتنيي) أن يفتحا مجالاً جديداً داخل النظرية السّيميائية عن طريق ((تقعيد البُعد الانفعالي الذي يهتم بالحالة النفسيّة، والتدليل على ملاءمته، واستقلاله داخل المسار التوليديّ للدلالة، وإعادة بناء الأهواء سيميائياً ومقاربتها من زاوية تلفظيّة تُعيد النظر في التصور السّيميائي للخطاب والتخطيب، وتُعيد من جديد تنشيط مفهوم الذّاتية؛ لتستوعب العينات الاستهوائية، أو علامات الإحساس بوصفها آثاراً خطابية)) (الداهي، ٢٠٠٩، صفحة ١٠٨)

فالهوى هو محاولة لتقليص تلك الفجوة الفاصلة بين (المعرفة) و(الحسّ)، فإذا كانت السّيميائيات قد أصرّت على الكشف عن دور التمفصلات الكيفيّة، فمن واجب سيميائية الأهواء إجلاء العطور الهوويّة التي تنتجها ترتيباتها، فليس الانفعال المرافق للأفعال مجرّد رديف عرضيّ لا يدرك إلاّ عن طريق الفعل نفسه على عكس الهوى الذي هو طاقة خاضعة لمفصلة تنمُّ عن آليّات بنيويّة مخصوصة، فنحن أمام مسارين مستقلّين عن بعضهما، ولكنهما لا يتطوّران في انفصال عن بعضهما، فالاستقلاليّة لا تؤدي إلى طلاق بين ما يأتي به الهوى وبين ما تبنيه الأفعال، ويكمنُ الفارق بين المسارين السرديّ والهوويّ في التركيز على الفعل في حالة المسار السّردي، وعلى الكينونة في حالة المسار الهووي (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ١٣-١٤- ٦٨)

فإذا كانت السّيمياء السّردية تسعى إلى استجلاء الفعل والحدث داخل النص استناداً إلى آليات إجرائية للكشف عن المعنى والتعرف على سُبل تشكيل الدلالة، فإن سيميائية الأهواء تسعى إلى ((دراسة الذات، والانفعالات الجسديّة، والحالات النفسيّة، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة، من خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري... والمكون العاطفيّ أو الانفعالي... ويتولد عبرهما ما يسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفة)) (حمداوي، ٢٠١١، الصفحات ٣٠-٣١) (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ٦٣-٦٥)

فالتحسيس الهوويّ للخطاب وتكييفه السّردي متلازمان، ولا يمكن فهم هذا من دون ذاك؛ لأنهما خاضعان احتماليّاً أو جزئياً لمنطقين مختلفين، على الرغم من استقلاليتهما.

---

[*] الأدوار الباتيميّة، هي الانفعالات الإنسانيّة الطبيعية، التي تتحول إلى حالة غير طبيعية عندما تتجاوز الحدود، مثل الغيرة، والغضب، والبخل، وغيرها). يُنظر: (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٥٧)

فحاول غريماس وفونتنيي بناء نظرية سيميائية ينظر إليها بعدّها مساراً لبناء الوجود السّيميائيّ، وإنَّ أنماط الوجود هي ما يميّز مراحل هذا البناء، فضلاً عن رسم مسار الذّات الإبستيمولوجيّة، فذات الخطاب مُحقّقة بينما الذّات السّرديّة محينة، أما الذّات الإجرائية للبنيات الدّلاليّة الأوْليّة، فلن تكون سوى محتملة، فالسّيمياء السّرديّة اهتمت بالمُحين من الأحداث، وما يظهر عن طريق المنجز الفعليّ من دلالات من دون البحث في المحتمل ومن دون الكشف عن الدوافع والعواطف والقيم الشّعورية؛ لذلك سعت سيمياء الأهواء إلى البحث في ممكنات الخطاب ومحتملاته، والانطلاق من المحين فيه، وانفتاح الذات الكامنة عمّا يستتر فيها من قيم نفسية وشعورية وأهواء، وما يتفاعل بين الذوات المشاركة في فعل الخطاب وما يحيط بذلك من سياقات مختلفة تكون سبيلاً لمعرفة توترات النص(غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ١٠٤-١٠٥)

ولا تصدر سيمياء الأهواء أحكاماً اجتماعية أو أخلاقية أو دينيّة، فهي لا تهتم بما تقوله الأخلاق إلاّ عن طريق المسارات المحتملة التي تضع الهوى من ضمن سياق خطابيّ بعينه، فحدّد (غريماس) و(فونتنيي) مضامين الأهواء استناداً إلى ممكناتها في الخطاب لا استناداً فقط إلى ما تقوله القواميس، فالوجود الخطابيّ للأهواء مرهون باستعمالاتها، فما تسعى إليه سيميائية الأهواء هو التّخطيب، أي خلق مساحات جديدة قادرة على استيعاب ما تختزنه الأهواء من أسرار تخصُّ الفعل والكينونة على حدٍّ سواء (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ١١، ٤١)

فإنَّ ما هو أساسيّ في دراسة الهوى ليس التّعرف على العلامات الدّالّة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنويّة كما تتحقّق في الخطاب، محاولة تقديم صنافة (مبدأ) شاملة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك الفلاسفة أو علماء النّفس وغيرهم (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ١١)

فأنمازت سيميائية الأهواء بإضافتها بُعداً تحليلياً جديداً في دراسة النصوص والخطابات، وهو البُعد الانفعالي الذي يُضاف للبُعدين المعرفيّ والتّداوليّ، وهما المكوّنان الرئيسان للسيمياء السّرديّة.

المبحث الأول

تجلّيات الأهواء في قصيدة الأسر ((وليلٍ كهمّ العاشقين))

١- **<u>هوى الخوف:</u>**

الخوف حالة من حالات اضطراب النّفس الانفعالية، ويُعرّف بأنه ((انفعال قويّ غير سار، ينتج عن الإحساس بوجود خطر أو توقع حدوثه)) (سليم، ٢٠١١، صفحة ٢٧١)

فالخوف شعور لإحساس طبيعي، أو ردّ فعل عاطفيّ، يشعر به الإنسان عند تعرّضه لشيء أو موقف يشعره بالخطر، ويكون على درجات متفاوتة ما بين الفزع والهلع (النوايسة، ٢٠١٥، الصفحات ٢٨٩-٢٩٠)

نجد الذات الاستهوائية للشاعر يتملكها هوى الخوف، إذ يحصل تحوّل للذات من ذات هادئة مستقرة إلى ذات متوترة خائفة، ولعلَّ سبب استثارة هذا الهوى عند الشاعر رؤيته خيولاً مقبلة نحوه وصحبه، فأصابه التوتير والفزع، وحاول إنقاذ نفسه من سيطرة هوى الخوف في مخاطبته أصحابه، قائلاً:

ولما بدا وجهُ الصَّباحِ تطلَّعتْ خيـولٌ مــن الـوادي محجَّلةٌ غُرُّ
فَقُلتُ لهم: خيل النّصارى فشمّروا إليهـا وكرُّوا هاهنا يَحْسُنُ الكَرُّ
(ساجت، ٢٠١٥، الصفحات ٩٨-٩٩)

فتلك المواجهة ضاعفت من وطأة الخوف لديه، وولّدت عنده شعوراً بالانفعال والتوتير على مستوى ذاته، فسرعان ما أعلن الشاعر عن خوف الآخر، وهو ترك أصحابه له وتخليهم عنه، بعدما كان وجودهم اطمئناناً بالنسبة إليه، فقال:

وكانت حُمَيَّا النـومِ قَدْ صَرعتهـم فَفَلّوا وَوَلَّوا مدبرينَ ومـا قـرّوا

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

فيبدو أن شعور الذات بالوحدة ولّد لديها هوى الخوف، وماذا سيكون مصيرها مع هذا الانفراد؟

أما هوى الخوف الذي انغرس في نفوس أصحابه فهو خوف ناتج عن جبنهم وعدم القدرة على المواجهة والثبات.

وأظهر هوى الخوف حالة شعورية صحبها انفعال نفسيّ وجسميّ، بسبب مؤثر خارجي أشعر الذّات الاستهوائية بالخطر، قال الأشبونيّ:

فجاءوا بأنـواعِ الكبـول ونظّموا سلاسل في جيـدي كمـا يُنْظَمُ الدُّرُّ
وساقـوا كلابـاً كالفحولةِ أجْسُماً لهـا أعيـنُ خُضرٌ ملاحظهـا شُزْرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ١٠٠)

استعمل الأعداء الرّهاب ضد الشاعر، فقيّدوهُ وكبّلوهُ بالسلاسل ممّا أشعره بالذل والهوان، ولم يكتفوا بهذا الفعل، بل أرهبوه بكلاب ضخمة قوية ومخيفة، يتطاير من نظراتها الغضب، وهي مهيأة للانقضاض عليه في أيّ لحظة، وهذا ما دعا الذات الاستهوائية إلى تنشيط هوى الخوف عندما اكتشفت تهديداً لسلامتها الجسديّة، فحاولت الذات تكييف سلوكها مع الحدث، والبقاء في حالة تأهب لمواجهة الخطر المحدق بها.

ويمكن تمثيل هوى الخوف للذات في المخطط الآتي:

ظهـــور العـــــدو

هـــروب الأصحـاب توتير انفراد الذات الناتج هوى الخوف

كبول + كلاب فحولة

٢- **هوى الحزن:**

يُعرّف الحزن بأنه ((أحد صور العاطفة والمشاعر الإنسانية الفطريّة، وهو ضد الفرح والسرور)) (الخاطر، ١٩٩٢، صفحة ١٦)

وهوى الحزن كان دافعاً لتوتير ذات الشّاعر واضطرابها، وعدم استقرار المكونات الهوويّة لديها، إذ بدت الذّات الاستهوائية محمّلة بالهموم منذ مطلع القصيدة، قال الأُشبونيّ:

وليـلٍ كهـمّ العـاشقينَ قميصُـهُ رَكبتُ دياجيــهِ ومركبهــا وَعْـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

أنسن الشّاعر اللّيل باستعارته لازمة من لوازم الإنسان، وهو (القميص) ، فبدا (اللّيل) مرتدياً قميصاً أسود اللون، نسج من هموم العاشقين وأحزانهم، وأفصح الشاعر عن أن ركوب هذا الليل صعب، فكشف التصوير عن الحالة النّفسية للذات الاستهوائية وما تكابده من أحزان بمعزل عن الأصحاب.

وأظهر هوى الحزن أثراً من آثار الحالة التوتريّة الاستهوائية في لحظة غياب الأصحاب الذين خذلوه وتركوه وحيداً، فقال:

وأَفْرَدْتُ سَهماً واحداً فـي كنانـةٍ مِنْ الحـربِ لا يُخْشَى عَلــى مثلهِ الكسرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

الشعور بالوحدة يمثل القهر النّفسيّ للذات التي وضعت نفسها في موازنة مع الآخر (الأصحاب)، وتفضيلهم ذلّ الهرب على المواجهة التي خاضتها، فقوله: ((وأفردتُ سهماً واحداً...))، دلالة على تخبط الشاعر في هوى الحزن لوحده، مستسلماً لواقعه المُرّ، جاعلاً من عزّة نفسه قوة لحزنه، في قوله:

وأُحْدِق بـــي والمـوتُ يُكشرُ نابَهُ ومنظُـــرهُ جَهْـــمٌ ونَاظــرهُ شَـــزْرُ
فاعطيتُهـــا وهـي الدَّنيَّـــةُ صـاغراً وقدْ كانَ لي في الموتِ لو يَدَّني عذرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

صوّر الشاعر ثباته في المعركة وصموده، فهو في عين الموت الذي شبهه بحيوان مفترس يُكشّر عن أنيابه؛ للانقضاض على فريسته، فالذات فضلت المنيَّة على الدَّنيّة، وهنا دعوة إلى عزّة النفس والتحذير من الخِسّة.

وممّا جعل هوى الحزن تتصاعد وتيرته، خسارة الشاعر النزال وأسره، قوله:

فطاروا وصاروا بي إلى مسْتَقرّهِمْ يصاحبنـــي ذلٌّ ويصحبهُم فخـــرُ
فقال العذاري(*) حَرّقُوهُ مقارضاً فمــن قتلــه الفتيانُ عُطِّلَتِ البكرُ
(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

انتقلت الذّات الى مستوى آخر من الحزن، ولعلَّ شدّة حزنها جعلها توازن بين حالها وحال العدو، وتخلص إلى التناقض الناتج عن تحول انفعالي من القوة إلى الضعف، وبلوغ الذّات هذا الحدّ يعني بلوغها المرحلة النهائية لحدث المواجهة، ولاسيّما إصدار العدو عليها حكماً بالموت حرقاً، وهذا الحكم صعق الذّات، وما دلَّ على ثقل وقعه تكرار فونيم القاف في الألفاظ (حرّقوه، ومقارضاً، وقتله)، فشدّة هذا الفونيم تتناسب وشدّة العدو وعنفه تجاه الذات التي رغبت في الموت الإيجابي – الموت من دون قيد – وليس الموت السلبي – الموت في الأسر – وهذا الأخير ضاعف من حزنها، فنتج عنه تكييفان خاصّان بالكينونة، الأول: اكتساب الاعتقاد في عدم الكينونة التي منحت الذّات يقيناً بأسرها وخسارتها، والآخر: تكييف الفعل، أيّ عدم القدرة على الفعل، فالذات عاجزة عن فعل أيّ شيء لأزمتها الآنية، لكنها فيما بعد تنتقل إلى فعل جديد ينتهي بها إلى هوى جديد، وهو الذي كشفت فيه الذّات الاستهوائية عن واقعها المؤلم الحزين ، قال الأُشبونيّ:

فضاقَتْ عليَّ الأرضُ حتَّى كأنَّها بما رَحُبتْ ما كانَ في طولها فِترُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ١٠٠)

أفصحت الذّات الاستهوائية عن ألمها وحزنها الممتدان من الماضي إلى الحاضر الميؤوس منه حتّى ضاقت الأرض عليها، فكشف هوى الحزن عن الحالة المأساوية التي تجوب مخيلة الذات حِيال واقعها المؤلم، فالذات هنا لا ترمز إلى الأسر الجسديّ فقط، وإنما النفسي أيضاً، فنجدها تنادي للخلاص من محنتها، قال الأُشبونيّ:

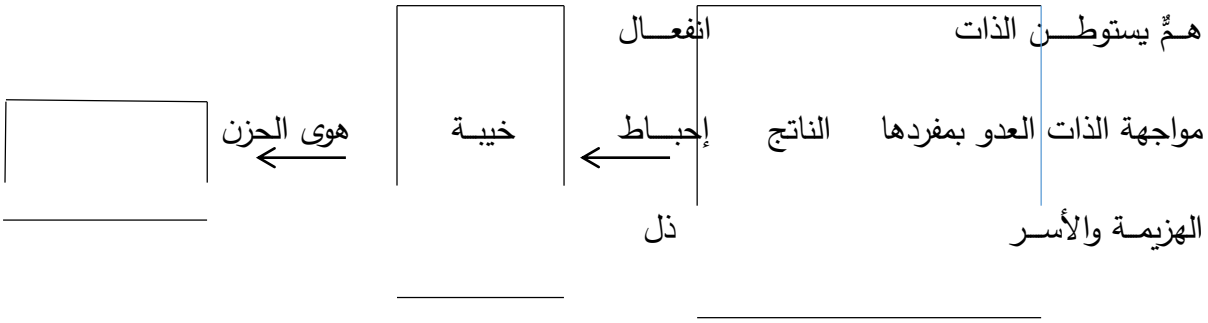
فناديتُ فــي حولٍ من الدهـرِ كامل ألا رجــلٌ حرٌّ ألا رجــلٌ حُــرٌّ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ١٠٠)

(*) (العذاري: لم أجد له ذكراً في المصادر).

الصراع الذي عاشته الذّات في السّجن جعلها تُدرك تماماً أنها تقع بين ثنائية الحزن والأمل، فتحاول التخلص من قيدها، وطلب الإغاثة بوساطة النداء، وكأنها أفرغت أحزان حَوْلٍ كاملٍ بتكرار جملة ((ألا رجلٌ حُرّ)) مرتين، فأصبح ظهور الملفوظ المشار إليه في التفاعل الهوويّ دعامة لهوى الحزن الذي قام بدور المحرّك من طرف خفيّ؛ ليمكّن الذات الاستهوائية من الانفعال طلباً لإعادة بنائها من جديد.

ويمكن أن نوضح هوى الحزن في المخطط السيميائي الآتي:



٣- **هوى الفرح:**

الفرح أحد الانفعالات التي خُلقت مع الإنسان، وجُبلت عليها النفس.

ويُعدُّ الفرح من الانفعالات الأساسية للنفس البشريّة، وهي: الفرح، والحزن، والحب، والكره، والرغبة، والتعجب (ديكارت، ١٩٩٣، الصفحات ٥٠-٥١)

ويُعرّف بانه ((انفعال للنفس مبهج)) (ديكارت، ١٩٩٣، صفحة ٦٢)

وتجلى هوى الفرح في القصيدة عندما تخلص الشّاعر من قيود السّجن، واستعاد حريته بعد أن فقدها، إذ قيّض الله له من وراء البحر القاضي ابن عشرة لدفع الفدية – للأُشبونيّ –، وفَكَّ أسره فتصاعدت وتيرة الفرح لدى الشّاعر، وأغدق مديحه على القاضي ، قائلاً:

وإنَّ وراءَ البحرِ أَرْوَعَ ماجداً بغرَّتِهِ الغَرَّاء يُسْتَنْزلُ القطرُ
ألا خبَّراني ابني ابي هل أتاكما وشيكاً عن القاضي أبي حَسنٍ(*) ذكرُ
سَلا عَنْ سَلا هل (*)من عليٍّ حقيقةٌ فإنِّي في أحشاءِ قوريّةٍ(*) سرُّ
اَلا إنما الدنيا عليٌّ وقربُهُ وإلاّ فإنَّ الأرضَ عامرها قفرُ
بعدلِ عليٍّ تُعْمَرُ الأرضُ كُلُّها وتتَّسعُ الدُّنيا ولو أنها قبرُ
حنيني إليهِ موثقاً ومسرَّحاً كما حنَّ للبرِّ الذي يغرقُ البحرُ(

(ساجت، ٢٠١٥، الصفحات ١٠٠-١٠١)

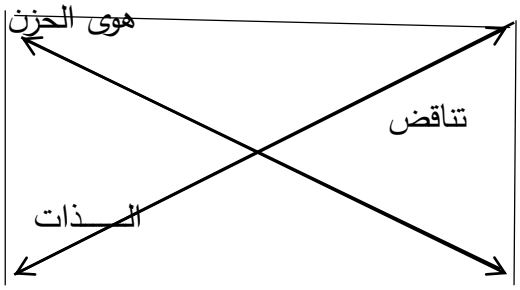
يُلمح شدّة الأثر النفسيّ الذي أحدثه هوى الفرح لدى الذّات الاستهوائية بعد فكّ أسرها، وهو أثر إيجابي، فالكم العاطفي الهائل الذي تشعر به الذّات أذكى رغبتها في مديح القاضي ونعته بأسمى الخصال النبيلة منها (الماجد، والكريم، والعادل)، ويمكن القول أن هوى الفرح ظهر في آخر القصيدة كردّ فعلٍ على هوى الحزن الذي خيّم عليها طويلاً.

ويمكن تمثيل هوى (الفرح، والحزن) للذّات الاستهوائية في المربع السّيميائي الاتي:

(*) (أبو الحسن القاضي بن عشرة، هو علي بن القاسم بن محمد بن موسى بن عيسى الفنزاري، ويذكر أنه من عقب أحمد بن محمد بن المدبر الكاتب إبراهيم بن المدبر، وزير المعتمد، وهو من أهل سَلا، كان فقيهاً عالماً أديباً بليغاً جواداً، من أهل العلم، ولي قضاء بلده، ودخل الأندلس غازياً سنة (٤٣٨هـ)، وتوفي في سَلا سنة (٥٠٢هـ). يُنظر: (الضبي، ١٩٨٩، صفحة ٥٥٥/٢) (القضاعيّ، ١٩٩٥، الصفحات ٢٤٢/٣-٢٤٣) (المراكشيّ، ١٩٨٤، الصفحات ١٦٣/١-١٦٤)

(*) (سَلا، بلفظ الفعل الماضي من سَلا يَسْلُو، وهي مدينة قديمة بأقصى المغرب، بينها وبين مراكش على ساحل البحر تسع مراحل وقيل عشر، وهي من مراكش غربية جنوبية، فيها آثار معروفة بضفة الوادي، وليس بعدها معمور إلاّ مدينة صغيرة يقال لها غَرينطوف، وسَلا مدينة متوسطة في الصغر والكبر، موضوعة على زاوية من الأرض، حاذاها البحر والنهر، فالبحر شماليها والنهر غربيها جارٍ من الجنوب، وفيه نهر كبير تجري فيه السفن أقرب منه إلى البحر، وفي غربي هذا البحر اختطَّ أحد ملوك بني عبد المؤمن مدينة، وسمّاها المهدية بالعدوة الشرقية، كان ينزلها إذا أراد إبرام أمر، وتجهيز جيش، وهي المعروفة الآن بسَلا الحديثة). ينظر: (الحمويّ، ١٩٩٤، صفحة ٢٣١/٣)، ويُنظر: (الحميريّ، ١٩٨٤، صفحة ٣١٩)

(*) قوْرية، بالضم ثم السكون، والراء مكسورة، وياء خفيفة، وهي مدينة من نواحي ماردة بالأندلس كانت للمسلمين، وهي النصف بينها وبين سمُّورة مدينة الأفرنج، وبينها وبين قنطرة السيف مرحلتان، ولها سور منيع، وهي أولية البناء واسعة الفناء من أحصن المعاقل وأحسن المنازل، ولها بوادٍ شريفة خصيبة، وضياع طيبة، وأصناف من الفواكه، وأكثرها العنب والتين). ينظر: (الحمويّ، ١٩٩٤، صفحة ٤١٢/٤)، ويُنظر: (الحميريّ، ١٩٨٤، صفحة ٣١٩)



المبحث الثاني

الخطاطـة الاستهوائية

مدخـل:

قدّم غريماس وفونتنيي خطاطة استهوائية موازية للخطاطة السّردية، فرأيا أن سيميائيات الأهواء يجب أن تتطوّر في توازٍ مع سيميائيات الفعل، أي الربط بين ممكنات الاستهواء وأشكال تحققها عن طريق حالات استقطاب، وبين خطاطة سّردية من الطبيعة نفسها (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٣٩)

فجاءت الخطاطة الاستهوائية بدلاً عن الخطاطة السّردية في سيمياء الحدث، إذ فقدت هذه الأخيرة فعّاليتها التحليليّة التي انتهجتها الدّراسات المحايثة، حتى غدت الخطاطة الاستهوائية فرضيّة للعمل، فضلاً عن تنظيمها التّركيب الخطابيّ الهوويّ بصورة عامّة (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢١٨)

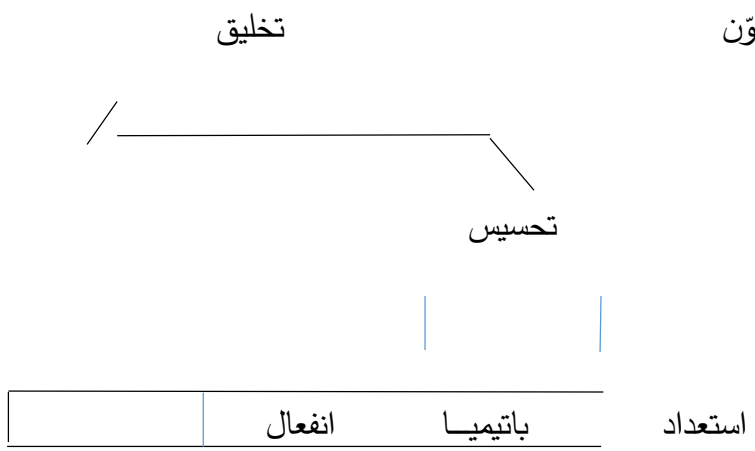
والخطاطة الاستهوائية بناء إيديولوجي وخانة للقراءة الثقافية تنتمي إلى المستوى السّميو – سرديّ (النهج الاسترجاعيّ)، الذي يمكن تصوره من خلال العُدد الهوويّة، فعن طريق الاستعمال الجماعي يولد أنموذج ثقافي يمثل المخزون المتوافر من أجل استحضار خطابيّ جديد (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٣١٣)

و((يشكّل المساق العاطفي في الخطاب صوراً حسيّة تنتاب الجسد، وحتى تظهر هذه الصّور وجب إخضاعها لمخطّط تمثيليّ تقوم به الممارسة التّلفظيّة كي توفّر له القدر الكافي من الوضوح؛ لاتخاذ شكل ثقافي

عام يمنحه معنى، فالخضوع لمنطق خطابيّ هو ما يجعل الأزمة الأهوائية تنتظم في شكل مقطوعة بمراحل متعاقبة تمنحها قابلية الحكي المتواتر)) (هني، ٢٠٢١، صفحة ٤٢)

والخطاطة الاستهوائية تختزل الأهواء البشرية، وتضبط سيرورتها من المجرد إلى التخطيّب، وهي ((عبارة عن نموذج مستقل يتسم بقيمة استكشافية خاصّة)) (الداهي، ٢٠٠٩، صفحة ١٠٣)

فوضع غريماس وفونتنيي الخطاطة الاستهوائية؛ لتمثيل الأهواء داخل الخطاب وتحديد درجاتها من المستوى العميق للذات إلى المستوى السّطحي، على النحو الآتي: (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٣١٦)



فالتكوّن والتّحسيس والتّخليق(التهذيب)، الأنماط الثلاثة الكبرى لبناء الأكوان الهوويّة الإيحائية التي تضبط حدودها الثّقافة الفرديّة والجماعيّة؛ لذلك تشتمل هذه الأجزاء الثّلاثة – ضمن الخطاطة الباتيميّة المعياريّة – على إحالات تخصُّ الأكسيولوجيّات (القيم) الهوويّة ، ولاسيّما تلك التي تضمن انتظام العلاقات الاجتماعيّة والفرديّة؛ لذا فهي تستدعي من أجل ذلك خانات النّمط الفرديّ والنّمط الاجتماعيّ لتمثّل الهوى وأسبابه وآثاره ومعايير التعرّف عليه وتقويمه، فضلاً عن ذلك فإن الاستعداد والطّابع الباتيميّ والانفعال، وأجمعها تُعدُّ مراحِلَ متتالية للإجراء الهوويّ في الوقت نفسه الذي عن طريقه تتصل الذّات بالموضوع الانفعاليّ (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٣١٦)

وتُعدُّ مراحل الخطاطة الاستهوائية (التّشكل، والاستعداد، والتّحسيس، والانفعال، والتّخليق) انفتاحاً، وانطلاقاً وتطوّراً، فضلاً عن إقامتها للأدوار الباتيميّة، وبذلك فهي تستوعب خليطاً من الأدوار المتضمّنة(غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢٢٧)

وتبعاً لذلك، يمكن تطبيق مراحل الخطاطة الاستهوائية الخمس وتجلّيتها على الحالات الانفعالية لدى الشاعر الأُشبونيّ في قصيدته (وليلٍ كهمّ العاشقينَ...))، في ما يأتي:

١- **التّكوّن العاطفيّ:**

هناك تسميات عديدة لهذه المرحلة بحسب ما جاء في الكتب المترجمة، ومن تلك التسميات: التّكوّن، والانكشاف الشّعوريّ، واليقظة العاطفية، والوعي العاطفيّ.

وهذه المرحلة هي بداية المسار الهوويّ، وتبرز فيها الذّات الاستهوئيّة في حالة الشّعور؛ لما ينتابها داخلياً من أهواء متباينة، ويكون التوتير ملازماً لها.

وتمتلك الذّات الاستهوائية في هذه المرحلة استعداداً قبليّاً، بمعنى أن لديها شعوراً وهوى ما، انطلاقاً من فكرة مفادها: إن الاستنباه الأصل يمكن أن يكون أساس وجود الذّات الهَوويّة (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ٢٠٩-٢١٠)

ويُعرّف الاستنباه الأصل، بأنه ((استعداد الذّات نفسياً وفسيولوجيّاً على الإحساس بشيء وتحديد موقعه في العالم الخارجيّ أو الدّاخلي على حدّ سواء)) (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٥٧) ، أو هو نسق عن طريقه يستطيع كل كائن موجود في محيط ما على الإحساس بمحيطه والانتباه إليه (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٥٧). ويمكننا القول إنَّ الاستنباه هو القدرة على الإدراك لشيء ما، وفي مكان ما.

وتتحدد هذه المرحلة (التّكوّن العاطفي) في مطلع القصيدة وما بعده، إذ يبرز انعكاس الذّات الاستهوائية، في قول الأُشبونيّ:

وليـلٍ كهـمِّ العاشقيـنَ قميصُـهُ ركبتُ دياجيــهِ ومركبهــا وَعْـــرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

بدا هوى (الحزن) فاعلاً مؤثراً دفع الذّات الاستهوائية إلى الشعور بالعاطفة، وهذا ما دلَّ عليه تصوير الشاعر لطول الليل وثقلهُ، مشبهاً إيّاه بـ (همّ العاشقين) ؛ لما يكابده العاشق من ألم الفراق، والتّشوق للمحبوب، والتلهف للقائه، فالذّات الاستهوائية في حالة يقظة تامّة، ومدركة لوضعها الآني، ويُظهر التّصييغ أن التوتير ملازماً لها منذ الوهلة الأولى، ممّا دفع الشاعر إلى قوله:

سَريتُ وأصحابـي يُميلُهُمُ الكـرى فهمْ منــهُ في سُكْـرٍ وما بهـمُ سُكـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

عقد الشاعر موازنة بين حاله وحال أصحابه الذين سرى النوم في أجسادهم، مشبهاً إياهم بالسُكارى من دون سُكر، وتشبيهه هذا يتناص مع قولـه تعالى: ﴿ ڈ ڈ ڤ ڤ ڤ ڤ ﴾ (سورة الحج، الاية: ٢). وما قصده الشاعر فقدان أصحابه لوعيهم، وجاء الخفوت الصوتي من تكرار فونيم (السين) ثلاث مرات مناسباً لتصوير فقدان حالتهم الشّعوريّة وخفوتها، أما الذات فكانت في حالة يقظة عاطفية تامّة تجلّت في قوله:

رميــتُ بجسمي قَلْبَــهُ فنفذتُــــهُ كَمَا نَفَذَ الإصْبــــاحُ إذ فُتِقَ الفجرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

أظهر التشبيه في قول الشاعر: ((كما نَفَذَ الإصباح إذ فُتِقَ الفجرُ)) ، مستوى الحالة الانفعالية للذات الاستهوائية وشدّة إحساسها بهوى الحزن، الذي سيتحول في الصّباح إلى استعداد لمواجهة العدو والتنبيه عليه في المرحلة الاتية.

٢- **<u>التأهب العاطفي (الاستعداد العاطفي):</u>**

الاستعداد برمجة خطابيّة، وهو صورة المعلـومات أو الملفات المخزنــة غير القابلة للاستعمال، إلاّ بوساطة مفتاح استعادتها والمتحكّم فيها، وهو المبدأ الخاص بالتّوتر، عندئذٍ سيكون الاستعداد هو النتيجة المتيسّرة والقابلة للقراءة(غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ١٢٤)

فالتأهب العاطفيّ، هو العمليّة التي عن طريقها تمتلك الذات الأهليّة في إنتاج أدوات عملها من قبيل المعرفة، والإرادة، والواجب، والقدرة، إذ تظهر الذات في هذه المرحلة متخلّصة من شعورها المتخفي، وإنها قادرة على التعبير عن هوى محدد (كالفرح، والحزن، والحب، والكراهية) وغيرها (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢١)

وتنتقل الذات الاستهوائية في هذه المرحلة من مستوى الانفعال البسيط إلى إيقاظ الرغبة في مواجهة العدو, فتتشكل الصّورة العاطفيّة ويتحدّد نوع العاطفة، وتتركز هذه المرحلة في ظهور العدو والحوار الدائر بين الأُشبونيّ وصحبه، في قوله:

ولما بدا وجهُ الصّباحِ تطلَّعَتْ خيـولٌ من الوادي محجَّلـةٌ غُــرُّ
فَقلتُ لهم: خيل النصارى فَشمِّروا إليهـا وكرُّوا هـا هنـا يَحْسنُ الكَرُّ
وكانت حُمَيَّا النـومِ قَــدْ صرعتهم فَفَلَّوا وَوَلَّوا مدبريـنَ وما قــرّوا

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

بدا تأهب الذات واضحاً لحظة تنبيه الصحب، ومحاورتهم للاستعداد، لكنهم خذلوها واختاروا الهروب، وتوجب على الشاعر أن يكون تأهبه هذا متجهاً نحو استعداد ذاته لتحمل الألم والخذلان، وتتكون الصورة العاطفية انطلاقاً من الاستعداد في قوله:

وأُفرِدْتُ سهماً واحداً في كنانةٍ مِنْ الحربِ لا يُخشى على مثلهِ الكسرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

أسهمت مواجهة الشاعر للعدو بمفرده بشكل مباشر في تضخيم الذات وشحنها بالاستعداد العاطفي، فأضفى ذلك على القصيدة نوعاً من التصعيد الشعوريّ الذي يتأثر به المتلقي، فالشاعر في حالة استعداد مشحون بالكبرياء والتعالي، فبرزت الذات واثقة من كينونتها، وهذه الثقة أهلتها لأن تخوض المعركة بمفردها، مستحضراً الشّاعر قصّة النبي زكريا (عليه السلام) من النّص القرآني، قال تعالى: ﴿ ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ﴾ (سورة الأنبياء، الاية: ٨٩). فكشف التناص القرآني عن حالة الانكسار التي سيطرت على شعور الشاعر، فتوجب عليه أن يكون تأهبه متجهاً نحو استعداد ذاته لتحمل الألم والأسى منفرداً، واستطاعت الذات أن تنقل شعورها من حالة الحزن والألم إلى حالة أخرى مغايرة، في قولها:

وكنت عهدت الحرب مَكْرَاً وخدعـةً ولكنْ مع المقدور ما لا مِريءِ مكـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

رسم الشاعر صورة الموت في خياله، متخذاً من الحكمة وسيلة للإقناع اراد بها أن يبرهن على صحة قرار المواجهة، والثبات على موقفه، فأصبح الموت لديه نتيجة حتميّة لا بُدَّ منها، وهذا حكم القدر عليه فلا مفرَّ منه،

ففضله على العار الذي سيلحق به إذا ولى هارباً، فالحكمة الراسخة في نفس الذات هيأتها لاستعداد نفسي مشجع لقتال العدو باستبسال في المرحلة الآتية.

٣- **المحور الاستهوائي:**

تُعدُّ هذه المرحلة بؤرة التحول الانفعاليّ للذات، إذ تتعرف الذات فيها على أسباب عدم اتزانها وتصبح أكثر إدراكاً للقيم الانفعالية الواردة في المرحلتين السابقتين، فالسلوك الهوويّ في هذه المرحلة ينتمي إلى قسم التجليّات البدنيّة للهوى، مثل: حمرة، وألم، ولذّة، وخوف، وقلق، ووثبة، وارتعاش، وغيرها من التجليّات الأخرى المسماة بالانفعالات (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ١٣٠-١٣٩، ٢١٨-٢١٩)

ويمكن أن نصف هذه المرحلة بأنها ((قاعدة المنتصف))، وهي حاصل المرحلتين السابقتين وحاملة لمعنييهما ، فضلاً عن أنها تهيئة لمرحلتين آتيتين هما: (التحسيس، والتخليق)، وهنا تكمنُ أهمية هذه المرحلة في الخطاطة الاستهوائية.

وما يمثل هذه المرحلة في قصيدة الأُشبونيّ، قوله:

فطاعَنْتُهُمْ حتَّـى تحطَّمَتِ القنـا وضاربْتُهُمْ حتَّـى تكسَّـرتِ البُتْرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

تُمنحُ الذات في هذه المرحلة دوراً عاطفيّاً يمكن أن نلمسه في الألم والخوف اللذين يسيطران عليها؛ بسبب خذلان الصحب، وحضور يهددها (العدو)، فتحول ذلك الهاجس إلى حدث استهوائي تمثل في دور الفارس الشّجاع والمقاتل الباسل، إذ ظهر انفعال الذات في الأفعال التي اتى بها الشاعر في قوله: ((تحطَّمت القنا)) و((تكسَّرتِ البتر))، مما يدلُّ على أن الأُشبونيّ قاتل حتّى فقدَ أسلحته القتاليّة، وهنا يبرز الإنجاز الفعليّ للذات، واكتمال هويتها العاطفية، ولا ينقصها شيء بعد تلك المواجهة القتاليّة للكشف عن بطولتها، ومدى قدرتها على تحمل المحن، وهذا ما سيتضح لنا في المرحلة الآتية.

٤- **التّحسيس (الانفعال):**

التّحسيس هو العمليّة التي تقوم عن طريقها ثقافة ما بتأويل جزء من عدّتها الكيفية، وهو عملية ينظر إليها استنباطيّاً بعدّها آثاراً لمعانٍ هوويّة، ويتجلّى التحسيس داخل اللّسان إما عن طريق التكثيف بفضل معجمة الآثار

المعنويّة، أو عن طريق التفصيل في شكل مركبات تتضمن سلوكاً أو موقفاً أو فعلاً(غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢٠٢)

وما يقصد بالتّحسيس هو خلق المعادل الحركيّ لما ينبع من الجسد، فلا يمكن إدراك مضمون هوى ما إلاّ عن طريقه (الجسد)، وذلك يظهر بالتعبير الذي يرتسم على الوجه، أو عن طريق السلوك، فهناك سلوك للبخيل، وسلوك للغيور، وسلوك للحاسد، وغيرها، فضلاً عن الآثار التي يمكن التقاطها داخل الخطاب نفسه، وبهذا يُعدُّ التّحسيس السّياق المخصوص الّذي يتحقق من ضمنه الهوى (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ١٢٤)

وتأتي مرحلة التّحسيس بعد أن تتحوّل التوترات في مرحلة التأسيس إلى هوى وبعد أن تحقق وجود هذا الأخير (الهوى) في الذات حينها يظهر الانفعال في الخطاب إشارة إلى أن الحالة الانفعالية المولدة للاتصال – مثلاً اتصال البخيل مع المال – ، أو الانفصال – مثلاً انفصال الغيور عن محبوبته – أو يمكن أن تسمى اللحظة التوتريّة أو التحول الانفعاليّ إذ تم فعلاً عن طريق منح الجسد الحق في التعبير عن نفسه، فتتحول الذات الخطابية – في مرحلة التحسيس – إلى ذات تتألم وتحسّ وتتحرك وتخجل... الخ (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٦٨، ٢١٨)

ويمكننا القول إنَّ هذه المرحلة تتجه نحو الذات الاستهوائية وما يعتري جسدها من نشاط انفعاليّ يتجلّى في شكل ردّ فعل جسماني إزاء الإحساسات المخزنة في الإدراك الداخليّ للنفس، فتصار التحولات الانفعالية إلى حدث استهوائي قابل للمعاينة، ويمكن تقييمه سلباً أو إيجاباً، وهذا ما أطلق عليه غريماس وفونتنيي (التخليق/التهذيب)، وهو المرحلة الأخيرة في الخطاطة الاستهوائية.

ويحضر التفاعل الجسديّ في القصيدة الآسرية الأُشبونيّة بوصفه دالاً على انفعال الشاعر وغضبه، في قوله:

أُضرِّج أثوابي دمــاً وثيابَهُـمْ كأنَّ الذي بيني وبينهم عطرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

أفصح خطاب الشاعر الانفعاليّ عن هوى الغضب الذي تنطوي عليه الذات الاستهوائية، وما تتضمنه من دلالة القوة المشحونة بعاطفة الكبرياء، والإصرار على استمرارية النزال، فتغدو حدثاً استهوائياً قابلاً للمعاينة متمثلاً

في اصطباغ الجسد بالدماء، فضلاً عن استدعاء الشاعر لآلية التناص، في قوله: **((كأنَّ الذي بيني وبينهم عطر))**، من قول الشاعر الجاهليّ زهير بن أبي سُلمى:

تَدَارَكْتُمَا عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَ مَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ

(ابن أبي سلمى، ١٩٨٨، صفحة ١٠٦)

فهنا تبرز الشّدة الانفعالية التي تمر بها الذات وتأكيدها ما تكابده من خطر اشتداد المعركة والشرّ الذي يتأتى منها في حدث استهوائي آخر تتحول فيه تلك الشدّة الانفعاليّة إلى استرخاء عاطفيّ أظهرته اللّغة الجسديّة، في قول الأُشبونيّ:

فطـاروا وصاروا بي إلـى مستقَرِّهِمْ يصاحبنـــي ذلّ ويصحبهـــم فخـــرُ
فقـالَ العـذارى حَرِّقُوهُ مقـارضاً فمن قتلـــه الفتيـــان عُطِّلَتِ البكـــرُ
فجـاءوا بأنـواعِ الكبـولِ ونظّموا سلاسلَ في جيدي كما يُنْظَمُ الـدّرُّ

(ساجت، ٢٠١٥، الصفحات ٩٩-١٠٠)

أبرز التصوير المتضاد (الشاعر/الذّل× العدو/الفخر) التحول العاطفي للذات الاستهوائية من القوة والتعالي والثبات في المعركة إلى الضعف والخيبة والأسر، بوصف ذلك حدثاً استهوائياً قابلاً للعيان، ولم يكتفِ العدو بذلك بل استثار الجسد، والعلامة الجسدية (السلاسل)، في قول الشاعر: ((ونظّموا سلاسل في جيدي))، تعلن بداية مأساة الشاعر في أسره، وليس لديه أملاً بالنجاة، فضلاً عن كشفها الفضاء التوتريّ الذي يعيشه الشاعر محاولاً فهم عالمه الجديد، وتطلعه لما ستكون عليه الحال في قابل الأيام، فينتابه هوى اليأس والإحباط، وفي ظل هذا الضياع تبحث الذّات عن مأمن يخلصها من قيدها، فتحاول جاهدةً أن تحقق القيمة المنشودة (الحرية) في المرحلة الاتية .

٥- **<u>التّخليق (التهذيب)</u>:**

يتضمّن التّخليق السّمة الإنجازيّة، وهو المرحلة النهائية في الخطاطة الاستهوائية، وتنصب عليه في كلّيتها، ولاسيّما على السّلوك القابل للمعاينة، فلا يمكن ضبط التّخليق إلاّ من خلاله (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢١٨)

فالتّخليق هو ((العمليّة التي من خلالها ترد ثقافة ما عُدّة كيفيّة إلى معيار تمّت بلورته أساساً من أجل ضبط التَّواصل الهوويّ عند جماعة ما)) (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، صفحة ٢٠٢)

ويُشير التّخليق سواء كان مصدره فرديّاً أو جماعيّاً إلى اندراج تمظهر هوويّ من فضاء جماعيّ، ويتجلّى في اللغة عن طريق التقييم الإيجابي أو السلبيّ، ويمكن التعرف عليه (التّخليق) في الخطاب بوساطة ملاحظ اجتماعيّ يُقوّم أثر المعنى، ويمكن أن يسند لنفسه دوراً عامليّاً من ضمن التّمظهر؛ ليكون قادراً على إصدار الأحكام (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ٢٠٢-٢٠٣)

ويمكن القول إنَّ مرحلة التّخليق هي المرحلة النهائية في الخطاطة الاستهوائية، والذات فيها تُقوّم الأهواء التي انتابتها وانفعلت لأجلها – وهذا ما يكسبها معنىً خلاقيّاً – من منظور فرديّ أو جماعيّ؛ لبيان موقعها السيوسيو – ثقافي، ويأتي التقييم بحسب شدّة الهوى أو ضعفه، فعلى وفق هذه الثنائية يمكن تقييم المخطط الاستهوائي.

وممّا يلمح في قصيدة الأُشبونيّ أن الذات قانعة بقرارها ومفاده : أن يموت الفرد شجاعاً قوياً مقداماً خير له من أن يعيش ضعيفاً مغلوباً ذليلاً، فالدفاع عن النفس قيمة خُلقية عليا يمجدها المجتمع ويدعو إليها، واعتماداً على ما هو سائد، فقرار الذات مواجهة العدو بمفردها وعدم الهروب منه بخلاف صحبها ُ، قراراً إيجابياً بطوليّاً؛ كونه لا يتنافى مع سلوكيات المجتمع وقيمه الراسخة، أما الصحب فلحق بهم العار والذلّة، وتقييم سلوكهم هذا تقييماً سلبياً من وجهة نظر الذات والمجتمع.

ولا تنفكُّ الذات عن الحمد والشكر، والدعاء للخلاص من أزمتها، قول الأُشبونيّ:

فَسبحانَ ربّـــي مـا أَجلَّ جلالَـــهُ تخلَّصني منها لـــهُ الحمـــدُ والشّكـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ١٠٠)

استناداً إلى القيم المتجذرة في المجتمع اللجوء إلى الله في المحن، والتوكل عليه في الشدائد، وإيمان الذات بالله تعالى دفعها إلى مناجاته والاستكانة إليه، فهي تؤمن بقدرته على خلاصها من براثن سجنها، فإياه تحمد وتشكر ما آل إليه حالها، وتقييم عاطفة الشاعر هنا تقييماً إيجابياً؛ لما يتضمنهُ من معنى أخلاقيّ إيمانيّ.

ويمكن تقييم هوى الحزن في القصيدة، بأنه سلوك إيجابيّ للذات الشاعرة لما مرت به من أزمات، فسعت جاهدةً لإيجاد الحلول الناجعة، لتخطي محنتها، وتحقيق قيمة الاستقرار العاطفيّ، وهذا ما تحقق لها بفضل القاضي علي أبي الحسن، إذ لبّى نداء الذات وفكّ أسرها بدفع الفدية، فمدحه الشاعر، قائلاً:

وَإنَّ وراءَ البحرِ أَرْوَعَ ماجـداً بغرَّتِـهِ الغــرَّاءُ يُسْتَنْـزَلُ القطــرُ
أَلا خبّراني ابني أبي هلْ أتاكما وشيكـاً عن القاضي أبي حَسَنٍ ذكرُ
سَلا عَنْ سَلا هلْ من عليٍّ حقيقةٌ فإنّــي فــي أحشــاء قوريــةٍ ســرُّ
ألا إنمــا الدُّنيــا علــيّ وقربُــهُ وإلاّ فــإنَّ الأرضَ عامرهــا قفــرُ
بعدلِ عليٍّ تُعْمَرُ الأرضَ كُلَّهــا وتتَّســعُ الدُّنيــا ولو أنّهــا قبــرُ
حنينــي إليــهِ موثقــاً ومسرَّحــاً كما حـنَّ للبـرِّ الذي يغرقُ البحـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، الصفحات ١٠٠-١٠١)

ركزت الذات في مديحها على الخصال النبيلة من كرم ومجد وشجاعة وعدل؛ لوقعها النابض في المجتمع العربيّ وتثمينه لها، فضلاً عن تثمين الذات لشخصية المنقذ وخصاله الرفيعة التي لا تخرج عن القيم المجتمعية، وهذا التوافق أظهر التقييم إيجابياً ذا معنى خلاقيّاً، نظراً للتطابق الحاصل بين الأطراف أجمعها.

ويمكننا الحكم على كفاءة الأُشبونيّ في قصيدته الأسرية، بالقول إنه يتمتع بكفاءة شعرية جيدة، لتحقيقه التفاعل الفنيّ والعاطفيّ بين جزئيات القصيدة أجمعها، وتجلّى ذلك في شاعريّة فذّة انمازت لغتها الشعريّة بانزياح أسلوبيّ وتصوير فنيّ، وتنغيم موسيقي ابتداءً من اليقظة العاطفية وانتهاءً بمرحلة التّخليق.

المبحث الثالث

المخططات التوتريّـة

<u>مدخـل:</u>

الخطاطة التوتريّة عند فونتنيي وزلبيربيج، هي: ((المولدة الأساسية للدلالة الخطابية)) (حمداوي، ٢٠١٢، صفحة ١٤٨)

وتُعرَّف الخطاطة التوتريّة بأنها ((شبكة من العلاقات والعمليات، أو هي بنية ذهنية مفاهيمية، أو تمثيل بصري لهذه البنية، وهي التي تترجم لنا آثار الدلالة التوتريّة في مختلف تجلّيات النّص أو الخطاب)) (حمداوي، ٢٠١٤، صفحة ٦٢)

ويكشف المخطط التوتريّ عن بناء الدلالة وتتبع مسارها داخل الخطاب، سواء أكان على مستوى الكلم أو الموضوع.

وتتكون الخطاطة التوتريّة من محورين مترابطين هما: محور أفقي للأفاصيل، ومحور عمودي للأراتيب، فالمحور العموديّ يتكون من (القيم، والحساسية، والوجدان، والشدة، والطاقة، والقوة)، والمحور الأفقي (خاص بالمعرفيّ من زمان، ومكان، وعدد، وكمية، وامتداد، ومسافة)، وينتج التوتر عن ترابط هذين المحورين ترابطاً مباشراً عندما يكون المدى والشدة مرتفعين، أو ترابطاً معاكساً أو مخالفاً عندما يكون المدى مرتفعاً والشّدة منخفضة أو بالعكس (حمداوي، ٢٠١٢، صفحة ١٤٩)

ويسمح المخطط التوتريّ بتحقيق التلاحم بين محوريّ الشّدة والمدى، فعند حدوث أيّ تغيير في أحد المحورين من قوة أو ضعف ينتج عنه مخططات توتريّة متباينة تحقق التلاحم بين العالم الداخليّ والعالم الخارجيّ من حيث الشدة والمدى، وتقيس الانفعالات سطحاً وعمقاً، فضلاً عن رصدها درجة التوتر الدُّنيا والقصوى بحسب تغيراتها الدّلاليّة (حمداوي، ٢٠١٢، صفحة ٧٠)

فالتوتير إذن حالة لاحقة للاستهواء، وإنه يتصرف في الحالة الانفعالية، ويوجهها نحو التحقق، وبهذا يكون التوتير حركة مكملة للانفعال لا خالقة له (غريماس و فونتنيي، ٢٠١٠، الصفحات ٣٣-٣٤)

وللخطاطة التوتريّة أربعة أنواع بحسب درجة القوة والضعف، فهناك خطاطة صاعدة من محور المدى نحو محور الشّدة (مخطط الصعود)، وخطاطة هابطة من محور الشّدة نحو محور المدى (مخطط الهبوط)، وخطاطة موسعة تضع حدّاً فاصلاً بين الشّدة والمدى (مخطط التكثيف)، وآخرها خطاطة مخففة أو مهذبة تفصل بين المدى والشّدة (مخطط الخمود) (حمداوي، ٢٠١٢، الصفحات ٣٣-٣٤)

ولتجلّية هذه المخططات التوتريّة، يمكن عرض الحالة التوتريّة لدى الشّاعر الأُشبونيّ في قصيدته الأسرية عن طريق الأهواء المذكورة آنفاً على وفق الآتي:

١- **<u>مخطط التكثيف (التضعيف/ التوسع) :</u>**

يقوم هذا المخطط التوتريّ على التّدرج، إذ ينطلق من انخفاض الشّدة والاتساع الضعيف إلى ارتفاع الشّدة، فضلاً عن انتشار الامتداد، ممّا ينتج توتراً عاطفياً بالغ الذروة (حمداوي، ٢٠١٢، الصفحات ١٦٠-١٦١)

ويتجلى الوعي العاطفيّ لدى الشاعر انطلاقاً من التغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية التي تَدرَّجت من انخفاض الشّدة إلى زيادتها، إذ يلمح إحساسه بالحزن في مطلع قصيدته:

وليلٍ كهمّ العاشقينَ قميصُهُ ركبتُ دياجيهِ ومركبها وَعْرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

وينتقل الشاعر إلى حالة توتريّة أخرى تتكاثف شيئاً فشيئاً؛ بسبب زيادة خوفه واضطرابه، في قوله:

فقلتُ لهم: خيل النّصارى فَشمَّروا إليها وكرُّوا ها هنا يَحْسنُ الكرّ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٨)

نهض تنبيه الشاعر لأصحابه على أسلوب الحوار، وَوَسمه بإيقاع سريع في توظيف الفعلين (شمروا، وكروا)، وهذا نابع من شعور داخليّ كثيف أفصح عنه أسلوب الأمر المتوالي بإيقاعه المتسارع.

وفي موضع آخر من القصيدة تتكثف الشّدة العاطفيّة، فتبلغُ ذروتها عند الشاعر، في قوله:

فطاعَنْتُهُمْ حتّى تحَطَّمتِ القَنا وضَاربْتُهُمْ حتّى تكسّرتِ البُتْرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

يلمحُ تأجج كثافة الحالة التوتريّة واتساع مداها، وممّا حقق تلك الكثافة وذلك الامتداد الدوال (طاعنتهم، وضاربتهم) ، و(حتّى تحطَّمتْ، وحتّى تكسَّرت)، إذ أفصحت بنية الحال عن استبسال الشاعر وثباته في مواجهة العدو واستمراريته بالطعن والضّرب حتّى عُدمت أسلحته القتاليّة.

وغلبت مظاهر الانفعال في قول الأُشبونيّ:

وأَحْدِقَ بي والموتُ يُكشرُ نابَهُ ومنظرهُ جَهْمٌ ونَاظرهُ شَزْرُ
فاعطيتُها وهي الدَّنيَّةُ صاغراً وقدْ كانَ لي في الموتِ لو يدَّني عذرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

يُكثف حماس الذّات التوتريّة من التعلّق بإتمام مواجهتها مع العدو، مقيماً فضاءً توتريّاً منسجماً مع دورها الاستهوائي المتمثل في دور الفارس الشّجاع، والمحارب القويّ الذي لا يهاب الموت، فالتوتير أسهم في تكثيف العاطفة لدى الذات، وممّا زاد من هذا التكثيف المجانسة بين لفظتيّ (الدَّنيّة) و(يَدّني)، فالهوى انماز بشدة الكثافة والامتداد للوصول إلى الهدف أو الفعل الهوويّ وهو النصر أو الموت.

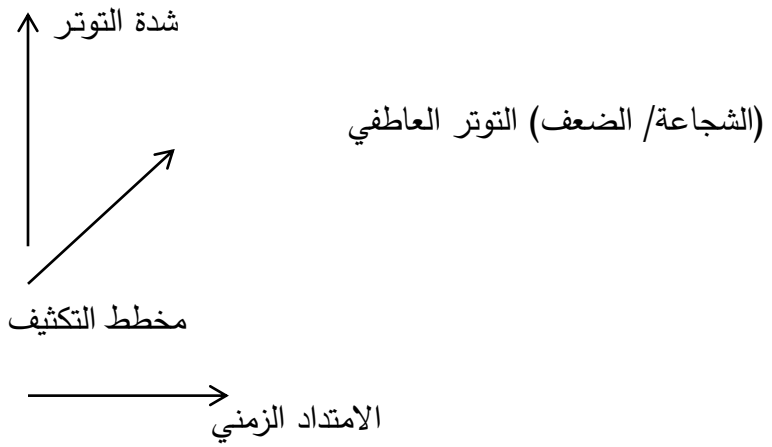
وبعد أسر الشاعر وسجنه، وصلت الذّات الفاعلة إلى درجة اليأس والتعب، فنادى قائلاً:

فناديتُ في حولٍ من الدّهرِ كامــل أَلا رجلٌ حُـــرٌّ ألا رجلُ حُـــرٌّ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ١٠٠)

حالة الاستسلام والخذلان التي عاشها الشاعر، والأحداث التي مرَّ بها، أدت إلى تدرّج الشّدة الانفعاليّة وتصاعدها عبر الامتداد الزّمني من الماضي للحاضر.

ويمكن تمثيل مسار الذّات في مخطط التكثيف الآتي:



٢- **مخطط الهبوط (التنازلي):**

يمثل هذا المخطط التوتريّ انخفاض الشّدة، فضلاً عن انتشار الامتداد ممّا يؤدي إلى الاسترخاء المعرفيّ (حمداوي، ٢٠١٢، الصفحات ١٥٩-١٦١)

ويتضح الضّعف في شدة التوتر مع التغيير الكميّ الذي يمثله الامتداد الزمني، في قول الأُشبونيّ:

وكانت حُمَيَّا النـومِ قَدْ صَرعتهـم فَفَلّـوا وَوَلَّـوا مدبرينَ ومـا قـرّوا
وأَفرْدْتُ سهماً واحـداً في كنانـةٍ مِنْ الحربِ لا يُخشى على مثلهِ الكسرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

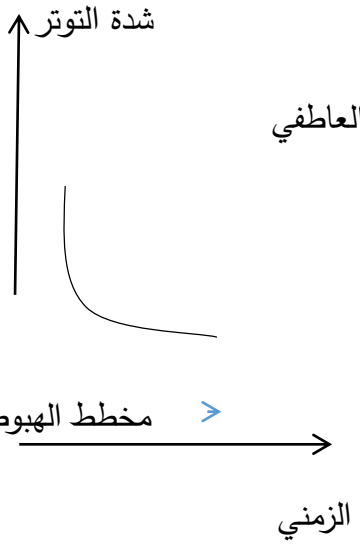
حالة الانكسار التي مرَّ بها الشاعر؛ بسبب غدر الأصحاب له وتركه وحيداً أحدثت له توتيراً استهوائياً أسهم في انخفاض نسبة العواطف لديه وتأرجحها بعدّه فعلاً سلبياً استمر معه عبر الامتداد الزّمنيّ.

وأصاب الذّات التوتريّة تحولاً شعوريّا من الانفعال الشديد المتمثل في الإصرار على خوض المعركة حتى النهاية إلى الاسترخاء الشّعوري المتمثل في خسارة المعركة والوقوع في قيد الأسر، في قول الأُشبونيّ:

فطاروا وصاروا بي إلى مسْتَقرّهِمْ يصاحبنـي ذلٌ ويصحبهُم فخـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

إنَّ التحول من الشجاعة والبسالة والحرية إلى الضعف والانكسار والأسر أحدث هبوطاً شعوريّاً للذات التوتريّة يتناسب وواقعها الجديد، الذي اتصف بالمرارة والذّل، واستمرارية ذلك طول مدة أسرها، وهذا ما دلّت عليه نبرة الصّوت في الدالتين المتضادتين (يصاحبني ذل) و(يصحبهم فخر)؛ إذ انمازت بهبوط نغمي يتوائم والحالة الانفعالية للذات التوتريّة التي توازن بين حالها في قيد الأسر، وحال عدوها الذي يفخر بانتصاره، ويمكن تمثيل شعور الذات، وتحول انفعالها من الشّدة إلى الهبوط في المخطط الآتي:



(انخفاض شدة العاطفة؛ بسبب الانكسار والأسر)

٣- **مخطط الصعود (التضخيم/ الارتفاع):**

المخطط التصاعديّ التوتريّ يعاكس المخطط التنازلي، ويمثل ارتفاع الشّدة، فضلاً عن تقلص الامتداد، فهو انتقال من حالة التوازن إلى حالة التوتر الشّعوريّ الشديد (حمداوي، ٢٠١٢، الصفحات ١٥٩-١٦٠)

سيطرت العاطفة الثائرة على شعور الأُشبونيّ؛ بسبب حدث المواجهة مع العدو، إذ انتقل الشاعر من التوازن إلى التوتر الشديد الذي حضر على شكل انفجار عاطفيّ في قوله:

وَكنتُ عهدت الحرب مَكْراً وخدعةً ولكــنْ مــع المقدورِ ما لامِرئ مكـــرُ

....

أُضــرِّج أثوابــي دمــاً وثيابَهُـــــمْ

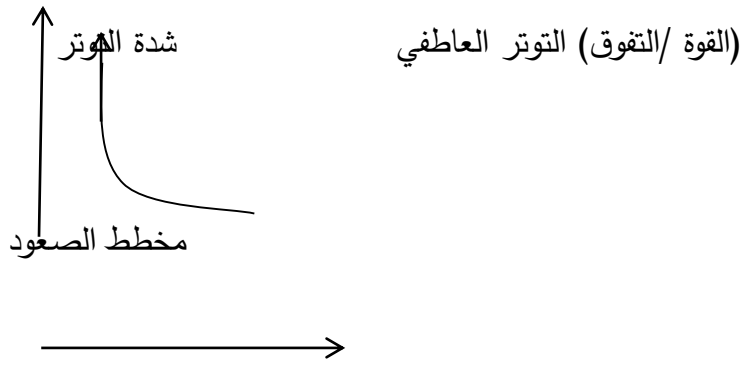
كــأنَّ الــذي بينــي وبينهـم عطـــرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

إنَّ العلاقة المتوترة بين الشاعر والآخر (العدو)، هي المواجهة القتاليّة التي جعلت الحالة الانفعاليّة للشاعر في صعود مستمر وصولاً لمرحلة ثوريّة؛ لانتقال الهوى من التوازن إلى التوتر الشديد؛ بسبب فقدان الذات قيمة

الاستقرار العاطفي والأمان، فشجاعة الشاعر وقوته جعلته يتفوق عمّن سواه، في قوله: ((أُضرِّج أثوابي دماً وثيابَهُمْ))، فاستطاع الشاعر عن طريق الترديد النّغميّ بين لفظتي (أثوابي، وثيابهم)، ولفظتي (بيني وبينهم)، أن يوجه الحركة النفسية نحو الصعود المستمر، وأن تظهر كينونته المتفوقة، ويتجلى ذلك التفوق في جانبين:

الأول: علاقة الشاعر مع الآخر، إذ بدا الشاعر في موقع الفاعل، والآخر في موضع المفعول به. والجانب الآخر: يتضح في الغاية التي سعى الشاعر إلى تحقيقها، وهي الفوز في المعركة، ممّا أدى إلى التدرّج في الشّدة وتصاعدها مع التقلص الزمني، ويمكن تمثيل ذلك في مخطط الصعود الآتي:



يُظهر المخطط المذكور أنفا التوتر الشّديد لشعور الذّات المتأججة، والمتمثل في الشجاعة، والاعتداد بالنفس، والتفوق، فضلاً عن التّغيير الكميّ الذي يمثله الامتداد الزّمني، وانحساره في زمن المواجهة.

٤- **مخطط الخمود (الاختزال/ التخفيف):**

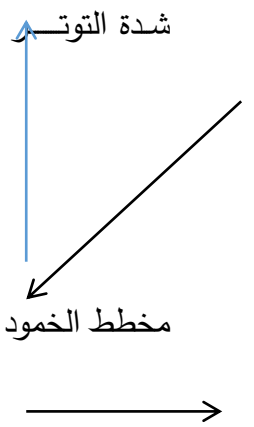
يمثلُ هذا المخطط التوتريّ حالة انخفاض الشّدة والامتداد معاً، ممّا ينتج ارتخاءً عاماً وجدانيّاً ومعرفيّاً (حمداوي، ٢٠١٢، الصفحات ١٦٠-١٦١). وهو بهذا يعاكس مخطط التكثيف، وغالباً ما يكون هذا المخطط في النهايات، وظهر في المقطع الأخير من قصيدة الأُشبونيّ، قوله:

ألا خبِّراني ابني أبى هل أتاكما وشيكاً عـن القاضي أبي حَسَنٍ ذكرُ
سَلا عَنْ سَلا هل من عليٍّ حقيقةٌ فإنِّـي فـي أحشـاءِ قوريّـةٍ سـرُّ
أَلا إنمـا الدنيـا علـيَّ وقربُـهُ وإلاّ فـإنَّ الأرضَ عامـرهـا قفـرُ

بعـدلِ علـيٍّ تُعْمَـرُ الأرضُ كُلَّهـــا وتتسـعُ الدُّنيـا ولـــو أنهـا قبـــرُ
حنينـي إليـــهِ موثقـاً ومسرَّحـاً كمـا حـنَّ للبـرِّ الذي يغرقُ البحـرُ

(ساجت، ٢٠١٥، صفحة ٩٩)

يُظهر الشاعر حالة من الاسترخاء الشعوريّ والثقة المطلقة في مديحه للقاضي أبي الحسن علي؛ لأنه سبب في خلاصه من الأسر، وعودته إلى الحرية، فعرفت الذّات التوتريّة الهدوء والاستقرار في انفعالاتها وأحاسيسها، فانتفت أحزان الشاعر وهمومه أجمعها، وهذا ما عمل على تهدئة الفضاء التوتريّ لمزاج الذّات التوتريّة، وضعف المشاعر الانفعاليّة لدى الشاعر وخمودها مع الارتخاء المعرفيّ، ويمكن تمثيل ذلك في مخطط الخمود الآتي:



الخاتِمـة

أبرز ما توصل إليه البحث:

تنبه غريماس إلى النقص في السّيمياء السّرديّة، فعمل على تداركه بإعادة النظر في دراسته السّيميولوجية، ليصل إلى التوفيق بين داخل النصوص وخارجها، فجاءت سيمياء الأهواء امتداداً للسيمياء السّرديّة ومكملة لها، إذ اعتمدت كثيراً من آلياتها في الكشف عن الدّلالات الخفية للنصوص من بينها النموذج العامليّ.

وسعت سيمياء الأهواء إلى دراسة الحالات الاستهوائية ومدى تأثيرها على أفعال الذات، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة عن طريق التركيز على مكونين رئيسين هما: المكون التوتريّ، والمكون الانفعالي؛ كون الإنسان لا يفعل فحسب بل ينفعل ويتأثر في الوقت نفسه.

وشكلت الخطاطة الاستهوائية كفاءة صيغية ذات قيمة تأويلية في قراءة الأهواء وتحليلها ودورها في إنتاج الخطاب ومعرفة آثارها في المعنى، إذ تتحول فيها الذات الاستهوائية من مرحلة إلى مرحلة مغايرة يتدرّج فيها الهوى من البنية العميقة للذات الاستهوائية إلى البنية السطحية ابتداءً من مرحلة الانكشاف الشعوري، وينطلق من تحديد التوترات الاستهوائية ثم التأهب العاطفي إلى المحور الاستهوائي مروراً بالانفعال وتحديد كفاية الذات لإنتاج الهوى وظهوره في القصيدة، وانتهاءً بالتّهذيب وهو المرحلة التي تستند إلى قيم المجتمع وأعرافه، وتقييم سلوكيات الذات أخلاقيّاً.

وكشفت المخططات التوتريّة عن الحالات الشّعورية والانفعاليّة للذات الاستهوائية في قصيدة الأسر الأُشبونيّة، إذ تنوّعت ما بين صاعدة وهابطة ومكثفة وخامدة، فالأهواء هي التي تحكمت في العاطفة وشدّتها المتوزعة على درجات متفاوتة إما تصاعديّاً أو تنازليّاً.

وأبرز الأهواء التي توافرت عليها قصيدة الأُشبونيّ، هي الحزن والخوف والفرح، والهوى المهيمن على القصيدة هوى الحزن وحضر في مقدمتها، وخاتمتها هوى الفرح الكاشف عن اتزان عواطف الذّات وانفراج أزمتها.

وقامت البنية السّرديّة للقصيدة على ثنائية متضادة تمثلت في (ثبات الذات/الشجاعة) و(هروب الأصحاب/الجُبن)، مما جعل التقييم على صيغتين مختلفتين استناداً إلى الأخلاق المجتمعية على وفق معرفة الكينونة، إحداهما الصّيغة الإيجابية: تثمين الشجاعة، والأخرى الصّيغة السّلبية: نبذ الهروب.

وإن الأفعال التي قامت بها الذّات الاستهوائية من مواجهة العدو، والثبات في المعركة، فالأسر وطلب الحرية، ثم مديح القاضي جميعها لم تكن بمعزل عن مشاعر الذات وأحاسيسها، وهذا ما يدفعنا للقول إنَّ الأهواء هي المحرّك الأول للأفعال.

وبدا الأُشبونيّ متأثراً في تصويره الفنيّ ببيئته الأندلسيّة، فالكبول المقيدة لجسده شبهها بعقد من الدّرّ يزدان به العنق، وما أبعد هذا التشبيه عن واقع الشاعر المُرّ، وقد يكون في ذلك جامعاً ببراعة بين قيود العدو المرعبة ومنظر العقد الجميل في إتساقٍ، على الرغم من تنافر طرفي التشبيه، فالشاعر لم يستطع الانفلات من بيئته المترفة فدعاها إلى أن تشاركه نكبته.

المصادر

القران الكريم

ابن أبي سلمى. زهير. *ديوان زهير بن أبي سلمى* (المجلد ١). (علي حسن فاعور، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية. (١٩٨٨).

ابن ستيتي. سعديّة. *فنيّة التشكيل الفضائيّ وسيرورة الحكاية في رواية الأمير " واسيني الأعرج " ، دراسة سيميائية. أطروحة دكتوراه* . جامعة سطيف/ كلية الآداب واللغات . (٢٠١٣).

الأحمر. فيصل. *معجم السيميائيات* (المجلد ١). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. (٢٠١٠).

إنتروفرن. فريق. *التحليل السّيميائي للنصوص (مقدمة – نظرية – تطبيق).* (حبيبة جرير، المترجمون) سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. (٢٠١٢).

بنگراد. سعيد. *السّيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)* (المجلد ٣). سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع. (٢٠١٢).

حمداوي. جميل. *الاتجاهات السّيميوطيقية (التيارات والمدارس السّيميوطيقية في الثقافة الغربية.* شبكة الألوكة. (٢٠١٢).

حمداوي. جميل. *مستجدات النقد الروائي* (المجلد ١). شبكة الألوكة. (٢٠١١).

حمداوي. جميل. سيميوطيقا التوتر (بين النظرية والتطبيق). شبكة الالوكة.

حمداوي. جميل. *من سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر* (المجلد ١). المغرب: الدار البيضاء. (٢٠١٤).

الحمويّ. شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت. *معجم البلدان.* بيروت: دار صادر. (١٩٩٤).

الحميريّ. محمد بن عبد المنعم. *الروض المعطار في خبر الأقطار.* (إحسان عباس، المحرر) بيروت: مكتبة لبنان. (١٩٨٤).

الخاطر. عبد الله. *الحزن والاكتئاب على ضوء الكتاب والسُّنّة* (المجلد ٣). (عبد الرزاق بن محمد الحمد، المحرر) الرياض: المنتدى الإسلامي للطبع والنشر والترجمة. (١٩٩٢).

الداهي. محمد. *سيميائية السرد (بحث في الوجود السّيميائي المتجانس)* (المجلد ١). القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع،.(٢٠٠٩).

الداهي. محمد. هندسة الاهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة. مجلة ثقافات. جامعة البحرين. (العدد١٠). (٢٠٠٤).

ديكارت. رينيه. *انفعالات النّفس* (المجلد ١). (جورج زيناتي، المترجمون) بيروت: دار المنتخب العربي. (١٩٩٣).

ساجت. محمود شاكر. شعر ابن سوار الأُشبونيّ (توثيق ودراسة). *مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب*(العدد ١٧). (٢٠١٥).

سليم. عبد العزيز إبراهيم. *المشكلات النّفسية والسّلوكية لدى الأطفال* (المجلد ١). عمان: دار المسيرة للنشر. (٢٠١١).

شادلي. المصطفى. *السّيميائيات (نحو علم دلالة جديد للنص)* (المجلد ١). (محمد المعتصم، المترجمون) القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع. (٢٠١٥).

الشنتريني. أبو الحسن علي بن بسّام. *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة* (المجلد ١). بيروت: دار الغرب الإسلامي. (٢٠٠٠).

الضبي. أبو جعفر أحمد بن يحيى. *بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس* (المجلد ١). (إبراهيم الأبياري، المحرر) بيروت: دار الكتاب اللبناني. (١٩٨٩).

العمريّ . شهاب الدين أحمد. *مسالك الأبصار في ممالك الأمصار (تتمة شعراء العصر العباسي الثاني).* (كامل سلمان الجبوري، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية. (١٩٩٤).

الغرناطيّ. ابن سعيد. *المُغرب في حُلى المَغرب* (المجلد ١). بيروت: دار الكتب العلمية. (١٩٩٧).

غريماس. ألجير داس.ج ، و فونتنيي. جاك. *سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النّفس)* (المجلد ١). (سعيد بنگراد، المترجمون) بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة. (٢٠١٠).

غيرو. بيار. *السّيمياء* (المجلد ١). (أنطوان أبي زيد، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات. (١٩٨٤).

القضاعيّ. الحافظ أبي عبد الله محمد بن عبد الله. *التكملة لكتاب الصّلة*. (عبد السلام الهراس، المحرر) سوريا: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. (١٩٩٥).

القفطي. أبو الحسن جمال الدين. *المحمدون من الشعراء وأشعارهم*. سوريا: دار اليمامة. (١٩٧٠).

لمرابط. عبد الواحد. *السّيمياء العامة وسيمياء الأدب – من أجل تصور شامل* . منشورات البحث النقديّ ونظرية الترجمة. (٢٠٠٥).

المراكشيّ. أبو عبد الله محمد بن محمد. *الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة (السفر الثامن)*. (محمد بن شريفة، المحرر) المغرب: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. (١٩٨٤).

النوايسة. فاطمة عبد الرحيم. *أساسيات علم النّفس* (المجلد ١). عمان: دار المناهج للنشر والتوزيع. (٢٠١٥).

هني. أ. لخضر. المخطّط العاطفيّ للذات في رواية الفيل الأزرق، لأحمد مراد(بحث في سيميائية الأهواء). *مجلة اللّغة العربية*، (العدد ٢). (٢٠٢١).

ياوس. هانس روبيرت. *جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)* (المجلد ١). (رشيد بنحدو، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. (٢٠٠٤).