جامعة آل البيت
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة
قسم اللغة العربيَّة وآدابها

سِيميَائيّة الأَهْوَاءِ فِي السَّرْدِيَّاتِ الشِّعْرِيّةِ عِنْدَ أَمَل دُنْقُل

The Semiotics of Passions in Amal Dunqul's Narrative Poetry

إعداد:

هاني يوسف سلامة أبو غليون

الرَّقم الجامعيّ : 1881307001

إشراف:

الأستاذ الدُّكْتور عبد الباسط أحمد مراشدة

قُدِّمَت هذه الأطروحة استكمالاً لمُتطلبات الحُصُول على درجة الدُّكْتوراه في فلسفة اللغة العربيَّة وآدابها

عمادة الدِّراسات العُليا

جامعة آل البيت

٢٠٢٠ / ٢٠٢١

عمادة الدِّراسات العُليا
جامعة آل البيت

قرار لجنة المُناقشة

سِيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل

THE SEMIOTICS OF PASSIONS IN AMAL DUNQUL'S NARRATIVE POETRY

إعداد الطالب:

هاني يوسُف سلامة أبو غليون

الرَّقم الجامعيّ : ١٨٨١٣٠٧٠٠١

إشراف:

الأستاذ الدُّكْتور عبد الباسط أحمد مراشدة

أعضاء لجنة المُناقشة		التوقيع
أ . د عبد الباسط أحمد مراشدة	مشرفاً ورئيساً	
أ . د منتهى طه حراحشة	عضواً داخليّاً	
د . محمود فليح القضاة	عضواً داخليّاً	
أ . د محمّد أحمد المجالي	عضواً خارجيّاً	

قُدِّمَتْ هذه الأُطروحة " **سِيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل** " استكمالاً لمُتطلبات الحُصُول على درجة دكتوراه فلسفة اللّغة العربيّة وآدابها - الأدب الحديث ونقده / قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، في جامعة آل البيت.

نوقشت وأوصى بإجازتها بتاريخ : ٦ / ٩ / ٢٠٢١ م.

جامعة آل البيت

عمادة الدِّراسات العُليا

تفويض:

أنا الطالب: **هاني يوسف سلامة أبو غليون**، أفوض جامعة آل البيت بتزويد نُسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم، حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع

التاريخ : ٦ / ٩ / ٢٠٢١

جامعة آل البيت

عمادة الدراسات العليا

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالب: هاني يوسف سلامة أبو غليون الرقم الجامعي: 1881307001

التَّخصص: الفلسفة في اللغة العربيّة آدابها الكلية: كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة

أُعْلِن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السَّارية المفعول المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدُّكتوراه عندما قمت شخصياً بإعداد أطروحتي بعنوان :

سِيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل

THE SEMIOTICS OF PASSIONS IN AMAL DUNQUL'S NARRATIVE POETRY

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلميّة المُتَعَارَف عليها في كتابة الرَّسائل والأطاريح العلميّة، كما أنني أُعْلِن بأنَّ أطروحتي هذه غير منقُولة، أو مُستلة من رسائل ، أو أطاريح، أو كتب، أو أبحاث، أو أي منشورات علميّة تَمَّ نشرها، أو تخزينها في أي وسيلة إعلاميّة، وتأسيساً على ما تقدَّم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبيَّن غير ذلك بما فيه حقّ مجلس العُمَداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدَّرجة العلميّة الّتي حصلت عليها، وسحب شهادة التَّخرج منّي بعد صُدُورِها دُون أن يكون لي أي حقٌّ في التَظَلُّم أو الاعتراض، أو الطعن بأي صورةٍ كانت في القرار الصَّادر عن مجلس العُمَداء بهذا الصَّدد

التوقيع: التاريخ: ٦ / ٩ / ٢٠٢١

الإهداء

إلى روُحي والدي الّذي شجعني حياً وميتاً على مُواصلة الدّراسة

إلى والدتي الحبيبة الّتي ما انفكت تسألني متى تنهي دراستك

إلى الغالية زوجتي . . التي تحمّلت معي أعباء الدّراسة ومراحل الكتابة . . تشدُّ أزري . . وتهزُّ رأسها منتشية بكتاباتي

إلى ابنتي رَشَا التي تنتظر حصولي على الشّهادة لتزدان فرحا بي

إلى صغيريَ رَشَاد و يُوسُف اللذين ساندني بصرخاتهما . . ناقوساً يحثني على الاجتهادِ

إلى إخوتي سندي . . . وأخواتي نبع الحنان

أهديكم جميعاً جُهدي المُتواضع . . .

الباحث

هاني يوسف أبو غليون

الشُّكر

أشكر الله تعالى على تيسيره أمُوري في إخراج هذه الأطروحة، وعلى تيسيره ليَّ من يأخذ بيدي لإتمامها، وانطلاقاً من حديث المُصطفى صلى الله عليه وسلَّم " من لا يشكر النَّاسَ لا يشكر الله" كان لزاماً عليَّ أن أتقدَّم بالشُّكر الجزيل إلى مُشرفي الفاضل الأستاذ الدُّكْتور عبد الباسط أحمد مراشدة على جُهوده المُباركة، فلم يملّ من استفساراتي العديدة، بل كان مُشجّعاً لي، ومُقدّماً لي النُّصح، وإبداء الملاحظات العديدة الّتي كان لها الأثر الواضح في إخراج هذه الأطروحة على أفضل وجه، فلم يبخل عليَّ بقراءته الدَّقيقة الشَّاملة، مُنَبِّهاً على عثراتها المَنهجيّة واللّغويّة والإملائيّة، فأسأل الله أن يُجزيه عني خير الجزاء، كما لا يسعني إلا أن أتقدَّم بالشُّكر الموصُول لأعضاء لجنة المُناقشة الأساتذة الأفاضل، الذين أكرموني بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة، وما بذلوه من وقتٍ وجهدٍ في تصويب اعوجاجها، والتنبيه على عثراتها، وتجويد قيمتها، وإخراجها بالشكل العلميّ اللائق، فالشُّكر الموصول للأستاذ الدُّكتور منتهى طه الحراحشة، والأستاذ الدُّكتور محمّد أحمد المجالي، والدُّكْتور محمود فليح القضاة، كما أتقدَّم بالشُّكر الجزيل لجميع أساتذة قسم اللغة العربيّة وآدابها في جامعة آل البيت، لما حصَّلته من علم ومنهجية تحليل للنُّصوص على أيديهم، ولم يبخلوا علينا بعلمهم وجهدهم، كما أزجي الشَّكر الموصول لكُلِّ من ساندني في إنجاز هذه الأطروحة، لتكون على الهيئة الّتي هي عليها اليوم.

الباحث:

هاني يوسف أبو غليون

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
تفويض	ج
إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها	د
الإهداء	هـ
الشُّكر	و
قائمة المحتوى	ز - ل
المُلخَّص باللغة العربيّة	م
مُقدِّمة	١ - ٦
تمهيد (من سيمياء العمل إلى سيمياء الهوى)	
المبحث الأوَّل: سيميائيّة العمل	٨
مفاهيم إجرائيّة	٩
١ – البنية البسيطة	١٠
١ – ١ المُكوِّن الخطابيّ	١١
١ – ١ – ١ الصُّورة	١١
١ – ١ – ٢ المسارات الصُّوريّة	١٢
١ – ١ – ٣ التَّشكلات الخطابيّة	١٢
١ – ١ – ٤ الدَّور الموضُوعاتيّ (التيماتيكيّ)	١٣
١ – ١ – ٥ المُمثلون وأدوارهم العرضيّة	١٣
١ – ٢ المُكوِّن السَّرديّ	١٤

١ ــ ٢ ــ ١ النَّموذج العامليّ	١٥
١ ــ ٢ ــ ٢ الخُطاطة السَّرديّة	١٦
١ ــ ٣ ــ ٣ البرنامج السَّرديّ	١٧
٢ ــ البنية العميقة	١٨
٢ــ ١ المُربع السَّيميائيّ	١٨
٢ــ ٢ الوحدات الدَّلاليّة الصُغرى	١٩
المبحث الثاني : سيميائيّة الأهواء	٢٠
١ ــ المُدونة الهوويّة	٢٦
٢ ــ البنية الإجرائيّة لسيميائيّة الأهواء	٢٨
٢ــ ١ الاستهواء	٢٨
٢ــ ٢ التَّوتير	٢٨
٢ــ ٣ المآل (المصير)	٢٩
٢ــ ٤ النَّظير	٣٠
٣ ــ المسار العاطفيّ (الخُطاطة الاستهوائيّة)	٣١
٣ــ ١ الوعي / اليقظ العاطفيّة (الانكشاف الشُّعُوريّ)	٣١
٣ــ ٢ الاستعداد (التَّأهب)	٣١
٣ــ ٣ المحور العاطفيّ	٣٢
٣ــ ٤ الانفعال (الشُّعُور)	٣٢
٣ــ ٥ التَّهذيب (التَّقويم الأخلاقيّ)	٣٢
٤ ــ المُخططات التَّوتريّة	٣٣
٤ــ ١ مُخطط الهُبُوط	٣٣
٤ــ ٢ مُخطط الصُّعُود	٣٤

٤ــ ٣ مُخطط التَّكثيف (التَّضعيف)	٣٤
٤ــ ٤ مُخطط الخُمُود	٣٥
٥ ــ الجسد ظاهرة استهوائيّة	٣٥
٦ ــ التَّخطيب الهوويّ	٣٧
الفصل الأوَّل (سيميائيّة الشَّخصيّة)	
سيميائيّة الشَّخصيّة	٤٠
١ ــ الشَّخصيّة في قصيدة (بطاقة كانت هنا)	٤٢
١ ــ ١ المسارات التَّصويريّة وأدوارها التيماتيكيّة	٤٣
١ ــ ٢ الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة)	٤٧
أ ــ هوى الحنين	٤٨
ب ــ هوى الخوف	٤٨
ج ـ هوى الحزن	٤٩
١ ــ ٣ الأدوار العامليّة	٥١
١ ــ ٤ الدَّور الاستهوائيّ للمُمثل	٥٢
١ ــ ٥ المُربع الهوويّ	٥٤
أ ــ علاقة التَّضاد	٥٤
ب ــ علاقة التَّضمين	٥٤
ج ــ علاقة التَّناقض	٥٤
٢ ــ الشَّخصيّة في قصيدة (من مُذكرات المُتنبي)	٥٥
الشَّخصيات ورتبة ظُهُورها في الخطاب	٥٥
٢ ــ ١ المسارات التَّصويريّة والأدوار التيماتيكيّة	٥٦
٢ ــ ٢ الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة)	٥٩
أ ــ هوى الكره	٥٩

ب – هوى الحُبّ	٦١
ج - هوى الحزن	٦٣
د – هوى الجبن	٦٤
٢ – ٣ الأدوار العامليّة	٦٦
١ – ٤ الدَّور الاستهوائيّ للمُمثل	٦٧
١ – ٥ المسار العاطفيّ (الخُطاطة الاستهوائيّة)	٦٨
٣ – الشَّخصيّة في قصيدة (الورقة الأخيرة - الجنوبيّ)	٧٠
الشَّخصيات ورتبة ظُهُورها في الخطاب	٧٠
٣ – ١ المسارات التَّصويريّة وأدوارها التيماتيكيّة	٧١
٣ – ٢ الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة)	٧٥
أ – هوى الحنين	٧٥
ب – هوى الحزن	٧٧
ج - هوى القلق	٧٨
٣ – ٣ الأدوار العامليّة	٧٩
٣ – ٤ الدَّور الاستهوائيّ للمُمثل	٨٠
المُربع السِّيميائيّ	٨١
المُربع الهوويّ	٨٢
٣ – ٥ المسار العاطفيّ (الخُطاطة الاستهوائيّة)	٨٣
الفصل الثَّاني (تمظهرات هوى الغضب)	
هوى الغضب	٨٩
التَّمظهر المُعجميّ لهوى الغضب	٩٠
١ – المسار العاطفيّ في قصيدة سِفر الخروج (أغنية الكعكة الحجريّة)	٩١

١ ــ ١ التَّيقظ العاطفيّ (الانكشاف الشُّعُوريّ)	٩١
١ ــ ٢ الاستعداد العاطفيّ	٩٣
١ ــ ٣ المحور العاطفيّ	٩٤
١ ــ ٤ الانفعال	٩٦
١ ــ ٥ التَّهذيب	٩٨
المُخطط التَّوتريّ في قصيدة سِفر الخروج	٩٩
١ - مُخطط الهُبُوط	٩٩
٢ - مُخطط الخُمُود	١٠٠
٣ - مُخطط الصُّعُود	١٠١
٤ - مُخطط التَّكثيف (التَّضعيف)	١٠٣
٢ ــ المسار العاطفيّ في قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة	١٠٤
سيمياء العنوان الانفعاليّ	١٠٤
٢ ــ ١ التَّيقظ العاطفيّ (الانكشاف الشُّعُوريّ)	١٠٥
٢ــ ٢ الاستعداد العاطفيّ	١٠٩
٢ ــ ٣ المحور العاطفيّ	١١٢
٢ ــ ٤ الانفعال	١١٦
٢ ــ ٥ التّهذيب	١١٨
٣ ــ المسار العاطفيّ في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	١٢١
إضاءة خارجيّة	١٢١
سيمياء العنوان الهوويّ	١٢١
المسار العاطفيّ	١٢٢
٣ ــ ١ التّيقظ العاطفيّ	١٢٢
٣ــ ٢ الاستعداد العاطفيّ	١٢٥
٣ ــ ٣ المحور العاطفيّ	١٢٨

٣ ــ ٤ الانفعال	١٣٣
٣ ــ ٥ التَّهذيب	١٣٤
الفصل الثَّالث (سيميائيّة التَّشظّي للخطاب الشّعريّ)	
هوى التّشظّي	١٣٨
١ ــ تشظّي الذّات الهويّة	١٤٢
٢ ــ تشظّي الموت	١٥١
٣ ــ تشظّي الزَّمن	١٦١
٤ ــ تشظّي المكان	١٧١
٥ ــ تشظّي اللون	١٨١
الخاتمة	١٩٢
المصادر والمراجع	١٩٥
المُلَخَّص باللغة الانجليزيّة	٢٠٦

المُلَخَّص باللغة العربيَّة

سِيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل

إعداد الطالب:

هاني يوسف سلامة أبو غليون

إشراف :

الأستاذ الدُّكْتور عبد الباسط أحمد مراشدة

تَهدِف هذه الدِّراسة إلى استكشاف مواطن الأهواء من الناحية السِيميائيّة في الأعمال الشِّعريّة لأمل دُنقل، فقد تعددت الأهواء في المُدونة الشِّعريّة موضوع الدِّراسة، الّتي دفعت الذَّات الاستهوائيّة لإنتاج معانٍ جديدة، مِمَّا جعل البُعد الانفعاليّ بُعداً مُستقلاً في الدِّراسات السِيميائيّة المُعاصِرة، فشكَّلت الأهواء مُحرّكاً فاعلاً للذّات لبناء الملفوظات داخل البنية النَّصّيّة، وترى الدِّراسة أنَّ البُعد الانفعاليّ في الشِّعر عامة، وفي شعر أمل دُنقُل خاصَّة لم تحظَ بدراسات مُستقلة لسيميائيّة الأهواء تصل به إلى التَّقييم النَّقديّ إيجاباً أو سلباً، لذلك حاولنا كشف إحداثيات البنية التَّوتريّة في الأعمال الشِّعريّة الكاملة للشَّاعِر.

وبهدف تحقيق ذلك فرضت طبيعة (سيمياء الأهواء) تقسيم الدِّراسة إلى مقدِّمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، فقد تَمّ تَقنِين أهمِّ الإجراءات المفاهيميّة الّتي توضِّح عمل الأهواء، ووضع أسس واضحة لهذا الفرع السِّيميائيّ، التي من شأنها أن تُسهم في تقعيده، خاصَّة الخُطاطة الاستهوائيّة والمُخططات التّوتريّة، وحاولنا كشف أثر البُعد الاستهوائيّ للشّخصيّة في السّرديات الشِّعريّة، بتحديد المسارات التَّصويريّة، والأدوار التّيماتيكيّة الّتي تكشف الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة)، وتحدد الأدوار العامليّة وتطبيقها على مُخطط النّموذج العامليّ والمُربع السِّيميائيّ الهوويّ، وتمَّ بحث مجموعة عديدة من الأهواء في المُدونة من هوى الحُبِّ والشَّوق والحُزن والخوف والرَّفض، وتعمَّقت الدِّراسة في بحث هوى الغضب الّذي يقود إلى الرَّفض، وتطبيق مفردات الخُطاطة الاستهوائيّة والمُخططات التّوتريّة على هوى الغضب، كما ترى الدِّراسة تفرّد التّجربة الدُنقليّة بهوى التَّشظّي الّذي تَمَثَّل في تشظّي الذّات واستلابها، وتشظّي الموت والمكان والزَّمن واللون، وانتهت الدِّراسة بخاتمة لخَّصت أهمَّ النّتاجات الّتي توصلتُ إليها.

مُقدِّمة

شَهِدَتْ النَّظريّة السَّرديّة تطوراً ملحُوظاً نتيجة بُحُوث المَدْرَسة الباريسيّة، خاصَّة جُهُود رائدها غريماس، وفي ظِلِّ التَّوسع النَّقديّ الَّذي شَهِدته النَّظريّة السِّيميائيّة بدأ الاهتمام بدراسة الأهواء (العواطف)، حيث عرفتْ السِّيميائيّات السَّرديّة تَحَولاً في تسعينيات القرن الماضي من سيميائيّات الفعل أو الحدث إلى سيميائيّات الهوى، حتَّى وَصَفَ غريماس الهوى بأنَّه أريجٌ ملازمٌ للذّات، ولهذا تُعَدُّ سيمياء الأهواء امتداداً للسِّيميائيّات العامة، فقد انبثقتْ من السِّيميائيّة السَّرديّة، وباتتْ فرعاً مُستقلاً عنها تولي عنايتها بالأهواء من خلال بحثها في تمظهرات الحالات النَّفسيّة والانفعالات الجسديّة، ومعرفة دورها في عملية إنتاج الخطاب الشِّعريّ، فركَّزت اهتمامها على تَشَكُّلات الهوى، مِمَّا استدعى حُضُوراً لافتاً للذّوات، بوصفها فواعلاً انفعاليّةً كامنةً في البنية الاستهوائيّة داخل الخِطاب الشِّعريّ، وتمتاز سيميائيّة الأهواء بأنَّها لا تبحث في العمل مثل باقي السِّيميائيّات، بل تبحث في الهوى الَّذي ينتجُ العملَ، وآلياتَ اشتغال المعنى داخل المُدونة الاستهوائيّة.

وما أنْ أنهى غريماس مشرُوعَه السِّيميائيّ السَّرديّ، حتَّى استشعر مواطن النَّقص فيه عندما اهتمَّ بالفعل وتَرَكَ العواطفَ، ولِسَدّ هذا الفراغ فقد تحوّل إلى مرحلة دراسة العواطف، فبدأ الاشتغال بموضوع سيميائيّة الأهواء؛ أي الحالة النَّفسيّة للذوات الّتي تقبع داخل الأعمال الأدبيّة، فسيميائيّة الأهواء لا تبحثُ عن حالة المُبْدِع النَّفسيّة الَّتي اهتمَّتْ بها مناهج التَّحليل النَّفسيّ، بل تُركّز اهتمامها وفق آليات خاصَّة تبحث في التَّوتر الاستهوائيّ الَّذي يدفع إلى تصييغ الذّات وربطها بالموضوع، فهو بحث في توتر الذَّات، الَّذي تُرَافِق ظروفه الإنتاجيّة جُمْلَة من المشاعر والانفعالات، فهي مُحاولةٌ جادةٌ لكشف البنية العاطفيّة داخل الخطاب، دُون أن تُشْغِلَ نفسها بتقديم تفسيرات للأفعال، أو معرفة كَنَه الحياة النَّفسيّة للشَّاعِر، أو الشَّخصيات، بل ينصبُّ تركيزها على بنية البُعد العاطفيّ داخل النُّصوص، في مُحاولة لقراءة البناء العاطفيّ بما تَوَفَّر من إجراءات، ولهذا تقاطعت سيميائيّة الأهواء مع علوم مُختلفة من نحو: الفلسفة وعلم الاجتماع واللسانيّات وعلم النَّفس، فشكَّلت رُكَاماً ثقافيّاً استفادتْ منه، وأكّد السِّيميائيون استقلاليّة البُعْد الانفعاليّ، مُنطلقين من قاعدة أنَّ العامل ما دام يعمل فهو بالضّرورة يشعُر، في ربط بين حالتي العمل والإحساس، كُلّ هذا يُوصلنا لنتيجة مفادها أنَّ سيميائيّة الأهواء لم تُخْلَق من العَدَمِ، فبدأتْ العناية بتحليل الأهواء أو العواطف الَّتي تَشْتَغِل على دراسة الذَّات وكُلّ حالاتها النَّفسيّة، واتكأت سيميائيّة الأهواء في تحليلها على الإجراءات المفاهيميّة للسِّيميائيّة السَّرديّة خاصَّة المُربع السِّيميائيّ والنَّموذج العامليّ والخُطاطة السَّرديّة والمُستوى الخطابيّ، ووضعت لنفسها جهازاً مفاهيميّاً خاصّاً يعتمد على الخُطاطة الاستهوائيّة والمُخططات التّوتريّة، والحالة التّوتريّة للذّات الاستهوائيّة.

وما زالت نظريَّة سِيميائيّة الأهواء تسير ببطء وغموض كبيرين في نقدنا العربيّ، على الرَّغم من ترجمة سعيد بنكراد لكتاب غريماس وفونتاني "سيميائيّة الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النَّفس" الّذي يُعَدُّ من أهمِّ المراجع في الدَّرس السِّيميائيّ الهوويّ، الّذي فتح آفاقاً نقديّةً جديدةً أمام الدِّراسات الاستهوائيّة، ووفَّر فرصةً للتَّعرف إلى النَّظريّة في مَظَانِها، والمُلاحظ في الدِّراسات العربيّة المُنجَزة في هذا المجال اهتمامها بالجانب السَّرديّ خاصَّة الرِّوايّة، مِمَّا دفعني للتَّساؤل عن امكانيّة تطبيقها على الخِطاب الشِّعريّ، باعتبار الشِّعر الموطن المركزيّ للأهواء، الّذي يُشكِّل بُؤرةً للعواطف والمشاعر والأحاسيس، وللإجابة عن هذا التَّساؤل اخترتُ أعمال الشَّاعِر أمل دُنقُل بوصفها مُدونةً شعريّةً تَصْلُح لدراسة سيميائيّة الأهواء، وتتجلى فيها مُعظم الأهواء، وتتضح فيها معالم اشتغال الأهواء في توليد المعاني، وتحديد آليات سيميائيّة الأهواء في أعمال أمل دُنقُل؛ سعياً لكشف مفاتيح سيميائيّة الأهواء نظراً لثراء تجربته الشِّعريّة، وقابليتها للقراءة الجديدة، فأشعاره مُفْعَمَة بالانفعالات، الّتي ما فتئت تتجدد باستمرار بانفتاحها على التَّلون النَّفسيّ، والبحث في ذاكرة الذَّات، وانفعالاتها المكتنزة، كما انفتحت أعماله على الأهواء، حيثُ شكّلت هامشاً خارج المألوف والمُتعارف، مِمَّا جعلها تنطق داخل أنفاق الذَّات المُغلقة، ومن هُنا سنسعى للبحث عن مُضْمَرات العلاقة بين سيميائيّة الأهواء والمتن السَّرديّ للخِطاب الشِّعريّ من خلال فكِّ مُسْتَغْلَقات النَّصِّ، خاصَّة أنَّ أعماله الشِّعريّة في العموم تموج بالانفعالات الّتي تكشف الحالة التَّوتريّة للذّات في حالات الغضب والرَّفض والحزن والقلق... وترسيخاً لهذه الرُّؤيّة ارتأيتُ أن يكون موضوع دراستي (سيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل) مركزاً في دراستي على مجموعة من الانفعالات والتّوترات المُتعلقة بالذّات داخل النُّصوص.

وانطلقت دراستي من مجموعة **فرضيات** حددت إشكاليّة هذه الدِّراسة، ويسعى الباحث إلى إثباتها أو نفيها، انطلاقاً من مُدونة أمل دُنقُل، الّتي تقع ضمن نِطاق البحث، ومن هذه الفرضيات:

- تمثل الأهواء آليات اشتغال سيميائيّ تقود إلى تشكل الدَّلالة داخل الخِطاب الشِّعريّ المُعاصر عامَّة، والخطاب الدُّنقليّ خاصَّة.
- تكشف سيميائيّة الأهواء في شعر أمل دُنقُل عن شبكة العلاقات، ومسارها التّوتريّ القائم في صُلب الخِطاب الشِّعريّ للوُصول إلى سيرورة المعنى.
- يشكل المُنحنى الاستهوائيّ في شعر أمل دُنقُل أحد المُرتكزات الأساسيّة، الّتي تفسّر حالة التَّشظّي الّتي سيطرت على الذّات الاستهوائيّة.
- تمكَّن أمل دُنقُل من ربط النَّزعة الاستهوائيّة بالنُّصُوص الشِّعريّة، وقدرتها على التَّأثير في المُتلقي.
- تميّز الأسلوب الاستهوائيّ عند أمل دُنقُل بالتَّنوع الفنيّ والفكريّ في رُؤيته الشِّعريّة.

وتظهر **أهميّة الدِّراسة** من خلال إدراكها أنَّ الشِّعر موطن مركزيّ للعواطف والأهواء، تُعَبِّرُ فيه الذَّات عن مشاعرها وانفعالاتها تجاه قضاياها، فمجال الشِّعر هو الشُّعور الّذي يكشف تجربة ذاتية عايشها الشَّاعر، وعبَّر عنها، فالأهواءُ أريجٌ ملازمٌ للذَّات، ولذا كان لابُدَّ من إعادة النَّظر في فِهْمِنَا للمشاعر والأحاسيس والعواطف الّتي يستنِد عليها العمل الإبداعيّ، ولاسِيَّما وقد صار من المُسلَّم به عند العديد من النُّقاد أنَّ المعنى لا وجود له خارج الذَّات، ومن هنا جاءت أهميّة هذه الدِّراسة في محاولتها لتغيير هذه الحقائق الرَّاسخة أمداً طويلاً في ذهنيّة التَّحليل المُحايث، ولتنتقل بالتَّحليل من مرحلة السِّيميائيّات العامَّة الّتي تبحث في الفعل الّذي يُشكِّل المعنى داخل الخطاب، إلى مرحلة سيميائيّة الأهواء الّتي تبحث في الهوى الّذي يشترك مع غيره من العناصر في تشكيل المعنى؛ لأنَّه بات أداةً لإنتاج الدَّلالة، وتدور **مُشكلة الدِّراسة** وهدفها حول آثار معنى الأهواء في أعمال أمل دُنقُل، بالبحث في دور الأهواء في إنتاج الخِطاب الشِّعريّ عن طريق المُتغيرات الأهوائيّة، وقد تتبعتْ الدّراسة الأهواء في مراحلها الخمس، ولتحقيق هذا الهدف فقد وقع اختياري على أعمال أمل دُنقُل الشِّعريّة؛ لما تتمّيز به أشعاره من عُمق وغُموض تأويليّ، كما لاحظتُ أنَّ أشعاره على تعدد دواوينه تُشكِّل كتلةً عاطفيّة مُتجانسة، بين دفقة عاطفيّة حزينة؛ وأخرى غاضبة، وثالثة مُتشظّيّة، لتسيطر هذه الانفعالات على كُلِّ أجزاء الخِطاب الشِّعريّ فيه، مِمَّا يعني أنَّ الذّات قد تشبَّعت بالهوى، وتكونت لديها كفاية ذاتية قادرة على تشكيل خطاب انفعاليّ، الأمر الّذي يستوجب منَّا البحث في الآلية الّتي تَشَكَّل بها الهوى، وتحديد كفاية الذّات المُنتجة للهوى.

أمَّا **أسئلة الدِّراسة**، فإنَّها تطرحُ جملةً من التَّساؤلات المركزيّة، وتسعى الدِّراسةُ من خلال الإجابة عنها إلى تقديم نموذج تحليليّ يَتَّكِئ على نظريّة سيمائيّة الأهواء، ونروم من خلالها كشف معالم التَّحليل السِّيميائيّ، والتَّعريف بآلياته، حيث تُعدُّ الأهواء قُطباً أساسيّاً فيه.

- هل أضافت سيميائيّة الأهواء تطوراً معرفيّاً على المفاهيم الإجرائيّة للسيمياء السَّرديّة ؟
- هل تُعَدُّ سيميائيّة الأهواء امتداداً معرفيّاً للسِّيميائيّة السَّرديّة ؟
- ما الإجراءات الّتي اتَّكأتْ عليها سيميائيّة الأهواء في حلّ مُستغلقات النَّصِّ الدُّنقليّ؟
- ما المكونات الخطابيّة الاستهوائيّة الظاهرة في النَّصِّ؟ وكيف تجلّت في المستويين السَّطحيّ والعميق؟ وكيف اسهمت في تشكّل المعنى داخل أعمال أمل دُنقُل الشِّعريّة ؟
- إلى أيّ مدى تستطيع سيميائيّة الأهواء رصد تشكلات الهوى وامتداداته الّتي تدور في فلكها المسارات التّوتريّة في أشعار أمل دُنقُل؟

وتتكوّن من أهداف الدِّراسة وفرضياتها وأهمّيتها وأسئلتها الافتراضيّة **مُسوغات** تدفعني إلى تناول هذا الموضوع، فتتمثل المُسوغات في تطبيق نظريّة سيميائيّة الأهواء في تحليل سرديّة

الخِطاب الشِّعريّ في العموم، وتقديم فِهْم أعمق للانفعالات وحالة النَّفس، الّتي تشكّل مُكوِّناً رئيساً في لغة الشِّعر في ضَوء نظريات السِّيميائيّات، كما لاحظتُ نُدْرة دراسات سيميائيّة الأهواء في الخِطاب الشِّعريّ بعامَّة، وانعدامها في شعر أمل دُنقُل بخاصَّة؛ لأن سيميائيّة الأهواء تعتمد على عنصر (الصِّراع) الذي يتجلى في الخطابات النَّثريّة أكثر منه في السَّرديات الشِّعريّة.

أمّا **منهجيَّة الدِّراسة** فقد سعيتُ لتحقيق أهداف هذه الدِّراسة بالاعتماد على المنهج السِّيميائيّ، الّذي يدرس أهواء الذَّات في كُلِّ غرضٍ من الأغراض الشِّعريّة، وسَتَتبِع الدِّراسة الخطوات الإجرائيّة الآتية: بداية استقراء دواوين أمل دُنقُل استقراءً شاملاً، وتحديد الأهواء السِّيميائيّة في مستوياتها جميعها، ثُمَّ تصنيف الأهواء حسب الآليات السِّيميائيّة، وتوزيعها على كُلِّ مبحثٍ ضمن الدِّراسة، ووصف الأهواء السِّيميائيّة، وتحليلها وتأويلها بربطها بالنَّصِّ الشِّعريّ.

وفيما يخصُّ **الدِّراسات السَّابقة** فلم يتوافر للباحث - فيما أطلعتُ - أيَّ رسالةٍ جامعيّةٍ أو كتاب درس سيميائيّة الأهواء في شعر أمل دُنقُل، على الرَّغم من أهميّة الموضوع، فقد كان المجال خصباً أمام هذه الدِّراسة لمتابعة بحث سيميائيّة الأهواء في أعمال أمل دُنقُل؛ لأنَّه لم يأخذْ حقَّه من البحث والدِّراسة، ومن أبرز الدِّراسات السَّابقة الّتي درست شعره، ولم تبحث أهواء الذّات فيها:

- دراسة إسلام خالد سلمان أبو غفرة، بعنوان (السَّرد في شعر أمل دُنقُل)، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر - غزة، ٢٠١٨، حاولت فيها الباحثة ولوج عالم السَّرد من خلال رصد عناصره الّتي تشكّل لبنة النَّصِّ الأدبيّ، وتأويل ما تحمله في طياتها، وسعتْ في رسالتها إلى استجلاء مرامي أدبيّة السّرد في النَّصِّ الشِّعريّ، جاعلة من شعر أمل دُنقُل أنموذجاً.
- دراسة بسمة محمد الخفيفي، بعنوان (الرَّمز في شعر أمل دُنقُل)، رسالة ماجستير، جامعة قاريونس، بنغازي، ركَّزت الباحثة فيها على الرّمز، وأبرزت مدى حصيلة الشّاعر في هذا الجانب، وأقامت دراسة علميّة شاملة للرّموز المُستخدمة في أعماله، كما سعت الباحثة إلى بيان العلاقة الطَّرديّة بين الحالة النَّفسيّة التي يعيشها الشَّاعر ولجوئه إلى استخدام الرّمز.
- دراسة شريفة عثمان عباس، بعنوان (أدوات البناء الفنيّ في شعر أمل دُنقُل)، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، ٢٠٠٩، بحثت فيها البِنية الشَّكلية في شعر أمل دُنقُل خاصَّة الدَّور الوظيفيّ للموسيقى، وطريقة تشكيل القصيدة عروضيّاً، ووقفت عند تنوع الأساليب الفنيّة في شعر دُنقُل أو الأساليب ذات الحُضُور الطاغي في تشكيل القصيدة من حيث التناص والمُفارقة.

ودراسات أخرى على شكل كتب مطبوعة وهي كثيرة من أهمّها:

- كتاب فتحي أبو مراد: شعر أمل دُنقُل دراسة أسلوبيّة ، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٣
- كتاب جابر قميحة: التُّراث الإنسانيّ في شعر أمل دُنقُل، ، ط١ ، القاهرة، دار هجر ١٩٨٧

- كتاب عبد الرحمن عبد السلام محمود، ، التأويل السِّيميائيّ للشِّعر، أمل دُنقُل من العلامة إلى التَّاريخ، ط١، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ٢٠٢٠.
- كتاب عبدالسلام المساوي: البنيات الدَّالة في شعر أمل دُنقُل، ، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤.
- كتاب عزوز لحسن: الميتا لغة في شعر أمل دُنقُل، ديوان "أوراق الغرفة ٨ " نموذجاً، دراسة سيميائيّة تحليليّة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٨.

أمَّا عن علاقة دراستي بهذه الدِّراسات، فقد أفدتُ منها في الإشارة إلى بعض الجوانب الَّنفسيّة التي أسهمت في بناء شعريّة أمل دُنقُل، وتختلف دراستي عنها جميعاً؛ لأنَّ دراستي مُتخصّصة في سيميائيّة الأهواء في شعره، الّتي - في حدود اِطّلاعي - لم تدرسْ نهائياً في أعماله الشِّعريّة، مِمَّا يجعل دراستي تنفرد عن غيرها، وتُعَدُّ إضافة جديدة إلى هذه الدِّراسات، فلم تتعرض أي دراسة سابقة لسيميائيّة الأهواء عند أمل دُنقُل، وبذلك تكون دراستي رائدة في مجالها.

أمَّا **الدِّراسات المُوازية** فقد اتَّكأت دراستي في بُعدها المعرفيّ والمنهجيّ على جملة من الدِّراسات المُوازية، وحُدود استفادتي منها في الجانب النَّظريّ من حيث تأطير سيميائيّة الأهواء، وتفسير بعض المُصطلحات الإشكاليّة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، في حُدود ما توفر:

- سيميائيّة الأهواء في ديوان "بشار بن بُرد" إعداد :سميرة درقاوي، و رقية بن حامد، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر - بسكرة، الجزائر، ٢٠١٩.
- كتاب مَصَارع العُشَّاق للسَّرَّاج القَارِئ: دراسة سيميائيّة، إعداد: خيرات حمد فلاح الرّشود، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١٧.
- سيمائيّة الأهواء في رواية " شوق الدَّرويش" لحمور زيادة، إعداد: سهيلة بعزيز، ومريم فراق، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيديّ، الجزائر، ٢٠١٨.
- سيميائيّة الأهواء في رواية "٢٠٨٤ حكاية العربيّ الأخير" لواسيني الأعرج، إعداد: مليزة عطاالله، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ٢٠١٦.
- تجليات الأهواء في رواية "حالات" لعبد الله عيسى لحليح، إعداد: سارة بو غالم، هدى حمزاوي، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ التبسيّ - تبسة، الجزائر، ٢٠١٦ - ٢٠١٧ .

اضافة للعديد من المراجع المطبوعة ، من أبرزها:

- كتاب سيميائيّة الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النَّفس، غريماس، فونتنيي، ترجمة: سعيد بنكراد، بنغازي، ط١، ٢٠١٠.

ولإنجاز إشكاليات الدِّراسة وفرضياتها فقد تبنيتُ **خطة هيكليّة** مُكوَّنة من مقدّمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وحمل التّمهيد عنوان(**من سيمياء العمل إلى سيمياء الهوى**) رصدتُ فيه حركة الانتقال في مسار الدِّراسات السّيميائيّة، فتتبعتُ ظُهور سيميائيّة العمل، وأهمِّ المفاهيم الإجرائيّة الّتي تخدم سيميائيّة الأهواء، فدرستُ البنية السَّطحيّة من حيث المُكوّن الخطابيّ بما فيه من المسارات التّصويريّة،والتّشكلات الخطابيّة، والدّور التيماتيكيّ، والمُمثلون وأدوارهم العرضيّة، وبحثتُ في المُكوِّن السَّرديّ النّموذج العامليّ، والخُطاطة السّرديّة، والبرنامج السَّرديّ، ودرستُ البنية العميقة من حيث المُربع السّيميائيّ، والوحدات الدّلاليّة الصُّغرى؛ لكونها من الإجراءات الّتي استفادت منها الأهواء،ثُمَّ انتقلتُ إلى سيميائيّة الأهواء،فبحثتُ جذورها التَّاريخيّة، ونشأتها، والمُدونة الهوويّة، وحددتُ البنية الإجرائيّة لسيمياء الأهواء من حيث الاستهواء،التّوتير والمآل والنظير،والخُطاطة الاستهوائيّة والمُخططات التّوتريّة والتَّجسيد والتَّخطيب.

أمَّا الفصل الأوَّل الموسوم بـ (**سيميائيّة الشَّخصيّة**) فعرَّفتُ فيه الشَّخصيّة بِوصفها عُنصراً مُهماً من عناصر السَّرديّة الشَّعريّة، ولها حُضُور فعَّال، وطبقتُ سيميائيّة الشَّخصيّة على نماذج شعريّة عند أمل دُنقُل، ووضعتُ منهجيّةً واضحةً تجمع بين سيميائيّة العمل وسيميائيّة الأهواء، وبدأتْ بدراسة المسارات التَّصويريّة والأدوار التيماتيكيّة بهدف تحديد الشَّخصيات في الخِطاب الشِّعريّ، ليتبعه تحديد الأدوار الباتيميّة لكُلِّ شخصيّة، والهوى الّذي سيطر على الذّات الفاعلة، فتَّم رصد مجموعة الأهواء، وتطبيقها على النّموذج العامليّ، ورصد الأدوار العامليّة بإخضاعها للمُربع الهوويّ لتحديد علاقاتها الهوويّة، وخصّصتُ الفصل الثّاني لدراسة (**تمظهرات هوى الغضب**) فعرّفتُ الغضب، وحددتُ تمظهراته المُعجميّة، وطبقتُ الخُطاطة الاستهوائيّة على نماذج شعريّة مُختاره، فوضَّحتُ مراحل اليقظة العاطفيّة والاستعداد والمحور العاطفيّ والانفعال والتّهذيب، ومثلتُها على المُخططات التَّوتريّة من الصُّعود والهُبوط والتَّضعيف والخُمُود، أمَّا في الفصل الثالث فقد تناولتُ فيه (**سِيميائيّة التَّشظّي للخطاب الشِّعريّ**) بوصفه هوىً له حُضُور لافت عند الذّوات الاستهوائيّة في الخطاب الدّنقليّ، وربطتُ حالة التّشظيّ الدَّنقليّة بتشظّي الذّات واستلابها، وتشظّي المكان والزَّمن والموت واللون، ورصدتُ أهمّ النتاجات الّتي توصلت لها الدّراسة في الخاتمة، واثبتتُ مَسَرداً للمصادر والمراجع الّتي اعتمدتُ عليها.

وقد واجهت دراستي بعض الصُّعوبات، من أهمّها قِلَّة المراجع العربيّة الّتي تناولت سيميائيّة الأهواء، كما عانيتُ من حالات الحظر الّتي رافقت جائحة كُورونا وما رافقها من إغلاق للمكتبات العامَّة، وصُعُوبة شديدة في دخول مكتبات الجامعات، وأحمد الله على إنجاز هذه الدِّراسة، وأشكر مُشرفي أ.د عبد الباسط مراشدة على توجيهاته السَّديدة،متمنياً أن تُحقّق دراستي ما هدفتْ له، فما كان صواباً فيها فتوفيق من الله ، وما كان من زلل فمن نفسي.

تَمْهِيد
مِنْ سِيمياء العمل إِلى سِيمياء الهَوى

المبحث الأوَّل: سِيميائيّة العمل

قبل الولوج إلى عالم سيميائيّة الأهواء لا بُدَّ لنا من العودة للأصُول الابستميولوجيّة الّتي انطلقتْ منها؛ حتَّى باتتْ فِرعاً مُستقلاً من السيميائيّات العامَّة، التي تُعّدُّ "فلسفة للمفاهيم تعفُّ عن التّحليلات الخاصة، وتسعى لطرح جملة من المقولات العامّة التي تشرف على احتواء مختلف الوقائع السِّيميائيّة؛ فلسفة تتحاشى لحظة الاكتمال المسبق"[١]، فكانتْ بداية ظُهور السيميائيّات مع اللسانيِّ (سوسير) الّذي أطلق عليها **السيميولوجيا** (رُؤية لسانيّة)، بينما سَمَّاها الفيلسوف (شارل بيرس) **بالسيميوطيقا** (رُوية منطقيّة)، وتختصُّ بدراسة أنظمة العلامة، وفهي "تدرس حياة العلامات في كَنف الحياة الاجتماعيّة"[٢] فالأمرُ مُرتبط بتلك العلامات الّتي تَكُوْنُ وسيلةً للتَّواصُل الإنسانيِّ، فالسِّيمياء عند (أمبرتو إيكو)" تُعْنَى بِكُلِّ ما يُمكن اعتباره إشارة"[٣] فشكَّلت السِّيميائيّة " تيارات متمايزة ومتعايشة ضمن هذه (الامبراطورية العلاميّة)، التي تقدّم نفسها علماً شُموليّاً يتسلط على سائر العلوم، ويحكمها بوصفها (فيدراليات علمية) مرتبطة بقوانينه المركزية"[٤]، فتشير " إلى النَّشاط الحِسّي والإدراكيّ المعرفيّ في تشكيل المعنى"[٥]، لتُشكّل مجالاً مفاهيميّاً يبحث في طرائق إنتاج المعاني وكيفيات اشتغالها؛ لأنَّها " أداةٌ لقراءة كُلّ مظاهر السُلوك الإنسانيّ بدءاً من الانفعالات البسيطة، ومروراً بالطّقُوس الاجتماعيّة، وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجيّة الكُبرى."[٦]

وشهدت النَّظريّة السِّيميائيّة تطوراً لافتاً في مطلع ستينيات القرن الماضي، فنتج عن هذا التَّطور ولادة السِّيميائيّات السَّرديّة في أحضان مدرسة باريس على يدي غريماس، فقد استطاع أن يؤسِّس لنظريّة سيميائيّة تتكئ على خصائص نصّيّة، من أهمّها عنايتها بصناعة المعنى وعناصر إنتاجه، من خلال تكريس جُلّ اهتمامها على ما تقوم به الشَّخصيّة من أفعال، فاعتُبِرَتْ الذواتُ مجرد عوامل تُنْجِز أفعالاً، فالسِّيميائيّة السَّرديّة " لا تَعْني دراسة العلامات، ولكن لكُلِّ ما هو سابق عليها، ولكُلِّ ما هو ضمني فيها، لكُلِّ ما يمكن وينتهي إلى إنتاجها."[٧]، فما السِّيمياء إلا " تساؤلات تخُصُّ الطّريقة الّتي يُنتج بها الإنسان سُلُوكاته، أي معانيه"[٨]، والبحث في طرائق توظيفها.

---

١. الشيباني، عبد القادر فهيم، **معالم السِّيميائيّات العامّة** أسسها، ومفاهيمها، ط١، الجزائر، ٢٠٠٨، ص٥.
٢. توسان، برنار، **ما هي السيميولوجيا**، تر: محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ص٩
٣. تشاندر، دانيال، **أسس السيميائيّة**، ترجمة: طلال وهبة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢٨
٤. وغليسي، يوسف، **مناهج النّقد الأدبيّ**، مفاهيمها، وأسسها، تاريخها، وروادها، وتطبيقاتها العربيّة، ط ١، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ص ٩٧
٥. فونتاني، جاك، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، ط٢، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ٢٠١٠، ص ٦
٦. بنكراد، سعيد، **السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ط٣، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ٢٠١٢، ص ٢٥
٧. كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائيّة السَّرديّة والخطابيّة**، ترجمة: جمال حضري، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧، ص١٦٧ .
٨. الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص ١٨

وتتّسم نظريّة غريماس السَّرديّة ببحثها عن المعنى وردِّه إلى أسس إنتاجيّة، وتطبيقها على أنواع مُختلفة من الخطابات سواء الأدبيّة، أم غير الأدبيّة من سياسيّة وإشهاريّة و... مُتوسّعاً إلى أقصى حُدود البِنْية السَّرديّة، فإذا وُصِفَتْ السِّيميائيّاتُ بأنَّها سيمياء التَّواصُل، فإنَّ السِّيميائيّة السَّرديّة تُوصَف بأنَّها سيميائيّة الدَّلالة، فهي تتجاوز بِنية الجملة إلى بِنية الخِطاب، فالسَّرديّة لا تُعْطِي أهمّيّة للمُؤلف، ولا لما قاله النَّصُّ من محتويات مباشرة، وأقوال ملفوظة، بل تُرَكِّز اهتمامها على كيف قال النَّصُّ ما قاله، فالبُنى السَّرديّة عند غريماس موجودة في كُلِّ الخطابات حتَّى العلميّة، " لقد تجاوز المُعطى الدَّلاليّ الآني مُفترضاً وجود مُعْطَى مُمكن تتجلى فيه العوالم الدَّلاليّة الّتي تتمظهر في بُنى دلاليّة، وعلى أساس وجود هذه العوالم يتمُّ تنظير البنيات الدَّلاليّة والكشف عن آليتها"[١]، وقد تأسّست السِّيميائيّة السَّرديّة الغريماسيّة على مجموعةٍ من المفاهيم الإجرائيّة الّتي تُسَاهم في تحليل الخِطاب السَّرديّ للنّصوص، ومن هنا تبرز أهميّة الوقوف على الجهاز المعرفيّ للسِّيميائيّة السَّرديّة، وقد أُطْلِق عليها سيميائيّة العمل، الّتي يُسميها محمد الدَّاهي بمرحلة المَكاسب، ويرى أنَّه توجد ثلاث نظريات تُعالج العمل من زوايا متباينة، الأوّلى تُوَضِّح علاقة العامل بعمله، بينما تحدد الثَّانية العلاقة الموجودة بين العمل والعَالَم، بينما تهتمّ الثالثة بإمكانات وصف وتشخيص العمل[٢]، وسنوضح أهمّ المفاهيم الإجرائيّة لسِّيميائيّة العمل.

مفاهيم إجرائيّة

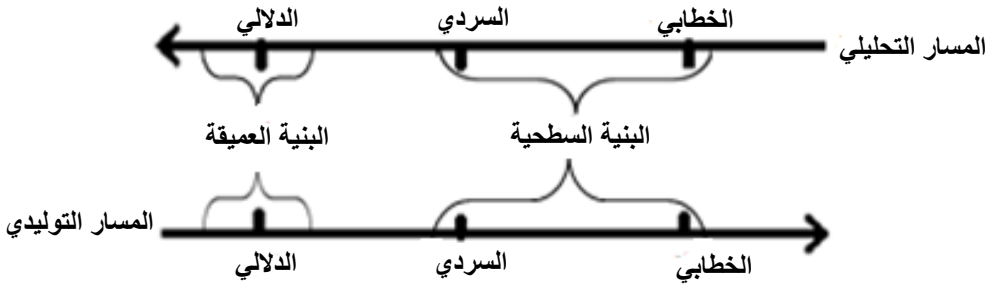
لقد صاغ غريماس مجموعةً من المفاهيم الإجرائيّة الّتي تَتَأَطَّر ضمنها نظريّته السَّرديّة، مِمَّا أوجب على الباحث السِّيميائيّ رصد هذه التّحولات، والكشف عن مفاهيمها، ذلك أنَّ التَّحول من سيميائيّة العمل إلى سيميائيّة الأهواء تستند على البناء النَّظريّ لسِّيميائيّة العمل، وليكون البُعد الانفعاليّ مُكمّلاً للبُعد التَّداوليّ والمعرفيّ، ويهتمّ الإطار المفاهيميّ للسِّيميائيّة السَّرديّة في دراسته للنَّصِّ بمسارين: توليديّ، وتحليليّ، ففي المسار التَّوليديّ يتوقع الانتقال من المستوى الدَّلاليّ أين تتمفصل القيمة الأوّليّة للدَّلالة، إلى المستوى السَّرديّ، إذ تتقدّم العناصر الدَّلاليّة كعوامل منطوية تحت البرامج السَّرديّة، والمستوى الخِطابيّ أين تتقدّم هذه العوامل كممثلين في وضعيات فضائيّة وزمانيّة، في المُقابل ينطلق المسار التَّحليليّ من المستوى الخطابيّ أين يُدرك المُمثّلون الفضاءات والأزمنة،وبشكل مُختصر التَّنظيم الصُّوريّ للمضمون، إلى المستوى السَّرديّ حيثُ تعمل العناصر الصُّوريّة المترتبة في النَّصِّ على تجلية الرّهانات والمسارات السَّرديّة لتمتدَّ إلى المستوى الدَّلاليّ

---

١ ـ عبد الجليل، منقور، **علم الدَّلالة، أصوله ومباحثه في التّراث العربيّ ـ دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠، ص ٤٥

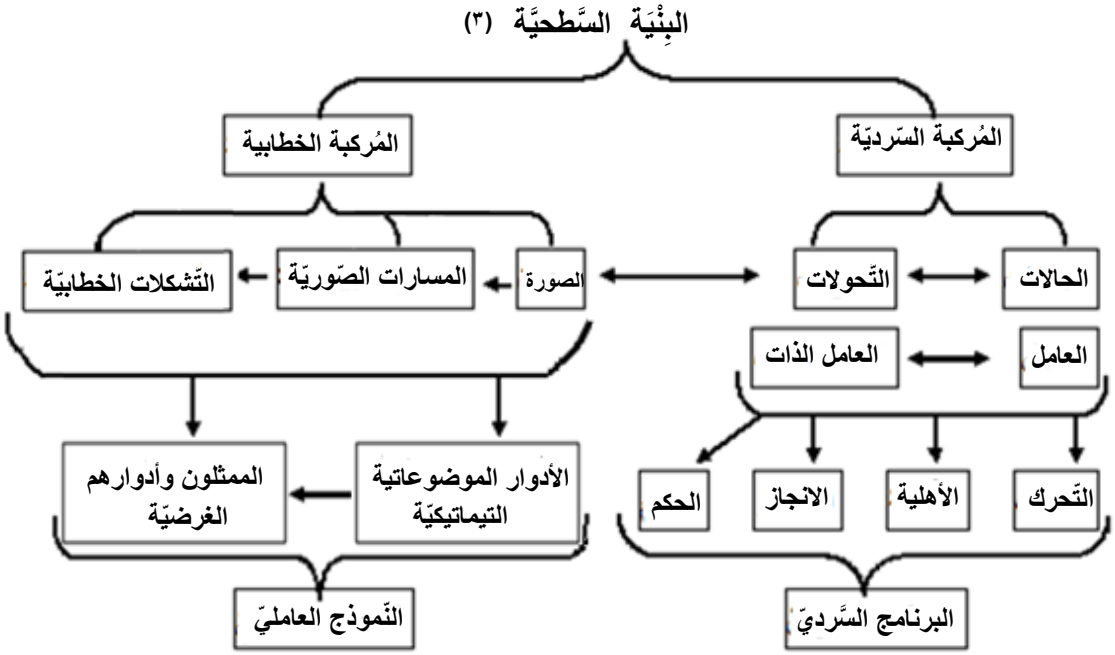
٢. الداهي، محمد، سيميائيّة العمل تطبيقاتها وتقاطعاتها، **مجلة السيميائيات وتحليل الخطاب**، جامعة وهران، الجزائر، العدد٢، ٢٠٠٦، ص ٦١

حيثُ تشتمل هذه الرِّهانات التَّمفصل الأساسيّ لمضمون النَّصِّ.[1] وكُلّ هذا يقودنا إلى نتيجة واضحة بأنَّ السِّيميائيّ في دراسته للنَّصِّ ينطلق وفق خلفيته الإبستمولوجيّة من أحد المسارين، فإذا بدأ بالبنية العميقة متّجهاً نحو البِنية السَّطحيّة فإنَّه يتّخذ من المسار التّوليديّ أساساً لدراسته، في حين إذا انطلق من البِنية السَّطحيّة نحو البِنية العميقة فإنّه يُجَسّد المسار التّحليليّ:



1- البِنية البسيطة

تتفرع البِنية البسيطة أو السَّطحيّة في السِّيميائيّة السَّرديّة إلى مكوّنين أساسيين وهما: المُكوِّن السَّرديّ الّذي "يقوم أساساً على تتبع سلسة التَّغيرات الطارئة على حالة الفواعل، والمُكوِّن التَّصويريّ ومجاله استخراج الأنظمة الصُّوريّة المبثوثة على نسيج النَّصِّ ومساحته"[2]



١. جريوي، آسيا، **السيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدَّلالة** - دراسة في ثلاثية حكاية بحار لحنا مينة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢/ ٢٠١٣ ، ص ٦٥.
٢. العجيمي، محمد الناصر، **في الخطاب السّرديّ – نظرية قْريمَاس**، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط، ١٩٩١، ص٣١.
٣. فكرة المخطط مأخوذة من بحث شادية شقروش، العوامل في السِّيميائيّة السَّرديّة، **مجلة كلية الآداب**، جامعة واسط، العدد العشرون، تموز ٢٠١٥، ص ١٢٣

1 – 1 المُكوّن الخطابيّ: Discursive component

يعمل المُكوّن التَّصويريّ، أو المُرَكَّبَة الخِطابيّة، على تنظيم الأنظمة الصُّوريّة، فيتحكّم في تسلسل الصُّور وآثار المعنى، "حيث يتمُّ تجميع وظائف المُمثلين وأدوارهم في مجاميع صُوريّة، وتصنيف وظائفهم الّتي تُحدّد الفواعل، فتمكّنا المسارات الصُّوريّة والتَّشكلات الخطابيّة من بناء الدَّلالة الأوّلى لشكل المحتوى"[١]، فهي تهتمّ ببنية المحتويات وشكلها، وترصد الأدوار الغرضيّة الّتي تتبناها الشّخصيّة، ويتحدد منها صفات ووظائف الشّخصيّة على امتداد الخِطاب السَّرديّ، فيكشف المُكوِّن الخطابيّ تجليات الأدوار العامليّة عبر مسارها الصُّوريّ من خلال الصُّور، والمسار التَّصويريّ، والتَّشكلات الخطابيّة، والمُمثلين وأدوارهم الغرضيّة.

1-1-1: الصُّورة (Figure)

يُشير مفهوم الصُّورة إلى الوحدات المُعجميّة في الخطاب " الّتي تتوالى في الوصف نوعاً ما وتكتسي الأدوار العامليّة والوظائف الّتي تشغلها"[٢]؛ أي المعنى الّذي ينتجه المسار المُعجميّ، فهي مُتولّدة من مُفردات لُغويّة على شكل مرئي محسُوس، ولهذا تُعَدُّ مفهوماً أساسياّ في المُكوِّنة الخطابيّة، لأنَّ الصُّورة وحدة "محتوى قادرة على تحقيق الاستثمار الدَّلالي للعناصر التَّركيبيّة"[٣] وتشكّل مساراً تصويريّاً بتعالقها مع غيرها من الصُّور ببناء كوكبيات تصويريّة، وتأخذ "مفاهيم وتصورات يُوردها المُعجم على شكل مفردات لُغويّة للتَّعبير عن رُؤية مُشتركة تجسِّد النَّواة المركزيّة الّتي تحوم حولها تلك المفاهيم"[٤] ويتمّ التّعامل مع الصُّورة من " عتبة المُعجم: إذ يمكن أن تحدّد الصُّورُ كُلَّ الدَّلالات والمسارات المُمكنة للصّورة باعتبارها مجموعة من المعاني، وعتبة الاستعمال: حيثُ تتحدد الصّورة من خلال السّياق الواردة فيه، ومن خلال استعمالاتها داخل النَّصِّ"[٥] وهو استعمال يمنح الصُّورةَ حمولةً دلاليّةً جديدةً لم تكن متوفرة في المُعجم، فالصّور في خطاب ما تكون منفصلة عن بعضها، ومن خلال تعالقها تركّب صورة خطاب، فمثلاً صور الابتسام والالتفات، والإشارة، والنَّظرة، تُؤلّف صورة خطاب ممثلة بالإغراء.

---

١ . شقروش، نادية، العوامل في السيميائيآت السَّرديّة، **مجلة كلية التربية**، جامعة واسط، العدد ٢٠، تموز ٢٠١٥، ص ١٣٥.

٢. جريوي، آسيا، **السيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدَّلالة** ، ص ٦٧.

٣. وازيدي، حليمة، **سيميائيات السَّرد الروائيّ من السَّرد إلى الأهواء**، ط١، منشورات القلم المغربي، ٢٠١٧، ص١٧

٤. بوشفرة، نادية، **مباحث في السيميائيّات العامة**، دار الأمل للنشر، الجزائر، ٢٠٠٨، ص٨٢

٥ . بن سنوسي، سعاد، **السّيرورة السّيميائيّة ومشروع الدّلالات المفتوحة، قراءة في الخطاب النّقديّ المَغْاربيّ**، مركز الكتاب الأكاديميّ، ٢٠١٨، ص١٣١

2-1-1 المسارات الصُّوريّة (Parcours figuratif)

تنتظم المُتوالية الخطابيّة تصاعديّاً بتطور حُضُور الصُّورة بمعناها المُعجميّ أو السّياقيّ في النَّصِّ،" فالصُّورة في ترابطها وتعالقها تنتظم وهي متسلسلة في النُّصوص لتشكّل مسارات صُوريّة تتحدّد باعتبارها تجمعاً دلاليّاً حول تيمة معينة"[١] فتشكّل المسارات الصُّوريّة يُبْنَى في النَّصِّ على تسلسل الصُّور المُنظمة وتلاحُمها الشَّديد بينها، ومن خلال المسارات الصُّوريّة يتمّ بناء الدّلالة الأوّلى لتشكّل المحتوى، كما أنَّه من خلالها نتعرف إلى المُمثلين وأدوارهم الغرضيّة في المُكوِّن السَّرديّ، إنَّ اختيار الصُّورة النَّواتيّة يظل عاجزاً عن كشف المعنى، لأنَّ النَّصَّ لا يقوم على صور منعزلة، بل يعتمد على تعالق الصُّور الَّذي يُهَيئ الانتقال من الصُّور بوصفها وحدات مُعجميّة إلى المسارات التَّصويريّة باعتبارها علاقات تركيبيّة، فترابط الصُّور فيما بينها يُولّد مسارات تصويريّة، فإذا " كانت الصُّور المفرداتيّة تظهر مبدئياً في إطار البلاغات، فإنَّها تتجاوز هذا الإطار بسهولة، وتقيم شبكة صُوريّة تقوم على علاقات بين فقرات كاملة، وتتكون منها الكوكبات الخطابيّة"[٢] فهي تنتج شبكة تصويريّة خاصّة.

3-1-1 : التَّشكلات الخطابيّة (Configurations discursives)

تظهر التَّشكلات الخطابيّة بوصفها دلالات مُحتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويريّة، فإذا " كانت جملة من الصُّور تتعالق في نصٍّ ما لتشكّل بذلك مسارات صوريّة، فإنَّ هذه الأخيرة تصبح مولداً أو بانياً لتشكلات خطابيّة تُتَرجَم عبر انزياحاتها وتقابلاتها وتماثلاتها سير الوحدات السَّرديّة ضمن النَّصّ المعروض"[٣] ويُطلق عليها غريماس مفهوم (التَّجمع الصّوريّ) ويحدّدها بأنَّ "الصّور اللفظميّة[٤] تظهر نظريّاً في حُدود الملفوظات، لكنَّها تخترق بيسر هذه الحدود لتؤلف شبكات صُوريّة تقوم بينها علاقات مُتنوعة يمكن أن تمتدّ على مقاطع كاملة مُكوِّنة تجمعات صُوريّة، وأن هذه التَّجمعات تُؤسّس - وإن في حدود- طرافة الخطاب من حيثُ هو شكلٌ مُنظمٌ للمعنى"[٥]، ووضَّح ذلك المفهوم بلفظم (الشَّمس) فهي من حيثُ الوحدة المُعجميّة تُعَدُّ صُورة، وعندما تنتظم في إطارها كوكبة من الصُّور مثل الأشعة، الإشراق، الحرارة، الهواء، الشفافية، فإنَّها تؤلف مسارات صُوريّة بينها علاقة تؤسس شبكات خطابيّة.

---

١. بن سنوسي، سعاد، **السّيرورة السّيميائيّة ومشروع الدّلالات المفتوحة، قراءة في الخطاب النقدي المغاربي**، ص١٣١

٢. غريماس، **في المعنى**، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، ١٩٩٩، ص ١١٨

٣. بن سنوسي، سعاد، **السّيرورة السّيميائيّة ومشروع الدّلالات المفتوحة**، ص١٣٢

٤. **اللفظمية**: (الليكسيمات) وهي الكلمات التي يحددها المعجم، نحو تعريف لفظم (عين)

٥. العجيمي، محمد الناصر، **في الخطاب السّرديّ – نظرية قْريمَاس**، ص ٨٠

4-1-1 الدَّور الموضوعاتيّ (التيماتيكيّ)

يُعَدُّ الدّور التيماتيكيّ استثماراً دلاليّاً " يتمفصل في علاقته بالبنية التّركيبيّة، الّتي تكون من العناصر المُرتبطة بالنَّحو السَّرديّ المُجرد مثل العامل الذَّات والموضوع"[١]، ويعتمد على تكثيف المُكوِّن التَّصويريّ واقتضاب لكُلِّ مسارٍ مُعجميّ إلى مسار صُوريّ أُحادي البُعد، ثُمّ يُكثف المسار الصُّوريّ إلى (تيمة) تُحِيل إلى اسم يكون فاعلاً، من خلال استدعاء مجموعة من الصُّور تنمو داخل مسارات تصويريّة ترتبط بالمجموعات البشريّة وبنياتها السوسيو- ثقافيّة "وعلى هذا الأساس يُعَرَّف الدَّور الموضوعاتيّ من خلال عملية اختصار ثنائية: تتمثل الأوّلى في اختصار الكوكبة الخطابيّة في مسار صُوريّ واحد مُنْجَز، أمَّا الثّانية فتتمثل في اختصار هذا المسار في ذات كُفء يقع في أساسه بشكل كامن، حين نجد كُلّ صورةٍ نلاقيها في خطاب، فإنَّ بالإمكان تحليلها ووضعها وفق الحاجة على أنَّها كوكبة شموليّة أو مسار صُوريّ مغلق في عالم خِطابيّ."[٢]

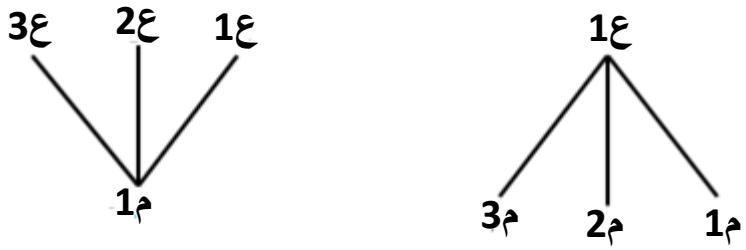
5-1-1 الممثلون وأدوارهم الغرضيّة

جاء مفهوم المُمثل/ الفاعل Acteur في سيميائيّة غريماس بديلاً للشَّخصيّة، فهو " فرد مُندرج في دور أو أكثر، ومُضطلع بذلك الدَّور، فالمُمثل وِحْدة مُعجميّة مفرداتيّة خِطابيّة، ينطوي على الأقل على دور فاعليّ، ودور غرضيّ، يحددان كفاءته، والمُمثل يتحدّد في القصّة من خلال صفاته (غني، قوي) ومن خلال الأدوار الغرضيّة الّتي يضطلع بها (عادل، شرير)"[٣]، ويتشكل من فرد، أو جماعة، أو هيئة كحيوانيّة أو مجرد كالقدَر، وهو "الصُّورة النَّاقلة لدور عامليّ على الأقل، يحدّد وضعيته داخل البرنامج السَّرديّ، ولدور تيمي يُحدّد انتماءه إلى مسار صُوريّ"[٤] فالمُمثل عنصر خِطابيّ يقوم على وحدات مُعجميّة (الصُّور)، وعندما يتمكن المُمثل من تبني مسار صوريّ، ويمتلك القُدرة على تحقيقه، فإنَّه يقوم بدور غرضيّ، لهذا نجمع الأدوار الغرضيّة للمُمثلين وننمذجها أي " تجريد المُمثليين من فرديتهم، وتحويلهم إلى مُجرد وقائع تركيبيّة قائمة على سلسلة من التّقابلات"[٥] ويُمكن تحديد دورين غرضيين للمُمثلين، الأوّل سطحيّ يرتبط بالدَّور العامليّ الّذي يُنجزه المُمثل، والآخر عميق يرتبط بالدَّور التيماتيكيّ أو الدَّلاليّ.

---

١. نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائيّ للخطاب الروائيّ** (البنيات الخطابية- التركيب – الدلالة) ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ١٧٤.
٢. غريماس: **في المعنى**، تر: نجيب غزاوي، ص ١٢٤
٣. القاضي، محمد، وأخرون، **معجم السّرديات**، ط١، دار محمد علي، تونس، ٢٠١٠، ص٤٢٣
٤. بن مالك، رشيد، **قاموس التّحليل السّيميائيّ للنّصوص**، د.ط، دار الحكمة، ٢٠٠٠، ص١٦
٥. بنكراد، سعيد، **سيمولوجيا الشّخصيات السّرديّة**، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣، ص١٧٥

ويظهر المُمثل في النّصوص الخاصّة من خلال " اتصال دور عامليّ واحد على الأقل، ودور موضوعيّ يتمثل في وحدة مكافئة لجملة اسميّة، ويتفرد أو تتحقق فَرَادَته بطريقة معينة بحيث تشكّل هيئة مُستقلة في العالم السَّرديّ"[١] أي أنَّ مُمثلاً واحداً يُمكن أن يُمثل عدّة عوامل مختلفة، كما أنَّ عاملاً واحداً يُمكن أن يُمثل عدّة عوامل،" فالمُمثل هو فضاء لقاء واتصال بين البنيات السَّرديّة والبنيات الخِطابيّة، بين المُكوِّن النَّحويّ والمُكوِّن الدَّلاليّ، لأنَّه يُنجز في ذات الوقت، على الأقل دوراً عامليّاً ودوراً تيماتيكيّاً، وهما دوران يحدّدان قدرته وحدود فعله أو حدود كينونته"[٢]، فالمُمثل مُكوِّن أساسيّ من مكونات المُستوى الخِطابيّ، يرتبط بالدَّلالة أو الوظيفة، وهو مُرادف لمفهوم الشَّخصيّة الحكائيّة، ولهذا يُطلق عليه مفهوم (القائم بالفعل) كرديف مُساوق لمفهوم (العامل) في المستوى السَّرديّ، فالعامل يتمظهر في الخِطاب عبر المُمثلين، وعندها يُصبح المُمثل نواة توزيع للعوامل، و"لكي يضبط أكثر مسألة اشتغال العوامل مقترحاً الترسيمتين المعروفتين."[٣]



1 – 2 المُكوّن السَّرديّ: (Composante Narrative)

يُعَدُّ المُستوى السَّرديّ المُكوِّن الثّاني من البِنية السَّطحيّة، ويُعَدُّ" أكثر تجريداً بالنظر إلى المُستوى الخِطابيّ، حيثُ يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث، والتَّحولات في الخِطاب، ويتقدَّم النَّصُّ على مستوى التّنظيم السَّرديّ بوصفه متتالية من الحالات والتَّحويلات الّتي تقوم بين هذه الحالات"[٤]، فترصد تعاقب الحالات وما يعتريها من تحولات، ويتتبع سلسة التَّغيرات الطارئة على حالة الفواعل، ويتمّ فيه تصنيف للملفوظات إلى ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل في مستوى المعنى، وتضمن الاستمرار وتوزيع الأدوار، كما يحدّد نمط الوجود السِّيميائيّ للذّوات والموضوعات معاً من خلال: النَّموذج العامليّ، والخُطاطة السَّرديّة، والبرنامج السَّرديّ.

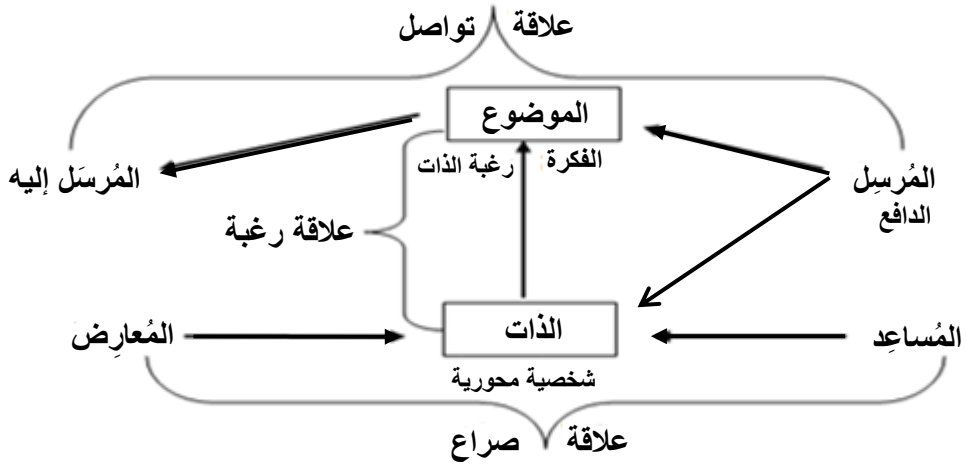
---

١. برنس، جيرالد، **المُصطلح السَّرديّ**، ترجمة: عابد خزندار، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٣٦٨، ٢٠٠٣، ص ٢٠.
٢. نوسي، عبد المجيد: **التّحليل السّيميائيّ للخطاب الرّوائيّ**، ص١٦١.
٣. بوطاجين،السعيد، **الاشتغال العامليّ دراسة سيميائيّة**،ط١،منشورات الاختلاف، ٢٠٠٠،ص١٥
٤. آريفيه، ميشال، وآخرون، **السّيميائيّة أصولها وقواعدها**، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢، ص١١٢

1-2-1 : النَّموذج العامليّ (Actantial Model)

يقوم أساس النَّموذج العامليّ على فكرة التَّحول والضَّبط العامليّ، فهو بنية العلاقات القائمة بين العوامل، ويوضِّح القوى الفاعلة الّتي تُحرِّك الأحداث وتطوّرها وتغيِّر مجراها وتكون مُؤثّرة في النَّصِّ، وهذه القوى قد تكون إنساناً أو حيواناً أو فكرةً أو مكاناً أو أداةً أو عاطفةً، ومن خلال هذا النَّموذج نستوعب تلك العلاقات الّتي تجمع بين العوامل في النُّصوص الحكائيّة، فالنَّموذج العامليّ خُطاطة واصفة لبنية العوامل بناء على الأدوار السَّرديّة، فهو " قوة إجرائيّة كبيرة تتمثل في قُدرته على استيعاب جميع أنواع الخطابات"[١]، ويكشف الصِّراع بين الشَّخصيات.

واستنبط غريماس نظريّة النَّموذج العامليّ من فكرة الوظائف في كتاب (مورفولوجيا الحكاية) لبروب،وبَنى شبكة سُداسيّة يرتبط كُلّ زوجين فيها بعلاقة خاصَّة، فتظهر علاقة (**الرَّغبة**) الّتي تجمع " بين مَنْ يرغب(الذّات) وما هو مرغُوب فيه (الموضوع)، وهذا المحور هو الرئيس ويوجد في أساس الملفوظات السَّرديّة البسيطة، وقد تكون (ذات الحالة) في حالة اتصال أو انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال فإنَّها ترغب في الانفصال - والعَكس صحيح - ويترتب عن ذات الحالة ملفوظات الإنجاز"[٢]، أمَّا العلاقة الّتي تربط (المُرسِل والمُرسَل إليه) فهي علاقة (**التَّواصل**) من خلال تعالقهما بالذَّات والموضوع، حيثُ يشكّل المُرسِل حافزاً أو دافعاً للذَّات للرَّغبة في الموضوع، بينما يَتلقى المُرسَل إليه الموضوع، فهو المُستفيد منه، ويقومان بفعل الإقناع، ووظيفة كُلّ منهما تأطير مسار الفاعل، وثالث محاوره (**الصِّراع**) وطرفاه (المُساعِد والمُعارِض)، وتتّخذ وظيفة المُساعِد في تقديم العَوْن للفاعل بُغْيَة تحقيق مشروعه، فيما يقوم المُعارِض حائلاً دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقاً في طريقه[٣]، كما في التَّرسيمة الآتية:



١. عبد العالي بوطيب، **مستويات تحليل النَّصِّ الرّوائيّ**، ط١، مطبعة الأمنية، ١٩٩٩، ص ٦٨
٢. لحمداني، حميد، **بنية النّصِّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص٣٣ - ٣٤
٣. العجيمي، محمد الناصر، **في الخِطاب السَّرديّ – نظرية قريماس** ، ص ٤٠ - ٤٦

2-2-1 : الخُطاطة السَّرديّة (Schema narrative)

تتشكّل الوحدات السَّرديّة عبر أربعة عناصر هي: التَّحريك، والكفاءة، والإنجاز، والجزاء، وتنشأ داخلها "علاقات بين العوامل، تشتغل أدواراً عامليّة تتحدّد وضعيتها من خلال تلاحق الأطوار الأربعة، والّتي تتطوّر من خلال هذه الوضعيات"[١] فلا يُمكننا فِهْم سلسلة التَحولات إلّا بإدراك المُحركات الّتي أنتجت سلسلة الحالات، ثُمَّ معرفة الكفاءة الّتي تتمتع بها الذّوات الفاعلة.

ويُؤسّس عنصر **التَّحريك** (Manipuiation) أو التّحفيز أو الدَّافع، مفهوم (فعل الفعل)، حيثُ ينتظم في علاقة المُرسِل بالمُرسَل إليه، وتأثير كُل منها بالآخر للقيام بالفعل من خلال الإقناع أو الإغراء، وتتجلى وظيفته بالدَّفع بالعامل إلى القيام بفعل ما أو الإقتناع به " فهو نشاط يمارسه عامل تجاه آخر ليقنعه بأداء موضوع ما، ويعود الفعل الاقناعيّ على المُرسِل، بينما يعود الفعل التّأويليّ على المُرسَل إليه"[٢]، مُحدِثاً تحولاً من العلاقات إلى العمليات الّتي تولّد المعنى، فهو تَحْفِيز للذّات كي ترغب في الموضوع. أمَّا **الكفاءة** أو الأهليّة(Competence) فهي الظّروف اللازمة لتحقيق الإنجاز؛ أي الكفاءة التي تتمتع بها الذّات لإنجاز موضوعها، ولا تستطيع الذّات أن تنجز موضوع الرّغبة ما لم يتحقّق فيها كفاءة (الوجوب، المعرفة، القدرة، الإرادة)[٣]، ولا تُعَدُّ هذه القائمة حصريّة مُطلقاً، لأنَّها تستند إلى تجربة محددة في تحليل الخطابات السَّرديّة[٤]، فيدخل الفاعل بالكفاءة في علاقة اتصاليّة بموضوع القيمة عَبر العملية التَّحويليّة، فالأهليّة تبرز (كينونة الفعل) السُّلوكيّة للذّات المُستعِدة للعمل، والّتي تتحقّق من ملفوظ الحالة.

ويتألف **الإنجاز** (Perfformance) (فعل الكينونة) من سلسلة ملفوظات الفعل والحالة، وتخضع لترابط منطقيّ، تشكّل بدورها برنامجاً سرديّاً، تتحقّق من خلالها ثلاث مراحل، مرحلة المواجهة تتمّ فيها المُقابلة الضِّديّة بين ذاتين، ومرحلة يتمّ فيها النَّفي من أحد الطّرفين لتهيمن الأخرى، ومرحلة المنح تستحوذ فيها الذّات المهيمنة على موضوع القيمة[٥] ،أمّا طور **الجزاء** أو الحُكم، التّقويم (Sanction) فيظهر (كينونة الكينونة) " حيثُ يُشَكّلُ هذا الطّورُ عمليات التّقييم، الّتي يمكن أن تأخذ مظهر الجزاء "[٦]، ويُقْصَد به المُستفِيد من الفعل، ويتدخل المُرسِل هنا كي يَحكم على العمل المنجز باعتباره عامل تأويل، وفيه يتمّ تقييم فعل الفاعل إيجاباً أو سلباً.

---

١. إينو، آن، وآخرون، **السّيميائيّة الأصول القواعد، والتاريخ**، ترجمة: رشيد بن مالك، ط٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣ ،ص٢٣٤

٢. بنكراد، سعيد، **مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ١٩٩٤، ص ٥٦ - ٥٨.

٣. بن سنوسي، سعاد، **السّيرورة السّيميائيّة ومشروع الدّلالات المفتوحة**، ص١٢٥

٤. غريماس : **في المعنى**، تر: نجيب غزاوي، ص١٤٠

٥. بن ستيتي، سعدية، **فنيّة التّشكل الفضائيّ** وسيرورة الحكاية في رواية الامير "واسيني الاعرج" دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف ٢، الجزائر،٢٠١٣،ص ٣٠

٦. إينو، آن، وأخرون، **السّيميائيّة الأصول – القواعد - التاريخ**، ص ٢٣٧

3-2-1 : البرنامج السَّرديّ (Programme Narratif)

يُشَكّلُ المَلفوظ السَّرديّ إطاراً عاماً تشتغل فيه عناصر الخُطاطة السَّرديّة، ويحدّد للفعل مُنطقاً وغاية، " ويُطْلق البرنامج السَّرديّ في الواقع على توالي السّرديّة في الحكاية، بمعنى سلسلة من الحالات والتّحولات تحدّد علاقة الذّات بالموضوع"[١] فبؤرة اهتمام البرنامج السّرديّ تَرتكز على طبيعة علاقة الفاعل أو الذّات العاملة بالموضوع، " ويرتبط الكشف عن البرامج السَّرديّة المُلحقة بالتّنظيم المنطقيّ للمَلفوظات السَّرديّة داخل المَقطُوعة السَّرديّة"[٢] وتكون ذات طبيعة منطقيّة، وترسم علاقة الذّات العاملة بالموضوع في شكلين، الأوّلى : ملفوظ الحالة الفصلة، فتكون الذّات (ذ) في علاقة انفصال عن الموضوع (م)، ويشار للانفصال بالرمز (U) وعندها يكتب (ذ U م)، أي الذّات مُنفصلة عن الموضوع، أمّا الثّانية فهي ملفوظ الحالة الوصلة، وتكون الذّات في علاقة اتصال مع الذّات، ويأخذ شكل(∩ ، ويُكتب (ذ ∩ م).

ويتشعّب البرنامج السَّرديّ إلى نوعين من الملفوظات: ملفوظ الحالة وملفوظ الفاعل، حيثُ تُعَدُّ " الأوّلى واضعة للقيم بفعل ارتباطها وصلاً أو فصلاً بالموضوعات، والثّانية ذوات عاملة الّتي بإجرائها للارتباطات تقوم بتحويل الاوّلى"[٣]، فالذّات تتحدّد داخلها مع الموضوع بمحور الرّغبة،" وتتماهى تجليات الدّور الأوّل في المُمثل بوصفه فاعل حالة مُنفصل عن موضوع القيمة في الوضع (ف U م) ومتصل به في الوضع النهائي (ف ∩ م)، ويعكس الدّور الثاني إلى فاعل مُنَفِّذ يعمل وينجح في تحقيق رغبته الشّخصيّة في تملك الموضوع "[٤]، والملاحظ أنَّ العلاقة " بين الوصل والفصل تناقضية، فإنَّ أي تحويل يُلغي حالة الوصل لا يمكن إلّا أن يؤدي إلى الفصل بين الذّات والشّيء، وعلى الرّغم من أنَّ الفصل هو نفي للوصل إلّا أنَّه لا يَعني إلغاء كُلّ علاقة بين عاملين"[٥]، لأنَّ زوال هذه العلاقة يُلغي الوجود السّيميائيّ، ويوضِّح ملفوظ الفعل عملية التّحول من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال وبالعكس، ويحتاج الفاعل إلى كفاءات خاصّة حتَّى يُحَرِّك برامجه السَّرديّة، ويتمّ الاتصال مع موضوع القيمة، فتتّخذ الذّات ثلاثة أنماط سرديّة، فقبل اكتسابها الكفاءة في طور التّحريك تكون ذاتاً مُمَكّنة تتصل بموضوع مُمَكّن، وعند اكتساب الكَفاءة في طور الأهليّة تكون ذاتاً محيّنة، تتصل بموضوع محيّن، وعند إنتاجها للعمل في طور الإنجاز تتّخذ شكل ذات مُحقّقة، وتتصل بموضوع القيمة، وفي طور الجزاء يتمّ تقييم الأفعال.

---

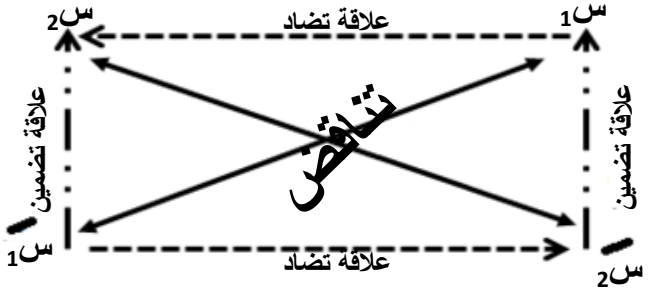
١. جريوي، آسيا، **السّيميائيّة السّرديّة من البنية إلى الدّلالة** ، ص ٨٧.
٢. بن مالك، رشيد: **قاموس التّحليل السّيميائيّ للنّصوص**، ص ١٤٩
٣ . كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة**، ص ٢٧
٤. بن مالك، رشيد، **مقدمة في السّيميائيّة السّرديّة**، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٠، ص٢٦
٥. غريماس: **في المعنى**، تر: نجيب غزاوي، ص٨٠

2- البنية العميقة:

تُوصَفُ البنية العميقة في السّيميائيّة السَّرديّة بأنَّها شبكة مُتداخلة من العلاقات تعمل على تصنيف قيم المعنى، كما تُنظّم عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى، وينطلق هذا المستوى من مرجعيات منطقيّة الّتي " يجب أن تُفهم كتطور منطقيّ لمقولة سيمية ثُنائيّة، والّتي يكون عنصرها في علاقة تضاد فيها بينهما، كُلّ واحدٍ منهما يمكن أن يكون في الوقت نفسه قابلاً لأن يطرح عنصراً جديداً يكون نقيضاً له"[١]، وهو أكثر تعقيداً؛ لاعتماده على الدَّلالة الّتي يصعب الوصول إليها، ويبحث في "شبكة العلاقات الّتي تقوم بترتيب القيم الدَّلاليّة الدّنيا حسب التّشاكلات الّتي تنتظمها، ومنظومة العمليات الّتي تنظم الانتقال من قيمة دلاليّة إلى أخرى."[٢]

2 - 1 : المُربع السّيميائيّ:

اهتمّ غريماس بالوحدات الدّاخليّة للدّلالات، لهذا ابتدع نموذجاً سيميائيّاً يرتكز على المُقابلة بين الثنائيات الضِّديّة، فهو مُصطلح يدلُّ على " المنوال المنطقيّ الّذي تُصوّر من خلاله شبكة العلاقات وتُمَفصَل الاختلافات، فالمُربع السّيميائيّ هو الّذي يمثّل العلاقات الرّئيسيّة الّتي تخضع لها – ضرورة – وحدات الدّلالة حتَّى يتولّد من ذلك كون دلاليّ "[٣] فيفسّر المربع السّيميائيّ شبكة العلاقات الدّلاليّة الأساسيّة الّتي تقوم بين الوحدات، بهدف إدراك كيفية إنتاج النَّصّ للدّلالة، ويرى محمد مفتاح أنَّ "جوهره موجود لدى أرسطو فيما يُدْعَى بالتقابلات الّتي تَنْتُجُ عنها علائق مُتعددة؛ وهي علاقة التَّضاد، وعلاقة التّناقض، وعلاقة التّداخل في الاثبات أو في النّفي"[٤]



وتكمُن أهميّة المُربع السّيميائيّ " في تمثل العلاقات بين العناصر وإخضاعها لنظام منطقيّ (علاقات التَّضاد، والتّناقض، والتّكامل أو التّضمين) والعمليات المُمارسة على العناصر الّتي تربطها علاقة عملية النّفي، وعملية الاثبات، وترمي هاتان العمليتان"[٥] لنفي عنصر لإبراز آخر،

---

١ . كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة**، ص ٨٩

٢. حضري، جمال، البناء الدّلاليّ للقصّة عند نجيب محفوظ " ابن السبيل" نموذجا ، **مجلة التّجديد**، مجلد ١٦، العدد٣١، ٢٠١٢، ص١٦٨

٣. القاضي، محمد، وأخرون: **مُعجم السّرديات**، ، ص٣٨٢

٤ . مفتاح، محمد، حول مبادئ سيميائيّة، **مجلة علامات**، ع ١٦، ٢٠٠١، ص٥٥

٥. آريفيه، ميشال، وآخرون: **السّيميائيّة أصولها وقواعدها**، ترجمة: رشيد بن مالك، ص١٢١

ولقد أطّر غريماس مربعه بست علاقات تُبنى أساساً على عمليات النّفي والتثبيت في علاقات:

التّضاد (--->) وتكون س1 عكس س2 ، سَ1 عكس سَ2 .

والتّناقض (⟵) في س1 عكس سَ1 ، س2 عكس سَ2 .

والتّضمين (—··→) في سَ1 عكس س2 ، س2 عكس س1 .

وإذا دققّنا النّظر في بنية هذا النّموذج نلاحظ أنَّ غريماس ارتكز في تحليله على عناصر ثلاثة من المربع(س1 ، سَ1 ، س2) ارتكازاً يُوحي لنا بأنَّه التّقط النّصّ التقاطاً ينسجم وطبيعة النّموذج السَّرديّ في أبعاده الثلاثة (**وضع أولي ⟵ تحويل ⟵ وضع نهائي**)[1]

2 - 2 : الوحدات الدّلاليّة الصُغرى:

انطلق غريماس في دراسته للمستوى العميق من خلال تفكيك العلاقة الّتي تنتظم بين الوحدات المُكوِّنة للنسيج الدّال، الّتي أطلق عليها وحدات دلاليّة دنيا (المعانم)، لتسهل عملية الانتقال بين المستوى السّطحيّ والمُستوى العميق، ومن أهمّ هذه الوحدات **السيم** (Seme) أو المعنم، وهي وحدة معنويّة صُغرى تُستخدم لتحليل المدلول، "ويرمي التّحليل السيمي إلى ردّ المعنى والمدلولات إلى الحدود السِّيميّة؛ يعني إلى الشبكة المنظمة للحُدود الابتدائيّة"[2] فالسيم أصغر وحدة دلاليّة، يظهر في وظيفة خِلافيّة مع عُنصر آخر، نحو (مرح) بالنسبة (للأمل) الّذي يتعارض مع (كئيب) بالنسبة (لليأس) داخل المسارات السيمية، وإذا قمنا بتفكيكهما " إلى وحداتهما المعنميّة الرّئيسيّة، فالنتيجة الّتي ننتهي إليها أنّنا نلاحظ اتفاقهما في معنمين: أولهما الإحالة على إحساس داخليّ، وثانيهما الاختصاص بالمُستقبِل، مع وجود معنم يُفرِّق بينهما ويخصّ القيمة المضمّنة في كليهما حيثُ إن احدهما يتضمن قيمة إيجابيّة، فيما يقيم الثّاني سلبياً... ومن ثُمّ نتبين مدى ما يَكْمُن في عدد محدّد من (المعانم) من طاقة في توليد الصّور والدّلالات بمجرد توليفها في أنساق مختلفة."[3]

أمَّا اللكسيم (المعانم السّياقيّة) فتتحدّد صورتها في وجود العلاقة في المسار السِّيميّ، ويتحدّد هذا المسار في إنتاج المعنى، فصورة اللكسيم تكتمل بتظافر مجموعة من السيميمات، وكُلّ سيميم يقوم على وجود جملة من عناصر سيم تربطها علاقة، فهي تنتج عن تفاعل الصُّور في الخطاب انعقاد لتعالق بينها، ومن خاصيّتها طاقتها التّوليديّة بحكم إحالتها على أقسام عامّة مثل (حياة / موت) ، (إنسانيّ / حيوانيّ)، وتتغيّر دلالتها بتغيّر القسم الّذي تنتمي إليه، ويحدده السّياق.[4]

---

١. بن مالك، رشيد: **مقدمة في السّيميائيّة السّرديّة**،ص١٦

٢. بن مالك، رشيد: **قاموس التّحليل السّيميائيّ للنّصوص**، ص١٦٧

٣ . العجمي، محمد الناصر، **في الخطاب السّرديّ – نظرية قريماس** ، ص ٨٨ - ٩٠

٤. جريوي، آسيا، **السّيميائيّة السّرديّة من البنية إلى الدّلالة** ، ص ٩٤ - ٩٥

المبحث الثاني: سيميائيّة الأهواء

اهتمّت سيميائيّة العمل بكشف العلاقة بين الذّات والموضوع، وما يرافقه من إنتاج للمعنى ببعديه التّداوليّ والمعرفيّ، ونتيجة للتّطور الابستمولوجيّ في "العقود الأخيرة أصبح الباحث في مجال السّيمياء يُولي أهميّةً لمعنى الهوى / الشُّعور"[١]، دُون أن تهتمّ بأثر العواطف في إنتاج الدّلالة، فبدأ التّحول إلى الاهتمام بالبُعد الانفعاليّ ودوره في توليد المعنى، "علماً بأنَّ هذا الانتقال بطبيعته لا يشكّل قطيعة في مسار تطور النّظريّة السّيميائيّة، بل يعكس بالدّرجة الأوّلى لحظة التّفكير الإبستمولوجيّ في وضع بعض مسلماتها من أجل تصويب اختلالاتها"[٢]، وأخذ الهوى في السّيميائيّة بُعداً مفاهيميّاً بأنّه " سلسلة من الحالات الانفعاليّة الّتي تتطور خارج البُعدين المعرفيّ والتّداوليّ، بحيث يشكّل بُعداً جديداً هو البُعد الانفعاليّ، فالإنسان لا يفعل فقط، بل يُضَمِّن الفعل شُحنة انفعاليّة تحدّد درجة الكثافة الّتي يتحقّق من خلالها الفعل"[٣] لتكتمل ركائز الأثافي الثلاثة: البُعد التّداوليّ، والبُعد المعرفيّ، والبُعد الانفعاليّ، والملاحظ أنَّ سيميائيّة الأهواء اتَّكأت على مرجعيات فلسفيّة اهتمّت بمسألة الأهواء بوصفها نواة جوهريّة في النّفس البشريّة، من خلال جهود أفلاطون، وأرسطو، ونيتشيه، وديكارت، وكانت، وسبينوزا ... في الصنافات الإيحائيّة، فالعقل عندهم يحتاج الهوى لإثبات ذاته، كما يكشف الهوى الاختلافات البشريّة.

وشهدت النّظريّة السّيميائيّة من خلال المدرسة الباريسيّة تحوّلاً من مرحلة المكاسب أو حالات الأشياء (سيميائيّة العمل) إلى مرحلة المشاريع أو حالات النّفس (سيميائيّة الأهواء) بفضل انفتاحها على علوم مختلفة، من نحو: الفلسفة، وعلم الاجتماع، واللسانيّات، وعلم النّفس، فالمنحى التّأصيليّ لسّيميائيّة الأهواء ينقلنا إلى نهاية السّبعينيات حيثُ تجذّرت ارهاصات هذا المشروع " حينما ظهر المقال الأوّل لغريماس حاملاً عنواناً دالّا (حول تكييفات الكينونة) وعُدَّ ذلك إيذانًا بميلاد سيميائيّات للأهواء"[٤]، فقد وقف غريماس في هذا المقال عند كييفات الذّات الاستهوائيّة، وتوصل إلى أنَّه لا يمكن فهم الكيفيات (القُدرة والإرادة والمعرفة والواجب)، إلا باستحضار الاستهواء؛ أي البحث عن الدّافع الّذي يحثُ الفاعل لينجز ما يطمح إليه، فما دام " العامل يعمل فهو يحسّ، ويحتاج إلى الحالتين، مِمّا يؤدي لإثبات وجوده، والصّدع بمشاعره."[٥]

---

١. سعدية، نعيمة، **التّحليل السّيميائيّ والخطاب**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٦، ص١٤٤
٢. بادي، محمد، سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجيّة)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد ٣، مج٣٥، ٢٠٠٧، ص٢٨٧
٣. بن كروش، فايزة، هوى الحب في المخيال الشعبي حكاية البطل المغامر "رْدَاحْ" نموذجا، **مجلة إشكالية في اللغة والأدب**، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، م: ٩، ع:١، ٢٠٢٠، ص٢٨٠
٤. غريماس، ألجيرداس، جاك فونتنيي، **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٠، ص٤٥.
٥. الداهي، محمد، سيميائيّة الأهواء، **مجلة عالم الفكر**، العدد ٣، مج٣٥، ٢٠٠٧، ص٢١٣

وعالج غريماس في كتابه(في المعنى2) هوى الغضب إذ "أعلن صراحة بأنَّ انطلاقته ستكون مركبية، إذ إنَّ تحليله للهوى يقتضي متتالية خطابيّة مُكوّنة من تراكب الحالات والأفعال، والّتي تُفْضِي بعد تحليلها إلى وحدات مركبية مُستقلة يُعَادُ تأليفها إلى تصويريّة استهوائيّة"[١]، فقام بجرد الحقل المُعجميّ للغضب ليتوصل بعد تتبعه لتحليل الجزئيات والتّفاصيل إلى برنامج سرديّ لهوى الغصب (الحرمان ← السّخط← العدوانيّة)، مُهتما بالمشاعر الجسديّة والأهواء الذّاتيّة، ومع بداية تسعينيات القرن الماضي أحدث غريماس نقلة نوعيّة في مجال سيميائيّة الأهواء، عندما ألّف بالاشتراك مع فونتاني كتابهما التأسيسيّ (سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النَّفس) حيثُ بدأ به التّقعيد النّظريّ والتّطبيقيّ لهذا المبحث، عندما سعيا إلى " إبراز أنَّ الهوى هو أساس الدّلالة، والتّدليل على استقلالية البُعد الانفعاليّ، وتقنينه تركيبيّاً ودلاليّاً، لذا قاما بتحديد تمظهراته، وبنيته الجهية، وأدواره، وكفايته، وأنساقه الصُغرى، ومتوالياته الصُغرى والكُبرى، واهتما بالحالة النّفسيّة الّتي تتشخّص في شكل آثار المعنى، وتقتضي الأشباه الوجوديّة الّتي تعتبر هيكلة تركيبيّة متوقعة مكونة من الذّوات التّالية: الذّات الكامنة (الشّعور)، والذّات المفترضة (الشّك)، والذّات المُحينة (الرّؤية الذّاتية) والذّات المُحققة (القلق)[٢] ليشكّل هذا الكتاب المرجع الرّئيس في سميائيّة الأهواء، حيثُ ركّز على دراسة ظاهرة التّوتر وتجربة الإحساس الاستهوائيّ، ووضع أسّسه التّحليليّة، نحو:الأفق التّوتريّ، والتّجسيد،والبنيات الكيفيّة، والذّوات الكيفيّة، والتّصاورات الهوويّة، والاتصال والانفصال، والتّوتر، والإحساس، والطاقة الشّعوريّة.

كما أسهم (هرمان باريت) في سَمْيأَة الأهواء عندما درسها في كتابه (الأهواء محاولة في تخطيب الذَّاتيّة) حيثُ " أولى أهمّيّة كُبرى للذّات من خلال منظور فلسفة اللغة والبُعد الانفعاليّ، وذلك بدراسة مُكوّن التّجلي والتّمظهر، وإعادة النّظر في البِنية العميقة، وربطها بالذّات"[٣]، مُحاولاً استجلاء الأفعال الانفعاليّة، بمُعالجة "الهوى من منظور فلسفة اللغة مُركزاً على البُعد التَّلفظيّ وشروط إنتاج الخطاب، وانطلق من فحص بعض الكتب الفلسفيّة (ديكارت، وكونديلك، وملبرانش) الّتي تُقدِّم جرداً موضوعاتيّاً للأهواء، ثُمّ نظر إليها من زاوية سيميائيّة؛ لتحديد العلاقة بين الذّات المُستهويّة والموضوع المنشُود، وبيان خصوصيتها وقيامها على القصديّة"[٤]، واقترح (باريت) نموذجاً أفقيّاً للمسار التّوليديّ يتضمن ثلاثة محافل: أولها: مورفولوجيّة لا تعمد الأهواء فيها على التّصنيفات المُعجميّة، بل على نصّ الأهواء،وتَحَدّث عن ثلاث فئات من الأهواء،نحو الأهواء

١. وازيدي، حليمة: **سيميائيّات السّرد الروائيّ من السّرد إلى الأهواء**، ص٢١ - ٢٢
٢. الداهي، محمد، **سيميائيّة الأهواء**، ص٢٣٣- ٢٤٣
٣. عبد الرحمن، بغداد، السيميائيّات من العمل إلى الهوى – قراءة في كتاب سيميائيّة الأهواء لغريماس وفونتاني، **مجلة بحوث سيميائيّة**، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، مجلد ٨، العدد ١٤، جوان ٢٠١٩ ، ص ٣٠
٤. الداهي، محمد، **سيميائيّة الأهواء**، ص٢٢١- ٢٢٣

المتقاطعة وترتكز على جهتي الرّغبة والمعرفة، ويأتي هوى (الفضول) في مقدِّمة أهوائها باحثاً عن الحقيقة، وتتعلق الفئة الثانية بالأهواء الانتعاضيّة، وتقوم على جهتي الواجب والقدرة وتتجسد في هوى (الاهتمام)، وترتكز الفئة الثالثة على الأهواء الحماسيّة على جهة الرَّغبة الصَّادرة عن مقصديّة التّعرف، وجهة الواجب الصَّادرة عن ضرورة القُدرة، وتشتغل في مرحلة ما قبل توفر الشُّروط الّتي تسعف على تكون العالم الانفعاليّ[١]، وثانيها: تركيبيّة، تقوم فيه الذّات الاستهوائيّة باستثمار جميع الإمكانات النَّفسيّة لتصل إلى مرحلة التّوازن العاطفيّ، وبالتالي يتمّ التّعويض بالحصول على موضوع قيمة ما، وثالثها: تخطيبيّة، يسعى فيها لدراسة الأهواء في إطارها الذاتيّ بعد هيكلة الأحاسيس، لتتعاضد القوة العاطفيّة والقوة الصّوريّة لتجسيد الذاتيّة في الخطاب.[٢]

أمَّا (آن إينو) فقد ميّزت في كتابها (السُّلطة بوصفها هوى) بين سيميائيّة الهوى القائمة على الاتصال بين الذّات المُدركة، والعالم الموضوعيّ، مع معايشة الحدث آنياً بانتفاء المسافة بين الأنا والعالم، وسيميائيّة العمل القائمة على الانقطاع والانفصال بين العالم والذّات[٣]، وترى أنَّ سيميائيّة العمل تمهيد لسيميائيّة الهوى، ولا يمكن لهما أن ينفصلا، فَضُبِطت العواطف الصَّادرة عن مُمارسة الحكم بدراسة الأهواء من زاوية اجتماعيّة، فمما " لاشك فيه أن غريماس يعطي الأولويّة للعمل في تمفصل سيميائيّة العمل وسيميائيّة الهوى؛ وذلك لأنَّ تحليل كفاية الذّات الإبيسيتمولوجيّة الفاعلة هو الّذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء" [٤]، وهكذا سعت المشاريع الثلاثة إلى تقنين منهجيّ للبُعد الانفعاليّ الّذي يهتمّ بالحالة النّفسيّة للذّوات داخل نُصوصها.

فاستبعدت سيميائيّة العمل " ولمدة طويلة من مجالات اهتماماتها التحليلية دراسة المشاعر والأهواء وهذا راجع إلى تلك الخلفية اللسانية المستبعدة لكل ما هو ذاتي، وليبقى هذا الموضوع منحصرا في الدراسات النفسية بكل فروعها"[٥] فأحدث فراغاً تمثل "في إهمال الأحاسيس والعواطف والحالات الشّعوريّة المختلفة الّتي تمرّ بها الذّات، على الرّغم من احتلالها مكانة هامة في الخطابات الأدبيّة"[٦]، وتمّ استدراك هذه البياضات بسيميائيّة الأهواء فظهر الامتداد الابستمولوجيّ بين الأبعاد التّداوليّة والعرفيّة والعاطفيّة، فالوظيفة الرّئيسة ليسميائيّة الأهواء هي "دراسة الذّات والانفعالات الجسديّة والحالات النّفسيّة، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل

١. الداهي، محمد، **سيميائيّة الكلام الرّوائي**، ط١، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص١٥
٢. عبد الرحمن، بغداد، **السّيميائيّات من العمل إلى الهوى**، ص ٣٠
٣. حمداوي، جميل، **مستجدات النّقد الرّوائيّ**، ط١، شبكة الألوكة، ٢٠١١، ص٣٧
٤. الداهي، محمد، **سيميائيّة الأهواء**، ص٢٣٤
٥. بلعاد، عبد الحق عمور، في التحليل السيميائي للخطاب الشعري، **مجلة مقاليد**، ع٢، ٢٠٢١، ص٢
٦. عمي، ليندة، سيميائيّة العواطف من السّيمياء الأدبيّة لدوني بيرتران، **مجلة تحليل الخطاب**، العدد٦، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٠، ص٣٠٩

الخطابات المستهواة من خلال التّركيز على مكونين أساسيين: المُكوّن التّوتريّ (انعكاس العالم الطبيعيّ على الذّات)، والمُكوّن العاطفيّ أو الانفعاليّ (منبع الأحاسيس والعواطف)، ويتولّد عبرهما ما يُسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يُسمى بذات الإدراك والعاطفة"[١]، فإذا كانت سيميائيّة الأهواء وليدة ربط التّحليل النّفسيّ بالتّحليل السّيميائيّ، إلّا أنّها لا تبحثُ الحالة النّفسيّة لصاحب العمل، أو الظروف النّفسيّة الخارجيّة المُحيطة بالعمل، فهي تُحاول فِهم آليات اشتغال حالة الذّات العاطفيّة في الخطابات الأدبيّة، وفهم عملية تحويل المعاني من معانٍ تصوريّة إلى معانٍ شُعوريّة، وكشف الحالات الهوويّة الّتي تُرافق الذّات في مسارها العاطفيّ، فلا " تهتم بالعواطف في إطار علاقتها بالحالة النّفسيّة للذّات، وإنّما في إطار اشتغال هذه العواطف وتمديدها لفضاء البرنامج السّرديّ، وبإثرائها للمدلولات داخل المسار السَّرديّ كَكُلّ"[٢]، فيتمّ في سيميائيّة الأهواء "استخلاص الأهواء من الملفوظ السَّرديّ، إذ تُؤخذ اللفظ كعلامة دالة ومُؤشّر للكشف عن الجانب الشُّعوريّ للذّات."[٣]

وسيميائيّة الأهواء لا تُركّز عند بنائها دلالة للبُعد الهوويّ في الخطابات على أثر العاطفة في الذّوات الحقيقيّة، كما هو الحال في الدّراسات النّفسيّة، لهذا يجب على الدّارسين توخّي الحذر في التّحليل السّيميائيّ للعواطف، لأنّ "الحديث عنها محفوف بأخطار جاءت من تناول مجموعة من التّخصصات لهذا المفهوم، منها الفلسفة الغربيّة، وعلم النّفس، وعلم الاجتماع"[٤]، هذا التقارب بين هذه التّخصصات في مجال العاطفة حتّم ضرورة تحديد الإجراءات الكفيلة بدراسة العواطف دراسة سيميائيّة، أو" كما قال فونتاني: فإن الهدف من خلال تلك الدّراسة هو محاولة التّعرف على بنية البُعد العاطفيّ داخل الخطاب، وليس تقديم تفسير له"[٥]، هذه الشّعرة بين سيميائيّة الأهواء وعلم النَّفس تدفعنا إلى ضرورة التّأصيل النّفسيّ لسّيميائيّة الأهواء، ثُمَّ ضبط البُعد المعرفيّ والتّداوليّ، وعلاقتهما بالبعد الاستهوائيّ، فدخول البُعد الشُّعوريّ في التّحليل السّيميائيّ يتداخل مع التّحليل النّفسيّ، " فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النّفس، وهذا ما يؤدي بها أحياناً إلى الخروج عن مجالها، غير أن الرّهان بالنسبة للسّيمياء تمثل في بناء دلالة لهذا البُعد العاطفيّ في الخطابات، إذ لا تُؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذوات الحقيقيّة(الجانب النّفسيّ) بل من جانب كونها تنتج معاني مُشفّرة ومُسجّلة في الخطابات"[٦] فالدّراسات النّفسيّة اهتمّت بالعوامل النّفسيّة الّتي أثّرت في المبدع أو أحاطت به، فكانت هي المنتجة

---

١. حمداوي، جميل، **مستجدات النّقد الرّوائيّ**، ص٣٠ - ٣١
٢. بن ستيتي، سعدية ، **فنية التشكل الفضائيّ وسيرورة الحكاية في رواية الأمير**، ص٣٦
٣. جريوي، آسيا،: **السّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدّلالة**، ص١٠٢.
٤. وازيدي، حليمة، **سيميائيّة السّرد الرّوائيّ – من السّرد إلى الأهواء**، ص٢١
٥. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، المثقف للنشر، الجزائر، ص٩
٦. خشة، عبد الغاني، تبني القيّم واشتغال العواطف في قصيدة "أقيموا بني أمي صدور مطيكم" للشنفرى، **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، العدد ١٥، حزيران ٢٠١٦،ص٤٣١

للإبداعات الأدبيّة، كما حاولت تفسير الأدب من خلال معطيات علم النّفس، فتعاملوا مع الأهواء باعتبارها صنافات تجمع الأهواء وتحصرها، لهذا لاقت سيميائيّة الأهواء " نوعاً من المُعارضة الخفية في الوسط السّيميائيّ، بل إنَّ فونتاني ذاته حذّر من أن تعيدنا إلى نوع من الانطباعيّة في التّحليل، ومن الطبيعيّ أن يكون هذا الإجراء يخفي بداخله التّخوف من السّقوط في التّحليل النّفسيّ، على الرّغم من أن مراجعة غريماس لسيميائيّات الحدث استندت إلى مستوى الوجود الصيغيّ للذات، وذلك من أجل تحديد واقعيّ لمفهوم العاطفة لدى الذات باعتبارها عاملاً سرديّاً وليس كائناً نفسيّاً"[١]، وتُؤكد المُقاربة عدم " مُعَاينة مَشاعر الذَّات وأحاسيسها استناداً لمَقولات علم النَّفسِ، وإنَّما وفق التَّركيز على الحُمُولات الدَّلاليّة لفاعليّة العواطف في النَّصِّ"[٢].

ولم تسلم سيميائيّة الأهواء من الوقوع في الفوضى المُصطلحيّة، أو إشكاليّة المُصطلح لوجود فائض اصطلاحيّ يشتغل على تحديد ماهيتها، لهذا عُرِفَتْ إلى جانب سيميائيّة الأهواء " بالسّيميائيّة التّوتريّة، والسّيميائيّة الاتصاليّة، وسيميائيّة المحسوس"[٣]؛ لأنَّها تدرس الذّات وحالات انفعالاتها الجسديّة والنّفسيّة، وترجع تسمية سيميائيّة المحسوس إلى منابع فلسفيّة وتتكشف من خلال اكتناه رُوح العلاقة بينها وبين الفلسفة الظاهراتيّة في أعمال ميرلوبونتي وهوسرل، فقد شدّد هوسرل على عدم تجاهل العلوم لأسّسها المحسوسة، وهذا ما دفع غريماس إلى اعتبار الدّلالة محاولة لوصف عالم الخواص المحسوسة، وبذا تتضح فرضية أوليّة المحسوسة على المعقوليّة[٤]، في المقابل فإنَّ السّيميائيّة التّوتريّة تشتغل على توتير النَّصِّ، من خلال تفعيل فعل التّوتير، واكتسبت التّسمية من كتاب فونتاني (التّوتر والدّلالة)، وتُعَرّف سيميائيّة التّوتر بأنّها " تفاعل حالات الذّات والوجدان مع عالم الأشياء، وتهدف إلى التَّعبير الكمّي عن الظواهر الانفعاليّة الّتي تنتاب الذّات الفاعلة، فهي دراسة دلاليّة ظاهراتيّة وتلفظيّة للذّات الهوويّة في حضورها وإدراكها الحسّيّ"[٥]، فتفتح الذّات على عالم الأهواء،في حين أن السّيميائيّة الاتصاليّة ترتبط بفكرة شكلنة الخطاب القائمة على الانفصال والاتصال،فالانفصال يرتبط بسيميائيّة العمل، الّذي يتمظهر من خلال التّركيز على تحوّل الحالات، بينما ترتبط سيميائيّة الأهواء بالاتصال لاهتمامها بالبُعد الهوويّ، على أنَّ التّسميّة الغالبة في الدّراسات العربيّة تدور حول مفهومي سيميائيّة الأهواء أو العواطف، ونرى أنَّهما الأنسب لهذا الحقل السّرديّ؛ لأنَّ الحمولة المُعجميّة للهوى أو العاطفة تكشف دورهما الانفعاليّ.

---

١. بلعلي، آمنة، المداخل المفاتيح لسيميائيّة الأهواء، **جريدة الجزيرة اليومية** ،الرياض، فضاءات ثقافية، صفحة ١٤، العدد١٦٥٩٩، تاريخ:١٠ / ٣ / ٢٠١٨.

٢. ربابعة، موسى، سيمياء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مجلد ١٥، العدد ١، ٢٠١٨، ص ٣٢٧.

٣. الداهي، محمد، **سيميائيّة الأهواء**، ص٢١٣.

٤. بادي، محمد، **سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع**، ص٣٠١ - ٣٠٨

٥. عروس، محمد، **سيمياء الذات والتّوتر في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"**، ص٣٣٧ .

ولا تهتمّ سيميائيّة الأهواء بالمشاعِر والعواطف في حَدِّ ذاتها، بل تدرس الفائض الانفعاليّ الّذي يحوّل هذه المشاعر إلى أهواءٍ خاصَّة، مِمَّا جعل سيميائيّة الأهواء تستقل بجهاز مفاهميّ "يُقِرّ باستقلاليّة البُعد الانفعاليّ للخطاب، وبالتّشييد النّسقيّ للتّدلال الاستهوائيّ، وبإنجاز نحو يفضي إلى الخُطاطة الاستهوائيّة المعياريّة"[١]، الّتي وضّحت مجالات هذا الوافد الألسنيّ الجديد على الدّرس السِّيميائيّ، وحددّت أدواته ومجالاته وطرق تحليله للنُّصوص الاستهوائيّة، ولم يسلم هذا المَولُود من إشكاليّة الاصطلاح، وفوضى التّرجمة، فاضطربت عمليّة ترجمته عند الباحثين، بل اضطربت عند الباحث الواحد، " فالتّرجمات العربيّة لهذا النِّظام شهدت اضطراباً كبيراً، ويظهر هذا جليّاً في التّرجمات العديدة الّتي وضعت للمصطلح الواحد، وهذا بسبب الجُهود الفرديّة الّتي طغت على البحث من جهة، وغياب النّسق الجماعيّ للمصطلح من جهة أخرى، مِمَّا أدى إلى تعدّد مُصطلحات المفهوم الواحد، ووجود فائض اصطلاحيّ دُون وجود أيِّ معايير تقيّد هذا الوضع المُتأزم أو التّرجمات العشوائيّة"[٢]، فساهمت التّرجمة في نقل المُصطلح إلى العربيّة، مُتزاوجة مع عمليّة التّأويل، فوفرت لنا كمّا هائلاً من المُصطلحات " فترجمه سعيد بنكراد إلى سيميائيّات الأهواء أو الهوويّة، في مُمارسات نقديّة أخرى، وتُرجِم سيميائيّة الأهواء في دراسات محمد الدَّاهيّ، وسيميائيّات العواطف أو الإحساس في دراسات فريد الزَّاهيّ، وسيمياء الأهواء وسيمياء الهوى، وسيمياء العاطفة، وسيمياء الإحساس، ودلائليّة الأهواء، وسيميولوجيا الشُّعُور"[٣] وغيرها.

واعتمدتُ في دراستي مُصطلح " سيميائيّة الأهواء" لأنَّه الهوى هو العائلة الّتي تضُمّ الشُعُور والإحساس والانفعال، خاصّة أنَّ العقل لا يستغني عن الهوى لإثبات وُجُوده، ضمن دائرة الأزمة الاستهوائيّة الّتي يعيشها، على أنَّه يجب التنبيه إلى ضرورة التّفريق في الدّراسات السِّيميائيّة بين الأهواء الّتي تعتمد على الانفعال الموافق للأفعال، وبين الأهواء الّتي تشكّل طاقة تعمل وفق آليات بنيويّة مَخْصُوصة، فلا نهتمّ في دراستنا بالبحث عن تلك العلامات الّتي تدلّ على الأهواء، بل نهتمّ بالآثار الّتي تُحْدِثُها الأهواء في الخطاب، " أي مُعالجة كيفية تشخيص الأحاسيس في النَّصِّ، ومدى استيعابها لمقومات جديدة تُغْني رصيدها الدَّلاليّ، ثُمَّ التّدليل على استقلالية البُعد الانفعاليّ، وذلك ببيان دوره في التّأثير على المُتلقي وبيان المسار الاستهوائيّ والتّرسيمة الاستهوائيّة"[٤]، ويستوجب منا ضرورة تحديد المفاهيم الإجرائيّة التي تحتاجها سيميائيّة الأهواء، إضافة إلى مفاهيم سيميائيّة العمل، وهذا ما سنوضّحه في المباحث القادمة.

---

١. سعدية، نعيمة، **التّحليل السّيميائيّ والخطاب**، ص ١٤٥
٢. بن مالك، أسماء، إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي، **الملتقى الدولي الثامن " السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ، ٢٠١٥ ،ص ١٥٧
٣. سعدية، نعيمة، **التّحليل السّيميائيّ والخطاب**، ص ١٤٨
٤. المرجع نفسه، ص ١٥٧

1- المدونة الهوويّة:

استفادت سيميائيّة الأهواء من الدِّراسات النّفسيّة في تحديد ماهية الهوى، الّتي رسمت مسار الانتقال من سيميائيّة العمل إلى سيميائيّة الانفعال، ومحاولة فهم معنى الهوى، فالوحدات الهوويّة تستخلص من الملفوظ السّرديّ، فيتمّ تحديد اللفظ كعلامة دالة تكشف الحالة الشُّعوريّة للذّات، فهذه العلامات تتحوّل إلى طاقة هوويّة،فالكون الهوويّ يصيغ لنفسه مفهمة خاصّة تنبع من حقل مُعجميّ أولي هو "حقل المدوّنة الهوويّة الّتي تكشف عن التّمفصلات الكبرى لصنافة ممتدّة في ثقافة بأكملها، وتشتمل تعريفات الهوى في القاموس على سلسلةٍ من التّسميات الصّنافيّة التي تشكّل ما يشبه الأقسام الكبرى للحياة العاطفيّة"[١]، وتتعدّد أشكال الوحدات بحسب الثقافات الّتي تنطلق منها، ويمكن رصد الصَّنافة الآتية:(هوى وشعور ونزوع وميل وانفعال وإحساس، وعاطفة، ومزاج...)، كما يتداخل مفهومها كما هو بين الهوى والانفعال والعاطفة، وتفتقر الوحدات الهووية نسقيّاً للتَّراتبيّة، كما يُعدّ الهوى حدّاً توليديّاً للمدونة الهوويّة.

فالانفعال ظاهرة طارئة لا ترتبط بموضوع محدّد ، لأنَّه" حالة من اللاتوازن بين العُضويّة والمنبهات الخارجيّة الّتي تفد بشكل مفاجئ في صورة وقتيّة زائلة تدفعنا من شيء أو الابتعاد عنه، وتكون مصحوبة باضطرابات جسديّة خارجيّة وحشويّة"[٢] فيمثل حالة نفسيّة تُحَرَّك نتيجة مُثير يُحدث اضطرابات إيجابيّة أو سلبية لحظية، لأنَّه "ردّ فعل عاطفيّ، كثيف في الغالب، ويتجلى من خلال اضطرابات متنوعة، وخاصَّة من طبيعة عصبيّة نبوتيّة"[٣] فالانفعال اهتزاز نفسيّ، يتجلى من خلال علامات الفرح أو الحزن أو حالات الغضب والخوف، وتكون متفاوتة في شدتها ومدتها.

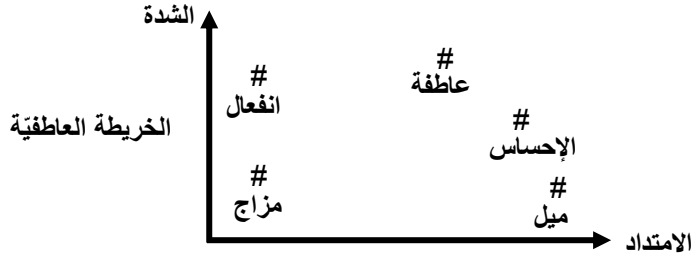
وتُوصف **العاطفة** بأنَّها " انفعال هادئ يدخل النّفس ببطء وهدوء، ما يلبث أن يستحوذ على النّفس كُلّها، ويصبح موّجّهاً للسُّلوك"[٤]، وتكشف العواطف مكنونات النّفس الخفية، وترتبط بحالة الانفعال والميول؛ لأنَّها " استعداد وجدانيّ مُركب، تدفع صاحبها نحو الشّعور بانفعالات معينة، وإلى الاتيان بأنواع معينة من السُّلوك نحو شخص معين، أو نحو موضوع ما، ويغلب عليها معنى الحب والشفقة، والعاطفة تنظيم نفسيّ له صفه الدَّوام والثبات، فهي عكس الانفعال الطارئ تمتاز بالاستمراريّة "[٥] الزّمنيّة، ولا تُعدّ خللاً نفسيّاً، وتُشكّل دافعاً لتحريك الأحاسيس، وتُفْصِح عَمَّا يكتنز النّفس من زخم انفعاليّ، ويُعدّ الهوى مرادفاً مُعجميّاً للعاطفة.

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٣٨
٢. الوقفي، راضي، **مقدمة في علم النفس**، ط٣، دار الشروق للنشر، عمان، ٢٠١٣، ص٣٥٥
٣. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٣٩
٤. شكشك، أنيس: **علم النّفس العام، القوى النّفسيّة المعرفيّة والقوى النّفسيّة**، ط١، دار المنهج للدراسات والنشر، حلب، ٢٠٠٨، ص٧٧
٥. مليزة، عطا الله، **سيميائيّة الأهواء في رواية 2084 حكاية العربيّ الأخير لواسيني الأعرج**، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ٢٠١٥ / ٢٠١٦ ، ص٣٠

أمّا **الشّعور** أو الإحساس فيحتفظ عند غريماس " بكونه مُعطى، حالة عاطفيّة مركّبة، قارة ومتواصلة ومُرتبطة بسلسلة من التّمثّلات"[١]، فيشكّل الشّعور حدساً نفسيّاً تطّلع الذّات به على حالاتها الدّاخليّة، وتُدْرِك النّفس من خلاله جملة أفعالها وانفعالاتها، ويرتبط الشّعور بمُثير يبلور حالة الهوى المسيطرة، فلا تمتلك النّفس الإحساس بالغضب مالم تتعرض لمُثير يُحرّك غضبها، وبهذا يكون حالةً تأثريّةً مُعقّدةً، تتَّصف بالدَّيمومة، في حين يُعَدّ **الميل** " نشاطاً تأثريّاً، عفويّاً نحو موضوع أو نهاية"[٢]، ويحتاج إلى مُلاحِظ خارجيّ ليتعرّف " على خُصوصيّة الحياة العاطفيّة للذّات، إمّا بالنسبة للموضوعات، وإمّا بالنسبة للتكييفات؛ وهذا التّخصيص يُقوَم عادةً بشكل خلافاً للنزوع"[٣]، أمَّا **الهوى** فهو انفعال دائم وعميق، يسيطر على الفاعليّة النّفسيّة، وترتبط بالعاطفة مرة، وأخرى بالانفعال، إلّا أنَّ الهوى يختلف عن العاطفة بفقده للتوازن النّفسيّ، وتستخدم "للتّدليل على إمكان توتر هذا الشّعور توتراً شديداً "[٤]، فالهوى هو الإطار الّذي يضُمّ المدونة في زواياه.

وعند توزيع هذه الوحدات على المُخطط الهوويّ، نجد أنَّ "الانفعال مُنفرداً يتمركز في محور الشدّة، بينما الإحساس يتمركز في محور المدّة،مؤشراً بذلك على عددٍ من السّلوكيات، والوضعيات دون أن تنقص شدّته، بينما العاطفة تصل إلى الشّدّة القُصوى، وتقبل بامتداد أقلّ من الأقصى"[٥]



فالانفعال مُرتبط بمحور الأهواء الّتي تُحدث حالة التّوتر، أمَّا الإحساس فيعتمد على عدد السّلوكيات المحسوسة، فامتداده على محور الأشياء يؤدي إلى حالة الاسترخاء، أمّا العاطفة فتمتدّ في حالة تصاعديّة على محور التّكثيف، ولاحظ غريماس أنَّ الشّعور ضمن محور التَّكييف يستند إلى المعرفة، أمّا الانفعال فيعتمد القدرة، ويؤثر من خلال نتائجه وتجلياته، أمّا الميل فتعلق بالإرادة، وتقدّم لنا المدوّنـة محاولةً حدسيّةً أنتجها التّاريخ لنظريّة خاصّـة بالأهواء، ندرك من خلالها عملية توليد الآثار المعنويّة الهوويّة انطلاقاً من الكونيّات الكيفيّة والصّنافات الإيحائيّة عامّةً.[٦]

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٣٩
٢. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٢١.
٣. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٣٩
٤. لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفيّة**، تعريب: خليل أحمد خليل، ط٢، منشورات عويدات، بيروت،٢٠٠١، ص٩٤٨ - ٩٤٩
٥. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الاخير**، ص٢٢.
٦. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٤٢

2 – البنية الإجرائيّة لسيميائيّات الأهواء:

لم تنفصل سيميائيّة الأهواء بحال من الأحوال عن المفاهيم الإجرائيّة لسيميائيّة العمل، بل بات أكثرها عاملاً مشتركاً بينهما، إلّا أنَّ كُلّ نظريّة تُحاول أن تستقل بمفاهيمها الخاصَّة الّتي تُساعد على نجاعة آليات تطبيقها، فبحثت سيميائيّة الأهواء عن مفاهيمها الخاصَّة ذات العلاقة بالحياة الدّاخليّة للذّات، فشكّلت تحولاً ابستيمولوجيّا في العُدّة المفاهيميّة الّتي تكشف المكنونات النّفسيّة للذّات، واستطاع غريماس وفونتاني حصرها في المفاهيم الآتية:

2 – 1 : الاستهواء

يتكون الاستهواء في الفكر الغريماسي من تلك المقولة المركزيّة الّتي يقوم عليها البناء النّظريّ الخاص بالأهواء، فهو "المادّة الّتي تتشكّل منها الأهواء، فبدون هذا الاستهواء لا يمكن الحديث عن أهواء... فهو القُوّة الانفعاليّة الكامنة الّتي يستند إليها خطاب الأهواء لرسم عوالمه"[١]، فيُعدّ الاستهواء مادّة خامة تمكننا تخييلياً من إعادة تشكيل المستوى الابستميولوجيّ العميق لنظريّة الأهواء، لما يمتلكه من مردوديّة استثنائيّة "فيحيل مفهوم الاستهواء على حركة تشتمل الانفتاح والانغلاق، إنَّه اندفاع محسوس ودال، إنَّه شيء (يدفع إلى...)و(يُؤدي إلى..) يتعلق الأمر بدينامية جسديّة، يقوم مكوناه الصالح والطالح بتوجيه الحركة؛ أي يشكلان حالة استقطاب"[٢] ، لهذا لا يتصور غريماس وجود استهواء سابق على عملية التّجاذب بين الصالح والطالح، باعتبارهما الشكلين الأوليين المسؤولين عن الاستقطاب الهوويّ، من هنا "ينهض مفهوم الاستهواء للمساعدة على الإمساك بالشّروط القبليّة للدّلالة الّتي تتوقف عليها عملية توليد كينونة المعنى"[٣] فالدّلالة تعتمد على جملة من الشّروط المُكتسبة من خلال المزج بين العالم والاستهواء، وما ينتج عنها من تفجيرات توتريّة، فالذّات قبل محاولة تحديد مسارها التّجسيديّ لم تكن سوى شبه ذات، يمكن أن تُخبر عن أي إحساس سابق على أي تمفصل.

2 – 2 : التّوتير

استوحى غريماس مفهوم التّوتير من فينومينولوجيا هوسرل، ليشير إلى التّوجه المنبثق من حقل التّوترات المحسوسة، لهذا ارتبطت بالقصديّة "وتدلّ على قدرة الذّهن على التّوجه نحو الموضوع واستهدافه، ويعتبر استهدافاً للكتلة الاستهوائيّة، والدّفع بها إلى التّجسيد في حقل من

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٣١
٢. المرجع السابق، ص٦٢
٣. زغدودي، دليلة، راهن سيميائيّة الأهواء ورهاناتها في الدّرس النّقديّ العربيّ المعاصر، **مجلة قراءات**، مجلد ١١، العدد١ ، سنة ٢٠١٩، ص٤٩

التّوترات المرئيّة، وهذه التّوترات هي البدايات الأوّلى الّتي تقوم عليها أشكال التّركيب المسؤولة عن تشكل الأهواء في انفصال عن الاستهواء،واستناداً إليها في الوقت ذاته، ويُعدّ الممرّ الضّروري لولادة التّكييفات (أرغب في.. ،أعرف..، أستطيع..) وهي الصيغ الأساسيّة الّتي تحدد علاقة الذّات بعالمها، فهي حركة مكملة للانفعال لا مخالفة له"[١]، ويُعدّ التّوتير الجسر الّذي يُؤدي إلى ولادة الرّغبة أو الفعل، كما يُعدّ مسباراً للحكم على العلاقة بين الذّات والعالم، فهو مفهوم شبيه بالذّات، لا يُحيل على الذّات الحقيقيّة، بل يبحث عن ظلال القيمة في مصادرها الأصليّة،" فالبحث هنا ليس في قيمة ذلك الانفعال بقدر ما هو بحث في قيمة القيمة الناتج عن قصديّة ومحض إرادة، فالتّوتر مُكمّل للاستهواء، مع وجود بعض الفوارق بينهما، إذ يرتبط الأوّل بالتّوترات، بينما يرتبط الثاني بالجسد، ولكن يمكن الجمع بين الطرفين تحت مقولة (توتريّة استهوائيّة)."[٢]

وبذلك يختصّ التّوتير بحقل التّوترات، بينما ينفرد الاستهواء بالاهتمام بالجسد المحسُوس، ومن تفاعلهما يقع الانفعال، " فالبحث في المستوى العميق من أجل بناء نموذج يقود عملية إعادة تشكيل الهندسة المعماريّة للمستوى الابيستمولوجيّ في سيميائيّة الأهواء، إلى صوغه مقولياً من خلال مكونين رئيسيين: الأوّل (توتيريّ)، والثاني (عاطفيّ)، اللذان يساعدان في الإمساك بالشّروط القبليّة للدّلالة الّتي تولّد كينونة المعنى"[٣]، أي حالة الإمساك بالدّرجة الصّفر للحيويّ (الظاهر الأدنى للكينونة) فإدراج مبدأ التّوتير معناه تحويل الاستهواء إلى قوة موجهة وقابلة للاستقطاب، وقادرة تبعاً لذلك على التّحول إلى كيفيات خاصّة بالكينونة، فقبل أن تخضع الكتلة الاستهوائيّة إلى التّحرير بفضل التّوتير، فإنَّها لم تكن سوى كيان مُستقل يحضر في الوجود من خلال كلّيته لا من خلال أجزائه[٤] وبذلك يكون التّوتير حالة لاحقة للاستهواء، وتصرف في المادّة الانفعاليّة وتوجيهها نحو التّحقّق، فيرتبطان بالتوجهة نحو المستقبل.

2 – 3 : المآل / المصير (devenir)

يحتاج التّوتير في سيميائيّة الأهواء إلى دافع يقود من خلاله العمليات التّوجيهيّة الّتي يقوم بها إلى تشكّل ذوات تتقاسم فيما بينها الموضوعات أو تتصارع فيما بينها من أجل تحقيقها، فالمآل بهذا مقولة مركزيّة في " تحليل الهوى لا من حيث مادّته، بل من حيث امتداده (المستقبليّ) وتشعّباته، ويُمكن النّظر إليه باعتباره حاصل التّوترات الّتي يأتي بها الانشطار الاستهوائيّ... ويُعَدُّ المآل

١. مليزة، عطا الله، **سيميائيّة الأهواء في رواية 2084 حكاية العربيّ**، ص٤٠
٢. بعزيز، سهيلة، فراق، مريم: **سيميائيّة الأهواء في رواية "شوق الدرويش" لحمود زيادة**، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٧ / ٢٠١٨ ، ص٥٥
٣. بادي، محمد، **سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع**، ص٣٠٤
٤. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٣٠30

انتقالاً من حالة إلى أخرى أو هو سلسلة من تغيرات الحالة - وبذلك يكون – المآل مبدأ مُدرجاً ضمن كُلّ مظاهر الوجود، فكما أنَّ الوليد ليس كذلك إلّا من خلال اسقاطات تضمّ الصِّبا، الشَّباب، الكُهولة، الشّيخوخة وما يليها، فإنَّ الوقائع - بما فيها الوقائع النَّصّية - ليست كذلك إلّا من خلال مبدأ المآل "[١]، ويتكون المآل نتيجة التّوترات الناتجة عن الاستهواءات عبر عملية انتقاليّة من مرحلة إلى أخرى في ظلِّ جملةٍ من التّغيرات المُتّصلة.[٢] فيشكّل حاصل اختلال التّوترات.

2 – 4 : النّظير(valence)

إذا كان التّوتير يُوصف بأنَّه (ظلّ القيمة) فإنَّ النّظير يعرف بأنَّه (قيمة القيمة) أو اللاتوازن الإيجابيّ، ويمكن توضيح ذلك من خلال مثال (الكتاب) الَّذي يدلُّ على قيمتين، أولهما القيمة المادّيّة بما في الكتاب من معلومات، على المستوى السّطحيّ للمعنى، وقيمة معنويّة (قيمة القيمة) على المستوى العميق متمثلة في ذكريات الذّات مع الكتاب، فعندها يتمثّل النّظير في تلك الانفعالات الّتي تحددها الذّكريات، فتكتسب الانفعالات والأهواء قيمتها بعيداً عمّا هو نفعيّ (براغماتيّ)، فالنّظير يرتبط بالحالة الدّلاليّة ذات المرجعيّة الانفعاليّة، ويُحَدّ النّظير بأنَّه " مُصطلح مُستعار من الكيمياء، حيثُ يُعَيّن عدد الذّرات المضافة إلى تركيبة جسم، لكنّها دالّة هنا في السّياق السّيميائيّ (على المحدّدات الانفعاليّة الّتي تفرض على الموضوع) وبعبارة أخرى، إنَّها تعني أنّ القيمة الّتي تمنح في حالة الهوى إلى الموضوع لا تتحدّد من خلال بُعْدِها النّفعيّ، بل من خلال ظلال دلاليّة أخرى من طبيعة انفعاليّة"[٣] وبهذا يكون النّظير كموناً انفعالياً مُسنداً للموضوع، فهو "إحساس أوّليّ عند الذّات التّوتيريّة بظلّ القيمة الّذي تقوم بوضعه، استناداً إلى الانشطار في قُمقم لتظهر بعد ذلك في شكل حالة بدئيّة بالغة التّمفصل"[٤]، كما يمنح النّظير صلابته لعالم الأشياء، وبدون هذه العملية لن يكون لهذه الأشياء أيّة قيمة.

ومن هنا يُعَدّ الاستهواء البدايات الأوّلى للتركيب، وحتّى يكون لها القُدرة على تجسيد التّركيب فلا بُدّ لها أن تُهيمن على التّوترات القابلة للانشطار، فيؤدي إلى بُرُوز التّوتير (شبه – ذات) ومن ثُمّ يقود إلى ظُهُور النّظير(ظلال القيمة)، وتتكون حالة اللاتوازن الإيجابيّ أو ما يعرف بالمآل (قيمة القيمة)، فإذا نظرنا إلى " التّوتير باعتباره الأثر الكيفيّ القديم للانشطار في فضاء الاستهواء، فإنَّ المآل سيكون هو الصيغة (الإيجابيّة) المُواتية لظهور الدّلالة."[٥]

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٣٥
٢. بعزيز، سهيلة، فراق، مريم: **سيميائيّة الأهواء في رواية "شوق الدرويش"**، ص٥٥
٣. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٧٣
٤. المرجع نفسه، ص ٧٥
٥. المرجع نفسه، ص ٨٢

3- المسار العاطفيّ (الخُطاطة الاستهوائيّة)

لتنظيم المسار العاطفيّ في سيميائيّة الأهواء، وَجَبَ تأسيس (نحو للعواطف) يكشف تجليات مسار العاطفة عند الذّات، ويُدرك مراحلة الأساسيّة "اعتماداً على المُخطط القانونيّ العاطفيّ، الّذي له قيمه التّأويليّة، حيثُ أنَّ لكُلِّ سردٍ عاطفيّ شكل مُمَيّز، لكن من المُمكن استخراج الخُطوط العريضة للمُخطط القانونيّ العاطفيّ، والّذي يُعَرّف المراحل اللازمة لمساره الكامل، الّذي من خلاله يقوم كُلّ نصٍّ بمساره بنفسه"[١]، فما المسار إلّا " تتابع موضوعيّ لمجموعة برامج بسيطة أو مُعقدة تترابط فيما بينها ترابطاً منطقيّاً"[٢]، لهذا تَمّ صياغة المَسار العاطفيّ كمَسار موازٍ للمسار السّرديّ في متوالية تسمح بإدراك الجانب الشّعوريّ، الّتي تتكون بشكل تدريجيّ في مسار توليديّ انطلاقاً من المُستوى العميق إلى المُستوى السَّطحيّ، لتكون مبادئ سيمياء الأهواء كما يأتي:

الوعي العاطفيّ ← الاستعداد ← المحور العاطفيّ ← الانفعال ← التّهذيب

3- 1: الوعي / التّيقظ العاطفيّ (الانكشاف الشُّعُوريّ) (التَّكوين)

ينطلق المَسار الاستهوائيّ من الوعي العاطفيّ، إذ " تُهيّأ الذّات لتشعر بشيءٍ ما، فإحساسها يكون مُتأهباً من جهة، ومن جهة أخرى تُقابل مُثيراً عاطفيّاً في شكل حضور (أو طارئ يحدث) يتجسّد في الشِّدّة والامتداد"[٣] ويظهر فيه الانكشاف الشُّعُوريّ عندما " ينكشف شُعور الذّات لما تعبّر عمّا ينتابها داخليّاً من أهواء، وتمثل هذه المرحلة بُروز الذّات الاستهوائيّة في الخِطاب، إذ تُصبح في حالة شُعُور بهوى معين"[٤] فالذّات ينتابها اضطراب داخليّ، يجعلها في حالة استعداد للإحساس بشُعُور ما، فتدخل في حالة توتّر شديد، تظهر ملامحه على الذَّات.

3- 2: الاستعداد (التّأهب)

في هذه المرحلة " تتلقى الذّات هويتها الصيغيّة الضّروريّة لتشعر بعاطفةٍ ما مُحددة دون أخرى، ففيها تتلقى الكفاءة، وتتطوّر أكثر في الامتداد على حساب الشَّدّة، وتُعَدُّ بذلك مرحلة هابطة، فالّذي يُعتبر مثلاً (شجاعاً) لا بُدّ وأن يكون قد تلقى سابقاً نوعاً من الكفاءة كالخوف بدرجة ما، أو على الأقل الوعي بالخطر"[٥]، فتمتلك الذّات المُؤهلات الضّروريّة للتّعبير عن هوى ما.[٦]

---

١. لرقم، راضية، سيميائيّة الأهواء في قصص مغامرات صعاليك الجاهليّة، من أوراق : **الملتقى الدولي الثامن" السيمياء والنّصّ الأدبيّ"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، ٢٠١٥ ،ص٤٤٠
٢. القاضي، محمد، وأخرون: **مُعجم السّرديّات**، ، ص٣٨٨
٣. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٤٣.
٤. الداهي، محمد، **سيميائيّة الأهواء**، ص ٢٣٦
٥. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٤٣.
٦. الداهي، محمد، **سيميائيّة السّرد بحث في الوجود السّيميائيّ**، دار رؤيا، القاهرة، ص١٠٥

3- 3: المحور العاطفيّ (الاستهوائيّ)

يُعَدَّ المحور الاستهوائيّ رُكناً أساسيّاً لتحقيق الهوى، فمن خلاله " تتعرف الذّات على أسباب اضطرابها، وتُدرِك القيم الانفعاليّة الّتي كانت موضوعاً لها في المرحلتين السابقتين"[١] وتتميز هذه المرحلة "بحركة الصُّعود، إذ ترتفع فيها الشّدّة، ويتقلَّص الامتداد، فتظهر المشاهد الصّوريّة الخاصّة بكُلِّ عاطفةٍ، فالغيور أمام مشهد الخيانة له يتحول شُعُوره بالحيرة والشَّكِّ إلى الغيرة الواضحة"[٢] فتتغير الهويّة العاطفيّة والانفعاليّة للذّات على مستوى المكونات الصيغيّة، ويثبت التّحول الانفعاليّ بصورته النّهائيّة، وتُدرك الذّات حقيقة الاضطرابات الّتي عاشتها حتَّى الآن.

3- 4: الانفعال (الشُّعور) (العاطفة)

تُوجَّه الانظارُ صوب الجسد، فيتمّ " التّركيز على الاضطرابات الّتي تعتري الجسد المُستقبِل لردود الأفعال، الّتي تظهر عن طريق ردّ الفعل"[٣] وتكون واضحةً للمتابع الخارجيّ، فالبحث يكون مُركزاً على المفردات الّتي تدلّ على توتّر جسد الذّات، نتيجة الانفعال الّذي تعرض له، "فالجسد من خلال ما يطرأ عليه من تأثير يتجلى في شكّل علامات تمكننا من التنبؤ بالحالة العاطفيّة للذّات"[٤]، فتُصبح العاطفة حدثاً استهوائيّاً تفجيريّاً ناتجاً عن قوة الانفعال والتّوتير الشّديد.

3- 5: التّهذيب (التّقويم الأخلاقيّ)

تُشكّل هذه المرحلة نهاية المسار العاطفيّ، وتتضح فيها العاطفة الّتي سيطرت على الذّات، وتكون هذه العاطفة قابلة للتقييم، " فَتُقَوَّم الأهواء من منظور جماعيّ لبيان موقعها داخل إطار سوسيو– ثقافيّ (مثلاً موقف ثقافة معينة من الحُبِّ) أو من منظور فرديّ لكون المُقوَّم نفسه يُعَدّ جزءاً من المشهد الاستهوائيّ (موقف الغيور)"[٥] فيكشف التّهذيب عن القيم الّتي يُبْنَى عليها المجتمع. ويُعَدُّ الوعي والتّهذيب الصّيغ الكُبرى لبناء العالم الاستهوائيّ، لأنَّها تضمّ مرجعيات للقيم الاستهوائيّة، تضمن ضبط العلاقات الاجتماعيّة، والعلاقات بين الأفراد، في حين أنَّ الاستعداد والمحور العاطفيّ والانفعال هـي مراحل متتابعـة للصّيرورة الاستهوائيّة، الّتـي عن طريقها تتصل الذّات بالموضوع القيميّ.[٦]

---

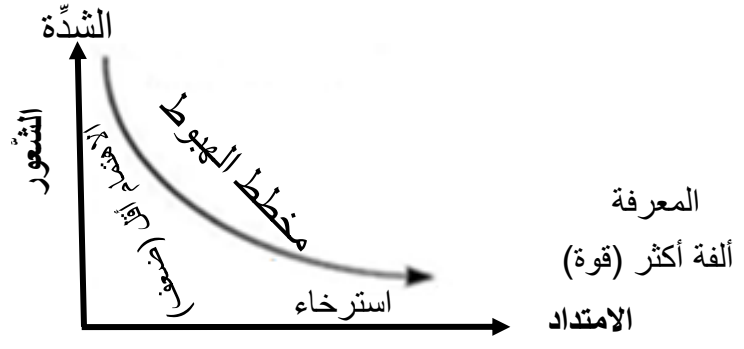
١. خولة، بوبصلة، سيمياء الأهواء في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، من أوراق : **الملتقى الدولي الثامن بعنوان " السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥ ،ص٤٦٥ .
٢. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الاخير**، ص٤٤.
٣. لرقم، راضية، **سيميائية الأهواء في قصص مغامرات صعاليك الجاهلية**، ،ص٤٤٤ .
٤. الزاهي، فريد، **النص والجسد والتأويل**، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص٤٣
٥. الداهي، محمد، **سيميائية الاهواء**، ص٢٣٧
٦. وازيدي، حليمة، **سيميائية السرد الروائي – من السرد الى الأهواء**، ص٣٠

4- المُخططات التّوتريّة:

تعدّدت السّيميائيّات، وتشعبت مباحثها، فتقاربت سيميائيّة الأهواء مع السّيميائيّة التّوتريّة، خاصّة في مفهوم التّوتر، حتّى بات قاسماً مُشتركاً بينهما، فعدَّ مسباراً تقاس به الأهواء والانفعالات والأحاسيس، كما يرصد درجات التّوتر الدّنيا والعُليا في مختلف تغيراتها الدّلاليّة، ويشكّل التّوتر عصب الخُطاطة التّوتريّة، "فإذا كان المُربع السّيميائيّ في السّيميائيّات السَّرديّة لدى غريماس يمثل البِنية الدّلاليّة والمنطقيّة المُوّلدة للمعنى ، فإنَّ الخُطاطة التّوتريّة عند فونتاني وكلود زلبيربيرج هي المُوّلدة الأساسيّة للدّلالة الخطابيّة، وتسمح المُخططات التّوتريّة بالكشف عن بناء الدّلالة، وتتبع مسار السيميوز[١]، سواء على مستوى التّعبير أو المضمون"[٢]، ويمكن تعريف الخُطاطة التّوتريّة بأنَّها نقطة يتلاحم فيها محوران أساسيان " هما: (الشّدّة) و(المدى). ويتضمن محور الشّدّة: الأهواء والوجدان والانفعالات (محور الذّات)، ويتسم بفاصل رئيس يتحدد في(القوة / الضّعف)، في حين يضمّ محور المدى كُلّ ما يتعلق بالأشياء من عدد، وكمية، وامتداد، وتنوع، وزمان، ومكان (محور الأشياء)، ويتحدد في فاصل (المركز/ المنتشر)"[٣]، فالخُطاطة التّوتريّة تتشكّل من محورين: محور أفقيّ يُمثل المدى (المحسوس)، ومحور عموديّ يُمثل الشّدّة، (الشُّعور)، وتتبلور قيمة التّوتر من تقاطعهما، وبسبب تغير أحد هذين المحورين، وينشأ عن ذلك أربعة مخططات توتريّة أساسيّة تضمّ جميع الاحتمالات التّوتريّة المُمكنة.

4- 1 : مُخطط الهبوط (Descendant)

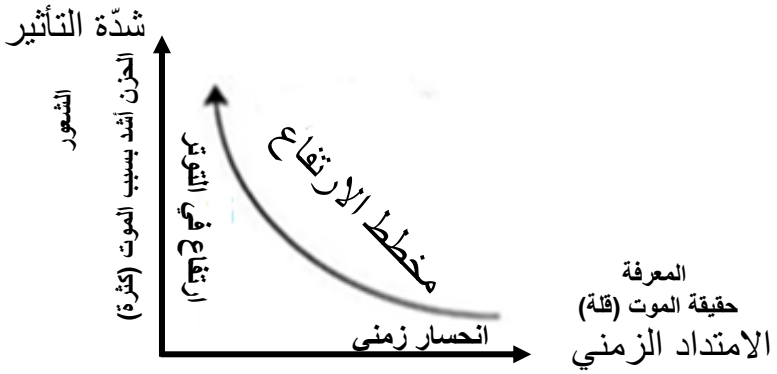
ينطلق هذا المُخطط من " أنَّ انخفاض الشّدّة واتساع المدى يعطيان ارتخاءً معرفيّاً في ما يتعلق بالإدراك، وبُرُوداً عاطفيّاً في ما يتعلق بالمشاعر والعواطف" [٤] نحو انخفاض الاهتمام بعد أُلفة، فيكون التّرابط مُعاكساً لانخفاض الشّدّة، وارتفاع المدى، ويمثل بالشكل الآتي:



١. **السيميوز** : هي السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدّلالة. والتي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة .
٢. عروس، محمد، **سيمياء الذّات والتّوتر** ص ٣٤١ .
٣. حمداوي، جميل، **الاتجاهات السّيميوطيقيّة (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**،ط1، شبكة الألوكة ، ٢٠١٥، ص١٤٠ .
٤. عروس، محمد، **سيمياء الذّات والتّوتر** ،ص٣٤١ .

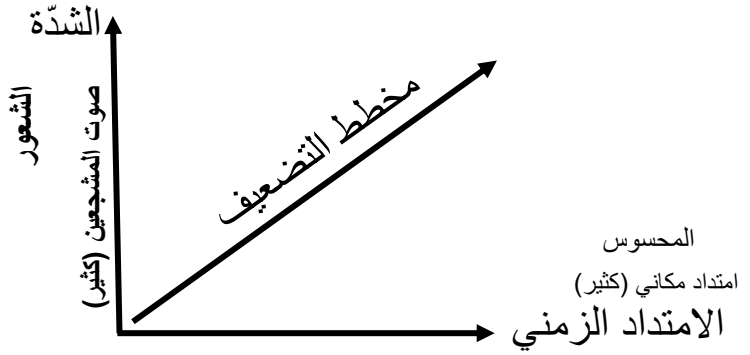
4- 2 : مُخطط الصُّعود (Ascendant)

ويتمّ في هذا المبيان " الانتقال التّدريجيّ من حالة التّوازن إلى حالة التّوتر الشّديد، الّذي قد يكون على شكل انفجار عاطفيّ"[١]، كحالة الحزن على عزيز يتدرج في الألم إلى أن يصل إلى الذروة بالموت أمامنا، ويحدث فيه ارتفاع للشّدّة، ونقصان المدى في ترابط معاكس، عندما يعجز عقلك عن استيعاب فكرة الموت، فينعدم الاسترخاء، وكلما ارتفعت الشّدّة ازداد التّوتر، أي نعرف الكثير حول القليل، نعرف عظم الحزن حول فهم الموت، ويتجسّد في الرّسم الآتي:



4- 3 : مُخطط التّكثيف / التّضعيف (Applification)

وينتج هذا المُخطط " عن ارتفاع الشّدّة وانتشار الامتداد، وفي ذلك ما يعطي توتراً عاطفيّاً مُتصاعداً، ويمثل الحالة الّتي يكون فيها انتشار المدى العاطفيّ مُتدرجاً في الزّيادة، فكُلّما زاد الزّمن، زاد المدى العاطفيّ"[٢]، وترابط بُعْدَا الخُطاطة ترابطاً مُباشراً عندما ارتفعت الشّدّة والمدى في الوقت نفسه [٣] كما في هُتاف المشجعين الّذي يبدأ بصوت ضعيف، ثُمّ يزداد ارتفاعاً مع تزايد النّاس، فتتشكل علاقة ارتفاع الصوت مع الامتداد المكانيّ، ويمكن صياغته كالآتي:

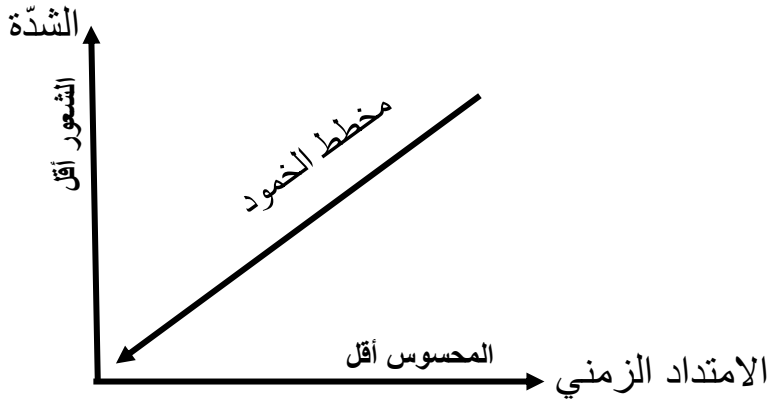


---

١. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٤٥
٢. عروس، محمد، **سيمياء الذّات والتّوتر** ص٣٤٢ .
٣. حمداوي، جميل،**الجديد في السيميوطيقا من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري**، ص٥٥

4- 4 : مُخطط الخُمُود (Attanuation)

ويعكس هذا المُخطط " انخفاض أو ضعف القوى العام، مع تقلّص الامتداد، فيؤدي إلى حالة من الاسترخاء، كما في الأعمال الدَّراميّة ذات النِّهايات السَّعيدة "[1] كما في الشكَّل الآتي:



5- الجسد ظاهرة استهوائيّة:

اهتمّت سيميائيّة الأهواء بدراسة الانفعالات الجسديّة، ودورها في توليد المعنى داخل الخطابات الاستهوائيّة، لأنَّها ترى في الجسد باعثاً للعواطف والأهواء، بل المسؤول عمَّا يصيبها من تحول، فبدأ " التّعامل مع الجسد باعتباره نسقاً تواصلينا له امتدادات في كُلِّ مناحي الحياة: العاطفيّة، والعقليّة، والمخياليّة "[2]، فإذا استبعدت سيميائيّة العمل دور الجسد في تشكيل المعنى، فإنَّ سيميائيّة الأهواء قد لاحظت أنَّ حالات الذّات إن لم " تشعر بتغيرات جسديّة معيّنة، لم يكن ممكنًا لها الشّعور بالعواطف المُقابلة لها "[3]، فالجسد لغةٌ للتّواصل وإنتاج الدّلالات، ومَوطنٌ للأهواء والأحاسيس، ونتيجة لاهتمام " السّيميائيّة بعمليات التّلفظ ، جعل من مركزيّة الجسد أمراً ضرورياً، ومَرغُوباً فيه"[4]، فاحتل موقعاً مهما باعتباره من الآليات المُنظّمة للفعل، " نظراً لما يقوم به الجسد من دور في إبراز عواطف الإنسان الدّاخليّة"[5]، فتمّ استحضار مفهوم الجسد ببُعده الهوويّ، دون الاهتمام بالبُعد النَّفعيّ (البراغماتيّ) المباشر للجسد.

ويعكس الجسدفيالسِّيميائيّة مجموع الانفعالاتالّتي تُعاني منها الذَّات عند تعرضها للمؤثرات، فتنظر سيميائيّة الأهواء للجسد " باعتباره مكاناً للدّلالة، تلك الدّلالة الّتي ترتسم من خلال الأحاسيس

---

١. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٤٦.
٢. بنكراد، سعيد، **السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ص١٩١
٣. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٣٨.
٤. بادي، محمد، **سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع**، ص٣٠٦
٥. بلعور، مليكة، **سيميائيّة الأهواء في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان**، رسالة ماجستير، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، ٢٠١٤، ص٣٤

والانطباعات الّتي يُجرّبها الجسد خلال اتصاله بالعالم"[١]، فيكشف الجسد أثر الهوى والحالة الشّعوريّة للذّات، ذلك أنَّ " وجود الإنسان وجود جسديّ - لأنَّه- يُعَدُّ مُحلِّلاً له أهمّية كبيرة في فهمٍ أفضلَ للحاضر"[٢] فينتج الجسدُ قيمةً انفعاليّةً تُعَدّ بؤرةً لتجلي العاطفة، فهو " مُعْطَى أوّليّ باعتباره معيارنا الأوّل في الوجود، فهو يشكّل مركز الكون، ومقاسه الضّروريّ" [٣]، وقد تناولت العديد من العلوم من نحو التّاريخ وعلم الاجتماع والانثروبولوجيّا والفلسفة وعلم النَّفس مفهوم الجسد في دراساتها، عندما اهتمّت بالنّظرة الأخلاقيّة، إلّا أنَّ ما يهمّ السّيميائيين من اعتماد الجسد هو " التّجربة الدّلاليّة والجماليّة المُتولّدة عن صلة الذّات بالعالم، الّذي يمثل الجسد - بوصفه بُؤرة التّجربة المحسُوسة – خالقها والمسؤول عن تغيراتها."[٤]

وتهتمّ سيميائيّة الأهواء بالجسد الذّات، تاركة الاهتمام بالجسد الموضوع، فتحوّل الجسد إلى لغة خاصّة تصور كُلّ ما ينتاب الذّات من تحولات انفعاليّة وتقلبات توتريّة، فبحثت فيما يظهر على الإنسان من علامات خاصّة مثل البكاء، الارتعاش، الخوف، التّشظي، فهي تهتمّ برصد الحالة الانفعاليّة المحسوسة، والسّلوكات الاستهوائيّة المُتواترة الّتي تتشخّص في شكل آثار المعنى، مِمّا دفع فونتاني إلى الرّبط بين التّحليل النّفسيّ وسيميائيّة الأهواء عند بحث دور الجسد في تكوين البُعد الشُّعوريّ خاصّة عندما " تؤخذ الرّدود الجسديّة مأخذ الجدّ لكونها تجسّد ما ينتاب الذّات من أحاسيس ومشاعر؛وذلك على نحو احمرار الوجه وشحوبه، واصطكاك الإسنان وارتعاد الفرائص"[٥] حيث تظهر هذه الحركات في الخطابات على شكل آثار تلفظيّة؛ فالجسد هو المسؤول عن عملية الإدراك فالذّات تُحبّ وتكره، ولكنّها لا تستطيع أن تُعبّر عن تلك الحالات بنفسها، وإنَّما لا بُدّ من الجسد الّذي ينعكس من خلاله سلوك الإنسان، ليصبح الجسد هو المسؤول عن مدّ جسر التّواصل بين حالات الأشياء وحالات النّفس[٦]، فيتحوّل الجسد إلى بؤرة توقعيّة ينبثق منها فعل التّلفظ؛ فهي تلك الكوة الّتي تطل منها الذّات المنتجة للأفعال، فبات النَّصّ الجسديّ فعل إنتاج للمعنى، وخزاناً للدّلالات، فالجسد "أكثر آليات إدراك الواقع، واكتشاف العالم خُصُوصاً في الشِّعر؛ لأنَّه يحمل قَدراً كبيراً من العُمق، والأبعاد الدَّلاليّة الّتي تحتاج إلى قراءة مُستمرة، وتأويل دائم"[٧]

---

١. زغودي، دليلة، **سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي**، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠١٣ / ٢٠١٤ ، ص١٢
٢. لوبروتون، دافيد، **انتروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧ ، ص٥
٣. الزاهي، فريد، **الجسد والصّورة والمقدس في الاسلام**، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٢٧
٤. زغودي، دليلة، **سيميائيّة الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص١٦
٥. بادي، محمد، **سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع**، ص٢٣٦
٦. بلعور، مليكة، **سيميائيّة الأهواء في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان**، ص٣٤
٧. هلال، عبد الناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة "قراءة في شعر السبعينيات"**، د. ط، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، ٢٠٠٥، ص١٩

ويرى غريماس أنَّ العالم من المُمكن أن يتحوّل إلى معنى - لغة – من خلال الجسد المُدرِك، فركّز في كتابه على إبراز أهمّية توسيط الجسد في خلق حالة من الانسجام، ولهذا تمّ التّركيز على مسار الانفعال أو الشّعور أو التّحسيس في الخُطاطة الاستهوائيّة؛ لأنَّها " تخلق المُعادل الحركيّ لما ينبع من الجسد، فتوسيط الجسد مسألة مركزيّة، فلا يمكن إدراك مضمون هوى ما إلّا من خلال هذا التّوسط (سلوك البخيل كما يبدو على وجهه، سلوك الغيور الّذي يدفعه للقتل)"[١]،ولهذا يتوسط الجسد الاستهوائيّ الذّات وعالم الأشياء بتشغيل الحواس لإدراك العالم وتحديد مقصديّة الذّات، وتركّز منهجيّة سيميائيّة الأهواء على استكشاف الجسد باعتباره موضوعاً إجرائيّاً يُدرك بـه الشّعُور الموضوعيّ[٢]، مِمّـا يجعل مـن الجسد محور الحديث من خلال معاينة حركات الجسد الّتي تبعث الحالة العاطفيّة، وتجسد الأهواء الّتي تنتاب الإنسان من الحزن والفرح، كما تشخص حركة الجسد خطابيّاً بما تنتجه من آثار تلفظيّة.

6 - التّخطيب الهوويّ

يحاول السّيميائيّ في هذا المحور الإمساك بالهوى ضمن الخطاب، فيُدرك تحققاته " بعيداً عن الصّنافات الّتي قد لا تقدّم أي شيءٍ في بناء الدّلالات؛ لأنَّ الوجود الخطابيّ للأهواء رهين باستعمالاتها، ولذلك لا فائدة من مساءلة الصّنافات الّتي قد تكون محكومة برُؤية دينيّة أو اجتماعيّة أو أخلاقيّة"[٣]، فلا يُمكن إدراك الهوى اعتماداً على الدّلالة المُعجميّة، بل لا بُدّ من البحث في دلالاته الشّكلية داخل سياقات النَّصِّ، مِمّا يستوجب لنمذجة سيميائيّة الأهواء الانتقال من حقل الدّالة المُعجميّة إلى حقل التّخطيب، الّذي يعرَّف بأنَّه " بناء خطاب، أي التّحول من الامتداد اللامتناهيّ إلى إمكانيّة خلق عالم مكتفٍ بذاته، أو إدراج مقولة كالخير مثلا ضمن سياق يحدّد مضمونها"[٤] فيُعَدّ التّخطيب التّجسيد الفعليّ لاستحضار الأشكال المختلفة من الوصل والفصل في عملية تكوين التّلفظ، من خلال خلقها لفضاءات جديدة قادرة على استيعاب الفائض الهوويّ استناداً إلى مضامين وممكنات الأهواء داخل بنية الخطاب،" فالأهواء والانفعالات، المُحققة في عالمه - حقّقت - خطاباً قابلاً للتفاعل، كونه خطاب انفعال، يخلق فعلاً ذهنيّاً مُلازماً لفعل إدراكيّ"[٥]، فيشتغل التّخطيب بآليه الانتقال من حالة الدّلالة المُعجميّة للهوى إلى حالة التّخطيب النَّصيِّ.

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٥٧
٢. بن كروش، فايزة، **هوى الحبّ في المخيال الشعبيّ حكاية البطل المغامر "رْدَاحْ"**، ص٢٨٦
٣. المرجع نفسه، ص٢٨٦
٤. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٥٥
٥. سعدية، نعيمة، مقولات تشكل الأهواء في الخطاب، **مجلة سرود**، مختبر السّرديات، الدار البيضاء، الناشر: القلم المغربي، العدد ٤، ٢٠٢٠، ص ٢٥

ونَخْلُص في نهاية هذا التَّمهيد إلى انشغال السيميائيين مُدَّة طويلة بسيميائيّة العمل، وبعدما أنهوا قواعد جهازه المفاهيميّ، لاحظوا ثغرات منهجيّة في دراساتهم حينما عمدوا إلى تَحْيِيدِ البُعد الانفعاليّ في الأعمال الأدبيّة، وإهمال دوره مقارنة بالبعد التّداوليّ والمعرفيّ في إنتاج الدّلالات، ولسَدِّ هذه البياضات بدأ الاتجاه نحو البحث عن سيميائيّة الأهواء، انطلاقاً من فكرة ما دام العامل يعمل فهو بالضَّرورة يحِسّ، ومن خلال (العمل والانفعال) يثبت وجوده، ويعبّر عن مشاعره، واعتمدت سيميائيّة الأهواء في بداية انطلاقها على العديد من الإجراءات والمفاهيم الخاصَّة بسيمياء العمل، من حيث اهتمامها بالمستوى الخطابيّ خاصّة المسارات الصُّوريّة والتّشكلات الخطابيّة والدّور الموضوعاتيّ والمُمثلين وأدوارهم العرضيّة، واهتمّت في المستوى السّرديّ بالنّموذج العامليّ والخُطاطة السّرديّة والبرنامج السّرديّ، وفي المستوى الدّلاليّ وظّفت المُربع السِّيميائيّ، كما استفادت من علم النّفس والفلسفة، ولم تتوقف سيميائيّة الأهواء عند استهلاك الجهاز المفاهيميّ لسيميائيّة العمل، بل حاولت ايجاد جهاز مفاهيميّ خاص بها.

وكان لجُهود رُواد سيميائيّة الأهواء من أمثال (هرمان باريت) في كتابه (الأهواء مُحاولة في تخطيب الذّات)، كما اشترك غريماس وفونتاني في كتاب (سيميائيّة الأهواء)، وجهود (آن إينو) في كتابها (السُّلطة بوصفها هوى) في تأطير جهاز مفاهيميٍّ وإجرائيٍّ خاص بسيميائيّة الأهواء، وإرساء دِعَامات هذا المشروع، وتحديد موضُوعه، واقتراح عدّته المفاهيميّة المناسبة الّتي تهدف إلى التَّدليل على استقلاليته داخل النَّظريّة السِّيميائيّة العامّة، وبيان خُصُوصيّة مجاله وملاءمته للدِّراسات السِّيميائيّة، وأثمرت جهود السيميائيين بإنتاج جهاز إجرائيّ ومفاهيميّ خاص بسيميائيّة الأهواء، فحددت المُدونة الهوويّة الّتي تعتمد على الفرق بين الانفعال والعاطفة والشُّعُور، كما أطّرت جهودهم أسس الخُطاطة الاستهوائيّة الّتي تستند إلى الاستهواء والتّوتير والمآل والنّظير، واهتمّت سيميائيّة الأهواء بالمسار العاطفيّ الّذي يُؤسّس للبنية الهوويّة النَّصّيّة من حيث اليقظة العاطفيّة والاستعداد والمحور العاطفيّ والانفعال والتّهذيب، وبحثت علاقتها بمخططات التّوتير من خلال مِحوري الامتداد الزّمنيّ والشِّدّة العاطفيّة ضمن مُخططات الصُّعُود والهُبُوط والخُمُود والتّكثيف، كما استفادت سيميائيّة الأهواء من فكرة النَّموذج العامليّ والمُربع السِّيميائيّ لإنتاج المُربع الهوويّ، كما اهتمّت بأثر الجسد في توتير الذّات وإنتاج الانفعالات، وعلى الرَّغم من اتفاق النّقاد على أنَّ سيميائيّة الأهواء ما زالت تبحث عن وجودها المستقل ضمن السّيميائيّات العامّة إلا أنَّها وضعت لنفسها مفاهيم إجرائيّة خاصّة، طُبِّقَتْ بشكل موسَّع على الفنون النّثريّة من الرّواية والقصة،لكن هذا لا يمنعنا من تطبيقها على الخطاب الشِّعريّ، متَّخذاً من أشعار أمل دُنقُل أنموذجاً للدِّراسة، انطلاقاً من نظرية الأجناس الأدبيّة، لأننا نرى في الشِّعر موطناً خصباً للعاطفة.

الفصل الأوَّل

سِيميائيّة الشَّخصيّة

سيميائيّة الشَّخصيّة:

تَستحضر الشَّخصيّةُ في الدِّراسات السِّيميائيّة مَجموع الطاقات الّتي تَمَّ توظيفها في الخِطابات السَّرديّة، فهي تُشَكِّل ما تَمَّ الاصطلاح عليه (بالمُمثّل)، كما تُعَدّ الصُّورة الخِطابيّة الّتي تحاول الخِطابات تشكيلها، فإذا كانت السّيميائيّة البارتيّة ترى في "الشَّخصيّة كائن ورقيّ"[١]، فإنَّها تنظر "إليها باعتبارها علامة، يَصْدُق عليها ما يَصْدُق على كُلِّ العلامات، بعبارة أخرى إنَّ وظيفتها وظيفة خِلافيّة، فهي كيان فارغ؛ أي (بياض دلاليّ) لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدَّلالات فيها"[٢]، فوصفها بالبياض الدَّلاليّ، يُحيل إلى إنَّها لا تنبثِق من قنوات قبلية، ولهذا تحتاج إلى عمليات بنائيّة، يُنجِزها النَّصُّ لحظة التَّوليد، وتكشفها الذَّات عند التّأويل، فيتمّ الإمساك بالمعنى من خلال النَّصِّ، وبهذا تكون الشَّخصيّة مادّة استهوائيّة تُثِير الانفعالات التّوتريّة الّتي تُحَرّك الذَّات نحو تحقيق موضوعها، فتُعَدُّ دافعاً لإنتاج المعنى من خلال تولّد الانفعالات، "لذلك فإنَّ تحديد ماهية الشَّخصيّة داخل النَّصِّ، يَتِمّ من خلال المعطيات المُتمظهرة على مستوى الخطاب، عبر استخراج العناصر الّتي تعمل على تصوير المُمثل باعتباره وحدة خِطابيّة"[٣].

وتُمَيّزُ السِّيميائيّةُ نتيجة تجاربها النَّصيّة بين الشَّخصيّة (personnage) باعتبارها كائناً ورقيّاً من صِناعة المُبْدِع، يتواصل عن طريقه بالمُتَلقي، وبين الشَّخص (personne) باعتباره إنساناً يُحِيل إلى عالم واقعيّ مَحسوس، ولم يَسلم مفهوم الشَّخصيّة الّذي دخل في جميع أشكال السُّرود النَّصيّة، والأنشطة البشريّة من جدليّة المُصطلح وإشكاليّة المفهوم، فتناثرت ماهيّتها داخل المَلفوظات بين العامل أو الفاعل أو الممثل، فإذا كان (بروب) قد أطلق عليها (العامل) Actant وحدّدها في كتابه "مورفولوجية الخُرافة"، إلا أنَّ غريماس قد طوّرها إلى البنية العامليّة، الّتي حصرها في البنية السَّرديّة في ثلاثة مَحاور (التَّواصُل، والرَّغبة، والصِّراع) وستّة عوامل (المُرسِل، والمُرسَل إليه، والذّات، والموضُوع، والمُساعِد، والمُعارِض)، أمَّا (المُمثل) Acteur فقد ارتبط بالدَّلالة، بصفته " وحدة مُعجميّة دلاليّة مُنتمية إلى الخِطاب، كما يتضمّن دلالات خاصَّة منها كونه وحدة تصويريّة مؤنسة أو غير مؤنسة (حيوان، جماد، نبات، فكرة...) يُنجز دوراً أو مجموعة من الأدوار التّركيبيّة أو الخطابيّة الدَّلاليّة"[٤]، فالمُمثل يُدْرَس ضمن المُستوى الخِطابيّ، وتتحدد وظيفته بأداء مجموعةمن الأدوار العامليّة والأدوار التيماتيكيّة(الموضوعاتيّة أو المُعجميّة)، وبهذا يُشكّل حلقة وصل بين المستوى السَّرديّ والخِطابيّ.

---

١. بلعاد، عبد الحق عمور، في التحليل السيميائي للخطاب الشعري، **مجلة مقاليد**، ع٢، ٢٠٢١، ص١
٢. هامون، فيليب، **سميولوجيّة الشّخصيات الرّوائيّة**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ٢٠١٣، ص ١٢ - ١٣
٣. وازيدي، حليمة، **سيميائيّة السّرد الرّوائيّ – من السّرد الى الأهواء**، ص٣٧
٤. حمداوي، جميل، **مُستجدات النّقد الرّوائيّ**، ص ١٩٣- ١٩٤

ويُلاحَظ أنَّ عملية صياغة المُمثل في الخِطاب السَّرديّ في سيميائيّة العمل " لا تتمّ بناءً على العواطف أو المُيول الّتي تدفعه للقيام بهذا العمل أو ذاك، وإنَّما على أساس الأعمال الّتي يقوم بها، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السّياق العام"[١]، مِمَّا خَلَقَ بياضاً تحليليّاً استوجب البحث عن سيميائيّة تستوقف دور العواطف في صياغة المُمثل، وهذا ما نَهَضَتْ به سيميائيّة الأهواء، وتُعَدُّ "الشَّخصيّة هي موضوع القضية السَّرديّة، فهي تُخْتَزَل إلى وظيفة تركيبيّة مَحضة، بدون أي مُحتوى دلاليّ"[٢]، مِمَّا دفع غريماس في محاولته لتأصيل المسار التَّحليليّ لبنية الممثلين إلى اعتبار أنّ الشَّخصيّة في السّيميائيّة السَّرديّة باتت ضرباً من السَّذاجة، ودعا إلى استبدالها بمفهوم (الممثل)، الّذي يَضْبِطُ في المُستوى الخِطابيّ "عملية تصور الفعل المُنجَز من طرف الممثل بتحديد أدواره، وضَبْط الصُّور والمَسارات التَّصويريّة، ومن ثُمَّ دراسة الدَّور التيماتيكيّ والباتيميّ"[٣]، ومن هنا يُمكن لنا تحديد المُمثل بأنَّه " مفهوم إجرائيّ على مستوى تحليل التَّركيب السَّرديّ؛ لأنَّ المُمثل يمكن أن يُؤدي مجموعة أدوار تيماتيكيّة، وهي الأدوار ذات الطّبيعة الدَّلاليّة والسوسيو ثقافيّة، كما يمكن أن يُنْجِز دوراً تركيبيّاً عامليّاً مثل (العامل – الذَّات)، وبهذا يُعَدّ حلقة الاتصال بين السَّرديّ الّذي يقوم على الأدوار المُجردة (العامليّة)، والخِطابيّ الّذي يقوم على الأدوار التيماتيكيّة"[٤] وبالتالي يُضيئ عناصر الدّلالة داخل الخِطابات.

ويَتِمّ رصد الأدوار العامليّة والتيماتيكيّة للممثل قبل التَّحول إلى الدَّور الاستهوائيّ، فهو "يختصّ بكينونة المُمثل في علاقته بالبُعد الانفعاليّ المُنظم في مستوى عميق"[٥]، فالممثل إلى جانب دوره التيماتيكيّ يُنْجِز دوراً عامليّاً، ومن خلال هذا الإجراء (الممثل والأدوار التيماتيكيّة) تنبثق الأدوار الانفعاليّة والأخلاقيّة، الّتي تعكس الحالة النّفسيّة للذّات، ويُمظهر نوعيّة الأهواء المُهيمنة[٦] داخل الخِطاب، ويرتبط الدَّور الاستهوائيّ بالبُعد الانفعاليّ والرَّغبات والأهواء مثل: الحبِّ والخَوف والغضب، ويقوم الممثل داخل النَّصّ السّرديّ بدور انفعاليّ أو استهوائيّ بِوَصْفِهِ مَقْطَعاً من المَسار العامليّ، فيصعب الفصل بين الممثل الموضوعاتيّ والممثل الانفعاليّ، وعليه فالممثل الاستهوائيّ هو الّذي يُنجز مجموعة من الوظائف الانفعاليّة في شكل أحاسيس وانطباعات وعواطف.[٧]

---

١. أبو ناضر، موريس، **الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، د. ط، ،(د. ت): ص ٦٣
٢. تودوروف، تزفيتان، **مفاهيم سرديّة**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥، ص٧٢
٣. جريوي، آسيا، **السّيميائيّة السّرديّة من البنية إلى الدّلالة** ، ص ٢١٢
٤. نوسي، عبد المجيد: **التّحليل السّيميائيّ للخطاب الرّوائيّ**، ص١٥٥.
٥. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٥٨
٦. وازيدي، حليمة، **سيميائيّة السّرد الرّوائيّ – من السّرد إلى الأهواء**، ص٥٩
٧. حمداوي، جميل، **مُستجدات النّقد الرّوائيّ**، ص ٢١٠

ويُعَدُّ "حُضُور الشّخصيّة في الشّعر اختياراً إبداعيّاً نظراً لقيام الضّمير (غير المعين) بدورها... وإذا كان صوت الرَّاوي في الخطاب الشِّعريّ هو صوت الشَّاعر نفسه مهما اختلفت صُور حُضُوره وآلية تجلّيه، فإنه ليس هو الشخصية الوحيدة التي تكشف عن ذاتها في بنية النص السردي... وتتجلى الشَّخصيّة في الخِطاب الشّعريّ إمَّا عن طريق "الضّمير" الذي يُحِيل إليها، فحين تظهر الضَّمائر تظهر الشَّخصيّة، وإمَّا عن طريق "الدَّور" الّذي تؤديه، ويصبح كُلّ منها دالاً على الآخر، وإمَّا عن طريق العلم"[١]، فالشَّخصيّة تركيبة مُعَقّدة تتعدّد " بتعدد الأهواء والمَذاهب والأيديولوجيات والثقافات والهَواجس والطبائع البشريّة، فهي مِرآة تعكس كُلّ طبائع النَّاس، وما كان فيهم من عواطف وما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كانوا يكابدون من آلام."[٢] وسنحاول من خلال دراستنا التَّطبيقيّة لمجموعة نصوص سرديّة للشَّاعر أمل دُنقُل، تحديد بِنية المُمثلين، وتحدد البِنية العامليّة، بهدف ضبط الأدوار العامليّة والتِّيماتيكيّة للممثلين، ثُمّ ننتقل إلى تحديد المَسارات الاستهوائيّة؛ لفهم منطق الأهواء الّذي يُحَرِّكها لإنتاج مساراتها الاستهوائيّة.

1- الشَّخصيّة في قصيدة (بطاقة كانت هنا)

نُحَدّد في قصيدة (بطاقة كانت هنا) بداية رتبة ظهور الممثلين، الّتي تُشَكّل "عُنصراً إجرائيّاً مُهما على مستوى التَّحليل؛ لأنَّها تُمكّن من إبراز المَواقع الطبولوجيّة للممثلين على مستوى خطاب (النَّصِّ) الّتي تُسهِم في تحديد المسار العام للممثلين في قدرتهم على إنجاز الأدوار التيماتيكيّة والعامليّة"[٣] ونرصُد شخصيات (ثقب الباب/ السَّارد/ الخمّار/ بنلوب / العنكبوت / سائق السَّيارة العجوز) في الخطاب، ويتوالى ظُهُورها بما يتناسب مع الطُبيعة السَّرديّة للنَّصِّ، كما تنوع ظهور الشّخصيات بين اسم علم (بنلوب)، أو حيوان (العنكبوت) أو مهنة (الخمّار، سائق السَّيارة) أو جماد (ثقب الباب) وإن هَيْمَن ظُهور شخصيّة السَّارد الّذي تحدَّث بلسان (أوليس) التُّراثيّ والمُعاصر على باقي الشّخصيات، وينتقل بنا النَّصُّ إلى تحديد المَسارات التَّصويريّة للممثلين، الّتي تُشَكّل "مجموعة صور مُتلاحمة يشدّ بعضها بعضاً، ويُحِيل بعضها على بعض"[٤]، الّتي تُنْتِج دوراً تيماتيكيّاً " باختزال التَّصويريّة الخطابيّة إلى مَسار تصويريّ واحد مُحَقّق أو مُمكن التَّحقيق - ومن ثُمّ - اختزال هذا المسار إلى فاعل له استطاعة، يُمكن أن ينجزه."[٥]

---

١. هلال، عبد الناصر، **آليات السّرد في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ط١، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ٨٦ - ٨٧

٢. مرتاض، عبد الملك، **في نظريّة الرّوايّة**، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص٨٣

٣. نوسي، عبد المجيد: **التّحليل السّيميائيّ للخطاب الرّوائيّ**، ص١٦٦.

٤. غريماس، وآخرون، **النظريّة السّيميائيّة السّرديّة** (الكشف عن المعنى في النَّصِّ السّرديّ)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،٢٠٠٨، ص٧٩

٥. غريماس، **سيميائيّات السّرد**، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٨، ص١٦٨- ١٦٩

1 – 1 المسارات التَّصويريّة وأدوارها التيماتيكيّة:

نقف في هذا المُستوى التَّحليليّ "عند حُدود المُعطى من خلال التَّجليّ النَّصّي، حيثُ يَتمُّ دراسة الصِّفات المُمَيزة، والأدوار التيميّة، من أجل استخراج المَحاور الدَّلاليّة"[١]، ويَتِمُّ الاشتغال في هذا المُستوى باعتبار المُمثل صُورة تَشَكَّلتْ من خلال التَّجلي الخِطابيّ، "ويقوم المسار التَّصويريّ على وُجُود مجموعة من الوحدات التَّصويريّة المُتلاحِمة في شكل الحقول الدَّلاليّة"[٢]، وتكشف مجموع الصِّفات والأدوار التّيميّة للمُمثلين من خلال تحديد المسار التَّصويريّ للمُمثلين باعتبارهم عناصر خِطابيّة، " ويصبحُ الخِطابُ تصويريّاً عندما يَشْحَن الموضوعَ بشُحنة دلاليّة تُخوّل للذَّات أنْ تُدركه من حيثُ هو صُورة تمثيليّة"[٣] وتتحدد المَسارات في قصيدة (**بطاقة كانت هنا**) كما يلي:

يتحدد المسار التَّصويريّ للمُمثل (**ثقب الباب**) ببرنامجين سرديين في القصيدة، فالأوّل يتمثل في البرنامج السَّرديّ المعرفيّ للذّات (ثقب الباب)، والموضوع وُجُود علامات حياة في الفضاء المكانيّ، وما يرافقه من بعث الأمل في العُثُور على المَعشُوقة في الطّابق الأخير.

وَخَيْطُ ضُوْءٍ كَانَ مِنْ خِلَالِ بَابِهَا يُنِيرُ!
الطَّابِقَ الأَخِيرَ..
الوَحْشَةُ السَّوْدَاءُ فِي الأَعْصَابِ تَنْغَرِسُ[٤]

والثَّاني تمثّل في البرنامج السَّرديّ المعرفيّ للذّات (ثقب الباب) والموضوع الشُّعور باليأس من العُثُور على معشوقته، فأفضى المسار إلى صفةِ العجز، والاستسلام.

بِطَاقَةٌ كَانَتْ هُنَا
وَوَحْشَةٌ غَرِيْبَةٌ، وَثقْبُ بَابٍ لَمْ يَعُدْ يُضِئ ![٥]

ويكشف المَساران التّصويريان الثّنائيّة الضِّديّة (الأمل / اليأس)، ففي مرحلة الأمل ظهر المُمثل بصفة باعثاً للأمل في السَّارد العائد بعد غياب طويل، فبرز دوره التيميّ (مُساعداً) للذّات للاتصال بالموضوع من خلال خيط الضّوء، أمَّا في المرحلة الثّانية فيفُضي هذا المسار إلى صِفة العجز والاستسلام الّتي اتَّصف بها المُمثل، وما تُوحي به من سيطرة اليأس على شُعور الذّات بانطفاء الضّوء، وتجلى دوره التيميّ (مُعَارضاً) أعاق الذّات عن الاتصال بالموضوع، كما تُحيل الصّور على أفعال المُمثل (**يُنِيرُ**) و (**لَمْ يَعُدْ يُضِئ**) لتكشف منظُومة الصِّراع الوُجُوديّ.

---

١. وازيدي، حليمة، **سيميائيّة السّرد الرّوائيّ – من السّرد إلى الأهواء**، ص٤١
٢. جريوي، آسيا: **السّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدّلالة**، ص٢٣٣.
٣. العجيمي، محمد الناصر: **في الخطاب السّردي – نظريّة قريماس**، ص٧٩
٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١٥٣
٥. المرجع نفسه، ص١٥٤

ويُعَدُّ **السَّارد** (الرّاوي) صورةً للمُمثل من خلال توظيف الشَّخصيات التّراثيّة "فالرَّاوي يتلبس الشَّخصيّة، ويتماها معها، ويُضفي عليها مُعطيات عَصريّة، تتفق مع عالمه المَعِيش، مع احتفاظها بمُعطياتها التّراثيّة رغبةً من الرّاوي في خَلق زمنين متقابلين لحظة مواجهة الشَّخصيّة"[١] ففي قصيدة (بطاقة كانت هنا) لَبِسَ السّاردُ قِناع (أوليس) دُون أن يَظْهَر صراحةً في الخِطاب، فالمُمثل (أوليس) اختفى خلف دور السَّارد مرةً، ودور البطل مرةً أخرى في النَّصِّ، ودلَّت العلامات التَّصويريّة على ماهيته، فالصّورة " الّتي كُوِّنت حول مفهوم السَّارد، نظرت إلى وجوده على الدَّوام انطلاقاً من معياريّة أساسها قِياسه على الجسد الإنسانيّ بوصفه كُلّاً مُوحَّداً، ومركزاً للخطاب، لهذا اعتُبِر السَّارد بِنية تعبيريّة ترتبط بمُمكِنات الكلام."[٢]، ويتحدد الدَّور التيميّ للمُمثل (أوليس) فعل الحبِّ والشَّوق واللوعة، مُتجلياً في دور (العاشق)، فالملفوظ السَّرديّ يحدد حالة العشق الّتي يكابدها السَّارد، ورغبته القويّة في العودة.

وتلاحمتْ الوحدات التَّصويريّة لصورة(العاشق)في تحديد الدّور التيماتيكيّ، فقد سيطرت حالة (**الفقد**) على المُمثل (السَّارد) فشعر برغبة عارمة تدفعه للبحث عن معشوقته كما في المَلفُوظ:

المَنْزِلُ الثَّالِثُ بَعْدَ المُنْحَنَى
الطَّابِقُ الأَخِير
بِطَاقَةٌ صَغِيرَةٌ كَانَتْ هُنَا
وَخَيْطُ ضَوْءٍ كَانَ مِنْ خِلَالِ بَابِها يُنِيرُ!
الطّابِقَ الأَخِيرَ..
الوَحْشَةُ السَّوْدَاءُ فِي الأَعْصَابِ تَنْغَرِسْ
يَدَّيَ عَلَى الجَرَسِ:
سُدَى .. سُدَى!!
تَرَاجَعَتْ فِي أُذُنِيَّ رِحْلَةُ الصَّدَى[٣]

كما تظهر سِمة (**المُجازفة**) عند المُمثل السَّارد عندما قرّر الاندفاع لمُواصلة البحث عن محبُوبته، على الرَّغم مِمَّا يعانيه من شُعور باليأس المُحيط بِه كأنَّه جِدار، كما في الملفوظ:

هَا أَنَذا يَدٌ تَسَانَدَتْ عَلَى الجِدَارِ
وَخُطْوَةٌ تَهْبِطُ لِلقَرَارِ![٤]

---

١. هلال، عبد الناصر: **آليات السَّرد في الشِّعر العربيّ المعاصر**، ص١٠٦
٢. جيران، عبد الرحيم، **علبة السَّرد، النَّظريّة السَّرديّة من التَّقليد إلى التّأسيس**، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ٢٠١٣، ص٢١٦
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١٥٣
٤. المرجع نفسه، ص١٥٤

ويتحدّد (**التَّصميم**) بوصفه سِمَةً عند المُمثل في مُحاولة العودة إلى محبوبته رغم المَخاطر

أَعُوْدُ، كَيْ يَغْتَسِلَ الحَنِيْنُ فِي بُحَيْرَةِ اللَهِيْبِ[1]

كما يتمظهر (**التَّحدي**) بوصفه سِمَةً لازمتْ المُمثل، من خلال تحديه لأجواء الصِّراعات، وما فيها من مُحاولات إبادته، ومَنْعِه الانطلاق في رحلة البحث عن الآخر:

حَبِيْبَتِي لَقَدْ نَجَوْتُ مِنْ " سَدُومْ "
طِفْلَكِ آتٍ مِنْ مَدِيْنَةِ الخَرَابِ
المَوْتُ مَا يَزَالُ مُقَعياً[2] **عَلَى الأبْوَابِ**
الخَاطِئونَ..
هُمْ الذِيْنَ يَرْحَلُوْنَ
فِي هَذِه القَافِلَةِ المَسْدُوْدَةِ الدُّرَوْبْ[3]

ونلحظُ أنَّ الوحدات التَّصويريّة للدّور التيميّ المُتمثلة في (الفقد، والمجازفة، والتَّصميم، والتحَّدي) تتلاحم لتشكل الصُّورة النواة (العاشق)، فأشارت هذه التيمات إلى النَّوازع القيميّة الّتي يتّصف بها المُمثل السَّارد في دوره التيماتيكيّ على صورة عاشق.

أمَّا المُمثل (**الخمّار**) فيُقدّمه السَّارد بمهنته، فهو مُرتبط بالدّور التيماتيكيّ المهنيّ (صاحب حانوت)، فيوضّح المَلفوظ السَّرديّ من خلال هذا المَسار حالة الحنين إلى ذكريات الماضي:

حَانُوتُ خَمَّارٍ كَئِيبْ
يَرْسُمُ فِي كُؤوسِهِ عَرَائسَ الأَحْلَامِ؛ فِي الزّجَاجِ
تَوَهَّجَتْ عِنْدَ اِمْتِلائهَا..
وَبَعْدَ بُرْهَةٍ.. عَاوَدَهَا الشُّحُوبُ![4]

فالمسار التَّصويريّ لصاحب الحانوت يُفْضِي مُنذ بداية المسار إلى صِفة الكآبة الّتي لازمته، فقد أشار المَلفوظ (**تَوَهَّجَتْ عِنْدَ اِمْتِلائهَا**) إلى صِفة الأمل، والدَّور التيميّ كمُساعِد للذَّات، في المُقابل عَكَس المَلفُوظ (**وَبَعْدَ بُرْهَةٍ.. عَاوَدَهَا الشُّحُوبُ**) حالة اليأس، وما يكشفه من دور المُعارِض، وكأن النّصَّ يقوم على هذه الثنائيّة، ففي الثنائيّة الضِّديّة (توهجت / الشحوب) صِفة الاضطراب، وعدم الثبات المُسيطرة على المسار.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١٥٤
٢. **مقعيا**: هيئة في الجلوس، إذ يجلس على أليتيه وينصب ساقية وفخذية.
٣. المرجع نفسه، ص١٥٦
٤. المرجع نفسه، ص١٥٤

أمَّا المُمثل (**بنلوب**) فامرأة تَمّ استحضارها من عالم الميثولوجيا بدلالة رمزيّة، لها اتصال بالسّارد (أوليس) تتصف: بالوفاء، ونكران الذَّات، والصبر على المِحَن، والحزن، وعلى الرَّغم من ظُهورها الخاطف في القصيدة إلّا أنَّها تُعَدُّ شخصيّةً مِحوريّةً تدور حولها كُلّ الخيوط، وترتبط بالموضوع الّذي تبحث عنه الذَّات، فوجودها مرهُون بتلك البطاقة التي كانت هنا.

"بِنْلُوب" أَيْنَ أَنْتِ يَا حَبِيبَتِي الحَزِينَة؟
صَيْفَانِ مُلْحِدَانِ فِي مَخَاطِرِ الأَمْوَاجِ
كَقَبْضَةٍ مِنْ العُفُونَةِ..
أعُودُ، كَيْ يَغْتَسِلَ الحَنِيْنُ فِي بُحَيْرَةِ اللهِيْبِ
لَكِنَّمَا "بِنْلُوب"..
بِطَاقَةٌ كَانَتْ هُنَا ![1]

ويُفضِي مسار المُمثل (**سائق السَّيارة العجوز**) إلى صِفة جوهريّة، وهي بُطء الحركة الّتي أظهرها ملفوظ (العجوز) بما يختزل من مرجعيّة جسديّة أشارت إلى السّنون الّتي أنهكته، فإذا أراد السَّارد منه (مُنقذاً) فإنَّه لم يُحْسِنْ الاختيار، كما عبَّر عنه الدّور التيماتيكيّ المهنيّ للمُمثل، وقد قدَّم السَّارد شخصيته بسرد سريع مُتَخلّصاً من التّفاصيل الّتي تُعِيق وصوله إلى الغاية الّتي يسعى لها، وما يُرافقها من حالة اضطراب نفسيّ، كما أشار الملفوظ السَّرديّ (**اِمْضِ هُنَاكَ حَيْثُ لا مَكَان**) إلى حالة الضّياع الوُجُوديّ بضياع المكان (المنزل الثالث)، وحالة اللامكان عند السَّارد.

اللَّيْلُ عِنْدَ المُنْتَصَفِ
يَا سَائقَ السَّيَّارَةِ العَجُوزِ.. قِفْ
المَنْزِلُ الثَّالِثُ بَعْدَ المُنْحَنَى
لَكِنَّهَا يَا صَاحِبِي العَجُوْز.. لَمْ تَعُدْ هُنَا !
اِمْضِ هُنَاكَ حَيْثُ لا مَكَان[2]

أمَّا المسار التصّويريّ للمُمثل (**العنكبوت**) فتمثّل في عملية إنجازه لفعل(منع الذّات) من إدراك الموضوع، وتجسّد نجاح هذا المسار بتوظيف المُمثل (العنكبوت) أهمّ وسائله لإعاقة الاتصال بين الذّات والموضوع من خلال النّسيج الّذي تشكّل على الباب، فكان عاملاً مُعارِضاً ساعد على انفصال الذّات عن موضوعها، كما في المقطع السَّرديّ الآتي:

وَعَنْكَبُوتٌ قَدْ أتمَّ – فَوْقَ رُكْنِهِ – نَسِيجَهُ الصُّوْفِيّ !

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١٥٤
٢. المرجع نفسه، ص١٥٥

لَقَدْ أَتَمَّ العَنْكَبُوتُ مَا بَدَأتِ فِي اِنْتِظَارِكِ الوَفِيّ ! [1]

واستثمّر السَّارد تيمة الخَراب الناتج عن الهجر، كما كشف هذا المسار عن علاقة تناقضيّة لعلامة (النَّسج) فالعنكبوت أتمّ نسج خيوطه الّتي تحمل دلالة الرَّحيل (اليأس)، في المُقابل لم تُتِمَّ بنلوب نسج خيوط ثوب الزَّفاف (الأمل)، فشكَّل المُحَفِّز السَّرديّ دافعاً للذّات للهُرُوب من المدينة بحثناً عن زمن آخر (زمن بنلوب)، فبات الهُرُوب الزَّمانيّ مُكافئاً سرديّاً لثيمة الحزن والفقد.

1 – 2 : الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة):

يُعَدّ الدُّور الباتيميّ امتداداً تطوريّاً للدّور التيماتيكيّ، حيثُ تُسْتَنْبَط الخُطاطة الباتيميّة بتحديد المسارات التَّصويريّة وبرامجها السَّرديّة، ويختصّ الدّور الباتيميّ "بكينونة الممثل في علاقته بالبُعد الانفعاليّ المُنظم في مستوى عميق"[2]، ويعتمد تحديد الدّور الباتيميّ على عملية المُواصفة والتَّلفظ الخِطابيّ الّذي يكشف أدوار الذّات الاستهوائيّة، "فإنَّ ما هو أساسيّ في دراسة الهوى ليس التّعرّف على العلامات الدّالّة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب"[3]، فحرَّك الممثل نحو تحقيق الموضوع بتَضَافر الباتيمات وهي " العناصر الدّالة على الدّور الباتيميّ من قبيل العلامات الّتي تدلّ على غضب الغضوب مثلاً"[4]، فهو دور دائم يؤثر في كلية الممثل.

هوى الحبّ

وتتعاضد مواقف الباتيمات في قصيدة (بطاقة كانت هنا)، لتُشكّل دوراً باتيميّاً أساسيّاً، وهو (هوى الحبّ) ليكون بُعداً استهوائيّاً، ومُحَرّكاً قوياً للمُمثلين نحو تحقيق اتصال الذّات بموضوع القيمة الّتي قام من أجلها الخطاب، فقد ظهر جليّاً في النَّصِّ تَمَسُّك الذّات، وإصراره على مُواصلة البحث عن محبوبته، وبالانتقال بهوى الحبّ من الدَّلالة المُعجميّة إلى مرحلة التَّخطيب النَّصّي تتحدد دلالات، ومعاني مختلفة للهوى تتباين بتباين مواقف الممثلين وملفوظاتهم، فشكّل هوى الحبّ في الدّور الانفعاليّ (الموضوع) القيميّ الّذي ترغب الذّات بالاتصال به، ولإتمام هذه الرَّغبة الاستهوائيّة احتاجتْ الذّات الاستهوائيّة للاتصال بالموضوع الاستهوائيّ إلى دافع يُحَرّكها نحوه، فظهر(هوى الحنين) دافعاً للذّات، كما برز (هوى الحُزن) مُساعداً للذّات لإنجاح برنامجها الهوويّ، في المُقابل نجد (هوى الخوف) أعاق اتصال الذّات بالموضوع، فكشف هوى الحُبِّ عن الحالة الانفعاليّة للذّات الاستهوائيّة، ليشكّل إطاراً رئيساً، تكوّنتْ داخله مجموعة أهواء فرعيّة (الحنين، الحُزن، الخوف) عبّرت مجتمعة عن الأزمة الاستهوائيّة الّتي تعيشها الذّات، على النَّحو الآتي:

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١٥٤- ١٥٥
٢. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص٥٨
٣. المرجع نفسه، ص١٠
٤. المرجع نفسه، ص٥٨

أ ـ هوى الحنين

يُعَرَّف الحنين مُعجميّاً بأنَّه " الشَّوقُ وتَوَقانُ النَّفس"[١]، وتمظهرت هذه العاطفة لدى الممثل (السَّارد) أثناء محاولته الاتصال بمنزل محبوبته، وبحثه في الفضاء المكانيّ عن البطاقة الصغيرة الّتي تدلّ على تموضع ذلك المنزل، كما ظهر في الملفوظ (**بطاقة صغيرة كانت هنا**)[٢]، وملفوظ (**أعود، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب**)[٣] فالمُرسِل (عاطفة الحنين) شكّل دافعاً للذّات نحو الاتصال بالموضوع، فالذّات قبل ظهور هذه العاطفة كانت في حالة انفصال عن الموضوع، فتملّكتها رغبة حنين للاتصال به، فكانت عاطفة الحنين أهمَّ أدوات الاستطاعة الاستهوائيّة، والمُؤهلات الانفعاليّة الّتي تدفع الذّات للاتصال بموضوعها، فولّد الدور الاستهوائيّ لهوى الحنين تغيرات مع السَّارد، سواء كانت في اتصاله بالموضوع أم انفصاله عنه، فالفاعل الاستهوائيّ داخل الخطاب مَحْكُوم بهوى الحنين الّذي دفع الذّات للبحث عن منزل محبوبته، والاستعانة بسائق السَّيارة للوصول إلى مكانها، فكان الحنين وراء جميع سلوكاته وأفعاله، وامتدّ تأثير عاطفة الحنين إلى الممثل (صاحب الحانوت)، باعتباره (عَامِلاً مُساعِداً) و (عاملاً مُعارِضاً) للذّات في نفس البرنامج، فعاطفة الحنين جعلتْ صاحب الحانوت مُعادلاً استهوائيّاً ضمن أزمة الذّات الاستهوائيّة، فدفعه الحنين لاسترداد ذاكرته المشهديّة وحنينه للكؤوس المُمتلئة، وكآبته من هجرها، فظهر صاحب الحانوت مُساعداً استهوائيّاً يُحَرّك الحنين في الذّات، وتنتهي به بحال مُعارِض يُعيق ظهور هوى الحنين، وسيطرة الكآبة، وتمثل بـ (ع ذ ∩ مو ⟵ ع ذ U مو).

ب ـ هوى الخوف

شكّل هوى الخَوف برنامجاً مُضاداً لهوى الحنين، ظهرت آثاره في الحالة الانفعاليّة للذّات، وما رافقها من شُعور مُضطرب ناتج عن حالة الخوف الّتي انتابتها، فالخوف مُعجميّاً يُشِير إلى "الفَزَعِ"[٤] والذُّعْر، والضَّعف، فهو اضطراب نفسيّ ناتج عن توقع حُدُوث أمر مُفزِع، تسبقه إشارات تدلّ عليه، فيكون " انفعال يحدث بسبب توقّع مكروه"[٥]، ويرى أرسطو أنَّ الخوف "حزن أو اختلاط يحدث من تخيّل الشَّر الذي يُتَوَقَّع أنْ يُفْسِد أو يُؤْذِي"[٦] وقد ظهر هذا الهوى من خلال الملفوظات النَّصّيّة في القصيدة، الّتي تُشِير إلى تَوَقّع الذّات اختفاء البطاقة التّعريفيّة لمنزل

---

١. الرّازيّ، محمد بن أبي بكر، **مُختار الصِّحاح**، مادة (حنن).
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٥٣
٣. المرجع نفسه، ص١٥٤
٤. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مادة (خوف).
٥. نجاتي، محمد عثمان، **الدراسات النفسانية عند العلماء المسلمين**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢٨٩
٦. طاليس، أرسطو، **الخطابة**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٦

محبوبته، وما يتبعه من فُراق بينهما، فهذا الشُّعور ظهر من خلال سلوكات الذّات الجسديّة، فالخوف " غمٌّ يلحق بالنَّفس نتيجة انفعالات تساور الشَّخص لتوقع مكروه"[١]، وقد استشعرت الذّات وقوع وحشة وفراغ ناتج عن رحيلها، فأشار ملفوظ (**فِي الأَعْصَابِ تَنْغَرِسْ**) إلى هوى الخوف، وظهرت نتائجه الجسديّة في تردد يديه على الجرس، فكانت النّتيجة (**سُدى**).

الوَحْشَةُ السَّوْدَاءُ فِي الأَعْصَابِ تَنْغَرِسْ
يَدَّيَ عَلَى الجَرَسِ:
سُدَى .. سُدَى!![٢]

كما تجلُّى الخوف بوصفه هوى فاعلاً في إنتاج المعنى، فالخوف من رحيلها جعل السَّارد يعيش حالة ارتباك عاطفيّ، فحاول اقناع نفسه بوجودها هناك، فشكّل صِراعاً داخليّاً، ظهرت آثاره الجسديّة من خلال شُعور الارتباك، وتجسّد هوى الخوف في الانفعالات الّتي ترتبط بالجانب الجسديّ كالارتباك، الّذي يظهر في ملامح الوجه، وحركات الجسد، كما في الملفوظ الآتي:

حَبِيْبَتِي لابُدّ أَنَّهَا هُنَاكَ
تَسْأَلُ عَنْ رَوَاحِلَ اِرْتَدَّتْ مِن الغُرُوبِ
لا تَرْتَبِك، فَقَدْ يَضِيعُ العُمُرُ فِي هُنَيْهَة اِرْتِبَاك[٣]

فمصدر خوفه ناتج عن فقدان حبيبته، وتخوفه من استحالة اللقاء بها، كما بين ذلك كلمة (**رواحل**) وما توحي به من شُعور الفقد، وحالة ارتباك، وبهذا يكون هوى الخوف عاملاً مُعارِضاً للذّات الاستهوائيّة، يدفعها إلى التّوتر المُستَمر، ويُعِيق اتصالها بالموضوع.

ج - هوى الحُزن

خَيَّم هوى الحُزن على جزءٍ كبيرٍ من الملفوظات السَّرديّة في قصيدة (بطاقة كانت هنا) فالممثل (السارد) وقع أسير الحُزن جراء تعثّر اتصاله بالموضوع القيمي للخِطاب، فالحُزن مُعجميّاً " نقيض الفرح، وهو خلاف السرور"[٤]، فهو الهمّ الناتج عن وُقُوع مكروه، ويتمظهر الحزن في القصيدة بوصفه هوى فاعلاً في إنتاج المعنى، حيث ظهرت آثاره الحزينة على سلوكات بعض الشّخصيات، وكشفت ذلك العديد من الملفوظات السَّرديّة التي عبّرت عن الحالة الشُّعوريّة للمحبوبة، فقد عبّر هوى الحُزن عن حَجم الألم الّذي تعرّضت له بسبب الفُراق، وارتبط ظهور هوى

١. عبيدات، حسين محمد، **تجلّيات الخوف في الشِّعر الأمويّ**، ط١، وزارة الثقافة، ٢٠١٥، ص٤٨
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٥٣
٣. المرجع نفسه، ص١٥٥
٤. ابن منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مادة : حزن

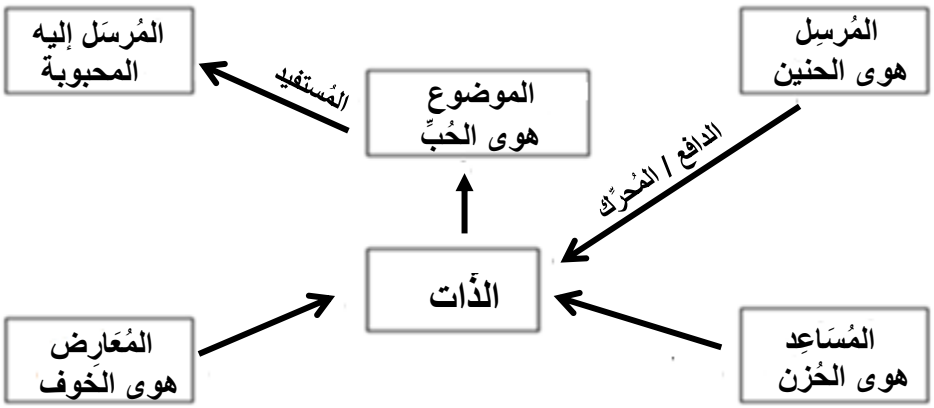
الحُزن بالحالة الانفعاليّة للممثل (بنلوب) كاشفاً حالة الحُزن التي تعيشها بسبب بُعْد حبيبها، وامتداد الحُزن الزَّمني لعامين، فقد وصفها بالحزينة لتأكيد الحالة النَّفسيّة الّتي تُكابدها، فسيطر هوى الحُزن على سيكولوجيا ذات محبوبته، فشكّل هوى الحُزن عاملاً مُساعِداً يوتر الذّات الاستهوائيّة ويدفعها نحو الاتصال بالموضوع، فبات الحُزن مُحرِكاً للممثل (أوليس) لمتابعة رحلته البحثيّة.

"بِنْلُوب" أَيْنَ أَنْتِ يَا حَبِيبَتِي الحَزِينَة؟
صَيْفَانِ مُلْحِدَانِ فِي مَخَاطِرِ الأَمْوَاجِ[1]

وعبّرت الذّات عن هوى الحزن بقالب فنيّ مُؤلم اتَّكأ على علامة البُكاء، فأشارت الملفوظات إلى أنَّ محبوبته لجأت في حالة انفصالها عن موضوعها القيميّ إلى البُكاء للتّعبير عن حالتها الشُّعوريّة الحزينة، وما أنتجته من حالة توتريّة حرَّكت الذّات لمُواصلة البحث عنها، لإتمام برنامجها الاستهوائيّ بالاتصال بها، فهوى الحُزن مُساعدٌ للذّات الاستهوائيّة لتقوية الرَّغبة بالاتصال بموضوعها، مُعتمدة على الجسد في تصوير حُزنها، كما في الملفوظ الاتي:

كَانَتْ هُنَا حَبِيْبَتِي
عُيُونُهَا مَحَابِرُ الضَّيَاعِ
عَامٌ .. وَعَامَانِ .. مُدَادُها الحَزِيْنِ لَمْ يَجِفّ[2]

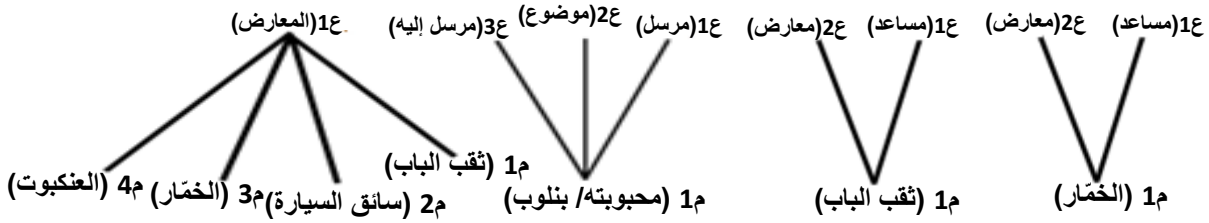
ونُلحظ أنَّ الفاعل الاستهوائيّ داخل النَّصِّ مَحكُوم بموضوع (الاتصال بالمحبوبة) والّذي دفعه للقيام بأفعاله الاستهوائيّة الّتي تنبع من هوى الحُبِّ، واستند إلى أهواء (الحنين) و (الخوف) و(الحزن) لإنجاز هوى الحُبِّ، في ملفوظاته، وظهرت آثارها في جميع سلوكاته، فتوزعت بين عامل مُرسِل (هوى الحنين) أو عامل مُساعِد (هوى الحزن)، أو عامل مُعارِض (هوى الخوف)، ومن تلاحُم ملفوظات هذه الأهواء تمّ إنتاج المعنى الهوويّ، كما في الشّكل الآتي:



١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٥٤
٢. المرجع نفسه، ص١٥٣

1 – 3 : الأدوار العامليّة:

تقوم سيميائيّة العمل ضمن المسار التّحليليّ على العلاقة بين المُمثل والعامل، حيث تَمّ رصد حيثيات العلاقة بأنَّ العامل (ع١) يتمظهر في الخطاب عبر الممثلين(م١ ، م٢ ، م٣) كما يمكن للممثل (م١) أن يتفرّع إلى مجموعة عوامل (ع١ ، ع٢ ، ع٣) " وإذا كان العامل (ع١) يشكّل نواة لاستقطاب الممثلين، فإنَّ المُمثل (م١) يمثل نواة لتوزيع العوامل"[١] فالمُمثل قد يكون مُرسِلاً ومُساعِداً أو مُعارِضاً، مِمَّا يدفعنا إلى ضرورة ضبط الأدوار العامليّة في الخِطاب، الّتي يُمكن من خلالها تحديد الأدوار التّوتريّة الّتي تُحرّك الذّات نحو تحقيق الموضوع، وتحدد البِنية العامليّة للممثلين بحسب دور الممثل في الخِطاب، فثقب الباب يكون مُساعِداً ومُعارِضاً، كما يأتي الممثل (سائق السَّيارة العجوز) مُساعِداً ومُعارِضاً، أمَّا الممثل (صاحب الحانوت) فيكون مُساعِداً ومُعارِضاً، أمَّا الممثل (بنلوب) فتأتي مُرسِلاً، وموضوعاً، ومُرسَلاً إليه، في حين يلعب الممثل (العنكبوت) دور المُعارِض، ويمكن تمثيلها ببعض التّرسيمات الآتية:



قام النَّصّ على ثنائية (الأمل / اليأس)، مِمَّا ترتَّب عليه تكوُّن مسار سرديّ يجسِّد في بدايته (الأمل)، وينتهي إلى (اليأس)، ويتحدد النَّموذج العامليّ في المسار على النَّحو الآتي:

العامل الذّات: (أوليس) على لسان السَّارد، الّذي يرغب في الاتصال بموضوع القيمة (بنلوب) من خلال بطاقة تعريف المنزل.

العامل الموضوع: (البطاقة) الّتي تدلّ على منزل بنلوب، وتتمثل القيمة المُتصلة بالشّوق للقاء بها.

العامل المُرسِل: وفاء بنلوب، فقد شكّلت دافعاً قوياً يحثّ الذّات على البحث عن البطاقة.

العامل المُرسَل إليه: وهو العامل المُستفيد من البرنامج، وهو هنا بنلوب.

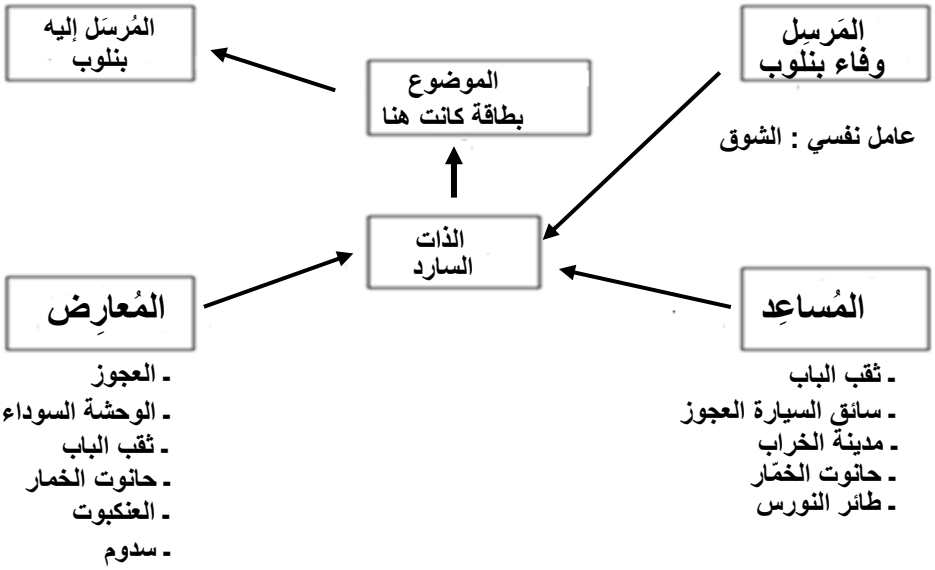
العامل المُساعِد: ثُقب الباب من خلال خيط الضّوء الّذي سرَّبه في الطابق الأخير، وسائق السّيارة العجوز الّذي نقل الذات لمكان وجود البطاقة، وطائر النورس الّذي يُشير إلى إدراك الغاية، وحانوت الخمّارة وقد رسم في كؤوسه عرائس الأحلام.

العامل المُعارِض: سائق السّيارة العجوز، فكِبَر السِّن جعل من حركته تتصف بالبُطء مِمَّا أخَّر وصول السّارد إلى الطابق الأخير، والوحشة السَّوداء الّتي لفّت المكان، والعنكبوت، وسدُوم.

---

١. جريوي، آسيا،: **السّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدّلالة**، ص٢١٤.

ويوضّح النّموذج العامليّ وضعيّة الذّات، فهي في انفصال عن الموضوع، فالذّات عادت من غُربتها تبحث عن تلك البطاقة الّتي كانت على باب محبوبته، مُحدداً فضاءها المكانيّ بالطابق الأخير، وسعت الذّات للاتصال بهذا الموضوع المتمثل في العُثور على البطاقة، وقد توفّر العامل الذّات على استطاعة ومؤهلات تدفعه إلى الاتصال بموضوعه، ففي هذا المنزل توجد محبوبته الّتي تنتظره، فشكّل وفاؤها له دافعاً حثّه بسرعة للوصول إليها يدفعه الشَّوق لها، كما أنَّه يبادلها الشَّوق الّذي شكّل بُؤرة الاستطاعة، ويمتلك التّحدي والشّجاعة الّتي تمكنه من تحقيق هدفه، وساعده على ذلك سائق سيارة خبير بالطرقات، وخيط ضُوء ينبعث من ثُقب الباب يُشير لوجودها في المنزل، وطائر النّورس الّذي أشار إلى قُرب اليابسة، والحانوتيّ الّذي يبعثُ الأمل فيه، والحنين إلى ذكريات الماضي، وشجاعته الّتي أخرجته من مدينة الخراب، وظهرت عوامل حاولت إعاقة اتصاله بموضوعه من نحو كِبر سنّ السّائق الّذي اتّسم بالبُطء، والوحشة السّوداء الّتي تلفّ المكان، وانقطاع خيط الضّوء المُنبعث من ثُقب الباب، والعنكبوت الّذي ضرب بخُيوطه على الباب، وسَدوم الّتي حاولت سلب حياته، وقد نجحت المعيقات في هدفها، فلم يتمّ الاتصال بالموضوع، وسيطر اليأس على المشهد بعد أن تمكَّن من وَأد الأمل، وعاد العامل الذّات في نهاية برنامجه السَّرديّ إلى الحالة الّتي ابتدأ بها، وتمثّل بـ (ع ذ U مو) ⟵(ع ذ U مو).



1 – 4: الدّور الاستهوائيّ للممثل:

يرتبط الدّور الاستهوائيّ للمُمثل بالدّور العامليّ، "إذ قد يكون للممثل دور استهوائيّ في توتير وتحريك الذّات نحو تحقيق الموضوع"[1]، فمن خلال النّموذج العامليّ يُمكن لنا تحديد الأدوار التّوتريّة الاستهوائيّة، واعتماداً على ما سبق فإنَّ انفصال الذّات عن موضوع القيمة؛ فاختفاء

١. جريوي، آسيا،: **السّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدّلالة**، ص٢٢٥.

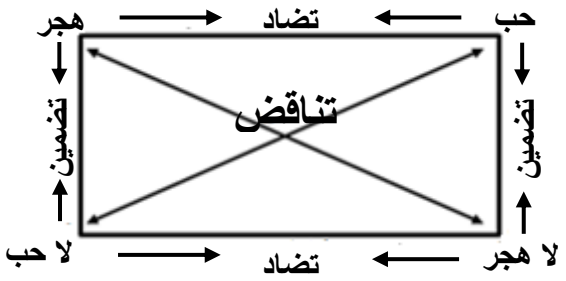
البطاقة الّتي تدلّ على منزل محبوبته له دور استهوائيّ قوي في توتير (الذّات)، مِمَّا جعلها تشعر بهوى (الحُبِّ، والحنين، والخوف، والحُزن) أمام تحقيق الموضوع (العُثُور على بطاقة المنزل)، فدفعته أهواؤه المُرتبطة بحالته النّفسيّة إلى تحفيز الذّات لإنجاز أفعالها، ويمكن توضيح الدّور الاستهوائيّ للذّات كما يلي: فانفصال السَّارد (الذّات الاستهوائيّة) عن منزل محبوبته شكّل دوراً استهوائيّاً قوياً، حرّك فيه شُعُور الحنين، فبات الحنين عامِلاً مُرسِلا ودافعاً استهوائيّاً، أدى إلى توتير الذّات فشعرت بهوى (الحُبِّ، والحنين) للقاء بها، فأنتجت دلالاتها الاستهوائيّة في الملفوظات السَّرديّة الّتي توضّح الحالة الهوويّة للذّات العاشقة الّتي تسعى للاتصال بموضوعها، فشغل (هوى الحنين) دور المُرسِل الاستهوائيّ الّذي يدفع الذّات نحو غايتها، ولإنجاز اتصال الذّات بموضوعها، ساندها عامل استهوائيّ مُساعِد ضمن هوى الحنين وهو الممثل (ثقب الباب) والممثل (سائق السيارة)، ولم تستطع الذّات إنجاز عملها لظهور (هوى الخوف) بدوره الاستهوائيّ المُعارِض الّذي أعاق الاتصال، فظهرت الذّات تُكَابد خوف الانفصال عن موضوعها.

ولم تنقطع علاقة الذّات الاستهوائيّة بموضوعها، فبقِي هوى الحنين يدفعها للاتصال بها، وساعده (هوى الحُزن) الّذي لعب دور المُساعِد الاستهوائيّ، فالحُزن على حال (بنلوب) حفّز الذّات لمواصلة البحث عنها، فظهر الممثل (صاحب الحانوت) بوظيفته الاستهوائيّة المُساعِدة الّتي تحرّك الذّات نحو الحنين إلى ذكريات الماضي من خلال مشهديّة الكُؤوس المُمتلئة، وطائر النَورس ببعث الأمل بإدراك اليابسة، لكّن هوى الخوف ظهر مرة أخرى بوصفه عاملاً استهوائيّاً مُعارِضاً أعاق الاتصال من خلال الكؤوس الفارغة، وما فيها من حالة كآبة، كما سانده العنكبوت في دور المُعارِض الاستهوائيّ بنسج خيوط الهَجر على الباب.

ونُلَخِّص الأدوار الاستهوائيّة بأنَّ الممثل (صاحب الخمارة) شغل وظيفة (مُساعِد استهوائيّ) حرّك الذّات نحو هوى الحنين إلى الماضي، وبعث أمل اللقاء في نفسه، من خلال (عرائس الأحلام التي رسمها في كؤوسه)، كما شغل وظيفة (مُعارِض استهوائيّ) توتر الذّات وتشعرها بالكآبة وفقدان الأمل واليأس، أمَّا المُمثل (العنكبوت) فيلعب دور (مُعارِض استهوائيّ) يوتر الذات ويشعرها بهوى الضّياع، وتحطم الأحلام، واستحالة اللقاء، في المُقابل نجد المُمثل (سائق السَّيارة العجوز) يتبادل الأدوار الاستهوائيّة بين (مُساعِد استهوائيّ) يوتر الذّات ببعثه الأمل فيها من خلال هوى الحنين، ثُمّ يلعب دور (المُعارِض الاستهوائيّ) بتوتير الذّات وأصابتها بأزمة نفسيّة لا تحسّ بالزّمن وتشعر ببُطء الحركة، أمَّا الممثل المشيأ (ثقب الباب) فقد توزع حُضُوره بين دور (مُساعِد استهوائيّ) يُحرّك الذّات نحو الموضوع من خلال خيط الضّوء الّذي يرسله ليبدد به العتمة السّوداء، وتعلق الذّات بالأمل بوجود البطاقة، ويتحول إلى دور (مُعارِض استهوائيّ) يُفْقد الذّات الأمل عندما يقطع خيط الضُّوء، فينقطع الأمل.

المُربّع الهوويّ:

نعتمد في المُربعّ الهوويّ على عامِلي (الذّات، والموضُوع) لتحديد أربعة مواقع أساسيّة، وكنا قد حدّدنا أنَّ النَّصَّ قائمٌ على (هوى الحُبّ)، وعليه فإنَّ (الهَجْر) يكون نقيضاً (للحُبِّ)، ومن خلال الثنائيّة الضِّدية (حُبّ / هَجْر) تتشكّل المواقع الآتية: (عامِل "حُبّ"، يقابله عامِل مُضاد "هجر")، و (نفي عامِل مُضاد "لا هجر"، يقابله نفي عامِل "لا حُبّ")،ويمكننا اسقاط (هوى الحُبِّ) على المُربّع الهوويّ، فتكشف علاقات التّضاد والتّضمين والتّناقض المعنى العميق لهوى الحُبِّ، كما يلي:



أ ـ علاقة التَّضاد:

تُوضِّحها ثنائيّة (حُبّ/هجر) و(لا هجر/ لا حُبّ)،فهوى الحُبّ كان ملازماً للذّات الاستهوائيّة وهو المُحَرّك الرّئيس له لإنتاج دلالته النَّصّيّة في الاتصال بمحبوبته، إلّا أنَّ شُعُوره بالخوف من الهجر والانفصال، كان مُسيطراً على انفعالاته، وساعد في إنتاج برنامج هوويّ مُضاد.

ب ــ علاقة التّضمين:

وتكشفها ثنائيّة (حُبّ / لا هجر) و (هجر / لا حُبّ) وقد عبَّر السَّارد في هذه العلاقة عن مجموعة من الأهواء المؤقتة الآنية، لا تكشف حقيقة مواقفه الاستهوائيّة، نحو توتر مشاعره عندما يرى الضّوء خارجاً من ثقب الباب، فتظهر حالة الحُبّ، لكنَّ سرعان ما يُدرِك أنَّها مشاعر زائفة وأنَّها لم تعد هنا عندما فشل في العثور على البطاقة التّعريفيَّة لمنزلها، فيظهر حقيقة الهجر، كذلك حال (الخمّار) مع الكؤوس الممتلئة في حالة الحُبّ، والكؤوس الفارغة في وضعية الهجر.

ج ـ علاقة التّناقض:

تتمركز في ثنائيّة(حُبّ / لا حُبّ) ، (هجر / لا هجر) الّتي توضّح حالة التّناقض العاطفيّ الّتي تتمظهر في شخصيّة السَّارد، فمشاعره وانفعالاته متناقضة على الامتداد النّصّيّ للخِطاب، حتَّى بات لا يُفَرِّق بين إنْ كان في حالة حُبّ واتصال بمحبوبته، أم في حالة هجر وانفصال عنها،ويمكن تجسيد هذه العلاقة في مواقف ملفوظيّة عديدة، فمثلاً يُدرك وفاء محبوبته، لكن ينتابه شُعُور الخوف من حبها له لعدم إكمالها نسج الثّوب، ومرةً يؤكد وجودها (هنا) ومرةً ينفيه (**لم تعد هنا**).

2 – الشَّخصيّة في قصيدة (من مُذكرات المتنبي)

تُعَدُّ قصيدة (**من مُذكرات المُتنبي**) واحدةً من القصائد (الدُّنقليّة) ذات البِنية الدَّراميّة الّتي تُعْنَى بالتَّوترات والصِّراعات، كما تُعْنَى " بالحركة من موقفٍ إلى موقفٍ مُقابل، من عاطفةٍ أو شُعُورٍ إلى عاطفةٍ وشُعُورٍ مُتَقابلين"[١]، ولابُد قبل تأطير مَسَارات النَّصِّ من الإشارة إلى النَّزعة المِعْمَاريّة القائمة على تقنية القِنَاع، فالتَّشكّل " الشِّعريّ ضِمن إطار (القناع) يمنح النَّصَّ بُعداً دراميّاً، يَمْتَزِج فيه التَّشكّل الفنيّ بالرُّؤية الشِّعريّة"[٢]، فالسَّارد يتقنَّع بشخصيّة المُتنبي الّتي حوَّلها إلى إحدى (الدَّوال) الّتي تُظْهِر الأهواء المُنتجة للدَّلالات الاستهوائيّة الّتي تَكْشِف النَّزعة الوُجُوديّة في الخِطاب، فالنَّصُّ الدَّراميّ من هذه الزّاوية يَهْتَمّ برسم الشّخصيّة بل " يتوغّل إلى الأعماق فيصِف عَالَمَها الدَّاخليّ، وما يَدُور فيه من خواطر نفسيّة، أو حديث خاص مع الذّات"[٣]، والمُلاحظ أنَّ القصيدة الحَدَاثيّة " لم تَعُدْ مُقْتَصرة على صوتٍ واحدٍ وهو صوت الشَّاعر، وإنَّما أصبحتْ تحمل أصواتاً مُختلفة، كما أصبحتْ تحمل نظاماً قِصصيّاً يصُوغُه الشَّاعر السَّارِد إلى أحداث تحمل أبعاداً دلاليّة مُختلفة، تُثِير الانفعالات والمَشَاعر الإنسانيّة"[٤]، وبالتَّالي يَسْهُل تحديد بِنية المُمثّلين.

الشَّخصيات ورتبة ظهورها في الخِطاب:

وتظهر شخصيّة (المُتنبي) بوصفها أول شخصيّة يُدمجها السَّارِد في الخِطاب، فظُهُورها بدأ مُنذ العنونة، متوافقاً مع " قول إمبرتو إيكو إنَّ على العنوان أنْ يُشوّش الأفكار لا أنْ يَحْصِرها"[٥]، فشخصيّة المُتنبي تظهر بازدواجيّة ثقافيّة بين المُتنبي التُّراثيّ، وبين المُتنبي المُعَاصر، وحضرتْ مُنذ المقطع الاستهلاليّ، وهيمن وُجُودها على باقي الشَّخصيات، كما تظهر شخصيّة (كافور) بما تحمله من حُمُولة تاريخيّة، واسقاطها ضمن عملية العَصْرنة، فظُهُور هذا الشَّخصيّة مُرتبط بظهور شخصيّة المُتنبي، وما تُحِيل إليه من صِراعات فكريّة ووجوديّة، ويتتابع ظُهُور الشَّخصيات، فتبرز شخصيّة (خولة) البدويّة الشَّموس، وأغلب الظن أنَّها أخت سيف الدولة، وتجار الرَّقيق بأبعادها الدَّلاليّة، ويُضْمِر الخِطاب شخصيّة المُعتصم بالله، فظهورها مُرتبط ببُعد الكرامة، وشخصيات ثانوية: الجارية الحلبيّة، الصِبْيَة الصِغَار، والخادِم، والحُراس، ولُصُوص مِصْرَ.

---

١. إسماعيل، عز الدّين، **الشِّعر العربيّ المُعاصر** - قضاياه و ظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط٤، دار الفكر العربيّ، ١٩٩٤، ص٢٧٩.
٢. عشا،علي مصطفى، البعد الثوري في شعر أمل دنقل، **مجلة دراسات**،م٣٦،ع٣،٢٠٠٩،ص٥٩٨
٣. وادي، طه، **المَدخل لدراسة الفنون الأدبيّة واللّغويّة**، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة، ١٩٨٧، ص٧
٤. الشعار، سلطان، في الّنزعة الدّراميّة عند أمل دنقل، م**جلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانيّة)**، المجلد ٣٠، عدد ٧، ٢٠١٦، ص١٣١٣
٥. قطّوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، ط١، وزارة الثقافة الأردنيّة، ٢٠٠١ ، ص ٤٩

2 –1 : المسارات التَّصويريّة والأدوار التيماتيكيّة

تتوزع سِمات المُمثّلين وأدوارهم التيميّة بحسب ما عبَّر عنه السَّارد انطلاقاً من الصُّور الآتية:

ففي هذا المسار يرتدي السَّارد قِناع (**المُتنبي**) الّذي استدعاه من مورُوثة التّاريخيّ، وقد تَماهى مع السَّارد، ويتحدد الدَّور التيميّ للممثل (المُتنبي) من خلال فعل (الكُره) والبُغض والقهر، وحُبّ الانتقام مُتجلياً في دور (التّابع) الّذي يُوظّف لتسلية السُّلطة الحاكمة،فالملفوظ السَّرديّ يحدد سمة (**الكُره**) للحياة الّتي فُرِضَتْ عليه في القصر،حيثُ أصبح دوره التيماتيكيّ (ببغاءً) مسلوب الإرادة، أسير السُّلطة، وظهر ذلك في أوّل ملفوظ (أكره) في الخِطاب، كما في قوله:

أَكْرَهُ لَوْنَ الخَمْرِ فِي القَنِّيْنَةِ
لَكِنَّنِي أَدْمَنْتُهَا... اِسْتِشْفَاءاً.
لأَنَّنِي مُنْذُ أَتَيْتُ هَذِه المَدِيْنَةَ
وَصِرْتُ فِي القُصُورِ بَبَّغَاءاً:
عَرَفْتُ فِيْهَا الدَّاءا ![1]

فالكُره مَحصُور في لون (خمر القَنِّينة) المُزيف، وكأنَّ القنينة علامة للقصر، وسَلب الحُرية، أو تعبير عن كُرهه للمدينة، وتَوق نفسه للريف والحُرّية، والمُصيبة عظيمة على النَّفس عندما يُصبح الدَّاء هو الدَّواء ويُدمنها رُغْماً عنه، فتحوَّل إلى ببغاءٍ يُعِيد ما يُجَمّل أفعال السُّلطة.

وتبرز سِمة (**الطاعة**) عند المُمثل (المُتنبي) عندما صوَّر السَّارد طبيعة العلاقة بينه وبين رمز السُّلطة (كافور) وما فيها من امتثال، ويفُضي هذا المسار مباشرة إلى الدَّور التيماتيكيّ المهنيّ للممثل المتنبي، فهو (خادم) مُطيع، وعاجز عن رفض الواقع، أو محاولة تغييره، فيقول:

أَمْثِلُ سَاعَةَ الضُّحَى بَيْنَ يَدَيْ كَافُورٍ
لِيَطْمَئِنَ قَلْبُهُ؛ فِمَا يَزَال طَيْرُه المَأسُور
لا يَتْرُك السِّجْنَ وَلا يَطِيرُ! [2]

وتتحدد سِمة (**النِّفاق**) في المسار التَّصويريّ للممثل المُتنبي، فيرسم صورة زائفة لعلاقته بالسُّلطة، ودوره التيماتيكيّ المهنيّ مُدافعاً عن السُّلطة، يُحسّن صُورتها أمام الآخرين.

يُومِيءُ، يَسْتَنْشِدُنِي: أنشدُهُ عَنْ سَيفِهِ الشُّجَاعْ
وَسَيْفُهُ فِي غِمدِهِ.. يأكُلُه الصَّدَأ![3]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦
٢. المرجع نفسه، ص١٨٦
٣. المرجع نفسه، ص١٨٦

أمَّا المُمثّل (**كافور**) فيُقدّمه السَّارِد باسمه الّذي يُشير إلى مهنته، فقد ارتبط وُجُوده في الخِطاب بدوره التيماتيكيّ المهنيّ بصفته صاحباً للسُّلطة، وقائداً للجُيوش، وقد وضَّحت المسارات صِفة الضَّعف الّتي يتصف بها الحاكم، وعبوديته المُضمرة لأسياده من خلال ملفُوظ (الرُّجُولة المسلُوبة) بما تحمله من إشارة لظاهرة (خصي) العبيد، أي سلب صفة الشَّجاعة من الحاكم، ومُلازمة صفة الجُبن، والخُضُوع، والانقياد، وقد كشفها الملفُوظ السَّرديّ (**أبكي على العروبة**)، يقول:

أُبْصِرُ تِلْكَ الشَّفّةِ المَثْقُوبَة
وَ وَجْهِه المَسود، وَالرُّجُوْلَةِ المَسْلُوبَةِ
.. أَبْكِي عَلَى العُرُوبَةِ![1]

كما تُحِيل الصُّور للمسار التَّصويريّ إلى (آثار معنى) ترتبط بمكانة (كافور) الزَّائفة داخل الهرم السّياسيّ، وما يتّصف به الممثل من هالة عظيمة بصفته النَّموذج الأمثل للحاكم القوي:

أبْصِرُ أَهْلَ مِصْرَ...
يَنْتَظِرُونَهُ... لِيَرْفَعُوا إِلَيهِ المَظْلَمَاتِ وَالرِّقَاع[2]

وتُحيل الصُّور إلى حالة الصِّراع بين المتنبي وكافور، فكشفت حقيقة العلاقات الّتي تربط هذه الفئات داخل المجتمع القائمة على عدم الثّقة، والسُّخرية، والاستهتار، فالسُّلطة تُظْهر اهتمامها الزَّائف بأحوالهم، وتضع الحُلُول الهزيلة لمشاكلهم، وما تومئ له من (آثار معنى) تُشِير إلى جهل وسذاجة وتجبّر أرباب السُّلطة، وأظهرت الصُّور تناقضاً في شخصيّة كافور، فهو صاحب السُّلطة، إلا أنَّ المسار كشف ضعفه في حلِّ القضايا المصيريّة، وتفرده بالقرارات دون جدارة أو استحقاق، مِمَّا شكَّل حالة من المَقت والكُره لهذه الفئة، والحُزن على مصائرهم، يقول:

سَاءَلَنِي كَافُورُ عَنْ حُزْنِي
فَقُلْتُ إِنَّهَا تَعِيشُ الآنَ فِي بِيْزَنْطَة
شَرِيدَةً .. كَالقِطَّةِ
تَصِيحُ "كَافُوْرَاه .. كَافُوْرَاه .."
فَصَاحَ فِي غُلَامِهِ أنْ يَشْتَرِي جَارِيَةً رُوْمِيّةً
تُجْلَدُ كَيْ تَصِيْحَ " وَارُومَاه .. وَارُوَماه .."
لِكَي يَكُوْنَ العَيْنُ بِالعَيْنِ
وَالسِّنُّ بِالسِّنِّ ![3]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦
٢. المرجع نفسه، ص١٨٧
٣. المرجع نفسه، ص١٨٨

وتُؤشِّر الشخصيّة (**الجارية الحلبيّة**) إلى صِفة كُره المثقف للسُّلطة، فبرز الضَّجر من أحوال مصرَ، فقدَّم السَّارد هذا الممثل بأوصاف نفسيّة دقيقة، بحيث يكمن دورها في إثارة المتنبي وتحريك هُمُومه، وأشار الملفوظ (**مِثْلُكِ القِيَامَ وَالقُعُودِ**) إلى دورها التيميّ بوصفها خادمة مسلُوبة الإرادة، وأشار (**الجُنُودُ يَمْلأونَ نُقَطَ الحُدُودِ**) إلى انقسام الدول العربيّة وما ينتجه من قهر للذَّات:

.. جَارِيَتِي مِنَ حَلَب، تَسْأَلُنُي «مَتَى نَعُوْد؟»

قُلْتُ: الجُنُودُ يَمْلأونَ نُقَطَ الحُدُودِ

مَا بَيْنَنَا وَبَينَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ

قَالَتْ: سَئِمْتُ مَنْ مِصْرَ، وَمِنْ رَخَاوَةِ الرُكُوْدِ

فَقَلَتْ: قَدْ سَئِمْتُ - مِثْلُكِ- القِيَامَ وَالقُعُودِ

بَيْنَ يَدَي أَمِيْرِهَا الأبْلَه. .[1]

ويُفضي المسار التَّصويريّ للممثل (**خولة الشّموس**) إلى صفة التّردي الّتي وصلت لها الأحوال، فالسَّارد يَستحضر من خلالها قصة المعتصم بالله مع الفتاة العربيّة صاحبة صرخة "وامعتصماه"، وليكون دورها المُقابلة بين تعاطي الحكام مع صرخات العِرض، فذاك قد هبَّ لنجدتها، وكافورنا المُعاصر تركها أسيرة، وخولة "رمزٌ مُهمٌ في النَّصِّ، وقد احتلَّت جزءاً واسعاً من جسد القصيدة، وهذا الرَّمز يشكِّل حالةً مُعقدةً، إذ وفّر – النَّصُّ- لهذا الرَّمز مُعطيات من ثلاث شخصيات، خولة أخت سيف الدّولة، أو البدويّة، أو خولة بنت الأزور"[2]، ونُرجِّح أنَّها أخت سيف الدَّولة، لأنَّ السَّارد أراد مقارنة بين حالها في عهد سيف الدَّولة وحالها في عصرنا.

"خَوْلَةُ " تِلْكَ البَدَويّة الشَّمُوس

لَقِيْتُهَا بِالقُرْبِ مِنَ "أرِيحَا"

سُوَيْعَة، ثُمَّ اِفْتَرَقْنَا دُوْنَ أنْ نَبُوحَا

.....

سَأَلْتُ عَنْهَا القَادِمِينَ فَي القَوَافِلِ

فَأَخْبَرُونِي أنَّهَا ظَلَّتْ بِسَيْفِهَا تُقَاتِل..

فِي اللَيْلِ تُجْارَ الرَّقِيقِ عَنْ خِبَائِهَا[3]

ووظّف باقي الشَّخصيات اعتماداً على دَورها، فالمُمثل **سيف الدَّولة**: رمز للرُّجولة المفقودة، وبحضوره يتَّضح الواقع الكئيب المُثير للسُّخرية، والممثل **اللصوص في مِصْرَ**: تظهر تغوّل طبقة الفاسدين على الدَّولة، والممثل **حُراس البيت**: انعدام الأمن، والممثل **أخوة يوسف**: الضَّياع.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٧

٢. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية**، المركز القومي للنشر، عمان، ١٩٩٩، ص ٩٥ - ٩٦

٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٧ - ١٨٨

2 – 2 : الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة):

تُبيّن المسارات التَّصويريّة أهمّ الصفات المُميزة والأدوار التيماتيكيّة للممثلين، ومن خلالها تُحدّد معالم الخُطاطة الباتيميّة، وملامحها الانفعاليّة الّتي حرَّكت الممثلين نحو إنتاج الدَّلالات الاستهوائيّة، فالنَّصّ قائم على ثنائيّة (الكرامة/ الذُّل) الّتي تُحدّد بوصفها علامة دالة تفضح الحالة الشُّعوريّة للذّات، وما يُرافقها من حالة انفعاليّة طارئة تحدُث نتيجة مُثير انفعاليّ لحظيّ، يُشكّل ردَّ فعل هوويّ ومن خلال تضافر الباتيمات في المسارات التَّصويريّة لنَّصِّ (من مذكرات المتنبي) ظهر هوى (**الرَّفض**) محوراً رئيساً تدور في فلكه أهواء فرعيّة، فالنَّصّ قائم على هوى (**الرَّفض**) ويتضح تمظهر هوى الرَّفض وضبط مدونته الاستهوائيّة بالاتكاء على المرجعيّة المُعجميّة، التي تفسّر الرَّفضَ بأنَّه " تَرْكُكَ الشَّيْءَ"[١]، فيشير إلى رفض أمر واقع، ومحاولة تغييره، فيُعبّر بكُلِّ جُرأة عن عدم رضاه عنه، الذي يُثير وجوده انفعالات الذّات لتعاند الإرادة لمُثير معين، فأدخل شُعراء الرَّفض "فلسفة الرَّفض إلى قاموس الشِّعر الحديث مُنطلقين في ذلك، من خلافات جوهريَّة مع واقعهم، ولم يكن الرَّفض لمجرد الرَّفض، وإنِّما من أجل توظيفه؛ لخدمة رؤيتهم الجديدة؛ لطرح نوع من المُواجهة"[٢] فتتحول الذَّات بوصفها رائياً يستشرف المستقبل، فالرَّفض هوى يُوتّر الذَّات في النَّصِّ الرَّافض انطلاقاً من مجموعة أهواء فرعيّة مثل: الكُره، والحُبّ، والحُزن.

أ - هوى الكُرْهِ:

تولَّد هوى الكُرْه عند الممثل (المتنبي) نتيجة مُؤثرات خارجيّة تعرض لها، ويُعرّف لسان العرب الكُره بـ" المشقةُ تحْتَمِلُها من غير أَن تُكَلِّفها"[٣]، فهي حمل الذّات على بغض ومقت أمر ما، فتمظهر الممثل المتنبي عامل ذات استهوائيّ يرغب في الاتصال بموضوع القيمة (رفض الواقع الحالي)، مُستنداً إلى هوى الكُره الّذي شكَّل دافعاً استهوائيّاً للذات نحو تحقيق غايتها، وتَجَلّى ذلك من خلال عملية التَّخطيب النَّصّيّ في الملفوظات السَّرديّة، ففي المطلع الاستهلاليّ للخطاب صرّح الممثل بالملفوظ (أكره) في (**أكرهُ لونَ الخمرِ في القنِّينة**)[٤] ليعبر عن حالة رفض الذّات للمدينة، فظهر كرهه منذ البداية لحياة المدينة الزّائفة، ضمن ثنائيّة النَّصّ(الكرامة / الذّل) فهوه كره لحياة الذّل ورفض لها، فانحصر البُعد الهوويّ في النَّصِّ من خلال سياقات نصيّة تحمل إيحاءات ودلالات استهوائيّة، فالممثل المتنبي عبّر صراحة عن كرهه للمدينة الّتي حولته إلى ببغاء تابع، أدمن هذه الوظيفة، فأنتج هوى الكره رغبةً لدى الذَّات بالانفصال عن حالة الذُّل ورفضها.

---

١. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة : (رفض)
٢. الشعار، سلطان عيسى، **الزمن في شعر محمود درويش**، ص١٩٦
٣. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة : (كره)
٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦

كما ظهرت الذّات الاستهوائيّة مُشبعة بهوى الكُره لحاكمها، وقد تلاعبت الذّات بالزّمن، فاستدعت من التاريخ (كافوراً) لتصبّ جام رفضها للسّلطة الحاكمة من خلال ملفوظات سرديّة أبانت عن حجم الكره للحاكم كافور، وقد حَدَّدَ كافور من بين الحكام لأنَّه حصر المُذكرات بحرف الجر (من) الدّال على التّبعيض، كما جعل عبارة (في مصر) عنواناً فرعيّاً للقصيدة، فعبَّر عن كرهه لحياة القصر، وما فيها من إجبار على الامتثال كُلّ صباحٍ بين يدي الحاكم، ليطمئن الحاكم بأنَّ الذّات ما تزال تقدّم الولاء له، وتُنشد ما يُعبّر عن بطولته الإعلاميّة الكاذبة، فلم تقبل الذّات هذه الحياة، فعبَّرت عن كُرهِها لحالة النِّفاق الّتي تعيشها، فرفضت الفضاء المكانيّ (القصر).

وَعِنْدَمَا يَسْقُطُ جِفْنَاه الثَقِيلَانِ؛ وَيَنْكَفِئ
أَسِيْرُ مُثْقَلَ الخُطَى فِي رَدَهَاتِ القَصْرِ (١)

وحاولت الذّات تعرية الحاكم بتوظيفها مواقف تبيّن " حقيقة بعض القوى الضَّعيفة المهزومة، الّتي تُحاول أن تُغطي ضعفها أمام العدو بممارسة السلطان على رعاياها في الدَّاخل،"(٢) فأظهرت الذّات من خلال الديالوج كُرْهَهَا الإقامة بين يدي الحاكم، بل لعنه ووصفه بأبشع الصفات:

قَالَتْ: سَئِمْتُ مِنْ مِصْرَ، وَمِنْ رَخَاوَةِ الرُّكُوْدِ
فَقُلْتُ : قَدْ سَئِمْتُ - مِثْلَكِ – القِيامَ وَالقُعُودِ
بَيْنَ يَدَي أَمِيرَهَا الأبْلَة
لَعَنْتُ كَافُوراً
وَنِمْتُ مَقْهُوراً(٣)

وظهر كره الذّات لبطولات الحاكم الوهمية، فوضَّح الكره الحالة الانفعاليّة الّتي تعيشها الذّات الاستهوائيّة، وأثرها في رسم علاقتها بموضوع الرَّفض بوصفه نتيجةً انفعاليّةً، كما في الملفوظات:

لَكِنَّنَي حِيْنَ صَحَوْتُ:
وَجَدْتُ هَذَا السَيِّدَ الرَّخْوَا
تَصَدَّرَ البَهْوَا
يَقُصُّ فِي نُدَمَائِهِ عَنْ سَيْفِهِ الصَّارِم
وَسَيْفِهِ فِي غِمْدِهِ يأكُلَه الصَّدَأ! (٤)

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦
٢. زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيات التُّراثيّة في الشِّعر العربيّ المعاصر**، دار الفكر العربيّ، القاهرة، د. ط ،١٩٩٧، ص١٣٩
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٨
٤. المرجع نفسه، ص١٨٩

ب - هوى الحُبِّ:

أحدث هوى الحُبّ توتراً مُضاداً في الذّات الانفعاليّة للممثل المتنبي، فسعى الممثل في بحثه عن الكرامة إلى التَّخلص من حالة الذُّل ورفضها، فهو اتصال بهدف الانفصال، فظهرت الذّات الاستهوائيّة من خلال هوى الحُبِّ مُتصلة بالممثلين (سيف الدّولة، والمُعتصم، وخولة البدويّة)، هذا الاتصال مهَّد الطريق للذّات للانفصال عن الممثل (كافور) ورفض المنظومة الحاكمة الحالية، فتولَّد (هوى الحُبِّ) مُقابلاً لهوى الكره، "فالحُبُّ: نَقِيضُ البُغْضِ"[١]، فشكّل (هوى الحُبّ) عاملاً استهوائيّاً مُساعداً للذّات الّتي لا تعمل فقط ، " بل يُضَمِّن العمل شُحُنات انفعاليّة تحدد درجة الكثافة الّتي يتحقق من خلالها الفعل"[٢]،فالمُمثل المتنبي يُؤسّس من خلال مخزونه الانفعاليّ لعلاقة توتريّة تُبرز الماضي الشَّامخ، وترفض الواقع المهزُوم، وتسعى إلى تغييره.

ويُبْرِز تَقَصّي البُعْد الهَوَوي اللحظة الشُّعوريّة داخل الأزمة الاستهوائيّة عند الذّات المتنبي، الّتي تُجسِّد "الآثار الدّلائليّة الأهوائيّة المتوزعة عبر الوحدات السَّرديّة"[٣] وفي مُقدّمتها (هوى الحُبِّ) بين الذّات وأمجاد سيف الدولة، ومُحاولة الذّات رسم صورة للحاكم الّذي تبحث عنه:

حَلُمْتُ لَحْظَةَ بُكَا
وَجُنْدُكَ الشُّجْعَانَ يَهْتِفُونَ: سَيْفَ الدَّوْلَةِ».
وَأَنْتَ شَمْسٌ تَخْتَفِي فِي هَالَةِ الغُبَارِ عِنْدَ الجَوْلَةِ
مُمْتَطِياً جَوَادَكَ الأشْهَبَ، شَاهِراً حُسَامَكَ الطَّوِيلَ المُهْلِكا
تَصْرُخُ فِي وَجْهِ جُنُودِ الرُّوْمِ
بِصَيْحَةِ الحَرْبِ، فَتَسْقُطُ العُيُونُ فِي الحُلْقُومِ
تَخُوضُ، لا تُبْقِي لَهُمُ إِلَى النَّجَاةِ مَسْلَكا
تَهْوِي، فَلَا غَيْرَ الدِّمَاءِ وَالبُكَا
ثُمَّ تَعُودُ.. بَاسِماً... ومُنْهَكاً
وَالصِّبْيَةُ الصِّغَارُ يَهْتِفُونَ فِي حَلَب:
«يَا مُنْقِذَ العَرَبِ»[٤]

فحُبّ الذّات للكرامة، ورفضها الواقع المُتخاذل، دفعها إلى الاتصال بالماضي باستدعاء شخصيّة سيف الدّولة لما تُمَثّله من مرحلة الكرامة الّتي تفتقدها الذّات في واقعها، والانفصال عن حُكامها الحالين ورفضهم، فتظهر الشحنات الانفعاليّة علاقة صِراع الشَّعب مع حكامه ضمن هوى الرَّفض.

---

١. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة : (حبب)
٢. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٢
٣. بن كروش، فايزة، **هوى الحُبِّ في المخيال الشّعبيّ**، ص٢٨٤
٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٩

كما تمظهر هوى الحُبِّ في علاقة الذّات مع مواقف الممثل (المُعتصم بالله) ونخوته للمرأة العربيّة في عموريّة، فقامت علاقة محبّة وتودد بين الشّعب والحاكم، لكن هذه العلاقة تعرضت لخلل ثقة في الأزمة الاستهوائيّة، أدَّتْ إلى تفسّخها نتيجة مواقف الحاكم المُعاصر مع الفتاة، فعلاقة الحُبّ ساعدت الذّات الاستهوائيّة على الاتصال بالموضوع الاستهوائيّ (الرّفض)، فأنتج هذا الهوى ملفوظات سرديّة تُعبّر عن رفضه للسُّلطة المُعاصرة، وإدانتها بقالب سُخرية لاذعة، نحو:

تَصِيحُ "كَافُوْرَاه .. كَافُوْرَاه .."
فَصَاحَ فِي غُلَامِهِ أنْ يَشْتَرِي جَارِيَةً رُوْمِيّةً
تُجْلَد كَيْ تَصِيْحَ " وَارُومَاه .. وَارُوَماه .." [1]

وتُشير الحقول السّياقيّة داخل النَّصِّ إلى علاقة حُبّ بين الذّات (المتنبي) وبين الممثل (خولة) البدويّة، وتُرجّح علامة (البدويّة) أنَّها إشارة إلى (خولة) أخت الممثل (سيف الدولة)، فهي نزعة فيوظاتها قوميّة تُومِئ إلى العراقة الّتي تَنشُدها الذّات عند سيف الدّولة.

"خَوْلَةُ " تِلْكَ البَدَويّة الشَّمُوس
لَقِيْتُهَا بِالقُرْبِ مِنَ "أرِيحَا"
سُوَيْعَة، ثُمَّ اِفْتَرَقْنَا دُوْنَ أنْ نَبُوحَا
لَكِنَّهَا كُلّ مَسَاءٍ فِي خَوَاطِرِي تَجُوس
يَفْتِرُّ بِالشَّوْقِ وَالعِتَابِ ثَغْرَهَا العَبُوس
أَشِمُّ وَجْهَهَا الصَبُوحَا
أَضُمُّ صَدْرَهَا الجَمُوحَا[2]

وشكّل الجسد الاستهوائيّ مُعادلاً موضوعيّاً نُدرك من خلاله مقصديّة الذّات، دون الاهتمام بالبُعد الجسميّ الّذي لا يخدم الهدف المُتوخى، فيظهر البُعد الانفعاليّ ضمن أبعاد الشَّخصيّة[3]، فيكون الجسد حاملاً للذّات الاستهوائيّة، الّتي سعت للاتصال بالممثل (خولة) من خلال هوى الحُبِّ القائم على الجسد الاستهوائيّ بذكر أفعال العين، والثغر، والشَّم، وضم صدرها، فتتمكن علاقة الحُبّ بينهما، لكنَّها لم تدم طويلاً لانشغالها بالحرب والافتقار لحاكم قوي يوفر لها الحماية، مِمَّا دفعها للقتال بنفسها، فأدى إلى انفصال الذَّات عنها، فتحوّل هوى الحُبِّ إلى مُساعد استهوائيّ يدفع الذّات نحو الرّفض، فالحُبّ يقابله البغض، فحُبّ خولة قابله كُره كافور، فشكّل حالة الرّفض.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٨
٢. المرجع نفسه، ص١٨٧
٣. كيوان، عبد العاطي، **أدب الجسد بين الفن والاسفاف**، دراسة في السّرد النسائيّ- مدخل نظريّ، ط١، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٤١

ج - هوى الحُزن:

أثّر هوى الحُزن في المُمثل المُتنبي، فعاش حالة حُزن دائم نتيجة خيبة توقعه من صدق أفعال السُّلطة، فهو يمثل الطَّبقة المُثقفة سياسيّاً، الّتي تعرَّضتْ لنكسات مُتواصلة أفقدتها الثّقة بحكامها، فكلما فكَّر في الواقع الحالي أصابه الغمّ، وأحاطت به الهُمُوم، فغَرِق في حُزنه على واقعه، وازداد حُزنه على ماضيه المُشرق، فظهر هوى الحُزن عامِلاً استهوائيّاً مُساعِداً للذَّات للاتّصال بموضوع القيمة (الرَّفض)،وتبرز تجلّيات هذا الهوى في الملفوظات الآتية:

سَألْتُ عَنْهَا القَادِمِينَ فَي القَوَافِلْ
فَأَخْبَرُونِي أنَّهَا ظَلَّتْ بِسَيْفِهَا تُقَاتِل..
فِي اللَيْلِ تُجْارَ الرَّقِيقِ عَنْ خِبَائهَا
حِيْنَ أَغَارُوا، ثُمَّ غَادَرُوا شَقِيْقَهَا ذَبِيْحا
وَالأبُ عَاجِزٌ كَسِيْحا
وَاخْتَطَفُوهَا، بَيْنَمَا الجِيْرَانُ يرْنُونَ مِن المَنَازِلِ
يَرْتَعِدُون جَسَداً وَرُوْحاً
لا يَجْرُؤونَ أنْ يَغِيثُوا سَيْفَهَا الطَّرِيْحا![1]

وارتبط هوى الحُزن بثنائية (الكرامة / الذّل)، فأظهرت الملفوظات حالة الحُزن عند الذَّات (المُتنبي) والممثلين (خولة وجاريته)، فلم تَعُدْ عندهم (أحلام) للبحث عن الكرامة، فهو حُزن على الكرامة الّتي باتت من أحلام الماضي، فظهر أثر هوى الحُزن على الذّات المتنبي، ودوره في بلورة حالة الرَّفض لهذا الواقع المهزُوم، فَعَمَّق المُمثل (كافور)حالة الحُزن عند الذَّات، وَقَوَّى رغبتها في الاتّصال بموضوعها،فالفاعل الاستهوائيّ محكُوم بالرَّغبة في الرَّفض، فدفع هوى الحُزن سُلوكات الذَّات لتصوير الواقع بهذه الصُّورة السَّاخرة.

تَسْألَني جَارِيَتِي أنْ أكْتَرِي للبَيْتِ حُرَّاساً
فَقَدْ طَغَى اللصُّوصُ فِي مِصْرَ.. بِلَا رَادِعٍ
فَقُلْتُ: هَذَا سَيْفِي القَاطِعُ
ضَعِيهِ خَلفَ البَابِ... مِتْرَاساً!
(مَا حَاجَتِي لِلسَيْفِ مَشْهُوراً
مَا دُمْتُ قَدْ جَاوَرْتُ كَافُوراً؟)[2]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٨
٢. المرجع نفسه، ص١٩٠

د - هوى الجُبن:

ارتبط هوى الجُبن بالممثل (كافور) واسقاطاته المُعاصرة، ويفيد التمظهر المُعجميّ للجُبن بأنَّه "الّذي يهاب التَّقدَّم على كُلِّ شيءٍ"[١]، فهو تهيب مِمَّا لا ينبغي أن يُخاف، أمَّا التّخطيب النَّصيّ لهذا الهوى فقد توزع في مِعماريّة النَّصِّ من خلال ملفوظات سرديّة، أظهرت هوى الجبن عاملاً استهوائيّاً مُعارضاً منع الذّات من الاتصال بموضوعها الاستهوائيّ (الرّفض)، فبات (الجبن) سمة ملازمة للسّلطة المُتخاذلة الّتي تحوّلت إلى صورة مُطابقة لكافور، ليوضّح (هوى الجبن) المفارقة بين صُورة سيف الدّولة والمعتصم المُشرقة، وبين صورة كافور المهزومة، من خلال أسلوب السّخرية والتَّهكم، ففي الملفوظ (**أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور، ليطمئن قلبه**) يظهر جبن السّلطة، ومُحاولتها السَّيطرة على الطبقة المُثقّفة بقمع حرياتها، وأسر تفكيرها، وتصيرّها أدوات تجّمل صورتها الزّائفة، كما ظهر جُبن السّلطة وابتعادها عن أداء واجبها في (**وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!**)، بل بلغ الجُبن بالسّلطة في محاولتها منع الشُّعوب من الاتصال بقيادات قوية ،فباتت تخاف من شعوبها، وتقمعها (**قلت: الجنود يملأون نقط الحدود / ما بيننا وبين سيف الدولة**)، وبرز هوى الجُبن في الملفوظ السَّاخرة (**مَا حَاجَتِي لِلسَيْفِ مَشْهُوراً، مَا دُمْتُ قَدْ جَاوَرْتُ كَافُوراً؟**) ليدلّ على وأد فكرة التّصدي للمُحتل، ويكشف الرّوح الانهزاميّة.

كما ظهر هوى الجُبن في موقف السلطات المصريّة المُعاصرة تجاه العدو، فصور السُّلطة المصريّة بالحارس النائم الذي يبدو مُخيفاً، وبلغ بها حدّ الجُبن أنَّها لا تملك الاستطاعة الّتي تؤهلها للدفاع عن نفسها، عندما قصرت بدعم الجيش وتنمية كفاءته، واكتفى بمواجهة العدو بالأناشيد الّتي تختلق أمجاداَ دعائيّةَ زائفةَ[٢]، ولهذا تتوصل الذّات إلى قناعة بأنَّ الوسيلة للتَّخلص من الأزمة الاستهوائيّة يكون برفض هذا الواقع، والثّورة عليه، وظهر من خلال تناصه مع أبيات المتنبي:

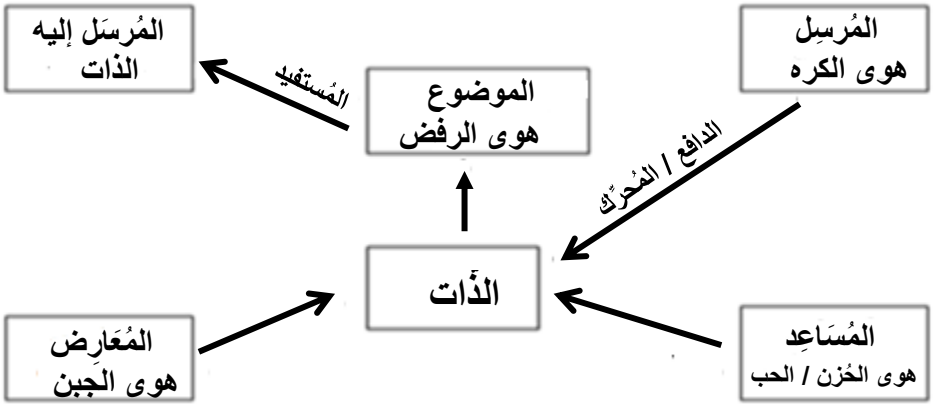
«..عِيْدٌ بِأيةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيْدُ؟
بِمَا مَضَي؟ أمْ لأَرْضَي فِيْكَ تَهْوِيدُ؟
«نَامَتْ نَوَاطِيْرُ مِصْرَ» عَنْ عَسَاكِرِهَا
وَحَارَبَتْ بَدَلاً مِنْهَا الأَنَاشِيْدِ!
نَادَيْتُ: يَا نِيْلُ هَلْ تَجْرِي المِيَاهُ دَما
لِكَي تَّفِيْضَ، وَيَصْحُو الأَهَلُ إنْ نُودُوا؟ [٣]

---

١. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة : (جبن)
٢. مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشِّعريّ**، دراسة في توظيف الشخصيات التّراثيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٦، ص٢٧٤
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٩٠

نلحظ من خلال المسارات التَّصويريّة والأدوار التيماتيكيّة، والأدوار الباتيميّة للشّخصيات في قصيدة (من مذكرات المتنبي) موضوع الدّراسة، أنَّ هوى (الرَّفض) هو المُؤثر في الشَّخصيّة الرّئيسة في الخطاب، فهو الموضوع القيميّ الّذي رغبت الذّات الاستهوائيّة فيه، فقد كانت الذّات في بداية برنامجها مُنفصلةً عن موضوعها، واثقةً بالسّلطة، وتَعْقِد عليها آمال التّحرير، لكن عندما خبرتها وجدتها مثالاً للواقع المهزُوم، وما وصلت إليه الحالة العسكريّة من تردي، حاولت الاتصال بالرّفض، وساعدها على ذلك مجموعة شخصيات بالاعتماد على أهواء فرعيّة، فالخطاب الاستهوائيّ في السّياق النَّصيّ قائم على هوى الرّفض، الذي يُظْهِرُ" المتنبي نموذجاً ثوريّاً يبحث عن الذّات الّتي تآكلت بفعل الرُّكود والصَّمت والقهر، وتبدأ هذه الذَّات بالبحث عن يقينها وثوابتها الرَّفض"[1] وظهر ذلك من خلال (هوى الكره) الّذي عبَّر عنه الممثل (المتنبي) بما فيه من حُمُولات رمزيّة للتَّعبير عن الشّعوب المغلوبة على أمرها، فظهر في كُرهها الدّفاع عن الحاكم وسُلطته الفاسدة، وبطولاته الزَّائفة،فشكّل هوى (الكره) عاملاً استهوائيّاً مُرسلاً يدفع الذّات نحو الرّفض.

أمَّا هوى (الحُبّ) فقد شكَّل عاملاً استهوائيّاً مُساعداً، ساعد الذّات الاستهوائيّة في بُلوغ موضوعها، من خلال إقامة علاقة مُقارنة بين صورة الحاكم المُشرقة مُمَثّلة بسيف الدَّولة والمعتصم، ومقارنتها بالصُّورة الانهزاميّة لكافور المُعاصر، كما شكّل هوى (الحُزن) مُساعداً استهوائيّاً للذّات بتوتير شُعُورها تجاه الواقع المهزوم، فعبّرت عن رفضها لهذا العار، وفي النَّموذج العامليّ الغريماسيّ يقابل المُساعد عامل مُعارض يدخل معه في علاقة صراع، فظهر هوى الجُبن الّذي انحصر في الممثل كافور بما يمثله من رمز للسّلطة المُتخاذلة، فكان عاملاً استهوائيّاً مُعارضاً حاول إعاقة وصول الذّات الاستهوائيّة إلى موضوعها الهوويّ، لكنّه فشل في ذلك، فتمّ الاتصال بالموضوع، وسيطر الرَّفض على المشهد، وتحوّل العامل الذّات في نهاية برنامجه إلى الاتصال بالموضوع، ويُمثّل بـ (ع ذ U مو) ⟵ (ع ذ ∩ مو)، وتوضّحه التّرسيمة العامليّة الآتية:



١. عشا،علي مصطفى، **البعد الثوري في شعر أمل دنقل**،ص٦٠٤

2 – 3 : الأدوار العامليّة:

يقوم نصّ (من مذكرات المتنبي) على ثنائيّة (الكرامة / الذّل)، ومن خلال هذه الثنائيّة تَكَوَّنَ مسار سرديّ بينت ملفوظاته الأدوار العامليّة للممثلين على النَّحو الآتي:

العامل الذّات:(المتنبي)،الّذي يُمثل الشَّعب المُثقف،ويرغب في الاتصال بموضوع القيمة (الرّفض).

العامل الموضوع: (الرّفض)، من خلال رفضه للواقع المهزوم، ورفض موالاة السّلطة الفاسدة.

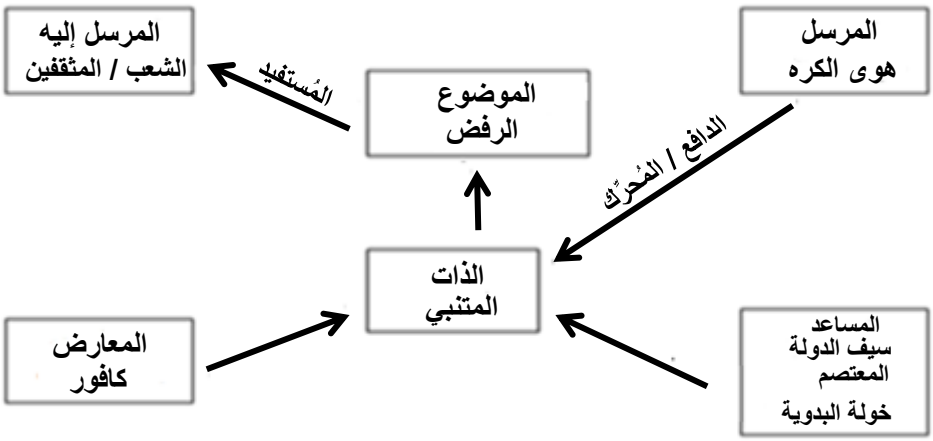
العامل المُرسِل: كره السُّلطة المُتخاذلة، فقد شكّل دافعاً قوياً حثّ الذّات على الرّفض.

العامل المُرسَل إليه: وهو العامل المُستفيد من البرنامج، وهو (المتنبي) أو (فئة المثقفين).

العامل المُساعِد: سيف الدولة، المعتصم بالله، خولة البدويّة، من خلال تاريخها النّضاليّ المُشرّف، فقد تمَّ استدعاء هذه الشّخصيات لتساعد الذّات في إظهار نقيض الواقع.

العامل المُعارِض: كافور، بما يرمز به للسلطة الحاكمة الفاسدة في العصر الحاليّ.

وتمثل الأدوار العامليّة بالنّموذج العامليّ الآتي:



فالذّات المتنبي كانت في حالة انفصال عن كره السّلطة، وكانت توافقها في البداية على مواقفها النّضاليّة، لكنّها اكتشفت ضعف هذه السّلطة وخِداعها وبطولاتها الوهميّة، فتكوَّنت لديها رغبة في الانفصال عنها، والتّعبير عن رفضها لمواقف السّلطة، فظهر الموضوع القيميّ الجديد المتمثل في حالة الرّفض، فرغبة الذّات في الاتصال بالموضوع القيميّ، فدفعها هوى الكره من خلال كُره السّلطة المهزُومة، وجنبها التّصدي للمُحتل، وخسارة أراضيها، وتبعثر كرامتها وسيطرة حالة الذّل عليها نحو حالة الرّفض للواقع، واستعانت بصورة الحكام في الماضي الّتي وفّرت لشُعوبها حالة الكرامة، فلجأت إلى التّاريخ المُشرق واستحضرت منه نماذجاً مشرفةً مثل سيف الدولة، والمُعتصم، وخولة البدويّة لتساعدها على بُلوغ رغبتها في رفض واقعها، وحاول المُمثل كافور إعاقة رغبتها بما مثّله من تسلّط على الشّعوب، لكنّ الذّات امتلكت مُؤهلات ساعدتها على بُلوغ غايتها واتصالها في النهاية بالموضوع القيميّ.

2 - 4: الدّور الاستهوائيّ للممثل:

تُمَثِّل الشَّخصيات في النَّصِّ علامات سِيميائيّة، يُساعِد استقراؤها على فكِّ شيفرة الأزمة الاستهوائيّة الّتي أسهمت في إنتاج الدّلالات، كما أَنَّها تُشَكِّلُ حُمُولَةً استهوائيّة توتر الذّات، مِمَّا يدفعها للاتصال بموضوعها الهوويّ، وتُعدّ الذّات الاستهوائيّة (المتنبي) شخصيّة محوريّة في الخطاب، ترمز إلى فئة المثقفين في مصر، الّتي سيطر عليها شُعور الانهزام النّفسيّ، مِمَّا أدى إلى انفعالها وهي تراقب تعامل السّلطة مع قضاياها المصيريّة، ومن هنا يمكن ضبط الدّور التّوتريّ الاستهوائيّ للذّات، فقبل تشكّل الخطاب كانت الذّات مُتصلة بالسّلطة، وعرفت عن قرب خِداعها للشّعوب، وممارستها لبطولات كاذبة، وسقوطها في هزائم مُخزية، فتشكّلت داخلها عاطفة الرّفض لهذا الواقع، فرغبت في الاتصال بحالة الرّفض، هذا الشّعور الانفعاليّ شكّل دوراً توتريّاً للذّات مِمَّا جعلها تشعر بهوى الكُره لمواقف السّلطة، ولم تكتف الذّات الاستهوائيّة بهذا الهوى للتعبير عن الحالة الانفعاليّة الّتي تنتابها، فاتكأت على هوى الحُبّ لتعميق هوى الرّفض من خلال إظهار حبّها للماضي المشرف بإبداء الحُبّ لنماذج سلطويّة حققّت آمال شُعُوبها، فأظهرت حُبّها لمواقف سيف الدولة والمعتصم، فظهر من خلال هذا الحُبّ كرهها لنموذج كافور الانهزاميّ.

وحدّد الملفوظ (**أكرهُ لونَ الخمرِ في القنِّينة**)[1] مُنذ المطلع الاستهلاليّ رغبة الذّات في الانفصال عن واقعها، فعلامة (القنينة) أشارت إلى أَنَّها صُنِعَتْ عمداً لتخدير الشُّعُوب، فظهرتْ الذّات كارهه للواقع، فكان للكره دور استهوائيّ قوي في توتير (الذّات)، ودفعها نحو رفض الواقع، فتشكلت لديها أهليّة انفعاليّة للاتصال بالرّفض، فكوّن شبكة هوويّة حفزّت الذّات لإنجاز أفعالها، فشغل (هوى الكره) دور المُرسِل الاستهوائيّ الّذي يحرّك الذّات نحو موضوعها، ولإنجاز اتصالها به، ساندها عامل استهوائيّ مُساعِد داخل نطاق (هوى الحُبّ)، وهو الممثل (سيف الدّولة) والممثل (المعتصم)، فتعلّق الذّات بمواقف سيف الدّولة والمعتصم أنتج هوى الحُبّ لهذه النّماذج مِمَّا قوى فكرة الرّفض للواقع الحالي من خلال مُقارنة النّظير، وساند العامل الاستهوائيّ المُساعد (خولة البدويّة) الذّات ضمن (هوى الحُزن)، فالملفوظات السَّرديّة للممثل (خولة البدويّة) وتّرت الذّات لما بينهما من علاقة حبّ، لارتباطها بسيف الدّولة (أخته) وما آلت إليه حالها، فظهر انفعال الحُزن على مصيرها، مِمَّا عمّق حالة رفض الذّات لسلطة كافور العبثية، فالممثلون من خلال أدوارهم الاستهوائيّة دفعوا الذّات للاتصال بموضوعها (الرّفض)، في المُقابل شكّل الممثل (كافور) عاملاً استهوائيّاً مُعارضاً، عمل على إعاقة اتصال الذّات بموضوعها، مُستنداً للدور التيماتيكيّ السّلطويّ، فقد حاول تحريك الذّات نحو (هوى الجُبن) للتّخلي عن رغبتها، لكنّ الذّات الاستهوائيّة استطاعت إنجاز برنامجها الهوويّ، واتصالها بهوى الرّفض.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦

2- 5: المسار العاطفيّ (الخطاطة الاستهوائيّة)

تسمح المسارات العاطفيّة للذّات الاستهوائيّة بإدراك الجانب الشّعوريّ في الخطاب من خلال تأويل المُخطط العاطفيّ،وسنتتبع هذا المسار العاطفيّ الخاص بهوى الرّفض عند شخصيّة المتنبي، وتبدأ هذه الخُطاطة **بالوعي العاطفيّ**،أو الانكشاف الشُّعوريّ، كأوّل محطة استهوائيّة تظهر فيها الذّات الاستهوائيّة مُزودة باليقظة الانفعاليّة، فتكوّنت الذّات الاستهوائيّة للممثل (المتنبي) عندما ظهر مُزعزعاً عاطفيّاً من أوّل ملفوظ صرّح به (أكره)، نتيجة تأثره بالواقع الانهزاميّ السّوداويّ الّذي دفعه نحو اليأس من إمكانية تحرير أرضه، فظهر ذاتاً استهوائيّة تعيش وضعية انفعاليّة سلبيّة تشعر بالانكسار، والخُذلان، والضَّعف، والضَّياع الوجوديّ، لينتقل إلى وضعية انفعاليّة إيجابيّة تُعبّر عن كرهه للخمر المُصنّعة، وكُره المدينة والقُصُور، وكُره النِّفاق للسُّلطة، وانطلاقاً من هذا التّغيير الواقع على مستوى الحالة الانفعاليّة، عادت الرّغبة للذّات من جديد للاتصال بالموضوع القيميّ في برنامجها الاستهوائيّ (الرّفض)، فيقظة الذّات (المتنبي) برزت من خلال الشُّعور بهوى الرّفض الّذي تطور تصاعدياً عبر النَّصِّ، لتكشف الذّات الاستهوائيّة عمَّا ينتابها من أهواء مختلفة (الكُره، الحُبّ، الحُزن، الجُبن) ضمن هوى الإطار (الرَّفض).

وتتأهّب الذّات الاستهوائيّة في مرحلة **الاستعداد** العاطفيّ لتحديد ملامح المرحلة الانفعاليّة، خاصَّة عندما سيطر عليها هوى الرَّفض دون غيره من الأهواء من خلال ما تمتعت به من كفاءة ومُؤهلات ساعدتها في التَّعبير عن هوى الرّفض،وأعادت لها ثقتها في نفسها، فظهرت الازدواجيّة الشُّعوريّة على الذّات الاستهوائيّة في علاقتها بالسّلطة، بين الحُبّ (حُبّ مواقف سيف الدّولة والمُعتصم) والكراهية (كُره مواقف كافور) فهذا التّذبذب الشُّعوريّ يتوافق مع ثنائيّة النَّصِّ (الكرامة / الذّل)، فالذّات الاستهوائيّة في هذه المرحلة تُعَبّر عن هوى مُحدّد، انطلاقاً من المُؤهلات الّتي جعلته يُعَبّر عن الرّفض، فأعلن الممثل(المتنبي) صراحة أنَّه سئم من واقع مصر الانهزاميّ، وما فيها من حالة رُكُود فكريّ وسياسيّ، كما أعلن بكُلِّ جرأةٍ أنَّه سئم من السّلطة الحاكمة البلهاء، بل لعنها صراحة، فظهرت الذّات الاستهوائيّة مُتأهّبة للاتصال بموضوعها القيميّ (الرّفض)، وبذلك عاد الأمل من جديد للذّات بإمكانية رفض الواقع والعمل على تغييره، فقدّم نماذجاً مُشرقةً من التّاريخ الإسلاميّ حافظت على أرض المسلمين نحو سيف الدّولة والمُعتصم.

ويُعَدُّ **المحور الاستهوائيّ** بُؤرة التَّحول الّتي تقلب الحالة الانفعاليّة للذّات، وتظهر من خلاله جُمْلَة القيم الانفعاليّة الّتي رسمها مسار التّأهّب، فيمتلك الممثل في هذه المرحلة دوراً عاطفيّاً يتمّ فيه التّحقق من الهوى، فقد تعرّضت الذّات لمجموعة من الاضطرابات المُتعاقبة نتيجة للعاطفة النّواة (أكره)، فرفض الممثل (المتنبي) في هذا الدَّور واقعه السّياسيّ، ففي بداية المسار الاستهوائيّ عبَّر عن الرَّفض من خلال (هوى الكُره)، ثمَّ تحوّلت الحالة الانفعاليّة للذّات، فعبّرت عن رفضها من

خلال (هوى الحُزن) على (خولة البدويّة)، فهو حُزن مُضمر على مصير الشُّعوب الّتي تُرِكَتْ تُقاتل وحدها، وتخلّت عنها قياداتها، فمهَّدت الذّات لهذا الدّور العاطفيّ بِمهاد عِشقيّ، فَعَبَر من خلال الحُزن عن حالة الرَّفض، كما ظهر شكل آخر للتّحول الانفعاليّ من خلال التّحول من مسار الكُره إلى (هوى الحُبِّ) فوصف حُبّه لمواقف (سيف الدّولة)، وطبيعة العلاقة الّتي تربطه مع شعبه، كما قارب بين غَضْبَته المُعتصم للفتاة العربيّة، وبين سُخرية كافور من الفتاة، فشكَّلت عاطفة الحُبِّ انقلاباً عاطفيّاً ظهر من خلالها الرَّفض الصَّارم للواقع وللنظام الحاكم، فترسّخت فكرة الرّفض من خلال هوى الحُزن وهوى الحُبِّ، فغيّر المُتنبي تدريجياً نظرته للأشخاص، مِمَّا أنتج مجموعة من التّقييمات الهوويّة للشّخصيات تتناسب مع ثنائيّة الخطاب (الكرامة / الذّل).

وتُوَّجه البُوصلة في مرحلة **الانفعال** صوب الجسد، وملاحظة التّوترات الّتي تظهر عليه نتيجة ردود الأفعال، الّتي ستحسم الاختيار، فالذّات أسيرة للسّلطة، تُجّمل صُورتها البشعة من الشفة المثقوبة، والوجه الأسود، والرُّجولة المسلُوبة، فاعتمدت الذّات على الأوصاف الجسديّة للإشارة إلى أنَّ حُكامها عبيد بيد العدو، وظهر ردّ فعلها على ذلك بالبكاء (**أبكي على العروبة**) [1] فحضور الجسد كان قوياً في الإحساس، من خلال البُكاء على العُرُوبة كردّ فعل جسمانيّ عبّرت به الذّات الفاعلة عن الحالة النّفسيّة، فظهر التّوتر من خلال تغيرات جسديّة على الذّات جسَّدت التّحولات الانفعاليّة الّتي تُشير إلى حسم الاختيار بالرَّفض.

وتُشكّل مرحلة **التهذيب** نهاية المسار العاطفيّ، وتتكشّف فيها بوضوح العاطفة الّتي سيطرت على الذّات، ولا تُفْهَم العاطفة القابلة للتّقييم إلا في إطار المُحيط الثقافيّ الّذي وردت فيه، واعتمد الممثل المتنبي على التقييم الفرديّ من خلال توظيف (السّيف) الّذي يرمز في المُحيط الثقافيّ العربيّ للقوة والقتال، فسيف (كافور) في غمده يأكله الصَّدأ، فعاطفة الرَّفض قيّمت أفعال السَّلطة، بل تساءل عن حاجته للسَّيف مشهُوراً، ما دام مُجاوراً لكافور، وجعل التَّحقق الفعليّ لهذه العاطفة مُرتبطاً بمدى تقاعس السّلطة عن مُقاومة المُحتل، كما يتكشّف لنا في آخر القصيدة تقييم أمل دنقل للسّلطة الحاكمة عندما يتناص مع بيتين من شعر المتنبي، **"عيدٌ بأيةِ حالٍ عدتَ يا عيدُ؟"**[2] مُجرّياً فيها بعض التّحوير لتناسب رؤيته السياسيّة، وتقييمه الشّخصيّ للواقع المُعاصر، ورفضه السَّاخر لحالة الانهزام، واندثار هيبة السّلطة التّاريخيّة، فتشير الذّات في تقييمها إلى ضعف القوى المصريّة تجاه العدو، حتَّى باتت السُّلطة المصريّة تُشبه الحارس النائم الّذي يبدو مُخيفاً، مع أنَّه لا يستطيع الدّفاع عن نفسه، ويكتفي بسلاح الأناشيد لتمجيد بطولات زائفة في مواجهة عدوه، ويصل لقناعة أنَّ الحلَّ الوحيد أمام الشُّعوب هو الثَّورة الرَّافضة للسُّلطة الحاكمة.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص١٨٦

٢. المرجع نفسه، ص١٩٠

3 - الشَّخصيّة في قصيدة (الورقة الأخيرة - الجنوبيّ)

ترتكِز معماريّة نصّ (**الورقة الأخيرة – الجنوبيّ**) على البُعد الدّراميّ، الّذي يُجسّد فلسفة أمل دُنقُل للموت وفق ثنائية (الحياة / الموت)، ونَلمح في هذا النَّصِّ "رُؤيا مُغَايرة للموت مُختلفة عن كُلِّ تجارب شُعراء الحداثة، ويَكْمُن تَفَرّد رُؤيا شاعرنا في أنَّه لا يُصرّح بالموت، بل يسترجع أيام الصِّبا والطفولة في مشاهد تلتحف بلحاف الحُزن والحنين لماضٍ لن يعود"[١]، فاختلفت النَّظرة الدُّنقليّة للموت عن نظرة شُعراء الحداثة؛ لأنَّه جعل الموتَ مُخَلِّصه من براثن الشّقاء، فعبَّر عن الموت " بوصفه مُنقِذاً من كآبة الحياة... وألوان المُعاناة التي وطئته بمناسمها، وجثمتْ عليه بكلكلها، فرأى الموت مُنقِذاً من السَّقم... فيستغيث بالموت ليُنهي مُعناته، ويُنقذه من آلام الجسد المُمضة"[٢]، ولتحقيق ذلك اعتمد النَّصُّ على أهواء (الحنين، والحُزن، والقلق) ضمن دائرة هوى الإطار (**هوى الموت**)، خاصَّة إذا ما علمنا أنَّ هذا النَّصَّ آخرُ معزوفات الشَّاعر.

الشَّخصيات ورتبة ظهورها في الخِطاب:

صرّح السَّارد بشخصيّة (**الجّنوبيّ**) مُنذ العنونة، وبهذا تُعَدُّ شخصيّة الجنوبيّ "مُكوّناً سرديّاً فاعلاً من خلال تجاوب الأصوات السَّرديّة: الشَّخصيّة والرَّاوي وتحاورهما وجدلهما، حتَّى صارتْ الشَّخصيّة قريناً للشَّاعرِ الّذي يكشف مُعطيات واقعيّة تُؤكّد تداخلهما "[٣] وبذلك تُعَدُّ شخصيّة واقعيّة تبدأ من العنوان، وتتحرّك عبر الحَكي؛ لتقُوم بالفعل السَّرديّ ضمن مساحة السَّرد، كما تظهر شخصيّة (**الطفل**)، الّتي تُؤرخ لجانب مهم من طفولة المُمثل الجنوبيّ باستدعاء شريط الذكريات الّذي حنَّ له عن طريق السَّرد الاسترجاعيّ، وبرزتْ شخصيّة (**صديقه**)، الّذي قاسمه المُعاناة والصِّراع مع المرض، مُعَبِّراً عنه بضمير الغائب، وشخصيّة (**عامل البناء**) الّذي يُصور المُعاناة، ويُصَرّح السَّارد بشخصيّة (**يحيى**) الّتي تكشف حجم مُعاناة الأهل من فَقْد الأحبَّة، وساعد تنوع الفضاءات في تعدّد الشَّخصيات، كما فَصَلَ دُنقل برامج الشّخصيات بعتبة بعنوان فرعيّ (وجه) حَدّ فيه الانتقال من شخصيّة إلى أخرى، أمَّا بخُصُوص السَّرد فَقَد " قُدِّمَتْ الأحداثُ عن طريق سارِد عَالِم بجُلِّ الأحداث، وبِمَكَامِن الشَّخصيات، واعتمد السَّرد على تقنية التَّلخيص لتقديم مجموعة من الأحداث المُتلاحقة في صُوُرة مُوجزة، فلجأ السَّارد إلى استحضار ماضي الشَّخصيات"[٤]، وتقنية الاسترجاع بالعودة إلى أحداث ماضية في لحظة لاحِقة لحُدُوثها.

---

١. بكور، سعيد، رؤيا النهاية واستشراف الموت ، قراءة في قصيدة "الورقة الأخيرة - الجنوبيّ" لأمل دنقل، **مجلة أبابيل**، حلب، العدد ٥٦ ، السنة لسابعة، تموز ٢٠١٢، ص٧٧

٢. أبو الخير، محمود، **شعر المعمَّرين في الجاهليّة وصدر الإسلام**، سماته الفكريّة والفنيّة، ط١، دار الرّواية العربيّة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١١، ص٢٣٩ - ٢٤٠

٣. هلال، عبد الناصر، **آليات السّرد في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ص ١٠٥

٤. وازيدي، حليمة، **سيميائيّة السّرد الرّوائيّ – من السّرد إلى الأهواء**، ص٨٧

3 -1 : المَسارات التَّصويريّة والأدوار التيماتيكيّة

يُعَدُّ المُمثل (**الجنوبيّ**) ذاتاً فاعلةً، وشخصيّةً مركزيّةً في الخِطاب، ارتبط اسمه بالفضاء المكانيّ، فَسَهُل التَّعرف عليه من خلال ما قدَّمه عنه السَّارد، الّذي حقَّق الإيهام بواقعيّة الشَّخصيّة، وتَشَكَّل المسار التَّصويريّ للممثل ببرنامجين سرديين، تمثّل الأوّل في البرنامج السَّرديّ المعرفيّ للذات (الجنوبيّ) والموضوع اقتراب الموت، حيث ظهر بديلاً للعنوان (الورقة الأخيرة)، وتتكشّف دلالته من خلال تفكيك العنوان، فعبارة (الورقة الأخيرة) كِناية عن ورقة الخريف الّتي تتأهّب للسُقوط، فهي نُبُوءة بسقُوط ورقة عمره، الّتي تُفْضِي إلى نهايته، ووزَّع السَّارد صفات المُمثل الجنوبيّ الخارجيّة على طول الخطاب، نحو تغيّر ملامحه كما في الملفوظ (**أم أن الذي كانَ طفلاً سواي؟**) وفي الملفوظ (**لكن تلك الملامحَ ذات العذوبةِ، لا تنتمي الآن لي**).

أمَّا المسار التَّصويريّ الثّانيّ فأظهر فلسفة (الجنوبيّ) الوُجُوديّة وُفْق ثُنائيّة (الحياة / الموت)، فكشف دوره التيماتيكيّ الفكريّ، حيثُ اختتم خِطابه بحوار " داخليّ (مونولوج) يكشف ما بداخله من عذاب، ويعكس واقعه النَّفسيّ الجريح، وقد أخذ هذا الحِوار شكل سؤال وجواب"[١]، فيقول:

- هَلْ تُرِيْدُ قَلِيْلاً مِن البّحْرِ ؟

- إنَّ الجَنُوبِيَّ لا يَطْمَئنُ إلَى اِثْنَيْنِ يَا سَيِّدِي:

البَحَرِ – وَالمَرْأةِ الكَاذِبَةِ

.....

- هَلْ تُرِيْدُ قَلِيلاً مِن الخَمْرِ؟

- إنَّ الجَنُوبِيَّ يَا سَيِدِي يَتَهَيّبُ شَيْئينِ:

قَنِّيْنَةُ الخَمْرِ – وَالآلَةُ الحَاسِبَةْ

فَالجَنُوبِيَّ يَا سَيِّدِي يَشْتَهِي أنْ يَكُوْنَ الَّذِي لَمْ يَكُنْهُ

يَشْتَهِي أنْ يُلَاقِي اِثْنَتِيْنِ:

الحَقِيْقَةَ – وَالأَوْجُهَ الغَائبَةْ[٢]

ونلحظُ من خلال الملفوظات المسار التَّصويريّ الّذي يُحدّد أدوار المُمثل (الجنوبيّ)، حيث سيطرة فكرة الموت عليه، فهو لا يثق بالبحر والمرأة الكاذبة، ولا يطمئن لمغريات الحياة المُتقلبة، كما يخاف أطماع البشر، فلم يَعُدْ يرغب في المصالح الماديّة، فهو يشتهي الحقيقة في الموت، ولقاء الأموات، فظهر الدَّور التيماتيكيّ بوصفه فيلسوفاً،له تأملاته الفلسفيّة، فبرز الاضطراب في أبياته، فرسم شكلها الطِّباعيّ أمواج بحر قلقة، تُعَبّر عن صِراعه النَّفسيّ مع ثُنائيّة (الحياة / الموت).

---

١. بكور، سعيد، **رؤيا النهاية واستشراف الموت** ، ص٨٣

٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعرية الكاملة**، ص٣٦٧

وتتبلور صُورة المُمثل (**الطفل**) من خلال المسارات التّصويريّة للمُمثل (الجنوبيّ)، لترسم سِمة التَّحوّل،حيث بدأ المَشهد بصُورةٍ عائليةٍ تَسْتَدعي من الماضي ذكريات الطُّفولة،لتُنْبِئ عن التَّحولات الفسيولوجيّة الّتي طَرَأتْ على جسد الذَّات، مُوظّفاً أسلوب الاستفهام للتعبير عن اهتزاز حالته الشُّعُوريّة، بسبب ما أحدثه المرض من تغيّر ملامحه الجسديّة.

- هَلْ أَنَا كُنْتُ طِفْلاً

أَمْ أنَّ الّذِي كَانَ طِفْلاً سِوَايَ؟

.....

- أَوَ كَانَ الصَّبِي الصَّغِيرُ أَنَا؟

أَمْ تُرَى كَانَ غَيْرِي؟[1]

واحتفظ الممثل (الطفل) بذكريات حزينة، من خلال العلامة (**أَتَذَكَّرُ**)، فالذكرى " مُماثل لزمن ممتدّ من الحاضر إلى الماضي امتداداً وهميّاً، كما إن الذكرى ترد مماثلاً لشحنة زمنيّة تسري في الذَّاكرة بسرعةٍ مُذهلةٍ؛ لتُحيي فيها لحظةً من الماضي كانت منسية في زاوية ما منها"[2]

أَتَذَكَّرُ

مَاتَ أَبِي نَازِفاً

أَتَذَكَّرُ..

هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهِ..

أَتَذَكَّرُ

أُخْتِي الصَّغِيْرَةَ ذَاتِ الرَّبِيْعَيْنِ.

لا أَتَذَكَّرُ حَتَّى الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهَا[3]

ويبدو في هذا المَسار أنْ المُمثل (الطفل) تعرَّض لنكسات عاطفيّة عنيفة، حيثُ يُسَجِّل شريط ذكرياته مواقف تَوتّريّة بِفَقْدِ والده صغيراً، وزاد تَعَمّق توتّر الذّات عندما فَقَدَ أخته ذات الرّبيعين، فاتّضحت زاوية الرُّؤية التبئيريّة الّتي منحها السَّارد للمُمثل، واعتماده على تذكّر مواقف حزينة، تحمل دلالات عَمِيقة، فيتذكر صُورة أبيه رمز الحماية، ويتذكر صورة أخته رمز البراءة، ليصل إلى قناعة بأنَّ الموتَ هو المُنْتَصِر في الصِّراع، كما قدَّم السَّارد وصفاً خارجيّاً لشخصيّة (الطفل) بملامحه العذبة،وعيونه الطّيبة،وبحضور شخصيّة (الطّفل) يكشف السَّارد في هذا المَسار الصِّراع النَّفسيّ بين صُورة "الجنوبيّ" الطفل في الماضي، وصُورة الجنوبيّ الحاليّة، ويوضّح المَسار رُؤية الصوت السَّارد في مواجهة حتميّة التَّحول، فلم يَعُدْ يجمعهما سوى مُتلازمة الاسم.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص٣٦٠ - ٣٦١

٢. مرتاض، عبد الملك، **التحليل السيمائي للخطاب الشعري**، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠٥،ص١١٧

٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**،، ص٣٦٠ - ٣٦١

وهيمن صُوت السَّارد العَالِم بذكريات الماضي في المَسار التَّصويريّ للمُمثل (**الصّديق**)، فأظهر أزليّة التّوأمة بينهما، وبيَّن برنامجه ارتباط أفعال المُمثل (الصّديق) بالذّات الجنوبيّ، فقدَّم المَسار التّصويريّ وصفاً دقيقاً للعلاقة الوطيدة بينهما، كما تُوضّحه الملفوظات الآتية:

كَانَ يَسْكُنُ قَلْبِي
وَأَسْكُنُ غُرْفَتَه
نَتَقَاسَمُ نِصْفَ السَّرِيْرِ
وَنِصْفَ الرَّغِيْفِ
وَنِصْفَ اللُّفَافَةِ،
وَالكُتُبَ المُسْتَعَارَةِ[1]

وكشف هذا المَسار التَّصويريّ الرُّؤية التبئيريّة للمُمثل (الصّديق)، عندما جعل الموتَ مُخَلِّصاً له من عذاب المرض، فأظهر سِمة الشَّجاعة الّتي اتّصف بها المُمثل، كما منح الذّات الجنوبيّ الأمل في الخلاص، فأظهر البرنامج السَّرديّ المعرفيّ للمُمثل (الصّديق) رغبته في الاتصال بالموضوع القيميّ (الاعتقاد بأنَّ الموت هو المُخلّص من العذاب)، وانكشفت من خلاله دلالة اللجوء إلى الذّكريات باعتبارها حالة شُعُوريّة تخفف عليه المرض، وتسلي نفسه بقرب الخَلاص.

عِنْدَمَا اِحْتَقَنَتْ لَوْزَتَاهُ، اِسْتَشَارَ الطَّبِيْبَ،
وَفِي غُرْفَةِ العَمَلِيَّاتِ..
لَمْ يَصْطَحِبْ أَحَداً غَيْرَ خُفٍّ
وَأُنْبُوبَةٍ لِقِيَاسِ الحَرَارَةِ
فَجْأَةً مَاتَ!
لَمْ يَتَحَمَّلْ قَلْبُهُ سَرَيَانَ المُخَدِّرِ،
وَانْسَحَبَتْ مِنَ عَلَى وَجْهِهِ سَنَوَاتُ العَذَابَاتِ[2]

وقدَّم السَّاردُ المُمثلَ (**العامل**) بدوره التيماتيكيّ المهنيّ عامِلاً للبناء، وهي مهنة من مهن الأشقياء في مجتمعه،الذين هجروا قُرَاهم الزِّراعيّة سعياً وراء رزقه، عشقت روحه الحريّة، وحلّق في الفضاء حُرّاً، فاختار السُّقوط عن سِقالته ليعانق مُنتشياً الموت، مُتَمَرِّداً على المدينة.

مِنْ أَقَاصِي الجَنُوْبِ أتَى، عَامِلاً
لِلبِنَاءِ

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٦٢
٢. المرجع نفسه، ص٣٦٣

كَانَ يَصْعَدُ " سِقَالَةً " وَيُغَنِّي لِهَذَا الفَضَاءِ[1]

كما أحالت الملفوظات إلى طريقة تعامل أهل المدينة مع بعضهم، فكلّهم في حَرَمها غُرَباء، قيمتهم لا تكاد تُساوي ورق صحيفة تُغَطّي مائدة مُتَّسخة، فالأحياء فيها عُراه.

كُنْتُ أَقْرَأُ نِصْفَ الصَّحِيْفَةِ،
وَالنِّصْفَ أُخْفِي بِهِ وَسَخَ المَائدَةِ
لَمْ أَجِدْ غَيْرَ عَيْنَيْنِ لا تُبْصِرَانِ..
وَخَيْطَ الدِّمَاءِ
وَانْحَنَيْتُ عَلَيْهِ.. أَجِسّ يَدَهُ
قَالَ آخَرُ: لا فَائِدَةَ
صَارَ نِصْفُ الصَّحِيْفَةِ كُلَّ الغِطَاءِ
وَأَنَا.. فِي العَرَاءْ[2]

وقدّم السَّارد في بداية المَسار التَّصويريّ إشارة خاطفة للمُمثل **(يحيى)**[3] توضّح موته جسديّاً، وخُلوده روحيّاً، مُتمنياً من ابنته (أسماء) التّيقن بأنَّ أباها صعد بفكره، ولم يمت ذكره، فيقول:

لَيْتَ " أَسْمَاءَ " تَعْرِفُ أنَّ أَبَاهَا صَعَدْ
لَمْ يَمُتْ
هَلْ يَمُوتَ الَّذِي كَانَ يَحْيَا[4]

فعمّق هذا المسار رُؤية الذّات للموت، فترى فيه طريقاً نحو الخُلُود، فالمُمثل (يحيى) لا يفعل شيئاً في مساره، لكن تتحكم به الصفات الّتي خَلَعها السَّارد عليه، فجسَّد المُمثل يحيى في برنامجه السَّرديّ فكرة الخُلُود بعد الموت، ليكون عامِلاً مُساعِداً للذّات في صِرَاعِها للتَّغلب على الموت.

عَاشَ مُنْتَصِبًا، بَيْنَمَا
يَنْحَنِي القَلْبُ يَبْحَثُ عَمَّا فَقَدْ
لَيْتَ " أَسْمَاءَ " تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا الّذِي
حَفِظَ الحُبُّ وَالأَصْدِقَاءُ تَصَاوِيرَه..
وهو يضحكُ ... وهو يفكرُ [5]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص٣٦٤
٢. المرجع نفسه، ص٣٦٤ - ٣٦٥
٣. شخصية واقعية،هو القاص يحيى الطاهر عبد الله،تربطه صداقة قوية بالشّاعردنقل،واسماء ابنته.
٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٦٣
٥. المرجع نفسه، ص٣٦٥

3 – 2 : الأدوار الباتيميّة (الانفعاليّة):

حدّدت المسارات التَّصويريّة في نصِّ (الورقة الأخيرة- الجنوبيّ) السِمات والأدوار التيماتيكيّة للممثلين، وارتبطت ملامحها الانفعاليّة بفلسفة الموت، وظهر جلياً أنَّ النَّصَّ قائم على ثنائيّة (الحياة / الموت)، فبرز هوى (**الموت**) حقيقة كُبرى شغلت تفكير الإنسان الوُجوديّ، فتحوَّل هوى الموت إلى فعل اقناعيّ، ينظر إلى الحياة والموت وإلى ما وراء الوجود، فبات الموت موضُوعاً قيميّاً مَرغُوباً فيه، وتتضح البنية الإجرائيّة لهوى الموت من خلال المُكونات النَّفسيّة للذّات،فَشَكَّل الموت مادّة استهوائيّة خامة تتكون منها الأهواء الفرعيّة،ويقسم الموت إلى محورين: موت حتمي، وموت مُنقِذ، ونهتمّ في دراستنا بالموت المُنقِذ باعتباره مادّة استهوائيّة وقوة انفعاليّة رسمت عوالم الأهواء في الخِطاب، فدفع الموتُ الاستهوائيّ الملفوظات نحو الرَّغبة في التَّوتير الّتي تحدّد علاقة الذّات الاستهوائيّة بعالمها، وتدلّ على قُدرة الذّات في التّوجه نحو الموضُوع واستهدافه، ونتيجة التّوترات الناتجة عن الاستهواءات يتولد المَصير الاستهوائيّ من خلال الانتقال من هوى إلى آخر، ويصل هوى الموت إلى مرحلة النَّظير الّتي تَكتَسِب فيها الانفعالات قيمتها بعيداً عن كُلِّ ما هو نفعيّ،وبذلك يكون كموناً انفعاليّاً مُسنداً للموضوع، وبذلك يكون (هوى الموت) هوى الإطار الّذي يحتضن مجموعة أهواء فرعيّة مثل: الحنين والحُزن والقلق.

أ ـ هوى الحنين

ارتبط هوى الحنين الدَّال على الشَّوق وتوقان النَّفس للماضي بحالة النُكُوص الشُّعوريّ للذّات، عندما استنهضت طفولتها من الرَّماد، فهي عملية إحياء نُكُوصيّ لذكريات نفتقدها، وتمظهر هوى الحنين لدى الممثل (الجنوبيّ) عندما حاول الاتصال بمرحلة الطفولة، ليصبح لهوى الحنين "وظيفة تَواصُليّة، إذ يربط الآني بالماضي، فينتج عن ذلك مُفَاضَلة بينهما تُرَجِّح الماضي؛ لأنَّ الآني يُمثِّل حالة من الضِّيق، بينما يُمثل الماضي حالة مثاليّة تُحَاول (الذَّات) أن تستردّها، أو تبقيها في الذّاكرة"[1]، فكشف العنوان الفرعيّ للمشهد (**صورة**) سيطرة هوى الحنين على الذَّات، وكأنَّ الحنين لزمن الطفولة بات مِرآة مُحدبة تعكس عِظَم الشَّوق الّذي تحياه الذّات.

وشكَّل (هوى الحنين) دافعاً استهوائيّاً للذّات (الجنوبيّ) نحو الاتصال بالموضوع ذكريات الطفولة، فالذّات كانت مُنْفَصِلة عن موضوعها، فأحدث هوى الحنين نُكُوصاً زمنيّاً بالعودة إلى الماضي هرباً من آلام الحاضر، ليكون هذا النُكُوص علامة من علامات الموت، فأظهرت الملفوظات السَّرديّة الاستطاعة الانفعاليّة للفاعل الاستهوائيّ، فبدأ بالحنين لصورة العائلة الّتي يفتقدها الآن وهو وحيد في غرفة العلاج، ففي تذكر هذه الصُّورة توتير لمشاعر الحنين،

---

١. الشّعار، سلطان عيسى، **الزَّمن في شعر محمود درويش**، ص٢٠٥

واستشراف للموت بانعدام الصُّورة،ودفعته الذّكريات إلى تفكيك الصُّورة، فالأب جالس حتَّى تذوب الفوارق الطوليّة بينهما، وهو مُنتصب تتدلى يداه، صُورة تدلّ على حالة القوة، والآن يفتقد الأب رمز الحماية، وهو مُلقَى لا يقوى على الوقوف، ويداه ممددتان إلى جانبه، صُورة للموت، بل إنَّ الشّج الّذي تركته رَفْسَة الفَرَسِ تعيش معه، بينما ينسى الآن آثار العلاج في جسده، وآثار العمليات، لقد وصل لدَّرجة اللامبالاة الشُّعوريّة، فمن خلال الحنين لمرحلة الطفولة الّتي انقضت يظهر استشرافه للموت، وما حدث من تغيير في جسده يشعره بذلك، فالفاعل الاستهوائيّ داخل الخِطاب مَحْكُوم بهوى الحنين، الّذي دفع الذّات للنُكُوص للماضي، والاستعانة بالذّكريات، فحضر هوى الحنين من خلال فعل التّذكر، فكان الحنين وراء جميع سُلوكاته الانفعاليّة، فنجده يقول:

هَذِه الصُّورُ العَائلِيَةُ..
كَانَ أَبِي جَالِسًا، وَأَنَا وَاقِفٌ.. تَتَدَلَّى يَدَايَ
رَفْسَةٌ مِنْ فَرَسٍ
تَرَكَتْ فِي جَبِيْنِي شِجًّا، وِعِلَّمِتْ القَلْبَ أنْ يَحْتَرِسَ[1]

وأحدث الفضاء الزَّمانيّ دوراً استهوائيّاً من خلال فعل التَّذكر في توتير الذّات الاستهوائيّة، فتفتّحت ذاكرة السَّارد على الماضي، ليكون فضاءً يُنَفِّس فيه عن آلامه، فرغبتْ الذّات الاستهوائيّة بالاتصال بموضوعها (وجوه الغائبين)، فلجأ إلى هوى الحنين مُسْتَحضِراً الماضي في حالة شُعُوريّة حزينة، فيَحِنُّ إلى رُفَقاء الماضي الّذين عجَّت أعمدة النَّعي بأسمائهم.

وَأَسْمَاءُ مَنْ أَتَذَكَّرهُم – فَجْأَة -
بَيْنَ أَعْمِدَةُ النَّعْيِّ،
أُولَئكَ الغَامِضُونَ: رِفَاقَ صِبَايَ.
يُقْبِلُونَ مِن الصَّمْتِ وَجْهًا فَوَجْهًا..
فَيَجْتَمِعُ الشَّمْلُ كُلَّ صَبَاحٍ،
لِكَي نَأتَنِسْ[2]

فشكَّل هوى الحنين محور أزمة الذّات الاستهوائيّة، فدفعه الحنين لاسترداد ذكرياته مع رُفَقاء العُمر، وعندما بحث عنهم، وجدهم سبقُوه إلى الموت، فارتبط هوى الحنين بهوى الموت، فكُلّ من يشتاق لهم في عِدَاد الموتى، فتظهر الرُّؤية الاستشرافيّة للذّات عندما يأنس للقاء بأصدقائه في عالم الموتى، فخَيَّم هوى الموت على المشهد، وشكَّل الحنين دافعاً للذّات للاتصال بموضوعها.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٠
٢. المرجع نفسه، ص ٣٦٢

ب ـ هوى الحُزن

أحدث السَّارد تداخُلاً استهوائيّاً في خطابة، فلم يلتزم مساراً هوويّاً أُحاديّاً، بل نوَّع في الأهواء الفرعيّة الّتي عبَّرت عن هوى الموت، فانتقل بانفعالاته من هوى الحنين إلى هوى الحُزن، ولعب هوى الحُزن دوراً استهوائيّاً في اتصال الذَّات بموضوعها القيميّ (انتظار الموت)، فسيطرت عاطفة الحُزن على المُمثل (الجنوبيّ) عندما اخترقت حالة الحنين إلى مرحلة الطفولة، فاستدعت منها مواقف حزينة، فعبَّر عن هوى الموت عندما تذكر موت والده وأخته ذات الرَّبيعين، يقول:

أَتَذَكَّرُ
مَاتَ أَبِي نَازِفاً
أَتَذَكَّرُ..
هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهِ..
أَتَذَكَّرُ..
أُخْتِي الصَّغِيْرَةَ ذَاتِ الرَّبِيْعَيْنِ.
لا أَتَذَكَّرُ حَتَّى الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهَا
المُنْطَمِـــــس[1]

وأنتج هوى الحُزن فعل التَّذكر الّذي كرره السَّارد خمس مرات في المقطع، ليدُلَّ على أنَّ هذه المواقف الحزينة محفورة في ذاكرة الجنوبيّ، ففي خِضَمِّ سيطرة هوى الحنين على انفعالات السَّارد، يقتحم هوى الحزن ذكرياته بمفردات الموت(مات، نازفاً، قبره، قبرها، المُنْطمس)، فيسترجع مواقف حزينة مثل موت والده، وتبعها موت أخته الصَغيرة، فأعاده هوى الحزن إلى دائرة الموت، فشكَّل تطوراً في الحالة الشُّعوريّة بالانتقال من الحنين إلى الحزن.

ولعب هوى الحزن دوراً استهوائيّاً وتَّر الذّات الاستهوائيّة، من خلال ملفوظات سرديّة سَهَّلَتْ اتصال الذّات بموضوعها القيميّ (اقتراب الموت)، فكثرة الملفوظات الّتي أنتجها هوى الحزن في الخطاب، الّتي تتصل في نهايتها بهوى الموت، ويتمظهر الحزن ضمنيّاً في موقف السَّارد من المُمثل (الصَّديق)، لأنَّه مات، ولم يَعُدْ يشاركه مرارة الحياة، فهو بحث مُبَطَّن عن الموت.

عَادَ كَمَا كَانَ طِفْلاً..
يُشَارِكَنِي فِي سَرِيْرِي
وَفِي كِسْرَةِ الخُبْزِ وَالتَّبْغِ
لَكِنَّهُ لا يُشَارِكَنِي.. فِي المَرَارَةِ![2]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٠ ـ ٣٦١
٢. المرجع نفسه، ص ٣٦٤

وعبَّر حُضُور هوى الحزن عن الخوف من فُقْدَان الأحبّة، وتركِهم الحياة بسبب الموت، فوتَّر هذا الشُّعُور السَّارِد، ودفعه نحو البحث عن ذكرياتهم، واستسلامه أمام حقيقة الموت.

عَاشَ مُنْتَصِبًا، بَيْنَمَا
يَنْحَنِي القَلْبُ يَبْحَثُ عَمَّا فَقَدْ[١]

ج - هوى القلق

يُشِير القلق إلى حالةٍ توتريّةٍ ناتجةٍ عن الخوف من أحداث متوقعة مثل الموت، الّذي يصيبه التّفكير فيه بالهلع، "ففي حالات القلق يمتلك الشَّخص انفعالاً شديداً بالمواقف والأشياء بما يبعث على التَّمزق والخوف، تضطرب العلاقة بالآخرين، فيميل الشَّخص إلى التَّناقض... وثَمَّة ما يُؤكِّد أنَّ حالات القلق غالباً ما تكون مَصْحُوبةً بالعجز عن تَحَمّل الضُّغُوط، فيجنح سُلُوكه للتَّناقض والتَّوتّر،"[٢] والمبالغة في ردِّ الفعل، وظهر أثر (هوى القلق) في ردّ فعل المُمثل (الصَّديق) على هَجْرِ محبوبته له، فلجأ للتَّعبير عن قلقه إلى تكرار فعل (التَّمزيق)، فيقول على لسان السَّارد:

هَجَرَتْهُ حَبِيْبَتُهُ فِي الصَّبَاحِ فَمَزَّقَ شِرْيَانَهُ فِي المَسَاءِ
وَلَكِنَّهُ بَعْدَ يَومَيْنِ مَزَّقَ صُوْرَتَهَا..
وَانْدَهَش[٣]

فنبع قلق المُمثل (الصَّديق) من خوفه جراء هَجْر محبوبته، وردّ الفعل القلق الّذي ظهر في الفعل (مزّق) لشريانه ولصُورتها، واختيار الشِّريان فيه إشارة إلى إنهاء أهمِّ مُقومات الحياة. كما ظهر (القلق) نتيجة انفعالات لم يستطع السَّارد السَّيطرة عليها أو تجنّبها، فمال إلى التَّناقض، والعجز عن تصديق حقيقة التَّغير الجسديّ الّذي لَحِقَ به نتيجة المرض واقترابه من الموت، فخوفه من هذه الحالة دفعه نحو انكار التَّغيرات، والبحث عن الصُّورة القديمة.

أَوَ كَانَ الصَّبِيُ الصَّغِيرُ أنَا؟
أمْ تُرَى كَانَ غَيْرِي؟
أُحَدِّقُ..
لَكِنَّ تِلْكَ المَلَامِحَ ذَاتَ العُذُوْبَةِ
لا تَنْتَمِي الآنَ لِي.[٤]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٥
٢. ابراهيم، عبد الستار، **أسّس علم النّفس**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٧، ص ١٨١
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٢
٤. المرجع نفسه، ص ٣٦١

3 - 3 : الأدوار العامليّة:

بُنِي النَّصّ الدُّنقليّ (الورقة الأخيرة - الجنوبيّ) على ثنائيّة (الموت / الحياة)، ومن خلال هذه الثنائيّة، تشكَّل مسار سرديّ بيّنت ملفوظاته الأدوار العامليّة للممثلين على النَّحو الآتي:

العامل الذّات:(الجنوبيّ)الذي يرغب في الاتصال بموضوع القيمة (الموت)، ويبحث عن الخلاص.

العامل الموضوع: (الموت)، من خلال رفضه للواقع المرضيّ.

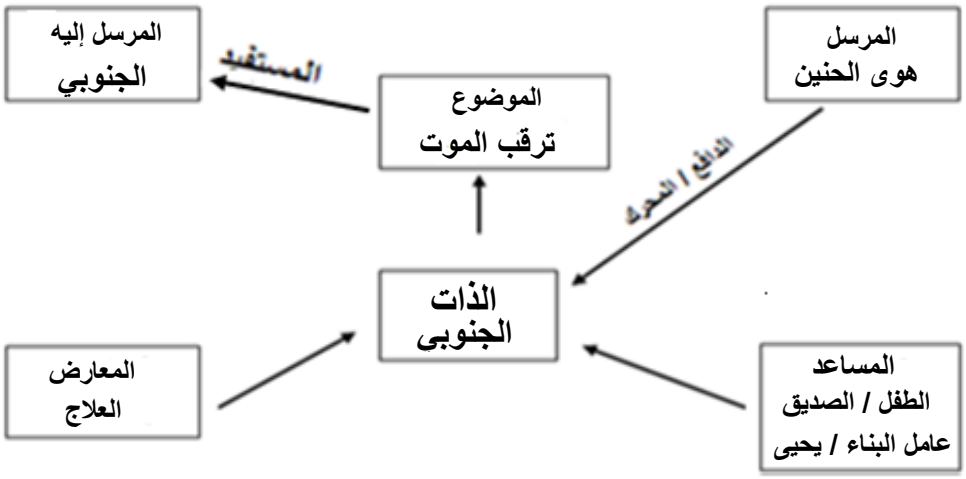
العامل المُرسِل:(هوى الحنين) من خلال ذكريات الطفولة، وتغير الملامح، وذكريات الرُّفقاء.

العامل المُرسَل إليه: وهو العامل المُستفيد من البرنامج، وهو (الجنوبيّ).

العامل المُساعِد: الطفل، الصَّديق، عامل البناء، يحيى، الأب، الأخت ذات الرَّبيعين.

العامل المُعارِض: العلاج (يفهم ضمنيّاً).

وتمثل الأدوار العامليّة بالنّموذج العامليّ الآتي:



كشف النّموذج العامليّ عن رغبة الذّات(الجنوبيّ) الاتصال بموضوعه القيميّ (ترقُّب الموت)، فالذّات في الوضع الطبيعيّ كانت مُنْفَصِلة عن موضوعها، لكنَّ اشتداد آلامه، وشُعُوره بالوحدة في غرفة العلاج، حرَّك عاطفة الحنين لديه، فعادت به إلى مرحلة الطُّفولة، واستذكر صُورة العائلة الّتي يفتقدها، كما تذكَّر مَصِير من أحبَّهم، فوالده مات وهو طفل، كذلك أخته الصغيرة، فدفع الحنينُ الذّاتَ نحو تَرَقّب الموت المُنقِذ من هذه المعاناة، وتوفّر العامل الذّات على استطاعة ومُؤهلات تدفعه إلى الاتصال بموضوعه، وساعده على ذلك وجه المُمثل (الصّديق) الّذي شاركه في كُلِّ شيءٍ، ولكن عندما اشتدَّ عليه المرض فَضَّل الاستسلام للموت، وعامل البناء رفض التَّكيّف مع حياة المدينة، فَفَضَّل الموت، وصديقه الحميم(يحيى) سبقه إلى الموت، في المقابل فُهِمَ (العلاجُ) كعامل حاول إعاقة اتصاله بالموضوع، لكنَّه فَشِل في إعاقة الذَّات عن موضوعها، وحاولت الذّات في نهاية البرنامج تحقيق هدفها، وتُمَثَّل بـ (ع ذ ∪ مو) ⟵ (ع ذ ∩ مو).

3 – 4: الدّور الاستهوائيّ للممثل:

يُحقّق المُمثل دوراً استهوائيّاً في توتير الذّات، وتحريكها نحو الرَّغبة في موضوعها، ويُساعد النّموذج العامليّ في تحديد تلك الأدوار التّوتريّة الاستهوائيّة، فقد كان الذات (الجنوبيّ) في بداية مساره الاستهوائيّ مُنْفَصِلاً عن موضوعه (انتظار الموت)، وعندما رغبت الذّات في الاتصال به، اتكأت على أدوار الممثلين الاستهوائيّة؛ لدفعها أو مساعدتها للاتصال به، فاستحضار صورة العائلة من الذّاكرة له دور استهوائيّ قوي في توتير (الذّات)، مِمَّا دفعها نحو الإحساس بأهواء (الحنين، والحزن، والقلق) أمام تحقيق الموضوع (انتظار الموت المُنقِذ)، فدفعته أهواؤه المُرتبطة بحالته النّفسيّة إلى تحفيز الذّات لإنجاز أفعالها الهوويّة.

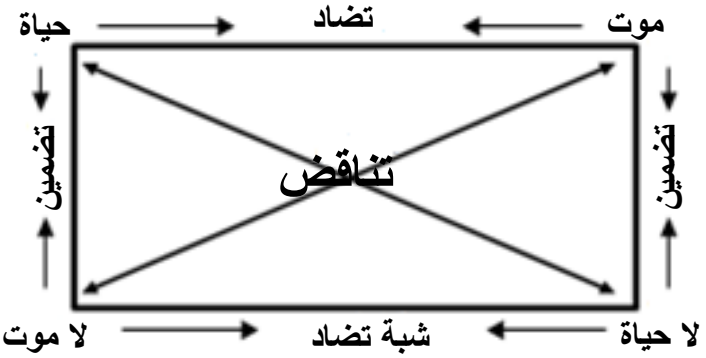
وشكَّل استذكار السَّارد (الذّات الاستهوائيّة) لصُّورة العائلة دوراً استهوائيّاً قوياً، اعتمد فيه السَّارد على هوى الحنين بوصفه عامِلاً مُرسِلاً، ودافعاً استهوائيّاً، أدى إلى توتير الذّات فشعرت بهوى (الحنين) للماضي، وظهرت دلالاته الاستهوائيّة في الملفوظات السَّرديّة على لسان المُمثل (الطفل)، الّتي عبَّرت عن حنين الذّات لمرحلة الطفولة، حيث (الأب) رمزاً للحماية، فسعت الذّات من خلال هوى الحنين للاتصال بالماضي، للهرب من الواقع المُؤلِم، كما ظهر هوى الحنين في الملفوظات السَّرديّة الّتي تُشِير إلى حالة الشَّوق الّتي تُسَيْطر على الذّات للرُّفقاء الّذين قاسمهم الذِّكريات، فشُعُور الذَّات بالضعف والوحدة دفعها نحو الحنين للماضي، فشغل (هوى الحنين) دور المُرسِل الاستهوائيّ الّذي حقَّق الأهليّة الاستهوائيّة للذّات للاتصال بموضوعها القيميّ،فكان الحنين للماضي حالة وداع للحاضر، فمن خلال هوى الحنين ظهر هوى الموت، وظهر العامل المُرسِل (هوى الحنين) من خلال الممثلين: (الطفل) و(الصّديق) و(يحيى).

وساعد هوى الحزن الذّات الاستهوائيّة للاتصال بموضوعها، وتشكَّل من خلاله عوامل استهوائيّة مُساعِدة، فلعب المُمثل (الطفل) دور المُساعِد الاستهوائيّ الّذي ساعد الذّات للاتصال بموضوعها، وظهر ذلك من خلال الملفوظات السَّرديّة،الّتي عبّرت عن حزن المُمثل(الطفل) على وفاه والده وأخته الصغيرة، فوتَّرت هذه المواقف الحزينة الذّات الاستهوائيّة، وظهر حنينه للعائلة الّتي يعيش وحيداً خارج إطار صورتها، فرغبت الذّات بالرُّجوع إلى الصُّورة من خلال الموت، فبدأ اتصاله بهوى الموت؛ ليكون مُنْقِذاً له من هذه المعاناة، كما حفّز المُمثل الاستهوائيّ (عامل البناء) الذَّات لمُواصَلة البحث عن موضوعها القيميّ من خلال هوى الحُزن، عندما فضَّل الهرب من واقعه الحالي، فسقط غريباً، ولم تجد الذّات الاستهوائيّة الشَّاهدة على المشهد غير بقايا صحيفة تغطيه بها، كما قام المُمثل (الصَّديق) بوظيفة المُساعِد الاستهوائيّ الّذي يحرّك الذّات نحو الحزن على وجوده العبثيّ، عندما رغب في الانسحاب من آلام الحياة، فلجأ للموت ليستريح. وشغل المُمثل

(يحيى) وظيفة (مُساعِد استهوائيّ) دفع الذّات نحو هوى الحزن، فوتَّر الذّات الاستهوائيّة الّتي استشعرت عظيم الفقد بموت صديقه، وما تركه موته من حَسرةٍ في نفس السَّارد، فبدأ يبحث عن مقومات الخُلُود، ورأى أنَّ الخُلُود لا يكون بالجسد بل بالرّوح، مِمَّا شكَّل عامِلاً مُساعِداً للاتصال بموضوعه الموت. والملاحظ أنَّ جميع الممثلين قاموا بدور استهوائيّ، وتَّر الذّات ودفعتها الحالة الانفعاليّة نحو موضوعها اعتماداً على هوى الحزن وهوى الحنين وهوى القلق الوجوديّ، لتصل في نهاية برنامجها الهوويّ إلى رغبة قوية في الاتصال بالموت المُنقِذ، فهو يشتهي أن يكون الّذي لم يكنه في حياته، فهو يشتهي الموت ولقاء الأوجه الغائبة.

المُربّع السيميائيّ:

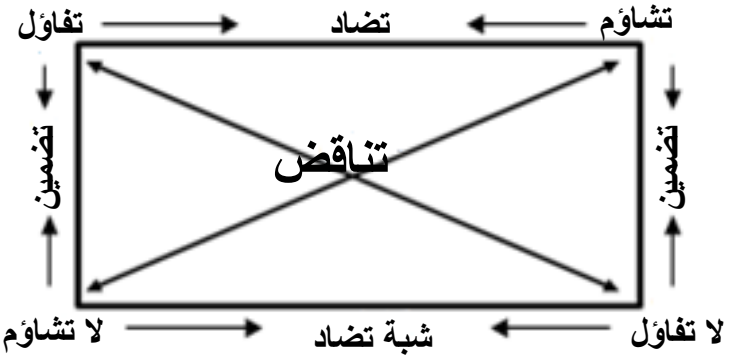
يُسهم المربع السيميائيّ في تَمَثُّل كيفية إنتاج الدّلالة في الخطاب الشِّعريّ، وقد لاحظنا تداخل العلاقات بين الحالات السَّرديّة عندما رصدنا انتقال الذّات من وضعية إلى وضعية مُضَادة لها في الملفوظات السَّرديّة، فقد افترضنا أنَّ النَّصَّ (الورقة الأخيرة - الجنوبيّ) يرتكز على ثنائية (الموت / الحياة)، فلا تتكشّف حقيقة (الموت) إلا بمقابلته (بالحياة) وبذلك تُعَدُّ ثنائيّة (الموت/ الحياة) في البنية الأساسيّة للدَّلالة، ويُسهم المربع السيميائيّ في ضبط العلاقات المُتناقضة الّتي يكتنفها النَّصّ، بل إنَّ المعاني لا تتولد في النَّصِّ إلا من خلال هذا التَّناقض، ويمكن انطلاقاً من الثنائيّة الأساسيّة للخطاب (حياة / موت) رَسْمَ حُدُود المُربع السّيميائيّ على النحو الآتي:



وبالتالي تكون (الحياة) نقيضاً (للموت)، ومن خلال الثنائيّة الضِّديّة (موت / حياة) تتشكّل المواقع الآتية: (عامِل " موت "، يُقابله عامِل مُضاد " حياة ")، و(نفي عامِل مُضاد " لا موت "، يقابله نفي عامِل " لا حياة ")، ولاحظنا إصرار السَّارد على الاتصال بالموت بالانتقال من ممثل إلى آخر، ففي حالة الممثل (الطفل) يتمّ الانتقال من حالة الحياة (ذكريات الطفولة) إلى حالة الموت في (البحث عن الأوجه الغائبة)، وظهرت عند الممثلين (عامل البناء) و(الصّديق) و(يحيى) حيث تمَّ الانتقال من حالة الحياة إلى وضعية مُضَادة لها الموت، كما بينا ذلك بالتَّفصيل.

المُربّع الهوويّ:

نُلاحظ من خلال ما سبق أنَّ النَّصَّ الدُّنقليّ (الورقة الأخيرة - الجنوبيّ) قام في مستواه السَّرديّ والدَّلاليّ على ثنائيّة (الموت/ الحياة)، وتأسيساً على هذه الثنائيّة، نَجِد أنَّ البنية الاستهوائيّة للنَّصِّ تَقُوم على ثنائيّة (التَّشاؤم / التَّفاؤل)، ووفق الزَّاوية التبئيريّة للنَّصِّ يكون التَّفاؤل مُقَابلاً للموت، بينما يُعَدُّ التَّشاؤم مُقابلاً للحياة، ولهذا استند النَّصُّ في بُعْدِه الهوويّ إلى هوى الموت، فيتمّ "ضبط المربع الباتيميّ باعتباره يُحدّد العلاقة الباتيميّة بين الوحدات الاستهوائيّة"[1] في النَّصِّ، وبإسقاط (هوى الموت) على المُربّع الهوويّ، تتكشف علاقات التّضاد والتّضمين، والتّناقض للثنائيّة الاستهوائيّة، ويمكن لنا تحديد عناصر المربع الهوويّ بالشكل الآتي:



وتوضّح ثنائيّة (تشاؤم/تفاؤل) و(لا تشاؤم / لا تفاؤل) علاقة **التَّضاد**، فهوى الموت كان ملازماً للذّات الاستهوائيّة وهو المُحَرّك الرّئيس لإنتاج دلالته الاستهوائيّة، فبدأ السَّارد الاستهوائيّ بكشف تشاؤمه من خلال هوى القلق عندما طرح سؤاله الوُجُوديّ (إن كان طفلاً، أم أنَّ الّذي كان طفل سواه)، لينتقل إلى التَّفاؤل من خلال هوى الحنين عندما استحضر صُورة العائلة بما تحمله من تكاثف أُسري وحماية، ثُمّ يُعاود الانتقال الاستهوائيّ لهوى الحزن الّذي يدفع للتشاؤم عندما يُدرك تغيّر ملامحه حتَّى باتت ملامح الطفل لا تدلّ عليه.

أمَّا علاقة **التَّضمين** فتكشفها ثنائيّة (تشاؤم / لا تفاؤل) و(تفاؤل / لا تشاؤم)، فالعلاقة هنا تكون علاقة استتباعيّة، فإثبات (لا تشاؤم) يقتضي منّا إلغاء وُجود (تشاؤم)، وتُسيّر ظهور المُقابل (تفاؤل)، ونرى أنَّ هذه العلاقة التَّضمينيّة ظهرت بشكل بارز في البرنامج الاستهوائيّ للمقطع الختاميّ في النَّصِّ، ومن خلال الشُّعور الدَّاخليّ للممثل الجنوبيّ نجده يرفض مُقومات الحياة (يرفض مظاهر التّشاؤم) من (البحر، المرأة، قنينة الخمر، الآلة الحاسبة) فحتّى يُقِرّ بعدم وجود (تشاؤم) حسب رؤيته، انكر مقومات الحياة، مِمَّا يَسَّر ظهور مُقومات الموت (يبحث عن أسباب التَّفاؤل) من (الحقيقة / الموت، الأوجه الغائبة).

---

١. جريوي، آسيا،: **السّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدّلالة**، ص ٣١٧.

تتمركز علاقة **التَّناقض** في ثنائيّة (تفاؤل / لا تفاؤل) ، (تشاؤم / لا تشاؤم) الّتي توضّح حالة التّناقض العاطفيّ الّتي تتمظهر في شخصيّة السَّارد، بل إنَّ علاقة التَّناقض سيطرت على الحالة الشُّعوريّة للذّات، مِمَّا جعل مشاعره وانفعالاته مُتناقضة على طول الامتداد النّصّيّ للخِطاب، حتَّى بات لا يُفَرَّق بين إنْ كان في حالة حنين واتصال بذكرياته، أم في حالة حُزن وانفصال عنها، ويمكن تجسيد هذه العلاقة في مواقف ملفوظيّة عديدة، فمثلاً يعبر عن حنينه لذكريات الطفولة ويستحضر صُورة العائلة من مُخَيّلته، ويظهر حنينه للماضي، لكن ينتابه فجأة شُعُور بالحزن لما صارت إليه حالته الجسديّة فينكر أن تعود صورة الطفل له، ويُعبَّر عن شوقه لوالده رمز الحماية وأخته الصُغرى رمز العائلة، لكنَّه ينتقل إلى الحديث عن موتهما، فهي حالة من تفاؤل ولا تفاؤل، ويستعرض صفاته الخارجيّة من ملامح ذات عذوبة، وعيون طيبة، ثُمّ يُناقض نفسه بأنَّها لم تَعُدْ صفات له الآن، فلا تجمعه بصورته غير مُتلازمة الاسم، يَحِّن لذكريات صديقه الّذي كان يقاسمه الغُرفة والسَّرير والرَّغيف والكتب، مُعَبّراً عن حالة التَّشاؤم، لكنَّه ينتقل للتَّعبير عن حالة لا تشاؤم عندما انسحب من الحياة مُفضّلاً الموت عليها، ومن التَّناقضات عامل البناء الّذي جسَّد حالة التَّشاؤم عندما جاء من الرّيف للعمل، فلم يتأقلم مع المدينة، وينتقل إلى حالة التَّفاؤل عندما فضَّل الموت، فالنَّصّ قائمٌ على تناقض ثنائيّة (تفاؤل/ تشاؤم).

3- 5: المسار العاطفيّ (الخطاطة الاستهوائيّة)

لقد أطَّر المُربعُ الهوويُّ السَّابق خارطةَ الصِّراعاتِ الاستهوائيّة الّتي انتظمت البنية النَّصّيّة للخِطاب، وكشفتْ أثر هوى (الموت) في تحريك الذَّات لإنتاج دلالاتها الانفعاليّة، فبات المسار العاطفيّ لنَّصِّ (الورقة الأخيرة – الجنوبيّ) واضح المعالم، ويمكن لنا إدراك إحداثيات الجانب الشُّعُوريّ في الخطاب من خلال تأويل المسار العاطفيّ، لهذا سننطلق في بحثنا عن المسار العاطفيّ الخاص بهوى (الموت) عند شخصيّة (الجنوبيّ)، وتبدأ الخُطاطة **بالانكشاف الشُّعوريّ**، الّذي شكَّل المَحَطَّة الاستهوائيّة الأوَّلى الّتي ظهرت فيها الذّات الاستهوائيّة مُحَمَّلة بيقظتها الانفعاليّة، فأظهر العنوان الفرعيّ (**صُورة**) الحالة التوتريّة للذَّات القَلِقة، فالملفوظ (صُورة) يستدعي من المُخَيِّلة الشُّعُوريّة للمُتلقّي صُورة عائلة قديمة تضم أفراد العائلة مُعَلَّقة على الجِدار، ففي رجوع الذَّات للصُّورة بَحْثٌ عن الماضي، فتجلى الانكشاف الشُّعُوريّ للذّات عندما هربت من عالمها الآني في (الغرفة ٨) في المدينة، إلى الماضي في مرحلة الطُّفولة في الرِّيف، إلى تلك الصُّورة العائليّة الّتي كانت تجمعهم قبل أن يبدأ الموت بتفريقهم واحداً تلو الآخر، هُنا حدثت يقظة عاطفيّة أدركتْ حقيقة هوى الموت، ولكن حتَّى اللحظة لم تترسَّخ هذه العاطفة بشكل تام، ولم

تصبح هي العاطفة الوحيدة المُسيطرة على المشهد، فما زالت تظهر وتختفي خلف أهواء أخرى تُنَازِعُها الظُّهور في المشهد الانفعاليّ، فيظهر هوى (الحنين) بالتَّوازي مع هوى (الموت) من خلال شَوق الذّات إلى ذِكريات العائلة في الماضي، والحنين لمرحلة الطُّفولة عندما كان بجوار والده وأخته الصَّغيرة، واسترجاع ذكرياته في الرِّيف عندما كان يلعب مع الفرس الّتي رفسته، فأخذ يَحِنُّ إلى تلك الملامح ذات العُذُوبة الّتي اشتهرت في الرِّيف، كما ظهر في المشهد الاستهلاليّ هوى (الحزن)، فظهر حزنه على والده وأخته الصَّغيرة اللذين ماتا هناك، حتَّى أنَّه نسي طريق المقبرة إلى قبريهما، ولم يخلُ المقطع الانفعاليّ من هوى (القلق) عندما طرح التَّساؤل الوُجُوديّ، فلم يَعُدْ يُدرِك إنْ كان وجه ذلك الطفل الصَّغير في الصُّورة يحمل ملامحه، أم اندثرت في المدينة ملامحه ذات العُذُوبة والعيون الّتي تترقق بالطيبة، بل وصل لمرحلة الاغتراب النّفسيّ:

الآنَ لَا تَنْتَمِي لِي
صِرْتُ عَنّي غَرِيْباً
وَلَمْ يَبْقَ مِن السَّنَوَاتِ الغَرِيْبَةِ
إِلَا صَدَى اِسْمِي[1]

وانطلاقاً من هذا التَّبدل في مُستوى الحالة الانفعاليّة، وتنازُع الأهواء للسَّيطرة على الذّات، عادت الرّغبة للذّات من جديد للاتصال بالموضوع القيميّ في برنامجها الاستهوائيّ (الموت)، فيقظة الذّات (الجنوبيّ) برزت من خلال الشُّعُور بهوى (الموت) الّذي تطور تَصَاعُدياً عبر المقطع، ففي رجوعها للماضي استحضار للموت القادم، فكشفت الذّات الاستهوائيّة عمَّا ينتابها من أهواء مُختلفة (الحنين، الحُزن، القلق) ضمن هوى الإطار (الموت).

وحددّت الذّات الاستهوائيّة في مرحلة **الاستعداد** العاطفيّ ملامح المرحلة الانفعاليّة، فسيطر عليها هوى (الموت) دُون غيره من الأهواء السَّابقة، فقد امتلكت الكفاءة والأهليّة الانفعاليّة الّتي ساعدتها في التَّعبير عن هوى (الموت) دُون غيره، ، فالذّات الاستهوائيّة في هذه المرحلة تُعَبّر عن هوى مُحدّد، انطلاقاً من المُؤهلات الّتي جعلته يُعَبّر عن الموت، فبدأ المُمثّل(الجنوبيّ) تقديم الشَّواهد الّتي يَحْتَفِظ بها في مُخَيِّلته عن الموت، فكُلّ مَن يتذكرهم فجأة من أصدقاء صِباه لا يجدهم إلّا في أعمدة النَّعي على صفحات الجرائد، فيلتقي بهم صباحاً في عالم اللاوعي، وكأنَّه انتقل من عالمه الواقعيّ إلى عالم الأموات، صديقه الّذي قاسمه الغُرفة والسَّرير واللفافة والكتب المُستعارَة، مات فجأة فلم يتحمل قلبه المُعاناة، فوجد في الموت راحة من العَذابات، عامل البناء الجنوبيّ لم يستطع التَّكيف مع المدينة، واسقط روحه من فوق السِّقالة ليعانق هواء الرَّيف، وليموت في المدينة

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٦١

الغريبة، وكُلّ ما حوله غريب عنه، لا أحد في المدينة يكترث منه، فظهرت الذّات الاستهوائيّة مُتأهّبة للاتصال بموضوعها القيميّ (الموت)، وبذلك عاد الأمل من جديد للذّات بإمكانية الموت للتَّخلص من معاناة المرض والمدينة، ويلتقي هناك بِمَن أحبَّ.

أمَّا **المحور الاستهوائيّ** فيُعَدُّ بُؤرة التَّحول التوتريّ الّتي تقلب الحالة الانفعاليّة للذّات، وتظهر من خلاله جُمْلَة القيم الانفعاليّة الّتي رسمها مسار التّأهّب، فيمتلك المُمثَّل في هذه المرحلة دوراً عاطفيّاً خاصاً يتمّ فيه التّحقق من الهوى، فقد تعرّضت الذّات الاستهوائيّة لمجموعة من الاضطرابات المُتعاقبة نتيجة للعاطفة النّواة (الصُّورة)، فظهر رفض المُمثّل (الجنوبيّ) لكُلِّ مقومات الحياة من جمال البحر، والمرأة، كما رفض ملذات الحياة (الخمر) وأسباب السَّعادة الماديّة مُمَثّلة بالعلامة (الآلة الحاسبة)، ولم يعد يملك الصبر على المعاناة، ليصرِّح أنَّه يشتهي أن يكون ما لم يكنه سابقاً، يشتهي أن يلاقي الحقيقة (الموت) والأوجه الغائبة الّتي رحلت عنه، فقد انتقل بفكره وشُعُوره إلى عالم الأموات، فترسّخت فكرة الموت في انفعالاته، لتدخل الذّات في "غُربة عن ذاته وعن مُجتمعه من خلال عجزه الدَّاخليّ عن فِهْم عالمه الخارجيّ، ويصبح عاجزاً في علاقاته بنفسه ومُجتمعه، وفي الاغتراب النَّفسيّ يكون الإنسان بين أهله وأبناء مجتمعه، ولكنَّه يشعر بأنَّه غريب بسبب العوامل النَّفسيّة الدّاخليّة، فتكون الغُربةُ إحساساً بعدم الانسجام مع (الأنا) الفرديّ والجمعيّ، ويترتب على هذه الغُربة رفض للواقع وتمرّد وثورة عليه، أو انسحاب من المُجتمع"[1]، فغيّر (الجنوبيّ) تدريجياً عن نظرته للأشخاص والمكان والحياة، مِمَّا أنتج مجموعة من التّقييمات الهوويّة للحياة تتناسب مع ثنائيّة (الحياة / الموت) الّتي تسيطر على شُعُوره.

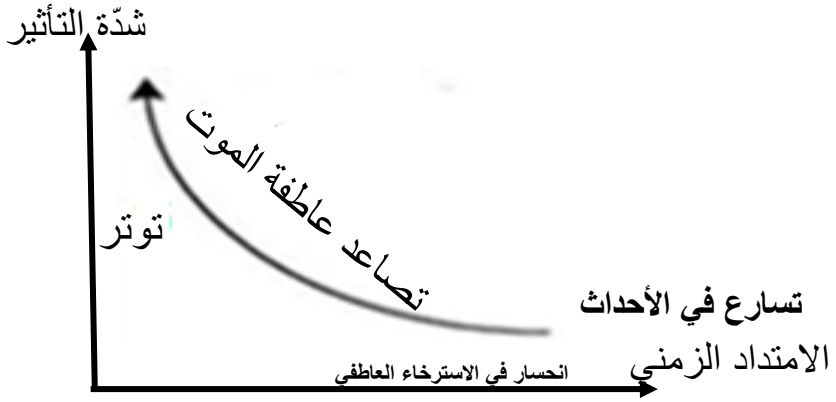
وتظهر في مرحلة **الانفعال** أثر التّوترات الانفعاليّة على الجسد، نتيجة رُدود الأفعال، وبدأ أثر هوى الموت يظهر على وجه (الجنوبيّ) فتغيَّرت ملامحه حتَّى أنَّه لم يستطع الجَزم فيما إذا كانت الصُّور القديمة في مرحلة الطفولة تُعبِّر عنه، جراء تغير ملامحه التي سببها العلاج القاتل، فأحدث حالة توتريّة في الذَّات الفاعلة جعلتها تنتظر الموت المُخلِّص، كما ظهر أثر الشَّج في جبينه في تحريك عواطف الحنين للماضي، فإذا كانت ملامح الوجه قد تبدلت إلا أن الشَّج بقي علامة تدلّ عليه بما تختزله من ذكريات طفولة تؤكد حنينه لماضويّة الماضي، وكذلك الملامح ذات العُذُوبة والعُيُون الّتي تترقرق بالطيبة، ولقناعة الذّات الشاعرة بدور الانفعال في الخُطاطة الاستهوائيّة الّتي تؤثّر في الجسد خاصَّة الوجه الّذي يُشكِّل مِرآة تعكس التَّوترات الدَّاخليّة فقد خصّ كُلَّ مقطُوعة شِعريّة بعنوان فرعيّ (وجه) وختمها بالعنوان الفرعيّ (مِرآة)، فالذّات أسيرة الانفعالات الجسديّة، فحضور الجسد كان قوياً في الإحساس، من خلال تغيير الملامح.

---

١. القضاة، أمينة جميل، **تجليات الغُربة والحنين في شِعر الفُتوحات الإسلاميّة، في شِعر صدر الإسلام**، ط١، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٢١، ص ١٤ – ١٥.

وتُعَدُّ مرحلة **التَّهذيب** نهاية المسار العاطفيّ، حيثُ تتضح فيها العاطفة الّتي دفعت الذّات الاستهوائيّة في حالاتها التّوتريّة لإنتاج دلالاتها النَّصّيّة،ويصعب تقييم العاطفة خارج إطار المُحيط الثقافيّ الّذي وردت فيه، واعتمد المُمثّل (الجنوبيّ) على التّقييم الفرديّ من خلال توظيف علامة (الصُّورة) الّتي تُشير في المُحيط الثقافيّ الإنسانيّ للذكريات، لقد قيَّمت الذّات الشّاعرة انفعالاتها من خلال قيمها الفرديّة الّتي ترى مكاسب الدُّنيا كُلّها فانية وأنَّ نهاية كُلّ إنسان الموت، وأنَّ الموت في بعض الحالات المرضيّة يكون مُخلّصاً للذّات من معاناتها الّتي لا يستطيع أحد مُشارَكته بها، فالألم الناتج عن العلاجات الكيماويّة يتجرّعها المريض وحده، وكأنَّ الذّات تطلب الموت الرَّحيم، فعاطفة الموت قيّمت أفعال الذّات الشّاعرة (الجنوبيّ)، بل تساءل عن حاجته للبحر والنساء والخمر والمال (ترف الحياة) ما دام قد شارف على النهاية، وجعل التَّحقق الفعليّ لهذه العاطفة مُرتبط بمدى شوقه للقاء الأموات، وتتقارب نظرته مع رُؤية المُجتمع الّذي يعيش فيه، فالإنسان عندما يستشعر الموت يبدأ بالتفكير بمَن مات قبله، ويبدي شوقه للقاء بهم، ويصل لقناعة راسخة أنَّ الحلَّ الوحيد أمام الذّات المُنْهكة من المرض هو بالموت.

ويمكن تمثل إحداثيات المسار العاطفيّ لشخصيّة المُمثّل (الجنوبيّ) على مُخَطط الصُّعُود التَّوتريّ، على اعتبار أن الشَّخصيّة عبارة عن مورفيم انفعاليّ فارغ، أي بياض انفعاليّ لا يُحِيل إلى نفسه توتريّاً، بل يُشِير بداية إلى حالة انتقال تَصَاعُديّة للوصُول إلى التّوتر الشّديد، مُشَكلاً ما يُعْرَف بالانفجار العاطفيّ، فحدث فيه ارتفاع مُتوالي للشّدّة، ونُقصان مُتسارع للمَدى الزَّمنيّ، فزاد التَّوتر مع ارتفاع الشّدّة، والملاحظ أنَّ التَّغير في الشِّدَّة بدأ تدريجيّاً، ففي مرحلة اليقظة العاطفيّة اعتمدت الشَّخصيّة على استرجاع مواقف من الماضي تدلّ على حُضُور الموت، من تبدل ملامحه في الصُّورة وتذكر موت والده وأخته، أمَّا في مرحلة الاستعداد فقد قدَّم شواهد مُحَققه للموت الّذي يُحيط به خاصَّة فُراق الأصدقاء، ولينتقل بعد ذلك في مرحلة المحور العاطفيّ إلى تصوير الموت الّذي بات يُحِيط به، ويراه أمام عينيه، كما يوضحه المُخَطط الآتي:



ونَخلُص في هذا الفصل من خلال النَّماذج الّتي قدّمناها إلى أنَّ الشَّخصيّة نالت اهتمام المُحدثين بوصفها مُكوناً سرديّاً فاعلاً في شبكة علاقات مُتنوعة داخل الخطاب السَّرديّ، ولتشكل بذلك تقاطعاً بين الأجناس السَّرديّة، فإذا كانت الشَّخصيّة تُعَدُّ في نظر العديد من النُّقاد مُفرَّغة من أي حُكم جاهز، فإنَّ ذلك يمنحها قدرة توتريّة تتحوَّل معها إلى شخصيّة استهوائيّة، تتفاعل داخل البنية النَّصيّة فتتحوّل إلى دافع استهوائيّ يوتر الذّات ويدفعها إلى إنتاج دلالات انفعاليّة، وبذلك تشكِّل الشَّخصيّة الاستهوائيّة (المُمثّل) نقطة وصل بين المُستوى الخِطابيّ والمُستوى السَّرديّ وبين المُستوى الانفعاليّ، ويتضح ذلك من خلال دراسة المسارات التَّصويريّة، والمسارات التيماتيكيّة، للوصول إلى الأدوار العامليّة الاستهوائيّة للمُمثّل، ولنصل إلى أنَّ الخطاب الشِّعريّ ضمن نظريّة الأجناس الأدبيّة يَتَشارك مع الفنون الرِّوائيّة في الدَّراما خاصَّة في مجال الشَّخصيّة.

وتلعب الشَّخصيّة دوراً استهوائيّاً في توتير الذّات مِمَّا يجعلها تتأثر بالأهواء الّتي تحرِّكها نحو إنتاج الدَّلالات، فالنُّصوص الّتي تَمَّ دراستها تكاد تنتظم في طريقتها الأهوائيّة، فهي تعتمد في بنائها الهوويّ على هوى إطار يسيطر عليها، ويظهر من خلال مجموعة أهواء فرعيّة، والملاحظ أنَّ شخصيات النُّصوص السَّرديّة الدُّنقليّة تسيطر عليها أهواء مُتقاربة، فلا يكاد يخلو نصّ من هوى الرَّفض أو هوى الحزن أو هوى الخوف أو هوى الحنين، كما نلحظ أنَّ الأهواء احتلّت موقعاً مُهما في إنتاج الدَّلالات، فالفعل الهوويّ كشف أسرار النُّصوص والمعاني الّتي تريد ايصالها إلى المُتلقِّي، وحاولنا في هذا الفصل أن نؤطِّر طرق تحليل الخِطاب الشِّعريّ باعتباره نصّاً سرديّاً يقوم على تنوع الشَّخصيات، وتوصلنا إلى أنَّ تنوع الشَّخصيات يسمح بتنوع الأهواء الفرعيّة الّتي تشكل مجتمعة الهوى الإطار، ونستطيع أن نُؤكِّد سيطرة الأهواء على الخطابات السَّرديّة الدُّنقليّة انطلاقاً من دور الشَّخصيّة في البناء السَّرديّ.

ونُدرك أن الشَّخصيّة الاستهوائيّة كباقي الشَّخصيات الورقيّة ليست شخصيّة جاهزة، ولا ذاتاً نفسيّة، فهي في حقيقتها الانفعاليّة (دال ومدلول)، فتكون (دالاً) عندما تتخذ داخل البنية النَّصيّة صِفات وأسماء تُلَخِّص هويتها، وتكون (مَدلولاً) من خلال ما يُقال عنها من مَلفوظات وأقوال وسُلوكات، وبهذا يَتَشَكَّل المَدلول قيمة انفعاليّة توتريّة تتكشف من خلال الأدوار الباتيميّة الانفعاليّة الّتي يُوضِّح الأهواء الفرعيّة الّتي تنتظم ضمن هوى الإطار والّتي تتكشف علاقاتها من خلال النّموذج العامليّ، حيثُ تتنازع الأهواء الفرعيّة أدواراً عامليّة بين عامل مُرسِل يدفع الذَّات للوصول إلى موضوعها، وأهواء مُساعِدة للذّات، ولا تخلو من أهواء مُعارضِة تُعِيق وصول الذّات إلى موضُوعها وبالتالي تُضبط الأدوار العامليّة، كما يتكشَّف الدَّور الاستهوائيّ للمُمثّل من خلال علاقات المُربع الهوويّ بين علاقة التَّضاد والتَّضمين والتَّناقض.

الفصل الثَّاني

تَمَظْهُرات هَوَى الغَضَبِ

هوى الغضب

يُصَنِّفُ علمُ النَّفسِ الغضبَ من أشدِّ العواطف قوةً، وَيُدْخِله ضمن الانفعالات الاجتماعيّة الّتي يَظْهَر أثرها على الجسد، وفي النَّفس والسُّلوكيات وردود الأفعال، ويُعَرَّف الغضب بأنَّه " استجابة انفعاليّة تتميّز بالحِدَّة والتَّوتر، وهذه الاستجابة تُصاحِب العديد من مواقف الحياة اليوميّة، فهو غُبن أو تعرض للهوان"[١]، ونُفَرّق في دراستنا بين الغضب في علم النَّفس حيث يتخلّى فيه الغاضِب عن الموضوعيّة، ويتعصب لرأيه، وبين الغضب في الأعمال الأدبيّة، الّذي يكون "أكثر موضوعيّة وديمقراطيّة، فالأديب بطبيعته الواعية المرنة لا يمكن أن يكون أُحادي الرَّأي بحكم البناء الدَّراميّ الّذي يُقِيّمه من أجل عمله"[٢]، وبذلك يكون الغضب من الخصائص الفنيّة للأدب، ويجعل منه الأديب تقنية تُحاول تغيير واقع مُؤلم، وفق رُؤية الأديب ورُوح العصر، فكثير "من الأعمال الإبداعيّة مَردّها إلى الغضب، كُلّ المُقاومة والمُبادرات والتّضحيات لأجل الحُرية والكرامة مَرَدّها إلى الغضب؛ لا حرية ولا كرامة من غير غضب، ولا يمكن أن يُضَحّي الإنسان ويتحمل ويبذل لولا الغضب، أمَّا المُحَركات الكُبرى للغضب، فهي غضب مكبوت مُنظم يتحول إلى سلسلة طويلة مُمتدة غير محدودة من التَّشكلات"[٣]، وبهذا يُعَدُّ الغضبُ فعلاً ناضِجاً يحقّق قيمة انفعاليّة ضروريّة من أجل البقاء، " فالغضب في الأدب وسيلة إلى غاية، تتمثل في تنبيه النَّاس بأسلوب فنيّ حاسِم كي يخرجوا من الدَّوائر المُفرَغة الّتي تَعُوق تقدّمهم الرُّوحيّ والفكريّ والاجتماعيّ."[٤]

ويُعَدُّ هوى الغضب من أقدم الأهواء الّتي درسها غريماس في كتابه (في المعنى2)، حيثُ تَقَصّى في هذه الدِّراسة مُفردة (الغضب) مُعْجَميّاً، وربط بين مُرادِفاتها اللّغويّة وما تُنتجه من دلالات أهوائيّة، فَعَالج هوى الغضب بطريقة مُركبة بعيدة عن التَّحليل الصّنافيّ للفلاسفة، وتوصّل بعد جرد مُعجميّ لهوى الغضب إلى برنامج سرديّ "بوصفه تكثيفاً للبُنى الخِطابيّة، وضَرباً من نماذج تقعيد، لقد انطلق هذا الباحث من شرح مَعْجَمَيّة الغضبِ، فاستخلص برنامجاً حكائيّاً مُكوّناً من المراحل الآتية: (الحرمان ← السخط ← العدوانيّة)؛ ليصل إلى وضع الغضب في إطار دلاليّ أوسع، يشمل بعضاً من مُرادِفاته كالكآبة والحِقْد والإهانة"[٥]، فالغضب عنده تكثيف للبُنى الخِطابيّة، وإطار دلاليّ واسع، "وأوضح أنَّ التّجلي النّهائيّ للغضب يكون في مرحلة نهائيّة بعد الاستياء الّذي يُسبّبه الحرمان من شيءٍ كان يُنتظر بثقة"[٦]

---

١. ربيع، محمد شحاته، **علم النفس الاجتماعي**، ط١، دار المسيرة للنشر، ٢٠١١ ، ص ١٦٨
٢. راغب، نبيل، **موسوعة الفكر الأدبيّ**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠٠٢، ص ٢٨٦
٣. غرايبة، إبراهيم، **الغضب موردا للإصلاح والإبداع**، صحيفة الغد، ١٧/ ٧ / ٢٠١٤
٤. راغب، نبيل، **موسوعة الفكر الأدبيّ**، ص ٢٨٦
٥. الداهي، محمد، **سيميائية السرد (بحث في الوجود السيميائي المتجانس)**، ص ١٠٣.
٦. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد**، ص ١٠٦

ونُقِرُّ بداية قبل دراسة هوى الغضب في شعر أمل دُنقُل أنَّ " ما هو أساسيّ في دراسة الهوى ليس التَّعرّف على العلامات الدّالّة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنويّة كما تتحقّق في الخِطاب"[١]، ولا تتكشّف هذه الآثار إلا من خلال الاتكاء على النّموذج العامليّ، الّذي " يتحقّق بذات ترغب في امتلاك موضوع تلبية لحاجات مُرسِل، ومن أجل غاية (مُرسَل إليه)، وتُصادف في طريقها من يمدّ يد العَون (مُساعِد)، ومَنْ يُحاول منعها مِن الوصُول إلى موضُعها (مُعِيق)"[٢] ونفترض في النَّماذج الشِّعريّة التي سندرُسها، أنَّ هوى الغضب يُمثّل عنصر المُرسِل الّذي يُوتِّر الذّات، ويدفعها نحو موضُوعها القيميّ، فتسعى الذّات اعتماداً على هوى الغضب إلى الاتصال أو الانفصال عن موضُوعها، فالغضب يُمَثِّل " أوضح المواقف الّتي تتجلّى فيها غائيّة الانفعال: فعندما أَفشلُ في حَلِّ مَسألةٍ ما، فإنَّني أغضب"[٣]، فَيُشكّل الغضب نحواً من السُّلوك الانفعاليّ الّذي يعمل على تخطيب المشاعر والانفعالات، والمُلاحظ أنَّ الغضب ينتج من عمل ذات أخرى، ويقود إلى التَّدمير أو البناء، ونعتمد لإنجاز مُخططنا الهوويّ على المسار العاطفيّ، وعلى المُخططات التَّوتريّة؛ لكشف آثار هوى الغضب في الخِطاب الدُّنقليّ الّذي باتت نصوصه مسكونة بهاجس الغضب الّذي تحوّل إلى حالة استهوائيّة سيطر على مفاصل النُّصوص.

التّمظهر المُعجَميّ لهوى الغضب

يكشف التّمظهر المُعجَميّ مِعمَاريّة الأهواء، كما يَضبط المُدوَّنة الاستهوائيّة، ولهذا تنطلق دراسة الأهواء من الخلفية المُعجَميّة الّتي تقف على دلالة اللفظ في سياقها العام، ويحدُّ لسان العرب الغَضَب: " نَقِيضُ الرِّضَا، ومنه محمُود ومَذمُوم، فالمذمُوم ما كان في غير الحقِّ، والمحمُود ما كان في جانب الدّين والحقِّ "[٤] ويُعَرِّفَه المُعجم الوسيط " غَضِبَ عليه غَضَباً: سخط عليه وأراد الانتقام منه"[٥]، وتتعدّد معاني الغصب بحسب السِّياق، " فغضب من جاره: اغتاظ منه، انفعل عليه انفعالاً شديداً وأراد الانتقام منه، والغَضَب إرادة انتقام مصدرها شُعُور المرء بضررٍ أو احتقارٍ أو إهانةٍ ألحقها به غيره، والغضب استجابة لانفعال تتميز بالميل للاعتداء"[٦]، وبذلك يَرْبِط المُعجم دلالة الغضب بالسخط من أمر ما، والرَّغبة في الانتقام من حَدَثٍ معين، كما يُشِير إلى أنَّ الغضب في ماهيته انفعالٌ شديدٌ ناتج عن الشُّعُور بالإهانة والاحتقار، فيكون ردَّ فعل عليه.

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص١٠
٢. سعدية، نعيمة، **التّحليل السّيميائيّ والخطاب**، ص ١٧٢
٣. سارتر، جان بول، **نظريّة في الانفعالات**، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، دار الكتب، القاهرة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د. ط، ٢٠٠١، ص١٦
٤. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة غضب
٥. الزيات، أحمد حسن، وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادة غضب
٦. عمر، أحمد مختار، **مُعجم اللغة العربيّة المُعاصرة**، ط١، عالم الكتب، القاهرة، مادة غضب

وحَضَر هوى الغضب في قصيدة (**سِفر الخروج**) أو (**أغنية الكعكة الحجريّة**)، إذ سيطر هوى الغضب على انفعالات الذَّات، " حيثُ تُصوِّر تجربة الشَّاعِر إزاء اعتصام الطلبة ومُظاهرات ١٩٧٢ بقاعدة النُّصْب التِّذكاريّ بميدان التَّحرير"[١]، الّتي عُرِفَتْ تاريخيّاً بمُظاهرات الطلبة الغاضبة من موقف السُّلطة السَّلبيّ تجاه قضاياهم المصيريّة، وانعكست فيوضات الموقف على الملفوظات الانفعاليّة الّتي تُعَبّر عن الواقع القمعيّ الذي تعرض له الشَّعب المصريّ.

1 - المَسار العاطفيّ في قصيدة سِفر الخُرُوج (أغنية الكعكة الحَجَريّة).

يَسْلُك المسار العاطفيّ في قصيدة (سِفر الخُرُوج) نَهْجاً تأسيسيّاً، يتتبّع تَجَلّيات هَوى الغضبِ عند شخصيّة السَّارد، وإدراك تَمَفصلات مَراحله الأساسيّة، فاكتسب السَّرد القائم على عاطفة الغضب مَسَاراً شُعُوريّاً خاصاً به، وبذلك صار المَسارُ العاطفيُّ مُوازي للمسار السَّرديِّ، وتولَّدتْ قصيدة سِفر الخُرُوج (أغنية الكَعكة الحَجَريّة) استجابة انفعاليّة للغضبِ، فحاول السَّاردُ الاستهوائيّ تغيير واقعه المُؤلم وفق رُؤيته، وتَجَلَّى هوى الغضبِ في العنوان (سِفر الخُرُوج)، المُتَناص شَكلاً في عتباته النَّصيَّة مع أسفار الكتاب المُقدس التَّوراة في بُعْدِها الهوويّ، دُون أن يتعرض لمحتواه الدَّاخليّ، فقد تعرَّض العبرانيون إلى ظُلمٍ شديدٍ من فرعون، نتيجة رفضهم الواقع، والخُرُوج غضباً عليه، فالحِرمان قادهم إلى السَّخط الّذي ولَّد العدوانيّة الغاضبة، وكذلك حال السَّارد (الجَمعيّ) فقد تعرّض للظُلم، الّذي قاده للغضب الواعي من خلال عيني السَّارد، فأوجب الغضبُ عليه حتميّةَ الخُرُوجِ والتَّحررِ من سُلطويّة السُّلطةِ، لتكون العاطفة مرآة لما هو مُعيش.

1 -1 : التّيقّظ العاطفيّ (الانكشاف الشُّعُوريّ)

يبدأ أي مَسار استهوائيّ من نقطة الوعي العاطفيّ، فيتهيّأ السَّارد المراقب للمشهد من خلفهم للشُّعور بهوى الغضب، نتيجة حُضُور مُثير عاطفيّ يُحْدِث اضطراباً داخليّاً تبرز معه الذَّات الاستهوائيّة، فبدأ السّاردُ بالتَّعبير عن توتره عندما خاطب الواقفين بملفوظات تعلن انطلاق حالة الخوف، وانكشاف حالة اليأس والإحباط الشُّعُوريّ المُسيطر عليه، جراء الحساسيّة المُستيقظة:

أيُّها الوَاقفُون عَلى حَافَّةِ المَذْبَحةْ
أَشْهِرُوا الأسلحةْ!
سَقَطَ المَوتُ، وانْفَرَطَ القَلبُ كالمِسْبَحَةْ
والدّمُ انْسَابَ فَوقَ الوِشَاحِ![٢]

---

١. حسنين، أحمد طاهر، وآخرون، **جماليات المكان**، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨،ص٥١.
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٤

نَلْحَظُ أنَّ المَلفوظات (**المَذبحة، اشْهِرُوا، سَقَطَ الموتُ، انْفَرَط القلبُ، الدَّمُ انسابَ**) جَسَّدتْ أحاسيس الخَوف، فحضرت الذات الفاعلة الّتي بدأت تتجرَّع على مهل هوى الغضب، وتغيرت نبرة صوت السَّارد عندما نادى الواقفين، فالنداء يحتاج إلى قوة صوت، وحدة انفعال، لتتمظهر اليقظة العاطفيّة لدى السَّارد على شكل لقطة مشهديّة تكشف توتر حالته الانفعاليّة على هيئة مُقدّمة انفعاليّة لما سيشعر به، فتولّدت عند السَّارد الاستهوائيّ الأهليّة الاستهوائيّة للشُّعُور بالغضب عندما توفر المُثير الخارجيّ القادر على زعزعت الذّات، فلعب المَلفوظ التَّصويريّ (**اشْهِروا الأسلحةْ**) عاملاً مُهماً في التَّحول العاطفيّ، فانكشف شُعُور الذَّات من خلال مواقف مَشهديّة وضَّحت أنَّ نفسيّة الذّات مُستعدة لتلقي عاطفة الغضب، فالمُتظاهرون يقفون على هاوية المَذبحة، وأخذت أرواحهم البريئة تتساقط كأوراق الخريف، وتناثرت جموعهم كحبات مسبحة مُنفرطة، وانساب الدَّمُ على الطرقات في مجراه، كُلّ هذه المشاهد الّتي يقف السَّارد شاهد عيان عليها شَكَّلت وعياً عاطفيّاً، برزت من خلاله الذّات الاستهوائيّة الّتي تشعُر بهوى الغضب من الأفعال السُّلطويّة.

ويسهم "التِّكرار المُمل كما سمّاه فونتاني"[١] في رسم مَعَالم هوى الغضب، وتفجير حالة الوعي العاطفيّ، فتكرار السَّارد الواعي للعلامة (**أضرحة**) شكَّل لوحةً سَوداويّة عنوانها الموت، فهي "صُورة تَبعث على القلق والحُزن والتَّشاؤم، ويبدو أنَّ هذه النَّزعة التَّشاؤميّة ظلَّت طاغيةً على وجدان الشَّاعر حين يرى كُلّ شيءٍ يتحول إلى أضرحة تجسَّد الموت، فالمنازل والزَّنازن والمدى كُلّها فضاءات مَسْكُونة بالموت"[٢]، هذه الرُّؤية التّأمليّة فجرّت حالة الوعي الغاضب، فيقول:

المنازلُ أَضْرِحَةٌ،
والزَّنَازن أَضْرِحَةٌ،
والمَدَى.. أَضْرِحَةٌ[٣]

ووَصل الوعي العاطفيّ إلى قمّة التّوتير، عندما عبّرت الذّات عن تراكماتها الانفعاليّة، الّتي تكشف العلامات الدَّاخليّة للعاطفة المُسيطرة على السَّارد، ليظهر الغضب في المّلفوظ (**اتبعوني**) كشيفرة ثوريّة تدعو الآخر للاندماج بالأنا في وعيها العاطفيّ، كما حمل ملفوظ (**أنا ندم**) شحنة انفعاليّة رافضة، أظهرت الوعي العاطفيّ بامتدادها الزَّمنيّ بين (**الغد والبارحة**) لتكتمل صورة اليقظة العاطفيّة في الملفوظ (**رايتي: عظمتان.. وجمجمةٌ**)، ويُختتم الانكشاف النهائيّ للغضب بإعلان السَّارد شعاره (**الصباح**) بما يحمله من دلالة رمزيّة للحُريّة، فنجده يقول:

---

١. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد**، ص١٠٤
٢. بومالي، حنان، التشخيص وفنية التلقي في شعر أمل دنقل، **مجلة علوم اللغة العربية وآدابها**، ع١٣، ج٢، ٢٠١٨، ص٢٢٧
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٤

واتْبَعُوني!
أنا نَدَمُ الغَدِ وَالبَارِحَة
رَايَتِي: عَظْمَتَانِ.. وَجُمْجُمَةٌ،
وَشِعَارِي: الصَّبَاحْ![1]

فَمَثَّلَت هذه المَرْحَلة بِدَاية تَجليات شُعُور الذَّات بِهوى الغضب، من خلال قَلقِها من تعامل السُّلطة مع تظاهرات الطّلبة، ووَعيها لأساليب السُّلطة في قَمْعِ التَّظاهرات، لذلك عبَّرت أحاسيسه الأوَّليّة عن ردِّ فعله العاطفيّ القلق من الإجراءات السُّلطَويّة اتجاه الطلبة.

1 -2 : الاستعداد العاطفيّ

وتتبلور في هذه المرحلة مَلامِح العاطفة الّتي تُوقِظُ شُعُور الذَّات، فتبدأ الذَّات برسم مشاهد سرديّة تُوَافِق انفعالاتها الّتي تَطْمَح لبُلوغِها، ويُصبِح الاستعداد العاطفيّ " حسب فونتاني لحظة تتشكَّل فيها الصُّور العاطفيّة، فتُثِير النَّشوة أو الألم؛ إذ من خلالها تتلقى الذَّات الهويّة العاطفيّة الضَّرُوريّة لتَشعُر بعاطفة مُعَينة دُون غيرها"[2]، ولهذا بدأت تتشكَّل عَوَارِض عاطفة الغَضَب لدى السَّارد بإحساسه بالغَضَبِ من تَصَرُّفات السُّلطة مع فئة الطلبة المُتظاهرين، وغَضَبِها من الحالة الّتي وصلت لها البلاد، هو غَضَبٌ من سياسة الدَّولة، مِمَّا دفعه إلى الاحتجاج عليه، والسَّعي لتغييره من خلال تِكرار العلامة (**دقت الساعة**) الّتي سيطرة على المشهد الانفعاليّ، فيقول:

دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتْعَبَةْ
رَفَعَتْ أمُّهُ الطيِّبَةْ
عَيْنَها..
دَفَعَتْهُ كُعُوبُ البَنَادِقِ فِي المَرْكَبَةِ![3]

لقد ظَهَر الإحساس بالضَّعف والخُضُوع نتيجة القَمع السُّلطويّة، فالسَّارد يُعَبّر عن حالة الغَضَبِ من الوضع السّياسيّ الّذي يَشعُره بامتهان، ويجعله يفقد الشُّعُور بإنسانيّته، ويبحث عن الثَّورة على هذا الوضع بانتظار (دقة السَّاعة)، وظهرت النَّزعة الثَّوريّة الغاضبة بتوظيف الأفعال الحركيّة المُشبَعَة بالإحساس الغاضب من نحو (**دَقَّتِ، دَفَعَتْهُ، نَهَضَتْ، صَفَعَتْهُ، أدْخَلَتْه، رَتَّقَتْ، وَخَزَتْه، تَفَجَّر**)، وبدأ الاستعداد العاطفيّ من خلال التَّلاعب العاطفيّ بالمُقارنة بين مشهدين مُتناقضين، مشهد الأنثى (الأم أو الوطن) ومشهد المُحَقِّق، ففي مشهد الأم عبَّر السَّارد عن حالة

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٤
٢. لرقم، راضية، **سيميائيّة الأهواء في قصص مغامرات صعاليك الجاهليّة**، ص٤٤٢
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٥

النَّشوة الّتي تنتابه نتيجة عاطفة (الرِّضا) في الملفوظات (**رفعت أمه الطيبة.. عينها / نهضت، نسقت مكتبه / جلست أمه، رتقت جوربه**)، وبين مشهد المُحقِّق الّذي عبَّر عن حالة الألم في الملفوظات (**دَفَعَتْهُ كُعُوبُ البَنَادِقِ فِي المَرْكَبَةِ / صَفَعَتْه يَدٌ - أَدْخَلَتْهُ يَدُ اللهِ فِي التَّجْرُبَةِ - / وَخَزَتْهُ عُيُونُ المُحَقِّقِ / حَتَّى تَفَجَّرَ مِنْ جِلْدِه الدَّمُ والأَجْوبَة**) ومن خلال هذه الملفوظات توافرت المُؤَهِلات الضَّرُوريّة لتُعَبِّر عن هوى الغَضَبِ.

لقد عبَّرت ملفُوظات مشهد المُحَقِّق عن بداية تشكّل هوى الغَضَبِ، فتلقَّت الذَّات هويتها الصّيغيّة لتُشْعر بهوى الغَضَبِ دُون غيره، ولتَعْمِيق هذا الهوى في الخِطاب قدَّم السَّارد مُرادفه في مشهد الأم المُعبِّر عن هوى (الرِّضا)، فلم تتشكّل العاطفة بمُستواها النِّهائيّ، وتوزَّعت بين حالة الرِّضا وحالة الخوف الّتي تُؤدي إلى الغضب، فتحوَّل هوى الرِّضا إلى هوى الخوف الّذي تحوّل إلى كفاءة تُساعد الذَّات للوُصُول إلى عاطفتها، فالسَّارد بدأ فعلياً يلامس هذه العاطفة، فقد تعرَّض للإهانة عندما دُفِعَ إلى المركبة بِكُعُوب البنادق، وتَجَرَّع الذُّلّ عندما صَفَعته يَدُ المُحَقِّق، وذاق مرارة الاحتقار من نظرات المُحَقِّق الّتي وَخَزَتْه بألم، فكانت النتيجة حُدُوث انفجار عاطفيّ عندما تَفَجَّر الدَّمُ من جِلده بسبب التَّعذيب، وتبعه تَفَجِّر الاعترافات، فاستحوذ هوى الخوف على السَّارد في مرحلة الاستعداد، وظهر ذلك بتكرار السَّارد للملفوظ (**دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتْعَبَةْ**) خمس مراتٍ، مُعْلِناً اقتراب موعد تفجِّر حالة الغَضَبِ، والانتقال إلى مرحلة جديدة عنوانها الغَضَب من مُمَارسات السُّلطة، فاختيار ملفوظ (**دَقَّت**) إشارة إلى الاستعداد للمواجهة، وفي اختيار ملفوظ (**السَّاعَة**) دلالة على رفض الانتظار،وانقطاع الأمل في تغييرسياسة السُّلطة في التَّعامل مع المتظاهرين حتَّى باتت هذه الساعة (**متعبة**) لطول الانتظار، كُلّ هذه المشاهد شكَّلت حالة استعداد عاطفيّ تتجه نحو الغَضَب الّذي أنتج دلالات مُضطربة تتكشف مع تتَبّع المسار العاطفيّ.

1 - 3 : المِحْوَر العَاطِفيّ

وفي هذا المِحْوَر يظهر اكتمال الهويّة العاطفيّة للسَّارد، فيمتلك دوراً عاطفيّاً خاصاً به، يُعَدُّ بُؤْرَة اكتمال تحوله العاطفيّ، فتغيَّرت معه حالته الانفعاليّة من شُعُوره بالخوف، إلى التَّعبير عن غضبه، فيتمُّ التَّحَقُّق من هوى الغضب المُسَيطر على الذَّات، فبدأت الذَّات تكشف سبب غضبها، لقد خرجت جُمُوع الطلبة في مظاهرة سِلْمِيَّة ضِدَّ حالة اللاحرب واللاسلم، فأرسلت الأم (الوطن) صِغَارها للساحات، فتصدَّت لهم السُّلطة بعنف، هذا الاضطراب شكَّل عاملاً توتيريّاً دَفَعَ السَّارد باعتباره فاعلاً هوويّاً نحو التَّحول للغضب، كما يظهر في المقطع التَّحوليّ الآتي:

عِنْدَمَا تَهْبُطِينَ عَلَى سَاحَةِ القَوْمِ؛ لا تَبْدَئي بالسَّلامْ

فَهُمُ الآنَ يَقْتَسِمُونَ صِغَارَكِ فَوْقَ صِحَافِ الطَّعَامْ

بَعْدَ أنْ أشْعَلُوا النَّارَ فِي العُشِّ..

وَالقَشِّ..

وَالسُّنْبُلَةِ..

وَغَداً يَذْبَحُونَكِ .. بَحْثاً عَنْ الكَنْزِ فِي الحَوْصَلَةِ ..

وَغَداً تَغْتَدِي مُدُنُ الألفِ عَامْ

مُدُناً .. للخِيَامْ

مُدُناً تَرْتَقِي دَرَجَ المِقْصَلَةْ![1]

فعبَّرت مجمُوعة القيم الانفعاليّة عن الدَّافع الاستهوائيّ الّذي دفع السَّارد نحو الغضب بالتَّحريض على رفض حالة (السَّلام)، فكانت البداية الّتي تشكّل معها هوى الغضب بصُورته النِّهائيّة، فالسَّارد الغاضب يطلب من الأنثى الوطن أن ترفُض دعوة السَّلام، مُظهِراً غضبه من أدوات السُّلطة، فهي تتفنن في طرق قتل أبناء الوطن، وتُحْرِق كُلَّ أسباب وجُودهم، فظهر غضب السَّارد من سياسة إحراق المُدُن الّتي تُمَارسها الأنظمة القَمْعيّة مُنْذ ألفِ عامٍ، وتحولها إلى مُخيمات شتات، فهي دعوة صريحة إلى المُقاومة بالتَّخلص من حالة الخوف، والتَّحول إلى مرحلة الغضب المُنَظَّم، الّذي أنتج سلاسل هوويّة على امتداد الخطاب عنوانها الرَّئيس الغضب.

ويظهر الاضطراب الانفعاليّ من تصرفات السُّلطة مع تظاهرات الطلبة، عندما حوّل الإعلام إلى بُوق يُزيّف الحقائق، ويصف أفعالهم بالتَّخريب، فدَعا السَّارد إلى الغضب الرَّافض.

دَقَّتِ السَّاعَةُ القَاسِيةْ

كَانَ مِذْيَاعُ مَقْهَى يُذِيعُ أحَادِيثَهُ البَالِية

عَنْ دُعاةِ الشَّغَبْ

وَهُمُ يَسْتَدِيرُونَ؛

يَشْتَعِلُون - عَلَى الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّةِ – حَوْلَ النُّصُبْ

شَمْعَدَانَ غَضَبْ[2]

فأظهر المَقطع حالة الغَضَبِ من النِّظام السَّائد، فتحوَّلَتْ دَقات السَّاعة من المُتْعَبَة في حالة الخوف إلى سِمة القاسيّة في هوى الغضب، فعبَّرت علامة (**القاسيّة**) عن حالة عدم الاستقرار، وتطوَّرت الانفعالات التَّصاعُديّة،فكشف هوى الغَضَبِ عن طريقة تعامل السُّلطة مع الطلبة، وَوَصْفِهم

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٦

٢. المرجع نفسه، ص ٢٧٨

بـ(**دُعاةِ الشَّغَبْ**) بما فيها من حُمُولة تَمَرّد غاضب، ليكون الشَّغب علامة للغضب، وعبَّرت العلامة (**يَشْتَعِلُون**) عن تَنَامي حالة الغَضَبِ، حتَّى وَصَلت الحالة الانفعاليّة إلى (**شَمْعَدَانَ غَضَبْ**).

وأنتج هوى الغَضَبِ صُورة الأنا الجمعيّ الثَّائر على كذب السُّلطة، لقد غضب الفاعل الهوويّ من تشوية صُورة الطلبة من قبل السُّلطة على صفحات صُحُفِها الّتي انحازت للسُّلطة وخانت المُتظاهرين، وعبَّر السَّارد عن غضبه الأزلي من الهزائم الّتي قادتها السُّلطة، حتَّى بات بلا هوية يعيش حالة تَشظي وُجُوديّ عنوانه الضَّياع، فاستطاع السَّارد الهوويّ الاتصال بموضوعه القيميّ.

فَقَدْ لَوَّثْتني العَنَاوِينُ فِي الصُّحُفِ الخَائِنَةْ!
لَوَّنَتْني.. لأنِّيَ مُنْذُ الهَزِيمَةِ لا لَوْنَ لِي
(غَيْرُ لَونِ الضَّيَاعْ)[1]

1 - 4 : الانفعال

ويتمُّ في هذه المرحلة الاهتمام بالحالة الاضطرابيّة الّتي يتعرَّض لها الجَسَد المُسْتَقْبِل لرُدُود الأفعال،فَتُظْهِر هذه المرحلة الجسد الاستهوائيّ من خلال "نَشَاطه الانفعاليّ، رَعْشَة، تَشَنُّج، رَجْفَة، ضَجَر، الّذي يُشَخَّص في شكل ردِّ فعِل جسمانيّ قابل للمُلاحظة والمُعاينة والقبُول والرَّفض من طرف الآخرين"[2] فهي تَرْتَكِز على توتر جَسَد الذَّات، وردِّ فعله على هوى الغضب، الّتي تُشَكِّل علامات يُمْكِن من خلالها التّنبؤ بالحالة الهوويّة للذَّات، فقد ظهرت علامات الانفعال الجَسَديّ الغاضب عند المتظاهرين، وتشكّل نتيجة لردِّ الفعل على إجراءات السُّلطة القمعيّة، وتَمثَّل بنشاط انفعاليّ من خلال خَفَقان القلب، وتوتر مُتَسارع في دقاته، هذا الانفعال ولَّده الغضب، فصُورة حركة المتظاهرين الانفعاليّة، تجسدَّت في شكل نَبَضات قلبيّة، وحالة الانقِباض والانفِراج تَدُلُّ بِوُضُوحٍ على الغليان الغاضب، ووضَّح الرَّسم الطِّباعيّ هذه الحركة، كما في قوله:

والمُغَنُّون - فِي الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّةِ - يَنْقَبِضُونَ
وَيَنْفَرِجُونَ
كَنَبْضَـةِ قَلْـبْ![3]

وظهر الاضطراب الّذي تعرَّض لـه الجسد كردِّ فعـل لحالـة الغضب علــى اشتعال حناجِر

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٨
٢. الداهي، محمد، هندسة الأهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة، **مجلة ثقافات**، العدد ١٠ ، كلية الآداب، جامعة البحرين، ابريل ٢٠٠٤، ص١٠٤
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٩

المُتظاهرين،الّتي عبَّرت عن غضبها الرَّافض لأفعال السُّلطة، فَصَدَحَتْ الحَناجر الغاضبة بالأناشيد المُناهضة للأفعال السُّلطوية، وأمكن لنا مُعاينة أثر الانفعال على جسد الذَّات من خلال تَشَابُك الأيدي الشَّابة، وتصديها للرَّصاص، فظهر أثر هوى الغضب في أفعال الجماهير واتحادها، يقول:

يُشْعِلُون الحَنَاجِرَ،
يَسْتَدْفِئون مِنْ البَرْدِ والظّلْمَةِ القَارِسَة
يَرْفَعُون الأنَاشِيدَ فِي أَوْجه الحَرَسِ المُقْتَرِبْ
يُشَبِّكُونَ أَيَادِيهمُ الغَضَّةَ البَائسَة
لِتَصِيرَ سِيَاجاً يَصُدُّ الرَّصَاصَ!(١)

وتَرأَف الذَّات الانفعاليّة الغَاضِبة بجسد المُتظاهرين، فترسُم صُورة حَزينة لذلك الجسد، فبعد أن تَعَالت الحَنَاجِر الهاتفة بفِداء مِصْرَ، تَسْقُط قبل أنْ تُكْمِل عباراتها، تَارِكَة بياضات تؤول حالتها المَصِيريّة **«نحن فداؤ.....»**، وتُسْدَلُ النِّهاية الحَزينة لحالة الغَضَبِ عندما يَسْقُط جسد المُتظاهرين مُتَهَشِّماً يَأنُّ صُرَاخاً في ساحات الظَّلام، هذا المَشهد الجسديّ يُفَجِّر هوى الغضب في الذَّات الشَّاهِدة والمُشَارِكة، فَيَتَدَاخَل جَسد الأنا السَّاردة مع الآخر، لمُواصَلة البحث عن الحُريَّةِ.

يُغَنّون: «نَحْنُ فَدَاؤُكِ يَا مِصْرُ»
«نَحْنُ فِدَاؤُ.....»
وَتَسْقُطُ حُنْجَرَةٌ مُخْرَسَةْ
مَعَها يَسْقُطُ اسْمُكِ يَا مِصْرُ فِي الأرضِ
لا يَتَبقَّى سِوُى الجَسدِ المُتَهَشِّمِ والصَرَخَاتِ
عَلَى السَّاحَةِ الدَّامِسَةْ!(٢)

فكشف الجسدُ الهوويّ عند تعرضه للمُؤثرات الخارجيّة عن طائفةٍ من الانفعالات والأحاسيس الدَّاخليّة الّتي تنتاب الذّات، فوظّف السَّارد الجسد في خطابه ليبرز الأهواء الّتي تُحَرّك النَّصَّ وتُنْتُج الدَّلالةَ، فَيُعِيدُ النَّصُّ بَلْوَرَةَ الوعي الجسديّ جَاعِلاً منه بُؤْرَة ارتكازيّة تتشكَّل فيها مَلامِح الإدرَاك والإنتاج الدَّلاليّ من خلال مُعطيات الغَضَبِ، فالجسد هو " الحُضُور الدَّائم للرُّوح، وحين يختفي الجسد تختفي الرُّوح، فهو في هذه الحالة من الذَّائقة والشَّم والحِسّ والنَّظر والامِتلاء، والوُجُود العيني للكائن الحي"(٣)، فيكون حقلاً خَصْباً لإنتاج المعنى.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٩
٢. المرجع نفسه، ص ٢٨٠
٣. هلال، عبد الناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة "قراءة في شعر السبعينيات"**، ص١٠

1 -5 : التَّهذيب

وفي هذا المستوى يتمُّ تَقْييم عاطفة الغضب "وِفْقَ القيم السَّائدة في المُجتمع، بحيث تُمْحَي الذَّاتيّة في إطار الجماعة، وبصفة عامَّة إنَّها العَدوى العاطفيّة الّتي يبحث التَّهذيب عن التَّحكم بها وتحديدها"[١]، وتُعَدُّ هذه المرحلة " نهائيّة في المسار العاطفيّ، وفيها يتمُّ تقييم التَّجسيد (أو التَّحقيق) الفعليّ لعاطفة ما من طرف المُشاهدين لهذا التَّحقيق"[٢]، فهو تقويم أخلاقيّ من مَنْظُور جماعيّ سيوثقافيّ،وقد أظهر النَّصّ الدُّنقليّ أنَّ هوى الغَضَبِ مَرغُوب فيه من طرف الشَّاعر والمُتظاهرين، وظهر التَّهذيب الفرديّ من خلال مجموعة تقييمات عرضها الشَّاعر على لسان السَّارد، لَخَّصَت في مُجْمَلها رُؤية الذَّات الاستهوائيّة لهوى الغَضَبِ، وتمثَّل التَّحقيق الفعليّ في دعوة السَّارد للمُتظاهرين برَفع الأسلحة، عندما خاطبهم (**ارْفَعُوا الأسْلِحَة**)[٣]، وقد كرَّرها في قَفْلة القصيدة، ويَسْتَند هذا الملفوظ على ثقافة المجتمع المصريّ، حيثُ يحمل في طيّاته صفة الرَّفض والغضب من سياسة اللامبالاة، كما تدلُّ على صفات تعزز من قيمة الإنسان مثل الشجاعة في التَّصدي لظلم السُّلطة، وكأنَّها باتت شِعاراً لتلك الفئة الّتي أوصلتها حالة الظلم إلى ضرورة الانتقال من حالة المظاهرات السِّلميّة إلى الكِفاح المُسَلَّح، كردِّ فعل شرعيّ ومعاملة بالمِثل، فالحِرْمَان من حقِّ التَّعبير عن الرأي قادهم إلى حالة السّخط من مُمَارسات السُّلطة، ووصل الحال به إلى الرُّؤية العدوانيّة للآخر، فهو من وجهة نظر المتظاهرين حقٌّ مشروع لهم، وفي المُقابل سيكون تقييمه من وجهة نظر السُّلطة شكلاً من أشكال التَّمرُّد والعِصيان.

وكرَّر السَّارد الاستهوائيّ ملفوظ(**دَقْتِ السَّاعَةُ الخَامِسَةْ**)[٤] أربع مراتٍ في الاصحاح السَّادس لتكون علامة على تفجُّر موقف الغضب، وساعد التِّكرار على تحقيق موعد المَشهد الانفعاليّ الغاضب، وركَّز السَّارد على هذا الملفوظ من أجل تحقيق ساعة الصِفر، وكأنَّه موعد لتفجُّر المُواجهة بين الجُنُود والجماهير الغاضبة في ميدان الكَعْكَة الحَجَريَّة، ولا يخفى وَقْع هذا التَّحديد الزَّمنيّ في ثقافة المجتمع القابِض على جمر الغليان، لتبرز قيمة التَّهذيب الفعليّة لعاطفة الغضب، وقد تجمَّع الجُنُود بكامل عُدَدهم الحربيّة لتَّصدي للجماهير الغاضبة، وبهذا يكتسب التَّهذيب دلالاته من المُحِيط الثَّقافيّ، فما يَعتبرُه الجنود شكلاً للتَّمرد والعِصْيَان، يراه المُتظاهرون حقًّاً طبيعيّاً لها لتَّعبير عن مَصِيرها، وأداة لتَّحديد وُجُودها، وبذلك تُفْهَم العاطفة ضِمن مُحِيطها الثَّقافيّ، الّذي بات يرى في الغَضَبِ نَهْجاً انفعاليّاً يسعى إلى التَّغيير، وتقويم أفعال السُّلطة.

---

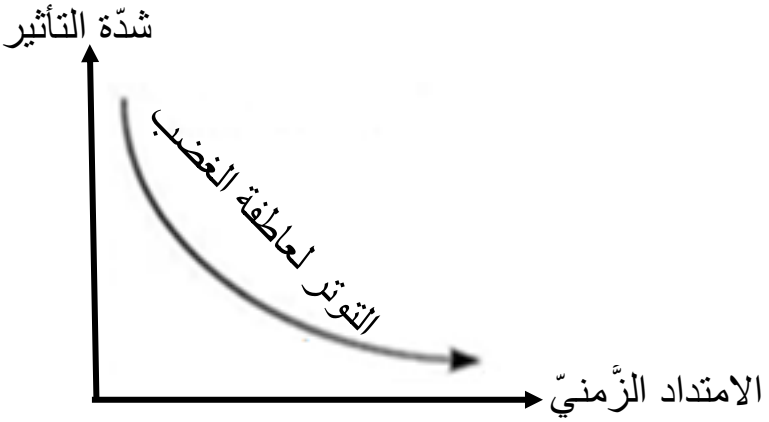
١. لرقم، راضية، **سيميائيّة الأهواء في قصص مغامرات صعاليك الجاهليّة**، ص٤٤٦
٢. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد**، ص١١١
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٨٠
٤. المرجع نفسه، ص ٢٨٠

المُخطّط التَّوتريّ في قصيدة سِفر الخُرُوج (أغنية الكَعْكَة الحَجَريَّة).

نَهْتَمّ في سيميائيّة الأهواء بدراسة شدَّة العواطف وامتدادها الزَّمنيّ من خلال المُخَطّط التّوتريّ الّذي " يُعَدُّ أحد إجراءات سيميائيّات ما بعد غريماس، وقد تمّ إدخاله إليها من طرف فونتاني وزيلبغبرغ"[1]، لتشغل دوراً مُهِما في بِنَاء الدَّلالة من حيثُ المَضْمُون والتَّعبير، لأنَّها تُعَدُّ المُولِّد الرَّئيس للدَّلالة الخِطَابيّة، تتكون الخُطَاطَة من مِحْوَرين مُتَرابطين: مِحْور أفقيّ يُمَثِّل المَدَى، ومِحْور رأسيّ يُمَثِّل الشِّدَّة، وينتج التَّوتر عن تقاطع المحورين معاً مُباشرةً أو انعكاساً[2]، ولهذا يُمَثِّل المِحْور العَمُوديّ المُستوى الذَّاتيّ الوُجدانيّ، بينما يُمَثِّل المِحور الأفقيّ المحور المَعرفيّ، وبهذا يرتبط محور الشِّدَّة بحالات الأهواء، في حين يتعلق محور المدى بحالات الأشياء، وينشأ عن هذه العلاقة أربعة مُخططات توتريّة أساسيّة تَضُمّ جميع الاحتمالات التّوتريّة المُمكنة.

1: مُخَطّط الهُبُوط

وُصِفَتْ مرحلة اليقظة العاطفيّة بحالة من الهُدُوء الانفعاليّ، فلم يظهر التَّوتر بالشِّدَّة المُتَوقعة وغابت التَّغيرات العنيفة، لهذا تميزت حركات وأقوال السَّارد الاستهوائيّ بهدوء نوعيّ، خاصَّة عند ندائه للواقفين في المُظاهرات، وتناسب هذا الهُدوء التَّوتريّ مع مشاعر الحَيرة والقَلق، فشكَّل تَرَابطاً مُعَاكساً انخفضت معه الشّدّة، وارتفع المَدَى، فنلاحِظ أنَّ الحالة الشُّعوريّة للذَّات (السَّارد) قلقة، فحالة الغضب رافقها انخفاض في الشِّدَّة، وارتفاع في المدى، مِمَّا حقَّق الشُّعُور بالاسترخاء التَّام، فارتفاع الامتداد مَنَح استرخاءً وشُعُوراً بالرَّاحة، ويمثله مُخَطّط الهُبُوط الآتي:



ـ مُخَطط الهُبُوط

ونلحظ في مُخَطّط الهُبُوط التَّوتريّ أنَّ السَّارد (البطل) في حالة شُعُوريّة مُضطربة، فقد اختلطت عليه المَشَاعر بين القلق والغضب، فارتفعت نسبة القلق مُقابل انخفاض الشِّدَّة العاطفيّة

١. بشار، سعيدة، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد**، ص١١٥
٢. حمداوي، جميل، **الاتجاهات السيميوطيقية**، ص١٤٩

للغضب، فأنتج امتداداً واسترخاءً شُعُوريّاً، فبدأ السَّارد يقظته العاطفيّة بالتَّعبير عن حالة الغضب البدئية عندما نادى المُتظاهرين، ودعاهم إلى اشهار الأسلحة، إشارة إلى حالة الغضب الّتي ظهرت على الذَّات الاستهوائيّة، لكنَّ مُؤشّر الشِّدّة العاطفيّة أخذ بالانخفاض التَّوتريّ، عندما بدأ سُقُوط الموت، وانفراط القلب، وانسياب الدَّم، وكُلّ الأماكن باتت أضرحة للمتظاهرين، من المنازل والزَّنازن والمدى، الّتي جسدَّها السَّارد في المقطع السَّرديّ في الاصحاح الأوَّل من القصيدة، فالسِّمة البارزة في هذا المقطع انخفاض مُستَوى شدَّة عاطفة الغضب، واسترخاء العاطفة لصالح الامتداد الزَّمنيّ، فعبَّر السَّارد بأنّ (**المدى**) الزَّمنيّ بات (**أضرحة**) بما فيه من دلالة للسُّكون العاطفيّ، والميل إلى حالة الاضطراب، مِمَّا أنتج دلالات تُشِير إلى حالة من اليأس لدى السَّارد من إمكانية إحداث التَّغيير، ولكن وسط هذا الاسترخاء العاطفيّ ظهر مقطع انفعاليّ يُشِير إلى حالة الغضب، مِمَّا رفع نوعاً ما حِدَّة تأثره العاطفيّ، عندما كرَّر ملفوظ (**ارْفَعُوا الأسْلِحَة**) وعندما أعلن أنَّه (**نَدَمُ الغَدِ والبَارِحَة**) وأنَّ رايته (**عَظْمَتَانِ.. وَجُمْجُمَة**) في إشارة إلى تمرّد القراصنة، لكنَّه عاد مُجَدّداً إلى حالة انخفاض شدّة العاطفة الغاضبة عندما كشف أنَّ شعاره (**الصَّبَاح**).

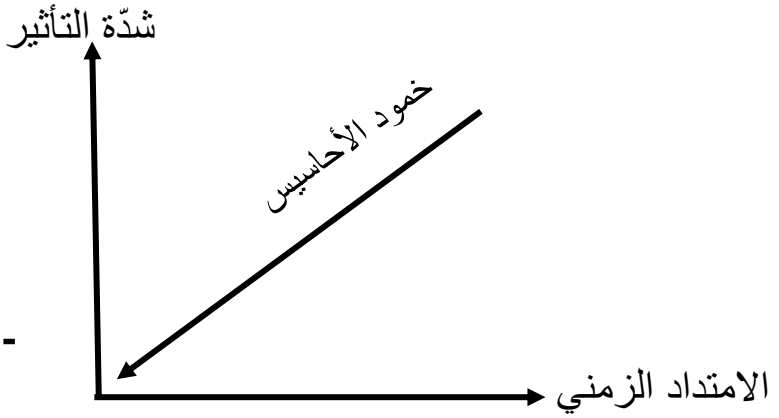
ويُشِير هذا المقطع السَّرديّ بوضوح إلى الحالة المُضطربة الّتي تُسَيطر على الذَّات الاستهوائيّة، فشدّة التَّأثر ظهرت في بداية المقطع قوية بدعوة إلى المُواجهة المُسلَّحة، ولكن مع مُرُور الزَّمن انخفضت الحِدَّة التّوتريّة لِحَدِّ الاسترخاء التام، فالقوة الانفعاليّة الغاضبة لم تَسْتَمِر، فكشف الاسترخاء قسوة السُّلطة، وأدواتها القَمْعِيّة الّتي ارهبت الذَّات والمُتظاهرين لفترة زمنيّة طويلة، لكَّنها في ذات الوقت كانت القنبلة المَوقُوتة الّتي تنتظر ساعة الصِّفر لتعلن انفجارها، فهذا الكَبْت والظلم المُتَراكم ولَّد الدَّافع القوي بضرورة الخُرُوج من حالة السُّكون إلى حالة الانفجار الانفعاليّ الغاضب، فلم تَعُد الذَّات تتحمَّل حالة اللاحرب واللاسلم بعد سلسلة الهزائم الّتي تعرَّض لها الوطن، والحالة الانهزاميّة الّتي تعيشها الذَّات الرَّافضة.

2 : مُخَطط الخُمُود

ونلحظ في هذا المُخطط التَّوتريّ ضعفاً وتراجعاً في الشِّدَّة العاطفيّة الغاضبة، وامتداداً زمنيّاً ضعيف، مِمَّا يُؤدي إلى استرخاء عاطفيّ، وتمثَّل ذلك في الاصحاح الثالث من القصيدة، الذي ظهر فيه تهدئة للفضاء العاطفيّ التَّوتريّ، وتحوّل مَقْصُود من هوى الغضب إلى هوى الحُزن والأسى على الحالة الّتي وصل لها الشَّعب، فنجد السَّارد يسترجع ماضيه الحزين بغرض تبرير حالته الغاضبة الّتي ظهرت في الاصحاح السَّابقة، وستظهر في الاصحاح التَّالية، فيخاطب السَّارد الأم الوطن طالباً منها عدم إلقاء التَّحيّة على الجُنُود في ساحة المظاهرات، وتنبذ السَّاسة الذين يقتسمون أبناءها بينهم كوجبات طعام، (**فَهُم الآن يَقْتَسِمُون صِغَارَكِ فَوْقَ صِحَاف الطَّعَام**)، بل امتدَّت أيديهم

بتخريب أماكن وجودها، فاشعلوا نيرانهم في العُشّ والقَشّ والسُنْبلة، وبدأوا يخططون لذبح الأم **(وَغَداً يَذْبَحُونَكِ .. بَحْثاً عَنْ الكَنْزِ فِي الحَوْصَلَةِ)** فتتحوّل المدن إلى **(مُدُناً تَرْتَقِي دَرَجَ المِقْصَلَةْ)** فأحدث الموقف ضعفاً في الشِّدَّة الانفعاليّة الغاضبة، وفي الامتداد الزَّمنيّ، فهي مُخططات سريعة، فعرفت هذه المرحلة العاطفيّة تغيراً في مُستوى الانفعال بالانتقال من حالة الغضب إلى حالة التَّلطف الانفعاليّ المُرَافق للذَّات الاستهوائيّة، ويمكن تمثّل المُخطط بالشكل الآتي:

- مخطط الخمود



فهذه الحالة الانفعاليّة أوصلت الذَّات الاستهوائيّة إلى درجة اليأس من تغير سياسة الأنظمة، وأحدثت فيها تعباً نفسيّاً جعلها تستشعر الألم من الظلم الّذي سيُفجّر عاطفة الغضب.

3 : مُخطط الصُّعُود

فإذا كان مُخَطّط الخُمُود التَّوتريّ قد أشار إلى حالة من الاسترخاء العاطفيّ الغاضب، فإنَّ مُخَطط الصُّعُود التَّوتريّ يُشِير إلى حالة انتقال تدريجي من حالة التَّوازن السَّابقة إلى حالة التّوتر الشّديد، الّتي تشكل انفجاراً عاطفيّاً، فيحدث فيه ارتفاع للشّدّة، ونُقصان المَدى في ترابط مُعَاكس، ويزداد التَّوتر كُلَّما ارتفعت الشّدّة، الّتي تُظْهِر زيادة شدّة الغضب، والملاحظ أنَّ التَّغير في الشِّدَّة بدأ تدريجياً، خاصَّةً في مرحلة الاستعداد الّذي ظهر في الاصحاح الثَّاني من القصيدة، في مشهد المُحقِّق، فقد تعرَّض السَّارد لمُمَارسات تنمّر سُلطويّ شكَّلت احتقاناً داخليّاً فجَّر توتر العاطفة، عندما **(دَفَعَتْهُ كُعُوبُ البَنَادقِ فَي المَرْكَبَة)** وزاد توتر الذَّات عندما **(صَفَعَتْهُ يَدُ..)** المُحقِّق، واستمر التَّوتر بِوَخْز عُيُون المُحَقِّق له، ووصلت حالة الاحتقان قمَّتها حين **(تَفَجَّرَ مِنْ جِلْدِه الدَّمُ والأجْوبَة)** لتدقَّ ساعة الانفجار المُتْعَبة من المُمَارسات القَمْعِيَّة، لتكون البداية الحقيقية للانفجار العاطفيّ الغاضب، فعبَّر السَّارد عن عواطف ثائرة، يندفع معها الانفعال نحو القمَّة الشُّعُوريّة.

وتتابع الأحداث الّتي تصل بهوى الغضب إلى أعلى مراتب التَّوتر، وتنهي حالة الهدوء العاطفيّ، وتبدأ الحالة الانفجاريّة الحقيقية عندما **(دَقَّت السَّاعَةُ القَاسِيةْ)** لتُحَدِّد هذه السَّاعة اللحظة

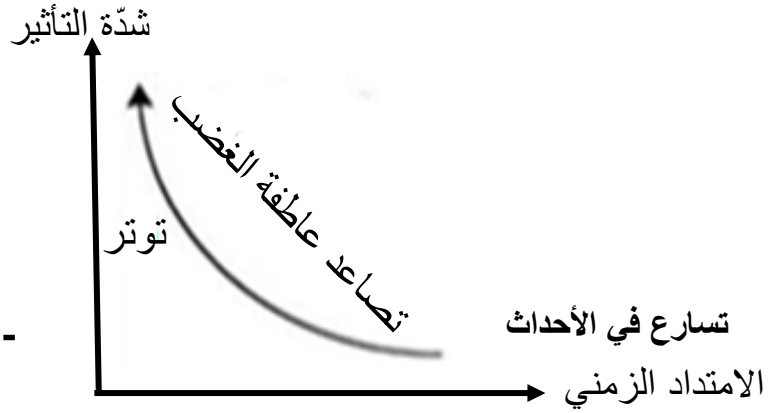
المَصيريَّة، وتبدأ المَشاهد التَّوتريّة بالتتابع لتدفع الذَّات نحو الغضب، وتنطلق إلى الميادين الخاوية، ويبدأ السَّارد ينقل لنا الأحداث الغاضبة، كما يظهر في الأسطر الشِّعريّة الآتية:

وَاسْتَدَارُوا على دَرَجَاتِ النَّصُبْ
شَجَراً مِنْ لَهَبْ
تَعْصِفُ الرِّيحُ بَيْنَ وُرَيْقَاته الغَضَّة الدَّانِيةْ
فَيَئِنُّ: (بِلَادِي.. بِلَادِي)[1]

فَتَوتُّرَها ردَّ فعل تلك الغَانية الّتي **(تَتَمَطَّى بِسَيْارَة الرَّقَمِ الجُمْرُكِي)** الّتي راهنت على انسحابهم إذا ما حلّ البرد، ويظهر صوت البُوق الإعلاميّ واصفاً تَجمهُر المُتظاهرين بـ **(دُعاةِ الشَّغَبِ)** تعامل سلبيّ يوتر الذّات، فيكون الرَّد **(يَشْتَعِلُون - عَلَى الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّة – حَوْلَ النَّصُبِ شَمْعَدَان غَضَبْ)** ويكتسح صوت أغانيهم عتمة الليل مُرَددين **(مِيلَاد مِصْر الجَدِيدَة)**، ويستكمل الاصحاح الخامس ارتفاع الشِّدَّة العاطفيّة المُتَسرعة، عندما لوَّثت الصُحُف الخَائنة مطالبهم، وليكشف حالة الضَّياع الوُجُوديّ الّتي يعيشها مُنْذُ الهزيمة الوُجُوديّة، كما عبَّر عنها بالملفوظات الآتية:

أُذْكُرِيني
فَقَدْ لَوَّثَتْني العَنَاوينُ فِي الصُّحُفِ الخَائِنَةْ
لَوَّنَتْني.. لأنِّي مُنْذُ الهَزِيمَة لا لَوْنَ لِي
(غَيْر لَونِ الضَّيَاعْ)[2]

لتصل الحالة الانفعاليّة الصَّاعدة إلى درجة (الوداع) لمرحلة السَّكينة والخُضُوع، فأصبح هوى الغضب أكثر جلاءً، وتصاعدت عاطفة الغضب نحو قمَّة هَرم الشُّعُور مع تَسَارُع في الأحداث الّتي تزيد من التَّوتير، ويمثل المُخطط التَّصاعديّ الحالة الانفعاليّة بالشَّكل الآتي:



- مخطط الصعود

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٧
٢. المرجع نفسه، ص ٢٧٨

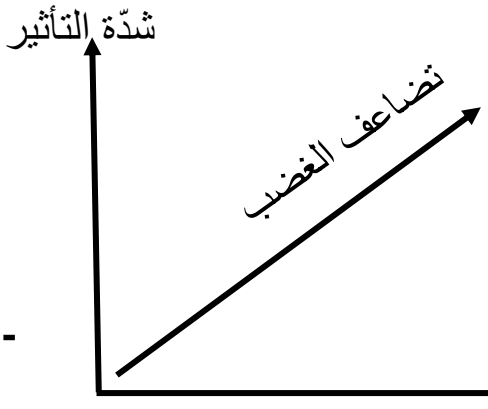
4 : مُخطط التّكثيف / التّضعيف

يعبر هذا المُخطط عن الامتداد الزَّمنيّ المُرتفع الّذي تنتشر فيه الشِّدَّة العاطفيّة، فيمنح النَّصَّ الانفعاليّ توتراً عاطفيّاً مُتصاعداً، فالمُلاحظ في هذا المُخطط أنَّه كُلّما زاد الزّمن، زاد المدى العاطفيّ، وهذه سِمة لازمت النَّصَّ الدُّنقليّ، ومنحته دَيْمُومة شاعريّة، بات معها صالحاً لتأويلات مُتَعَدّدة، ولم يقف النَّصُّ عند زمن ولادته، فغدا صالحاً لازمان مُتَعدّدة، فعندما حَدَّد السَّارد موعد المعركة النِّهائيّة بالسَّاعة الخامسة، ترك زمن انتهائها مَفتُوحاً بلا تحديد زمنيّ، قد يمتدّ لعشرات السّنين، وهذا ما لوحِظ في المُظاهرات الّتي حَدثت في ميدان التَّحرير في العام 2011 ، وعادت القصيدة إلى الواجهة من جديد، ورددها المُتظاهرون واصفين لحالهم بعد قُرَابة أربعين عاماً.

وامتلك السَّارد في هذا المُخطط دوراً عاطفيّاً، تمثّل في دور المُحثِّ على الثّورة الغاضبة، فالمُواجهة مَصِير حَتْمِي على الشُّعوب المَظلُومة، كما سمح هذا المُخطط بملاحظة القيم الأخلاقيّة الّتي تُبْنَى عليها عاطفة الغضب في مرحلة التَّهذيب، عندما تمَّ مُقابلتها مع قيم المجتمع، وما بينهما من توافق فكريّ وثقافيّ، ويندمج صوت السَّارد مع صوت المُتظاهرين في الدعوة إلى الثورة الغاضبة، وهذا ما نلمحه في الاصحاح السَّادس الّذي استهله بالملفوظ(**دَقَّت السَّاعَةُ الخَامِسَة**) ليُعلن انطلاق المُواجهة الغاضبة، وكُلَّما امتدَّ الزَّمن زادت المُواجهة، كما في قوله:

ظَهَرَ الجُنْدُ دَائِرَةً مِنْ دُرُوعٍ وَخُوذَات حَربْ
هَا هُمُ الآنَ يَقْتَرِبُون رُوَيداً.. رُوَيْداً..
يَجِينُون مِنْ كُلِّ صَوْبْ
وَالمُغَنُّون – فِي الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّةِ – يَنْقَبِضُون[1]

ليبدأ بعدها الانفجار العاطفيّ الغاضب مع صوت الرَّصَاص، وسُقُوط المُتظاهرين، ليُكَرّر الدَّعوة لرفع الأسلحة، مُؤكّداً من جديد لحظة البداية، تاركاً النِّهاية مفتوحةً مع الزَّمن.



- مخطط التضعيف

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٧٩

2 - المَسار العاطفيّ في قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة.

سِيميائيّة العُنوان الانفعاليّة:

يستند المسار العاطفيّ في قصيدة (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) مُنذ البداية على توتر هوويّ، فهو نصٌّ قائمٌ على تجليات صِراع الرَّفض والقبول، بِمَا تُشير إليه من مكنونات (الغضب والرِّضا) مُؤكِّداً أبديّة الرَّفض الغاضِب، ضمن ثنائيّة(الحياة والموت) أو (الحُضُور والغياب) " فيطالعنا من بدايته بالثّورة، إذ إنَّه وضع اسم ثائر في عنوان نصِّه وهو سبارتكوس، لقد اعتمد أمل دنقل على البُعد التّناصيّ في إظهار هذا المضمون (الثَّورة)"[١]، فتحيل سيمياء العنوان بشكل مباشر إلى طاقة انفعاليّة، تتجلى فيها ثيمة الغضب بالتَّناص مع رمز الثوريّة (سبارتكوس)[٢] بصفته أوّل غاضِب من مُمَارسات السُّلطة الاستعباديّة في تاريخ البشريّة، فالحالة الانفعاليّة الَّتي تُسَيطر على الذَّات دفعته إلى استحضار هذا الرَّمز من التَّاريخ الرُّومانيّ، فإذا كان " العنوان جزءاً من العالم الدَّلاليّ للنَّصِّ، وبالتالي مُؤشِّراً دالاً عليه"[٣] فقد بات جزءاً من عالم النَّصِّ الانفعاليّ.

فوظَّف النَّصُّ(سبارتكوس) في إشارة لثورة غضب كُلّ المظلومين، أكثر من الاهتمام بمدلوله التّاريخيّ المُرتبط بالشَّخصيّة، " فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وِجْدانيّاً مع الشَّخصيّة، يجب أن تكون هذه الشَّخصيّة حيّة، فالقارئ يُريد أن يراها تتحرَّك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين"[٤]، فوجوده بات مُعَادلاً موضوعيّاً للغضب، كما تُشِير كلمة (الأخيرة) مُعْجميّاً إلى التَّوقف، وكأنَّه أشار إلى آخر الكلمات الغاضبة الّتي نطق بها ذلك الثَّائر من أرض المعاناة، فتتحوّل هذه الكلمات إلى وثيقة انفعاليّة ترصد اللحظات الأخيرة للغضب، ولجأ الشَّاعر إلى العنوانات الفرعيّة، فقسَّم القصيدةَ إلى أربعةِ مقاطع، عَنْوَنَ كُلّ مقطعٍ بعنوان فرعيّ حَدْدَه (بمزج)، وليُشَكِّل كُلّ (مزجٍ) انطلاقة توتريّة ضمن المسار العاطفيّ للنَّصِّ القائم على هوى الغضب، ففيه إشارة واضحة إلى عملية التَّحول الانفعاليّ، وكأنَّه يمزج بين حالة الصَلْب الّتي تعرض لها سبارتكوس، وبين حالة الألم والمعاناة الّتي يتعرض لها السَّارِد، ونستطيع من خلال العنوان القول بأنَّ النَّصَّ قائمٌ على الثنائيّة الانفعاليّة (الغضب / والرِّضا) كامتداد منطقيّ لثنائية (الموت / والحياة). فكان النَّصُّ استجابة انفعاليّة للغضبِ، إذ حاول السَّارِدُ الاستهوائيّ تغيير واقعه المُؤلم وفق رُؤيته، فلجأ للغضب الّذي أنتج دلالات حَثّته على رفض السُّلطةِ.

---

١. مراشدة، عبد الباسط، **التَّناص في الشِّعر العربيّ الحديث السّياب ودنقل ودرويش نموذجاً**، ط١، دار ورد للنّشر والتّوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص١٦٧

٢. **سبارتكوس**: شخصيّة رومانيّة، كان عَبْداً مَمْلُوكاً لأحد قياصرة الرُّوم ، فتمرَّد على أسياده، قاد جيشاً من العبيد للتّحرر، لكنَّه انهزم أمام جيوش القيصر قبل نجاح ثورته.

٣. حسين، خالد حسين، **في نظريّة العُنوان**، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، دار التكوين، ص١٧٤

٤. اسماعيل، عزالدين، **الأدب وفنونه**، دراسة ونقد، ط٩، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٠٧

1 -2 : التّيقّظ العاطفيّ (الانكشاف الشُّعُوريّ)

بدأ الانكشاف الشُّعُوري للذّات بكسرها أفق توقع القارئ، وإحداثها صدمة ثقافيّة له؛ بتوظيف الشَّيطان علامة تُشير إلى تشكّل هوى الغضب، فجعل من رمزيّة الشّيطان بحمولتها الدّينيّة مُثيراً خارجيّاً أحدث زعزعة انفعاليّة في المُتلقِّي، فقد جعل النَّصُّ الدُّنقليّ من الشّيطان رمزاً للتَّمرّد، والغضب من واقعه فهي ثورة " ليست ضِدّ الله - تعالى شأنه - ، وإنَّما ضِدّ هؤلاء الّذين انتهكوا حُرْمَة الإنسان في مِصْرَ، وأوقعوا به الهزائم، وأسقطوه في هوة الضَّياع، إنَّها ثورة ضِدّ أنصاف الآلهة"[١] فحمل الشّيطان الدُّنقليّ دلالات انفعاليّة جديدة، ففي تمجيده " للشّيطان وربطه بالرِّياح تلك دلالة على الحرية، فالرِّياح تدلّ في لحظات صفوها على الحرية والنّفاذ، وفي لحظات عصفها على الهياج والتّمرّد"[٢] على السُّلطة، فيستفتح المَزَج الأوّل بالمقطع الانفعاليّ الآتي:

المَجْدُ للشَّيْطَانِ .. مَعْبُودَ الرِّيَاحْ
مَنْ قَالَ (لا) فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا (نَعَم)
مَنْ عَلَّمَ الإِنْسَانَ تَمْزِيقَ العَدَمْ
مَنْ قَالَ " لا ".. فَلَمَ يَمُتْ ؛
وَظَلَّ رُوْحاً أَبَدِيّةَ الأَلَمْ ! [٣]

فَجَسَّدتْ المَلفوظات (**للشّيطان، الرّياح، قال لا، تمزيق، لم يمت، ظلّ رُوحاً، أبدية الألم**) أحاسيس الرَّفض، وحَضَر الانكشاف الشُّعُوريّ من خلال حالة (الرَّفض) الّتي شكّلت مُقدِّمة لهوى الغضب،فالذّات الفاعلة بدأت يقظتها الانفعاليّة بإعلان (**المَجْدُ للشَّيْطَانِ**)أي المجد للثورة وعواملها، لمَن قال (**لا**) للحاكِم، فتعقد الذّات مُقارنة بين ثنائية (لا / نعم)، فمن قالوا (**نعم**) اختاروا الخُنُوع، وهم فئة كبيرة، فوظّف معهم الفعل (**قالوا**)، في المقابل من اختار البقاء والخُلُود فقد قال (**لا**)، وسبارتكوس قال (لا) للقيصر فَكُتِبَ له الخُلود، بينما أهمل التّاريخ ذِكْرَ مَن قالوا للقيصر (نعم) ومات ذكرهم، وهنا تشكّلت الحالة الانفعاليّة لهوى الغضب من خلال حالة الرّفض، فأدركت الذّات أنّ من يسجل موقفاً رافضاً تُكتب له الحياة، ولا يموت ذِكْره، فالذات تقنَّعت " بقناع سبارتكوس وظلّه الشّيطان لتعبّر عن حالة شُعُوريّة واقعيّة لديه، إذ أنّه يطلب بواسطة القناع الثّورة والتَّمرّد على واقع عاشه"[٤]، وهذا ما أرادته الذّات من ترويجها للغضب.

---

١. عمارة، إخلاص فخري، **استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**، ط١، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٣٠
٢. أبو غفرة، اسلام، **السَّرد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر- غزة، ٢٠١٨ ، ص٤٤
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٠
٤. مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص١٦٨

ويُصَرّحُ الشّاعر في هذا المقطع الانفعاليّ بكونه ذاتاً فاعلةً، تمتلك حُضُوراً لافتاً، فهي ذات تشعُر بالرَّفض والغضب، وقد عبّر الشّاعر عن ذلك من خلال توظيفه لمجموعة من الملفوظات الّتي توضح حالة الرّفض، **(فالمجد للشّيطان)** ومن تجرّأ و**(قال: لا.. فلم يمت)**، فحضر الخُلُود معادلاً موضُوعيّاً للمجد، فحالة اليقظة العاطفيّة الغاضبة أنتجت هذا المقطع الانفعاليّ، فالشّعب مُطالب بالسُّجود التام للحاكم، والتَّسليم بكُلِّ ما يأتي به، فهو رفض لحالة العبوديّة، وغضب ممن سَلْب الشَّعب حريته، ليتحوّل المقطع إلى حالة صِراع وُجُوديّ فكريّ، فدخول العامل الشّيطان زعزع الذّات وشدَّها إلى ما هو أهمّ من الرَّفض، فانتقل به إلى حالة الغضب، والخروج على أوامر الحاكم، فشكّلت مرحلة يقظة عاطفيّة لدى الذّات تجلّت في تغير حالته الانفعاليّة، بالتّمرد على حالة الخُضُوع، ونلحظ نتيجة لليقظة العاطفيّة زيادة في شدّة إحساس الذّات بالغضب، الّذي يتحوّل إلى استعداد واضح للموت في سبيل التّمسك بموقفه الرَّافض**(وظلّ رُوحاً أبديّة الألمْ)**فإذا كان الجسد قد مات،فإنَّ الرُّوح تبقى - على الرَّغم من الألم - خالدة، فالمجد الرَّافض يولّد الخُلُود المُؤلم، ولهذا لجأت الذات إلى تكرار (لا) دلالة على الرَّفض والغضب، وتصبح الذّات مُستَعدّة لتضحية بحياتها في سبيل تحقيق هدفها، في علاقة تصاعديّة تزداد الشّدّة العاطفيّة مع مُرُور الزَّمن.

فالنّزعة الانفعاليّة الّتي جسّدتها قصائد دُنقُل جعلت البعض يرى في شعر دُنقُل "عواطفاً هائجةً وثورةً وتمرّداً ورفضاً أكثر ما يرى فيها بناء فنياً مُتكاملاً، وقد وجدوا أنّ شعره هو شعر للغضب والرّفض"[1]، مِمَّا يدفعنا للقول بأنَّ شعر أمل دُنقُل يتلقى على أنَّه أنموذج عاطفيّ يقدّم الغضب على الشِّعر، وهذا يجعلنا نتحفظ على القراءة السَّطحيّة لهذا المقطع عند بعض النّقاد والمُتلقيين، ورفضهم تمجيد الشّيطان، بل ووصل الحدّ ببعضهم إلى تكفير دُنقُل واتهامه بالزَّندقة الشِّعريّة، لكنَّها في الحقيقة تمجيد لثائر على جبروت الحاكم الظالم الّذي يرى فيمن يخرج على سياسته شيطان، فهي عملية شيطنة لمن يُخالفهم، والمُطالبة بالرِّضا التام والتَّسليم والخُنُوع لهم، ذلك أنَّ لغة الشِّعر تختلف " عن الاستخدام العادي المَألوف للغة، وهذا أمر يُدركه القارئ العادي وحتَّى القارئ السَّاذج، حقيقة إنَّ الشَّعر كثيراً ما يوظف كلمات لا ترد في الكلام العادي، وغالباً ما يتميز بنحو خاص، قد تصل خُصُوصيته إلى الاقتصار على قصيدة معينة لا أكثر"[2] ومن هنا ظهرت اليقظة الانفعاليّة الدُّنقليّة التي تدعو إلى الغضب من خلال رمز الشَّيطان.

---

١. بخوش، علي، **التلقي في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خير بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤، ص١٧٢

٢. قاسم، سيزا، أبو زيد، نصر حامد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقيا** مقالات مترجمة ودراسات، مقال بعنوان: **سيميوطيقا الشعر: دلالة الشعر**، مايكل ريفاتير، ترجمة: فريال جبوري غزول، د. ط ، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٠١٣

واكتمل التّوتر النّصيّ في مرحلة اليقظة العاطفيّة عندما أدركت الذّات مركز الوعي العاطفيّ (الانحناء)، بوصفه معادلاً موضُوعيّاً أيقظ الشُّعُور بهوى الغضب، فعبّرت عن ملامح يقظتها العاطفيّة بمسار تصويريّ، شكّل تشخيصاً انفعاليّاً غاضباً، جعل من صورة ذلك المُعلَّق على المَشانق ظِلاً لصورة الغاضب الذي قال (لا)، ولم ينحنِ إلا ميتاً، كما في الملفوظات الآتية:

مُعَلَّقٌ أنا عَلَى مَشَانِقِ الصَّبَاحْ
وَجَبْهَتي – بِالمَوْتِ – مَحْنَّيَة
لِأَنْنَي لَمْ أَحْنِهَا.. حَيَّةْ ! [1]

فانتقلت الملفوظات التَّصويريّة: **(معلق، مشانق، الصباح، جبهتي، محنية، لم أحنها)** في هذه المرحلة من مستوى لغة الصِّفر الانفعاليّ، إلى مُستوى مُفعم بالأهواء والانفعالات الغاضبة، تجلّى ذلك في تحوّل العلامات النَّصيّة الّتي مجدّت الشّيطان المُتمرّد، إلى علامات توضّح علاقة صِراع الأنا الغاضب مع الآخر، وباتت دالاً على حالة التّقوقع النَّفسيّ، الّتي مَثَّلت إشارات كشفت حقيقة الوضع الانفعاليّ المُتأزم، الّذي شكّل بنية استهوائيّة قائمة على ثنائية (كرامة / ذلّ)، فعكست الذّات الاستهوائيّة الغاضبة اسقاطاتها التّوتريّة على البنية النَّصيّة، فجعلت من الانحناء محوراً للصِّراع الهوويّ، داخل سيرورة انفعاليّة تصاعديّة اختزلت الموقف الهوويّ، وأنتجت المَضمون الدَّلاليّ، فعكست الملفوظات التَّصويريّة دلالات الرَّغبة الغاضبة.

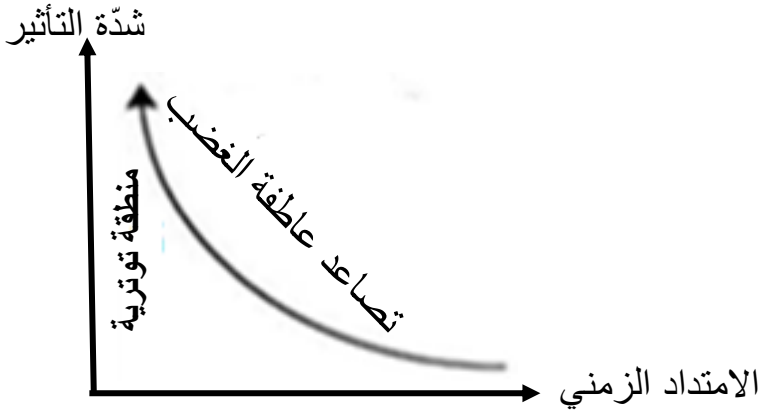
فشكّل التَّمرد ورفض الانحناء "عاملاً من عوامل تفجير الطاقة الإيحائيّة في نفس المُتلقَّي"[2]؛ ليتجلّى التّمرّد " في علاقة النّفي بالإثبات (**لا / نعم**)، وقد استحضر النَّصُّ (**الشيطان**) ليكون رمزاً للرَّفض الأبدي لحالة من دلالة مُعجميّة ودينيّة وأخلاقيّة تفيد ذلك"[3]، أمَّا الانحناء فقد تكشّفت دلالته من خلال نفي متبُوع بفعل انفعاليّ منسُوب إلى الذّات (**لم أحنها**)، فظهرت اليقظة العاطفيّة عند الذّات الاستهوائيّة عندما أدركت أنَّ الخُلُود أهمُّ من الحياة، وأنَّ الموتَ أفضلُ من هذه الحياة، فأنتج هوى الغضب انساقاً دلاليّة تخالف طبيعة الواقع، فحوّل المجد من موت اعتراضيّ إلى حياة مُتمرّدة، وبات (الانحناء) هو بُؤرة المركز الضُّوئيّ في هذا المُستوى العاطفيّ، فسلّط الضّوء على عملية انحناء الجبهة أكثر من اختناق العُنق، فقارن هذا الموقف بين دلالة (نعم) الخاضعة و (لا) الرَّافضة ضمن ثنائية (الموت، الحياة)، فالذّات الغاضبة لا تهتم (**- بِالمَوْتِ -**)، الذي وظّف بين مُعترضتين يمكن الاستغناء عنه دُون أن تَخْتَل بنية النَّصِّ الدّلاليّة، قَدَرَ اهتمامها بالخلود.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٠
٢. أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٣، ص٥٥
٣. الطالب، عمر محمد، **عزف على وتر النَّصِّ الشِّعريّ، دراسة في تحليل النُّصوص الأدبيّة الشِّعريّة**، د. ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٠، ص ٢٣٥

وساعد مُخطط الصُّعود على توضيح العلاقات الانفعاليّة في هذا المستوى، حيثُ نلحظ انتقالاً سريعاً من الامتداد الزَّمنيّ إلى الشِّدَّة الانفعاليّة، مُحْدِثاً انفجاراً عاطفيّاً عندما جعل (المجد للشَّيطان) مُتدرّجاً في هوى الغضب نحو الذّروة، فأحدثت صدمة فكريّة للمُتلقِّي عجز عن استيعاب الرُّؤية الذّاتيّة من تمجيد الشّيطان، وبذلك تكون العاطفة لغة داخل الخطاب، تسهم في توليد دلالات جديدة من خلال بنية توتريّة، خاصَّة إذا بلغ الأفق التّوتريّ أعلى مراتب الشُّعّور، فينفلت من أيِّ تحديد، ولَازَمَ مُخطط الصُّعُود ازدياد في الشِّدّة التّوتريّة، وانقباض في الامتداد الزّمنيّ، ونستطيع فهم البُعد العاطفيّ للنَّصِّ برصد المُخططات التّوتريّة الّتي تُعَدُّ حوامل للعواطف، خاصَّة إذا علمنا أنَّ العواطف الّتي تنتج النَّصَّ تتماهى مثل راحة يصعب القبض عليها، ويتجسّد بالرّسم الآتي:

- مخطط الصعود



لقد تعرّضت الذّات لأحداث توتريّة قوية جعلته لا يتحمل مقاومتها بالاعتماد على عامل الزّمن والامتداد الزّمنيّ، بل أحدث قفزات انفعاليّة تَخَطّى بها الزَّمن نحو الشِّدَّة، وأعلن تمجيد الشَّيطان الثائر الذي قال (لا) ولم يمنح النَّصَّ مساحات سرديّة طويلة، فصرّح أنّ من تجرّأ وقال (لا) في وجه مَن اعتادوا قول (نعم)، كانت نهايته الشَّنق، وانحنت عنقه على أعواد المشانق، فنجح هوى الغضب منذ البداية في إنتاج دلالات ثائرة ورافضة، فالذّات قبل الدّخول في برنامجها السَّرديّ كانت مَشحُونة بانفعالات غاضبة، عبَّرت عنها بملفوظات عاطفيّة، وكأنَّه قد اختصر الحكاية في مرحلة اليقظة العاطفيّة، بإجراء تَسْرِيع سرديّ حَدّ من مدى الامتداد الزّمنيّ، وزاد من شدّة تأثير الانفعالات، فساعدنا مُخطط الصُّعُود على إدراك التّغيير الحاصل في الشِّدَّة الانفعاليّة من خلال زيادة شدَّة الغضب، وكذلك ملاحظة التّغير الكمّي في الامتداد الزَّمنيّ، مِمَّا يَشِي للذّات الاستهوائيّة بالتّعبير عن عواطفها الثائرة، فتندفع الانفعالات المرافقة للأحداث نحو قمة هرم الشُّعُور، مِمَّا يجعل النَّصَّ الاستهوائيّ أسير أعلى درجات التّوتر. وقد اسهمت الانفعالات الجسديّة (انحناء العنق) و (تغير تعابير الوجهة المفترضة من سماع تمجيد الشّيطان)، والحالات النّفسيّة في تصاعد عاطفة الغضب نحو قمة شدّة التأثير، واشتغال المعنى داخل النَّصِّ الاستهوائيّ.

2 -2 : الاستعداد العاطفيّ

وظهر هوى الغضب جليّاً في البنية النّصّيّة، بما يتوافق وطموحات الذّات الانفعاليّة، الّتي تلقت الهويّة العاطفيّة الغاضبة، فَصُبِغَ النَّصُّ بانفعال توتريّ قائم على ثيمة الألم، وتمركز هوى الغضب من حالة (الانحناء)، فأنتج دلالات نصيّة تتوافق والحالة الشُّعُوريّة، فيقول القناع الدُّنقليّ:

يَا إِخْوَتِي الَّذِينَ يَعْبُرُونَ فِي المَيدَانِ مُطْرِقِينْ
مُنْحَدِرِينَ فِي نِهَايَةِ المَسَاءْ
فِي شَارِعِ الإسكَنْدَرِ الأَكْبَرْ
لاَ تَخْجَلُوا .. وَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُم إِلَيّ
لِأَنَّكم مُعَلَّقُونَ جَانِبي.. عَلَى مَشَانِقِ القَيْصَرْ[1]

لقد تنامى في التشكّل النَّصيّ ملفوظات تُومِئ بحالة الانحناء، مثل: (**مطرقين، منحدرين، نهاية، ولترفعوا**)، فامتلكت الذّات الأهليّة الضَّروريّة لإظهار الغضب من حالة الانحناء، ضمن بنيتها الاستهوائيّة للنَّصِّ، ليشكّل هوى الغضب مَدار الوحدة الاستهوائيّة لذلك المُتمرِّد، فقد عاينت الذّات من خلال قناع (سبارتكوس) حالة الخُضُوع عند الجماهير الّتي تسير مُطرقة رُؤوسها، ينقادون مثل قطيع بلا إرادة، يخافون التَّمرّد، فلا يستطيعون النَّظر إليه وهو مُعَلَّق على المَشانق،فقد اعتادت رُؤوسهم على الانحناء، ولهثت ألسنتهم بقول (نعم)، فكشفت الذّات المُتمرِّدة أنَّهم مُعَلقون في مشانق الخُضُوع، وطالبتهم بالتَّخلص من حالة الخُضُوع برفع (العيون) نحوه، وفي توظيف العيون طاقة انفعاليّة تُشير إلى حالة الثبات؛ لتموقع العُيُون في الجبين الثابت، أمَّا الرَّأس فهو مُتَحَرِّك صُعُوداً وانحداراً، وبذلك عبّرت الملفوظات التّصويريّة الغاضبة عن صُورة التَّمرد بأفكار عاصفة ومشاعر عنيفة، مُحاولاً أن " يُعَلِّم الجماهير العربيّة المُضْطَهَدة أن تقول (لا) حتَّى وإن كانت العاقبة لا تختلف كثيراً عن عاقبة ذلك الثائر المُعَلَّق في مِشْنَقَة المدينة الظالمة."[2]

ودفع هوى الغضب الذّات نحو استحضار (سيزيف) بوصفه علامةً دالةً على الرَّفض بدل الخُنُوع، فأجرت الذّات تأويلها على بنية الأسطورة، فقد اتَّخذتِ الذَّات من الأسطورة " قالباً رمزيّاً يمكن فيه ردُّ الشَّخصيات والأحداث والمواقف الوهميّة إلى شخصيات ومواقف عصريّة – وَتَعْهَدُ الذَّاتُ إلى - إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسيّ فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله؛ وبذلك تكون الأسطورة رمزيّة بنائيّة "[3]، فَظَهَر (سيزيف) مُتَمَرِّداً على واقعه، مُتَخَلِّصا من رحلة عذاب القمة والقاع، فتوارثها منه رقيق الفكر الّذين سلَّموا أعناقهم للقيصر:

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٠ - ١١١
٢. المقالح، عبد العزيز، مقدمة **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، أمل دنقل، ص ٣٧
٣. أحمد، محمد فتّوح، **الرمز والرمزيّة في الشِّعر المعاصر**، ط٣، دار المعارف،القاهرة، ١٩٨٤،ص٢٨٨

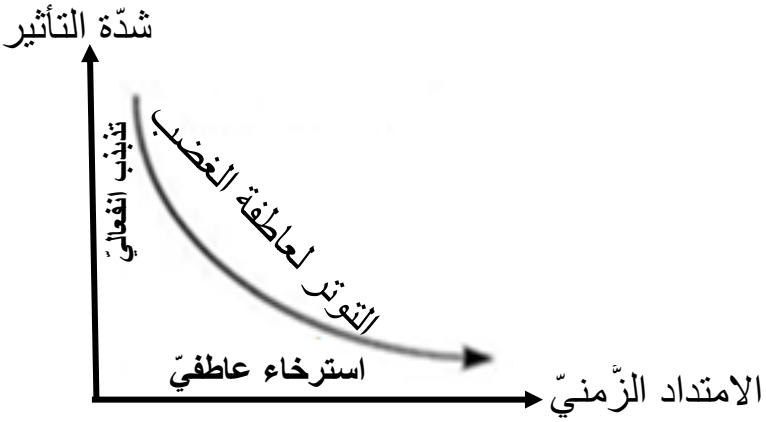
"سِيزِيفُ" لَمْ تَعُدْ عَلَى أَكْتَافِهِ الصَّخْرَةْ
يَحْمِلُهَا الَّذِينَ يُوْلَدُونَ فِي مَخَادِعِ الرَّقِيقْ
وَالبَحْرُ – كَالصَّحْراءِ – لا يَرْوِي العَطَشْ
لأنَّ مَنْ يَقُولُ " لا " لاَ يَرْتَوِي إلاَّ مِنْ الدُّمُوعْ!
.. فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُم لِلثَّائِرِ المَشْنُوقْ
فَسَوْفَ تَنْتَهُونَ مِثلَهُ.. غَدًا[1]

لقد رسمت الملفوظات التّصويريّة لحظة الكمون الّتي حفّزت الذّات الغاضبة على تأويل إحداثيات الأسطورة بما يتناسب والحالة الشُّعُوريّة المُسيطرة عليها، الّتي دفعتها بدورها إلى إنتاج دلالات تأويليّة جديدة عبّرت عن الحالة الانفعاليّة الّتي تعيشها، فالغضب من حالة الانحناء ما زال مُسيطراً على الذّات، يحثّها على توليد معانٍ مُبتكرة، فقد بحث دُنقُل في دلالات هذه الأسطورة وأبعادها الفلسفيّة المُتمثّلة في كينونة وجوده، وحيرته، فجعل من (سيزيف) نموذجاً لمن يقول (لا) بخروجه على سُلطة (ثانتوس) إله الموت في المِيثُولوجيا الإغريقيّة، مُتحمّلاً العقاب الأزليّ مُقابل لحظة تمرّد، كما يرى في (سيزيف) حالة للعبثيّة الّتي تقول (نعم) وكأن أفعالها غير مُجْدِية مثل دحرجة الصَّخرة، فقد رفض سيزيف دُنقُل عبثيّة الحياة وشقاء الرّوتين اليوميّ فتمرّد عليه، وكأنّه يرى في الموت بكرامة خلاصاً للإنسان، لقد وضع سيزيف حدّاً لعبثية حياته بالتَّمرّد على صخرة الشّقاء، ليظهر سيزيف في حالة فعليّة باعثة على التّوتر والغضب، فقال (لا) وألقى عن أكتافه الصَّخرة، ويمثل الاستعداد تلك " اللحظة الّتي تتشكّل فيها الصُورة العاطفيّة والمشهد المُتخيّل، والّذي سيُحدِث العذاب"[2]، ولا يتحقّق ذلك دُون أن تمتلك الذّات الاستهوائيّة خيالاً انفعاليّاً، فلا تشعر الذّات بلذة الكرامة الناتجة عن الغضب إلا إذا تجرَّعت سابقاً قدراً من الذُّل الناتج عن الرِّضا، وبذلك تمتلك الكفاءة الاستهوائيّة الضّروريّة، وهذا ما دفع السّارد إلى تكرار فكرة دعوة الأخرين للنظر إليه مَشنُوقاً، واتَّجرأ برفع العيون نحوه، فقد ملَّ من عبثية قول (نعم) وانتقل إلى (لا) على الرَّغم من معرفته اليقينيّة بأنَّ **(مَنْ يَقُولُ " لا " لاَ يَرْتَوِي إلاَّ مِنْ الدُّمُوعْ)**،لهذا وجهه خطابه لمن يعتبرهم (إخوته) بحكم انتمائهم إلى فئة مُنحني الرُّؤوس، أي العبيد، مُوجّها لهم كلماته الأخيرة في دعوة ليرفعوا عيونهم طالبين الانعتاق من العُبُوديّة، فجعل من تكرار فكرة النَّظر إليه مَشنُوقاً ملفوظات مُهيمنة على المقطع لفظيّاً ومعنويّاً وبنائيّاً،فالاستعداد العاطفيّ الغاضب لا يتحقّق إلا إذا عَرَفَت الذَّات ذُلَّ الرِّضا، ولتحقيق هذه الغاية ابتدعت الذّات سيناريوهات مُتَخيّلة تُثير انفعال المُتلقِّي، وتولّد دلالات انفعاليّة **(فَسَوْفَ تَنْتَهُونَ مِثلَهُ.. غَدًا)** تستشرف المُستقبل الغاضب.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص١١١
٢. عمّي، ليندة، **قراءة في قصيدة " أراك عصي الدمع" من منظور سيمياء العواطف**، ص٣٨٩

فاتّسمت مرحلة الاستعداد بالهُدُوء الانفعاليّ، فلم تظهر شدَّة التَّوتر بالقدر المُتَوقع قياساً لشدّتها في مرحلة اليقظة العاطفيّة، لهذا غابت عنها التَّحولات العنيفة، وأمكن لنا تمثلها بيانيّاً على مُخطط الهُبُوط، فقد تميّزت ملفوظات الذّات الاستهوائيّة بهُدُوء نوعيّ، خاصَّة عند توجيه الخطاب للجماهير، فالذّات الاستهوائيّة وصلت إلى قمّة الانفعال وقالت (لا)، وكان عِقَابُها الشَّنق أمام الأخرين، في المُقابل نجد الطرف الآخر يخاف من النَّظر إليه، فسيطرت عليهم مشاعر الخوف، واعتمدت الذّات على لغة العواطف ولغة الجسد لرسم البنية الانفعاليّة في مُخطط الهُبُوط، فبقاء القناع (سبارتاكوس) مُعَلّقاً أمامهم منح البنية النّصيّة مساحة زمنيَّة راهن عليها في تحريك عواطفهم، فأنتج هوى الغضب من ردِّ فعلهم دلالات جديدة رسمتها الملفوظات التَّصويريّة، أظهرت تَرَابطاً مُعَاكساً انخفضت معه شدّة التأثير الانفعاليّة، وارتفع الامتداد الزَّمنيّ، فظهرت الحالة الشُّعُوريّة للذَّات الاستهوائيّة قلقة، مِمَّا فرض الشُّعُور بالاسترخاء التَّام، فارتفاع الامتداد الزَّمنيّ مَنَح النَّصَّ الاستهوائيّ استرخاءً وشُعُوراً بالرَّاحة، ويمثله مُخَطّط الهُبُوط الآتي:



ـ مُخَطط الهُبُوط

فالملفوظات التّوتريّة في النَّصِّ خفَّت حدّتها، وانتقل من تمجيد الرَّفض، وتحمل كُلّ العواقب الّتي يجرها عليه، إلى الحثّ بلطف على رفض الانحناء، فخاطبهم (بإخوتي) طالباً منهم أن يرفعوا عيونهم نحو مِشنَقته، فهذا (سيزيف) بعد زمن طويل من الانحناء قال لا وألقى الصَّخرة عن أكتافه، فظهرت الذَّات الاستهوائيّة في هذا المُستوى في حالة شُعُوريّة مُضطربة، أقامت بنية نصيّة توتريّة مُنخفضه الشّدّة، رافقها اتساع في المدى، فمنح النَّصَّ " ارتخاءً معرفيّاً في ما يتعلق بالإدراك، وبُرُوداً عاطفيّاً في ما يتعلق بالمشاعر والعواطف"[1]، تمثل في انخفاض الدّعوة للرَّفض بعد قوة، فوظّف النَّصُّ ملفوظات تترك الزّمن يبرهن صدق عواطفه مثل (**فَسَوْفَ تَنْتَهُونَ مِثْلَهُ.. غَدًا**)، فأشارت (**غداً**) إلى الامتداد الزَّمنيّ المفتوح، فسوف يتيقن المُتخاذلون عن نصرته من صدق رُؤيته بعد زمن، فيُعوّل على عامل الزَّمن في دفعهم لاتباع أفكاره.

١. عروس، محمد، **سيمياء الذّات والتّوتر** ،ص٣٤١ .

2 - 3 : المِحْوَر العَاطِفيّ

لقد مرّ المسار العاطفيّ حتَّى الآن بتسلسل تصاعُديّ وفق مُجريات المُخطط القانونيّ، فتنقلت الذّات الاستهوائيّة من مرحلة اليقظة العاطفيّة (اضطراب انفعاليّ) عندما مجدّت الشّيطان (الثائر) الذي قال (لا)، إلى مرحلة الاستعداد (الصُورة العاطفيّة) من خلال علامة سيزيف الغاضب، لتصل إلى مُستوى المحِور العاطفيّ(التّحول) بما فيه من تحوّل في الحُضُور العاطفيّ لهوى الغضب، لتكتمل بذلك الهويّة العاطفيّة، وتمتلك الذّات الاستهوائيّة دوراً عاطفيّاً خاصاً بها يتمثل في دور الناصح الّذي يقدم وصاياه الأخيرة، مُتناصاً مع فكرة وصايا لقمان الحكيم، فبات لقمان عصره؛ فتحوّل حُضُور الهوى من (الغضب) إلى نقيضه (الرِّضا)، فالغاضب أحسّ حُضُوراً يُهدده، فزوده هذا الإحساس بالغضب من خلال مشاهد الوصية فيمكنه من التَّغلب على خوفه، وليس بالضرورة أن يكون التَّحول من هوى إلى آخر، بل قد يكون التّحوّل في الموضُوع القيميّ الّذي يرغب في الاتصال به، والّذي وُظِّفَ للتَّحقق من سيادة هوى الغضب.

وارتسم التَّحوّل العاطفيّ عند الذّات الاستهوائيّة عندما انتقلت من حالة الغضب في الانحناء، إلى مرحلة الغضب من جبروت السُّلطة وأدواتها، حتَّى وصلت الحالة التوتريّة للذّات بقبول الانحناء، والرُّجوع إلى الرِّضا والانحناء الذي يجد فيه الملاذ الآمن من النهاية المُخيفة، رُؤية عميقة تعبّر عن كثافة شُعُوريّة عبر التَّمظهرات الهوويّة للنَّصِّ، ودخول الذَّات في أزمة نفسيّة بسبب التّوتر الشَّديد، فأنتج الغضب دلالات نصيّة جديدة (الغضب من موجبات الانحناء) والعودة إلى هوى الرِّضا بأسلوب ساخر، ليكون التَّسلط هو المُولد للعلامات الإشاريّة الّذي يشترك في الوقت نفسه في توليد المعنى؛ للوصول إلى عوالم النَّصِّ السَّرديّ، الّتي تكشف عمَّا ينطوي عليه النَّصّ من توتر لافت في حُضُور مُوجبات الانحناء

وَقَبِّلُوا زَوْجَاتِكم.. هُنَا.. عَلَى قَارِعَةِ الطَّرِيقْ
فَسَوفَ تَنْتَهُون هَا هُنَا.. غَداً.
فالانْحِنَاءُ مُرٌّ..
وَالعَنْكَبُوتُ فَوقَ أَعْنَاقِ الرِّجَالِ يَنْسِجُ الرَّدَى
فَقَبِّلُوا زَوْجَاتِكُم.. إِنِّي تَرَكْتُ زَوْجَتِي بِلَا وَدَاعْ
وَإِنْ رَأَيْتُم طِفْلِيَ الَّذي تَرَكْتُهُ عَلَى ذِرَاعِهَا بِلَا ذِرَاعْ
فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاءْ!
فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاءْ! (١)

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١١١ - ١١٢

ونستشعر في هذه الملفوظات توسُّع مدى شدّة التّوتر العاطفيّ عند الذّات الاستهوائيّة، بإعلان غضبها من النَّتيجة الّتي سيلاقيها الرَّاغبون بقول (لا)، فتوجه لهم وصاياها الأخيرة، وتبدأها بدعوتهم إلى وداع زوجاتهم؛ لأنَّه سيكون اللقاء الأخير **(فَسَوفَ تَنْتَهُون هَا هُنَا.. غَداً)** في رُؤية تتغلف بالإيهام بالواقعيّة، ينفذ مدَّاها إلى النَّفس البشريّة، لتُضيئ فيها أهمّ القضايا الوجوديّة، ولتكشف البنية الدّراميّة الواقع الكئيب المهزُوم، بالاعتماد على الرُّؤية البصريّة، ويبدو التّحوّل العاطفيّ سريعاً في الملفوظ **(فالانْحِنَاءُ مُرٌّ)** فتظهر الذات مُتقلبة بين هوى الغضب من الانحناء وبين الرِّضا السّاخر به، مُنتجاً انساقاً ثقافيّة جديدة بخلق مُفارقة عاطفيّة ساخرة تكشف بشاعة أساليب القمع، وتوقظ مشاعره لكشف التّناقض بين الواقع وبين ما يحلم به، فهو يدرك أنَّ الانحناء مُرّ، ولكنّه يُدرك أنَّ الموت أشدّ مرارةً، (فالعنكبوت) برمزيته يمدّ خيوط نسيج موته فوق أعناقهم، لكنّها خيوط واهنة مُتناصاً مع قوله تعالى:﴿ **وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ**﴾ **(العنكبوت : ٤٦)** في إشارة إلى أن ضعفنا هو من زادهم قوة، وأظهر الملفوظ **(بِلَا ذِرَاعْ)** حالة العجز الّتي سيعاني منها الجيل القادم، فإذا لم تخرج الجماهير وتقول (لا) فعليها أن تُعَلِّمهم أصول الانحناء، فقد أسقط ملامح عصره على ثورة سبارتكوس بالتماهي مع أحداثها باستلهام روح ثورته، والتّعلق بصدى نتائجها لمحاكمة واقعه المُترديّ، واستثمارها لتحريض على التّمرد من أجل التّغيير.

ويولّد هوى الغضب من خلال (مفارقة الأدوار) دلالات ساخرة من انتكاسة الواقع، وتستمر الذّات الاستهوائيّة بشحن الملفوظات التّصويريّة بدلالات لا تخلو من التّحريض على التّمرد، مُعتمده على أسلوب المُفارقة التّصويريّة الّتي تبرز التّناقض في الأحاسيس بين وضعين مُتقابلين "فالوجه القريب للنَّصِّ يبدو مُحرّضاً على الجُبن والخوف،ولكنَّه في جانب آخر يحمل سُخرية حادة من أولئك الجبناء الذين يرثون الأرض في نهاية المدى"[1]، ليستمرَّ الصِّراع الأبدي بينهما.

اللهُ.. لَمْ يَغْفِرْ خَطِيئَةَ الشَّيْطَانِ حِينَ قَالَ لَا !
وَالْوُدَعَاءُ الطَّيِّبُونْ..
هُم الَّذِينَ يَرِثُونَ الْأَرْضَ فِي نِهَايَةِ الْمَدَى
لِأَنَّهُمْ.. لَا يُشْنَقُونْ!
فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاءْ[2]

فعمّق هوى الغضب الصِّراع الوُجُوديّ بين ثنائية (الموت / الحياة)، فظهر التّحوّل في حُضُور الهوى بين الغضب ونقيضه الرِّضا، مُكرراً طلبه السَّاخر بِتَعْلِيمِ طفله فنون الانحناء.

---

١. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية**، المركز القومي للنشر، عمان، ١٩٩٩، ص ٢٧.
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص١١٢

ويتصاعد اضطراب المحور العاطفيّ بكسر أفق توقع المُتلقّي، وإحداث صدمة عاطفيّة عنيفة، عندما تخاطب الذّات الاستهوائيّة القيصر الّذي قالت له (لا)، ليظهر تحوّل الحُضُور الهوويّ من هوى الغضب إلى هوى الرِّضا، مُحدثةً إرباكاً توتريّاً في المسار الاستهوائيّ:

يَا قَيْصَرُ الْعَظِيمَ: قَدْ أَخْطَأْتُ... إِنِّي أَعْتَرِفْ
دَعْنِي - عَلَى مِشْنَقَتِي - أَلْثُمُ يَدَكْ
هَا أَنَذَا أُقَبِّلُ الْحَبْلَ الَّذِي فِي عُنُقِي يَلْتَفُّ
فَهُوَ يَدَاكَ، وَهُوَ مَجْدُكَ الَّذِي يجبِرُنا أَنَّ نعبُدَكْ
دَعْنِي أُكَفِّرْ عَنْ خَطِيئَتِي
أَمَنَحْكَ - بَعْدَ مِيْتَتِي - جُمْجُمَتَي
تَصُوغُ مِنْهَا لَكَ كَأْسًا لِشَرَابِكَ الْقَوِيِّ[1]

فوصل الغضب بالسَّارد أقصى مَدَاه، عندما جعل القناع سبارتكوس يتودد للقيصر وينعته بالعظيم، جاعلاً من الانحناء مُعادلاً موضُوعيّاً وِفْقَ أنساقه الثقافيّة المُعاصرة، فكشف هوى الغضب حقيقة الصِّراع العاطفيّ مع الانحناء، بالتحوّل من الغضب المُعلن إلى الرِّضا المُبطّن، فجاء "خطاب سبارتاكوس (أمل دُنقُل) موجه إلى القيصر (الحاكم العربيّ) على أساس التّعبير بالمُفارقة، أي أنَّ الكلمات الصَّادرة عنه يقصد مِنها عكس المَنطوق به، فإنَّ سبارتاكوس يسخر من جبروت القيصر الحاكم العظيم المُستبِد... فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المُتحدِّث التماس الرَّحمة والمغفرة، بينما لم تكن هذه التّذلالات إلا سُخرِية من القيصر، وبالتالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المُستبِد"[2]، وصُوّر السَّاردُ الذّاتَ طالبة الاعتذار من القيصر، ويخضع له ويذرف دموع النَّدم أمامه، ويوجّه النّاس إلى الخُضُوع والاستسلام، والرِّضا بعيش الذُّلِّ، حيث ينتهي التّمرّد والصُّمُود والثورة إلى لا شيء، والسبب واضح للعَيان، لأنَّ أسلوب السَّارد يقوم على المُفارقة والسّخرية المُرَّة والتَّهكم، فكُلّ ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف وإذعان يتحوّل إلى ضِدّه[3]،فهو يتقن لعبة بلاغة الأضداد، لإرساء دعائم متينة في بناء قصيدة للرَّفض والمُقاومة والمُواجهة، تنبعث منها فكرته التّحريضيّة لاستعادة الكرامة المَهدورة، حتَّى وصفت بأنَّها "أشحن قصائد القناع بعناصر المُفارقة"[4]، الّتي توتر البنية النّصيّة.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٢ - ١١٣
٢. إيوكي، علي نجفي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، العدد ١٣، ٢٠١٣، ص ١١٨
٣. المساوي، عبد السلام، **البنيّات الدالّة في شعر أمل دنقل**، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، ص١٦٩
٤. قميحة، جابر، **التراث الانساني في شعر أمل دنقل**، ط١، هجر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧،ص٢٢٠

وترتفع وتيرة التحوّل العاطفيّ الّتي تكسر أفق انتظار المُتلقّي بتحريك مُؤشر الوصية من دَفَّة الجماهير إلى القيصر ذاته، الّتي يقدمها سبارتاكوس وقد شارف على النهاية (**يَا قَاتِلِي**)، ولتكون وصيته (**إِنْ تَشَأْ شَنْقَ الْجَمِيعْ، أَنْ تَرْحَمَ الشَّجَرْ!**) محور الصِّراع الانفعاليّ النابع من الغضب .

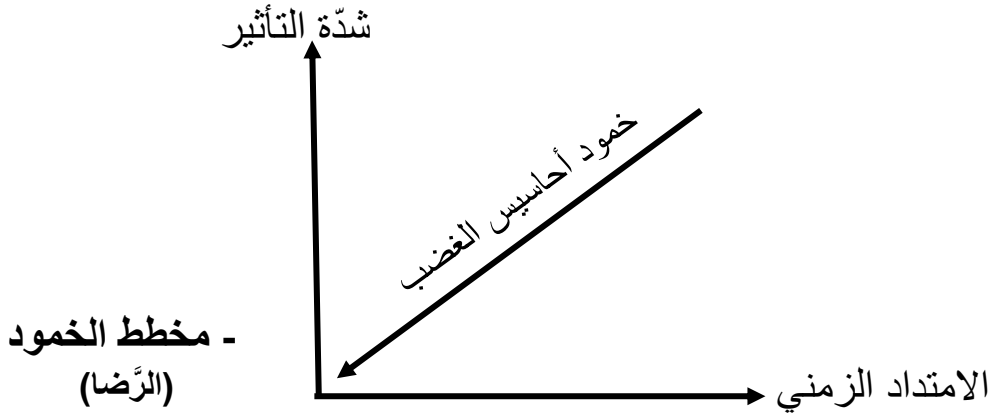
يَا قَاتِلِي: إِنِّي صَفَحْتُ عَنْكْ..
فِي اللَّحْظَةِ الَّتِي اِسْتَرَحْتَ بَعْدَهَا مَنِّي:
اِسْتَرَحْتُ مِنكْ
لَكِنَّنِي.. أُوْصِيكَ إِنْ تَشَأْ شَنْقَ الْجَمِيعْ
أَنْ تَرْحَمَ الشَّجَرْ!
لَا تَقْطَعِ الْجُذُوعَ كَيْ تُنَصِّبَهَا مَشَانِقاً
لَا تَقْطَعِ الجُذُوعْ
فَرُبَّمَا يَأْتِي الرَّبِيعُ
" وَالْعَامُ عَامُ جَوعْ "
فَلَنْ تَشُمَّ فِي الفُرُوعِ.. نَكْهَةَ الثَمَر![1]

ويوجه القناع سبارتاكوس النداء لجلاده، كاشفاً من خلاله تسلُّط الطاغية وعدوانيته، وهنا تقع الصَّدمة الانفعاليّة عندما يصفح المَظلُوم عن ظالمه، بل يُقدِّم له وصيته بالابتعاد عن إعدام مُكونات الطّبيعة المُتمثّلة في (الشّجر والجُذُوع والظِّلال)، وتظهر رُؤيته السَّاخرة عندما يُشير إلى تلك الجُذُوع الّتي تتحول إلى مَشانق للثَّائرين، فالذَّات تغضب من قتل الطّبيعة من أجل قتل الإنسان، فهاجس الموت يسيطر على مُخيّلة السّارد، مَدفُوعاً بهوس الغضب من سُلطة القهر والتَّضليل، ويُحَذِّر القيصر القاتل من مَغَبّة قتل الجُذُوع (الآباء الثائرة)؛ لأنَّ بقتلها يقتل الخير من الفُرُوع القادمة (الأبناء)، ويختم السَّارد على لسان القناع سبارتاكوس المحور العاطفيّ بترهيب القيصر من أفعاله، ويبدأ التحول من جديد إلى هوى الغضب من أفعال القيصر، فينبه إلى خطر ما يقوم به وأنَّ موت كُلَّ مقومات الحياة(الصَّيف الخطير) ربما تمّر في بلادنا بسبب أفعالك السُّلطويّة، وعندها تنقلب الأحوال، ويصبح القيصر من الباحثين عن حماية أو مأوى فلا يجدهما في قفار البيد، ما دام قد أعدم كُلّ مظاهر الحياة، فأقفل المَشهد بنعت القيصر (**يَا قَيْصَر الصَقِيع**)[2] في إشارة إلى انعدام المشاعر من قلبه، وهكذا رصد المحور العاطفيّ ضمن الأمكنة في فضاء القصيدة حالة التحوّل الانفعاليّ عند الذّات حيث ظهر(ع ذ ∩ مو) الغضب، وأصبح (ع ذ ∪ مو).

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٣ - ١١٤
٢. المرجع نفسه، ص ١١٤

وتتناسب الحالة التّوتريّة السّابقة مع مُخطط الخُمُود؛ لتراجع الشِّدَّة العاطفيّة الغاضبة مع امتداد زمنيّ ضعيف، وما ينتج عنه من استرخاء عاطفيّ ملحُوظ، فبدأ النَّصُّ الاستهوائيّ يتراجع عن الدّعوة للغضب، وتحريض الجماهير الصّريح على الرّفض، بإعلان الاستسلام والخُنُوع للقيصر، والطلب بإلحاح من الآخرين تعليم طفله الانحناء، فباتت الدّعوة للانحناء ثيمة المرحلة العاطفيّة، مع تنامي بطش (قيصر الصقيع) لكُلِّ عناصر الحياة والوُجُود، وانخفض الامتداد الزّمنيّ الّذي يُشير إلى قرب التّغيير، بل تعدى عصره إلى ما بعد عصر أبنائه، وكأنّه يأس من التّغيير في الدَّائرة الزّمنيّة القريبة، فأحدثت التّهدئة التَّوتريّة للفضاء العاطفيّ تحولاً مَقْصُوداً من هوى (الغضب) إلى هوى (الرِّضا)، فرسم صورة لتناقض الأهواء، ويمثّل المُخطط بالشكّل الآتي:



2 - 4 : الانفعال

ونرصد في هذا المستوى ردود الأفعال الّتي يتأثر بها الجسد، و" نصل عند هذه المرحلة إلى الانفعال، والّذي يُعيدنا إلى الجسد المُحس"[١] من خلال التّركيز على الاضطرابات الجسديّة للذّات الّتي تكون ماثلة للمُتلقي، فيدرس الانفعال الجسديّ " بوصفه مُعطى فيزيولوجياً ظاهراً يحفل بأكوانٍ تأويليةٍ لا متناهيةٍ، وبأبعادٍ رمزيةٍ تتولد عبر نصيّة الجسد"[٢]، وتصبح العلامات الجسديّة باعثاً للعواطف والأهواء، تُضيء عتمة النَّصِّ الانفعاليّ، بما تحمله من دلالات وايماءات استهوائيّة، ونلحظ ذلك بتوظيف (الجبهة) دُون غيرها من أعضاء الجسم في قول الشّاعر:

وَجَبْهَتي – بِالمَوْتِ – مَحْنَّيَة
لِأَنَّنَي لَمْ أَحْنِهَا.. حَيَّةْ! [٣]

---

١. بشار، سعدية، **سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير**، ص٤٤
٢. بريمي، عبد الله، **مطاردة العلامات - بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التّأويليّة "الإنتاج والتّلقي"** ، ط١، دار كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٦، ص٢٦١
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص ١١٠

فتمظهرات هوى الغضب أثرَّت في اختيارات الذّات الاستهوائيّة بما يتناسب وحالته الشُّعوريّة بانتقاء (الجبهة) بصفتها مُثيراً انفعاليّاً لحالة (الانحناء) دُون أن يوظِّف (العُنق) الدَّال على (الموت) فتحكّم هوى الغضب في اختيارات الذّات، فالجبهة تتناسب والحالة الانفعاليّة الغاضبة، بينما تناسب العنق حالة الحزن، فالذّات تُعطي أهمّية لانحناء الجبهة وليس لاختناق الرَّقبة، فالجبهة تعادل الانحناء بينما تعادل الرّقبة الموت، فأحال هذا التّوظيف إلى مدلولات النَّصِّ الاستهوائيّة عندما جعل الجبهة تُشير إلى الكرامة الّتي يبحث عنها النَّصّ. وبذلك تكون الجبهة " صُورة لتوليد مسار المعنى"[١] لهوى الغضب بالاعتماد على الايماءات الجسديّة واللغويّة.

وإذا كان الوجه منطقة تعبيريّة مُهمة في جغرافيا الجسد، فإنَّ العين " مركز هذا الخطاب، إنَّها لوحدها معين لا ينضب للتعبيريّة، بحيث تخلق لنفسها لغة خاصَّة، وبما أنَّ العين باب النَّفس الشَّارع كما يقول ابن حزم، فإنَّها تُشَكِّل العضو السّيميائيّ الأكثر ثراءً في الإشاريّة، وتقول في التَّواصل الغوائي ما لا تقوله اللغة خاصّة في سياقات معينة موسُومة بالحظر والممنُوع"[٢]، فتتمرّد الذّات على القيصر بتحريض الجماهير للنظر إليه مشنُوقاً، ففيها دعوة مُبطنه للاقتداء به وتلمس ما وراء التّمرد، وكثيراً ما أنتج الغضب دعوات صريحة للنظر إليه من نحو: (**وَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُم إِلَيّ**) وفي (**فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُم لِلثَّائِرِ المَشْنُوقْ**)،وترد في (**إِذَا التَقَتْ عُيُونُكم بِالمَوْتِ فِي عَيْنَيّ**) فبات النظر بالعين من مُثيرات الانفعال الغاضب بما تحمله من دلالات تعبيريّة استهوائيّة.

ومنح القناع سبارتاكوس العلامة الجسديّة (الجُمْجُمة) أفقاً دلاليّاً وانفعاليّاً، يتعلق بالرَّفض والخُنُوع ضمن إطار هوى الغضب بما فيها من مفارقة، ولتكون الجمجمة الّتي كرّرها في موضعين، علامة إغوائيّة تعبّر عن انفعالات الغضب المُتولّد من الاستسلام للمصير المحتوم، وتُعمّق الفجوة الانفعاليّة بين الواقع المُؤلم، والمُستقبل الضبابيّ.

إِنْ يَسْأَلُوكَ مَرَّةً عَنْ دَمِيَ الشَّهِيدْ
وَهَلْ تُرَى مَنَحْتَنِي "الوُجُودَ" كَي تَسْلُبَنِي "الوُجُودْ"
فَقُلْ لَهُم: قَدْ مَاتَ.. غَيْرَ حَاقِدٍ عَلَيّ
وَهَذِه الكَأْسُ - الَّتِي كَانَتْ عِظَامُهَا جُمْجُمَتَهْ -
وَثِيقَة الغُفْرَانِ لِي[٣]

وكأنَّ (الجمجمة) ستبقى لعنه تطارد فئة المُتخاذلين، كُلّما شاهدوها كأس شراب في يد القيصر، فلجأت الذّات في مرحلة التّحول العاطفيّ إلى منحها للقيصر (**أَمَنَحْكَ - بَعْدَ مِيْتَتِي – جُمْجُمَتِي**)

١. الرشود، خيرات حمد فلاح، **كتاب مصارع العشاق للسراج القارئ: دراسة سيميائية**، ص١٤٠
٢. الزاهي، فريد، **الجسد والصورة والمقدس في الإسلام**، ص١٠٤
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص ١١٣

لكي (**تَصُوغُ مِنْهَا لَكَ كَأْسًا لِشَرَابِكَ الْقَوِيِّ**) وبذلك ترتفع شدّة الانفعال، فتُحَوّل شفرة النَّصِّ الثقافيّة الجُمْجُمة إلى رمز هوويّ للخُنُوع والرِّضا، ومُؤشِّر استهوائيّ دال على زعزعة هوى الغضب داخل الذّات الفاعلة، فيكون اختيار الموت إرادة ذاتيّة، ويكون مسؤولاً عن اختياراته،فمنح الانفعالُ النَّصَّ معانٍ إيحائيّة تُشير إلى تحوّل الذّات نحو الخُنُوع والاستسلام واليأس.

2 -5 : التَّهذيب

اعتمد التّهذيب في هذا المسار العاطفيّ على ظاهرة التّكرار، الّتي من خلالها تَمَّ تَقْييم عاطفة الغضب اعتماداً على الأنساق الثقافيّة السّائدة في المُجتمع، والملاحظة الأوّليّة على هذا التّهذيب أنّ الذّاتيّة طغت على الجماعة، فالتّحقق الفعليّ لعاطفة الغضب من قِبَل المُشاهدين يلحظ بروز ضمير (الأنا) الفرد مُقابل (الآخر) الجماعة، الّتي تكشف رُؤية الذّات الاستهوائيّة لهوى الغَضَبِ، وظهر التّقييم في قصيدة (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) من خلال عمق الرُّؤية، وقد جاء إيجابيّاً، وواقعيّاً دُون أيِّ مُبالغة ضمن نسق خَبِرَ المجتمعُ صدقَه،وعايش على امتداده الزَّمنيّ تجارب تثبت وقوعه، فوقع تطابق بين قيم الذّات الاستهوائيّة وقيم مُجتمعه، بل هنالك تطابق مع قيم المُجتمعات الإنسانيّة على اختلافها، ففي لحظة توتر الذّات وانفعالها، صرَّحت على لسان القناع سبارتاكوس بأنَّ لا مَفَرَّ للشُّعوب من طُغيان الطبقة الحاكمة، وأنَّهم محرُومون في ظِلِّها من الحُلم بالعيش في عالم سعيد، وأنَّه لو تخلّصوا من بطش هذا القيصر فسيأتي من بعده قيصر يسير على نهجه.

وَلَيْسَ ثَمَّ مِنْ مَفَرْ.
لَا تَحْلُمُوا بِعَالَمٍ سَعِيدْ
فَخَلْفَ كُلِّ قَيْصَرٍ يَمُوتُ : قَيْصَرٌ جَدِيْدٌ !
وَخَلْفَ كُلِّ ثَائرٍ يَمُوتُ : أَحْزَانٌ بِلَا جَدْوَى ..
وَدَمْعَةٌ سُدَى! [1]

فالذّات الاستهوائيّة تُؤمن بهذه الفكرة وتدافع عنها من خلال هوى الغضب، وهي تتناسب مع ما يدُركه المُجتمع، في محاولة لمُقابلة عاطفة الغضب من السَّلطة مع قيم المجتمع الّذي رزخ تحت وطأة نيرها، فتوصف العاطفة بأنَّها إيجابيّة؛ لأنَّها حقّقت التّوافق بينهما، كما توافقت عاطفة الذّات مع قيم المجتمع في النّظر لذلك الثائر الّذي يموت من أجل قضيته، فلا يُخَلِّد خلفه غير الأحزان على فقده، ونلحظ خُلو عاطفة الذّات من المُبالغة، ونجحت عاطفة الغضب من الواقع، بتعدي الذّات الفرديّة لتبلغ الذّات الجماعيّة الّتي فقدت الأمل بحياة سعيدة.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٢

ويتولّد التّهذيب الأخلاقيّ نتيجة التّجارب السّلبيّة الّتي مَرّ بها الشّاعر في حياته، وما خَزَّنَه من شُعُور صادق، تذوب معها ذاتيّة الشّاعر في بوتقة الجماعة، وينمو البُعد الأخلاقيّ في النَّصِّ الاستهوائيّ من خلال عمليّة إسقاط أهواء الذّات، الّتي يتمّ قياسها اعتماداً على قيم المجتمع، فيعترفون بالعجز عن إنجاز انفعالاتهم، وينتظرون من يأتي بعدهم ليخلص المجتمع من الاضطهاد.

وَإِنْ رَأَيْتُم فِي الطَّرِيقِ " هَانِيبَالْ "
فَأَخْبِرُوهُ أَنَّنِي اِنْتَظَرْتُهُ مَدىً عَلَى أَبْوَابِ " رُوما " المُجْهَدَةْ
وَانْتَظَرَتْ شُيُوخُ رُوما – تَحْتَ قَوْسِ النَّصْرِ – قَاهِرَ الأَبْطَالْ

.....

لَكِنَّ " هَانِيبَالَ " مَا جَاءَتْ جُنُودُهُ المُجَنَّدَة
فَأَخْبِرُوهُ أَنَّنِي اِنْتَظَرْتُهُ.. اِنْتَظَرْتُهُ..
لَكِنَّهُ لَمْ يَأْتِ!
وَأَنَّنِي اِنْتَظَرْتُهُ.. حَتَّى اِنْتَهَيْتُ فِي حِبَالِ الْمَوْتِ
وَفِي الْمَدَى: " قَرْطَاجَةُ " بِالنَّارِ تَحْتَرِقْ
" قَرْطَاجَةٌ " كَانَتْ ضَمِيرَ الشَّمْسِ: قَدْ تَعَلَّمَتْ مَعْنَى الرُّكُوع[1]

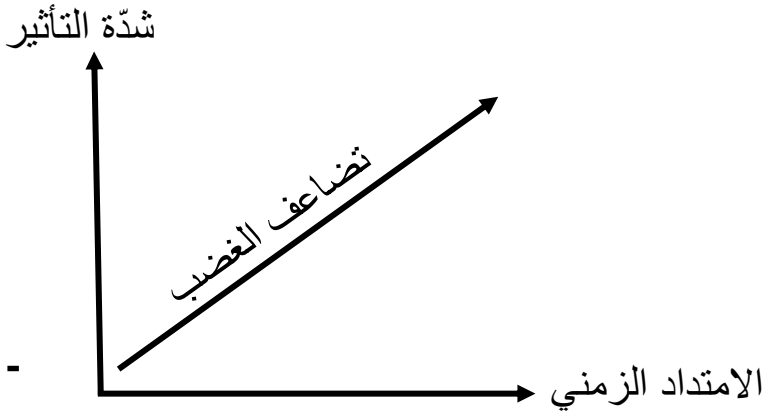
ونلحظ أنَّ الذّات الاستهوائيّة بعد انفصالها عن موضوعها القيميّ (رفض الانحناء)، والانجرار السّاخر خلف الخُنُوع ، تعود إليه مجددة بذلك وضعية الاتصال بالموضوع، من خلال استحضار شخصية (هانيبال) من الموروث القرطاجيّ في صِراعه مع الرّومان، فتتّحد عواطف الذّات مع انفعالات قيم المجتمع في انتظارها البطل المُخلِّص (هانيبال) الّذي سيحرّر المدينة (رُوما) من العبوديّة، و(قَرطاجة) من حريق النار، جاعلاً منهما رمزين لمدينة الإنسان المُعاصر المُضطهَد، ويستفز النَّصّ الدّنقليّ المُتلقِّي بتوظيف (هانيبال)، ليطرح سؤاله حول علاقة القائد (هانيبال) بالعَبْدِ (سبارتاكوس)، لنجد أنَّ كليهما حارب (رُوما) السّلطة، فعندما عجز (سبارتاكوس) عن تخليص عبيد روما من العبوديّة، انتظر قُدُوم (هانيبال) لإنجاز المُهمة، فصور (سبارتاكوس) واقفاً على أبواب (رُوما) تحت قوس النّصر ينتظر الخلاص، ويبدو أنَّ الذّات الاستهوائيّة أرادت بهذه العلاقة أن تصور انتظار كُلّ المظلومين، يحلمون بسقوط (رُوما) السّلطويّة، لكنّ أحلامهم بالنَّصر تجابه بسلطة عليه القوم وشيوخها، فوصلت الذّات إلى مرحلة اليأس من ظهور ذلك القائد الذي يُعِيدُ لها بريق انتصاراتها، وهذا الطموح يتوافق مع قيم المُجتمع أو الجماهير أو الشّارع العربيّ الذّي مَلَّ من سلسلة الهزائم، وما زالت نفسه تتوق إلى ذلك النَّصر، لهذا كررت الذّات الملفوظ (**اِنْتَظَرْتُهُ**) أربع مراتٍ، فالغضب من التّخاذل السّياسيّ دفع الذّات إلى استحضار (هانيبال).

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٤ - ١١٥

فالتناص مع الأساطير الرّومانيّة القديمة وأبطال حُروبها قبل الميلاد، عمّق الشُّعُور بنهاية بائسة تتوافق والواقع المرير، وتتضح رؤية الذّات الغاضبة الّتي تولّدت من الواقع القاتم لتمتدّ إلى المستقبل المُخيف، ويبقى الجميع ينتظر ظُهور المُخلِّص الغائب، ولهذا وظّف النَّصّ انطلاقاً من خلفيته الانفعاليّة (روما) مُعادلاً موضوعيّاً للظلم والقهر، في المُقابل نجد (قرطاجة) جاءت مُعادلاً موضوعيّاً للحُرية ومُساعدة المُضطهدين، لكنَّها احترقت في تعبير واضح على زَوال الحلم من أمّة لم تَعد تمتلك زمام أمرها، ولا تعرف غير الخُنُوع لرغبات طغاتها، فشحنت الأمكنة بانفعالات القناع سبارتاكوس الّذي لم تعد كلماته تجدي نفعاً في ردّ الظلم أو ايقاظ الضمائر، فما زال الحاكم يُمسك بحبال الموت، وما زال المجتمع ينتظر (هانيبال) الذي يمثل أمله المُنتظّر، لنَخْلُص في نهاية المسار العاطفيّ إلى أنَّ عملية التَّهذيب في بنية المسار الاستهوائيّ للذّات يجب أن تكون مُنتهية عاطفيّاً، وأن تظهر النتائج على شكّل صُور لتصرفاتها يمكن ملاحظتها، ولتظهر بوضوح صورة الاستسلام واللارغبة في التّغيير عند الذّات المُنهزمة، ويبقى الصِّراع قائماً بين الذَّات والسُّلطة، وليكون ملفوظ **(فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاءْ)** آخر كلماته.

وتتوافق مرحلة التَّهذيب بيانيّاً مع مُخطط التَّضعيف التَّوتريّ، حيث يظهر الامتداد الزَّمنيّ المُرتفع الّذي تنتشر فيه الشِّدَّة العاطفيّة، مِمَّا يمنح النَّصَّ الانفعاليّ توتراً عاطفيّاً مُتصاعداً، حيث يعتمد ارتفاع المدى العاطفيّ على امتداد الزّمن، فيسمح لنا هذا المُخطط مُلاحظة القيم والأنساق السَّائدة في المجتمع والتي تُبنى عليها عاطفة الغضب، ففي مرحلة اليقظة العاطفيّة ارتفعت الشِّدَّة التوتريّة بتمجيد كُلّ من يقول (لا)، بينما في مرحلة المحور العاطفيّ حدثت انتكاسة توتريّة بالبحث عن ثيمة الانحناء، ويأتي التّهذيب لقياسها استناداً إلى قيم المجتمع، فنلحظ أنّ الذّات أدركت أنَّ طريق الرَّفض طويل،فكلّما مات قيصر جاء قيصر جديد، وأننا ننتظر(هانيبال) لتخليصنا من الظلم والاستبداد، بما يحمل من رمزيّة للأجيال القادمة، فكلّما توسع انتشار الامتداد الزّمنيّ، ارتفعت وتيرة عاطفة الغضب، الّتي تستند على عامل الزّمن، وتمثل بالشكل الآتي:



- مخطط التضعيف

3 - المَسار العاطفيّ في قصيدة (البُكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

إضاءة خارجيّة:

لجأ أمل دُنقُل إلى تقنية القناع، حيث قدّم للمُتلقّي مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، من خلال شخصيّة (زرقاء اليمامة)، كما استحضر شخصيّة (عنترة)و(الزَّباء) دُون أن يُذكرهما صراحة في النَّصِّ الشِّعريّ، فتوحَّدت مَشاعر السَّارِد مع القناع، لتدين الأنظمة العربيّة الّتي أوقعت الهزيمة بشعوبها، وتُشِير إلى أنَّ أسباب الهزيمة داخليّة، وتوضِّح أنَّ الشُّعُوب المغلوبة على أمرها لا تملك سوى البُكاء، لكن الرُّؤية الدُّنقليّة الثائرة جعلت من البُكاء تمرَّداً على كُلِّ من تسببوا في هزيمتها، فتعددت الأصوات في النَّصِّ، فوظَّف زرقاء اليمامة "رمزاً لأحد بُعدي تجربته المُعاصِرة، فتكون رمزاً لتلك الفئة الواعية من المُثقفين، والشَّعب الّذين تنبهوا على الأخطار، وحذّروا السُّلطة إبان نكسة 1967... ويأتي عنترة رمزاً للجندي العربيّ، والمُواطن العربيّ؛ الّذي ظلَّ هامشياً مُبعَداً عن الحياة العامّة، وعندما أزف الخطر الحقيقيّ زُجَّ به في ميادين معركة"[1] خاسرة.

سيميائيّة العنوان الهوويّ:

يُمثِّل العنوان فَراغاً استهوائيّاً يملؤه المُتلقِّي في النَّصِّ العاطفيّ، فهو " أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبيّ، هو الإشارة الأوَّلى الّتي يُرسلها إليه الشَّاعِر... ويعبر عن مشاعره نحوه، وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مُختلفة، ولكنَّه يحاول أن يحددها"[2]، وبذلك يكون العنوان علامة انفعاليّة مَرئية، تسهم في العُبُور إلى دَوَاخِل بنية النَّصِّ الاستهوائيّة، فافتتح العنوان بلفظ (البُكاء) على الرَّغم مِمَّا في هذا الملفوظ من حُمُولة حُزن وأسى، إلا أنَّه خرج من بوتقة الحزن نحو مسار الغضب، فأنتج هوى الغضب الّذي سيطر على النَّصِّ حالة شُعُوريّة دراميّة، جعلت سارده يقف بين يدي زرقاء اليمامة صارخاً من القهر، فهو بُكاء غضبٍ لا بُكاء حزنٍ، فتُشير سيميائيّة العنوان في بنيتها الاستهوائيّة إلى تراجيديا عاطفيّة، ومزيج انفعاليّ، فهو غضب من الفساد، إذ كيف أخفى المسؤول عن الحرب الحقائق الفعلية عن رئيسه، فتكشف الرُؤى الفكريّة للذّات صرخة ذلك العربيّ المهزوم منذ قرون، فهي صرخات غضب، ونوبة انفعاليّة بين يدي الشُّعوب والمُثقفين الّذين أدركوا علامات الهزيمة قبل وقوعها، فالنَّصّ قائم من عنوانه على ثيمة الغضب، ويمكن رسم تفاصيل العنوان بتخيل السَّارد وقد صعقته الهزيمة فركض نحو المُثقفين الّذين ما انفكوا يحذرون منها، فالحالة الشُّعُوريّة للنَّصِّ هي من اسهمت في إنتاج الدَّلالات، كما دفعت الذّات الاستهوائيّة إلى استحضار هذه الشَّخصيات بأبعادها الفكريّة بما يخدم هوى الغضب، فبدأ العنوان

---

١. أبو مراد، فتحي "محمد رفيق"، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، ص١٢٨

٢. عياد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط٢، دار العلوم، الرياض، ١٩٩٢، ص٧٤

بزرقاء اليمامة، تلك المرأة الّتي كانت ترى على مسافة ثلاثة أيام، وعندما رأت العدو قادماً نحو قومها نبهتهم، لكنَّهم لم يكترثوا لها فحلَّت بهم الكارثة، فباتت مُعادلاً موضوعيّاً للمُثقفين، الّذين حذروا من هزيمة النكسة، والآن وقد وقعت الهزيمة، عادت الذّات تصرخ غضباً في وجه كُلِّ مَن استهان بتحذيراتها، ولم يسمع نبوءتها، " وهكذا يتضح أن العنوان يُلخِّص كينونة الغياب العائمة في فضاء القصيدة، ويتبأر حول نقطة الإيحاء الجوهريّة فيها"[١] والبُؤرة الاستهوائيّة للنَّصِّ.

المسار العاطفيّ:

يعتمد المسار العاطفيّ في قصيدة (**البُكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) على أدوار الذّات الاستهوائيّة، الّتي يحرِّكها عامل الانفعال، فالذّات تنفعل عندما تعاين نتائج الهزيمة تجثم على صُدُور الشُّعُوب، فتُحِسَّ بالخطر يُحِيط بها، وتكون نتيجة ذلك الانفعال الّذي يفجِّر طاقاته لنُصرة الشُّعُوب البائسة، والتنكيل بالقيادات الّتي قادتها إلى أشدِّ الهزائم ذُلاً، وهذا ما يتحقق خلال إنجاز الذّات الاستهوائيّة للفعل الدَّلاليّ والانفعاليّ، الّتي تنسجم مع الخُطاطة الانفعاليّة القانونيّة، خاصَّة أنَّ الذّات تتوفر على كُلِّ الموجهات (رغبة في نصرة الشُّعُوب، واستطاعة في التَّعبير عن هُمُومها، ومعرفة بعلاقة الصِّراع بين الطرفين) الّتي تساعدها على إنجاز برنامجها الهوويّ.

3 -1 : التّيقّظ العاطفيّ

يُعَدُّ التَّيقظ العاطفيّ " المرحلة الّتي تُحَضِّر فيها الذّات الدّعوى من أجل التَّحقق من شيءٍ: حساسية تستيقظ، وجود انفعاليّ يَحْضُر"[٢]، فتظهر التَّغيرات الانفعاليّة في المسار العاطفيّ، الّتي تجسِّدها صُورة الذَّات من خلال صُورة الجندي العربيّ الخارج من المعركة، فاستحضرت الذّات مجموعة أهواء بثت فيها ألمها وقهرها لزرقاء اليمامة، اعتماداً على الصُّور الانهزاميّة المُخزَّنة في مُخيلتها، وظهور أثرها تباعاً إذ انطلقت الذَّات المهزُومة في برنامجها الهوويّ من هوى الحُزن، ثُمَّ تحوَّلت إلى هوى القلق والحيرة، وُصُولاً إلى ارهاصات هوى الغضب:

أَيَّتُهَا الْعَرَّافَةَ المُقَدَّسَةْ..
جِئْتُ إِلَيْكِ.. مُثْخَنَا بِالطَّعَنَاتِ وَالدِّمَاءْ
أَزْحَفُ فِي مَعَاطِفِ الْقَتْلَى، وَفَوْقَ الجُثَثِ الْمُكَدَّسَةَ
مُنْكَسِرَ السَّيْفِ، مُغَبَّرَ الْجَبِينِ والأَعْضَاءْ.[٣]

---

١. أبو مراد، فتحي "محمد رفيق"، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، ص٦٩
٢. وازيدي، حليمة، **سيميائيات السّرد الروائيّ، من السرد إلى الأهواء**، ص٧٠
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢١

فجسَّد المقطع الاستهلاليّ تمظهرات نقطة الوعي العاطفيّ، فتهيأت للذّات (الجندي العائد من المعركة) أهليّة الشُّعُور بهوى الحزن، نتيجة حُضُور مُثير عاطفيّ تمثّل في أثار(الهزيمة)، فتحوَّلت العاطفة إلى لغة تُعَبِّر عن انفعالاته، جاعلاً من النكسة دافعاً لليقظة، فكشف هوى الحزن أثر الصَّدمة الكُبرى في مشاعر الذّات، وما رافقها من انهيار منظُومة الشِّعارات الكاذبة، وبُؤس الدِّعاية العسكريّة، فولَّدت الصَّدمة مَقطعاً ثنائي الانفعال، امتزجت فيه أهواء الحُزن بأهواء الغضب، فجاء الخِطاب المعرفيّ للذّات قويّاً، رافقه يقظة عاطفيّة غاضبة، نابعة من عُمق التَّجربة الواقعيّة، وما رافقها من ألم الذّات العميقة المُثخن بالطعنات، القادمة من معاطف القتلى، وقد تكدَّست أمامه الجُثث، وشاخت الأسلحة عن القتال، فارتسمت صُورة حزينة في مُخيِّلة الجُندي، لقد هيّأ حُضُور المُثير الانفعاليّ الطارئ (الهزيمة) الذّات الاستهوائيّة لتشعر بهوى الحزن في بداية البرنامج وفق المنظومة الشُّعُوريّة الطّبيعيّة،" وما تعطيه من دمعة حزن غنية يحسّها محمولة بملايين الأصوات، ملتحمة كتلة خشنة وشديدة الرِّقة، غائرة الجرح وكاملة الوعي"[1]، لكَّن الهزيمة شكَّلت صدمة عنيفة لما سبقها من تهويل دعائيّ، أوهمت الذّات بأنَّ النَّصر قاب قوسين أو أدنى.

وأمام هذه الهزيمة لجأت الذّات (الجندي) إلى فئة المُثقفين (زرقاء اليمامة) الّتي طالما حذَّرت من هذه النَّكسة، وتوقعت حُدُوثها، ورفضت الدِّعاية الحربيّة الكاذبة، الّتي قادتهم باقتدار إلى براثن الهزيمة، فنضجت العاطفة عند الذّات، لهذا انتاب الذّات انفعال غاضب، ظهرت أثاره في البنية الاستهوائيّة للنَّصِّ، فانكشف الشُّعُور بتعبير الذَّات عن مكنونات عواطفها الدَّاخليّة، فلم يوجه خطابه للقادة المُتسببين بالهزيمة، بل توجَّه للمُثقفين الّذين حذروا من الهزيمة.

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ..
عَنْ فَمِكِ الْيَاقُوتِ عَنْ، نُبُوءةَ الْعَذْرَاءِ
عَنْ سَاعِدِيّ الْمَقْطُوعِ.. وَهُوَ مَا يَزَالُ مُمْسِكاً بِالرَّايَةِ الْمُنَكَّسَةِ
عَنْ صُورِ الْأَطْفَالِ فِي الْخُوذَاتِ.. مُلْقَاةً عَلَى الصَّحْرَاءِ
عَنْ جَارِيَ الَّذِي يَهُمُّ بِارْتِشَافِ الْمَاءِ..
فَيَثْقِبُ الرَّصَاصُ رَأَسَهُ.. فِي لَحْظَةِ الْمُلَامَسَةِ!
عَنِ الْفَمِ الْمَحْشُوِّ بِالرِّمَالِ وَالدِّمَاءِ!! [2]

لهذا بدأ خِطابه (**أَيَّتُهَا الْعَرَّافَةَ الْمُقَدَّسَةْ**) واصفاً أقوال المُثقفين بأفعال (**الْعَرَّافَةَ**)، شاكياً لها حالة الانكسار الّتي عاشها، وعَبَرَ من خلالها إلى مرحلة اليقظة العاطفيّة بواسطة الملفوظ (**أَسْأَلُ**

١. الروينى، عبلة، **سفر أمل دنقل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص٢٢
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢١

يَا زَرْقَاءْ)، ويُمكن وصف هذه المرحلة الانفعاليّة بمرحلة (السؤال) الّذي يُوقظ الإحساس الغاضب، فلم تكن هذه الملفوظات " مُحاكاة لعالم الواقع المُحبط، أو فِراراً من انفعالات الهزيمة الّتي سممتنا بها النَّكسة، أو تطهيراً للنَّفس من أحزانها الّتي لا تزال فاجعة، وإنَّما كانت سُؤالاً مفتُوحاً بعمق الجرح، ومواجهة للكارثة بالبحث عن أسبابها، وحواراً مُضمَراً مع الذَّات الّتي وضعت كُلَّ شيءٍ موضع المُساءلة، ضابطة إيقاع البناء بما يُبقي على المُتلقِّي في أقصى درجات يقظته"[1]، فأحدث السُّؤال انتقالاً من هوى الحزن إلى هوى القلق والحيرة، فالذّات الاستهوائيّة تائه سفائنها في بحور الحيرة، فحالة الحيرة والقلق الّتي سيطرت على الذّات الاستهوائيّة أدخلته في نوبة انفعاليّة جعلته يتجرّأ ويسأل عن حقائق أوصلته إلى الهزيمة، فحالة اليقظة دفعته إلى البحث عن مصدر مُناقض للمعلومات، فلم يَعُدْ يثق في الرِّواية الرَّسميّة، فما اللجوء إلى(الزرقاء) إلَّا تعبيرٌ عن حالة الرَّفض، ففي هذه المرحلة لم تتحدَّث العَرافة، بل الذَّات (على لسان الجندي) كانت تبث هُمُومها القلقة من تجربة حرب زُجَّتْ فيها دُون إعداد أو استعداد، فظهرت عاطفة القلق في هذه المرحلة مُتصاعِدة، لما رصد فيها من تَغيرات إيقاعيّة في العاطفة، فهو يسأل عن فمِها الياقوت الّذي ينطق بما تراه بَصِيرَتها الثاقبة، وعن نُبُوءتها العذراء الّتي لم يعرفها أحد قبلها، عن صُور الأطفال الّتي كان يحمِلها الآباء وتناثرت أمام الخوذات في الصَّحراء، عن الأفواه العَطشى الّتي ارتوت من الرِّمال والدِّماء، عن الرَّايات المُنكَّسة قبل المعركة والّتي حافظت عليها سواعدهم المَقطوعة.

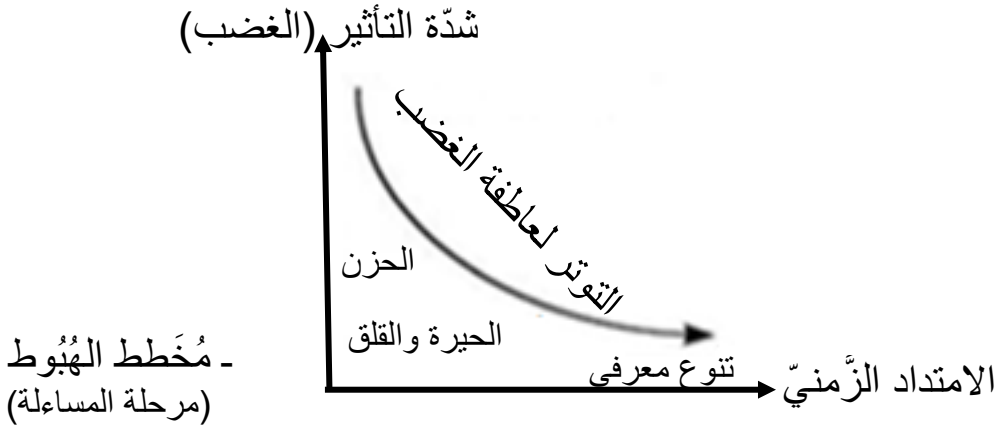
ومكَّن تكرار الحرف (عن) من إبراز مشاعر القلق الّتي كانت تعاني منها الذّات، والملاحظ أنَّ هذه المرحلة امتازت بانفعال غضب طفيف عبَّر عنه من خلال السُّؤال الّذي رسم معالم العاطفة الّتي ستتعمق في المستويات اللاحقة، لتكون مرحلة السُّؤال مُقدِّمة انفعاليّة على الرَّغم من ظُهُور مواطن توتريّة إلا أنَّها ظلَّت هادئة، وامتازت بالتَّفكير الّذي يتناسب مع القلق، واسهمت الهندسة الصِّيغيّة في الإعداد لظُهُور عاطفة الغضب بشكل جلي في مرحلة الاستعداد.

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءُ..
عَنْ وَقْفَتِي الْعَزْلَاءَ بَيْنَ السَّيْفِ.. وَالْجِدَارْ!
عَنْ صَرْخَةِ الْمَرْأَةِ بَيْنَ السَّبي وَالْفِرَارْ؟
كَيْفَ حَمَلْتُ الْعَارَ..
ثُمَّ مَشَيْتُ ؟ دُوْنَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسَي ؟! دُوْنَ أَنْ أَنْهَارْ ؟!
تَكَلَّمِي أَيَّتُهَا النَّبِيَّة الْمُقَدَّسَةَ
تَكَلَّمِي بِاللهِ.. بِاللَّعْنَةِ.. بِالشَّيْطَانْ[2]

---

١. الرويني، عبلة، **سفر أمل دنقل**، ، ص٣٤٩
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٢

فقد تخلَّصت الذّات الاستهوائيّة من البُكاء الّذي تمرَّد على دلالته المُعجميّة، فغدا عامل إلحاح على ثيمة المُساءلة، بما تختزله من شُعُورٍ بالحيرة والقلق، فاستطردت الذّات الاستهوائيّة في سؤال (الزرقاء) عن موجبات حيرته، ولمَ اقحموه أعزلاً في المعركة ،ولمَ كانت السُّجون (الجِدار) منزله إن تكلم، فبلغ هوى الحيرة قمّته الانفعاليّة عندما تساءل (**كَيْفَ حَمَلْتُ الْعَارَ**) دون أن يقتل نفسه أو ينهار أمام عار الهزيمة، فبدأت الحالة الشُّعُوريّة الغاضبة باليقظة، فيظهر هوى الغضب مُنْتِجاً لدلالات انفعاليّة جديدة، تُعِيدُ صياغة البنية النَّصّيّة التَّوتريّة، ويَعْمَدُ الجندي إلى المُناقلة في الدَّلالة بين (**يَا زَرْقَاءُ**) و(**أَيَّتُهَا النَّبِيَّة الْمُقَدَّسَةَ**)، طالباً منها أن تتكلم على الرَّغم من يقينه بأنَّه لن يستمعَ لها أحد، لتبقى أسئلته حائرةً بلا إجابات، فالرُّؤية التَّوتريّة تمثَّلت في نفاذ المُثقف " ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال فيقتنصها، ويكشف نقاب الحسِّ عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية "[1] من انفعالات، فأنتج كَوْناً شُعُوريّاً عامراً بالتَّوتر والانفعال، وِفْقَ سياق رُؤيَويّ مُتجَانس، وأشار تكرار الملفوظ (**تَكَلَّمِي**) إلى حِدَّةٍ في الخطاب، وظهور لهوى الغضب، فاتسع في هذه المرحلة المدى، فالذّات المُتلفظة ما زالت تسأل، وانخفضت الشِّدَّة دُون أن تصل إلى درجة الغضب التام،فعندما تكون الشِّدَّة مُنخفضة، والمدى مُرتفعاً فإنَّنا نعرف القليل حول الكثير (الغضب)، مِمَّا منح الذّات الاستهوائيّة ارتخاءً عاطفيّاً في المشاعر، ومعرفيّاً في الإدراك، فبرزت الذّات المُتلفظة على حساب الذّات المُدرِكة، ويمثله مخطط الهُبُوط الآتي:



ـ مُخَطط الهُبُوط
(مرحلة المساءلة)

2 -2 : الاستعداد العاطفيّ

وينحو بنا النَّصُّ تصاعدياً إلى الأزمة النَّفسيّة الّتي أَعْقبَتْ النَّكسة، مِمَّا أجَّج عواطف الذّات المُتلفِظة، فتلقت هويتها الصِّيغيّة الّتي أذكت عاطفة الغضب، فرسمت مداراً لتشكل كينونة النَّصِّ التّوتريّ، فبدأت بالبحث عن القيم الشُّعُوريّة والأحاسيس الانفعاليّة الّتي تولّد المواقف النَّصّيّة،

١. العلاق، علي جعفر، **في حداثة النَّصِّ الشِّعريّ، دراسات نقديّة**، ط١، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٦

وأقامت هندسة الأحداث في جسد النَّصِّ، ليغدو هوى الغضب فضاءً لتوترات نصّيّة بأبعادها المُختلفة، ففي هذه المرحلة التَّوتريّة تلقت الذَّات الاستهوائيّة الكفاءة الضَّروريّة للشُّعُور بهوى الغضب بشكل جلي، فكشفت ما يعتري الذَّات الاستهوائيّة من مشاعر وأحاسيس غاضبة دفعت الذّات للقيام بالفعل،فتغيّرت وتيرة الخطاب من حالة الحُزن والقلق إلى الغضب التَّحريضيّ، وظهر تعدد الأصوات بين ذات الجندي الاستهوائيّة، وصوت العَبْدِ العبسيِّ بإسقاطاته التّاريخيّة.

أَيَّتُهَا النَّبِيَّة المُقَدَّسَة ..
لَا تَسْكُتِي .. فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً ..
لِكَيْ أَنَالَ فَضْلَةَ الأَمَانْ[١]

وكشفت مرحلة الاستعداد عن بناء الدَّلالة، فالذَّات المُتلفظة تطلب من النبية المُقدسة بدلالاتها الرَّمزيّة أن تتحدث عن أسباب الهزيمة،وأظهر الملفوظ **(لَا تَسْكُتِي)** قيمة الغضب بتوظيف صيغة الأمر من (لا) الناهية مع الفعل المُضارع ليس لغايات بلاغية (الالتماس)، بل للأمر الحقيقيّ، فارتفعت الشِّدة من خلال ارتفاع الإيقاع الصَّوتيّ والدَّلاليّ لصيغة الأمر، لقد وجهّت الذّات خطابها إلى فئة المُثقفين للحديث عن أسباب الهزيمة، رافضاً السكوت الّذي أوهمهم أنَّه يُحقّق لهم الأمان، فنضج هوى الغضب في البنية الاستهوائيّة للنَّصِّ دُون غيره من الأهواء.

وتظهر المُوازاة في هذه المرحلة بين الصّوتين اللذين يتحدثان خلف القناع، بإختفاء صوت الجندي، وبروز " صوت العبد العبسيّ القديم، الّذي حُكِم عليه بالموت قبل أن يُدْعَى للقتال" [٢]، لقد رسمت صورة لقمع شيوخ عبس (السُّلطة) الّتي أخرست الأفواه، وأغمضت العُيون، واستبدلت الشُّجعان بالخصيان، وعندما حان موعد القتال، زُجَّ بالفارس المغوار إلى الميدان.

قِيْلَ لِيَ "اِخْرَسْ .."
فَخَرِسْتُ .. وَعَمِيتُ .. وَانْتَمَمْتُ بِالخِصْيَانِ !
ظَلَلْتُ فِي عَبِيْدِ (عَبْسِ) أَحْرُسَ القُطْعَانَ
أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَانِ
طَعَامِيَ : الكِسْرَةُ .. والمَاءُ .. وَبَعْضَ الثَّمَرَاتِ اليَابِسَة .
وَهَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطِعَانْ
سَاعَةَ أَنْ تِخَاذِلِ الكُمَاةُ .. والرُّمَاةُ .. والفُرْسَانْ
دُعِيْتَ لِلمَيْدَانِ ![٣]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٣
٢. الروينى، عبلة، **سفر أمل دنقل**، ص٣٥١
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٣

ونلحظ أنَّ النَّصَّ التَّوتريّ قد أبَان عمَّا فيه من قيم وأهواء سواء من زاوية الرُّؤية أو التشكيل، في إشارةٍ واضحةٍ إلى الامتداد الزَّمنيّ الطويل لحالة الصَّمت على صعيد القيم الكونيّة أو الفرديّة، كاشفاً الدَّوافع الاستهوائيّة الّتي جعلت الذّات المُدرِكة تتحوَّل عن غضبها بهذه الكيفية، فترفض سياسة الاستبداد والاستعباد، وتتمرَّد على نظريّة طاعة القطيع العمياء، وما خلفته من نتائج وَخِيمة على المجتمع، من تجويع وإذلال، وامتهان للإنسانيّة، وتبدأ المُفارقة في حالة الشِّدَّة عندما يتخاذل القادة، ويُطلب من المُضطهدين القتال، ففي استحضار (عنترة) توضيح لطبيعة الامتداد الزَّمنيّ، وشدِّة الغضب الناتجة عن حركة الفواعل مع مُرور الزَّمن، وبيان شدِّة التَّأثر والعلاقة بينهما، ولجأت ذات السَّارد إلى توظيف شخصيّة (عنترة) لما ترسَّخت عليه في المِخيال الجَمعيّ من ثيمة للرَّفض والتَّمرّد، والغضب من اضطهاد سادة عبس للعبيد، وما صدر عنه من أفعال تَكُون الدَّافع لكُلِّ تصرفاته في فضاء الصِّراع الّذي يعيش فيه، ويتواصل توتر النَّصِّ المُتصاعِد على لسانه:

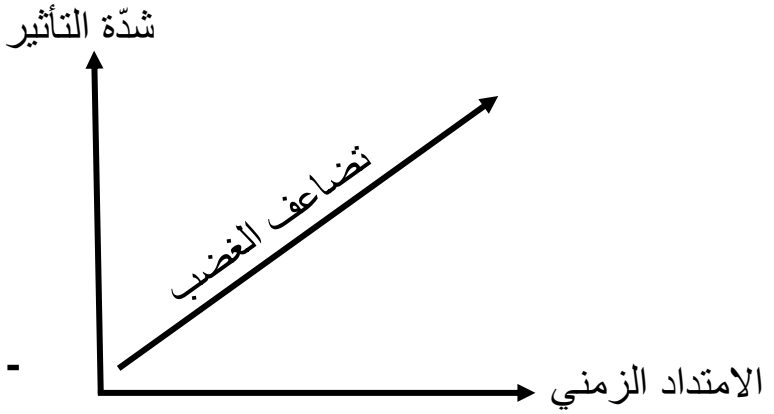
أَنَا الَّذِي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَّانِ..
أَنَا الَّذِي لَا حَوْلَ لِي أَوْ شَأْن..
أَنَا الَّذِي أُقْصِيْتُ عَنْ مَجَالِسِ الْفِتْيَانِ،
أُدْعَى إِلَى الْمَوْتِ..
وَلَمْ أَدْعَ إِلَى الْمُجَالَسَة!!
تَكَلَّمِي أَيَّتُهَا النَّبِيَّةَ الْمُقَدَّسَةَ
تَكَلَّمِي.. تَكَلَّمِي..[1]

فقد برزت لازمة الأنا الغاضبة، الّتي تكشف موجبات انفعالاتها، فهو غضب من عيشة الفقر الّتي فرضتها سُلطة القبيلة، هو غضب من حالة التَّهميش، هو غضب من الإقصاء السِّياسيّ، هو نقمة على سياسة الكيل بمكيالين، عندما يُدْعَى إلى القتال ولا يُدْعَى إلى مجالس المُشاورة في أمور القتال، هو رفض أن يكون أداة لمن يرسم خطط الحروب الفاشلة، ولهذا كررت الذّات المُدرِكة الملفوظ (**تَكَلَّمِي**) ثلاث مراتٍ، ففي المرحلة السَّابقة خرج فعل الأمر إلى معنى بلاغي يدل على الرَّجاء والاستعطاف، وجاء هنا بصيغة الأمر الحقيقي، بارتفاع شدَّة النغمة الصَّوتيّة؛ فالذّات المُدرِكة تأمر النبية المُقدسة أن تتكلم عن أسباب الهزيمة، تأمرها أن تتخَّلص من حالة الصَّمت، وهنا تتجلى قيمة هوى الغضب، فقد أنتج النَّصُّ الاستهوائيّ دلالات عاطفيّة تكشف مكنونات الذّات الانفعاليّة، ولتبرز الدّعوة التَّحريضيّة لمُواجهة مباشرة بين سُلطة الكلمة مُقابل سُلطة السَّيف، وبالتالي ظهر تحوّل التّوتر النّصيّ بتحوّل عاطفة الحُزن والحيرة إلى عاطف الغضب.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٤

وأظهر مِحور الامتداد الزَّمنيّ استرجاعاً تلفظيّاً وشُعُوريّاً ووجدانيّاً لرواسب تاريخيّة من الثقافة العربيّة الجاهليّة، بتوظيف شخصيّة عنترة العبسيّ بِبُعْدِها العاطفيّ الدَّال على حالة الرَّفض والتَّمرّد، وليبعث برسالة مُبطنة أن حالة القمع السلطويّ مُتجذّرة في أعماق تاريخنا، وأنَّ امتدادها الزَّمنيّ طويل جداً يعود لبدايات ظُهُور صِراعات العرب، فأعطى امتداداً طويلاً للزَّمن، لتنسج علاقة مَتينة بين الذّات المُتلفِظة والذّات المُدرِكة للخطاب، وتسقطها على الواقع المُعاصر، المُكبّل بهزائمه العسكريّة والثقافيّة، مُستشرفاً من خلاله المُستقبل الّذي يطمح إليه، أمَّا مِحور شدّة التَّأثر فيظهر فيه ارتفاع في الحالة التَّوتريّة، فعاطفة الغضب الّتي بُنِي عليها المسار العاطفيّ للخطاب ترتفع حدَّتها الانفعاليّة كُلَّما تعمَّقت الذّات في تقديم البراهين على صدق رُؤيتها، وفندت أسباب الهزيمة، وطريقة تعامل السُّلطة مع المُثقفين والجنود، ولإثبات صحّة الدَّعوى استحضر الشَّواهد التَّاريخيّة من زرقاء اليمامة وعنترة العبسيّ بأبعادهما الرَّمزيّة، وبذلك تزداد شدّة التأَّثر لهوى الغضب مع زيادةالامتداد الزَّمنيّ،فيكون مُؤشِّراً نصّيّاً انفعاليّاً على استمرار هذه السِّياسة الانهزاميّة، وبالتالي توالي سلسلة الهزائم ما دامت هذه العقلية تُسيطر على قراراتنا المَصِيريّة، وتحدد علاقة المُخطط التَّوتريّ بأنَّها علاقة تصاعديّة فكُلَّما زادت شدّة عاطفة الغضب، ازداد ارتباط الذّات بوطنها، وحديثها عن هُمُوم طبقتها، ويوضحه مُخطط التَّضعيف التَّوتريّ الآتي:



- مخطط التضعيف

3- 3: المحور العاطفيّ

أدركت الذّات الاستهوائيّة في هذه المرحلة أسباب توترها، كما تفهَّمت القيم الانفعاليّة الّتي خَبِرتها في المرحلتين السَّابقتين، ولمعرفة تجليات الحالة التَّوتريّة للنَّصِّ لابُدَّ من " اعتماد مسار تأويليّ لربط الذّات بالموضوع عبر التَّعالق بين ما هو وجدانيّ تأثيريّ، وما هو سياق خارجيّ"[١]، فتعمَّقت عاطفة الغضب عند الذّات الاستهوائيّة عندما وصلت إلى قمّة انفعالها، فالجندي يرى دمه

١.عروس، محمد، **سيمياء الذات والتوتر في قصيدة شهرزاد والليلة الثانية بعد الالف**، ص٣٤٥

يسيل سُدى، والأرض ما زالت تطلب المزيد من دمائهم، فبعدما رسَّخ المكان التَّوتريّ في وجدانه بالحديث عن العلاقة الحميمية بينه وبين تراب وطنه، يرجع بالحدث الانفعاليّ في الحقل الخِطابيّ نحو الزَّمان التَّوتريّ باستدعاء صوت الملكة (الزِّباء)[1] فيزداد بحُضُورها الإيقاع الانفعاليّ في المسار التَّوليديّ لهوى الغضب، كما توضحه الملفوظات الآتية:

فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِيّ
وَهُوَ ظَمِئٌ.. يَطْلُبُ الْمَزِيدَا.
أُسْائِلُ الصَّمْتَ الَّذِي يَخْنُقُنِي:
" مَا لِلْجِمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدَا.. ؟!"
" أَجَنْدَلاً يَحْمِلَنَّ أَمْ حَدِيدًا.. ؟!"
فَمَنْ تُرَى يَصْدُقْنِي ؟
أَسْائِلَ الرُّكَّعَ وَالسُّجُودَا
أَسْائِلَ القُيُودا:
" مَا لِلْجِمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدَا.. ؟!"[2]

فحضرت القيم الشُّعُوريّة، والعاطفيّة في تمفصلات النَّصِّ، حيث تروي الذّات الاستهوائيّة الوقائع الانهزاميّة على لسان الملكة (الزِّباء)، الّتي تكشف جوانباً من صِراع الرُّؤية والسَّيف، مِمَّا أوصل الذّات المُدرِكة إلى قمّة غضبها، عندما لجأت إلى الانتحار (**فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِيّ**) كما فعلت (الزِّباء) حين طَعَنَتْ نفسها حتَّى لا تقع في يد عدوها، قائلة عبارتها الشَّهيرة (بيدي لا بيدي عمرو) بحسب الأسطورة، كما تَنْحُو بالنَّصِّ إلى ظلال الأزمة الفكريّة، الّتي تؤجِّج أهواء الغضب بكشفها سراً آخر من أسرار الهزيمة، بفضح العملاء في الدَّاخل، فلم يستطع السُّكوت عن خطره، فتكلمت عن(**الصَّمْتَ الَّذِي يَخْنُقُنِي**)، لقد عانت(الزباء) القديمة من غدر الجاسوس (قصير) الذي اطلع على أسرار جيشها، وسَرَّبها لعدوها (عمرو)، وأدخل الجنود على الجمال لأسوارها، كما عانت (الزباء) المُعاصرة من العملاء، فقدَّم البُعد الهوويّ ظاهرة أرَّقت المجتمعات العربيّة، بتفعيل حركة الذّات إلى إنجاز برنامجها، فأذكى المُثير الخارجيّ (الخيانة) هوى الغضب، لقد ملّت

---

١. الزباء هي نَائِلة بنتُ عَمْرو بنُ الظَّرب مَلِكِ الجَّزيرَة وَمَشَارِقِ الشَّام، قَتَلَ أَبَاهَا فَمَلَكَتْ بَعْدَهُ، وَقيل: كَانَتْ مَمْلَكَتُهَا مِنَ الفُرَاتِ إلى تَدْمُر وَجُنُودُهَا بقَايَا العَمَالِقَة، نَهَضَتْ للاخذ بثَأرِهِ مِنْ جُذيمة، لجأت الى الحيلة باغرائه بالزواج منه، فلما اطمأن لها وقدم لملكها قتلته، فنهض احد رجاله للثأر منها، واعتمد الحيلة بان وضع الرجال والسلاح على الجمال ودخلوا ملكها، واستعجبت من امر الجمال فقالت البيت المشهور (ما للجمال مشيها وئيدا/ اجندلا يحملن أم حديدا)، ثم انقضوا عليها وقتلوها، وقيل اسمها زينب أو زنوبيا ملكة تدمر.

٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٤

الذَّات من استبدال النُّطق بالصَّمت، فارتفعت شدَّة التَّوتر بالإشارة إلى رفض الصَّمت، فلا " يكفون عن منازلة الصَّمت الّذي خنقهم، سلاحهم في ذلك السؤال الّذي يفتح سبيلاً إلى حرية إنطاق المسكوت عنه، ولو على سبيل التَّورية والرَّمز، السؤال الّذي أشبه في مغزاه الّذي لم ينصت إليه أحد سؤال (الزباء) القديم : **مَا لِلْجِمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدَا.. "**[1]، فهوى الغضب فجَّر الحالة الانفعاليّة للذّات بإنتاج دلالات ترفض الصَّمت، وتبحث بالسُّؤال الحائر عن الإجابة التَّائهة.

وظهر هوى الغضب في هذه المرحلة بوصفه اختزالاً للبُنى الخطابيّة، وآلة تنتج الشَّواهد التوقعيّة، وفق مراحل برنامج غريماس للغضب الّتي تنطلق من الحرمان نحو السخط وصولاً إلى العدوانيّة، فوضع " غريماس هوى الغضب في إطار دلاليّ أوسع يشمل بعض من مُرادفاتها على نحو: الكآبة، والحقد، والإهانة، مبيناً أنَّه لا يتحدد في علاقته مع الموضوع، وإنَّما في علاقته مع الطرف الآخر، المسؤول عن فشل وحرمان الطرف الأوَّل"[2]، ويقتضي نجاعة برنامج الغضب توفر السُّخط، الّتي تحتاج من الذّات الغاضبة امتلاك الأهليّة لإنجاز الفعل الّذي تثبت به ذاتها، وتهميش الطرف المُقابل، فاعتمدت الذَّات على موضوع (التَّحريك) من خلال التَّعبير بملفوظات تربط الماضي بالحاضر من خلال انفتاح الذَّاكرة بهدف دفع الآخر لإنجاز برنامجها، نحو:

أَيَّتُهَا الْعَرَّافَةُ الْمُقَدَّسَةُ..
مَاذَا تُفِيدُ الْكَلِمَاتُ الْبَائِسَةُ؟
قُلْتِ لَهُم مَا قُلْتِ عَنْ قَوَافِلِ الْغُبَارْ..
فَاتَّهَمُوا عَيْنَيْكِ، يَا زَرْقَاءُ، بِالْبَوَارْ!
قُلْتِ لَهُم مَا قُلْتِ عَنْ مَسِيرَةِ الْأَشْجَارْ..
فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكِ الثَّرْثَارِ! [3]

فصور برنامج الغضب حقيقة المأساة الّتي عاصرها جيل الذّات المُدرِكة " فتَّم توظيف الأسطورة لتصنع مع الواقع ذلك الجدل المتوتر، فتصبح في نسيج عضويّ معه ككيان مُتوحد، ولا يغيب عن المُتلقِّي أنَّ المعاني تتحلق غير مُجردة، بل في تشابك مع الواقع، ولا يغيب عن الذِّهن عمق الإحساس بالمكان"[4]، وتبدأ مرحلة الحرمان بالسؤال عن مدى فائدة (**الْكَلِمَاتُ الْبَائِسَةُ**) فقد حُرِمَتْ هذه الفئة من التَّعبير عن رأيها، وإذا ما تكلَّمت لا يستمع لها أحد، بالتماهي مع زرقاء اليمامة، وتدخل الذّات الاستهوائيّة مرحلة الغضب الشَّديد ونتيجة الحرمان بمنعها من الحديث في

١. الروينى، عبلة، **سفر أمل دنقل**، ص٣٥٣
٢. جريوي، آسيا، **البعد الهووي ودوره في حركية الإنجاز دراسة في رواية سيدة المقام**، ص٤٠
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص ١٢٥
٤. الروينى، عبلة، **سفر أمل دنقل**، ص١٧٨

شُؤون الحرب، والسُّخرية من أفكارها، واتهامها بعدم الخبرة، فسيطر عليها شُعُور الفردانيّة، واستشعر التهَّميش المُنَظَّم، فتقوقعت داخل هالة من النَبْذِ والاغتراب المُجتمعيّ، والشُّعُور بالتَّحقير، والاتهام بعدم الانتماء، فتعرَّضت لحصار نفسيّ، ولَّد عندها الرَّغبة بالتَّحرر من هذه الحالة.

ويبدأ التوتير الهوويّ بتَّصَاعُدِ، ويتحوّل إلى المرحلة الثانية من برنامج الغضب بالدّخُول في مرحلة (السخط)، وترتدي فيه الذَّات لُبُوْس الكراهية، وهي مرتبة أعلى من الغضب، ذلك أن الغضب قد يتحقق من دون السخط الّذي يلازم الكراهية، وما يعقبها من رغبة في إرادة العقاب، وليتكون مرحلة إرادة العقاب أعلى مراتب السخط، ولا تُدرك إلا من خلال القرائن اللفظيّة، وتشير مرحلة السخط في هذا النَّصِّ إلى عصرنة الخطاب الدُّنقليّ، بنقله من الماضي للحاضر.

وَحِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ: قَايَضُوا بِنَا..
وَالْتَمَسُوا النَّجَاةَ وَالْفِرَار!
وَنَحْنُ جَرْحَى الْقَلْبِ،
جَرْحَى الرَّوْحِ وَالْفَمِ. (١)

وتمركز السخط في الملفوظ (**قَايَضُوا بِنَا..**) الّذي شكّل علامة على الانتقال الزَّمانيّ من القديم إلى العصر الحديث، فسخطت الذّات على القيادات الّتي هَرَبَتْ من المُواجهة، وقايضتهم بسلامتها، فباتت عاطفة الغضب حدثاً استهوائيّاً تجسده الملفوظات التّوتريّة.

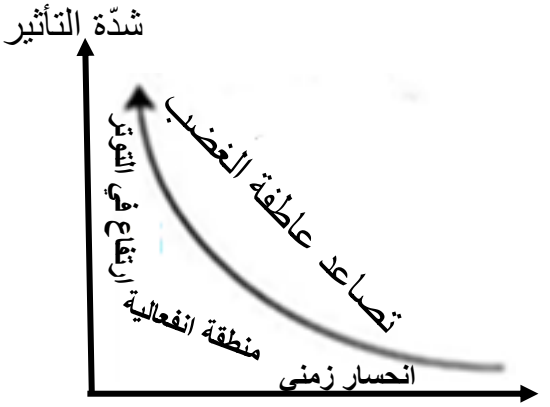
وتمظهرت علاقة الرَّغبة الاستهوائيّة من خلال إرادة الفعل، فانتقلت الذّات إلى مرحلة العدوانيّة أو الانتقام، فأدركت أنَّه لم يبقَ أمامها إلا التَّفكير بالموت للخلاص من هذه الحالة المزرية الّتي وصلت لها، مِمَّا ولَّد عند الذَّات الاستهوائيّة نزعة انتقاميّة أظهرتها الملفوظات الآتية:

لَمْ يَبْقَ إِلَّا الْمَوْتُ..
وَالْحُطَامُ..
وَالدَّمَارْ..
وَصِبْيَةٌ مُشَرَّدُونَ يُعْبِرُونَ آخِرَ الأَنْهَارْ
وَنِسْوَةٌ يَسُقْنَ فِي سَلَاسِلِ الْأَسْرِ،
وَفِي ثِيَابِ العَارْ
مُطَأطِئات الرَّأْس..
لَا يَمْلُكْنَ إِلَّا الصَّرْخَاتِ التاعِسَةِ!(٢)

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٥
٢. المرجع نفسه، ص ١٢٥

فعانت الذّات الاستهوائيّة في هذه المرحلة من حالة الانحسار النَّفسيّ، بانفصالها عن موضوعها القيميّ (البحث في أسباب الهزيمة)، ففشلت الذّات المُدرِكة في تحقيق برنامجها الاستهوائيّ، وتحوّل الملفوظ **(لَمْ يَبْقَ إِلَّا الْمَوْتُ)**، إلى علامة تذكي الذّات من خلالها إرادة التّفكير في الانفصال الرُّوحيّ، فترى في موتها خلاصاً لها من الحروب الفاشلة الّتي جرّتها إليها قادتها، بعدما خبرت ما خلفته الحرب من ويلات على الضُّعفاء، من موت ودمار، وتشريد، وعار بأسر النِّساء، فمثّلت هذه الملفوظات النَّزعة العدوانيّة عند الذّات، وبرز الحدث الاستهوائيّ باندفاع الذّات نحو التّفكير بالموت، ويَسْدِلُ السَّاردُ السِّتارَ الانفعاليَّ على قَفلة توتريّة، تُبْقِي النِّهاية مفتوحةً على كُلِّ الاحتمالات، لتقيم مُقاربة حكائيّة بين نهاية زرقاء اليمامة والملكة الزِّباء الّتي انتهت بالموت للتَّخلص من الواقع المرير بعد الهزيمة، وبين المُتوقع من نهايتها، كما عكس الشكل الطباعيّ للملفوظات مظاهر التّوتر، والاضطراب الّتي تُعاني منها الذات، ويمكن لنا توضيح هذه العلاقة من خلال مُخطط الصُّعُود التوتريّ الآتي:



- مخطط الصعود

ونتيقّن من خلال مُخطط الصُّعُود إلى تجذر فكر الرَّفض في النَّصِّ، وصُعُوده نحو الغضب، وأن هذه القيمة العاطفيّة هي الّتي حرَّكت الذَّوات في النَّصِّ لإتمام برنامجها السَّرديِّ، فيتشارك البُعد الانفعاليّ مع البُعد التَّداوليّ والمعرفيّ في إنتاج النَّصِّ، ونلحظ أنَّ الذّات المُتلفِظة حاولت التَّلاعب بالزَّمن التَّوتريّ على امتداد المُخططات السَّابقة، إلا أنَّها عادت في هذه المرحلة وأجرت انحساراً في الامتداد الزَّمنيّ بتوظيف بالملفوظ **(قَايَضُوا بِنَا)**، فدلَّ على أنَّ النَّصَّ الدُّنقليّ يجري اسقاطات تاريخيّة، وأنَّ المقصود هو عصره، وأن فئة المُثقفين الّذين حذروا من نتائج الحرب هم زرقاء النكسة، في المُقابل ارتفعت الشِّدَّة التَّوتريّة لهوى الغضب، الّذي مثَّل دور العاطفة النبيلة الّتي تسمح له بالتَّعبير عن رأيه، على الرَّغم من قناعتها بأنَّ كلماتها بائسة لا يسمعها أحد، وأنَّ الخلاص بالموت والدَّمار والتَّشرّد، إلا أنَّها استطاعت أن ترفض.

3- 4: الانفعال (الشُّعُور)

كشفت البنية الاستهوائيّة للنَّصِّ تأثير الاضطرابات على الجسد المُستقبل لردود الأفعال، وعند استكناه القيمة الانفعاليّة للمفردات الّتي وضَّحت أثر التَّوتر على جسد الذّات، نلحظ تحوّل الجسد إلى علامات تتنبأ بالحالة العاطفيّة الغاضبة للذّات، فيكون الجسد من مُمَكِّنات الخِطاب الّتي تكشف توتراته،ففي مرحلة المحور العاطفيّ برز هوى الغضب على شكل حدث استهوائيّ باعث للأهواء، مِمَّا استوجب منا البحث في آثار هذا الهوى، خاصَّة أنَّ الانفعال يُعدُّ النَّتيجة الّتي يمكن الوُصُول إليها من المحور العاطفيّ، وملاحظة العاطفة والتَّعرف عليها، فهو رصد لحركة تجاوب جسد الذّات مع التَّوتر الّذي تتعرض له، فتعطي قيمة محسوسة لحالة الغضب، وبالتالي تصبح عاطفة الغضب قيمة اجتماعيّة، كما يمكن ملاحظة آثار عاطفة الغضب على انفعالات جسد الذّات، ومعرفة الحالة العاطفيّة الدَّاخليّة للذّات الواقعة تحت تأثير الهوى.

وتَرْصُدُ التَّحولاتُ الجسديّةُ تَفَاعُلَ الذّاتِ الاستهوائيّة مع عاطفة الغضب، خاصَّة أنَّ الجسد يُشَكَّل الحاضنة الانفعاليّة الّتي تَظْهَر عليها آثار العواطف، ففي **(فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِيّ)** توظيف لـ **(دَمِيّ)** الّذي يصور ما يتعرض له الجسد من قمع وإذلال تمثّل في إراقة الدِّماء، فصُورة الجسد الّذي سال دمه وتَّر الذّات ودفعتها نحو الغضب من سرديات الاستبداد والظلم، كما دفعها الملفوظ **(أَسْائِلُ الصَّمْتَ الَّذِي يَخْنُقُنِي)** إلى رفض سياسة تكميم الأفواه الّتي دلَّ عليها اللسان، فتولّدت عند الذّات الرَّغبة القوية برفض هذه الحالة، لما فيها من تأثير على قلبه وروحه وفمه، ويبدأ التَّفكير الجدي بالتَّحوّل عنها، ليصل إلى مرحلة العدوانيّة بطلب الموت، ففي البداية كان منظر الدَّم يخيفه فلا يستطيع التَّعبير عن غضبه، وبقي يحتمي خلف ستار الصَّمت الّذي طال أمده حتَّى كاد يخنقه بكلماته الحبيسة في جوفه، فدفعته الآثار الجسديّة إلى كسر قُيود الخوف بالبحث عن الموت من خلال البنية الدَّالة عليه **(لَمْ يَبْقَ إِلَّا الْمَوْتُ)**، بعد " تقلّص مجال فاعليّة الأنا في العالم الّذي يعيش فيه، وسُقُوط الأوهام الكبيرة المُتعلقة، والدَّور النبوئيّ التَّغييريّ الثوريّ للشَّاعر والشِّعر، لازدحام الفضاء بجحافل القمع السِّياسيّ"[1] فكشفت هذه المشاهد حقيقة المشاعر والانفعالات الدَّاخليّة للذّات، والّتي يوضِّحها تأويل لغة الجسد، الّذي " يفترض البحث في السُّنن المنظمة له، ثُمَّ الرُّجوع إلى مُحِيطه التَّداوليّ، فإنَّ ما يتطلّبه هو هذه السِّياقات الّتي نشأت فيها لغة الجسد"[2]، فسيل الدّم يبعث رعشةً في الجسد، والصَّمت فيه خوف، وتغير ملامح الوجه لحظة التّعرض للخنق، يفقد معاً الشُّعُور بالقلب والرُّوح والفم، ويطلب الموت لما فيه من رفض وغضب.

---

١. هلال، عبد الناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة**، ص ٧١

٢. توهامي، إيمان، **سيميائية الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة، لواسيني الاعرج**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢ – ٢٠١٣، ص ٨٧

1 -5 : التَّهذيب

ونستطيع تَقْييم عاطفة الغضب الّتي دفعت الذّات إلى إنتاج دلالاتها، من خلال مقارنتها بالقيم السَّائدة في المُجتمع، حيث تنصهر الذَّاتيّة في المكون الجماعيّ، بتوظيف علامة (النساء) "التي تفتح الذَّاكرة الجمعيّة للمُتلقِّي على مخزونه الشُّعُوريّ الحي، وذلك على نحو يوازي فيه انتهاك العرض انتهاك الأرض"[١] بالاعتماد على التّقويم الأخلاقيّ من منظور جماعيّ، ونلحظ ذلك بتوظيف النّساء في الملفوظات التَّوتريّة في برنامج العدوانيّة على النَّحو الآتي:

وَنِسْوَةٌ يَسُقْنَ فِي سَلَاسِلِ الْأَسْرِ،
وَفِي ثِيَابِ العَارْ
مُطَأطِئات الرَّأْس..
لَا يَمْلُكْنَ إِلَّا الصَّرْخَاتِ التَاعِسَةِ![٢]

وقدَّمت الذّات الاستهوائيّة مُسَوّغاً لغضبها أمام المجتمع، برسم صورة سلبية لحال النساء لا تقبل بها أخلاق المجتمع وترفضها، بل تحرّك فيهم الشُّعُور بالإهانة والاحتقار، فالذّات فضّلت الموت ودمار البيوت على أن ترى النِّساء يسقن أسيرات في سلاسل الحديد، ورؤوسهن مطأطئات في ثياب العار، والعجز يسيطر عليهن، فلا يستطعن الصُّراخ في وجه هذا المصير، فيكشف القيم الّتي أنتجها هوى الغضب، ومقاربتها بالقيم السَّائدة في المجتمع، ليكون التَّقييم إيجابيّاً نظراً لتوافق التام بين الذّات الاستهوائيّة والمجتمع، فلا يوجد إنسان سَوِي يقبل أن تقع النساء في هذه الصُّورة البشعة من الذُلِّ، فَتُفَضِّل الموت على أن تعيش وترى هذه الصُّور.

كما تصل الذّات إلى قناعة بأنَّ من ينتقد سياسة السُّلطة يحكم على نفسه بالعُزلة والتَّهميش، ويعاني من النّبذ والوحدة الفكريّة والمُجتمعيّة، وهذا ما عبَّر عنه بقوله:

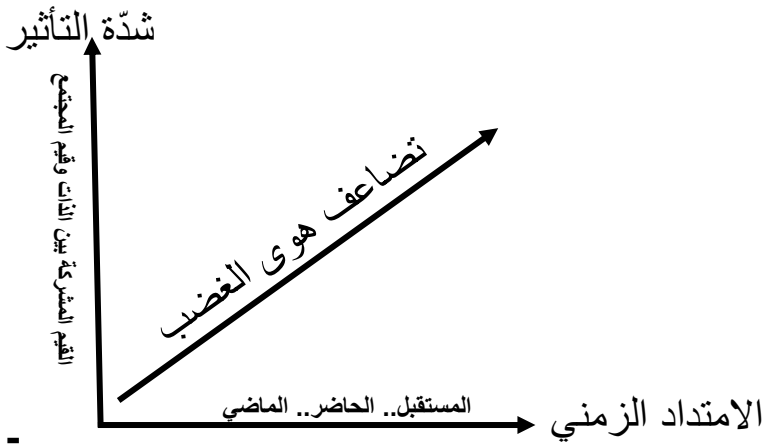
هَا أَنْتِ يَا زَرْقَاءْ
وَحِيْدَةٌ.. عَمْيَاءْ!
وَمَا تَزَالُ أُغْنِياتُ الحُبِّ.. وَالأَضْوَاءْ
وَالعَرَبَاتُ الفَارِهَاتُ.. وَالأَزْيَاءْ !
فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِيَ المُشَوَّهَا
كَيْ لَا أُعَكِّرَ الصَّفَاءَ.. الأَبْلَهَ..المُمَوَّهَا [٣]

---

١. الرويني، عبلة، **سفر أمل دنقل**، ٣٥٤
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٢٥
٣. المرجع نفسه، ص ١٢٥

وتتوافق هذه النَّتيجة مع قيم المُجتمع السَّائدة، فقد حُكِمَ على زرقاء اليمامة أن تبقى وحيدة عمياء، فيتوافق المجتمع مع هذه الرُّؤية، فهو مُدرِك أنَّ من يتكلم في هذه البيئة الّتي فجعتها الهزيمة فإنَّه سيحكم عليه بالعيش وحيداً أو مجنوناً، فتجذر الخوف في أعماق الجميع، هذه الحالة الشُّعُوريّة دفعت الذّات للغضب، فالمجتمع يتفق مع الذّات في الخوف من الكلام، فالذّات الغاضبة كشفت لنا سرَّ السُّلطة مع فئة المُثقفين، كما كشفت ما يمكن أن تفعله الكلمات الّتي تستفز الصَّمت، وتُخيف السُّلطة الّتي تسمح لنا بالموت ولا تسمح لنا بالكلام، فهي دعوة سلبية من الذّات بالابتعاد عن نقد ما تراه، لأنَّ هذا الإجراء سيجر عليها الويلات، وهذا ما يُدرِكه تماماً المجتمع، وكأنَّه بات قيمة مُقدسة من قيمه، فلجأت الذّات إلى تكرار ملفوظ (**وَحِيْدَةٌ.. عَمْيَاءْ**) ثلاث مراتٍ في المقطوعة الختاميّة، لترسخ هذه الفكرة في الطرح السِّياسيّ للمجتمع.

كما تكشف مرحلة التَّهذيب جانباً من الصِّراع الطَّبقيّ الوُجُوديّ ضمن ثنائية (الحياة / الموت) أو (الأمل / اليأس)، ودور هوى الغضب في توضيح أركان هذا الصِّراع، ففي الوقت الّذي تُهَمَّش فيه طبقة عامة الشَّعب، وتبقى وحيدةً، تُعاني من ويلات الهزيمة ونتائجها الارتداديّة، وتقيم المأتم، تتنعم الطَّبقة الحاكمة، وتقيم الاحتفالات (**أُغْنِياتُ الحُبِّ.. وَالأَضْوَاءْ**)، وتعيش حياة البذخ وتظهر مظاهرها للعيان (**وَالعَرَبَاتُ الفَارِهَاتُ.. وَالأَزْيَاءْ**)، أمَّا هو فيخفي وجهه المشوه من آثار الحروب والحرمان حتَّى لا يعكر صفو أفراحهم، ويذكرهم بخيباتهم، وتتوافق هذه الرُّؤية بين الذَّات المُدرِكة وقيم المجتمع الّتي تستشعر هذا الصِّراع، وتعايش كُلّ يومٍ مظاهره، وتتجرَّع الآثار النَّفسيّة الّتي يتركها هذا التَّناقض، فالخاسر الوحيد في الحروب هو الشَّعب، فهذه الطبقة (قايضت) سلامتها بهم، وَتُمَثِّلُ هذه المرحلة العاطفيّة على مُخطط التَّضعيف التَّوتريّ، فنلحظ أنَّ القيم الّتي بُنيت عليها عاطفة الغضب تتوافق إيجابيّاً مع قيم المجتمع السَّائدة، فيمتدُّ الامتداد الزَّمنيّ لهذه القيم ليشمل زمن الماضي والحاضر والمستقبل، كما ترتفع شدَّة التأثر بهذه القيم، ويرسم على النَّحو الآتي:



- مخطط التضعيف

وتخلص دراستنا للبنية الاستهوائيّة لهوى الغضب داخل البناء النَّصيّ الدُّنقليّ، إلى أنَّ سيميائيّة الأهواء تتلَّمس مُكنونات النَّصّ الانفعاليّة، من خلال الوقوف على دوافع تحريك الذَّوات الفاعلة (المُتلفِظة) في الخطاب والمُنشئة له (المُدرِكة)، ولهذا حاول الباحث استقراء تحولات هوى الغضب، وتحديد إمكانياتها التأثيريّة في توليد الدَّلالات المُختلفة، عن طريق تفسير تشكل العلامات السِّياقيّة لحالات هوى الغضب الّتي تختبئ في ثنايا النَّصِّ السَّرديّ، الّتي استطاع مُبدِع النَّصِّ بثَّها عبر عمله الأدبيّ، ونقلها من خلال الأهواء إلى المُتلقِّي، والتَّأثير فيه، ولتحقيق هذه الغاية، تمَّ تطبيق إجراءات الخُطاطة الاستهوائيّة على نماذج مُختاره من قصائد أمل دُنقُل، ويعود اختيار هذه النَّماذج دُون غيرها إلى حُضُور القيم الشُّعُوريّة لهوى الغضب، والجوانب النَّفسيّة والعاطفيّة في كُلِّ تمفصلات البنية النَّصّيّة، وهي غيض من فيض، فكثيرة جداً النُّصوص الّتي أنتجها هوى الغضب، وتمّ الاقتصار على هذه النماذج بعينها لغايات بحثيّة، ولاحظنا أن كَمُون هوى الغضب في هذه النُّصوص يكشف عن تأرجح الذّات الاستهوائيّة بين الحزن والغضب، كما أنتج التَّشكيل النَّصّيّ اسقاطات نفسيّة خاصَّة بالنَّصِّ قائمة على حالة الغضب، عكستها الذّات المُتلفِظة على النَّصِّ الاستهوائيّ باستدعاء سبارتاكس، وزرقاء اليمامة لتشكل مِحور الصِّراع العاطفيّ في الماضي والحاضر بما فيها من رغبات مكبوتة تخفي وراءها موضوعات إنسانيّة.

ونصل من خلال التَّعمق في دراسة كُلّ ما يُحيط بالنَّصِّ الاستهوائيّ، إلى استكناه عاطفة الغضب الّتي أنتجت النُّصوص، بالاعتماد على الإجراءات المفاهيميّة الخمس للخُطاطة الاستهوائيّة ضمن المسار العاطفيّ للنُّصوص، فَتُعَدُّ اليقظة العاطفيّة بداية المسار الاستهوائيّ حيثُ تشعر الذَّات بهوى الغضب نتيجة حُضُور مُثير خارجيّ، وتتبلور ملامح عاطفة الغضب في مرحلة الاستعداد، وتكتمل الهوية العاطفيّة في مرحلة المحور العاطفيّ فتشعر الذّات بهوى الغضب دُون غيره، وتبدأ آثار هذا المحور تظهر على ايماءات جسد الذّات في مرحلة الانفعال، ونعمد إلى تقييم هذه الانفعالات مع قيم المجتمع في مرحلة التَّهذيب، فتتكشَّف التَّركيبة الاستهوائيّة لطبيعة الذّات الفاعلة، بالاعتماد على محورين: محور الشِّدَّة الّذي يكشف مجال الشُّعُور وما يتعلق به من قيم شُعُوريّة، وعواطف، ويشكّل محور ارتكاز الشَّخصيّة الغاضبة، ومجال المدى ويشمل كُلّ ما يُحيط بالنَّصِّ من ملموسات تقاس كميّاً أو نوعيّاً، أو مكانيّاً أو زمانيّاً، ولقياس توتر النَّصِّ نلجأ إلى مُخططات التَّوتر الأربعة الّتي تُعَدُّ مَجَسات بصريّة تقيس التّوتر النّصّيّ، ولاحظنا أنَّ النُّصوص الدُّنقليّة حملت زخماً انفعاليّاً يُحيل إلى الشِّدَّة العاطفيّة لهوى الغضب، واستطاع الشَّاعر تجسيد هوى الغضب في نُصُوصه من خلال استدعاء شخصيات تاريخيّة أشبعت رغبته بالتَّعبير عن غضبها من الواقع، فانبثقت عن الذَّات الاستهوائيّة انفعالات وأحاسيس كشفت المُخططات التَّوتريّة حِدَّتها التَّصاعديّة والتّنازليّة والتّضعيفيّة والخامدة.

الفصل الثّالث

سِيميائيّة التَّشظّي للخِطَاب الشِّعْرِيّ

هوى التَّشظِّي:

يحضُر مفهوم التَّشظِّي (fragmentation) في أدبيّات الماورائيّات النَّصيِّة، إذ " تُبَشِّر أو تُنْبِئ بولادة فضاء التَّشظِّي، حيثُ يسقط النَّسق، ويسقط التَّمركز الأحادي، وتخلق بدلاً من ذلك سلسلة من البُؤر الشِّعريَّة المُتشظِّية"[١] ضمن حالة من الغُربة والتَّشرد والضَّياع والهَدم، نتيجة حالة التَّشظِّي الّتي تُسيطر على مرحلة ما بعد الحداثة، " فالحياة ذاتها مُتشظّية، لا تخضع لأي نوعٍ من الوُحدة والانسجام، فما بعد الحداثة واقع يسبح، بل يتمرَّغ، في مَوجة من التَّشظِّي والتَّغيُّر والصَّيرورة"[٢]، لهذا يُشكِّل ظاهرةً تكاد تنتظم في الشِّعر الحداثيّ، خاصَّة النُّصوص الّتي تذُوب فيها الرُّؤية الشِّعريّة المُتفرِّدة، وتتشكَّل نتيجة الإبداع الذَّاتي، وكأنَّ الأديب في لحظة إنتاجه العمل يكون أسير حالة التَّشظيّ الواعي أو اللاواعي، بما يُحِيط بعالم النَّصِّ من حالة توتر فكريّ، فباتت "القصيدة تسكنُ الاختلاف بأسره، وهاجسها مجد اللامعنى والتَّشظّي والعدم والصَّمت"[٣]، فيبدو التَّشظّي "جزءاً من نسيج العالم المُعاصِر، ومن صميم تكوينه، فحاضر الوُجود الإنسانيّ يتَّسم بكونه حاضراً مُبعثراً، مُمزَّق الأوصال، مشحُوناً بالتناقضات الصَّارخة الّتي تُدَمِّر إيقاعه تدميراً، وتجعل من صُورته انعكاساً واضحاً لمعاني العبث والاستلاب واليأس واللاجدوى."[٤]

لقد غُذِّي الإنسان المُعاصِر بشُعُور " مزدوج بالقهر والاضطهاد والاستغلال؛ لأنَّهم ضحيّة الاستغلال والتَّردي الدَّاخليّ لدولهم من ناحية، والاستغلال الخارجيّ من ناحية أخرى، وقد انعكس هذا الشُّعور على أنماط العلاقات الإنسانيّة في حياتهم، مِمَّا أدى إلى تشوّه علاقة الأنا بذاتها، وتشوّه علاقتها بالآخر"[٥]، فاتجهت الذَّات المُتشظيّة نحو إقامة بُؤرة توتريّة مُتماسِكة وثابتة، ضمن منهجية إنتاج نصٍّ مُتألم ومُتوتر، فارتكز البناء التَّوتريّ المُتشظّي على اشتراطات خاصّة ترتبط برُؤية حياتيّة، وبنمط مباشر من العلاقة بين الذَّات والمُتلقي في المُرسلة التَّوتريّة، تهدم من خلالها البنية العاطفيّة التَّقليديّة، وتخلق تجربة توتريّة ذاتيّة للفرد، حتَّى بات التَّشظّي من ركائز عمود الشِّعر الحداثيّ عند رواد الموجات الحداثيّة وما بعدها " ولهذا فقد شهدت موجة الحداثة نُزُوعاً صريحاً لمزيد من التَّمرد والانفلات، والانفتاح لتأسيس شعريّة حداثيّة من طراز جديد، قاد

---

١. ثامر، فاضل، **شعر الحداثة، من بنية التَّماسك إلى فضاء التَّشظّي**، ط١، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، ٢٠١٢، ص ١١

٢. مصطفى، بدر الدين، **دُروب ما بعد الحداثة**، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧، ص٥٧

٣. حسين، خالد حسين، **في نظريّة العُنوان**، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،، ص ١٧٦

٤. منير، وليد، التَّجريب في القصيدة المُعاصرة، أشكال التّعبير عن دلالات التَّشظي والغياب في القصيدة العربيّة المُعاصرة، وكيفيات توظيفها، **مجلة فصول**، الهيئة المصِريّة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧، ص ١٧٦

٥. يعقوب، حسن ناصر، أشكال التعبير عن دلالات التَّشظي والغياب في شعر محمود درويش، **مجلة جامعة دمشق** ، العدد ٢٩، العدد (١ + ٢) ٢٠١٣، ص ٤٦٨

إلى ولوج فضاءات رُؤيويَّة جديدة، إضافة إلى استغوار جريء لمناطق اللاوعي والذَّاكرة والمُخيِّلة"[١]، ولا نَقصدُ بالتَّشظّي ذلك التَّبعثر الوُجوديّ أو الانفصام المَرضيّ، أو التَّوحد النَّفسيّ، بل هي مرحلة للتَّفكير بالمستقبل بطريقة مُبْتَدَعَة، " ووفقاً (لهارفي) فإنَّ مقُولة (ماركس) وفلاسفة النَّظرية النَّقديّة عن (استلاب الذَّات) ستكون بلا معنى؛ إذ إنَّه لتكون الذَّات مُستلَبة يجب أن تكون أوّلاً مُتَماسكة مُتَجانسة، وليست مُجرَّد أجزاء أو شظايا، وقُدرة الفرد على التَّفكير في المُستقبل، إنَّما هي مُمكنة فقط بفضل شُعُوره بمركزيّة ذاته أو هويته."[٢]

وَيُلْقِي التَّشظّي بظله الثقيل على توترات الإنسان الوُجُوديّة، فيتقاطع مع الفلسفة الوُجُوديّة التي تشكِّل " وجهاً من وجوه تعبير الإنسان عن شُعُوره بالاغتراب إزاء مكانه وزمانه، لكنَّه اغتراب فلسفيّ، يسعى خلاله الإنسان إلى تحطيم المنظومات الاجتماعيّة المُحِيطة به من قيم وتقاليد ونُظُم سُلُوكيّة تَحُوْلُ دُون حُرِّيَّته، وصُولاً إلى حرية الاختيار، من أجل وضع حدٍّ لقلقه المُتَصاعِد، وارتباكه الناتج عن سُرعة التَّطورات الاجتماعيّة والعلميّة المُبَاغِتة الَّتي تجعل الإنسان كُلّ يومٍ في حال"[٣]، فَيُحْدِثُ التَّشظّي صِرَاعاً بين الأنا بذاتها، وبالآخر وهنا " لا يصبح الآخرون هُمُ الجحيم كما يقول (سارتر)، بل تُصبح الأنا كذلك جحيماً في عالم يمثل الجحيم لحمته وسداه، ويُعبر الفكر المُعاصِر عن هذا الجحيم عبر احتفاله المُتواصِل بمفاهيم (الاغتراب) و(الجُنُون) و(السُّلطة) و(العبث) و(التَّمرد) و(التَّفكيك) و(التَّناقض) وتأكيده إياها"[٤]، فيُولِّد التَّشظّي نمطيّة مُعَينة من الكتابات، يصفُها (بارت) بأنَّها " تملك صِفة الانغلاق الغريب عن اللغة المَحْكيّة، فليست الكتابة أبداً وسيلة اتصال ولا طريقاً لأحبة تعبرها مقصديةُ اللغةِ فقط، إنَّها فَوضى تنثال عبر الكلام وتمنحُه هذه الحركة الَّتي تحفظه على حالة وقف تنفيذ أبديّة"[٥] ويلجأ المبدع للتَّشظّي" فتُصبح عبثية الإبداع هي قاعدته، وإنَّ تمرده على التَّقنين هو ثورته الّتي يجب أن تظلَّ مُعْلَنة."[٦]

ويَتَقَارب التَّشظّي في بُعِده الأهوائيّ مع مُصطلح الانشطار الَّذي تَنْطَوي حُمُولاته الدَّلاليّة والمفاهيميّة "على بُعد نفسيّ واجتماعيّ يتمثّل باغتراب الذَّات عن نفسها ومُجتمعها، والانكفاء على أعماقها، وهي في إحدى تجلياتها مرآة تعكس الانفعالات والمَشاعر الّتي تتولّد نتيجة عواطف وأحاسيس لا شُعُوريّة عنيفة؛ تَتَصاعد من مصدر جسديّ إلى طاقة انفعاليّة مُتزايدة تتجه دائماً

---

١. ثامر، فاضل، **شعر الحداثة، من بنية التّماسك إلى فضاء التَّشظّي**، ص ٩
٢. مصطفى، بدر الدين، **دُروب ما بعد الحداثة**، ص٥٨
٣. الأزرعيّ، سليمان، **البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حُزيران**، ط١ ، الناشر: أمانة عمان الكبرى، الدائرة الثقافية، ٢٠٠٥، ص١٢٦
٤. منير، وليد، **التَّجريب في القصيدة المُعاصرة**، ص ١٧٦
٥. بارت، رولان، **الكتابة في درجة الصِّفر**، ترجمة : محمد نديم خشفة، ط١، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، سورية، ٢٠٠٢، ص ٢٧
٦. الجشعي، نجاة صادق، **التَّشظّي وتداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربيّة**، ج٢، ص ١٩٨.

بالذَّات الهويّة نحو توترات وإيماءات وتعابير جسديّة مَشحُونة وجدانيّاً، تعكس حال الانفصال بين الذّات والواقع"[١]. فالتّشظّي ينتج عن حالة اغترابيّة، لا تقف حُدُودها عند الانبعاث من النَّصِّ، بل تتعدَّها لتُصبح المُشَكِّل له، ويرى غريماس أنَّ نظرية التَّشظّي في بُعدها العلميّ تبيّن " أنَّ اللّاممتيّز يظهر من جديد تحت تأثير الصّدفة والتِّكرار؛ فالموضوعات الّتي يُطلّق عليها عناصر التّشظّي تولِّدها الصُّدفة (السَّيرورة العرضيّة) والتِّكرار في الوقت ذاته (التَّطبيق اللامتناهي لسيرورة على مُنتجات العمليات السَّابقة)، والحال أنَّه إذا لم يكُن هنالك ما يوقف التِّكرار أو يوجّهه، فإنَّ التَّشظّي ينتهي عند موضوع غير ذي قيمة وبالغ الخُصُوصيَّة"[٢]، حيثُ يُعاني المُبدِع قبل إنتاج نصِّه حالة من التَّشظّي، فيُسَيطر عليه نوع من القلق، ورفض للواقع، فيهرب منه نحو الاتصال بالنَّصِّ، باحثاً عن وجوده، " لأنَّ القلق يُهَدِّد وجودنا بأسره، ويعزلنا أمام أنفسنا... وتجثم عليه الوحدة، ويُحِسُّ بالغُربة إحساساً عميقاً، وينتابه شُعُور بعدم الاستقرار، فيجد نفسه مُرغَماً على اختيار ذاته"[٣]، ومن هنا يتشكَّل نصُّه تحت تأثير حالة الامتلاء التّوتريّ الّتي تُخْرِجَهُ من صمته الفكريّ إلى تعابير أدبيّة يُحِيط التَّشظّي بعالمها النَّصّي، وتظهر في رُؤيته الخاصَّة المَدفُوعة بالقلق والخوف والحزن والفَراغ والعبثيّة، وتصل إلى حالة التّوتر والاستلاب وهدم الذّات وتَمزِيق الوُجُود.

يدفعُنا هذا المِهَاد للإعلان بأنَّ التَّشظّي ما هو إلا حالة هوويّة، أو لنقل بأنّه (هوى إطار) نُدْرِك انفعالاته من خلال تَشَاكُلِه بأهواء فرعيّة داخله، وذلك لارتكازه على المُرسلَة الاغترابيّة الّتي تَهْدِم أحلام الذَّات المُشتَّتة؛ لتبني آمال النَّصِّ، وتعتمد قيمته التّوتريّة على الخيال المُتشظّي، فتكوّن أعنف أشكال التَّمزُّق الانفعاليّ الدَّاخليّ، ويصل الألم والمعاناة فيه حدّاً لا يُحْتَمل، وتقاس شدَّته برصد آثار ردّ فعل الذَّات المُتشظّية، باللُّجُوء إلى العُزلة الرُّوحيّة بالتَّقوقع داخل ذواتها، أو الاغتراب المكانيّ، أو الزَّمانّي بصنع عوالم خياليّة، أو رفض السُّلطة، وما يُرافق ذلك من انشطارات للذَّات، وتستند أُطُر هوى التَّشظّي على الصِّراع المبني على " التَّناقض الدَّاخليّ بين الإنسان والعالم الخارجيّ، وبين الواقع والخيال، وبين ما هو عليه هذا وبين ما يحلم به، بين ما يملكه وبين ما يطمح إليه، بين نظام العالم ونظام تفكيره، بين عالم الآخرين وعالمه الخاص،"[٤]، وبذلك يكون التَّشظّي هوىً مُرَكَّباً، فهو مزيج مُتَجانس من أهواء الخوف والقلق والغضب والحُبِّ والحُزن، وترتبط بخلجات الذَّات وحالاتها النَّفسيّة، وتُعَاني فيه الذَّات الاستهوائيّة من الاغتراب والضَّياع والتَّشرد والتَّشاؤم، والإحباط، والقلق الوُجُوديّ تجاه قضاياها المَصيريّة.

---

١. الرشود، خيرات حمد فلاح، **كتاب مصارع العشاق للسراج القارئ، دراسة سيميائيّة**، ص ٦١
٢. غريماس، ، فونتنيي، **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ص ٧٧.
٣. سارتر، جان بول، **الوُجُوديّة مذهب إنساني**، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط١ ، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣٥
٤. السيد، غسان، الاغتراب في أدب زكريا تامر، **مجلة الموقف العربيّ**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد ٣٠، العدد ٣٥٢، ٢٠٠٠، ص ٤٧

وَلَمْ يَسلمْ الأدب ومُبدِعه من هوى التَّشظّي، خاصَّة ذلك الصِّراع الجلجامشيّ بين المُثقَّف والسَّلطة، خاصَّة حين ينفلت خطاب المُثقَّف من مَدار السُّلطة البيروقراطيّ، عندها تتحول العلاقة بينهما "إلى علاقة تضاد، (وقد تصل في أحيانٍ كثيرةٍ حدّ المُواجَهة، فهذه العلاقة في أيِّ صيغة تحقَّقت وعلى أيِّ نحو جاءت، هي في حقيقتها إيضاح عن أزمة عميقة من أزمات عصرنا، واجهها المُثقَّف بالأمس، ويواجهها اليوم، وسيواجهها غدا، فهي من الأزمات ذات الأفق المفتوح على المستقبل)، إذاً فحقيقة العلاقة بين المُثقَّف والسُّلطة ، هي التَّنافر والصِّراع الّذي يُؤدي في كثيرٍ من المرات إلى إيذاء المُثقَّف"[١]، والحال كذلك، فقد شكَّل هذا الصِّراع بيئةً خِصْبَةً لهوى التَّشظّي في النُّصوص الحداثيّة، الّتي يُصَارع فيها المُثقَّف الاستبداد، ذلك أنَّ " من المهام المَنُوطة بالمُثقَّف أو المُفكِّر أن يُحاول تحطيم قوالب الأنماط الثَّابتة والتَّعميمات (الاختزاليّة) الّتي تفرض قُيُوداً شديدةً على الفكر الإنسانيّ وعلى التَّواصل ما بين البشر"[٢]، ويأخذ صِراع المُثقّف والسُّلطة شكل صِراع الكلمة والسَّيف، وعلى الرَّغم من جدليّة تحديد المَقصود بالمُثقف، إلَّا أنَّنا حددناه بأنَّه ذلك الشَّخص الّذي يعيش رُوح عصره، ويُدرِك كُلَّ ما يجري حوله، ويحاول من خلال كلماته أن يسهم في بناء الرُّؤى وصياغة الأفكار الّتي تتلمَّس الحُلُول الناجعة لقضايا عصره، وينفذ هذا الدَّور عن طريق طرح التَّساؤل وتحليل الأحداث، من خلال إنتاجه الفكريّ.

فبات التَّشظّي مَلمَحاً بارزاً في حداثة التَّجربة الدُّنقليّة، ورُؤيتها التَّجديديّة، من خلال الانزياح في توظيف الإرث الحضاريّ، وعصرنة دلالاته، فبُعِثَتْ قصيدة القلق من بين رماد صِراع السّلطة مع شُعُوبها، وصِراع ماضي الأمة التليد وحاضرها البائس؛ لتكشف عن صِراع تخوضهُ الذّاتُ مع نفسها، ومع الآخر، فأظهر هوى التَّشظّي آخر الصعاليك، وأمير الرَّفض، في ثياب المُتشرِّد، معشوق الجماهير الثَّائرة، أتكأ على عصا الذَّاكرة، مُجسِّداً حالة الاغتراب الزَّمانيّ، ومُتعلّقاً بالتّشظّي المكانيّ في رفضه للمدينة، وتشظَّت الذَّات من خلال لجوئها إلى القناع، والتَّواري خلفه ضمن التَّشظّي السُّلطويّ، كما عبَّر عن التَّشظّي العاطفيّ في صراعه مع المرض والموت، طارحاً أسئلة تكوينيّة تستجلي مُقومات الوُجُود، وتستشرف المستقبل، فحضرت الذَّات المُتشظّية الّتي تمرَّدت على تسلّط النَّسق، ورفضت التَّهميش، فاستنطقت النَّصَّ لتستنبئ الأوجاع والألم، ضمن بنية استهوائيّة تكشف مكنونات العواطف والانفعالات، فقد تماهت الذَّات الاستهوائيّة مع النَّصِّ المُتشظي، ليتحول التَّشظّي إلى هوى ينتج دلالات جديدة، عبَّر عنها الشَّاعر بسرديات كُبرى من نحو: تشظّي الذَّات، وتشظّي الموت وتشظّي المكان، وتشظّي الزّمن، وتشظّي اللون.

---

١. مراشدة، عبد الباسط، **قراءة في الأدب الأردنيّ، نماذج من الرِّوايّة والقصة والمقال**، الناشر وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان، ٢٠١٨، ص ٧٠

٢. سعيد، إدوارد، **المُثقّف والسُّلطة**، ترجمة: محمد عنانى، ط ١، دار رؤية للنشر والتّوريع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٩

١- تشظي الذَّات الهويّة

ألقى القمع السُّلطويّ بظلاله الثَّقيلة على المجتمع والأفراد، فصوَّر النَّصُّ الدُّنقليّ اغتراب الذّات، وتشظيها العاطفيّ الّذي حطَّم وُجُودها الاجتماعيّ، وحوَّله إلى بقايا ظِلّ إنسان مُدَمَّر، ففقد جراء توالي القمع، وسلسلة الهزائم وحدته النَّفسيّة، فبات إنساناً يُثير الشَّفقة والأسى، وتناوب النَّصُّ المُتشظي في تشكيله بين الذّات الشَّاعِرة الّتي أبدعت النَّصَّ، وبين الذَّات الاستهوائيّة الّتي تتشكَّل داخل النَّصِّ، ويبرز هيئة تحرّكها، فالنُّصوص الدُّنقليّة مَشحونة بالنَّزعة الذَّاتيّة، الّتي تنتجها أهواء التَّشظّي من خلال الحيرة والحزن والخوف والتَّردد والضَّياع والتَّشاؤم، والّتي تسعى لتحقيق التَّوازن النَّفسيّ، والمُلاحظ أنَّ هذا التَّشظّي والاغتراب ناتج عن فُقدان الذَّات الثقة بالثوابت القيميّة، والّتي تدخُله في أزمة قلق وُجُوديّ، " ويطبع سُلُوك الأفراد بالذُّعر ولاشتباه والخوف والتَّردد والرَّيبة والقلق وعدم الاطمئنان للمستقبل، وتفسر تلك القوى الحاضرة بما تقتضيه فلسفة المركز القمعيّ"[١]، ونستطيع القول أن تأثير هوى التَّشظّي يقع على الذَّات الشَّاعرة الّتي يتوارى خلفها الشَّاعر، كما تقع على الذَّات الاستهوائيّة الّتي تتولَّد من النَّصِّ، وتمثل قيم المجتمع، وتُعَبِّر عن كُلِّ من يقع ضحية القمع السُّلطويّ من المُثقفين وغيرهم، وبهذا يُنْتِجُ التَّشظي حركة الذَّوات داخل النَّصِّ، والّتي بدورها تنتج الدَّلالات والمعاني بحسب العاطفة الّتي تسيطر عليها، لأنَّ التّشظّي يحمل " معنى الفقد والتَّمزّق بين الرَّغبات الّتي لم يتمْ تحقيقها، والإحساس بالوحدة الّتي تعيشها الذَّات، وما يعتمل في داخلها من سأم بقتامة الأشياء من حولها."[٢]

وتُظْهِرُ قصيدة (**عشاء**) حالة تشظّي الذَّات الدَّاخليّة (القناع) مع واقعها، وكذلك تشظّيها مع الذَّات الشَّاعِرة؛ لتُعمِّق من حالة الاغتراب النَّفسيّ والاغتراب الفكريّ، ففرض هوى التَّشظّي على الذَّات الشَّاعِرة أن تقدم نصَّها بشكل فانتازي، فترتدي الذَّات الشّاعرة الّتي تُعاني من التَّشظّي قناع المسيح عليه السلام، فأوهم المُتلقِّي أنَّ القناع هو المُتكلِّم، وواقع الحالة التَّوتريّة تؤكّد أن المُتكلِّم هو الذَّات الشَّاعِرة، وهذه أولى محطات الضَّياع النَّصيّ، والتَّوتر الفكريّ، فنجده يقول:

قَصَدْتُهُمْ فِي مَوْعِدِ الْعَشَاءْ
تَطَلَعُوا لِي بُرْهَة،
وَلَمْ يَرُدّ وَاحِدٌ مِنْهُمْ تَحِيَّةَ الْمَسَاءِ!
... وَعَادَتِ الأَيْدِي تُرَاوِح الْمَلَاعِقَ الصَّغِيرَةَ
فِي طَبْقِ الْحَسَاءْ
نَظَرْتُ فِي الْوِعَاءِ:

---

١. الأزرعي، سليمان، **البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران**، ص ٢٢٧
٢. الرشود، خيرات حمد فلاح، **كتاب مصارع العشاق للسراج القارئ، دراسة سيميائية**، ص٦٢

هَتَفْتُ: " وَيْحَكُمُ.. دَمِيّ

هَذَا دَمِيّ.. فَاِتَّبَعُوا "

.. لَمْ يَأْبَهُوا!

وَظَلَّتِ الأَيَدِي تُرَاوِحَ الْمَلَاعِقَ الصَّغِيرَةَ

وَظَلَّتِ الشَّفَاةُ تَلْعَقُ الدِّمَاءَ![1]

فالذَّات الشَّاعِرة سبحت في عالم خياليّ يتمرَّد على العقل والعاطفة، فوصفت حالة الاغتراب النَّفسيّ بصورة بشعة تأنفها النَّفس البشريّة، وعبَّرت عن رفضها للواقع الّذي يُحِيط بها باستثارة العاطفة الانفعاليّة القائمة على أهواء الحُبِّ والحزن، والغضب والقلق، فتشاكلت الأهواء الفرعيّة لتُكَوِّن هوى التَّشظّي، ولجأت الذَّات الشَّاعِرة إلى الفعل (قصد) كعلامة استهلاليّة للنَّصِّ، توضِّح أنَّ هوى الحُبِّ هو الّذي دفعها نحو هذه الزِّيارة، أمَّا اختيار (**مَوْعِدِ الْعَشَاءْ**) ففيه إشارة إلى التَّناص مع (العشاء الأخير) للسيّد المسيح وأتباعه، فما زالت العلاقة حتَّى اللحظة حَمِيمية بين الذَّات والآخر، ولكنَّ فتورهم دفع هوى القلق للبحث عن حقيقة العلاقة، فوضَّحت العلامة (**بُرْهَة**) أنَّها علاقة براغماتيّة مُصْطَنعة وآنية، ليبدأ هوى التَّشظّي بالظُّهور الخافت ضمن علبته السَّرديّة، وعمَّقت مشاعر الاغتراب الذَّاتيّ بتوضيح طبيعة الصِّراع النَّفسيّ بين الذَّات والأصدقاء، ومُقَارنتها بعلاقة السَّيد المسيح عليه السَّلام بأتباعه، فكشف هوى التَّشظّي عن طبيعة الغدر عند الأصدقاء، فجسَّد هوى الغضب علاقة الغدر عندما رأت الذَّات دمها مُراقاً في أوعيتهم، وبيّن الملفوظ (**هَتَفْتُ**) والملفوظ (**وَيْحَكُمُ**) مشاعر الغضب من تصرفاتهم، لكنَّ صُراخه باء بالفشل، مِمَّا أظهر هوى الحزن من ردِّ فعلهم تجاه صرخاته (**لَمْ يَأْبَهُوا**)، فبرز هوى التَّشظّي في بنية النَّصِّ الاستهوائيّة.

وركَّز هوى التَّشظّي على الأهواء الهَامشيّة المُتناقضة الَّتي كشفت عدم تماسك شخصيّة الذَّات في نصِّها، مِمَّا اقتضى تعدد السياقات الدَّلاليّة في النَّصِّ، فصوّر هوى التَّشظّي حالة الفُرقة والشَّتات بين الأصدقاء (العرب)، ثُمَّ يجسِّد بشاعة اليهود، في إشارة إلى شُرب دمائه، عندما تناصت الذَّات المُتشظيّة مع مقولات السّيد المسيح، فالمُبدع " عندما يستدعي شخصيّة ما، فهو يجري عملية تناصيّة معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها أو أفكارها"[2]، فَبَيَّنَ القناعُ التَّناقضُ بين الذَّاتين، ورافق تشظي الذّات انشطارها إلى شخصيتين إحداهما رافضة والأخرى مُستسلمة، واندمجت الشَّخصيان في شخصيّة واحدة " الأولى ما تريده هي طِبقاً لشروط هويتها ـ الرَّافضة ـ والثانية ما يريده الآخرون لها طِبقا لشروط هويتها الاجتماعيّة"[3] وفق نمط ثقافيّ شائع.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٤٢٢ ـ ٤٢٣

٢. كندي، محمد علي، **الرَّمز والقناع في الشِّعر العربيّ الحديث**، ص ٣٦٦

٣. ابراهيم، عبدالله، **السَّرد النَّسويّ**، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، ٢٠١١، ص٢٢٤

وفي قصيدة (**مُقابلة خاصَّة مع ابن نوح**) تظهر الذَّات الفرديّة الّتي تُعاني من التَّشظّي الوُجُوديّ، وهي تُصارع القُوى الّتي تحاول سلبه مُكتسبات وطنه الاقتصاديّة، فتبرز الذّات مُتوحدةً مع وطنها في حياتها وموتها، و" تكشف هذهِ الرُّؤية عن مدى مُعاناة الشَّاعر (ابن نوح) في مُحاولةِ فهم الواقع والدِّفاع عن حضارتهِ "[١]، فدخلت الذّات في صِراع مع فئة تتحكَّم في مُقدرات وطنها، وعندما استشعرت انهيارها (الطّوفان) قادتها حكمتها (فسادها) إلى الهرب باحثةً عن سفينة النَّجاة، لقد سلَّطت الذَّات الشَّاعِرة الأضواء على شخصيّة هامشيّة أهملها التَّاريخ، وذمَّ القرآن الكريم فعلها، فجاءت في النَّصِّ القُرآنيّ رمزاً للعصيان والكُفْر، أمّا في النَّصِّ الدُّنقليّ فقد جَعَلتْ الذَّات الشّاعِرة منها رمزاً للوطنيّة، فالخوف على الوطن جعل الخيال المُتشظي يوظّف القناع (ابن نوح) توظيفاً غير معهُود يُظْهر الانفصام الناجم عن الحالة الاغترابيّة، بسبب المُغايرة في مَضمون القصة القُرآنيّة، مُنْزَاحاً عن وعي بكُلِّ المفاهيم والمَدلُولات الّتي جاءت في القصة، مُحَوِّراً الحدث بما يُظْهر حالة التَّشظّي عند الذّات ويولِّد دلالات جديدة، كما في الملفوظات الآتية:

بَيْنَمَا كُنْتُ..
كَانَ شَبَابُ المَدِيْنَةْ
يَلْجُمُونَ جَوَادَ المِيَّاه الجَمُوحْ
يَنْقُلُونَ المِيَاهَ عَلَى الكَتِفَين.
وَيَسْتَبِقُونَ الزَّمَنْ
يَبْتَنُونَ سُدُودَ الحِجَارَةِ
عَلَّهمُ يُنْقِذُونَ مِهَادَ الصِّبَا وَالحَضَارَةِ
عَلَّهمُ يُنْقِذُونَ.. الوَطَنْ![٢]

وحوَّل هوى التَّشظّي الذَّات الفرديّة إلى ذات جَمْعِيّة، من خلال الالتفات الضمائريّ، إذ " نفى ضمير المُتكلِّم بذاته، ولكنَّه أكَّد مُشاركتهُ مع ضمير الغائب (الشَّباب) فقد نفى قيام الذَّات بمفردها بالجهد ضِدّ الطّوفان، وأكّد في نفس الوقت مُشاركتهُ للجماعة في هذا الجُهد"[٣]، واستطاعت الذَّات الشَّاعِرة إخراج (ابن نوح) من منزلة العصيان، إلى منزلة المُناضل عن وطنه، ليَظْهَر بشكل جلي حالة التَّشظي الفكريّ، فالفاسق بات في قوانينهم مُؤمناً، والمُخلِّص لوطنه أتّهم بالفسق، فيدور محور عاطفة التَّشظي حول هذه الرُّؤية، مِمَّا ساعد على إنتاج دلالات شعريّة غير معهُودة، فظهرت الذَّات في لِبَاس المُواطن الصَّالح الّذي لا يترك وطنه وقت المِحَن.

---

١. بحراوي، سيد، **في البحث عن لؤلؤة المُستحيل**، ص ١٠٤
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٤ ـ ٣٩٥
٣. بحراوي، سيد، **في البحث عن لؤلؤة المُستحيل**، ص ١٠٤

وتتعمَّق فكرة تشظّي الذّات عندما تُواجه السُّلطة، فقد ذكرت " زوجة الشَّاعر (عبلة الرّوينيّ) أنَّه كتبها سنة (١٩٧٦)، وهي الفترة التي وُقِّعَتْ فيها اتفاقية (كامب ديفيد)، وَطُبِّقَتْ سياسة الانفتاح الاقتصاديّ الّتي اعتبرها الشّاعر مع اتفاقية السّلام طوفاناً أغرق الوطن وهدّد حضارته وتراثه"[١]، فظهرت إشارات ذات إيحاء انفعاليّ أَتْكَأَتْ على هوى الرَّفض، تحقّق للذَّات إشباعاً عاطفيّاً يكشف علامات حبّ الوطن المَشحونة بالانشطار عن الواقع المَفروض عليها.

.. صَاحَ بِي سَيّدُ الفُلْكِ - قَبْلَ حُلُولِ

السَّكِينَةْ:

"انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيْهِ رُوحْ!"

قُلْتُ:

طُوْبَى لِمَنْ طَعِمُوا خُبْزَه..

فِي الزَّمَانِ الحَسَنْ

وأَدْارُوا لَهُ الظَّهرَ

يَوْم المِحَن!

وَلَنَا المَجْدُ - نَحْنُ الَّذِينَ وَقَفْنا

(وَقَدْ طَمَسَ اللهُ أَسْمَاءَنا!)

نَتَحَدَّى الدَّمَارَ..

وَنَأوي إِلَى جَبَلٍ لا يَمُوتُ

(يُسَمّونَه الشَّعْبَ!)

نَأْبَي الفِرَارَ..

وَنَأبَي النُزُوحْ![٢]

فدفع هوى التَّشظّي الذّات للتّنديد بِمَن جرّوا الوَبال على البلاد، وقادوا الشَّعب إلى الدَّمار، من خلال تأويل الكاتب للقصة القُرآنيّة، والانزياح عن مَجرى أحداثها، والحقيقة أنَّ شُعُور الذَّات الاستهوائيّة بحالة من التَّشظّي الفكريّ في مُعالجة قضايا عصره دفعت الذَّات الشَّاعرة إلى هذا التَّأويل المُخالف للنَّصِّ القُرآنيّ، وعلى الرَّغم من مُعارضة العديد من النُّقاد هذا البناء الرَّمزيّ للنَّصِّ، إلا أنّنا نرى أنَّ الانزياح الواعي من الذَّات الشَّاعِرة حقَّق جماليات هوويّة للنّصِّ، ظهر من خلال الشكل الطّباعيّ للمقطوعة، فبعثرت ملفوظاتها واختلاف أطوال الجمل تكشف حالة تشظّي

---

١. الخفيفي، بسمة محمد عوض، **الرمز في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة قاريونس، بغازي، ليبيا، د.ت ، ص147

٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٥ - ٣٩٦

كلمات الذَّات الشَّاعِرة، والمُلاحظ أنَّ هوى الخوف هو من أنتج حالة التَّشظّي، فالآخَر يطلب من الذَّات صُعُود السَّفينة حِرصاً وخوفاً عليها، في المُقابل نجد أنَّ هوى الخوف على الوطن شكَّل دافعاً للذّات للبقاء فيه، كما حثَّها هوى الحبِّ على التَّضحية من أجله، وتزداد حالة تشظي الذّات فتتحول بفعل الطَّوفان إلى رُكام، فها هو **(يَرْقُدُ - الآن - فَوْقَ بَقَايَا المَدِينَةْ، وَرْدَةً مِنْ عَطنْ)**، لتكون هذه نتيجة طوفان الفساد على المدينة، فهو تشظي بهدف الالتئام الوُجُوديّ، فالرُّؤية الرَّافضة لا تستسلم لأيِّ شكل سُلطويّ، بل تُعِيد نسجها لتمنحها بُعداً انشطاريّاً جديداً، حتَّى ولو خرجت على كُلِّ مألوفٍ أو ثابتٍ أو مركزيّ، وهذا ما دفع الذَّات المُتشظّية للاهتمام بالمُهمَّش (ابن نوح) ومنحه رُؤية رافضة، تخفي انساقاً مُضمرة، كما كوَّن الشكل الطِّباعيّ نصف دائرة، وكأنَّه عَوْدٌ على بدأ، وحلقة دائرة من التَّشظّي واستمرار لصِّراع الرَّفض الأبدي بين الأنا والسُّلطة، والتَّمرد على كُلِّ ما يملى عليه، فتتوسع منطقة السّؤال التّكوينيّ.

كَانَ قَلْبِي الَّذِي نَسَجَتْهُ الجُرُوحْ
كَانَ قَلْبِي الّذِي لَعَنَتْهُ الشُرُوحْ
يَرْقُدُ - الآن - فَوْقَ بَقَايَا المَدِينَةْ
وَرْدَةً مِنْ عَطنْ
هَادِئاً..
بَعْدَ أَنْ قَالَ " لا " للسَّفِينَةْ
.. وَأَحَبَّ الوَطَنْ![1]

وولّد هوى التَّشظي معاني ودلالات تدلُّ على حالة الاغتراب في قصيدة **(العشاء الأخير)**، فمن ناحية النَّصِّ الشكليّة ظهر تشظيّ الذّات الشّاعِرة بحشدها عدداً كبيراً من الرُّموز والأساطير في بنية النَّصِّ النَّسقيّة، فعجَّ النَّصُّ بمنظومة أسطوريّة وظَّفتها الذّات الشَّاعِرة من نحو: "أحمس، وأوزوريس، إيزس، المسيح، يوسف، زليخا، العزيز..."، وظهر أثار التّشظّي من ناحية المضمون في مواقف توتريّة عديدة، ويُشير العنوان الفرعيّ في المطلع الاستهلاليّ للقصيدة الذي عنونته الذّات الشَّاعِرة بـ **(بُكائيّة)**، إلى هوى الحزن، الّتي تتناسب مع القيمة الانفعاليّة لإحداثيات العنوان الرَّئيس الانفعاليّة، فالعنوانات مفاتيح توتريّة، ويجسّد صُورة حسيّة مُحايثة تُدْرَك شدَّتها الانفعاليّة بربطها بالجسد، وترتسم حالة التَّشظّي، فالقيمة اللفظية للعنوان الفرعيّ مَشحونة بالانفعالات الجسديّة، وتكشف عن صِراعات نفسيّة توضح الشُّعور الدَّاخليّ واللاشُعُور الانفعاليّ الخارجيّ.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٦

وتتجلى جماليات التَّشظّي من خلال اللعب بالمُتناقضات النَّصيّة، وأبدعت الذَّات الشَّاعِرة في توظيفها للكشف عن الحالة التّوتريّة، واعتمدت البنية النَّصيّة على الاستعارات الانفعاليّة والتشبيهات التّوتريّة؛ لتوضيح فكرة الهُرُوب من حالة الموت إلى حالة الاندهاش والصَّمت:

بُكَائيّة :

أَعْطِنِي الْقُدْرَةَ حَتَّى أَبْتَسِم..
عِنْدَمَا يَنْغَرِسُ الْخَنْجَرُ فِي صَدْرِ الْمَرَحْ
وَيَدُبُّ الْمَوْتُ، كَالْقُنْفُذِ، فِي ظِلِّ الْجِدَارِ
حَامِلاً مِبْخَرَةَ الرُّعْبِ لِأَحْدَاقِ الصِّغَارِ
أَعْطِنِي الْقُدْرَةَ.. حَتَّى لَا أَمُوتُ
مُنْهِكٌ قَلْبِي مِنَ الطَّرْقِ عَلَى كُلِّ الْبُيُوتِ
عَلَّنِي فِي أَعْيُنِ الْمَوْتَى أَرَى ظِلَّ نَدَم!
فَأَرَى الصَّمْتَ.. كَعَصْفُورٍ صَغِيرِ
يَنْقُرُ الْعَيْنَيْنِ وَالْقَلْبَ، وَيَعْوِي..
فِي ثَنَايَا كُلِّ فَمٍ ![1]

ويتجرَّد العالم انفعاليّاً أمام الذّات الاستهوائيّة، ضمن بوتقة عاطفيّة ذهنيّة تكون صُورة الزّمكان فيها مُخِيفة، فلا تستطيع الخُرُوج من عُنق التَّشظّي، وتظهر التّناقضات الانفعاليّة من خلال الملفوظات التّوتريّة، فالذّات الاستهوائيّة تبحث عن هوى الفرح مُتناقضة مع العنوان الفرعيّ في الملفوظ (**أَعْطِنِي الْقُدْرَةَ حَتَّى أَبْتَسِم**) لكنّ الرّؤية تتكشف (**عِنْدَمَا يَنْغَرِسُ الْخَنْجَرُ فِي صَدْرِ الْمَرَحْ**) فتنجلي صُورة التَّشظّي، ففي الموت سعادة للذّات المُتعبة، خاصَّة إذا قام الآخَر الضِّد بغرس خنجر الخلاص، صَورة حسيّة مُتشظيّة تثير انفعالات المُتلقي، وتصدم أفق توقعاته، ويتشكل هوى الحزن في البنية الاستهوائيّة فتبحث عن سعادة الموت المُغطّى بالأشواك، الزَّاحف في الخفاء، فيتحول الموت إلى ثيمة تسعى الذّات للاتصال بها، وتدخل الذّات الاستهوائيّة في حالة الانشطار والتّشتت الانفعاليّ الّذي يصل إلى حدِّ الهَذيان الفكريّ الّذي يستدعي طاقة التَّشظي وهي ترى الموت (**حَامِلًا مِبْخَرَةَ الرُّعْبِ لِأَحْدَاقِ الصِّغَارِ**)، وما تكاد الذّات تستقيم على هوى حتّى تتزعزع وتدخل في هوى جديد، فتنتقل إلى هوى القلق، الّذي يمنح الذّات مساحةً من الصَّمت الفكريّ (**فَأَرَى الصَّمْتَ.. كَعَصْفُورٍ صَغِيرِ**)، فالذّات تتنبأ بأنَّ الصَّمت سيكون سمة الزمكان القادم، الذي يعمق حالة اغتراب الفرد وسط عالم مُخِيف ومُنهزم ومُرعب، تضيع فيه القيم المركزيّة.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٧٢

وترتفع وتيرة الإحساس بالتَّشظّي الفكريّ والوُجُوديّ عند الذّات الاستهوائيّة، نتيجة تراكم الاضطرابات النّفسيّة، وكأنّ الذّات المُتشظيّة ترفض واقعها المُحاصر بنوازع الضَّياع والتَّشرد، فلا تعود تدرك ما حولها، ولا تفهم حركتها الكونيّة، وتفشل في تشخيص الهواجس الانفعاليّة الّتي تسيطر عليها، فالطبيعة نفرت من صِراعات الإنسان في سجن غُربته الأبديّ.

" الرِّيَاحُ " اِخْتَبَأَتْ فِي الْقَبْوِ، حَتَّى تَسْتَرِيحْ..
..فِيهِ مِنْ أَرْجَحَةِ الْأَجْسَادِ فَوْقَ الْمِشْنَقَةِ.
وَوَقَفْنَا نَحْرِسُ الْبَابَ، وَنَحْمِي الأَرْوِقَة.
بَيْنَمَا خَيْلُ الْمَمَالِيكِ تَذُقُّ الْأَرْضَ بِالخَطْوِ الْجَمُوحِ
يَقْتَفُونَ الأَثَرا.[1]

رسم صُورةً مُخِيفةً لحالة ضياع الذَّات، فالرِّياح اشفقت على الإنسان المُعذب، وتواطأت مع أجسادنا المُعلقة، ورفضت الواقع، وعندما شعرت بالهزيمة أمام التَّغيير لجأت إلى (القبو) ملاذنا الوحيد، وبقينا نحن على الأبواب نحرصها، وخَيْلُ المماليك الّتي سلبت السُّلطة منا تدقّ الأرض بحثاً عنها، حالة ضياع لا يمكن فكّ طلاسمها، أو إدراك فلسفة القوة الّتي تتحكم في الضّعفاء، ضمن إرادة السّيطرة على الأشياء، فتكشف الملفوظات التّوتريّة أنَّ الذّات الاستهوائيّة المُتشظيّة تمتلك القُدرة على التّغيير، لكنَّها لا تملك القوة على التَّغيير (**وَوَقَفْنَا نَحْرِسُ الْبَابَ، وَنَحْمِي الأَرْوِقَة**)، فيكشف التَّشظّي تناقُض الذَّات وخوفها في تأويلها للواقع.

ويمنح هوى التَّشظّي الذّات الشّاعِرة مساحةً واسعةً من إعادة تأويل الأساطير، والتَّركيز على عملية اللاتماثل، بين واقع الذّات وحياة الأسطورة، من حيث تمركز بُؤرة الوظيفة المرجعية لهذه الأساطير، ويوضح النّسق النَّصيّ بنية تشظي الدَّلالة الأسطوريّة داخل النَّصِّ العاطفيّ، الّتي تتعمق من خلال قصدية الوعي التّوتريّ، وعدم الالتزام بالأحداث التّاريخيّة لمجريات الأسطورة أو الشَّخصيّة الرَّمزيّة، فتشظّي الذّات الاستهوائيّ ينتج أحداثاً جديدةً من إبداع الذّات الشّاعِرة، قد تتقاطع في كثيرٍ من مُجرياتها مع الأسطورة، ولكنَّها تبتعد بحسب مقتضيات الموقف الاستهوائيّ للنَّصِّ، ففي هذه القصيدة مثلاً نجدها خليطاً غير مُتَجانس تاريخيّاً من الأساطير والرّموز، مِمَّا يُشير بوضوح لحالة تشظّي الذّات، واستدعاء الشّخصيات بشكل مُضطرب لا يتوافق مع عنوان القصيدة، فقد استدعى أسطورة (**أوزوريس**)[2] من الميثولوجيا الفرعونيّة، لتظهر حالة التَّشظّي

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٧٢ - ١٧٣
٢. إله البعث والحساب في الاساطير المصرية القديمة، ورئيس محكمة الموتى، قتله أخوه (ست) رمز الشر، ووزع أشلاء جسده، فقامت زوجته (إيزيس) بتجميعها، وحملت منه ابنه (حوس).

القائمة على فكرة الصِّراعات، وإذكاء فكرة التَّغلب على الموت، والإيمان بفرضية أن ذوي الفضيلة هم فقط من يصلون إلى الآخرة، فنلحظ أنَّ هوى التّشظّي دفع الذّات الشّاعِرة إلى الرَّبط بين هذه الأسطورة وقصة العشاء الأخير مع المسيح عليه السلام وقصة النبي يوسف عليه السلام مع زوجة العزيز زليخا، هذا الامتزاج الغريب ناتج عن حالة التّشظّي التّوتريّ، الّتي قادته إلى قاضي الموت ليشكو له الظلم الّذي وقع عليه، فما زالت الذّات تعيش حالة من الضّياع والتّشرد الفكريّ، فراوحت في الحوار بين لسان أوزوريس ولسان السيد المسيح عليه السلام، لتكشف عن حجم الحالة الانفعاليّة الّتي تُكابدها نتيجة الظلم، والبحث عن قتلتها:

أَنَا أُوْزوريس ، وَاسَيْتُ القَمَر
وَتَصَفَّحْتُ الوُجُوه..
وَتَنَبْأْتُ بِمَا كَانَ . وَمَا سَوْفَ يَكُون؟
فَكَسَرْتُ الخُبْزَ ، حِيْنَ اِمْتَلَأَتْ كَأسِي مِن الخَمْرِ القَدِيمَةِ
قُلْتُ يَا أخْوَةُ هَذَا جَسَدِي .. فَالتَهِمُوه
وَدَمِي هَذَا حَلَالٌ .. فَاجْرَعُوه ![1]

واستخلصت الذّات المُتشظية العُنصر الفاعل في منظومة الرُّموز، فدفع هوى التشظي الذّات إلى استدعاء شخصية (يوسُف) عليه السلام، للتّعبير عن حالة الاغتراب الّتي تعانيها، بل عبّر بها عن حالة الاغتراب الّتي يُكابدها كُلّ المُثقفين بسبب القهر المفروض عليهم:

وَأَنَا " يُوسُفُ " مَحْبُوبُ " زُلَيْخَا "
عِنْدَمَا جِئْتُ إِلَى قَصْرِ العَزِيز
لَمْ أَكُنْ أَمْلِكُ إِلَا.. قَمَرًا
(قَمَرًا كَانَ لِقَلْبِي مِذْفَأَة)
وَلَكَمْ جَاهَدْتُ كَيْ أُخْفِيهِ عَنْ أَعْيُن الحُرَّاسِ،
.....
حَمَلُونِي مَعَهُ لَلسّجْنِ حَتَّى أُطْفِئَهُ
تَرَكُونِي جَائعاً بِضْعَ لَيَالٍ..
فَتَرَاءى القَمَرُ الشَّاحِبُ – فِي كَفِّي – كَعْكَة!
وَإِلَى الآن.. بِحَلْقِي مَا تَزَال..
قِطْعَةٌ مِنْ حُزْنِه الأَشْيَبِ تُدْمِينِي كَشَوْكَة![2]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٧٦
٢. المرجع نفسه، ص ١٧٧ - ١٧٨

فحالة التّشظّي الفكريّ للذّات الاستهوائيّة قائمةٌ على محاول الذّات الشّاعِرة لأسطرة الواقع من خلال ابتداع رمز خاص بها، فجعل من القمر محور العملية التوتريّة، وبذلك صنع " للقمر دلالة رمزيّة على نور العلم والمعرفة، فهو رمز ثري بالمعاني المُتصلة بالمُثقفين وأصحاب الرَّأي، وتغريب القمر بل واغتياله، تغريب للعقل والعدل والحريّة"[١]، فتظهر حالة التّشظّي بتوظيف ضمير(الأنا)؛لتُشير إلى صراع فكريّ مع (الآخر) فقد جاء إلى هذا العالم المُتناقض مُسلحاً بالفكر، لكنَّ السُّلطة (**قَصْرِ العَزِيز**) تخاف من هذه الفئة، فتلقي بها في غياهب السّجون، وأمام قسوة الحياة والضَّياع تتحول مبادئ الذّات، تتنازل عن القمر الّذي اخفته عن حراس السّلطة، وتطفئ نوره مُقابل لقمة العيش (**فَتَرَاءى القَمَرُ الشَّاحِبُ – فِي كَفِّي – كَعْكَة**)، لكنَّها لم تستطع الحياة بسعادة، فخسرت كُلَّ شيءٍ، وباتت تعيش في دوامة ضياع وتشرد فكريّ (**تُدْمِيني كَشَوْكَة**).

ويظهرُ تشظّي الذات من خلال علاقتها بالعالم الخارجيّ، وما يُحدثه من جدليّة بين الذّات المُستسلمة، والآخَر المُشفق، ففي قصيدة (**زُهور**) يزداد شُعُور الذّات بالتّوتر لحظة مُعاينة اجتماع المُتناقضات، وصِراع الثُّنائيات الضِّدية الّتي تُشكِّل همّاً إنسانيّاً مُؤرّقاً، فدفع هوى التّشظّي الذّات الاستهوائيّة للتّعالق مع الطَّبيعة؛ لتجسّد ثنائيّة (الحياة / الموت) وتُبْنَى فلسفته الوُجُوديّة من خلال (سِلَال الوَرْد) التي تُحرِّك فيه مشاعر الألم، والحزن على المصير المُنْتظر، فما حاجتها للزُّهور؟!

وَسِلَالٍ مِنَ الوَرْدِ ،
أَلْمَحُهَا بَيْنَ إِغْفَاءةٍ وَإِفَاقَةْ
وَعَلَى كُلِّ بَاقَةٍ
اِسْمُ حَامِلِهَا فِي بِطَاقَةْ [٢]

وتُقِيمُ الذَّاتُ الشَّاعِرةُ نصَّها على فكرة تشظّي الذَّات بين المدينة القاتلة والرِّيف، فهو صِراع بين سُخرية الاستسلام وثورة التَّمرّد الأخيرة، بل هو صِراع الأنا الاستهوائيّة والزُّهور ضِدَّ قوى الدَّمار والتَّخريب، لتصل إلى مَرفأ العجز، فتتشابك الخُيوط التّوتريّة؛ لتخلق الشَّبكة الانفعاليّة، وتتكشَّف رُؤية الذَّات لسلة الزُّهور وهي على حافة الموت بين إغفاءة وإفاقة، فترى نفسها في مرآة الزُّهور، وتحدثها الزهور عن اتساع عينيها لحظة الموت، وعن حياتها بعد الموت في الدكاكين، وتتجسد ثيمة التَّشظّي في علامة (قطف الزُّهور) وإخراجها من موطنها إلى بيئة غريبة، فتتحرّك الكُتل الشُّعُوريّة واللاشُعُوريّة، لتكشف المَشاعر الزَّائفة في المدينة، فسيطر شعور اليأس والجَزَع

---

١. الشاذلي، عبد السلام، **التَّغريب والتَّجريب في الأدب العربيّ المُعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٢٨١
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٧٠

والألم على الذَّات عندما أدركت أنَّها قد بلغت النهاية، وقد حَان ذُبُولها غريبة عن ريفها، فشكّل هوى التّشظّي الاستطاعة العاطفيّة الّتي دفعت الذّاتَ الاستهوائيّة للتَّعبير عن حالة الضَّياع الّتي تنتابُها وهي تتبع مسار حياتها وحياة الزّهرة، ولتُحْكِمَ إغلاق دائرة انفعالها على تمزّقها الوُجُوديّ:

تَتَحَدَّثُ لِيَّ الزَّهْرَاتُ الجَمِيلَةُ
أَنَّ أَعْيُنَهَا اِتْسَعَتْ – دَهْشَةً – لَحْظَةَ القَطْفِ ،

.....

كَيْفَ جَاءَتْ إِلَيَّ ..
(وَأَحْزَانُهَا المَلَكِيّةُ تَرْفَعُ أَعْنَاقَهَا الخُضُرَ)
كَيْ تَتَمَنّىَ لِيَّ العُمْرَ!
وَهِي تَجُوْدُ بِأَنْفَاسَهَا الأَخِيْرَةْ !!
تَتَنَفَّسُ مِثْلِيَّ - بِالكَادِ – ثَانِيَةً .. ثانِيَةْ
وَعَلَى صَدْرِهَا حَمَلَتْ – رَاضِيَةْ ..
اِسْمَ قَاتِلِهَا فِي بَطَاقَةْ ! [1]

٢ – تشظّي الموت

حظيت ظاهرة الموت في الشِّعر العربيّ بدراسات عديدة، من حيث وجُودها ظاهرة في عصر معين أو من خلال نتاج شاعر مُحدَّد، وسجلَّت صُورة الموت حُضُوراً بارزاً في التَّجربة الدُّنقليّة، فحين " يصل الإنسان إلى ذاته متأملاً أغوارها وعالمها؛ فإنَّه يتأمل في الوقت ذاته قضية وجودها وفنائها، وينشغل بمصيره الحتميّ / الموت... وفي العصر الحديث ازداد انشغال الشُّعراء بقضية المصير الإنسانيّ، حيث تعدد أدوات البطش وتفاقمت حدّتها، وأصبح الشَّاعرُ مُحَاطاً بالموت في كُلِّ معطيات الحياة، يتنفسه أينما وجد، فأصبح ظاهرةً واضحةً المعالم تطرحها النُّصوص تدعو إلى التَّأمل والدِّراسة والتَّحليل"[2]، وعُرِفَ عدد من شُعراء الحداثة بهذا اللون، فَوُصِفَ السَّياب بشاعر الموتيات، فالموت يعد "(مشكلة الأنا) و(الذات) القلقة الّتي ما تكاد تتفتح على الحياة، والتزود من مَباهجها، حتَّى تُدرك أنَّ التَّناقض يسردها، وأنَّ الموت هو خاتمة التَّناقض"[3]، ولا يقتصر مفهوم الموت على التَّحول من الوُجُود إلى الفناء، بل يتعداها إلى مفهوم انهيار كُلِّ معطيات الحياة فيرتبط الموت باغتراب الذَّات الوُجُوديّ، والانتقال من الاطمئنان إلى التَّوتر، ومن الفرح إلى الحزن.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٧٠ - ٣٧١
٢. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص ١١
٣. أبو العزم، طلعت، **الرُّؤية الرّومانسيّة للمصير الإنساني لدى الشَّاعر العربيّ الحديث**، دراسة أدبية وفنية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص ٤٩

وأهتمَّ الشُّعراء بظاهرة الموت، فَهُم أشدُّ إحساساً بها من غيرهم؛ لانشغالهم الدَّائم في تأمل الوُجُود والفناء، والبحث في كينونة ما وراء الحقيقة، فكثُرت النُّصوص الّتي حاولوا فيها استشراف الموت، فرؤية تشظّي الموت عند الذّات الشَّاعِرة يعتمد على مخزون طاقتها الانفعاليّة "ومن ثُمَّ يتكون من حياة الشَّاعِر الانفعاليّ مثلث من القيم زواياه الثلاث هي: الانفعال، والشِّعر، والموت، فالشَّاعر يحب الانفعال؛ لأنَّه يُؤدي إلى الشِّعر، على أنَّه يلاحظ أنَّ الانفعال هو الموت... ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشِّعر، حتَّى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد"[١]، ووجد شُعراء الاتجاه الرّومانسيّ في الموت المُخلِّص لهم من قسوة الواقع، والمهرب من الوُجُود البائس، في المُقابل فإنَّ الموت عند شعراء الحداثة ارتبط بالوقع السِّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ، بل شكَّل نسقاً ثقافيّاً عند العديد منهم، حتَّى لا تكاد تخلو قصيدة من رائحة الموت، فبات نافذة لرؤيتهم للعالم، فالسَّياب يرى في الموت انتظاراً وخلاصاً من واقعه، فنادى الموت، واستمع إلى وصية المُحتضر، وتلقى رسالته من المقبرة، وتنفس نسيماً من القبر وصادق حفَّار القبور، فبات الحديث عن الموت مظهراً حَدَاثيّاً.

أمَّا عند " أمل دُنقُل فقد كان حُضُور الموت في تجربته حُضُوراً فاعلاً، حيث ظلَّ الموت عُنصراً تكوينيّاً حاسماً، فيه العناصر المهيمنة على شعره... فالموت في شعر أمل دُنقُل حُضُور اجتماعيّ، لا يفارق قصائده الّتي يستغرقها الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ، وليس ما وراء هذا الواقع"[٢] ولا نكاد نجد قصيدة إلا أشار فيها إلى الموت، ويكاد يتفق كثير من الباحثين الذين تتبعوا ظاهرة الموت في شعره " على أنَّ الديوان الأخير للشاعر (أوراق الغرفة ٨) يُعَدُّ مُنطلقاً لتناول الظاهرة؛ لأنَّه كان حصيلة عناءٍ شديد مع مرض أصابه فأملى عليه واقعاً مريراً، ولكن هذا لا يلغي وجود قدر كبير مُتناثر من القصائد في أعماله الشِّعريّة، ويعتقد بعض الدَّارسين أنَّ قصائد الموت تشكل أكبر نسبة من قصائد دواوينه، في حين تشكل النسبة الباقية مجموعة كبيرة من البكائيات"[٣] ليشكل الموت عنده حالة تشظي للذَّات.

ويدلُّ حُضُور الموت في شعر أمل دُنقُل على حالة التَّشظّي الّتي تُسيطر على الذَّات الفاعلة، ونلمح ذلك من خلال كثرة العنوانات الّتي تدور حول الموت، (من البُكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، و(مقتل القمر)، و(موت مغنية مغمورة)، و(الموت في لوحات)، و(فقرات من كتاب الموتى)، و(الموت في الفِرَاشِ)، و(مراثي اليمامة)، و(خطاب غير تاريخيّ على قبر صلاح الدين)، ونستنتج من هذا ازدحام خطاب الموت في النَّصِّ الدُّنقليّ، وهو ما عبَّر عنه جابر عصفور بتحوّل

١. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٧، ص٢٨٠
٢. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، ص ٢٧
٣. عيال سلمان، محمد سليمان، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥٤

" قصائده إلى مراثٍ لعالم يحتضر، أو عالم ينتشر فيه الموت، صحيح أن هذه القصائد لا تكشف عن رفض الموت في تعليقها على ما يحدث، ولا تتوقف عن التَّمرد على الموت الّذي ينتشر كالهواء في كُلِّ شيءٍ.. ولكنَّ رفض الموت والتَّمرد على حُضُوره الطاغي إثبات لهذا الحُضُور، وتأكيد لعلاماته الكثيرة الّتي تجذب العين في عالم مسكين لم يعد في ظاهره ما ينبض بالرُّوح"[١]، وبهذا يكون الموت انفعالاً، ويُعَدُّ " استسلاماً سالباً لا مفرَّ منه لعوامل الانحلال والسكون"[٢]، فيتشكل هوى التَّشظّي نتيجة الفائض الانفعاليّ للموت، خاصَّة إذا ورد " مفهوم الموت في سياق السُّلطة، وهو إعلانٌ سافرٌ عن فداحة الطُّغيان والاستبداد، عندما تتقمَّص السُّلطةُ وظيفةَ الإله الّذي يُحيي ويميت، فيكون الصِّراعُ خلافاً صفريّاً وجودياً"[٣]، للذَّات المنتجة للأهواء.

ويتشكّل هوى التّشظّي نتيجة تعرض الذّات لحالات من القهر، فيسكن الموت مفرداتها، ويغلب شُعُور الفقر والجوع الّذي أفقد الذّات الشَّاعِرة لذه الشُّعور بسعادة الحياة، فترفض قسوة الواقع الّذي أصبح أشبه بالموت، فيتكون شُعُور بالألم والحسرة من واقع يتمسك بالفقر والجوع، فتصبح انساقاً يتعايش معها المجتمع، فتجلّى تشظي الموت بوصفه حالة توتريّة تمارس سطوتها على مفردات الواقع، ففي قصيدة (**الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح**) بثَّت الذَّات الاستهوائيّة عواطفها في مرثية تصور حال الأمة المُتردي، وما يَنْتَابها من شُعُور بالضَّياع، فيقول:

الْأَرْضُ مَا زَالَتْ، بِأُذُنَيْهَا دَمٌ مِنْ قُرْطِهَا الْمَنْزُوعِ،
قَهْقَهَةُ اللُّصُوصِ تَسُوقُ هَوْدَجَهَا.. وَ تَتْرُكُهَا بِلَا زَادٍ
تَشُدُّ أَصَابِعَ الْعَطَشِ الْمُمِيتِ عَلَى الرِّمَالِ
تَضِيعُ صَرْخَتُهَا بِحَمْحَمَةِ الْخُيُولْ.
الْأَرْضُ مُلْقَاةٌ عَلَى الصَّحْرَاءِ... ظَامِئَةٌ،
وَتُلْقِي الدَّلْوَ مَرَّاتٍ.. وَ تُخْرِجُهُ بِلَا مَاءٍ!
وَ تَزْحَفُ فِي لَهِيبِ الْقَيْظِ..
تَسْأَلُ عَنْ عُذوبةِ نَهْرِهَا..
والنَّهْرَ سَمَّمَهُ الْمَغُولْ
وَعُيُونُهَا تَخْبُو مِنَ الإعْيَاءِ، تَسْتَسْقِي جُذُورَ الشَّوْكِ،
تَنْتَظِرُ الْمَصِيرَ الْمرَّ.. يَطْحَنُهَا الذُّبُولْ[٤]

---

١. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ص ٢٧
٢. الملائكة، نازك، **قضايا الشِّعر المُعاصر**، ص٢٧١
٣. محمود، عبد الرحمن، **التأويل السِّيميائيّ للشِّعر، أمل دنقل من العلامة إلى التَّاريخ**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٠، ص ٢٤٣
٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١١٧

وتُشير سيمياء العنوان إلى حالة التَّشظّي القائمة على تقنية الحذف، الّتي تكشف الجزء المُسْقَط من حكاية الموت، فأشار الحذف إلى موت الأرض والإنسان معاً، ولم تُكَلِّف السُّلطات نفسها عناء معرفة سبب الوفاة فبقي جرحها مُغلقاً، وجسَّد حرف العطف **(و)** حالة الضَّياع والتَّشرُّد الّتي تجمع الأرض والجرح، كما تؤكِّد البنية السَّرديّة للمتن بناء الخطاب الاستهوائيّ الّذي يؤكِّد موتاً تستشعره الّذات حين تكتشف موت الآخر، فيتحوّل الموت إلى رؤيةٍ عميقةٍ تتجاوز الموت الفيزيائيّ، إلى موت نفسيّ يُحدث حالة من التَّشظّي والعبثيّة الّتي تتجاوز هوى الحزن إلى هوى الرَّفض والغضب والقلق، وأخبر الملفوظ **(مَا زَالَتْ)** أنَّ جُرح **(الْأَرْض)** الّتي ماتت ما يزال نديّاً، فَسَرِقَتْ مقدرات الوطن ما هو إلا قتل للأرض، فلم تلفظ أنفاسها حتَّى تسارعت الأيدي تنزع مُقدراتها **(بِأُذُنَيْهَا دَمٌ مِنْ قُرْطِهَا الْمَنْزُوعِ)**، فالذّات المُتشظيّة تراقب حال صحراء (سيناء) الّتي سُرِقَة من حكامها، فأحدث هذا الاهمال حالة توتريّة أنتجت دلالات تُشير إلى أنَّ الموت أهون من هذا القهر الذي تعانيه، فكشفت الملفوظات (دم، المنزوع، المميت، ملقاة، ظامئة، تزحف، سممه) عن تحول العالم إلى قاتل يفتك بكُلِّ معطيات الواقع ضمن دائرة الحدث، وحركية الموت التّدميريّة تتمدد نحو (المصير المر.. يطحنها الذبول)، فكشف هوى التَّشظّي حالة الضَّياع الّتي تعيشها الذّات، فترصد الملفوظات صرخة الذّات الدّالة على التّردي والضّياع وانعدام القيمة الوُجُوديّة، والتّركيز على انساق الموت المُهمش، فتناسب تشظي الذّات مع حالة الضّياع الّتي تجسّد صورة الموت الّتي تقود إلى المصير المحتُوم الّذي يصل إلى الذُّبول، فموت الأرض صورة لفناء الذّات.

وتمنح الذّات الشّاعِرة الموتَ أفقاً واسعاً، يتكئ على الانفعالات المُتناقضة، فتؤكِّد بنية النَّصِّ عواطف الذّات الفاعلة، الّتي تُميِّز بين الموت الفيزيائيّ والموت السِّياسيّ (القتل) أو الموت القائم على الغدر، من خلال استغلال سُلطة الموت في تشكيل بُنى دالة على الانزياح الفلسفيّ والنَّفسيّ العميق للموت داخل بنية الخطاب، وما يترتب عليه من موت للقيم الإيجابيّة، ويظهر تشظي الموت من خلال سيمياء العنوان **(مراثي اليمامة)** ويُعبِّر هذا العنوان عن فائض حمولة انفعاليّة تدلُّ عن الحزن الدَّاخليّ للذّات، فتشعر بالألم لفقدان الأب، صاحب المكانة المُتميزة في نفسها، فرسمت صُورة إبداعيّة للوعة والأسى، وليبقى السؤال الحائر مفتوحاً حول ماهية (اليمامة)، ويقع اختيارنا على أكثر المقاطع توتريّة وجدليّة في كشف تشظي الموت إذ يقول:

خُصُومَةُ قَلْبِيّ مَعَ اللهِ..
إنْي أُنَزَّهُ سَهْمَ مَنِيَّتِهِ أَنْ يَجِيءَ مِنَ الْخَلْفِ،
إِنَّ الَّذِى يُطْلِقُ السَّهْمَ لَيْسَ هُوَ الْقَوْسَ..
بَلْ قَلْبُ صَاحِبِهِ ،

وَالَّذِى يَجْعَلُ النَّفْسَ تَسْتَقْبِلُ الْمَوْتَ رَاضِيَةً.. نُبْلُ وَاهِبَهِ،
فَأَنَا أَرْفِضُ الْمَوْتَ غَدْرًا..
فَهَلْ نَزَلَ اللهُ عَنْ سَهْمِهِ الذَّهَبِيِّ لِمَنْ يَسْتَهِينَ بِهِ.
هَلْ تكَوْنُ مَكَان أَصَابِعِهِ.. بَصَمَاتُ الخُطَاه؟
خُصُومَةُ قَلْبِي مَعَ اللهِ.. لَيْسَ سِوَاهُ![1]

وتُظْهِرُ الذّات صُورة الموت الانفعاليّ، الذي يكشف حالة التّشظّي الّتي تعيشها، وهي تُعبّر عن خصومتها الأزليّة لا بسبب الموت الفيزيائيّ الّذي لا يعترض عليه أحد، بل برفض القتل والغدر الّذي يُمارسه الآخَر على الذّات، هنا تتوسع دلالة (اليمامة) لتشمل حال أمّة بأكملها تقع ضحية قتل غادر،فالذّات لم تستوعب فكرة الموت الّذي يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان، وترى أنَّ الموت خاصيّة لله تعالى لا يُشاركه فيها أحد، من هذه الرُّؤية العميقة تنطلق فكرة الذّات الاستهوائيّة الّتي يتحوّل الهوى من مرتبة الحزن إلى الغضب، فتشغل التناقضات الفكريّة الذّات الفاعلة، وتكاد معها تفقد القدرة على إدراك الحقائق والثوابت في الصِّراعات البشريّة،فيشعر المُتلقي مُنذ المطلع الاستهلاليّ للمقطع (**خُصُومَةُ قَلْبِي مَعَ اللهِ**) بامتداد هوى الغضب نحو كُلِّ شيءٍ، فيتجلى القهر والرَّفض للموت السِّياسيّ، تلك السُّلطويّة الّتي تنزع من الذّات قوة الإرادة، فلا تعود تقوى على الموت، فكلّ شيءٍ يتمُّ بأمر السُّلطة حتَّى الموت،وتكشف صراع الذّات مع الآخَر (السُّلطة) القاتلة، مُعتمداً على أسلوب انزياحيّ في الدَّلالات؛ لتوضيح رُؤيته من فلسفة الموت، فتتحوّل الخُصُومة إلى (حالة دهشة) ليس تطاولاً على الذّات الإلهية،بل توسَّل لها لسلب البشر هذه الخاصيّة، فوقعت الذّات فريسة الّتَّشظّي العاطفيّ، فهي تُسَلِّم بالموت بوصفها حقيقةً ثابتةً،وترفضُ الموت القسريَ الَّذي يتحوَل لأداة في أيدي الطُغاة، يسلبون بها الحياة والسعادة، فيصبح رفض الموت القهريّ رُؤية وُجُوديّة، فتتنازع الأهواءُ التَّشظّي بين هوى الحزن على الميت، وهوى الغضب مِمَّن يُوظِّف الموت أداة يعاقب بها الآخَرين، فتوظِّف الذَّات بنية النَّصِّ الانزياحيّة لتجسيد أزمة الانحدار القيميّ.

وظهرت ارهاصات تشظّي الموت في الخطاب الدُّنقليّ منذ ديوانه الأوَّل، وفي باكورة نتاجه الأدبيّ، خاصَّة قصيدة (**مقتل القمر**) فجسَّد هوى التَّشظّي مَأزق الاغتراب شبة القدريّ، الّذي يُدرِك الشَّظايا النَّفسيّة للذّات الفاعلة، من خلال تلمُّس المواقف النَّفسيّة الّتي تصهر الذّات (الفرديّة / الجمعية) في قيم الواقع؛ لتبعث من رماد الضَّياع مَولُوداً جديداً سِمته النَّقاء والطُّهر، الّتي تُومِئ سيمياء العنوان فيها إلى حمولة فائضة من الغُمُوض وقابلية التَّأويل، وتَعدّد القراءات على الرَّغم من بساطة بنيته التَّركيبة، فمقتل تُشير إلى فعل صِراعيّ مقصُود يقوم به طرف ضِدَّ آخَر، فيُعَمَّق

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٤٤

المسافة التّوتريّة بينهما، فالمَقتُول هو (القمر) بما يوفره من دلالات رمزيّة تقبل التأويلات العديدة، فالبنية التّوتريّة النَّصيّة قائمة على هوى القلق والشَّكِّ والحيرة، ضمن هوى التَّشظّي الّذي يُحَاوِل البحث عن المعرفة وماهية الوُجُود، والحقيقة، والتَّخلُص من الشَّكِّ والقلق، فالرُّؤية الانفعاليّة الّتي انطلقت منها الذّات الاستهوائيّة تتمركز حول " سعي الإنسان المُستمر للاطمئنان، واليقين عبر وجود قلق وشاكٍ"[1]، والتَّساؤل تجاه مواقف الحياة، فيقول:

... وَتَنَاقَلُوا النَّبَأَ الْأَلِيمَ عَلَى بَرِيدِ الشَّمْسِ
فِي كُلِّ المَدِيْنَةْ:
" قُتِلَ الْقَمَرُ"!
شَهِدُوهُ مَصْلُوبًا تَدَلَّى رَأْسُهُ فَوْقَ الشَّجَرْ!
نَهَبَ اللُّصُوصُ قِلَادَةَ الْمَاسِ الثَّمِينَةْ
مِنْ صَدْرِهِ!
تَرَكُوهُ فِي الْأَعْوَادِ،
كَالْأُسْطُورَةِ السَّوْدَاءِ فِي عَيْنَيْ ضَرِير[2]

وتتيقن الذَّات الفاعلة منذ البداية وقوع الجريمة، فوظَّفت الملفوظ(**النَّبَأَ**) ليدلَّ على حدوث شيءٍ غير اعتيادي، وأنَّ وَقْعَه عظيم يدعو إلى الدَّهشة والاستغراب، وهو خبر يقينيّ لا يقبل التَّكذيب، وتستخدم مع أفعال تمت في الماضي ولم يعرفها أحد، فيبقى السُّؤال حولها قائماً، والشَّكّ مُتواتر بين الآخرين، ويظهر القمر بوصفه علامة للمعرفة والحقيقة، والبحث عن اليقين، في المقابل تظهر الشَّمس علامة للقوة الّتي تُخْفِي وُجُود المعرفة، ومن هذه العلامات تنطلق فكرة النَّصِّ الهوويّ، فاختفاء القمر يُشكِّل بنية عاطفيّة تتولد نتيجة وجود دافع انفعاليّ يُحَرِّك دلالات النَّصِّ، فالذَّات الفاعلة تشعُر بهوى التَّشظّي الّذي يدفعها نحو القلق والخوف من الاغتراب الدَّاخليّ الّذي يُشكِّل منفى قسريّاً للذّات، فيبحث هوى التَّشظّي عن أعماق مَكامن الشُّعّور الجماعيّ، الّتي تكشف موت المعرفة ونعيها من قبل السُّلطة، وليبقى القاتل مَجهُولاً، وتعيث اللصُّوص فساداً، وتسرق نوره، أهو إدراك مُبكر واستشراف مُستقبليّ لمحاولات القوة القضاء على المُثقفين وسلبهم أفكارهم، ويبقى السؤال المُحير إذا كان القمر يحمل المعرفة فلماذا يقتلونه؟ وتلجأ البنية النَّصيّة إلى الحِوار وتعدّد الأصوات وهي تحاول الإجابة عن تساؤل الشَّكِّ، بين الجار الذي يرى فيه قِديساً صالحاً، وبين الجارة الّتي ترى فيه وجه العاشق، ويبقى السؤال (**فَبِأَيِّ ذَنْبٍ يَقْتُلُونَه؟**) قائماً.

---

١. الشاذلي، عبد السلام، **التَّغريب والتَّجريب في الأدب العربيّ المُعاصر**، ص ٢٨٣
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٦٨

ويُعَمِّق هوى التَّشظّي المُرتكز على القلق من حالة الضَّياع والإحباط والتَّناقض الّتي تعيشها الذّات الاستهوائيّة، فيدفها القلق للتساؤل عن القاتل، **"وَجَلَسْتُ أسْأله عَن الأيدي الَّتي غَدَرَتْ بِهِ"**، فتَتَعَمَّق هنا حالة الضَّياع والاغتراب عند الذّات، ويبرز صِراع المدينة والرِّيف ضمن ثنائيّة (القوة / المعرفة)، فيتحول الاغتراب إلى سمة توتريّة ذاتيّة، يزيد من أزمة اغتراب الذّات مع المدينة وقوتها المُسيطرة، وتتسرب في النَّصِّ الدَّعوة المُضمرة إلى التَّمرد والرَّفض، رفض هيمنة المدينة، والتَّمرد على بكائها المُصطنع، ويظهر للمُتلقي استسلام الذَّات لهذا الموت، والتَّكيف مع واقعه بالبكاء على موت مصدر المعرفة (**أبوكم مات**) .

دَثْرتُهُ بِعَبَاءتِه
وَسَحَبْتُ جَفْنَيْهِ عَلَى عَيْنَيْهِ..
حَتَّى لا يَرَى مَنْ فَارَقُوه!
وَخَرَجْتُ مِنْ بَابِ المَدِينَةِ
للرِّيْفِ :
يَا أَبْنَاءَ قَرْيَتَنا أَبُوكُم مَات
قَدْ قَتَلَتْهُ أَبْنَاءُ المَدِيْنَةِ
ذَرَفُوا عَلَيْهِ دُمُوعَ إِخْوَة يُوسُفَ [1]

ويتوقع المُتلقي إدراكه لأهواء الذّات الفاعلة، وإمساكه بموضوع الموت في البنية الاستهوائيّة للنَّصِّ، لكنَّ هوى التَّشظّي الّذي دفع الذّات لإنتاج النَّصِّ يستمر في رسم حالة الانشطار الوُجُوديّ والاغتراب المعرفيّ، فيظهر القمر من جديد، ففي الملفوظ (**حطّ المساء**) علامة على نهاية البحث الوُجُوديّ للذّات، فتنبعث المعرفة في الرّيف من جديد، ويبقى القتيل في المدينة غريباً، فيعمَّق هوى التّشظّي من اغتراب الذَّات الفاعلة، واضطراب مشاعرها بين موته ونفي الموت عنه.

حَطَّ المَسَاءُ
وَأَطَلَّ مِنْ فَوْقِي القَمَرُ
مُتَأَلِّقُ البَسَمَاتِ ، مَاسِيّ النَّظَرِ
- يَا إِخْوَتِي هَذَا أَبُوكُمُ مَا يَزَالُ هُنَا
فَمَنْ هُوَ ذَلِكَ المُلْقَى عَلَى أَرْضِ المَدِيْنَةِ ؟
قَالُوا: غَرِيْبٌ[2]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٦٩
٢. المرجع نفسه، ص ٧٠

ودفع هوى التَّشظّي الذَّات الفاعلة في تشكيلها النَّصيّ للتَّعبير عن الموت، بوصفة خلاصاً للمعناه الجسديّة والرُّوحيّة وفق رؤيتها لحتمية الموت، فهو مصير إنسانيّ لا بُدَّ منه، خاصَّة إذا ما كانت الذَّات تتجرع ويلات المرض والألم ومرارة الاستلاب، فيكون صراع الذَّات مع الموت من أجل الحياة، ولهذا ظهرت الذَّات الشَّاعِرة في ديوانها الأخير (**أوراق الغرفة ٨**) تسعى للموت الّذي تَنْشِدُ من خلاله الخلاص من شقاء الحياة، فهوى التَّشظّي أنتج ذاتاً تنتمي للموت أكثر من انتمائها للحياة، " وكأنّ توحد المرض يستدعي التَّفكير في الموت، والموت بدوره يُعِيد الشَّاعِر إلى أقصى الشُّعور بالفرديّة والشَّخصيّة"[١]،سيما وقد انفضَّ الأصدقاء من حوله، وتقطَّعت الأسباب الّتي تدفعه للتعلق بالحياة، مِمَّا خفَّف من وطأة الموت في نفسه، وملأ الفراغ العاطفيّ الّذي يُعاني منه، فيفرد تشظّي الموت ظلاله على رُؤية الذّات الشَّاعِرة " ولعل هاجس الموت الّذي سيطر على رُؤيته في أخريات حياته دفعه إلى التّأمل في الكون اللامحدود تأملاً داخليّاً، وأصبحت الحوادث والمَوجُودات الخارجيّة لا تمثل دافعاً للكتابة، باعتبارها خارجيّة ومُنفصلة عن ذاته، بل إنَّه عقد بينها وبينه صلة صوفيّة تشبه في تجلياتها عقيدة وحدة الوُجُود"[٢]، فشكَّل المرض مُحفّزاً للذَّات لتتأمل وجودها.

ويُدرك الإنسان ماهيّة الموت عندما يودع شبابه، بل يُدركه حقَّ الإدراك عندما يفقد شخصاً عزيزاً ولا يعود يستطيع رُؤيته، ونُدركه " حينما نصطدم بالغياب أو الانفصال أو الحرمان أو النّسيان أو الفراغ أو الضّياع أو ما إلى ذلك من تجارب سلبية؟ أليس الموت ظاهرة مُعانقة للحياة نفسها، فما دام التَّناهي هو نسيج الوُجُود البشريّ؟ فلماذا يُثير فينا الموت كُلّ هذه المخاوف، ونحن نرى أنَّ حياتنا نفسها إن هي إلا دفن مُستمر لأجزاء من ماضينا وشخصيتنا وتجاربنا وحالاتنا النَّفسيّة... أليس كُلّ ما في التَّجربة يحدثنا عن الموت، وكُلّ ما في الزَّمان يذكرنا بالفناء، وكُلّ ما في الحياة يضعنا وجهاً لوجه أمام العدم؟"[٣] ، من هذه الرُّؤية العميقة انطلق الخطاب الدُّنقليّ لكشف مشاعره تجاه الموت في "أوراق الغرفة ٨"، فيُشِير " إلى ذكر الموت الّتي تُعَدُّ علامةً الزَّوال والفناء والرَّحيل"[٤]، ويبعث فيها الألم والأسى والحزن، فيقع فريسة التَّفكير في ضياع عمره بين لحظة وأخرى، كُلّ هذه الشجون توضح طبيعة علاقة هوى التّشظّي بالموت الفيزيائيّ، وكيف يشكّل دافعاً للشُّعور بالضَّياع، حيت يتكئ هوى التَّشظّي على انفعالات الخوف الّتي توتر النَّصَّ، فما مظاهر الخوف" إلا تعبير عَمَّا في وجودنا من تناه، وعرضية، وقابلية مُستمرة للتَّصدع! فليس أثقل على نفوسنا من حياة الخوف والجزع والقلق"[٥] والانتهاء الوُجُوديّ.

---

١. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٠٦
٢. المرجع السابق، ص ١١١
٣. ابراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص ١١٢
٤. درقاوي، سميرة، وبن حامد، رقية، **سيمياء الأهواء في ديوان " بشار بن برد "**، ص ٣٥
٥. ابراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، ص ١١٢

وَيُظْهِرُ هوى التَّشظّي في قصيدة (**ضِدُّ مَنْ**) رُؤيةَ الذَّاتِ الشَّاعِرةِ الخاصَّة بالمَوتِ من خلال ثنائيّة (الوُجُود/ العدم)، فالعنوان يُشير إلى وُجُود صِراعٍ بين طرفين (ضِدّ)، لكنّ هوى التَّشظّي يُجري تعتيماً على أطراف الصِّراع، بتوظِّيف (مَنْ) وليبقى التّساؤل مفتُوحاً، وأفق الإجابة عائماً، على الرَّغم من يقين المعرفة، فشكَّل هوى التَّشظّي دافعاً للذَّات الفاعلة لإنتاج مُقارنة بين (الحياة / الموت) من خلال توظيف دلالة (الأبيض / الأسود) للوصول إلى حقيقة الموت.

فِي غُرَفِ العَمَلِيَاتِ،
كَانَ نِقَابُ الأَطِبّاءِ أَبْيَضَ،
لَوْنُ المَعَاطِفِ أَبْيَضَ،
تَاجُ الحَكِيمَاتِ أَبْيَضَ، أَرْدِيةُ الرَّاهِبَاتُ،
المَلاَءاتُ،
لَوْنُ الأَسِرَّةِ، أَرْبِطَةُ الشَّاشِ والقُطْنِ،
قُرْصُ المُنوِّمِ، أُنْبُوبةُ المَصْلِ،
كُوْبُ اللَّبَنِ،
كُلُّ هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبي الوَهَنْ.
كُلُّ هَذَا البَيَاضِ يُذَكِّرُنِي بِالكَفَنْ!
فَلِمَاذَا إِذا مِتُّ [1]

ينتشر على طول هذا المقطع حُضُور اللون الأبيض الّذي يرمز في العادة إلى الحياة والوُجُود، وتتضح رُؤية الذَّات من خلال علامة اللون، الّتي تُمثّل أحد طرفي الصِّراع، فيُحِيط البياض بكُلِّ موجودات الفضاء المكانيّ، الّتي تنبض بالحياة، " حيث يغلف البياض كُلّ عالم الشَّاعِر فيما يسمى بالمنطقة الواقعة بين الحياة / الموت، المرض من خلال المكان / غرف العمليات"[2]، فيُحْدِثُ التَّشظّي حالة من عدم التَّوازن عند الذّات الاستهوائيّة الّتي ترى في اللون الأبيض دلالة على اقتراب الموت (الكفن) فتكسر أفق توقع المُتلقي بما يختزله في ذاكرته المعرفيّة، فكُلّ ما حول الذَّات من بياض يذكرها بالموت، بل ترى أنَّها تعيش في عالم الأموات مُنذ الخليقة، فتستغرب موتها الآن، فينتاب الذَّات الشَّاعِرة قلق وخوف شديد من فضائها المكانيّ، لأنَّها ترى فيه إشارات خفية للموت، " ولكنَّنا إذا كنَّا كثيراً ما نخشى الحياة نفسها، فما ذلك إلا أننا نشعر بأنَّ استمرار الحياة هو في صميمه انقضاء للزَّمان، وانقضاء الزَّمان معناه السَّير الوئيد نحو الموت"[3] فالحياة

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٨
٢. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ص ١١٨
٣. ابراهيم، زكريا، **مُشكلة الإنسان**، ص ١١٢

في نظر الذّات المُتشظيّة هي صورة الموت نفسه، وإذا كان في تكرار الملفوظ (أبيض) علامة على حُضُور الحياة، فترى الذّات المُتشظيّة فيه علامة على غياب الحياة، وحُضُور خفي للموت، لأنَّه علامة على المرض، فكُلّ ما يحيط بالذّات يُشير إلى واقعيّة المرض وإيهام بواقعيّة الموت، "فالحياة نفسها من خلال البياض تدخل عن طريق الصِّراع في الموت، فيؤكِّد (الذَّات الشَّاعِرة) أنَّ عالم الوُجُود الّذي يُمثّله البياض يخلق لديه رُؤية تنحاز إلى الموت، فالبياض الّذي يُمَارس سَطوته يجعله في لحظة يقينية عن طريق التَّذكر يعرف أنَّه ابتداء الموت/ الكفن"[١]، ولهذا تبدأ الذَّات الاستهوائيّة التَّحول المُتشظّي نحو كشف دلالة علامة النَّقيض الأسود:

يَأتِي المُعَزُّونَ مُتَّشِحِين ..
بِشَارَاتِ لَوْن الحِدَادِ ؟
هَلْ لأَنَّ السَّوَاد ..
هَوَ لَوْنُ النَّجَاةِ مِنْ المَوْتِ ،
لَوْنُ التَّمِيمَةِ ضِدّ .. الزَّمَنْ ،[٢]

تنطلق الذّات في رحلتها الوُجُوديّة بطرح سؤال يكشف حالة القلق والضَّياع، فإذا كان البياض يذكرنا بالموت، فلماذا نرتدي السواد؟ هل هو اليقين بالموت؟ أم علامة الانفصال عن عالم الحياة إلى الاتصال بعالم الموت؟ فيدفع هوى التَّشظّي الذّات الفاعلة لطرح سؤال عَدَمِيّ الإجابة، يكشف الرُّؤية العميقة الذَّات (**هَلْ لأَنَّ السَّوَاد .. هَوَ لَوْنُ النَّجَاةِ مِنْ المَوْتِ**)، وتصل الذَّات إلى قناعة بأنَّ موتها الذي يرتسم في عيون الأصدقاء هو الحقيقية مهما تبدلَّتْ الألوان والأماكن والأزمنة:

ضِدُّ مَنْ.. ؟
وَمَتَى القَلْبُ – فِي الخَفَقَانِ – اِطْمَأَنْ ؟
بَيْنَ لَوْنَيِنِ أَسْتَقْبِلُ الأصْدِقَاءَ
الَّذِيْنَ يَرَونَ سَرِيرِيَ قَبْراً
وَحَيَاتِي .. دَهْراً
وَأَرَى فَي العُيُونِ العَمِيقَةِ
لَوْنَ الحَقِيْقَةِ
لَوْنَ تُرَاب الوَطَنْ![٣]

---

١. هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ص ١١٨ - ١١٩
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٦٩
٣. المرجع نفسه، ص ٣٦٩

٣ - تشظي الزَّمن

يهتمُّ النَّسق الأدبيّ عُمُوماً بدراسة عناصر الرَّبط بين أزمنة التَّركيب وحركته داخل الخطاب، ويتجلى تشظي الزمن من خلال لعبة الزمنين، وما ينتجه من صراع عاطفي " هذا الصّراع ينهض في لعبة الزمنين، في حركتهما أو على حدِّ العلاقة بينهما، بحيث يبدو لنا أنَّ زمن القصّ هو زمن التملك، وأنَّ زمن الوقائع هو زمن الغربة"[١]، فتساعد الأنساق الزَّمنيّة في تشكيل الدَّلالات العاطفيّة داخل البنية النَّصيِّة للخطاب، فكثيراً ما يمتدُّ حُضُور الذَّات الاستهوائيّة في مساحةٍ زمنيّةٍ مُتشظيّةٍ بين الحنين للماضي، والتَمحُور في الحاضِر، ومُحاولة استشراف المُستقبل، ومن أكثر الأزمنة دلالةً على حالة التَّشظّي النُّكوص إلى الذَّاكرة الزَّمنيّة، والهُروب من الواقع إلى الماضي لدواعٍ نفسيّة، يفرضها هوى التَّشظّي على الحالة النَّفسيّة للذَّات الشَّاعِرة ضمن مَنظُومة الزَّمن الشَّخصيّ والزَّمن الجماعيّ، "ومن هنا كان الزَّمن زاوية نظر جديدة للإبداع، ومَدخَلاً لتحديد علاقة المُبدع بالكون، وبنفسه، وبمُحيطه، وكيفية تعامله مع الواقع، وبهذا الوصف نلاحظ التحام الزَّمن بالإنسان، ليصبح مُدْرِكاً نفسيّاً شيئاً مُتأصلاً في أعماقه، ويبدو ذا خصائص غير موضُوعيّة على الإطلاق، يرتبط وُجُوده بوُجُود الذّات ويتلون بأحاسيسها، إنَّ هذه الحالة، تدفع بالذَّات إلى درجةٍ من الانهيار إحساس بالغُربة والوحدة القاتلة، صورة للإنسانيّة المهزومة المتأزمة، والتي لا تجد أمامها سوى الحلم"[٢]، وهو الّذي يحقق تشظي الذّات زمنيّاً.

ويدرُس تشظّي الزَّمن في سيميائيّة الأهواء مُستوى التّزمين بين اللا- اندماج الزَّمنيّ والزَّمن الاستهوائيّ، ويكون للتّزمين دورٌ في تحول الفعل من وضعية استهوائيّة إلى وضعية مُضادة لها، فالتّزمين " بصفته إجراء من إجراءات الصَّوغ الخطابيّ، يُؤسس الإطار الزَّمنيّ المُرتبط بعملية القول، حيثُ يتميَّز القول بالآن - الحاضر الّذي يُحِيل إلى زمن عملية القول، وسيمثل هذا الزَّمن بصفه زمناً لعملية القول، المُؤشِّر الأساسيّ لتحديد ورصد كُلّ المُعينات الزَّمنيّة، ولتأسيس خطاب سوسيوثقافيّ لخطاب السَّارد،حيث يُنْجِز خطاباً داخل الزَّمن الحَاضر"[٣]، ويتشكَّل الزَّمن من خلال أبعاد ثلاثة: الماضي (الماقبل) والحاضر (الآن)، والمستقبل (المابعد)، ويتقاطع الماضي السَّابق مع المستقبل اللاحق، بينما " يستتب الحاضر في عدم الإمساك باللحظات الزَّمانيّة؛ لذلك يُمَثل (زمن الحاضر) بدرجة الصِّفر الّتي تتوسط لحظات الوُجُود السَّابقة واللاحقة، ويُشير النَّصُّ إلى أنَّ اللا – اندماج الزَّمنيّ هو إسقاط الزَّمن الحاضر (الآن)، والبحث عن الزَّمن الماضي (اللا- الآن) وبذلك نكون أمام زمن عمليّة القول، وهو (الآن)، وزمن القول أو الخطاب وهو (اللا- الآن) ومنه

---

١. العيد، يمنى، (حكمت صباغ)، **في معرفة النَّص**، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٣٤
٢. الشعار، سلطان عيسى، **الزَّمن في شعر محمود درويش**، ص ١٧٦
٣. نوسي، عبد المجيد، **التَّحليل السِّيميائيّ للخطاب الرِّوائيّ**، ص ٥٨

فإنَّنا نكون أمام المقولة الزَّمانيّة (الآن، و اللا- الآن)، وعليه فإنَّ إغفال زمن الحاضر (الآن) في الخطاب، واعتماد مُؤشرات الزَّمن الماضي (لا- الآن) هو ما يُعرف باللا- اندماج الزَّمنيّ في عمليّة القول"[١]، والّتي تكشف دلالات التَّشظّي الزَّمنيّ من خلال عمليّة التَّنافر في ترتيب أحداث الحكاية في الخطاب، " ويمكن تمييز نوعين من التَّنافر الزَّمنيّ، فقد يتابع الرَّاوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية، ثُمَّ يتوقف راجعاً إلى الماضي ليذكر أحداثاً سابقةً للنقطة الّتي بلغها في سرده، كما يمكن كذلك أن تطابق هذا التَّوقف نظرة مُستقبليّة ترد فيها أحداث لم يبلغها السَّرد بعد"[٢]، وفي اعتقادنا يحدث في هذه اللحظة التَّشظّي الزَّمنيّ، عندما تبتعد الذَّات عن واقعها بتوظيف ذاكرتها التّاريخيّة، تلجأ إلى ماضَويّة الماضي للهَرب من راهنيّة الحاضر، فهو لجوء من الذَّات إلى استحضار السَّوابق الزَّمنيّة على حساب الآني، أو استشراف اللواحق لتتجاوز حُدُود النّقطة الزَّمنيّة الّتي بلغها السَّرد، فيحدث زعزعة في البنية الزَّمنيّة.

ويرتبط هوى التَّشظّي المُتعلق بالزَّمن الاستهوائيّ بأهواء مُختلفة من القلق والحزن والألم والضَّياع، الّتي تَحُوم حول مَصِير وُجُوديّ مَجْهُول، فهي إذ كانت ترى في الماضي حالة من الإشراق، فإنَّها ترى في الحاضر صُوُرة مُخِيفة، فقد تتخلص الذَّات من التَّقوقع ضمن زمن المجتمع، لتبني لها عوالم زمنيّة خاصَّة بها، فنعود نحو حُقَب زمنيّة مُتناثرة، ترسم حالة التَّشظّي والاغتراب الزَّمنيّ الذّي تعيشه، وحنينها إلى ذكريات الماضي " وفي مثل هذا التَّعامل الذَّاتيّ مع الزَّمن تنتفي وحدات قياس الزَّمن المُشتركة، وتغيب أبعاد الزَّمن المَوضُوعيّ، والمَنطق الّذي يَحْكُمها، وتقوم مَقام هذا كُلّه (علامات) أو إشارات ذاتيّة وألوان نفسيّة خاصَّة يصير الزَّمن معها زمناً خاصاً أو إحساساً ذاتيّاً، وتكون الأهواء والانفعالات - وحدها - عِلَّه استحضار هذا الزَّمن، ومُحدّد منطقه، وأساس تفاعل الشَّخصيّة معه، ووفق هذا كُلّه تتحدد أبعاد ذاتية جديدة و(مقاس) خاص، كثيراً ما يكون مُتقلّباً زئبقيّاً، فتمطّط اللحظة القصيرة لتصير حيزاً شاسعاً، وقد تتقلص الحُقْبَة الطّويلة فتصير لحظات وجيزة"[٣] مُسبباً حالة من التّوترات والانفعالات، كما يعتمد تشظي البنية النَّصيّة في الخطاب الشِّعريّ على زاوية الرُّؤية الزَّمنيّة، الّتي يُشَكّلها المِخْيال وذاكرة المعرفة التّاريخيّة في أزمنة النَّصِّ الدَّاخليّة، كما قد يَصِل التَّشظّي إلى مُستوى الزَّمن المُطلق أو اللازمن عندما يَتَماهَى الماضي مع المستقبل بشكلٍ تام، فيَصْعُب الفصل بينهما أو إدراك حُدُود كُلّ منهما، ويصبح الماضي نقطة انطلاق نحو مُستقبل هُلَامِي مَجْهُول، وبذلك يتقابل الماضي مع الآتي ضمن ثنائية (الحُزن والفرح)، الّتي توضِّح حالة التّشظّي في أعمق صُورِها.

---

١. جريوي، آسيا، **السِّيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدَّلالة**، ص ٢٨٠
٢. المرزوقي ، سمير، و شاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، ص ٧٦
٣. قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٠، ص ٣٨

وأتكأ التَّشظّي الزَّمنيّ في البُعد الاستهوائيّ على محاولة الذّات الشَّاعِرة المزج بين الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل، كما تُبَيّن الأهواء والانفعالات سبب استحضار هذا الزَّمن دُون غيره، فنلحظ تشظّي الزَّمن في قصيدة (**خطاب غير تاريخيّ على قبر صلاح الدّين**)، فعتبة العنوان تُضمر مجموعة تساؤُلات تتعدد إجاباتها بتعدّد القراءات، وتَشَعُّب آفاق المُتلقي التَّخيليّة، فالملفوظ (**خطاب**) يُشير إلى رسالة رسميّة مُوجهة إلى المُرسَل إليه، لكنَّ توظيف (**غير تاريخيّ**) أحدث إرباكاً انفعاليّاً لمدلول الزَّمن، فعبارة (**غير**) تُشير إلى ردّ فعل مُتَمرّد للذّات على التّاريخ، وتشظّي حالة اللا – اندماج الزَّمنيّ، وتَعْوِيم الزَّمن بين ماضٍ تحلُم به الذّات الاستهوائيّة وحاضر تفرّ منه، وتَعَمَّق تشظيه بتوظيف شبة الجملة (**على قبر صلاح الدين**) ليحمل العنوان أبعاداً نفسيّة تتشتت بين الأسى والألم والحزن والضَّياع، فيكون العنوان وحدة انفعاليّة، وبُؤرة توتريّة للنَّصِّ، تبدو معماريّة التَّشظيّ بين (**خطاب**) الّتي تُشير إلى الآنية، و(**التّاريخيّ**) الّتي تنتقل بالذّات إلى الماضي، ضمن مُرْتَكَز مكانيّ مُحدّد بـ (**قبر صلاح الدين**).

ويكشف توظيف (صلاح الدّين) عن رفض مُضمر للبطل الفرد (جمال عبد الناصر) وللهزائم التّاريخيّة المُعاصرة الّتي شكَّلت مزيجاً من الحُزن والألم واليأس والخوف على المصير العربيّ:

هَا أَنْتَ تَسْتَرْخِي أخِيرًا..
فَوَدَاعاً..
يَا صَلاَحَ الدِينْ.
يَا أَيُّهَا الطَبْلُ البِدَائِيُّ الذِّي تَرَاقَصَ المَوتَى
عَلَى إيقَاعِهِ المَجْنُونِ
يَا قَارِبَ الفِلِّينْ
للعَرَب الغَرقَى الذِينَ شَتَّتَهُمْ سُفُنُ القَرَاصِنَةِ
وأَدْرَكَتْهُم لَعْنَةُ الفَرَاعِنَة
وَسَنَةً .. بَعْدَ سَنَة..
صَارَتْ لَهُمْ " حِطِينْ "..
تَمِيمَةَ الطِفْلِ، وَإكْسِير الغَدِ العِنّينْ[1]

فالزَّمن الحاضر هو من أنتج النَّصَّ، وذلك عائد للأحداث السّياسيّة المُضطربة، والأوضاع الاجتماعيّة المُشتتة الّتي يعجّ بها عصره، فكونت كُتلة من الأحاسيس والانفعالات القاتمة الّتي سيطرة على الذّات الاستهوائيّة، فالذّات ترصد ما حولها من انكسارات وهزائم وخيبات، باتت سِمة

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٧

فاضِحة لهذا العصر، فأصابتْ القياداتُ الذّاتَ بخيبةٍ عنيفةٍ، ووسط هذا التَّمزُّق الوُجُوديّ هربت الذّات الفاعلة للماضي، واستدعت من مُخيلتها التّاريخيّة نموذجاً ساطعاً للقائد الفرد الّذي حقّق الانتصارات، فحضر (**صلاح الدين**) بثقله التّاريخيّ، وإرثه الجهاديّ، فاستحق الاسترخاء الفكريّ، فاجتهد وعمل وأنجز ما كان يصبو إليه، فلجأت الذّات إلى تلك الحُقْبَة لتحريك الواقع، فأشار الملفوظ (**وداعاً**) إلى تشظّي الذّات الشّاعِرة الّتي تيقنت أنَّ أمجاد تلك الفترة لن تعود في الزَّمن الحاضر، وفي (**أخِيرًا**) تطمين لصلاح الدين بأنَّ ما قام به لن يكرره أحد في عصرنا، فاستحقت الاسترخاء، وتعود الذّات الشّاعِرة لعصرها سريعاً، فقد فشلت في تشجيع الحاضر على تقمص الماضي، فأبطالنا (طبول) خاوية تقود إلى الموت، وسفينة نجاتنا (فلينية)، فعودة الذّات للماضي لم يكن بهدف الإقامة فيه، بل أرادت باختراق ماضويّة الماضي الوصول إلى الآنية لاستشراف المستقبل، لكنَّ المُعطيات المُتاحة لها أفشلت مَسعاها، وعمّقت حالة الضّياع والتشيؤ الفكريّ للذّات ولقيم المجتمع، فاستمرت في تجرّع الخيبات (**سنة بعد سنة**)، وتُعاود الهَرب إلى الماضي كلَّما أحسَّت بالهزيمة، فتتغنَّى بأمجاد حطين، الّتي باتت تميمةً لخيباتنا، وعقار خلود نتقوقع داخلها، وهربنا من مستقبلنا (**الغد العِنِّين**) العاجز عن استمرار تناسل بطولاتنا، ففقد الأمل فينا.

وينكشف التّشظّي الزَّمنيّ مرةً اخرى بعودة الذّات إلى الماضي من خلال الفعل(مرّت)، ويأخذ الرّجوع للماضي هذه المرة القيمة السّلبية باسترجاع تاريخ هزائم العرب والوقوف على محطات الانكسار والذّلّ، فقد مرّت علينا قوى استلابيّة (التّرك، والشّرك، والملك النِسر، والتتر)، وهنا يظهر التّشظّي في توظيف الماضي، فقد وظّف في المقطع السّابق للتّعبير عن الافتخار بالأمجاد العربيّة، لكنّه في المقطع التّالي انزاح لتعبير عن محطات مُشوهه تاريخيّاً، حيثُ يقول:

مَرَّتْ خُيُولُ التُّرْكْ
مَرَّتْ خُيُولُ الشِّرْكْ
مَرَّتْ خُيُولُ المَلِكِ – النِسْر ،
مَرَّتْ خُيُولُ التَتَرِ البَاقِينْ
وَنَحْنُ - جِيْلاً بَعْدَ جِيْلٍ – فِي مَيَادِين المُرَاهَنَةْ
نَمُوتُ تَحْتَ الأَحْصِنَةْ !
وأَنْتَ فِي المِذْيَاعِ ، فِي جَرَائِدِ التَهْوِينْ
تَسْتَوقِفْ الفَارْيِن
تَخْطُبَ فِيهِم صَائحاً : " حِطِّينْ" ..[1]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٨

فالتّشظّي الزَّمنيّ أعاد ارتباط الذّات الاستهوائيّة بالذّكريات السّلبيّة المَاضِيَة، الّتي أثَّرتْ على إنتاج الدَّلالات في النَّصِّ، فطغت الذّاكرة الجماعيّة على الفرديّة، فاستحضرت جانباً من تاريخها الانهزاميّ الّتي شكَّلت مُحرّكاً للانفعالات وأحدثت التَّوترات في البنية النَّصيّة، فظهرت الذّات الجماعية وهي تعتصر مرارة الألم، وأنتج هوى التّشظّي تناقُضاً واضحاً في أثر الهزائم على الجماعة، ففي الماضي كانت القيادات تترك الشعوب تلاقي حَتفها تحت حوافر الخُيول، وتتركها لمصيرها المجهول، أمَّا في الوقت الرَّاهن فقد بدَّلت القيادات من أدواتها، فقد لجأت إلى أبواقها الإعلاميّة والصحافيّة لتزيين الواقع القاتم، واستوقفت الفارين من الموت، ودغدغت مشاعرهم بتذكيرهم ببطولات الماضي، فالتّشظّي الزَّمنيّ عمق حالة الضَّياع الوُجُوديّ للذّات ودفعها لإنتاج دلالات جديدة تتناسب والمواقف التراجيديّة الّتي تعبِّر عنها.

وتنهي الذَّات الشَّاعِرة خطابها غير التّاريخيّ بالتَّناص مع بيت من قصيدة للشَّاعر أحمد شوقي في مُعارضة لسينية البُحتريّ: **(وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إلَيْهِ فِي الخُلْدِ نَفْسِي)** حيث تنزاح صيغة السِّياق المَضمُونيّ بتبديل (إليه في الخلد) بـ **(مجلس الأمن)**، مُحدثة تناقضات ومفارقات مقصُودة في مستويات الخطاب، والّتي " تعادل الواقع المعيش، وتشكل في الوقت نفسه انقطاعاً تاريخيّاً.. يماثل الانقطاع في الذَّاكرة الشِّعريّة ومن ثُمَّ انقطاع الاستمراريّة التّاريخيّة والثقافيّة على السَّواء"[1]، ومن هنا يُظْهِرُ التّشظّي الزَّمنيّ للمُتلقي دوافع الخطاب غير تاريخيّ في الزّمن اللا- تاريخيّ، حيثُ تتغير الولاءات، وتتكشف أسباب الهزائم، فينام صلاح الدين قرير العين، ونسهر **(فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ)** نرجو النُّصرة من مجلس الأمن.

(وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهْ..)
(نَازَعَتْنِي - لِمَجْلِسِ الأَمْنِ - نَفْسِي!).
نَمْ يَا صَلَاح الدِّين
نَمْ تَتَدلى فَوْقَ قَبْرُكَ الوُرُودُ
كَالمَظَلِيين
وَنَحْنُ سَاهِرُونَ فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ
نُقَشِرُ التُفَاحَ بِالسِكِينْ
وَنَسْأَلُ اللَّهَ "القُرُوضَ الحَسَنَة"!
فَاتِحَة:
آمِينْ[2]

---

١. عثمان، اعتدال ، **إضاءة النَّصّ**، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، ط ١، ١٩٨٨، ص١٨٣.
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٩٩

فظهر التّشظّي الزَّمنيّ من خلال هدم النَّصِّ لعلاقات التّرتيب الزَّمنيّة، وإعادة بنائها وفق رُؤية استهوائيّة تتناسب والحالة الشُّعوريّة للذّات المُتشظيّة، فكُلّ عملٍ سرديٍّ يُشَيّد " نظاماً حدثياً عاماً يتسم بالتسلسل الزَّمنيّ، غير أنَّ هذا النظام القبليّ الخاضع للتّرتيب لايني يكشف عن قابليته للتّصدُّع، بسبب المفارقات الزّمانيّة الّتي تتضمن بدورها مُفارقات زمانيّة استرجاعيّة، ومُفارقات زمنيّة استباقيّة، والبدء من الوسط، أو ما يُعَرف بالدَّرجة الصِّفر للحكي"[1]، وتنتج عملية الاسترجاعات والاستباقات في بنية النَّصِّ أزمنة فرعيّة تشكّل شعريّة زمن الخطاب، ففكرة التّشظّي تقوم على تلك المُفارقات الزّمنيّة الّتي تُعيد ترتيب أحداث الزّمن الاستهوائيّ، فتوهم المُتلقي بتوقف الحكاية الأوّلى، والبدء بحكاية جديدة، ويتجسّد ذلك في قصيدة (**حديث خاص مع أبي موسى الأشعريّ**) حيث تنطلق الحكاية زمنيّاً من درجة الصِّفر للحكي، إذ يقول:

.. إِطَارُ سَيَّارَتِهِ مُلَوَّثٌ بِالدَّمِ!
سَارَ.. وَلَمْ يَهْتَمّ!!
كُنْتُ أَنَا الْمُشَاهِدَ الْوَحِيدْ
لَكِنَّني.. فَرَشْتُ فَوْقَ الْجَسَدِ الْمُلْقَى جَرِيدَتَي الْيَوْمِيَّةْ
وَحِينَ أَقْبَلَ الرِّجَالُ مِنْ بَعِيدِ..
مَزَّقْتُ هَذَا الرَّقْمَ الْمَكْتُوب فِي وُرَيْقَةٍ مَطْوِيَّةْ
وَسِرْتُ عَنْهُمْ.. مَا فَتَحْتُ الْفَمَ !![2]

فالخطّ الزّمنيّ للحكاية ينطلق من مرحلة البدء حيثُ تُوَصِّف مشهد يوميّ وقع أمام السَّارد، مركبة تصدم شخصاً،تتلوث إطاراتها بدمه، يهرب من مكان الحادث،شاهد يسجل رقم المركبة، ثُمَّ يدخل الخوف إلى قلبه فيمزّق الرَّقم ويمضي، فتتوقف الحكاية الحاليّة الّتي كان بطلها السَّارد عينه عند هذه النقطة،وتتولّد حكاية جديدة على لسان القناع(أبي موسى الأشعريّ)، فتقع المُفارقة الزَّمنيّة نتيجة تقاطع درجة الصِّفر للحكي مع زمن الخطاب الّذي يتجه نحو ماضي الحكي، فالسّارد بدأ برواية أحداث قصة منتظمة التتابع الزَّمنيّ، ثم يأخذ فجأة ببتر التّسلسل الزّمنيّ مُحدثاً حالة من التّشظّي الزّمنيّ، فأربكت المُفارقة الزَّمنيّة اتساق الزّمن في درجة الصِّفر الحكائيّ، أو ما يُعْرَف بمرحلة اللازمن الحِكائيّ، أو الزَّمن اللاحكائيّ، ويتَّضِح في قوله:

(حَارَبْتُ فِي حَرْبِهِمَا
وَعَنْدَما رَأَيْتُ كُلاً مِنْهُمَا.. مُتَّهَمَا

---

١. خراب، ليندة، **شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية** (خط الاستواء - مقامة ليلية - سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا)، ط١، عالم الكتاب الحديث، إربد، ٢٠١٧، ص١٤٢.
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٨٠

خَلَعْتُ كُلاً مِنْهُمَا!
كَيْ يَسْتَرِدَّ الْمُؤْمِنُونَ الرَّأْيَ وَالْبَيْعَةَ
.. لَكِنَّهُمْ لَمْ يُدْرِكُوا الْخُدْعَةَ!)[1]

فالمُفارقة الزَّمنيّة حدثت من خلال الرُّجوع بزمن الحكاية إلى عصر صدر الإسلام، فترة حروب معاوية وعلي رضي الله عنهما حول الخلافة، وتظهر الفجوة الزَّمنيّة الشّاسعة بين حادثة المركبة وبين قصة التحكيم، فتتشكل بياضات زمنيّة "والّتي على القارئ أن يستكملها ذهنيّاً حتَّى لا يُخْلَط عليه الأمر،لكن جرد المواقع وحده لا يستنفدُ التّحليل الزَّمنيّ، لو انحصر في قضايا التّرتيب، ولا يسمح بتحديد المُفارقات الزّمنيّة، بل لا بُدَّ أيضاً من تحديد الصِّلات الّتي تجمع بين المقاطع"[2] ولكن السؤال الّذي يطرح نفسه أيهما تُعَدّ حكاية ابتدائيّة، حادثة المركبة أم حادثة التّحكيم، وهنا يتجلى التّشظّي الزّمنيّ للنَّصِّ، فيُعَدُّ مقطع حادث المركبة مُنطلقاً سرديّاً (حكاية ابتدائية) بينما يُعَدّ مقطع التّحكيم مقطعاً استعادياً، ليكشف عن حالة اللامبالاة الّتي تغلغلت في فكرنا، ورخص الدِّماء التي عشعشت في ثقافتنا (ثقافة المدينة)، ويزداد تعمّق التَّشظّي بإنتاج حكاية جديدة:

حِيْنَ دَلَفْتُ دَاخِلَ المَقْهَى
جَرَّدَنِي النَّادِلُ مِنْ ثِيَابِي
جَرَّدْتُهُ بِنَظْرَةِ اِرْتِيَابِ
بَادَلْتُهُ الكُرْهَا !
لَكِنَّنِي مَنَحْتُهُ القِرْشَ: فَزَيَّنَ الوَجْهَا ..
بِبَسْمَةٍ .. كَلْبِيَّةٍ .. بَلْهَا ..
ثُمَّ رَسَمْتُ وَجْهَهُ الجَدِيدَ.. فَوْقَ عُلْبَةِ الثِّقَابِ![3]

ثم يعود النَّصُّ إلى الاسترجاع من جديد بالعودة إلى قصة التَّحكيم، وكأنَّ كُلّ استرجاع ينطلق من حكاية ابتدائيّة، ثُمّ ترجع إلى زمن الصِّفر الحكائيّ، ويتجلى التّشظّي عند الذّات الشّاعِرة الّذي يترك أثره في بنية النَّصِّ الزَّمنيّة، عندما يتطور التَّشظّي إلى الاستباق، فتقفز بالأحداث في رُؤية استشرافيّة فصلها النَّصُّ بعنوان فرعيّ (**رؤيا**)، اختلط فيها الاسترجاع وبالاستباق، فالذّات تعود إلى التناص مع قصة سيدنا يوسُف في تفسير حلم الملك، الّذي استشرف من خلاله أحداثاً ستقع بعد سبع سنواتٍ، وكذلك حال الذّات الشّاعِرة التي تستشرف أحداث المُستقبل قائلة:

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٨٠
٢. جينت، جيرار، **خطاب الحكاية - بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٥٠
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٨١

رُؤْيَا:

(وَيَكُونُ عَامٌ.. فِيْهِ تَحْتَرِقُ السَّنَابِلَ وَالضُّرُوعْ
تَنْمُو حَوَافِرُنَا - مَعَ اللَّعَنَاتِ - مِنْ ظَمَأٍ وَجُوعْ
يَتَزَاحَفُ الأَطْفَالُ فِي لَعِقَ الثَّرَى !
يَنْمُو صَدِيْدُ الصِّمْغِ فِي الأَفْوَاهِ ،
فِي هُدَبِ العُيُونِ .. فَلَا تَرَى !
تَتَسَاقَطُ الأَقْرَاطُ مِنْ آذَانِ عَذْرَاوَاتِ مِصْرْ!
وَيَمُوتُ ثَدْيُ الأمِّ .. تَنْهَضُ فِي الكَرَى
تَطْهُو - عَلَى نِيْرَانِهَا - الطِّفْلُ الرَّضِيع !!)[1]

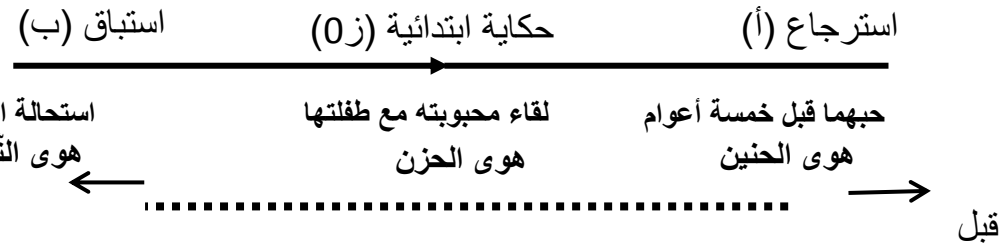
لتصل إلى رُؤية خاصَّة بالذّات، فالحروب الّتي انشغلنا بها ستورثنا الفقر والجوع، والضَّياع، وقد جعلت الذّات الشَّاعِرة من التّشظّي الزَّمنيّ وعاءً يحمل هذه الرُّؤى من خلال الاتكاء على الماضي أو بالرجوع إلى الحاضر، ونلحظ أنَّه " من البديهي أنَّ الحكاية، ولو الأدبيّة، ولو الحديثّة، لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ عادة إلى الاستعادة"[2] فالرُّؤية الاستشرافيّة تظهر من خلال العودة إلى الماضي واسقاط دلالاته على الواقع، لإدراك المستقبل.

وتختلف دلالة التَّشظّي الزَّمنيّ في ديوان **(مقتل القمر)** عن قصائد أمل دُنقُل الأخرى؛ لتعلقها بالفترة العاطفيّة من حياته، فالزَّمن لا يأخذ أبعاداً تُشيرُ إلى الرَّفض، والغضب، بل ترتبط بحالة وجدانيّة وتجربة عاطفيّة عاشها الشَّاعِر، ويتضح ذلك من خلال قصيدة **(طفلتها)** الّتي جسَّدت أثر التَّشظّي الزَّمنيّ في إنتاج دلالات عاطفيّة ترتبط بهوى الحبِّ، والنَّدم، والحسرة، والحنين للذكريات، وقد اتضحت رُؤية الذّات من خلال عتبة النَّصِّ المُوازيّ التَّصديريّة ذات الحُمُولة الدَّراميّة السَّرديّة الّتي مَهَّدتْ للقصيدة " .. مرت خمس سنواتٍ على الوداع وفجأة.. رأى طفلتها"[3]، وتُظْهِرُ هذه العتبة حالة النُّكوص والحنين الّذي يسيطر على الذّات الاستهوائيّة، فتعود بها الذّكريات إلى الخلف، في مُحاولة منه لبعث أشواقه، وللدفقات الحنينيّة الّتي تسيطر عليه، يستذكر من خلالها جوانب من مُلابَسَات حياته العبثيّة، ولتظهر إلى السَّطح الرَّواسب النَّفسيّة القديمة، وبذلك تتحول النُّكوصات إلى مشاهد انفعاليّة ترتبط بذكريات لا شُعُوريّة، فيبرز هوى الحنين في بنية النَّصِّ الاستهوائيّة الّتي تُومِئ لشيءٍ تفتقده الذّات، وَتَحَرَّكَ نتيجة مُثِير خارجيّ (طفلتها) بعد سنوات،

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٨٤
٢. جينت، جيرار، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة : محمد معتصم، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص٣٣
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٥٠

فتتشكّل المُفارقة الزَّمنيّة، حيثُ اختصرت مُقدِّمتها النَّثريّة القصيرة حيثيات عُمُرها خمس سنواتٍ، لتكون أحد مفاتيح مغاليق النَّصِّ، فبرزت أهمِّيَّة التّرتيب الزَّمنيّ في تصنيف الحكايات بين زمن القصة وزمن الحكي، الّذي ينطوي عليه " حكم بالأهمّيّة، فتتصور أنَّ الحكاية الأوّلى أهمّ موضُوعاتيّاً من الحكاية الثانية، كما يفيد أيضاً أولوية ترتيب الحكاية الأوّلى، لتكون أسبق من الحكاية الثانية، على الرَّغم من أنّ واقع الخطاب، قد يفندّ هذا التّرتيب التّدريجيّ"[١]، فدفع هوى الحنين الذّات إلى استرجاع الماضي لاستعادة القصة (الأصل) القديمة، ودفع هوى الحزن الذات لسرد قصتها البدئيّة،قوقع التَّشظي الهوويّ بين ثنائية(الحنين والحزن)،كما في المُخطط الآتي[٢]:



ثُمَّ تعود الذَّات الشَّاعِرة إلى الحكاية البدئيّة، فيظهر هوى الحزن مُسيطراً على هذه المرحلة، ويبث العبارات الّتي تدلّ على حجم التَّمزق الدَّاخليّ الّذي يسيطر عليه، فبدأ المقطع بحرف النّهي **(لَا تَفِرِّي)** الّذي يُشير إلى حُدُوث حوار شديد بين طرفين، ويزداد التَّمزق بذكر الضمير **(أَنَا)** مُستقلاً في سطر شعريّ، ويُومِئ إلى الحكاية الاسترجاعيّة بوضع **(لَوْ تَدْرِيْنَ)** بين قوسين، ويصرح في نهاية الفقرة بفعل الزَّمان، فكُلّ ما هو فيه من فعله، وتتضح بقوله:

لَا تَفِرِّي مِنْ يَدِيَّ مُخْتَبِئِهِ
خَبَتِ النَّارُ بِجَوْفِ الْمَدْفَأَةْ!
أَنَا..
(لَوْ تَدْرِيْنَ)
مَنْ كُنْتِ لَهُ طِفْلَةٌ
لَوْلَا زَمَانٌ فَجَأَهُ[٣]

وتزداد حالة التَّشظّي الّتي تعيشها الذّات الاستهوائيّة، وهي ترى أنَّ كُلّ عامٍ يزداد من عمر الطفلة، هو نقصان من عمر الذّات، وهو عام جديد من الحزن والضَّياع، فيتعمَّق الأسى في نفسه

١. خراب، ليندة، **شعريّة السَّرد في الرّواية العربيّة الجزائريّة**، ص ١٤٣.
٢ . فكرة المخطط مأخوذة من كتاب ليندة خراب، **شعرية السرد**، ص١٤٣
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٥٠

كلَّما شاهدها تَكبُر، كبر معها جرجه، وهنا تكشف الذَّات السَّاردة أنَّه لم يَعُدْ لها سوى الهُرُوب إلى الماضي، والحنين للذكريات، فعالمه هناك، وسعادته هناك، أمَّا الحاضر فلا يجلب له إلا الشَّقاء، ويذكره بتلك الصَّدمة العاطفيّة الّتي تعيش معه، مُخلّفة في نفسه صدأ يولّد مرارة الخسارة:

إِنَّمَا عُمَرُكِ عُمْرٌ ضَائِعٌ مِنْ شَبَابِي
فِي الدُّرُوبِ المُخْطِئَة
كُلَّمَا فُزْتِ بِعَامٍ
خَسِرَتْ مُهْجَتِي عَامًا
.. وَأَبْقَتْ صَدَأَهُ
ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنْ المَاضِي
سِوَى ذِكْرَيَاتٍ فِي الْأُسَى مُهْتَرِئَة[1]

وتستغرق الذَّات في الرُّجوع للماضي من خلال (كان يا مكان)؛ لتكشف سبب الفُراق بينهما، وتتحوّل مركزيّة الحكاية وتختلط الأوراق، فتصبح حكاية الاسترجاع هي المَركز، وحكاية الطفلة هامشيّة، وتكشف رُؤية الذَّات الشَّاعِرة الّتي تبحث عن الزَّمن الضَّائع، فالحكاية قُطِّعَت مراتٍ، وتداخل زمن الشَّيء المَروي وزمن الحكاية، (زمن المَدلول وزمن الدَّال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزَّمنيّة كُلَّها مُمكنة، فخمس سنوات من حياة الذّات مُلَخَّصَة في بضع لقطات من صُور سينمائيّة مُرْكَبَة (تواتريّة)، بل الأهمّ أنَّها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر[2]، فتتكشف من خلال الرُّجوع الزَّمنيّ العديد من خفايا الحكاية من أبرزها إجبارها على الزَّواج من تاجر يكبرها بعقود طمعاً في المال، بينما بقيت الذَّات ثابتة على مبدأها:

اِشْتَرَاهَا فِي الدُّجَى
صَاغِرَةً
زَفَّتِ السَّبْعَةَ عَشْرَ.. للمِئة
لَمْ يَكُنْ شَاعِرَهَا فَارِسَهَا
لَمْ يَكُنْ يَمْلُكُ إِلَّا.. التَّهْنِئَةْ
لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهْ
لَيْسَ إِلَّا
كَلِمَاتٍ مُطْفَأَة[3]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٥١
٢. جينت، جيرار، **خطاب الحكاية - بحث في المنهج**، ص ٤٥
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٥٤

٤ ـ تشظّي المكان

يمثّل المكان عنصراً أساسيّاً في بنية النَّصِّ، فلم " يَعُدْ يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدَّراميّة، كما لا يعتبر مُعادلاً كنائيّاً للشَّخصيّة "[١]، ولا ينظر في المنهج السِّيميائيّ " إليها من حيث كونها بُقَعاً جغرافيّة، ومباني مُشَيَّدة، وصُروحاً قائمةً، بل إنَّها تصبح علامات سيميائيّة تنطق بخطابات الإنسان، ودوافعه وهواجسه الفكريّة، الّتي يُمكن الاستدلال عليها من خلال رصد آليات تقديم المكان، وانزياح عرضها له عن مقاربات التَّصوير المباشر، إذ يتمظهر بها - أي المكان – مُركباً أو نتاجاً مشحوناً بجملة من الدَّلالات والرُّموز والمُعطيات الفنيّة، على أساس قيام التّرابط بين ما يقوله النَّصُّ صَراحةً وما يقوله من غير تصريح"[٢]، ويتحول المكان في سيميائيّة الأهواء إلى علامة تولّد الانفعالات،وتوتر الذّوات، بل تصبح دافعاً لتُشكّل الأهواء في بنية النَّصِّ الاستهوائيّة ولتحقيق هذه الغاية يحتاج توظيف الأمكنة إلى رُؤيةٍ واعيةٍ من مُنْتِج الخطاب لدلالات مادّتها، وذلك من خلال انزياح المكان إلى عوالم انفعاليّة عن طريق الاستعانة بالعلامات التّوتريّة، "حتَّى لنحسبه الكيان الّذي لا يَحْدُثُ شيء بدونه، فقد حمله (بعضهم) تاريخ بلادهم، ومطامح شُخُوصهم، فكان وكان واقعاً ورمزاً "[٣]، خاصَّة مع تنامي سياسات القمع والقهر في عالمنا المُعاصر.

وليس بالضرورة أن يكون المكان موضوعيّاً في العمل الإبداعيّ، فقد يكون المكان مُتخيّلاً تتشكل كينونته وفق رُؤية مُفترضة تسيطر على حالة اللاوعي عند مُبدعه؛ لأنَّ " خُصُوصيَّة المكان في أيِّ نصٍّ لا يمكن أن تأتي مُستقلة عن طبيعة الحدث الجاري فيه وهو ينمو، أو عن طبيعة الشَّخصيّة الّتي تشغله وهي تقوم بفعلها؛ لأنَّ المكان هو ملعب الأحداث والشَّخصيات، وكلَّما أُجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشَّخصيات أن تُؤدي دورها بشكل أفضل"[٤]، وتبرز انفعالاتها بشكل أصدق تعبيراً، فيشكّل في بعض النُّصوص أساساً للصِّراعات، ويخلق من خلال حُضُوره كونه الانفعاليّ، وتموضعه التّوتريّ، وتكشف دلالات الجانب الشُّعوريّ لدى الشَّخصيّة، ويصبح المكان بيئة خَصْبَةً لنمو العواطف، فيتّخذ الهوى من المكان أداة طَيِّعَة لتصوير انفعالات الذّات الاستهوائيّة، ولهذا لا يُعَدُّ المكان في العمل الإبداعيّ عند السِّيميائيّة مُكوناً عبثياً، يوظفه صاحب النَّصِّ دُون إدراك أو وعي بمدى القيمة الّتي تكتنزه، فالمكان علامة انفعاليّة يدفعه هوى ما للتشكل داخل النَّصِّ، وقد تتعدد الأمكنة في النَّصِّ، مِمَّا يشكّل حالة من التَّشظّي الانفعاليّ الّتي تظهر في بنية النَّصِّ، وتكشف البُعد النَّفسيّ والاستهوائيّ للمكان داخل النَّصِّ.

---

١. حسنين، أحمد طاهر، وآخرون، **جماليات المكان**، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨،ص٣.
٢. أحمد، نفلة حسن، **التّحليل السّيميائيّ للفن الروائيّ** – دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١٢الاسكندرية، د. ط، ص ١٩٦
٣. النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النَّصِّ الأدبيّ**، ط١، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٧
٤. أحمد، نفلة حسن، **التّحليل السّيميائيّ للفن الروائيّ**، ص ١٩٧

وترصد فعاليّة الفضاء الاستهوائيّ داخل النَّصِّ من خلال علاقة الذّات الفاعلة بفضاء البرنامج السّرديّ الخارجيّ، وتحدد فعاليتها من خلال قُدرة الأفضيّة على توتير الذّات الاستهوائيّة، بكشف بُعدها الاستهوائيّ المُتعلق بالذّات وعلاقتها بالأفضيّة الاستهوائيّة، ويدخل التّشظّي المكانيّ ضمن مفهوم (المآل المكانيّ) حيث "يُشكّل المآل حاصل اختلال التّوترات الّتي تُؤكِّد الانشطار"[١]، فيقع التّشظّي المكانيّ عندما يحدث تصُارع مجموعة من الأهواء انشطاراً للذّات، ويمكن رصد نماذج للتّشظّي المكانيّ في الخطاب الدُّنقليّ، عندما " يتحوّل المكان إلى رمز وقناع يُخْفِي المُباشرة، ويسمح لفكر المُبدِع أن يتسرب من خلاله"[٢] فيغدو المكان دالة استهوائيّة، ففي ديوان (**أوراق الغرفة ٨**) يَظْهَر التّشظّي الاستهوائيّ في بنية العنوان الّذي يدفع الذّات نحو إنجاز مقاصدها، فقد حمّل أمل دُنقُل عنوان ديوانه شُحنات انفعاليّة تستفز المُتلقِّي على ولوج عوالم النُّصوص، وكَشْفِ أسرارها، فيتسلَّح المُتلقي بالعنوان عند مُحاولته "الوُلُوج إلى أغوار النَّصِّ العميقة؛ بُغْيَةَ استنطاقها وتأويلها – وبالتَّالي – يستطيع العنوان أن يقومَ بتفكيك النَّصِّ من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدِّلاليَّة والرَّمزيَّة، ويُضِيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النَّصِّ وغَمُض"[٣]، فالعنوانُ قائمٌ على المكان (الغرفة ذات الرقم ٨)، فالمكان تحوَّل إلى علامة تدلُّ على تشظّي الذّات الاستهوائيّة.

وتعلَّق الفضاء الاستهوائيّ بالمكان (الغرفة)، الّتي لها دور استهوائيّ ارتبط بشُعُور الذّات، وحالتها النّفسيّة، فالغرفة علامة سيميائيّة أحدثت التّوترات الانفعاليّة عند الذّات الشَّاعِرة ودفعتها لتعبير عن مكنوناتها العاطفيّة الّتي تُسيطر عليها داخل جُدرانها، فتوزَّعت الأهواء بين الحُبِّ والحنين والحُزن والغضب،ليشكّل مجموعها حالة من التَّشظي العاطفيّ الّذي يدلُّ على اليأس والألم والشُعُور بالضَّياع والاغتراب، وبذلك تُعَدُّ الغُرفة الفضاء الاستهوائيّ الأساس في الدِّيوان، وهي مُؤشر انفعاليّ " إلى الحالة الانتقاليّة بين المُمكنات غير المُؤكدة بعد، والحقائق المُؤكدة... والحقائق الّتي يُمكن أن تنتهي بالخير أو بالشَّر، ومن هنا فإنَّ (الغرفة) هي في نفس الوقت صُورة للحياة والموت في آن واحد"[٤]، فالأصل في الغرفة أن تكون فضاءً استهوائيّاً يُخَفِّف الألم ويريح النَّفس، ومكاناً للعلاج تشعّ الأمل بالعودة للحياة، لكنّ الذّات لجأت إلى تغريب المكان، فتحوَّل إلى جوٍ كئيبٍ وحزينٍ، ومكان للاغتراب النَّفسيّ والاجتماعيّ، وحالة من الضَّياع الفكريّ والتَّشرد الوُجُوديّ، وزاد من حالة التّشظّي الّتي يَشي بها الفضاء المكان إضافة الرَّقم (ثمانية) وكأنَّ الوُجُود أصبح مجهولاً ومُرتبطاً بلغة الأرقام، فالرَّقم ثمانية يرمز إلى القضاء والقدر، وقد يكون هنالك ارتباط بين هذا الرَّقم وبين عدد أبواب الجنة، وكأنَّ هذه الغُرفة باتت جنته الأبديّة الّتي لا خروج منها.

---

١. غريماس، فونتنيي: **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس**، ص ٨٢
٢. حسنين، أحمد طاهر، وآخرون، **جماليات المكان** ، ص٢٣.
٣. حمداوي، جميل، **سيميوطيقا العنوان**، ط٢، دار الريف للطبع والنشر، المغرب،٢٠٢٠، ص ٨
٤. جريوي، آسيا، **السيميائية السردية من البنية الى الدلالة**، ص ٢٧٤

واهتمَّ الخطاب الدُّنقليّ بالأفضيّة المكانيّة، وحمَّلها شُحنات انفعاليّة، فباتت دوافع استهوائيّة تنتج دلالات توتريّة في البنية النَّصيَّة، ففي قصيدة (**السَّرير**) تُشير سيميائيّة العنوان إلى سيطرة فكرة الموت على الذَّات الشَّاعِرة، الّتي جعلت من (**السَّرِير**) عَلامَةً مَكَانيَّةً، تُؤرّخ لفَتْرَةٍ عصيبةٍ مِنْ حياتها، فارتبط المَكَان (**السَّرِير**) بِطُغْيَان التَّجْرُبة الذَّاتيَّة للمرض والموت،فحضر المَوتُ من خلال المكان،الَّذي ولَّد مَجمُوعة أهواءٍ تَنَازَعَتْ النَّصَّ مِثل: هَوَى القَلق والخَوف واليَأس والحُزْن، فشيَّد الصِّراع الاستهوائيّ بين العواطف حالة التّشظّي المكانيّ، كما نلاحظه في قوله:

أَوْهَمُونِي بِأَنَّ السَّرِيرَ سَرِيرِي
أَنْ قَارِبَ "رَعْ "
سَوْفَ يَحْمِلُنِي عَبْرَ نَهْرِ الأَفَاعِي
لأُوْلَدَ فِي الصُّبْحِ ثَانِيَةً .. إِنْ سَطَعْ
(فَوْقَ الوَرَقِ المَصْقُولْ
وَضَعُوا رَقَمِي دُوْنَ اِسْمْ
وَضَعُوا تَذْكِرَةَ الدَّمْ
وَاسْمَ المَرَضِ المَجْهُولْ)[1]

وتبدأ الذّات الشّاعِرة خطابها العاطفيّ بالملفوظ (**أَوْهَمُونِي**)، لتجعل من (الوهم) ثيمة تسيطر على المقطع، بما فيه من تناقض بين عالم الحقيقة وعالم الخيال، فقد وقعت الذّات في خدعة الوهم، ليظهر المكان الانفعاليّ (السّرير) مُرتبطاً بهذا الوهم، وتُصَدِّقُ الذّات الفاعلة أنَّ هذا المكان لها، ومن خلاله تتحقق أمنياتها بالشِّفاء، فيصبح هذا السَّرير خيط الأمل الّذي يُوصِلُها إلى النَّجاة، لكنَّ الذّات تُدْرِكُ في داخلها أنَّها مُحاولة يائسة لا أمل فيها، فَهُم من قالوا لي هذا، وكُلّ ما يدور حولي ينفي هذا، فيتعمّق التّشظّي المكانيّ،" ويتداخل الزّمان والمكان من خلال الإشارات التُّراثيّة، فيحلُّ الزَّمن الحاضر في زمن الفراعنة، ومحلَّ السّرير والغرفة يأتي (**قَارِبَ "رَعْ "**) الّذي يَمْضِي في نهر الأفاعي، ويمثل المكان (**نَهْرِ الأَفَاعِي**) وحركة الشَّاعر فيه لتكون الملجأ والمَنْجَى، من إرهاق اللحظة الآنية"[2] هنا يختلط المكان بين سرير دُنقُل وبين قارب رع أو مراكب الشمس الفرعونيّة سعياً للنَّجاة، فتتمنى الذّات أن تُولَد ثانية (**إِنْ سَطَعْ**) الصبح، في مُحاولة يائسة للفَّرار من الموت إلى الخُلود حسب المعتقدات الفرعونيّة، وترى في السَّرير قارباً للنَّجاة من المرض والموت، وانتقلت الذَّات إلى " تجسيد المكان، حيث يعرض أموراً تدعو للسؤال؛ من ذلك نجد: وضع الرَّقم

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٧٢
٢. العشيري، محمود أحمد، جدلية الموت والحياة، قراءة في قصيدة السرير لأمل دنقل، **مجلة البيان**، الكويت، العدد ٣٢٨، ١٩٩٧، ص٩٦

دُون اسمٍ، كما نجد هذا المقطع يبث القلق المتأتي عن طبيعة النَّفس في المعرفة والفضول اللذين لم يتحقّقا عنده، إذ ظلَّ يجهل كلّ شيءٍ مِمَّا زاده إحساساً بالضَّياع، والاستزادة من الإبهام"[١]، فكشف المكان ثنائية النَّصِّ (الموت / الحياة) وما يقابلها من ثنائية التّوتريّة (اليأس/ الأمل)، فتوهَّم أنَّ السَّرير وجه للحياة والأمل، ولكن ما يحيط بهذا المكان يكشف الوجه الآخر فهو علامة للموت واليأس، فانعدم وجود الذّات، فما هو إلا رقم بلا اسم **(وَضَعُوا رَقَمِي دُوْنَ اِسْمْ)**، وجسد مُنْهَك ينتظر الدَّم لتنبض فيه الحياة **(وَضَعُوا تَذْكِرَةَ الدَّمْ)**، ويغلق مأساة المقطع بوصف حالة اليأس التي وصل لها، فحتَّى مرضه مجهول لا علاج له **(وَاسْمَ المَرَضِ المَجْهُولْ)**، فما فائدة المكان؟!.

ويتحوّل المكان (السّرير) إلى ذات فاعلة في بنية النَّصِّ الاستهوائيّة، تُعبِّر عن نفسها، وتدفع الذَّات الشَّاعِرة نحو رُؤية مأساويّة لمصيرها، فما زال السَّرير يوتر الذَّات ويتلاعب بانفعالاتها، فنشأت علاقة خاصَّة بين الذَّات الاستهوائيّة والمكان (السَّرير) جسَّدها المقطع الآتي:

أَوْهَمُونِي فَصَدَّقْتُ ..
(هَذَا السَّرِيرْ
ظَنَّنِي - مِثْلَهُ - فَاقِدَ الرُّوْحِ
فَالتَصَقَتْ بِيَ أَضْلَاعُهُ
وَالْجَمَادُ يَضُمُّ الجَمَادَ لِيَحْمِيَهُ مِنْ مُوْاجَهَةِ النَّاسِ!)
صِرْتُ أَنَا وَالسَّرِيرْ ..
جَسَداً وَاحِداً فِي اِنْتِظَارِ المَصِيرْ![٢]

فأحبط السَّرير أحلام الذَّات، فلجأت إلى تشخيص السَّرير في محاولة للاندماج بالمكان، ليتولّد عن الاندماج التّأثير الانفعاليّ، فيلتصق به السّرير ويضمه، فتلتصق أضلاعه به، حتّى صار هو والسّرير **(جَسَداً وَاحِداً فِي اِنْتِظَارِ المَصِيرْ)**، فتحاول الذّات القلقة التّمسك بالسَّرير، بعدما أيقنت أنَّ في بُعدِها عن هذا المكان موتاً لها، وأنّ حياتها مَرهُونة بوجودها مع السَّرير، لهذا تحاول الالتحام به، فالعلاقة بين الذّات والمكان علاقة تناقض، فالسّرير يمثل الموت الّذي يُحَرِّك أهواء (الحزن والخوف)، وفي ذات الوقت علاقة توافق، فالسّرير يمثل أيضاً الحياة، والتَّمسك بها من خلال أهواء (الفرح والأمل)، فيظهر أثر السّرير في توتير الذّات، وإقامة صرعات انفعاليّة تَنْبَنِي على تشظي الرُّؤية المكانيّة، وبالتالي تشظّي الأهواء الّتي تُحَرِّك الذّات الاستهوائيّة.

---

١. راكن، زاهية، جماليات التّشكل الشِّعريّ في قصيدة (السّرير) لأمل دنقل، **مجلة مخبر تحليل الخطاب**، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، العدد ٢٥، ٢٠١٧، ص ٧٨
٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٧٢

وتتعدّد الأفضيّة المَركزيّة في الخطاب الدُّنقليَ، فيظهر (**الجِدار**) في عدد من قصائده، ويشكّل الجِدار دافعاً توترياً للذّات في إنتاج انفعالاتها الّتي تصور قهرها، وتتنوع معه الأهواء إذ يُعَدُّ الجِدار " إحدى وسائل أو شرائح الشَّاعر المكانيّة الّتي عرض بوساطتها قسوة السُّلطة وجبروتها، ومعاداتها لأيّ مُحاولة تستهدف التَّغيير، وإحلال صيغ أكثر تحرراً وتقدّماً"[١]، ونلحظ ارتباط الجِدار بالصِّراع الّذي تعيشه الذّات مع السُّلطة، وتبرز أهمية المكان (الجِدار) في جعله مُقدّمة لديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، تختصر به الذَّات حديثها عن الصِّراع، ففي قصيدة (**ديباجة**) وُظّف الجِدارُ " في النَّصِّ رمز القهر والقوة الّتي تعمل على حرمان الإنسان من رُؤية النُّور"[٢].

آه .. مَا أَقْسَى الجِدَار
عِنْدَمَا يَنْهَضُ فِي وَجْهِ الشُّرُوقِ.
رُبَّمَا نُنْفِقُ كُلَّ العُمْرِ .. كَي نُثَقِّبَ ثَغْرَهْ
لِيَمُرَّ النُّورُ لِلأَجْيَالِ .. مَرَّةً !
رُبَّمَا لَو لَمْ يَكُنْ هَذَا الجِدَارُ ..
مَا عَرَفْنَا قِيْمَةَ الضَّوْءِ الطَّلِيقِ !![٣]

فجعلت الذّات من المكان (الجِدار) مُعادلاً موضُوعيّاً تُصوّر من خلاله مأساة الإنسان المُعاصر، فقد أظهر الملفوظ (**آه**) الألم الدَّاخليّ الّذي أحدثه الجِدار في الذَّات، وما ترتب عليه من شُعُورها بالعجز أمامه، فقد شكّل الجِدار (السُّلطة) حاجزاً صلباً منع الشُّروق (الحرية) من الوصول للذَّات الجماعيّة (الشَّعب)، فوصل (اليأس) بالذَّات للإقرار بأنَّها أنفقت عُمْرَها كُلّه من أجل إحداث تغيير في جدار السُّلطة، فمنحت الذَّات الجِدار قيمة سلبية، كما أحدثت الذَّات تشظيّاً مكانيّاً عندما أعطت للجِدار دوراً إيجابيّاً (شُعُور الأمل)، فلو لم نُبْتَلَى بهذه السُّلطة المُتَجبرة لما عرفنا لذة الحُرية، ولم تقفْ لغة تحدي الذَّات عند حدود تقديم(ديباجة) فردية لمقاومة قسوة المكان، بل انتقلت إلى الدَّعوة الجماعية للمقاومة بإصدارها (بيان) للتحدي في قصيدة (**الموت في .. الفراش**) فما زالت القوة التّوتريّة في الجِدار تفرض على الذَّات اللجُوء إلى هوى (الغضب) في قوله:

أَيُّهَا السَّادَةُ: لَمْ يَبْقَ اِخْتِيارْ
سَقَطَ الْمُهْرُ مِن الإِعْيَاءِ ،
وَانْحَلَّتْ سُيُورُ العَرَبَةْ

---

١. الخصاونة، منال سعيد، **المكان في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٨، ص ٦٠
٢. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشِّعريّة**، ص ٢٣
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٠٧

ضَاقَتْ الدَّائرَةُ السَّوْدَاءُ حَوْلَ الرَّقَبَةْ

صَدْرُنَا يَلْمَسُهَ السَّيْفُ ،

وَفِي الظَّهْرِ الجِدَارْ ![1]

ويقف الجِدار عائقاً أمام حرية الذّات، مِمَّا يدفعها إلى إصدار بيانها الّذي تُعلن فيه نفاد كُلّ الخيارات، كما شخص فيه " سُقوط المُهْر (الذّات الشّاعِرة)، وانحلال سيور العربة (المواجهة)، واشتداد حالة العُبُوديّة الّتي تمثلها الدّائرة السّوداء المُلتفة حول رِقاب كُلّ من يقف وراءه الجدار"[2]، فتفرض الذّات الشّاعرة حتميّة صِراع (الأنا) الفاعلة مع الآخر (السُّلطة)، فانطلقت الذّات الاستهوائيّة في مسارها الاستهوائيّ (بيان) من هوى (الحزن) على الحالة الّتي وصلت لها، وهوى الغضب والرّفض له، ويظهر الجدار في نهاية المقطوعة، فيشكل دافعاً لهوى (التَّحدي)، كما أظهر الخطاب حالة التّشظّي الّتي تُعاني منها الذّات فسيف السلطة مَغْرُوس في صدره، وجدارها يحاصر ظهره، ويقمع حريته، فيصبغ النَّصَّ بالألم والحزن والضَّياع، كما لجأت الذّات إلى تصوير العلاقة بين السُّلطة (الجِدار) وبين الثَّورة (امرأة خاطئة)، فتقول:

" مَاذَا أَتَى بِنَا هُنَا؟!"

أَتَتْ بِكُمْ اِمْرَأَةٌ خَاطِئَةٌ

.....

عَانَقَتِ الْجِدَارَ.. قَبَّلَتْ وَجْهُهُ

(يَا أَيُّهَا الْجِدَارُ.. لَا تَبُحْ بِمَا تَرَى

وَلَا تَقُلْ عَنِ الَّذِينَ يُولَدُونَ)

وَغَمْغَمَ الْجِدَارُ..

يَا صَدِيقَتِي الطِّفْلَة

مَاتَ الَذينَ يَسْأَلُون

وَمَرَّتِ اللَّيْلَةُ

فَرُبَّمَا كَانَ أَبَاكُمِ الْجِدَارَ [3]

فظهر التّشظّي المكانيّ من خلال التّقارب بين الجِدار والمرأة الخاطئة، الّذي كشف تحولاً في جدلية العلاقة بينهما، فقد أظهر النَّصُّ مُغازَلة خفيّة بينهما أدت إلى الوقوع في الخطيئة، وكانت الطفلة(الشَّعب) ضحيتها، وأوقع الجِدارُ المَرأةَ في شِراكه، فتوترت الانفعالات، واختلطت المَشاعر، فظهر الضَّياع المكانيّ بتحوّل الأبوة في الخطاب الدنقلي من القمر (المعرفة) إلى الجدار.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٤٨

٢. الخصاونة، منال سعيد، **المكان في شعر أمل دنقل**، ص ٦٣

٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٠٥

وتبرز المدينة في الخطاب الدُّنقليّ فضاءً مكانياً خاصاً، يصور من خلالها ما أصابه من تمزق وضياع حينما حلَّ بها قادماً من الرِّيف، وكأنَّها عند الرِّيفيّ مَظهر من مظاهر حرب الإنسان ضِدَّ الطّبيعة، وأداة تغتال حرية الفرد، فباتت غوايةً يصعب التّخلص منها، ومصدراً لشعوره بالاغتراب المكانيّ، الذي " رفض المدينة وقيمها، والانحياز إلى الرِّيف وقيمه النقية"[١] فيتعمَّق شُعُور الذّات بالوحدة والحنين للماضي، فلم تستطع الذّات الشّاعِرة التأقلم مع إيقاع الزَّمن في المدينة فتوترت الذّات الاستهوائيّة، وسيطر عليها هوى القلق الوُجُوديّ، وتندثر معها القيم المُجتمعيّة، كما في قصيدة (**ماريّا**) حيث حوَّلت المدينةُ النّاسَ لآلات:

النَّاسُ هُنَا – فِي المُدُنِ الكُبْرَى – سَاعَاتٌ

لَا تَتَخَلَّفْ

لَا تَتَوَقَّفْ

لَا تَتَصَرَّفْ

آلَاتٌ ، الآتٌ ، الآتٌ [٢]

فيظهر عنصر الزَّمن وإيقاع السُّرعة الّذي تمتاز به المدينة حالة الغُربة والضَّياع وانعدام الوُجُود، فيتحوَّل النَّاسُ إلى ساعاتٍ وآلاتٍ بلا مَشَاعِر، مُوظِّفاً مُفرَدات المدينة لوصف الحالة الانفعاليّة للذّات الشّاعِرة الّتي تراقب من قريب مُجريات المدينة، " فيتطور شُعُور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التَّواصُل... ويلازم الانسحاب من المجتمع شُعُور بالوحدة والوحشة، وهو شُعُور يخلق ثنائية (الأنا) و (الآخر)، وتصبح الحياة في المدينة مُفْرَغَةً من أجمل ما فيها"[٣]، فيعجز الإنسان عن فِهْمِ إحداثيات المدينة، فيتحوّل القلق إلى إدانة للمدينة، ونلحظ استخدام أداة النفي (**لا**) بدلاً من (**لم**) ليتجاوز النَّفي الحاضر إلى المستقبل، وقد يندمج الشّاعر مع المدينة بحذر، ويقع التّشظّي من خلال التّشتت في تصوير المدينة، وبروز جدلية الذّات مع المدينة، كما نلمحه في قصيدة (**إجازة فوق شاطئ البحر**) إذ يقول:

أُغُسْطُسُ ،

الإِسْكَنْدَرِيةُ :

وَاليُودُ يَنْشَعُ فِي رِئتَين ..

يَسُدُّ مَسَامَّهمَا الرَّبْوُ .. وَالأَتْرِبَةْ ![٤]

---

١. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية**، ص ١٨

٢. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٧٨

٣. أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والكتاب، الكويت، ١٩٩٥، ص ٢٠ - ٢٢

٤. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٤٣

فالصِّراع هذه المَرّة لا يقوم بين الذّات والمدينة، بل يقوم بين الذّات والعناصر البيئيّة للمدينة الّتي شَوَّهت جماليات طبيعة المدينة، فالعنوان يظهر أن الذّات يدفعها رغبة للتمتع بأحد عناصر جمال المدينة المتمثلة في البحر، لكنَّها تصطدم بمعيقات التلوث الّتي جعلت الذّات تَنْفِر من مُحيط المدينة، فالذّات تقبل بالمدينة يدفعها هوى الحُبِّ للتمتع بجملها، وأمَّا مُعطَيات المدينة الملوثة يُظْهِرُ هوى الكُره من ملوثاتها، فتجلى التّشظّي المكانيّ في الصِّراع بين العاطفتين، وما ترتب عليه من قَتْلٍ للبحر، وتشييع جثمانه في طرقات المدينة بين هوى الحزن وهوى الغضب:

وَكَانَتْ عَلَى البَحْرِ رَايَةُ حُزْنٍ ، وَغَضْبَةُ رِيْحٍ
وَنَحْنُ – مَعَ الصَّمْتِ – نَحْمِلُ جُثْمَانَهُ فَوْقَ أَكْتَافِنَا ،
ثُمَّ نَهْبِطُ فِي طُرُقَاتِ المَدِينَةِ ،
نَسْتَوقِفُ العَابِرِينَ ،
نَسْأَلُهُمْ عَنْ طَرِيقِ المَدَافِنِ .. وَالرِّحْلَةِ الخَائِبَةْ !
وَلَكِنَّنَا فِي النِّهَايَةِ ..
عُدْنَا إِلَى شَاطِئِ البَحْرِ .. وَالرَّايَةِ الغَاضِبَةِ !! (١)

وتستمر مُعاناة الذّات الاستهوائيّة مع المدينة الّتي تجعله يستشعر حالة الغُربة، والضَّياع، وما يعانيه من تعب، فتحوّل الإنسان إلى آلة، فظهرت حالة التيه الوُجُوديّ في المدينة الصَّاخبة، وقد جسَّد هذا الضَّياع على شكل بُكائيّة، فقد صوَّر حالة تشظّي الذّات في قصيدة (**بُكائيّة ليليّة**)، فيقول:

نَتُوهُ فِي القَاهِرَةِ العَجُوزِ نَنْسَى الزَّمَنَا
نُفْلِتُ مِنْ ضَجِيجِ سَيْارَاتِهَا ، وَأُغْنِيَاتِ المُتَسَوِّلِينَ
تُظِلَّنَا مَحَطَّةُ المِتْرُو مَعَ المَسَاءِ .. مُتْعَبِينَ (٢)

وتبكي الذّات حالها في المدينة ليلاً، فتشكو وحدتها، وقد فقدت الإحساس بالزَّمن، بسبب ما تلاقيه من أنماط حياتية تقتل فيها الشُعُور بأيِّ شيءٍ، فكُلّ ما في المدينة من ضجيج السَّيارات أصوات المُتسولين يفقدها لذه الحياة، فسيطر عليها شُعُور الوحدة، كما في قصيدة (**سفر ألف دالّ**):

أَشْعُرُ الآنَ أَنَّي وَحِيدٌ
وَأَنَّ المَدِينَةَ فِي اللَيْلِ
أَشْبَاحَهَا وَبِنَايَاتِهَا الشَّاهِقَة ... سُفُنٌ غَارِقَة (٣)

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٤٥
٢. المرجع نفسه، ص ١٠٨
٣. المرجع نفسه، ص ٢٩٢ - ٢٩٣

وأمام حالة الضَّياع والوحدة والاغتراب المكانيّ الّتي أرهقت الذّات الشَّاعِرة في المدينة، لجأت إلى نقيضها، فظهرت تجليات (القرية)، فحاولت الذّات من خلال مفرداتها استعادة توازنها النّفسيّ والرُّوحيّ والانفعاليّ، فشكَّلت القرية مُعجماً انفعاليّاً خاصاً بالذّات ارتبط بذكريات الماضي، بالأم والمحبوبة والشَّمس، والجنوبيّ، فأَطَّرَتْ هذه الملفُوظات الحالة الشُعُوريّة للذّات المُتعبة، نتيجة إحساس الذّات العميق بالاغتراب والضَّياع والوحدة، فبعثت رسالتها تبحث عن وجودها وسط مجتمع المدينة الّذي انعدمت فيه العلاقات الإنسانيّة، وخيّمت عليها العُزلة، فلم تَعُدْ الذّات تُدرك المكان الذي تعيش فيه، فتوزع وجودها بين إقامتها الجسديّة في المدينة وبين إقامتها الرُّوحيّة في القرية، فضاعت بين (هنا) كما تجسده قصيدة (**رسالة إلى الشَّمال**):

أَعِيشُ هُنَا
لَا هُنَا، إِنَّني
جَهِلْتُ بِكَيْنُونَتي مَسْكَنِي
غَدَى : عَالَم ضَلَّ عَنِّي الطَّرِيق
مَسَالِكَهُ لِلسُّدَى تَنْحَنِي [1]

فكثيراً ما بحث دُنقُل جدليّة (القرية والمدينة)، وكشف ما لهذه النُّصوص من دور في رُؤيته للعالم، ويلحظ الدَّارس لثيمة القرية عند دُنقُل أنَّه لم يُحاوُل جعلها بديلاً للمدينة، بل جعل منها وسيلته لمواجهة قيم المدينة الجديدة عليه، مِمَّا جعله يصنع لنفسه طُقُوساً خاصاً يتعامل بها مع مُعطيات المدينة، فكثيراً ما عاش الشَّاعر في مكانين في آن واحد، عاش القرية في المدينة، مِمَّا أحدث حالة من التّشظّي المكانيّ، والتّوتر الانفعاليّ، فالشاعر يبحث دائماً عن الرِّيف لأنَّه يرى فيه البُؤرة الوحيدة الّتي يستطيع أن يتنفس من خلالها عَبَق هويته المكانيّة:

مَلَاكِي : تُرَى مَا يَزَالُ الجَنُوبُ
مَشَارِقَ للصَّيفِ لَمْ تُعْلَنْ
ضَمَمْتُ لِصَدْرِي تَصَاوِيرَنَا
تَصَاوِيرَ تَبْكِي عَلَى المُقْتَنَى
سَآتِي إِلَيْكِ أَجُرُّ المَسِيرَ
خُطَى فِي تَصَلُّبِهَا المُذْعَن
سَآتِي إِلَيْكِ كَسَيْفٍ تَحَطَّمَ
فِي كف فَارِسِه المُثْخَن

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٨٧

سَآتِي إِلَيْكِ نَحِيلاً .. نَحِيلاً
كَخَيْطٍ مِن الحُزْنِ لَمْ يَحْزَنْ
أَنَا قَادِمٌ مِن شَمَالِ الشَّمَالِ
لِعَيْنَين – فِي مَوْطِنِي – مِوْطِنِي[1]

وتُقارن الذّات الشَّاعِرة بين مكانين الشَّمال (الدّلتا) والجنوب (الصّعيد) عبر رُؤية تقابليّة، يختم بها النَّصّ فلسفته من صِراع المدينة والرَّيف، لقد استدعت الذّات الشّاعرة من مُخيلتها صُورة تختزلها عن القرية، فولّدت دلالات وصُور أحدثت حالة من التّشظي بين واقعه وماضية فأطلق سؤاله الحائرة في المدى يسأل عن الصَّيف في الجنوب، فأنتجت توترات نابعة من التّجربة الشُعوريّة شكّلت مُثيرات حسّية، حَثت الذّات على العودة ذهنيّاً إلى الجنوب، فلم يَعُدْ الشُعور مُبْهَما في نفس الذَّات الاستهوائيّة، بل عبّر عن أفكاره وأحاسيسه وفق مسار انفعاليّ، ليؤكد لها العودة في القريب، ولكنَّه عائد بهيئة انهكتها المدينة، سيعود يجر المسير، كسَيْفٍ تكسر في يدي فارس مُثخن بجراحات المدينة، سيعود لها نحيلاً من الهمّ والجوع والضَّياع، وكخيط حزن، سيعود لموطنه، عودة مهزوم يجر الخيبات، فقد اعترفت الذّات بضياعها في المدينة.

وجعلت الذَّات من المكان على عمومه وسيلةً لنقل انفعالاتها للمُتلقي، ففي قصيدة (**الملهى الصغير**) اتكأت عتبة العنوان على المكان (الملهى) فشكّل دافعاً للذّات للشُعُور بالاغتراب والحزن ونهاية الأحلام، فالمكان (المدينة) أنكرهما ورسَّخ من شُعُور التّشظّي، فعمّقت أداة النّفي (**لَمْ يَعُدْ**) الّتي افتتح بها الخطاب من حالة الغُربة، فتجلَّت " في بنية هذا النَّصِّ بنية ذهنيِّة أشعلت النَّصَّ في مسافات مكانه وعلائقه، فأحدثت علامات القلق والفوضى"[2]، فأصبحا غريبين عن مكانهما:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتّى المَكَانْ !
كَيْفَ هُنَّا عِنْدَهُ ؟
وَالأَمْسَ هَان ؟
قَدْ دَخَلْنَا ..
لَمْ تُشِرْ مَائِدَةٌ نَحْوَنَا !
لَمْ يَسْتَضِفْنَا المَقْعَدَانْ !!
الجَلِيسَان غَرِيبَان
فَمَا بَيْنَنا إلاّ . ظَلَالُ الشَّمْعَدَان ![3]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٩٠ - ٩١
٢. القرشي، عالي سرحان، **أسئلة القصيدة الجديدة**، ط١، دار الانتشار العربيّ، بيروت، ٢٠١٣، ص١٢٧
٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٩٩

٥ ـ تشظّي اللون:

اهتمَّت سيميوطيقيا (بيرس) بالعلامات، فترى كُلّ ما في هذا الكون علامات رمزيّة مُرتبطة ببعضها البعض، كما فرَّق بين هذه العلامات، إذ قسَّمها إلى علامات أيقونيّة وعلامات إشاريّة، وعلامات رمزيّة اصطلاحيّة، وتماهت سيمياء اللون مع الأقسام الثلاثة، اعتماداً على توظيفها في البنية النَّصيَّة، ومكانها في ثنائية (الدَّال والمَدلُول)، وَيُوَظَّف اللونُ بوصفه علامة أيقونيّة للدَّلالة على موضوع ما من خلال مُحاكاته أو رسمه، حيثُ تتحوّل العلاقة في العلامة الأيقونيّة بين الدّال والمدلول إلى علاقة تشابه،كما في استخدام الألوان في الخرائط حيثُ يوظَّف اللون الأخضر أيقونة للرَّبيع، وَيُوَظَّف اللونُ علامةً إشاريّة فتكون العلاقة المُؤشريّة بين الدّال والمَدلُول علاقة سببيّة منطقيّة، كما في الأعراض المرضيّة، ودلالة اللون الأصفر في الجسد على المرض والشُحُوب، بينما تعتمد العلامة الرَّمزيّة للون على الوضع ضمن علاقة اعتباطيّة عُرفيّة غير مُعلّله، كما في دلالة ألوان الإشارة الضَّوئيّة ودلالة الأحمر على التَّوقف[١]، فاللون يتشظّى بين أقسام العلامات بحسب توظيفها السّياقيّ، كما أنَّ اللون عينه يتشظّى في الدَّلالات الرَّمزيّة بحالته السَّياقيّة، كما أصبح "اللون في القصيدة العربيّة المُعاصِرة لغة رمزيّة له دلالاته المُتعددة السّياسيّة والفكريّة والدينيّة، فقد توسع مجال استخدامه على مستوى الوصف أو مُستوى التَّشبيه، وحتَّى على مستوى العلاقات الرَّمزيّة "[٢]، وبذلك خضع اللون لدوال التأويلات.

فاللون في النَّصِّ الأدبيّ علامة للكشف عن طاقة توتريّة خَفية، واستكناه دلالاتها الاستهوائيّة تُحيطنا بهالة معرفيّة، وقُدرة انفعاليّة تُنَمي شُعُورنا بما حولنا، وينزاح اللون في توظيفه عن المحور البصريّ الجماليّ ليلامس المنظومة الشُعُوريّة، وإثارة القُدرة التَّوتريّة الّتي تتحكم في إنتاج الأهواء الّتي تُسيطر على النُّصوص، وبهذا يصبح اللون آلية فعَّالة من آليات إنتاج النَّصِّ فقد " ساعدت الألوان في صور كثير من الشُّعراء على توليد انسجام وتناسق بين أجزائها حَمَّلَتْها جوّاً إيحائياً معيّناً استحوذ على حواس القرّاء عبر عُصُور طويلة، وفرض عليهم دُونَما وعي حالة شُعُوريّة مُعينة"[٣]، ولم يتوقف توظيف اللون عند معناه المُعجميّ، فكثيراً ما خرج النَّصُّ عن المألوف، فقد وظَّف النَّصُّ " اللون في سياقات مُتعددة، منها ما كان قريباً من الفهم والإدراك والجمال، ومنها ما كان يَصْعُب فهمه إلّا بعد التّأويل والإيماء، كما وظَّف الشّعراء اللّون ليدلّ على نقيضه، وهو ما

---

١. حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣ ، مجلد ٢٥، مارس، ١٩٩٧، ص ٨٦

٢. عبد الله، هناء عابدين، سيمياء اللون في شعر أمل دنقل، **مجلة كلية الآداب**، جامعة سوهاج، مصر، العدد ٤٢، يناير، ٢٠١٧، ص ١٠٦

٣. الزواهرة، طاهر محمد، **اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا**، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨، ص ١١٥

يُسمّى بقلب الألوان حيثُ يتحوّل اللّون إلى نقيضه، وهذا التَّحوّل إنَّما يدلّ على الأهميّة التي يَكْسَبها السِّياق من دلالة جديدة"[١]، وهو ما يدخل ضمن أسلوب الانزياح بمُفارقة الدَّال للمدلول، وتُمثّل هذه التّقنية " أهمّ الأساليب في توظيف اللّون، فالدّوال اللّونيّة استناداً إلى هذا الأسلوب لا ينبغي أن تكون تعبيراً أميناً أو صادقاً لمدلولات غير عادية، بل هي التَّعبير غير العادي لِكَوْنٍ عادي، وهو ما يعني أن يَكُون مِعْيَار الحُكم على هذه الدَّوال لا يعود إلى مِعْيار الصِّدق أو الكذب، ولا مِعْيار توليد المَدلولات، بل القُدرة على قول رُؤية مُختلفة"[٢]، فاستطاعت النُّصوص من خلال اللون تغيير العلاقة الطبيعيّة بين الدّال والمدلول، وأن تُجِيب عن السّؤال الافتراضيّ " ما الذي نقصده حين نتساءل عن جماليات اللون في الخطاب الشِّعريّ؟ هل نقصد اللغة بما فيها من بنية من العلاقات الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والمُعجميّة، أم نبتغي الرُّؤية بما هي بنية أعمق، تشفّ عنها اللغة أو تكثفها في مجال علائقيّ متبادل بين الدّوال اللونيّة ومدلولاتها."[٣]

وانطلق أمل دُنقُل من فلسفة خاصَّة في توظيفه اللون ضمن تشكيله النَّصّيّ، واستند في تعبيره الشِّعريّ على حساسية التّوتير في الاستخدامات اللونيّة الخاصَّة، فجعل من القيمة اللونيّة علاقة انفعاليّة تتغذى على طبيعة تجربته الشَّخصيّة وثرائها، مُوسعاً من " الدّوائر الاستبداليّة الّتي تتخطى المُعجم المألوف إلى مُعجم جديد يخدم حالته النَّفسيّة والشُّعُوريّة، ولا ينفصل عالم الألوان عن العالم الشِّعريّ لأمل دُنقُل ، حيث تجلَّت مظاهر التَّوحد بينهما داخل نسيج الصِّياغة (في شعره) ثُمَّ اتصل ذلك بالواقع اتصالاً فنيّاً انسلخ فيه الشاعر عن الرُّؤية المُطلقة إلى رؤية خاصَّة أعاد فيها خلق هذا الواقع خلقاً جديداً جعله مُنتسباً إليه دُون سواه"[٤]، ووظّف أمل دُنقُل مجموعة كبيرة من الألوان في دواوينه، فلا تكاد تخلو قصيدة من توظيف اللون أو الِصفة الدَّالة عليه، وقد قامت الباحثة هناء عابدين بإجراء دراسة احصائيّة وافية عن توظيف اللون في جميع قصائد أمل دُنقُل، وقد توصّلت إلى أنَّ تردد مفردة اللون في شعره يفوق غيرها من المفردات، لتشكل هذه النتاجات دافعاً يقودنا إلى مُحاولة اكتشاف البنية الانفعاليّة اللونيّة في النَّصِّ الشِّعريّ الدُّنقليّ.

وتُجَسِّد قصيدة (**الموت في لوحات**) تشظّي اللون، حيثُ رصدت حركة اللون داخل بنيتها الانفعاليّة، فتحوّلت دلالات اللون ورمزيتها بحسب الحالة الانفعاليّة للذّات الاستهوائيّة، وتأثير المُحيط الخارجيّ على حالتها الشِّعوريّة، حيث عالجت القصيدة ثيمة (الموت) ضمن ثنائية

---

١. سويزف، فريدة، **جماليات اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس،سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٧،ص٩١
٢. عبد الله، هناء عابدين، **سيمياء اللون في شعر أمل دنقل**، ص ١٠٦
٣. دياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٢، مجلد ٥، مارس، ١٩٨٥، ص ٤٠
٤. عبد الله، هناء عابدين، **سيمياء اللون في شعر أمل دنقل**، ص ١٠٧

(الحُضُور/الغياب)، فظهر التَّشظّي اللونيّ في سيمياء العنوان (**الموت في لوحات**)، ويرتبط الموت في الذّاكرة الإنسانيّة باللون الأسود، فيطغى حُضُوره في اللوحات، ويصبح نسقاً مركزيّاً، وجاءت (لوحات) نكرة للدّلالة على العموم، والتّشتت، ولا يخفى أنَّ هذه اللوحات لا تخلو من بعض الألوان الّتي تخترق عتمتها، ولتشكل لوناً هامشياً أمام مركزيّة اللون الأسود، فلزم تنوع الألوان تنوعاً في الأهواء، فاستدعت الذّات الفاعلة اللون الأسود من مخزُونها المعرفيّ، جاعلةً منه رمزاً لحالتها الشُّعُوريّة، وإذا كان هذا هو الجو العام الذي رسمه العنوان، إلا أنَّ بداية المقطع خالف التّواتريّة اللونيّة في بناء نصِّه، فانطلق من هوى (الفرح) بتصوير لحظات السعادة، والملاحظ أنَّه مع الامتداد الزَّمنيّ تنخفض شدّة التأثير العاطفيّ، وتتقلص لحظات السعادة، وتبرز عاطفة (الحزن) والألم الّتي تتناسب مع لحظات التّعاسة والشّقاء، فيتقاطع التّشظّي اللونيّ مع الامتداد الزّمنيّ والتّحوّل العاطفيّ، فتتنازع المقطوعة ألوان مُختلفة، ترافقها عواطف مُتناقضة:

مِنْ شُرْفَتِي كُنْتُ أَرَاهَا فِي صَبَاحِ العُطْلَةِ الهَادِئ
تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى خُيُوطِ النُّوْرِ وَالغِنَاءِ
ثِيَابَ طِفْلَيْهَا ، ثِيَابَ زَوْجِهَا الرَّسْمِيّة الصَّفْرَاء
قُمْصَانَهُ المَغْسُولَة البَيْضَاءَ
تَنْشُرَ حَوْلَهَا نَقَاءَ قَلْبِهَا الهَانِئ
وَهِي تَرُوحُ وَتَجِيء
... ...
وَالآنَ بَعْدَ أَشْهُرِ الصَّيفِ الرَّدِيء
رَأَيْتُهَا .. ذَابِلَةَ العَيْنَيْنِ وَالأَعْضَاء
تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى حِبَالِ الصّمْتِ وَالبُكَاءِ
ثِيَابِهَا السَّوْدَاء ![1]

فرسمت الذّات الاستهوائيّة لقطة مشهديّة انفعاليّة، تعدّدت فيها الألوان مِمَّا حقّق وفرةً في دوالها اللونيّة، وتعاقباً لونيّاً حقّق الانسجام الانفعاليّ، ففي بداية المقطع دفع هوى (الفرح) الذّات لتعبير عن سعادتها من خلال الألوان (النّور، الأصفر، الأبيض) فالزوجة السعيدة تنشر على خيوط النّور ثياب طفليها، وبدلة زوجها الصفراء، وقمصانه البيضاء، فأظهر اللون الحالة الشُّعُوريّة الدّاخليّة لها في الماضي، أمَّا (**الآنَ**) فقد تبدلت أحوالها بفقد زوجها، أصبحت تنشر على حبال الصَّمت والبُكاء ثياب الحِداد السَّوداء، في مشهد مشحون بالتوترات الّتي رافقت تشظيها العاطفيّ.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ١٥١

وتلجأ الذّات الشّاعِرة الواقعة تحت تأثير حالة التّشظّي إلى الارتكاز على مجموعة مُتناقضة من الألوان، لتشكل من خلال مزجها لوحة شعريّة قائمة على البنية التّوتريّة، فتمنح اللون بُعداً تأويليّاً تخدم الغاية الانفعاليّة، وتخرج باللون عن دلالاته المُعجميّة، ويُدْرَك مفهوم اللّون بهدم وجوده المُعجميّ، وبنائه وفق التّوظيف السِّياقيّ، وتمثل قصيدة (**مزامير**) أنموذجاً لهذا التّشظّي:

كَانَ فُسْتَانُكِ فِي الصَّيْفِ مِن الكِتَّانِ ،
وَالزَّهْرَةُ فِي صَدْرُكِ بَيْضَاءُ ،
وَلَكَّنْ الشِّتَاءَ الآنَ يَكْسُوكِ بِلَوْنِ السَّلِ وَالنَّرْجِسِ
(حَتَّى وَرَقَةُ التُّوتِ عَلَى فَخْذَيْكِ.. صَفْرَاءُ!)
هَلْ المَاءُ يَغِيضُ الآنَ فِي البِئرِ؟
هَلْ المَاءُ يَفِيضُ الآنَ فِي البِئرِ؟
أَمَاءٌ ؟ أَمْ دَمٌ ؟
(هَذَا النَّدَى القَاتِلُ ذُو الوَجْهَينِ)
كَانَ النَايُ يَمْتَدُّ مِن الضِّفّةِ للضِّفّةِ
.....
وَلَوْنُ اللَّيْلِ بَيْنَ البُرْتُقَالِيّ – الرَّمَادِيّ – السَّمَاوِيّ
وَفِي شَعْرُكِ غَابَاتٌ مِن الوَحْشَةِ وَالصَّمْتِ ؛
هَوَى نَجْمٌ ؛ وَفِي الثَّانِيَةِ التَّالِيَةِ اِصْطَكَّتْ يَدِي
فِي الشَّبَحِ العَابِرِ
(هَلْ كَانَتْ يَدِي فِي يَدكِ اليُسْرَى؟)
وَفِي الثَّانِيَةِ الثَّانِيَةِ اِصْطَكَّتْ يَدِي فِي كَلْمَةِ السِّجْنِ
عَلَى وَجْهِ الجِدَارِ!![1]

لقد حَشَدَتْ الذَّات الشَّاعِرة في حديثها عن المكان الاسكندريّة دوال لونيّة عديدة نحو: (بيضاء، وصفراء، والبُرتقاليّ، والرَّماديّ، والسَّماويّ)، بل صَبَغَتْ مُفردات النَّصِّ بقيمة لونيّة غير مباشرة، فيصف النَّصُّ من خلال التّشظّي اللونيّ حال الاسكندريّة، فهي تمرُّ بصيف حارق، فقد لبست فستان من الكتان الّذي يشعل نزاعاً دموياً قوياً، ورسم صورة للمرأة من خلال تشخيص المكان، وبدأ باللون الأبيض في (**وَالزَّهْرَةُ فِي صَدْرُكِ بَيْضَاءُ**) فهي تحمل زهرة بيضاء على صدرها، وأشارت (بيضاء) إلى النّقاء والطُّهر والصَّفاء، فالزَّهرة البيضاء تدي تلك المرأة الّتي لم تُرضع، وظلَّ صَدرُها بِكراً، ثُمَّ تنتقل إلى اللون الأصفر في (**حَتَّى وَرَقَةُ التُّوتِ عَلَى فَخْذَيْكِ.. صَفْرَاءُ!**)

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٤٠٦

الّذي يدلّ على الذّبُول والمرض والجفاف والفساد، فهذه المرأة (المدينة) تسعى لتتخلي عن قِيَمِهَا، فورقة التّوت الّتي تستر عَورتها تأخذ بالذُبُول وتقترب من السُّقوط الخريفيّ، فتتكشف ما خلف ورقة التوت، وكأن هذه المرأة في خريفها لا تَلِد، فباتت المدينةُ عاقِراً لا تُحقّق لأهلها الحرية، ولا توفر لهم الحماية، فقد قُتِلَ فيها غريزة القُدرة على التّوالد والاستمرار، حتّى أنَّ الثلج الذي يغطيها يتحول إلى دمّ، وليلها طويل لا نهار بعده **(وَلَوْنُ اللَّيْلِ بَيْنَ البُرْتُقَالِيّ – الرَّمَادِيّ – السَّمَاوِيّ)** وهنا ذكر (لون) ليعمق من حالة الضّياع، وبدأ الليل باللون البرتقالي وقت الغُروب، وامتدّ إلى الرَّماديّ، وقُبَيل الفجر ظهرت ملامح زُرقة السماء، لكن بياض النّهار لم يظهر.

ويُظْهِرُ الضَّياعُ الوُجُوديّ نَمَطَ التَّشاكُل اللونيّ الّذي يكشف صُور الحُزن والقلق المُضمر في البنية اللونيّة ضمن شُعُور الذّات الاستهوائيّة، فتعجّ البنية النّصيّة بالقيم اللونيّة المُباشرة (الألوان)، وغير المباشرة (مُفردات ترتبط باللون)، والّتي تُساعد في بناء نموذج شعريّ ملون، يخفف من حالة الضّغط السَّياقي الدَّلاليّ السَّلبيّ الّذي ينتجه النَّصُّ، ذلك أنَّ حُضُورها في النَّصِّ بهذا الزَّخم يقلل من حدّة الحُزن في المشهد الانفعاليّ، على الرَّغم من احتفاظ الألوان بفضائها الدَّلاليّ الّذي رسمته لها المرجعيّة المُعجميّة، كما في قصيدة **(قالت امرأة من المدينة)** حيث يقول:

هَا قَدْ عَرَفْنَا كِتَابَةَ أَسْمَائِنَا
بِالأَظَافِرِ فِي غُرَفِ الحَبْسِ
أَوْ بِالدِّمَاءِ عَلَى جِيْفَةِ الرَّمْلِ وَالشَّمْسِ ،
أَوْ بِالسَّوَادِ عَلَى صَفَحَاتِ الجَرَائِدِ قَبْلَ الأَخِيرَةِ .
أَوْ بِحِدَادِ الأَرَامِلِ فِي رَدَهَاتِ (المَعَاشَاتِ) ،
أَوْ بِالغُبَارِ الَّذِي يِتَوَالَى عَلَى الصِّوَرِ
المَنْزِلِيةِ لِلشُّهَدَاءِ
قَالَتْ اِمْرَأَةٌ فِي المَدِينَةِ:
مَنْ يَجْرُؤ الآنَ أَنْ يَخْفِضَ العَلَمَ القُرْمُزِيَّ[1]

أقامت الألوان المُتعددة في النَّصِّ بُؤراً انفعاليّة مُتَحَرّكة، فتحوّلت من ملفُوظات لونيّة هامشيّة إلى مُنطلقات نصيّة مَركزيّة، تكشف الزَّاوية التبئيريّة للذّات الاستهوائيّة من خلال تمفصُلات اللّون (الأظافر، الدِّماء، السَّواد، حداد الأرامل، الغُبار، القُرمُزيّ)، لقد جسَّدت الذّات مَشهداً ساخراً حين اعترفت أنَّها أخيراً اتقنت كتابة اسمها، ففرحت بهذا الوجود الكينونيّ، ووظّفت اللون الأبيض عندما أقرّت أنَّها كتبت (بالأظافر) الّتي تتركت اللون الأبيض على جُدران السُّجُون، وجاء اختيارها لمادّة

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣٠٢ ـ ٣٠٣

هذا اللون لتعبير عن فرحها بتثبيت وُجُودها ضمن سجل الرَّافضين، فدفع (هوى الفرح) الذّات للتّعبير باللون عن شُعُورها، ولم تكن هذه هي الوسيلة الوحيدة الّتي تُعبّر فيها الذّات عن وُجُودها الرَّافض، بل تعدّدت خياراتها، فتكرّر الحرف الانفعاليّ (**أو**) بتنوع الدّلالة اللونيّة، وتصعيد الحالة الانفعاليّة، فانتقلت إلى مستوى اللّون الأحمر، فكتبت اسمها في سجل شهداء الرَّفض بدماء الجُثث المُلقاة في رمال الصَّحراء تحت أشعة شمس الحرّية، فارتبط اللون الأحمر (بهوى الغضب)، ولينعي اسمه بالحبر الأسود في صفحة الموتى، فأشار اللون الأسود إلى (هوى الحزن)، وظهرت آثار هذه النتيجة بارتداء الأرامل ثياب الحِداد الأسود يدفعهن (هوى الحزن) للخوف على مصيرهن، ولتعلق صورته مع الشهداء، وتُترك مُهْمَلة يغطيها الأصفر الدَّاكن فظهر (هوى القلق) على تاريخ المُناضلين، ولترفع على جماجم القتلى العلم القُرمُزيّ الّذي يتركب من مزيج من اللون الأحمر والوّرديّ والأزرق، ويرمز للحُبِّ، ويعبر عن العواطف " وهذا في حدِّ ذاته أعلى مستويات المَخاض، وأبلغ درجات الانصهار، وأفظع قدرات الانفجار، كان ذلك غضباً صريحاً، ورفضاً مُطلقاً، وتمَرّداً بليغاً"[1]، فرسمت الألوان فيضاً من المشاعر الانفعاليّة المُتشظيّة.

ولا تتوقف الذّات الشَّاعِرة في توظيفها للون عند المُمكِنات الدَّلالية للصّنافة المُعجميّة اللونيّة، بل تنزاح في توظيفها بما يخدم تجربتها الانفعاليّة، ويعمّق مُعطياتها التّوتريّة، فلا يلتزم اللون بالصفات الّتي حددّتها له المعاجم اللونيّة، بل يتجاوزها إلى دلالات يوفرها السّياق التّوتريّ في البنية النّصيّة، ففي قصيدة (**خاتمة**) يوظّف اللون الأحمر علامة للطبقة الأرستقراطيّة المُترفة، فيكشف ما يرافقها من سُلُوكيات تتعارض مع قيم المجتمع، حيث يقول:

آه .. مَنْ يُوقِفُ فِي رَأْسِي الطَّوَاحِينَ؟
وَمَنْ يَنْزِعُ مِنْ قَلْبِي السَّكَاكِينَ؟
وَمَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِي المَسَاكِينَ ..
لِئلا يَكْبُرُوا فِي الشُّقَقِ المَفْرُوشَةِ الحَمْرَاءِ
خَدَّامِينَ ..
مَأبُونِينَ ..
قَوَّادِينَ ..
مَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِي المَسَاكِينَ؟
لِكَيْلا يُصْبِحُوا ـ فِي الغَدِ ـ شَحَّاذِينَ ..

---

١. لحسن، عزوز، **الميتا لغة في شعر أمل دنقل، ديوان "أوراق الغرفة 8 " نموذجا**، دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٨، ص ٢٠٨

يَسْتَجْدُون أَصْحَابَ الدَّكَاكِينِ

وَأَبْوَابَ المُرَابِينَ[1]

فقد كشف اللون الأحمر عن حالة القهر الّتي لازمت الذّات الفاعلة وهي تسرد مخاوفها على الجيل القادم، فعكست هذه الملفوظات حجم الصِّراع الطبقيّ، وترى الحقيقة من خلال هذا اللون، الّذي عبّر عن حالة انفعاليّة ونفسيّة ارتبطت بالشؤم من الواقع المؤلم، والخوف على المستقبل، فباتت الشقق المفروشة (الحمراء) بؤرةً صُوريّةً تكشف خللاً في بنية المجتمع، فقد أنتج التّشظّي اللوني قوةً دلاليّةً موجّهةً ضِدَّ قيم الذّات والمُجتمع،فاللون الأحمر ارتبط بالانهيار المكانيّ،فسيطرت حالة الضَّياع على الذّات الّتي ترفض الواقع الّذي يقود طبقة الفقراء للتّحول إلى خَدَم للطّبقة المُترفة، وضياع أطفالهم بين العمل في الشُّقق أو التَّسول مِمَّا يشكل قتلاً لهذه الطبقة، فاللون الأحمر شكّل علامة سيميائيّة كشفت دلالات النَّصِّ وأعادت إنتاج المكان بما يُظْهِر الخوف من الضَّياع والتّشرد، وقد عمَّق الملفوظ (آه) الدَّلالة على الخوف الشّديد من المُستقبل، كما منحت المتلازمة (مَنْ) طاقة توتريّة كشفت دلالة المسكوت عنه في (الحمراء) بحسب قيم المجتمع.

كما شكَّل اللون الأبيض في شعر دنقل مُعادلاً موضوعيّاً للشؤم،" بدل أن يبعث الأمل والتَّفاؤل والصَّفاء، فالحالة النَّفسيّة الّتي انتابت الشَّاعر أعطت دلالة مُغَايرة لاستخدام اللون، فكانت الدَّلالة الغائبة هي دلالة الموت والحُزن والبُكاء"[2]، فكثيراً ما ذكَّره اللون الأبيض بالكفن، بل كان دائم السؤال عن الغاية من ربط الموت باللون الأسود، مع أنَّ الأبيض من حوله يذكره بالموت، ففي قصيدة(**ضِدّ مَن**) يرى كُلَّ ما حوله أبيض،فمعاطف الأطباء بيضاء، ولون الأَسِرة والشّاش والقُطن أبيض، فكُلّ شيءٍ يستدعي صورة الكفن، في المُقابل يتحوّل اللون الأسود إلى علامة للنَّجاة من الموت حسب رُؤيته اللونيّة، ولم تكن حالة فرديّة، فَظَهَرَ التّشظّي اللونيّ في قصيدة **"سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس"** حيثُ انزياح التّوظيف السّيميائيّ للون الأبيض عن دلالته المُعجميّة:

عَائِدُونَ ؛ وَأَصْغَرُ إِخْوَتِهِمْ ذُو الْعُيُونِ الْحَزِينَةِ

يَتَقَلَّبُ فِي الْجُبِّ ،

أَجْمَلُ إِخْوَتِهِمْ.. لَا يَعُودْ!

وَعَجُوزٌ هِيَ الْقُدْسُ(يَشْتَعِلُ الرَّأْسُ شَيْبًا)

تَشُمُّ الْقَمِيصَ فَتَبْيَضُ أَعْيُنُهَا بِالْبُكَاءِ،

وَتَخْلَعُ الثَّوْبَ حَتَّى يَجِئَ لَهَا نَبَأٌ عَنْ فَتَاهَا الْبَعيد[3]

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٣١٨

٢. عبد الله، هناء عابدين، **سيمياء اللون في شعر أمل دنقل**، ص ١٢٣

٣. دنقل، أمل: **الأعمال الشِّعريّة الكاملة**، ص ٢٨١

فقد امتلأ المقطع الشِّعريّ بالتناصات التّراثيّة ذات الصِبغة الدّينيّة، وبدأها بالتناص مع قصة سيّدنا يوسُف عليه السّلام وإخوته، كما تناص مع قصة سيدنا زكريا عليه السّلام، وتناص مع قصة سيدنا يعقوب وبُكائه على فَقْدِ يوسُف عليهما السّلام، وما يهمنا من هذه التناصات علاقتها باللون الأبيض وتحوّله إلى علامة سيميائية تدلّ على الشّؤم والحُزن، فجمال سيدنا يوسُف مُرتبط باللون الأبيض للبشرة، فأشعل هذا الجمال حِقْدَ إخوته، وسبب له الحزن من تصرفهم معه، أمّا العجوز فإن شَعْرَها اشتعل شيباً كما وضحّته الآية، فبات الأبيض دلالة على العجز، كما دلّ اللون الأبيض على قمة الحزن عندما ابيضّت العيون من البُكاء، فخرج اللون الأبيض عن دلالات النّقاء والصّفاء إلى دلالات استهوائيّة جديدة أنتجها السّياق، فدلّت على حالة الحُزن والبُؤس والتَّشاؤم، " واتّخذ الشّاعر من المُفارقات اللفظيّة والتناص مع قصة يوسُف عليه السّلام مُتكئاً للبناء، تظهر به سيميائيّة اللون الأبيض في هذا الموقع الأليم الممتلئ بالحزن والتّشاؤم"[1]، فكشف التّشظّي اللونيّ عن الحالة الانفعاليّة للذّات الّتي لجأت إلى هذه التناصات لإثبات الانزياح الدّلاليّ للون ليتناسب والحالة الشُّعُوريّة الّتي تسيطر على الذّات الشّاعِرة، فقدّم دُنقُل " تجربة الموت بكُلِّ ما تنطوي عليه من خُصُوصيّة وإشكال، بوصفها تجربة لونيّة عبر قيم لونيّة غير مباشرة تتحرّك على نسق التّرميز في سبيل إظهار طاقة لونيّة غائبة"[2]، فأنتج نصّه بهذه الكيفية الانفعاليّة.

وإذا كان اللون الأزرق يدلّ في الصّنافات المُعجميّة على الهُدُوء والسّكينة والعالم الّذي لا يعرف الحُدود، ويكشف حالة التّأمل، فارتبط حُضُوره بالتهدئة النّفسيّة، وكثيراً ما رمز إلى الصّدق والحكمة، والإخلاص والشَّرف والأمل وصفاء السّريرة عند الفرد، كما يرتبط باليأس، وتتحدد دلالته بتفاوت درجاته اللونيّة، ولا تتوقف شعريّة دُنقُل عند هذه الدّلالات المُعجميّة الجامدة للون الأزرق، بل يعمّق من دلالاته السيميائيّة وينفتح المجال لحُضُور دلالات جديدة ترسّخ حُضُور صُورته اللونيُة، فاستدعى من مُخَيلته اللونيَة في قصيدة (**أيلول**) اللون الأزرق بدلالة خاصَّة:

أَيْلُولُ البَاكِي فِي هَذَا الْعَامِ
يَخْلَعُ عَنْهُ فِي السِّجْنِ قَلَنْسُوَةَ الْإِعْدَامِ
تَسْقُطُ مِنْ سُتْرَتِهِ الزَّرْقَاءِ...الْأَرْقَامُ
يَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ: يُبَشِّرُ بِنُبُوءَتِه الدَّمَوِيَّةَ
لَيْلَة أَن وَقَفَ عَلَى دَرَجَاتِ الْقَصْرِ الْحَجَرِيَّةِ
لِيَقُولُ لَنَا: إِنَّ سُلَيْمَانَ الْجَالِسُ مُنْكَفِئاً

---

١. عبد الله، هناء عابدين، **سيمياء اللون في شعر أمل دنقل**، ص ١٢٣
٢. سويزف ، فريدة، **جماليات اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر**، ص ١١٧

فَوْقَ عَصَاهِ
قَدْ مَاتَ: وَلَكِنَّا نَحْسَبُهُ يَغْفُو حِينَ نَرَاهُ!
هَا نَحْنُ يَا أَيْلُولُ
لَمْ نُدْرِكِ الطَّعْنَةَ
فَحَلَّتِ اللَّعْنَةُ
فِي جِيلِنَا الْمَخْبُولِ![1]

فشخّصت الذّات الشّاعِرة (أيلول) ومنحته بُعداً قريباً من (زرقاء اليمامة) يحمل نبوءات تكشف رُؤيته العميقة للسُّلطة، وقد استدعى (أيلول) نبوءته من النَّصِّ القُرآنيّ، والتّوارتيّ حيث سخّر الله تعالى الجنَّ للملك سُليمانَ لخلق حالة من الرُّعب عند مُخالفيه، حتَّى إذا مات مُتكئا فوق عصاه ظلّوا في خوف منه، لأنَّهم لم يدركوا موته، وحسِبُوه قد غَفَا، ولم يتيقنوا موته إلا بعد أن أكل دُود الأرض عصاه فسقط، أمَّا النَّصّ الدّنقليّ فإنَّ (أيلول) هو من كشف الحقيقة، وأطلق النبوءة، فهو مُضطهد ومحكُوم عليه بالإعدام، حاله كحال سبارتاكوس وزرقاء اليمامة، ومن هنا تتكشف دلالته الرَّمزيّة فيكون أيلول (الرّائيّ) هو المُثقف الّذي يُدرِك خَبايا ما يدور حَوله، فالذّات الشّاعِرة تتقاطع مع (أيلول) في الانتماء لفئة المُثقفين، هذا الانتماء استوجب هيئة لونيّة مُعينة، فتشخيص (أيلول) دفع اللون الأزرق في (**تَسْقُطُ مِنْ سُتْرَتِهِ الزَّرْقَاءِ...الْأَرْقَامُ**) لهذا الموقع الدّلاليّ، فتكشفت خُيوط الحالة التّوتريّة للنَّصِّ، فتحوَّل المُشخص بدلالة (الزَّرقاء) إلى فئة المُثقفين، ولا يخفى ما أحدثه اللون الأزرق من تصعيد للصِّراع بين المُثقف والسُّلطة، وما أنتجته الحالة التّوتريّة من نبوءات، وكأني بها تتنبأ باقتراب موت السُّلطة الهشة الّتي تعتمد قوتها على خوف الشَّعب.

ويُعَدُّ اللون الأخضر من أكثر الألوان توظيفاً في أشعار أمل دُنقُل، فمن ناحية احصائيّة ورد الأبيض والأسود في اثنين وعشرين مَوضِعاً، وجاء بعدهما اللون الأخضر في ثمانية عشر مرةً، كما عنون قصيدين باللون الأخضر وهما:(قلبي والعيون الخضراء)و(العينان الخضروان)، ويرى البعض أنّ "مرجع ذلك ارتباط اللون الأخضر بالأمل ، إذ أنّ أهميته تبرز من خلال ارتباطه غالباً بالتّفاؤل والعطاء والجمال والبهجة، والأخضر من أكثر الألوان وُضُوحاً في الدَّلالة، فهو لون الخصب والخُضرة والنَّماء، وهو رمز الحياة ذات التَّجدد "[2]، كما نلحظ تعالق اللون الأخضر في شعر دُنقُل بالجسد، خاصَّة العين، لما له من دلالة على ربط هذا اللون بالأمل والاستبصار، وكأنّه يلون العينين بلون الحياة والخصب، ويجعل منهما أيقونة للجمال، فيتحوّل اللون الأخضر إلى مُثير

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص ١٢٧
٢. سوالمية، الصافية، وسروطي، مروة، **الحقول الدلالية في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ٢٠١٨ / ٢٠١٩ ، ص ٥١

يوتر الذّات الشّاعِرة ويُحرّكها نحو (هوى الحُبِّ) فتُعبِّر عن تجليات الجمال من خلال الجسد، خاصَّة لون العينين، فاللون الأخضر شكّل دافعاً للذّات الاستهوائيّة للبحث عن الجمال، ويمكن رصد مُعظم توظيفات هذا اللون في شعره بهذه الغاية كما في قصيدة (**براءة**) إذ يقول:

أُحِسُّ حِيَالَ عَيْنَيْكِ
بِشَيءٍ دَاخِلِي يَبْكِي
أُحِسُّ خَطِيئةَ المَاضِي تَعَرَّتْ بَيْنَ كَفَّيكِ
وَعُنْقُوداً مِن التُّفَّاحِ فِي عَيْنَيِنِ خَضْرَاوَينِ
أَأَنْسَى رِحْلَةَ الآثَامِ فِي عَيْنَيْنِ فِرْدَوْسَينِ؟ (١)

ولم تلتزم الذّات الشّاعِرة بهذه الصّنافة اللونيّة للون الأخضر، فخالف المّألوف في توظيف اللون بما يتناسب والحالة الانفعاليّة للذّات، فتظهر حالة التّشظّي اللونيّ التّي توتر الذّات، كما في قصيدة (**قلبي والعيون الخضراء**) فتكشف سيميائيّة العنوان أنّ الدَّافع لتّوظيف اللون الأخضر هو هوى (الحُبِّ) وما تحمله من دلالات عشقية تجعل قلبه صَريعها، لكنّ الذّات الشّاعِرة تكسر أفق توقع القارئ عندما يدفعها هوى (الكره) لتوظف اللون الأخضر، فيظهر التناقض في قوله:

ثَلاثُ سِنِينَ
أُبَارِزُ قَلْبِي الْمَفْتُونِ
يَجْمَعُ بَيْنَنَا لَيْلٌ، وَيُفْصِلُنَا نَـهَارٌ قَتّالٌ
تُطِلُّ عَلِيَّ- خَلْفَ لِثَامِهِ- عَيْنَانِ خَضْرَاوَانِ
(كَأَوْرِدَةٍ تُلَوِّنُ بَطْنَ رُكْبَةِ عَانِسٍ عَجْفَاءَ)
وَقَبْلًا.. كَانَتَا فِي وَجْهِ قِدِّيسَةٍ(٢)

لقد دفعت الحالة التّوتريّة الذّات إلى بناء صُورة لونيّة تُثير القَارئ، وتكشف ما في داخلها من حالة تشظّي وقلق نتيجة العامل الزَّمنيّ، فقد ابتعد القلب عنها ثلاث سنين، فرسمت صُورة صادمة تُظهر حالة التَّناقض عندما جعل العُيون الخضراء الجميلة **(كَأَوْرِدَةٍ تُلَوِّنُ بَطْنَ رُكْبَةِ عَانِسٍ عَجْفَاءَ)**، فهذا الانتقال المُفاجئ ولّد مُفارقة صدمت القارئ، وأظهر الأبعاد النَّفسيَّة واسقاطاتهما الشُّعوريّة الّتي رسمتْ هذه الصُّورة البَشِعَة، فظهر التَّشظّي في توظيف العينين الخضراوين في النَّصين السَّابقين، وكشف التّناقض الهوويّ بين هوى الحُبِّ وهوى الكُره.

---

١. دنقل، أمل: **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص ٤٧
٢. المرجع نفسه، ص ٦٠

وقد تبيَّن لنا أنَّ هوى التَّشظّي يرتبط بالاغتراب الوُجُوديّ والنَّفسيّ والضَّياع؛ لارتباطه في الشِّعر الحداثيّ بالتَّمرُّد والرَّفض، ضمن فضاءات رُؤيويّة جديدة، وبذلك يتحوَّل التَّشظّي إلى حالة هوويّة إطاريّة تُغطّي نماذج عديدة من نُصوص أمل دُنقُل، تَجْتَمِعُ داخلها مجُموعة أهواء فرعيّة، حتَّى بات ظاهرة بنائيّة في تشكيل شِعريَّة النُّصوص تستحق الدِّراسة، ويرتبط التَّشظّي بتوتير الملفوظات النَّصيّة مِمَّا يدفعها إلى توليد انفعالات عاطفيّة تعبِّر عن حالة الحزن والغضب والقلق والرَّفض والتَّمزُّق الانفعاليّ، وحاولت دراستنا تحديد محاور هوى التَّشظّي ضمن مفهوم تشظي الذّات والموت والمكان والزَّمن واللون، ففي مجال تشظّي الذّات، ظهر التّشظي العاطفيّ في تناول الذَّات لقضايا القمع السُّلطويّ، وحالة الانهزام والانكسار الّتي تشعُر بها، فظهرت نُصُوصه مشحونة بالنَّزعة الذَّاتيّة الّتي تظافرت أهواء التَّشظّي الفرعيّة في إنتاجها، خاصَّة أهواء الحيرة والقلق والخوف والحزن والضَّياع، واستطاع هوى التَّشظّي تصوير حركة الذَّوات الفاعلة داخل نُصُوصها، وتتبع محاولات هُرُوبها من خلال القناع أو المُفارقة الصَّادمة أو الانزياحات في قضاياها المُعاصرة، ونبذ واقعها المهزوم.

وتكاد دراستنا تجزم أنَّ هوى الموت ينازع في الحُضُور حالة الرَّفض الّتي عُرِفَ بها أمل دُنقُل، وظهر هوى الموت مُنذ ديوانه الأوَّل، فحمل ديوانه مُتلازمة الموت (مقتل القمر) فبات هوى تشظّي الموت ظاهرة مُميزة للسَّرديات الدُّنقليّة، وختم نتاجه الأدبيّ بديوان (أوراق الغرفة ٨) ففاح أريج الموت في كُلِّ قصائده، وابتعد دُنقُل عن الموت الفيزيائيّ، ولجأ إلى الموت الفلسفيّ عندما جعل من الموت حالة قتل للمعرفة، ووسيلة للخَّلاص من المعاناة، فعبَّر هوى الموت عن حالة الضَّياع الّتي تعيشها الذّات الاستهوائيّة، ولم تخلُ أشعار أمل دُنقُل من هوى التَّشظّي الزَّمانيّ عندما استحضر شخصيات تراثيّة وتناص معها للهَرَب من واقعه المرير إلى أمجاد الماضي في مُحاولة لاستشراف المُستقبل، فشكَّل الزَّمن حالة نكوص للذَّاكرة الزَّمانيّة الّتي ترى في الماضي نموذجها الّذي تسعى إليه للهرب من الصُّورة المُخيفة للحاضر، أمَّا التَّشظّي المكانيّ فقد ظهر من خلال الأفضيّة المكانيّة الاستهوائيّة الّتي أحدثت توترات في الحالة الشُّعُوريّة للذّات وإرباكها خاصَّة السرير والسِّجن والجِدار والمدينة والرِّيف والميدان، فقد شكَّلت هذه الأفضيّة أيقونات استهوائيّة تدفع الذّات الاستهوائيّة لإنتاج دلالاتها الجديدة، كما لاحظنا التَّشظّي اللونيّ من خلال خُرُوج اللون في أشعار أمل دُنقُل عن معناها الصّنافيّ المُعجميّ إلى معانٍ استهوائيّة، فبات الأبيض دالاً على الموت وعلامة للكفن، والأسود علامة للحياة، ولا نكاد نجد نصّاً دُنقُليّاً سَلِمَ من التَّشظيّ اللونيّ، وتغيرت دلالات اللون بحسب الحالة الانفعاليّة للذّات، وللابتعاد عن الجانب النّظريّ فقد تتبعنا العديد من قصائد أمل دُنقُل، وأفردنا تحليلات تطبيقيّة تبرز هوى التَّشظّي.

الخاتمة

تندرج دراسة " **سِيميائيّة الأهواء في السَّرديات الشِّعريّة عند أمل دُنقُل**" ضمن الدِّراسات السِّيميائيَّة المُعَاصرة الّتي أنتجتها المناهج النَّقديَّة الحَداثيَّة، وتُعَدُّ سيميائيّة الأهواء من الدِّراسات المُكَمِّلة للسَّيميائيات العامة، فقد جاءت لتسدَّ الفراغات الّتي أحدثتها سيميائيّة العمل، وقد أفضتْ هذه الدِّراسة الّتي حاولنا فيها الإلمام بسيميائيّة الأهواء من الناحية النَّظريّة والتّطبيقيّة، إلى جُمْلَة من النَّتائج والتَّوصيات، ومن أهمِّ النَّتائج المُتوصَّل إليها:

- لاحظنا أنَّ سِيمياء العمل لم تهتَمّ بحالة النَّفس الّتي تُشكّل دافعاً للفعل لإنتاج دلالات جديدة، بل كان جُلَّ اهتمامها بالتَّحولات الّتي تطرأ على العامل، وتهتمّ بدراسة أنظمة العلامات، والتَّركيز على طُرق صناعة المعنى وعناصر إنتاجه، فترى سيميائيّة العمل أنَّ الذَّوات مُجرد عوامل تُنجز أفعالاً، دُون أن تهتمّ بأثر العواطف في إنتاج الدَّلالة، فلم تركز على دور البُعد الانفعاليّ في توليد المعنى.

- اتكأت سِيميائيّة الأهواء في جانبها التَّطبيقيّ على العديد من إجراءات الجهاز المفاهيميّ لسِيميائيّة العمل، الَّتي شكَّلت أرضيّة انطلقت منها، إذ يصُعب استيعاب سيميائيّة الأهواء دُون هَضْم مفاهيم سيميائيّة العمل، على مبدأ ما دام العامل يعمل فهو بالضَّرورة يُحِسّ، لتكون امتداداً طبيعيّاً للسّيميائيّات العامة، لهذا اعتمدت على الكثير من آليات سيميائيّة العمل لكشف الدَّلالات الانفعاليّة الّتي اسهمت في إنتاج النُّصوص، مِمَّا ينفي وجود قطيعة بين سيميائيّة العمل وسيميائيّة الأهواء، وتستمدّ مبادئها مِمَّا جاءت به سيميائيّة العمل، خاصَّة المُستوى السَّرديّ والخطابيّ والدَّلاليّ، الّتي ترسم طريقة تشكّل المعنى من خلال التّمظهرات التَّحويليّة للبنية السَّطحيّة والعميقة.

- وضعت سيميائيّة الأهواء لنفسها مفاهيم إجرائيّة خاصَّة بها في تحليل النُّصوص، كانت نتاج جهود الباحثين السِّيميائيّين على مدار سنوات طويلة أهمّها الخُطاطة العاطفيّة، وما يتبعها من مُخططات توتريّة ومسارات استهوائيّة، كما استفادت من فكرة المُربع الهوويّ، والنَّموذج العامليّ التَّوتريّ، وحددّت اهتماماتها بكُلِّ ما له علاقة بالأهواء والتأثيرات الانفعاليّة الّتي تؤثر على الذَّوات الفاعلة والاستهوائيّة، وتبحث في طُرق إنتاج العواطف للدَّلالات في الخطابات، وترصد حركة العواطف في النَّصِّ، والأهليّة الّتي تمتلكها الذَّوات لإنتاج الخطاب، فاهتمَّت سيميائيّة الأهواء بحالات النَّفس، وأضافت بُعداً جديداً في دراسة الخطابات، تمثل في البُعد الانفعاليّ.

- أعادت سيميائيّة الأهواء الاهتمام بحالات الجسد، حيثُ جعلت من الجسد علامات سيميائيّة توتريّة، يشكّل الجسد فيها دالاّ للمدلول العاطفيّ من حيث الرَّفض والغضب والفرح والحزن والخوف، والقلق، ووضَّحت وظيفة الجسد الانفعاليّة باعتباره علامة توتريّة تبيّن الحالة الشُّعُوريَّة للشَّخصيّة، وما يعكسه الجسد من مشاعر دالة على تلك العواطف، تظهر آثارها مباشرة على الجسد بوصفها ردّ فعل للانفعالات.

- اِتَّسم شعر أمل دُنقُل بالنَّزعة الدَّراميّة القائمة على البنية السَّرديّة، وتبرز الشَّخصيّة بوصفها من أهمِّ مُكوناتها السَّرديّة، الّتي أُطْلِقَ عليها في السِّيميائيّة السَّرديّة مفهوم (المُمَثِّل)، وتتحوّل في سيميائيّة الأهواء إلى علامة توتريّة، وتكون بياضاً دلاليّاً تتحدّد ماهيته داخل السِّياق الانفعاليّ، فتتحوّل الشَّخصيّة إلى مادّة استهوائيّة تُثير الانفعالات التَّوتريّة الّتي تُحرِّك الذَّات نحو تحقيق موضُوعها، ويتكشَّف دور المُمثِّل في صياغة العواطف، وبذلك تكون الشَّخصيّة مفهوماً إجرائيّاً يُؤدي مجمُوعة من الأدوار التّيماتيكيّة الّتي تُفْضِي بدورها إلى مجمُوعة من الأدوار الباتيميّة.

- يُعَدُّ هوى الغضب من أهمِّ العناصر المُنتجة للدَّلالة في النَّصِّ الدُّنقليّ؛ لأنَّه يُمثّل الجسر الّذي تَعْبُر من خلاله الأحاسيس والمشاعر الغاضبة إلى المُتلقِّي، ولهذا اهتمّت سيميائيّة الأهواء بدراسة الظواهر الّتي ترتبط بعاطفة الغضب، وكشف تأثيراتها النَّفسيّة على الذّوات الفاعلة المُنتجة للخطابات، وبذلك ظهر هوى الغضب في صُورة هوى إطار يجمع داخله مجمُوعةً من الأهواء مثل الخوف والقلق والحزن والرَّفض، وبذلك شكَّل هوى الغضب بُؤرة هوويّة اعتمدت على اللغة العاطفيّة الّتي شكَّلت حلقة وصل بين الانفعالات المُتعددة الّتي تُمثّل الحالة الشُّعُوريّة المُتجلّية داخل الخِطاب الشِّعريّ.

- تتكشف حقيقة سيمياء الأهواء لهوى الغضب من خلال المسار العاطفيّ، الّتي تمرّ بعدة مراحل يتمّ من خلالها الكشف عن هوى الغضب، ويبدأ المسار العاطفيّ باليقظة العاطفيّة الّتي تُعدُّ نقطة الانطلاق الهوويّ، وتظهر فيها ارهاصات عاطفة الغضب، أمَّا مرحلة الاستعداد العاطفيّ فتتلقى فيه الذَّات الهويّة العاطفيّة الضَّروريّة لتشعر بهوى الغضب، في حين تكتمل الهويّة العاطفيّة في مرحلة المحور العاطفيّ، حيث تمتلك الذَّات دوراً عاطفيّاً خاصاً بها، ونتتبع أثر هوى الغضب على جسد الذَّات في مرحلة الانفعال ويتمُّ في هذه المرحلة الاهتمام بالحالة الاضطرابيّة الّتي يتعرَّض لها الجَسَد المُسْتَقْبِل لرُدُود الأفعال، وينتهي المسار العاطفيّ بمرحلة التَّهذيب الّتي تقيّم عاطفة الغضب وفق القيم السَّائدة في المجتمع اعتماداً على الرُؤية الأخلاقيّة.

- كشفت المُخططات التَّوتريّة الّتي رافقت هوى الغضب التنوع لانفعاليّ في النُّصوص، وحددت العلاقة البيانيّة بين شدّة التَّأثر واتّساع المدى الزَّمنيّ، وتجسَّدت في أربعة مُخططات وهي: مُخطط الهُبُوط، ومُخطط الصُّعُود، ومُخطط الخُمُود، ومُخطط التَّضعيف، وقد كشفت المُخططات الحالة التَّوتريّة لأشعار أمل دُنقُل والّتي في الغالب ترتفع فيها الشِّدَّة التأثريّة، وتنمو عاطفة الغضب صُعُوداً؛ لتتناسب مع حالة الرَّفض الّتي سعى لها في قصائده، وتكشف حالة اليَأس والألم الّتي تنتاب الذّات الاستهوائيّة.

- شكَّل هوى التَّشظّي ظاهرةً لافتةً في شِعر أمل دُنقُل، وقد ارتبط بحالة الضَّياع الوُجُوديِّ، والتَّمرّد، والاغتراب النَّفسيّ والفلسفيّ، وتكوّن هوى التَّشظّي من خلال تشظيّ الذّات الوُجُوديّ، الّتي تعرضت لحالة من التّقلبات العاطفيّة، كما برز هوى تشظّي الموت في النَّصِّ الدُّنقليّ ليُشكِّل آليةً لتّعبير عن الرَّغبة في الخلاص من المعانة، وأهتمَّ هوى تشظّي الزَّمن بظاهرة استحضار الزَّمن الماضي للهُرُب من الآنيّة، ففي ماضويّة الماضي حنين واستشراف للمستقبل، كما تحوّلت الأفضيّة إلى أيقونات توتريّة من خلال تشظيّ المكان خاصَّة المدينة والرِّيف والسِّجن والجِدار والسرير، في حين ظهر البُعد التأويليّ في تشظيّ اللون عندما احتلَّ اللون مساحةً كبيرةً في البنية النَّصّيّة الدُّنقليّة، واختلفت الرُّؤية الانفعاليّة للون عن النَّظرة المُعجميّة، فجعل الأبيض مثلاً رمزاً للموت.

- حملت أشعار أمل دنقل زخماً عاطفيّاً تنازعته أهواء عديدة للسَّيطرة عليها، فتنوعت الأهواء بين الحزن، والخوف، والقلق، والغضب، الحنين، والحبِّ، فهي تحمل انفعالات توتريّة تُحِيل على الشِّدَّة العاطفيّة، والاسترخاء الشُّعُوريّ، والّتي تكشف البنية الاستهوائيّة لطبيعة الذّات الرَّافضة، نتيجة تجاربها الحياتية المُوزعة بين الحِرمان والإحباط.

- شقَّتْ لنا سيمياء الأهواء طريقاً للوقوف على انفعالات الذّات الاستهوائيّة في أشعار أمل دُنقُل، وإدراك مُختلف الحالات التّوتريّة المُرافقة للذَّات في رحلتها الشُّعُوريّة.

- نالت الرِّواية حظاً وافراً من دراسات سيميائية الأهواء، وتَعَدُّد نماذج تطبيقها على أنواع شتّى من الرِّوايات، حتَّى خُيِّل أنَّ هذا الفرع السِّيميائيّ أنسب للرِّواية منه للشِّعر؛ لاعتمادها على الصِّراع، وقد حاولنا في دراستنا تطبيق آليات سِيميائيّة الأهواء على الشِّعر العربيّ، ولاحظنا ندرة الدِّراسات في هذا المجال، فلم نقف - في حدود معرفتنا - إلا على دراسة يتيمة تناولت سيميائيّة الأهواء في شعر بشار بن برد، لهذا نُوصي بمزيدٍ من دراسات سيميائيّة الأهواء على نماذج شعريّة خاصَّة أنَّ الشِّعر قائمٌ على الانفعالات والعواطف.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

١. القرآن الكريم

٢. دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، تقديم عبد العزيز المقالح، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧

ثانياً: المراجع

٣. إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

٤. إبراهيم، عبد الستار، **أسّس علم النّفس**، د. ط، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٧.

٥. إبراهيم، عبدالله، **السَّرد النَّسويّ- الثقافة الابوية، الهوية الأنثوية، والجسد**، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١.

٦. إسماعيل، عزالدين، **الأدب وفنونه**، دراسة ونقد، ط٩، دار الفكر العربيّ، القاهرة.

- إسماعيل، عز الدّين، **الشِّعر العربيّ المُعاصر** - قضاياه و ظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط٤، دار الفكر العربيّ، ١٩٩٤.

٧. إينو، آن، وآخرون، **السّيميائيّة الأصول القواعد، والتاريخ**، ترجمة: رشيد بن مالك، ط٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣.

٨. أحمد، محمد فتّوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

٩. أحمد، نفلة حسن، **التّحليل السّيميائيّ للفن الروائيّ** – دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، د. ط، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ٢٠١٢.

١٠. الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠.

١١. آريفيه، ميشال، وآخرون، **السّيميائيّة أصولها وقواعدها**، ترجمة: رشيد بن مالك، د. ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

١٢. الأزرعيّ، سليمان، **البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حُزيران**، ط١ ، الناشر: أمانة عمان الكبرى، الدائرة الثقافية، ٢٠٠٥.

١٣. بارت، رولان، **الكتابة في درجة الصِّفر**، ترجمة : محمد نديم خشفة، ط١، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، سورية، ٢٠٠٢.

١٤. برنس، جيرالد، **المُصطلح السَّرديّ**، ترجمة: عابد خزندار، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٣٦٨، ٢٠٠٣.

١٥. بريمي، عبد الله، **مطاردة العلامات - بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التّأويليّة "الإنتاج والتَّلقي"** ، ط١، دار كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٦.

١٦. بشار، سعيدة، سيمياء الانتماء في رواية الانطباع الأخير لـ مالك حداد، ط١، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٤.

١٧. بنكراد، سعيد، **السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ط٣، دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية، سوريا، ٢٠١٢.

- بنكراد، سعيد، **سيمولوجيا الشّخصيات السّرديّة**، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣.

- بنكراد، سعيد، **مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ١٩٩٤.

١٨. بوشفرة، نادية، **مباحث في السيميائيّات العامة**، دار الأمل للنشر، الجزائر، ٢٠٠٨.

١٩. بوطاجين،السعيد، **الاشتغال العامليّ دراسة سيميائيّة**،ط١،منشورات الاختلاف، ٢٠٠٠.

٢٠. تشاندر، دانيال، **أسس السيميائيّة** ، ترجمة: طلال وهبة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٨.

٢١. تودوروف، تزفيتان، **مفاهيم سرديّة**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥.

٢٢. توسان، برنار، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

٢٣. ثامر، فاضل، **شعر الحداثة، من بنية التَّماسك إلى فضاء التَّشظّي**، ط١، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، ٢٠١٢.

٢٤. الجشعي، نجاة صادق، **التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية**، ج٢، ط١، الناشر: مركز الوطن العربي "رؤيا "، القاهرة، ٢٠١٧.

٢٥. جيران، عبد الرحيم، **علبة السَّرد، النَّظريّة السَّرديّة من التَّقليد إلى التّأسيس**، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ٢٠١٣.

٢٦. جينت، جيرار، **خطاب الحكاية - بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

- جينت، جيرار، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة : محمد معتصم، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠.

٢٧. حسنين، أحمد طاهر، وآخرون، جماليات المكان، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

٢٨. حسين، خالد حسين، في نظريّة العُنوان، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، د. ط ، دار التكوين، د. ت .

٢٩. حمداوي، جميل، **الاتجاهات السّيميوطيقيّة (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**،ط1، شبكة الألوكة ، ٢٠١٥.

- حمداوي، جميل،**الجديد في السيميوطيقا من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري**، ط١، ٢٠١٧.

- حمداوي، جميل، **سيميوطيقا العنوان**، ط٢، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ٢٠٢٠.

- حمداوي، جميل، **مستجدات النّقد الرّوائيّ**، ط١، شبكة الألوكة، ٢٠١١.

٣٠. خراب، ليندة، **شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية** (خط الاستواء - مقامة ليلية - سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا)، ط١، عالم الكتاب الحديث، إربد، ٢٠١٧.

٣١. أبو الخير، محمود، **شعر المعمَّرين في الجاهليّة وصدر الإسلام**، ط١، سماته الفكريّة والفنيّة، دار الرّواية العربيّة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١١.

٣٢. الداهي، محمد، **سيميائيّة الكلام الرّوائي**، ط١، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.

- الداهي، محمد، **سيميائيّة السّرد بحث في الوجود السّيميائيّ**، ط١، دار رؤيا، القاهرة، ٢٠٠٩

٣٣. راغب، نبيل، **موسوعة الفكر الأدبيّ**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠٠٢.

٣٤. الرّازيّ، محمد بن أبي بكر، **مُختار الصِّحاح**، ط١، دار الفكر، عمان، ٢٠٠٧.

٣٥. ربيع، محمد شحاته، **علم النفس الاجتماعي**، ط١، دار المسيرة للنشر، ٢٠١١ .

٣٦. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية،دراسة في ديوان أمل دنقل**، المركز القومي للنشر، عمان، ١٩٩٩.

٣٧. الروينى، عبلة، **سفر أمل دنقل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

٣٨. الزاهي، فريد، **النص والجسد والتأويل، ط١**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

- الزاهي، فريد، **الجسد والصّورة والمقدس في الاسلام**، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩.

٣٩. زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيات التُّراثيّة في الشِّعر العربيّ المعاصر**، د. ط، دار الفكر العربيّ، القاهرة ،١٩٩٧.

٤٠. الزواهرة، طاهر محمد، **اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا**، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.

٤١. الزيات، أحمد حسن، وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط٣، دار عمران، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٥

٤٢. سارتر، جان بول، **الوُجُوديّة مذهب إنساني**، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط١ ، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٤.

- سارتر، جان بول، **نظريّة في الانفعالات**، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، دار الكتب، القاهرة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د. ط، ٢٠٠١.

٤٣. سعدية، نعيمة، **التّحليل السّيميائيّ والخطاب**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٦.

٤٤. سعيد، إدوارد، **المُثقّف والسُّلطة**، ترجمة: محمد عناني، ط ١، دار رؤية للنشر والتّوريع، القاهرة، ٢٠٠٦.

٤٥. بن سنوسي، سعاد، **السّيرورة السّيميائيّة ومشروع الدّلالات المفتوحة، قراءة في الخطاب النّقديّ المَغَاربيّ**، مركز الكتاب الأكاديميّ، ٢٠١٨.

٤٦. الشاذلي، عبد السلام، **التَّغريب والتَّجريب في الأدب العربيّ المُعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥.

٤٧. الشعار، سلطان عيسى، **الزمن في شعر محمود درويش**، ط١، وزارة الثقافة، ٢٠١٨

٤٨. شكشك، أنيس: **علم النّفس العام، القوى النّفسيّة المعرفيّة والقوى النّفسيّة**،ط١، دار المنهج للدراسات والنشر، حلب، ٢٠٠٨ .

٤٩. الشيباني، عبد القادر فهيم، **معالم السِّيميائيّات العامّة أسسها، ومفاهيمها**، ط١، الجزائر،٢٠٠٨

٥٠. الطالب، عمر محمد، **عزف على وتر النَّصِّ الشِّعريّ، دراسة في تحليل النُّصوص الأدبيّة الشِّعريّة**، د. ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٠

٥١. طاليس، أرسطو، **الخطابة**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٩

٥٢ . عبد الجليل، منقور، **علم الدَّلالة، أصوله ومباحثه في التّراث العربيّ ـ دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠.

٥٣. عبد العالي بوطيب، **مستويات تحليل النَّصِّ الرّوائيّ**، ط١، مطبعة الأمنية، ١٩٩٩.

٥٤. عبيدات، حسين محمد، **تجلّيات الخوف في الشِّعر الأمويّ**، ط١، وزارة الثقافة، ٢٠١٥.

٥٥. عثمان، اعتدال ، **إضاءة النَّصّ**، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، ط ١، ١٩٨٨.

٥٦. العجيمي، محمد الناصر، **في الخطاب السّرديّ – نظرية قْريمَاس**، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط ، ١٩٩١

٥٧. أبو العزم، طلعت، **الرُّؤية الرّومانسيّة للمصير الإنساني لدى الشَّاعر العربيّ الحديث**، دراسة أدبية وفنية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ١٩٩٥.

٥٨. العلاق، علي جعفر، **في حداثة النَّصِّ الشِّعريّ، دراسات نقديّة**، ط١، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٥٩. عمارة، إخلاص فخري، **استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**، ط١، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٧.

٦٠. عمر، أحمد مختار، **مُعجم اللغة العربيّة المُعاصرة**، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨

٦١. عياد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط٢، دار العلوم، الرياض، ١٩٩٢.

٦٢. عيال سلمان، محمد سليمان، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧.

٦٣. العيد، يمنى، **في معرفة النَّص**، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.

٦٤. أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والكتاب، الكويت، ١٩٩٥.

٦٥. غريماس، ألجيرداس، جاك فونتنيي، **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٠

- غريماس، **سيميائيّات السّرد**، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٨.

- غريماس، **في المعنى**، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، ١٩٩٩.

- غريماس، وآخرون، **النظريّة السّيميائيّة السّرديّة** (الكشف عن المعنى في النَّصِّ السّرديّ)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،.٢٠٠٨

٦٦. فونتاني، جاك، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية، سوريا، ٢٠١٠.

٦٧. قاسم، سيزا، أبو زيد، نصر حامد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقيا** مقالات مترجمة ودراسات، مقال بعنوان: **سيميوطيقا الشعر: دلالة الشعر**، مايكل ريفاتير، ترجمة: فريال جبوري غزول، د. ط ، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٦٨. القاضي، محمد، وأخرون، **معجم السّرديات**، ط١، دار محمد علي، تونس، ٢٠١٠.

٦٩. القرشي، عالي سرحان، **أسئلة القصيدة الجديدة**، ط١، دار الانتشار العربي، بيروت،٢٠١٣

٧٠. قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٠.

٧١. القضاة، أمينة جميل، **تجليات الغربة والحنين في شعر الفتوحات الإسلامية، في شعر صدر الاسلام**، ط١، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢١.

٧٢. قطّوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، ط١، وزارة الثقافة الأردنيّة، ٢٠٠١ .

٧٣. قميحة، جابر، **التراث الانساني في شعر أمل دنقل**، ط١، هجر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧.

٧٤. كندي، محمد علي، **الرَّمز والقناع في الشِّعر العربيّ الحديث**، (السياب ونازك والبياتي)، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٣.

٧٥. كورتيس، جوزيف،**مدخل إلى السيميائيّة السَّرديّة والخطابيّة**، ترجمة: جمال حضري، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧.

٧٦. كيوان، عبد العاطي، **أدب الجسد بين الفن والاسفاف**، دراسة في السّرد النسائيّ- مدخل نظريّ، ط١، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ٢٠٠٣.

٧٧. لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفيّة**، تعريب: خليل أحمد خليل، ط٢، منشورات عويدات، بيروت،٢٠٠١.

٧٨. لحسن، عزوز، **الميتا لغة في شعر أمل دنقل، ديوان "أوراق الغرفة 8 " نموذجا**، دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٨.

٧٩. لحمداني، حميد، **بنية النّصِّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٨٠. لوبروتون، دافيد، **انتروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، .١٩٩٧

٨١. بن مالك، رشيد، **قاموس التّحليل السّيميائيّ للنّصوص**، ، د. ط ، دار الحكمة٢٠٠٠.

- بن مالك،رشيد، **مقدمة في السّيميائيّة السّرديّة**، دار القصبة للنشر،الجزائر، ٢٠٠٠.

٨٢. مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشّعريّ**، دراسة في توظيف الشخصيات التّراثيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٦.

٨٣. محمود، عبد الرحمن عبد السلام، **التأويل السيميائيّ للشّعر – أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٠.

٨٤. أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٣

٨٥. مراشدة، عبد الباسط، **التّناص في الشّعر العربيّ الحديث السّياب ودنقل ودرويش نموذجاً**، ط١، دار ورد للنّشر والتّوزيع، عمان، ٢٠٠٦.

- مراشدة، عبد الباسط، **قراءة في الأدب الأردنيّ، نماذج من الرّوايّة والقصة والمقال**، الناشر وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان، ٢٠١٨.

٨٦. مرتاض، عبد الملك، **التحليل السيمائي للخطاب الشعري(تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ)** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

- مرتاض، عبد الملك، **في نظريّة الرّوايّة**، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، ١٩٩٨.

٨٧. المرزوقي ، سمير، و شاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، ط١، الناشر: وزارة الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٨٨. المساوي، عبد السلام، **البنيّات الدالّة في شعر أمل دنقل**، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.

٨٩. مصطفى، بدر الدين، **دُروب ما بعد الحداثة**، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧.

٩٠. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٧.

٩١. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٣، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩.

٩٢. أبو ناضر، موريس، **الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة**، ،(د. ط)، دار النهار للنشر، بيروت، د. ت،.

٩٣. نجاتي، محمد عثمان، **الدراسات النفسانية عند العلماء المسلمين**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣.

٩٤. النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النَّصِّ الأدبيّ**، ط١، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦

٩٥. نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائيّ للخطاب الروائيّ** (البنيات الخطابية- التركيب – الدلالة) ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

٩٦. هامون، فيليب، **سميولوجيّة الشّخصيات الرّوائيّة**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ٢٠١٣.

٩٧. هلال، عبد الناصر، **آليات السّرد في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ط١، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

- هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشِّعر العربيّ المُعاصر**، ط١، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ٢٠٠٥

- هلال، عبد الناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة "قراءة في شعر السبعينيات"**، د. ط، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥.

٩٨. وادي، طه، **المَدخل لدراسة الفنون الأدبيّة واللّغويّة**، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة، ١٩٨٧.

٩٩. وازيدي، حليمة، **سيميائيات السَّرد الروائيّ من السَّرد إلى الأهواء**، ط١، منشورات القلم المغربي، ٢٠١٧.

١٠٠. وغليسي، يوسف، **مناهج النّقد الأدبيّ**، مفاهيمها، وأسسها، تاريخها، وروادها، وتطبيقاتها العربيّة، ط ١، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د .ت.

١٠١. الوقفي، راضي، **مقدمة في علم النفس**، ط٣، دار الشروق للنشر، عمان، ٢٠١٣.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

١. بخوش، علي، **التلقي في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خير بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤.

٢. بعزيز، سهيلة، فراق، مريم: **سيميائيّة الأهواء في رواية "شوق الدرويش" لحمود زيادة**، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيدي، أم البوافي، الجزائر، ٢٠١٧ / ٢٠١٨ .

٣. بلعور، مليكة، **سيميائيّة الأهواء في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان**، رسالة ماجستير، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، ٢٠١٤.

٤. بوعالم، سارة، وحمزاوي، هدى، **تجليات الأهواء في رواية "حالات" لعبد الله عيسى لحيلح**، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسيّ – تبسة، الجزائر، ٢٠١٦ / ٢٠١٧.

٥. توهامي، إيمان، **سيميائية الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة، لواسيني الاعرج**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢ – ٢٠١٣.

٦. جريوي، آسيا، **السيميائيّة السَّرديّة من البنية إلى الدَّلالة** - دراسة في ثلاثية حكاية بحار لحنا مينة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢/ ٢٠١٣.

٧. الخصاونة، منال سعيد، **المكان في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٨.

٨. الخفيفي، بسمة محمد عوض، **الرمز في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة قاريونس، بغازي، ليبيا، د.ت .

٩. درقاوي، سميرة، وبن حامد، رقية، **سيمياء الأهواء في ديوان " بشار بن برد "**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٩.

١٠. زغودي، دليلة، **سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي**، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠١٣ / ٢٠١٤

١١. بن ستيتي، سعدية، **فنيّة التّشكل الفضائيّ** وسيرورة الحكاية في رواية الامير "واسيني الاعرج" دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف ٢، الجزائر،٢٠١٣.

١٢. سوالمية، الصافية، وسروطي، مروة، **الحقول الدلالية في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ٢٠١٨ / ٢٠١٩.

١٣. سويزف، فريدة، **جماليات اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٧

١٤. أبو غفرة، اسلام، **السَّرد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر- غزة، فلسطين، ٢٠١٨.

١٥. مليزة، عطا الله، **سيميائيّة الأهواء في رواية 2084 حكاية العربيّ الأخير لواسيني الأعرج**، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ٢٠١٥ / ٢٠١٦.

رابعاً: المجلات والدوريات:

١. إيوكي، علي نجفي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، العدد ١٣، ٢٠١٣.

٢. بادي، محمد، سيميائيّة مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجيّة)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد ٣، مج٣٥، ٢٠٠٧.

٣. بلعاد، عبد الحق عمور، في التحليل السيميائي للخطاب الشعري، **مجلة مقاليد**، ع٢، ٢٠٢١.

٤. بلعلي، آمنة، المداخل المفاتيح لسيميائيّة الأهواء، **جريدة الجزيرة اليومية** ،الرياض، فضاءات ثقافية، صفحة ١٤، العدد١٦٥٩٩، تاريخ:١٠ / ٣ / ٢٠١٨.

٥. بكور، سعيد، رؤيا النهاية واستشراف الموت ، قراءة في قصيدة "الورقة الأخيرة - الجنوبيّ" لأمل دنقل، **مجلة أبابيل**، حلب، العدد ٥٦ ، السنة لسابعة، تموز ٢٠١٢، ص٧٧

٦. بومالي، حنان، التشخيص وفنية التلقي في شعر أمل دنقل، **مجلة علوم اللغة العربية وآدابها**، ع١٣، ج٢، ٢٠١٨.

٧. جريوي، آسيا، البعد الهووي ودوره في حركية الإنجاز دراسة في رواية سيدة المقام، **مجلة المَخْبر**، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١٢.

٨. حضري، جمال، البناء الدّلاليّ للقصّة عند نجيب محفوظ " ابن السبيل" نموذجا ، **مجلة التّجديد**، مجلد ١٦، العدد٣١، ٢٠١٢.

٩. حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣ ، مجلد ٢٥، مارس، ١٩٩٧.

١٠. خشة، عبد الغاني، تبني القيّم واشتغال العواطف في قصيدة "أقيموا بني أمي صدور مطيكم" للشنفرى، **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، العدد ١٥، حزيران ٢٠١٦.

١١. خولة، بوبصلة، سيمياء الأهواء في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، من أوراق : **الملتقى الدولي الثامن بعنوان " السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥.

١٢. الداهي، محمد، **هندسة** الأهواء في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة، **مجلة ثقافات**، العدد ١٠ ، كلية الآداب، جامعة البحرين، ابريل ٢٠٠٤.

- الداهي، محمد، سيميائيّة الأهواء، **مجلة عالم الفكر**، العدد ٣، مج٣٥، ٢٠٠٧.
- الداهي، محمد، سيميائيّة العمل تطبيقاتها وتقاطعاتها، **مجلة السيميائيات وتحليل الخطاب**، جامعة وهران، الجزائر، العدد٢، ٢٠٠٦.

١٣. دياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٢، مجلد ٥، مارس، ١٩٨٥.

١٤. راكن، زاهية، جماليات التّشكل الشّعريّ في قصيدة (السّرير) لأمل دنقل، **مجلة مخبر تحليل الخطاب**، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، العدد ٢٥، ٢٠١٧.

١٥. ربابعة، موسى، سيمياء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مجلد ١٥، العدد ١، ٢٠١٨.

١٦. زغدودي، دليلة، راهن سيميائيّة الأهواء ورهاناتها في الدّرس النّقديّ العربيّ المعاصر، **مجلة قراءات**، مجلد ١١، العدد١ ، سنة ٢٠١٩.

١٧. سعدية، نعيمة، مقولات تشكل الأهواء في الخطاب، **مجلة سرود**، مختبر السرديات، الدار البيضاء، الناشر: القلم المغربي، العدد ٤، ٢٠٢٠.

١٨. السيد، غسان، الاغتراب في أدب زكريا تامر، **مجلة الموقف العربيّ**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد ٣٠، العدد ٣٥٢، ٢٠٠٠.

١٩. شادية شقروش، العوامل في السيميائية السردية، **مجلة كلية الآداب**، جامعة واسط، العدد العشرون، تموز ٢٠١٥.

٢٠. الشعار، سلطان، في النّزعة الدّراميّة عند أمل دنقل، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث**، (العلوم الإنسانيّة)، المجلد ٣٠، عدد ٧، ٢٠١٦.

٢١. عبد الله، هناء عابدين، سيمياء اللون في شعر أمل دنقل، **مجلة كلية الآداب**، جامعة سوهاج، مصر، العدد ٤٢، يناير، ٢٠١٧.

٢٢. عبد الرحمن، بغداد، السيميائيّات من العمل إلى الهوى – قراءة في كتاب سيميائيّة الأهواء لغريماس وفونتاني، **مجلة بحوث سيميائيّة**، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، مجلد ٨، العدد ١٤، جوان ٢٠١٩.

٢٣. عروس، محمد، سيمياء الذات والتّوتر في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، الملتقى الدولي الثامن بعنوان **" السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠١٥. .

٢٤. عشا، علي مصطفى، البعد الثوري في شعر أمل دنقل، **مجلة دراسات**، م٣٦، ع٣، ٢٠٠٩

٢٥. العشيري، محمود أحمد، جدلية الموت والحياة، قراءة في قصيدة السرير لأمل دنقل، **مجلة البيان**، الكويت، العدد ٣٢٨، ١٩٩٧.

٢٦. عمي، ليندة، سيميائيّة العواطف من السّيمياء الأدبيّة لدوني بيرتران، **مجلة تحليل الخطاب**، العدد٦، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٠.

٢٧. غرايبة، إبراهيم، الغضب موردا للإصلاح والإبداع، **صحيفة الغد**، الاردن، ١٧/ ٧ / ٢٠١٤

٢٨. بن كروش، فايزة، هوى الحب في المخيال الشعبي حكاية البطل المغامر "رْدَاحْ" نموذجا، **مجلة إشكالية في اللغة والأدب**، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، م: ٩،ع:١، ٢٠٢٠.

٢٩. لرقم، راضية، سيميائيّة الأهواء في قصص مغامرات صعاليك الجاهليّة، من أوراق : **الملتقى الدولي الثامن" السيمياء والنّصّ الأدبيّ"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، ٢٠١٥

٣٠. مفتاح، محمد، حول مبادئ سيميائيّة، **مجلة علامات**، المغرب، ع ١٦، ٢٠٠١.

٣١. بن مالك، أسماء، إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي، **الملتقى الدولي الثامن " السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، ٢٠١٥.

٣٢. منير، وليد، التَّجريب في القصيدة المُعاصرة، أشكال التّعبير عن دلالات التَّشظي والغياب في القصيدة العربيّة المُعاصرة، وكيفيات توظيفها، **مجلة فصول**، الهيئة المصِريّة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧.

٣٣. يعقوب، حسن ناصر، أشكال التعبير عن دلالات التَّشظي والغياب في شعر محمود درويش، **مجلة جامعة دمشق** ، العدد ٢٩، العدد (١ + ٢) ٢٠١٣.

Abstract

The Semiotics of Passions in Amal Dunqul's Narrative Poetry

Student :

Hani Yousef Salama Abu Ghalioun

Supervisor :

Prof. Dr. Abdul Basit Ahmed Marashda

This study aims at exploring passion positions from a semiotic point of view in the poetic works of Amal Dunqul. As the multiplicity of passions in the poetic blog are under study, it is concerned with the emotive identity that produced new meanings, which offer the emotional dimension an independent dimension in contemporary semiotic studies. Thus, passions formed an effective engine for the identity to build vocalizations. Through the textual structure, the study finds out that the emotional dimension in poetry in general and in Amal Dunqul's poetry in particular has not received independent studies at the level of semiotics of passions that might lead to positive or negative critical evaluation, so we attempted to reveal the coordinates of the tense structure in the poet's complete poetic works.

In order to achieve this, the nature of passions semiotics imposed the division of the study into an introduction, a preface, three chapters and a conclusion. The most important conceptual procedures that explain the work of passions were codified, and clear foundations were laid for this semiotic branch, which would contribute to its shaping, especially tropical calligraphy and tense schemes. We tried to identify the impact of the tropical dimension of personality in poetic narrations was revealed through the pictorial paths selection and the tactic roles that reveal the Batami roles and determine the factorial roles with their implications on the scheme of the factorial model and the semiotic identity square. The study of the anger passion leads to rejection as well as the implication of the vocabulary of tropical calligraphy and tension schemes to the passion of anger. As far as this research is concerned, this study views the uniqueness of the profound most experience with the passion of fragmentation, which is represented in the fragmentation of oneself, death, place, time and color. Finally, this study ended with a conclusion in which the most important results are reached.