

قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني من منظور سيميائ العواطف

أ. ليندة عمي

جامعة تيزي وزو

تعكس قصيدة "أراك عصي الدمع" الذائعة الصيت حاجة الشاعر إلى التعبير عن حالته فحين عجز جسده عن التعبير وعن التّحرك بحرية نتيجة الأسر والجراح، تحرّر فكره فأنتج شعرا ومعاني لا محدودة تعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، وتحرّرت أفكاره وعواطفه من القيود، فقام الشاعر بتحويل المعاني من معان تصوّرية إلى معان شعورية، ومن أجل الاستفادة من مفاهيم سيميائ العواطف الإجرائية في تحليل هذه القصيدة لا بدّ أن نذكّر أولا بالتّحول الذي عرفته السيميائ السردية وذلك بإدخال البعد العاطفي.

التّحول السردية من منظور سيميائ العواطف

يُعتبر البرنامج السردية نواة النّحو السردية، لأنه يوضّح الطّريقة التي يتحقّق عن طريقها تحوّل حالة الأشياء في الخطابات، ويقوم على تحويل ملفوظات الحالة (Enoncés d'état)، عن طريق تركيب بدئي للامتلاك أو الفقدان أو تقاسم (تبادل) القيم الموجودة في الموضوعات المرغوب فيها، كما تمثّل ملفوظات الصلّة (وصل أو فصل) تناقضاتهما، إنّ العملية القاعدية لهذا التّركيب مبنية على عدم تواصل الحالات وتقطّعها (discontinuité) ويتحقّق تحوّلها عن طريق ملفوظات الفعل⁽¹⁾.

تعتبر المواقع العاملة إذن مراكز ثابتة في سيميائية الحدث (السيميائ السردية)، رغم كونها مركّبة من مجموعة كفاءات متغيّرة، وهي تُرتّب دائما انطلاقا

من هدفها التّغيير الذي هو فعلها، ويعتبر العامل مجرّد فاعل بسيط، وفي نفس الوقت، لا يأخذ التّحليل بالنسبة لسميائية الحدث بعين الاعتبار تغيّر حالات الذات، سواء كانت مضطربة أو غير متّزنة في مواجهتها للحدث، على الرّغم من الأهميّة الكبيرة لهذا التّغيير، فهو ينتشر كمتغير متواصل حول الصّلة، ويرتسم عندها الفضاء العاطفي الذي هو فضاء العلاقة بين الذات والصّلة، كما يتركز على الدينامية الداخليّة أو الخاصّة (Intime) للحالات وبهذا ينتقل الاهتمام بظهور البعد العاطفي إلى الذات الفاعلة أو ذات الفعل (sujet de faire)⁽²⁾. حيث تتبع مختلف الأحاسيس عنها، وهي (أي الذات) طريقة وجودها، وتتميّز الأحاسيس بكونها تحمل معنى متميّزاً وصعب التّعريف، ذلك أنّ نفس الإحساس يمكن أن يعبر عنه بطرق مختلفة قد تكون أحياناً متناقضة مثل الدّموع التي تعبّر عن الحزن وعن الفرح في الوقت نفسه⁽³⁾.

لم تكن المفاهيم الرّمزية التّحليلية التّفسية التي تدخل ضمنها العواطف والأحاسيس غائبة في الدّراسات السّيميولوجية، غير أنه تمّ إهمالها بحدّ بهدف دراسة بنيات اشتغال الأشكال التّعبيرية المختلفة، التي يعنى بدراستها السّيميولوجيون، وهذا الشّكل من الظّاهراتيّة العلميّة أدّى بالدّارسين إلى نسيان الدّلالات الإنسانيّة⁽⁴⁾.

يعتبر الانفعال (Emotion) من منظور سيميائيّ العواطف، القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطّبيعي، ولا يتركز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (sensible) إلى مدرك (intelligible)، ولكن تحاول التّوصل إليه من خلال التّوترات التي تربطه بالمُدرك، حيث يمكن الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي تربط بين التّركيب الصّيغي (Vouloir pathémique) وقدرة على الفعل (pouvoir faire) وبين التّركيب المزاجي

(complexe phorique) والمتمثل في المدة (durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (tempo)⁽⁵⁾.

وقد جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسيمياء السردية، حيث إنّ الدّراسات السابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتداولي للخطابات، وذلك ما ترك فراغا تمثل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبية. ويمكن التّمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

- **المقاربة الأولى** وتقرّر بأن سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتخذ نماذجها كمنطق لها وذلك ما نجده في "كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني (1991) .

- **المقاربة الثانية** وتقرّر بأن البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميّز لذات العاطفة بالمقابلة مع ذات المحاكمة $\text{Sujet de la passion} \neq \text{Sujet de jugement}$ وبالاكتفاء على مختلف أشكال الهوية الذاتيّة بدراسة الثنائية (عاطفة/عقل) (passion/Raison) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد وضّح هذه المقاربة ج.ك. كوكي في كتابه "السّعي وراء المعنى" (1997).

لقد تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السّيميائية فالعواطف والأحاسيس تتميّر بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس، وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الدّوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابات، وهي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطفي فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى، ويوضّح اقتراح القاموس في تعريفاته للجذور الشّعورية هذا المشكل

بوضوح، حيث نجد le petit Robert يعرف التأثير الأولي (affect) على أنه حالة شعورية أولية ويعرف التأثير affection على أنه حالة نفسية ترافقها لذة أو ألم، ثم يعرف التأثيرية affectivité على أنها استعداد للتأثر باللذة أو الألم، ويعرف العاطفة Passion على أنها كل حالة شعورية وفكرية، قوية بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس (الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها⁽⁶⁾، وبالتالي تتضح لنا الحدود بين العاطفة وعلم النفس، فما يهمننا من الجانب العاطفي هو تفاعل الذات وإنتاجها للخطابات وليس الجانب النفسي الذي يهتم بالحالة النفسية لهذه الذات.

إنّ البعد العاطفي يلعب دوراً مهماً في سيمياء الحدث، فهو الذي يوسع فضاء علاقة الصلة في مركز البرنامج السردى، كما يتوقف عند سير برامج الحدث، وذلك بإعطاء فضاء جديد للدلالات، كان مقنعاً في المقاربات السردية التي ركزت اهتمامها على الفعل والحدث. إنّ العواطف هي مبعث التأثير والتأثر، وهي مسؤولة على انبثاق الدلالات المختلفة، كما أنها تقف وراء الكفاءات وهي بمثابة المحرك لها، كما تعتبر الأحاسيس والمشاعر القاعدة التي يبنى عليها أي عمل فني، فعلى أساسها يبلور الحسّ الإنساني الحقائق الذاتية بمشاعره وخياله وأبعاده المختلفة لذا لا يمكن تجاهل هذا الجانب في الدراسات السيميائية، وقد توصلنا عن طريق تحليلنا للعواطف، إلى أنّ عالم المشاعر يشكّل مرحلة هامة لا يمكن تجاوزها، لأنّها المسؤولة على توليد المعاني وعلى الوجهات المختلفة التي تتخذها.

تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ حيث يعتبر جاك فونتاني أنّ العاطفة تنتج في الخطاب عن تحديدين: أولاً: تحديدات صيغية تتمثل في العوامل والكفاءات. ثانياً: تحديدات توترية تمثل التوترات المختلفة التي تخضع لها الذات في مواجهتها للحدث. ويكونان بمثابة وجهين لعملة واحدة، ويمكن أن نوضح

العلاقة بينهما بالعلاقة التي تجمع في اللسانيات بين الفونيمات والأداء (النبرة التي تؤدّيها)، حيث إنّ الفونيمات تمثل تحديدات متقطّعة تُكوّن سلسلة سمعية مجرّدة، بينما النغمة (Intonation) فهي المرافق التوتري لها، ويتكوّن من نبر (Accent) وتغيرات.

ويمكن تسمية الظواهر المرافقة لسلسلة المكوّنات بالعوارض (exposants) وبهذا فالتحديدات الصيغية من عوامل وكفاءات هي المكوّنات، أمّا التّحديدات التوتريّة فهي العوارض (أي ما يعترض العاطفة من توتّرات عاطفية ودرجاتها المختلفة)، وبالتالي فكل من منطق الحدث ومنطق العاطفة يتقاسمان نفس نوع المكوّنات والتي هي الكفاءات، غير أنّ لمنطق العاطفة عوارضه الخاصة به، تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ أهمّها:

المخطط النظامي العاطفي: يعتبر فونتاني أنّ العاطفة في الخطاب تابعة لما هو معاش، والتّطبيق العملي التّلفظي هو الذي يخطّط البعد العاطفي بنفس الطريقة التي يخطّط بها الأبعاد الأخرى، هذا ما يسمح للعاطفة بأن تقلّت من كونها إحساسا بحتا، ويجعلها تسجّل في أشكال ثقافية تمنحها معناها بتزويدها بشكل سلسلة نظامية، تكون خاضعة لمخططات التوتّر. ويكون المخطط النظامي العاطفي كالاتي:

اليقظة العاطفية ← الاستعداد ← المحور العاطفي ← التحسيس ← التهذيب.

Eveil passionnel → disposition → pivot passionnel → sensibilisation → moralisation

*** اليقظة العاطفية:** يكون العامل (Actant) في هذه المرحلة "مزعّزا"

(Ebranlé)، نظرا لحساسيته المستيقظة، وهناك حضور ما يؤثّر فيه، وحتى نتّمكّن من الحديث عن اليقظة العاطفية يجب أن نلاحظ تغييرا في الشدّة وتغييرا كمّيّا، حيث يغيّر اجتماعهما إيقاع (Rythme) المسار العاطفي للعامل، وهذا التّغيير ليس فقط الشرط المُسبق للمسار العاطفي، لكنّه أيضا "الإمضاء" والمؤشّر

الدائم له، فالإيقاع المتباطئ نتيجة حالة يأس أو إحباط، يدلّ على الدّخول في هذه الحالة العاطفية، ونوع التّوتر الذي يميّزها هو: شدّة ضعيفة وانتشار كبير في الزّمن.

***الاستعداد:** في هذه المرحلة يتحدّد نوع العاطفة، إذ يتمّ تجاوز مستوى الانفعال البسيط والعامل في هذه الحالة يملك قدرة على تخيل مختلف السيناريوهات، مثلاً: الخوف الرّغبة، الحبّ أو التّكبر، فالاستعداد هو اللّحظة التي تتشكّل فيها الصّورة العاطفيّة والمشهد أو السيناريو المتخيّل هو الذي سيُحدث اللّذة أو العذاب.

وبشرك الاستعداد عند العامل قدرة ما، إذ على هذا العامل أن يملك خيالاً في حالة الغيرة مثلاً، يوفّر الشّكّ للغيور قدرة على تخيل مشهد الخيانة، وكذلك بالنّسبة للخائف الذي يبني مشاهد وصور الاعتداء، انطلاقاً من الحضور الذي يهدّده ويحتاج مجاله، وذلك ما يملّيه عليه إحساسه بالضعف أو تجربته وجهله، وكذلك بالنّسبة للمتكبّر فهو يتخيّل سيناريوهات التّشجيع والمكافأة وهي تنتج عن تقديره المفرط لنفسه⁽⁷⁾.

***المحور العاطفي:** يعرّف فونتاني المحور العاطفي على أنّه "تلك اللّحظة التي يتمّ فيها التّحول العاطفي، ولا يقصد بالتّحول التّغيير السّردي بالمعنى الدّقيق، والذي تترجمه مصطلحات الصّلة (وصل وفصل)، لكن يتعلّق الأمر بتحوّل الحضور، حيث يعرف العامل خلال هذه المرحلة فقط، معنى الاضطراب (مرحلة اليقظة العاطفية) والصّورة (مرحلة الاستعداد) اللّذان يسبقان، ويكون عندها مُزوّداً بدور عاطفي يمكن التّعرف عليه، فمثلاً الخائف الذي يحسّ حضوراً يهدّده، يزوّده هذا الإحساس بالخوف ببعض سيناريوهات الاعتداء، يمكنه أن يتغلّب على مخاوفه، فيكون حينها شجاعاً، أمّا إذا لم يتجاوزها وحولها إلى يقين يصبح عندها خائفاً وجباناً.

* **التّحسيس:** إنّ التّحسيس من منظور فونتاني، هو النّتيجة التي يمكن ملاحظتها من المحور العاطفي، إذ يتجاوب جسم العامل مع التّوتر الذي يتلقّاه، فهو يقفز ويهتز يرتعد و يحمر يبكي ويصرخ، ولا يصبح الأمر حينها متعلّقا بإعطاء معنى لحالة عاطفية، لكن بالتّعبير عن الحدث العاطفي والتّعريف به لنفسه ولغيره.

ويعتبر التّحسيس عموما مسألة شخصية، لكن بالنّسبة للمخطّط النّظامي يكون الأمر عكس ذلك، إذ إنّ عملية التّحسيس تجعل العاطفة اجتماعية، كما تسمح بمعرفة الحالة الدّاخلية للعامل الواقع تحت تأثير العاطفة، وذلك بفضل ظهور علامات يمكن ملاحظتها، وهذا ما يجعل دور التّحسيس مهمّا في التّفاعلات، إذ يسمح للعامل بالتنبؤ ببرامج العوامل الأخرى، والقيام بحسابات بهدف الإقناع، وذلك من أجل إحداث التّأثير أو إيقاع المنافس في الخطأ.

* **التّهذيب:** عندما يصل العامل إلى نهاية مساره، يُظهر لنفسه ولغيره العاطفة التي أحسّ بها وتعرّف عليها، وبهذا يمكن تقييم هذه العاطفة وقياسها ويصبح معناها بالنّسبة لملاحظ من الخارج معنى خلاقيا (Axiologique)، وتتعدد مواصفات هذا التّقييم وتختلف، فإذا كانت تجلّيات البخل مثلا، تبدو مُثارة انطلاقا من أشياء ذات قيمة ضعيفة، فإنّ عاطفته في هذه الحالة توصف بالبخل الشّديد والكره، كذلك بالنسبة لعاطفة الحزن أو الحداد مثلا، فإذا كانت العاطفة مُرفّقة بحزن وعذاب مبالغ فيهما فإنّه سيكون مشكوكا في صدق هذه العاطفة.

وتكشف العاطفة عن القيم التي تبنى عليها، وذلك عن طريق عملية التّهذيب ثم تقارن وتقابّل مع قيم المجتمع لتجاذى أخيرا إيجابيا أو سلبيا، وذلك حسب ما إذا كانت تعارض أو تؤيد القيم التي يسير وفقها هذا المجتمع، ويسمح البعد الأخلاقي الذي يتطوّر في الخطاب انطلاقا من مسارات عاطفية، بتثبيت معنى لا يستطيع العامل الواقع تحت تأثير العاطفة وحده أن يجعله متوازنا،

وبالمقابل يُطالب هذا العامل بالحق في ممارسة عواطفه وذلك بتحمّله الكامل لمعنى الحياة الذي تخفيه هذه العواطف.

ولقد توصلنا إلى رصد مختلف هذه المراحل في المقطع الشعري الثالث من قصيدة "أراك عصي الدمع" كما يلي:

أ- **ليقظة العاطفية:** في المقطع الشعري الثالث، يفتخر الشاعر بكونه ذاتا فاعلة لها حضورها فهي ذات تشعر بالامتلاء والقوة والظهور، ويتّضح ذلك من خلال الأفعال الموظفة التي تجسّد الشخصية النموذجية والمثالية، وبهذا يتدخّل عامل مؤثّر جديد يزعزع كيانه ويشدّه إلى ما هو أهمّ من الهوى ومن الخيانة، وكأنّه يعيده إلى أصل الأمور فيتذكّر مكانته بين قومه وتدخل عدة ميزات في تكوين هذا العامل الذي هو شخصية الشاعر، من بينها انتماؤه إلى قومه ونشأته "حيث تربي على أيدي علماء زمانه وتعهّده فرسان وأساتذة فعلموه الفروسية وأساليبيها... فنشأ مغوارا مقداما"⁽⁸⁾، إضافة إلى كونه محاربا وفارسا، كما أنّ نسبه يجعله يتميز بالرفعة والشرف كونه أميرا.

تبدأ هذه المرحلة فتعكس لنا تغييرا في لهجة الشاعر، حيث يخاطب حبيبته بأسلوب النّهي:

فلا تتكريني، يا ابنة العمّ، إنه ليعرف من أنكرته البدؤ والحضر
ولا تتكريني، إنني غير منكرٍ إذا زلت الأقدام، واستنزل النصر⁽⁹⁾

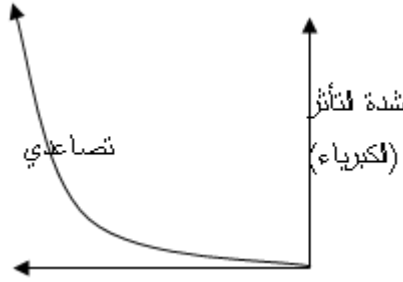
إنّ هذه المرحلة التي تمثّل الیقظة العاطفية لدى الشاعر، تتجلّى انطلاقا من ملاحظة التّغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية، إذ تلاحظ زيادة في شدّة إحساسه بالكبرياء الذي يتحوّل إلى استعداد للتّضحية ولخدمة الوطن، ويلاحظ التّغيير على مستوى إيقاع القصيدة الذي يصبح أكثر علواً، إضافة إلى لجوء الشاعر إلى أسلوب التكرار في بداية هذا المقطع الشعري:

وإنّي لجرّار لكلّ كتيبةٍ مُعوّدة أن لا يُخلّ بها النصرُ

وإني لنزّال بكل مخوفةٍ كثيرٌ إلى نُزّالها النظر الشَّرُّ (10)
 تعكس لنا أبيات هذا المقطع استثمار الموضوع للذات، التي تُسخر لخدمته
 إذ إنّ الشاعر يصبح مهياً ليضحّي بحياته لأجل هذا الهدف.
 ولا أصبح الحيّ الخلوف بغارة، ولا الجيش ما لم تأتته قبلي النُّذُر
 وحيّ رددتُ الخيلَ حتّى ملكته هزيمًا وردتني البراقع والخمر (11)
 يتواصل استعداده وتهبؤه إلى آخر أبيات القصيدة، ويمكن تمثيل المقولات
 الدلالية المحيلة على الأحاسيس عن طريق الجدول الآتي:

الامتداد الزمني	المقولات الدلالية التي تعكس شدة التأثر	العلاقة بينهما
الزّمن الحاضر	إني لجزارٌ لكلٍ كتيبة... وإني لنزّال بكل مخوفة... فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا ... وأسغب حتى يشبع الذّئب والنّسر ... ولا أصبح الحيّ الخلوف بغارة... وقائم سيف فيهم اندقّ نصله ... سيذكرني قومي إذا جد جدّهم...	علاقة تصاعدية تزداد الشدة العاطفية مع مرور الزمن بزيادة كبرياء الشاعر.
المستقبل القريب	فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه... وإن متّ فالإنسان لأبد ميّت...	

انطلاقاً من ملاحظة الجدول تظهر لنا العلاقة بين الزّمن وشدة التأثير
 الذي يمثله الكبرياء ويعكسه صدى المعركة، فيتردّد في نفسه طوال فترة سجنه،
 حيث يزداد مع مرور الزّمن، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطط التّوتري الآتي:



الامتداد الزمّني

- مخطط تصاعدي - (الكبرياء)

بما أنّ هذا المخطّط يسمح لنا بملاحظة تغيير في الشّدة يتّضح من خلال زيادة شدة الكبرياء، إضافة إلى التّغيير الكميّ الذي يمثّله الامتداد الزّمني، إذ يعبر الشّاعر عن عواطف ثائرة، فتندفع المشاعر والأحداث إلى قمّة شعورية، فتبلغ القصيدة في هذا

ونحن أناس

فإن عشت

وقائم سيف فيهم

ويا ربّ دار لم تخفني

وإني لجرّار.. وإني لنزال

ولا تتكريني..، إذ زلت الأقدام

فلا تتكريني..، ليعرف من أنكرته..

وأنّ يدي مما علقت به صفر

فعدت إلى حكم الزّمان وحكمها، فأيقنت أنّ لا عزّ بعدي لعاشق

المقطع أعلى مراتب التّوتّر بعد هدوء عواطفه في المقطع الشعري الثّاني باستسلامه
للقدّر، ويمكن أن يتّخذ هذا التّوتّر شكل هرم يمثّل كالاتي:

هذا ما يمثّل أوّل مرحلة للمخطط النظامي العاطفي التي هي مرحلة اليقظة
العاطفية (Eveil passionnel).

ب- الاستعداد: يواصل الشّاعر في الفخر والاعتزاز بنفسه، وهو يصف
خصاله وقوّته في خوض المعارك في قوله:

ويا ربّ دار، لم تخفني منيعه طلعتُ عليها بالرّدى، أنا والفجر⁽¹²⁾
ويزوّده كبرياؤه بثقة لا متناهية في نفسه، إذ يفخر بسيفه ولسانه، فسيفه بتّار
يعكس قوّته وصلابة قلبه الجريء ونفسه لا تهاب الموت، كما يذكر كرمه في
قوله:

وساحبة الأذيال نحوي، لقيتها فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعز
وهبت لها ما حازه الجيش كله ورحتُ ولم يُكشف لأبياتها ستر
ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى، ولا بات يثني عن الكرم الفقر
وما حاجتي بالمال أبغي وفؤره؛ إذا لم أفر عضي فلا وفر الوفر⁽¹³⁾
تتّضح عاطفة الشّاعر من خلال هذه الأبيات، وتتحدّد بالكبرياء الذي يظهر
في قوله:

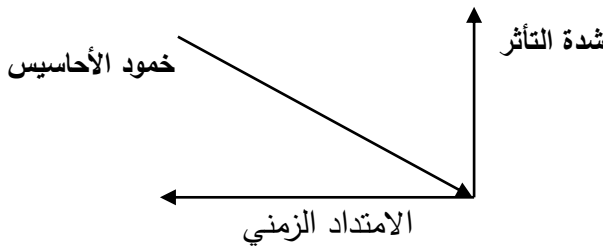
أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهرّ، ولا ربه غمر
وقال أسيحابي: الفرار أو الردى؟ فقلت: هما أمران أحلاهما مر⁽¹⁴⁾
إذ يحاول إبراز حقيقة أسره، فقد توقّرت لديه مقومات المحارب، كما أنّ
أصحابه كانوا فرسانا مدربين على فنون القتال، إضافة إلى أنّ فرسه مجرب وليس
مهر وهو خبير بفنون الحرب، وفي هذه الأبيات تأكيد على أنّ أسباب النّجاة
توقّرت له فقد كان بإمكانه الهرب والفرار، ولكنه فضّل الأسر على التّراجع

والهزيمة⁽¹⁵⁾ وتتكوّن الصّورة العاطفية انطلاقاً من الاستعداد الذي هو المرحلة التالية بعد مرحلة اليقظة العاطفية، وتتّضح هذه الصّورة من خلال الأبيات التّالية: وهل يتجافى عني الموت ساعةً إذا ما تجافى عني الأسرُ والضرُّ؟ هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذّكرُ وإن مِتْ فالإنسان لا بدّ ميتٌ وإن طالت الأيّامُ، ونفسح العمر⁽¹⁶⁾

يستعين الشّاعر بخياله ليرسم هذه الصّورة الّتي يواجه فيها الموت، وهو بحسّه الإنساني ومشاعره يدرك حتميّة، لذا نجده يطمح إلى الخلود، فعندما تضيق عليه السّبل يصبح الموت حتمية لا بد منها، كما أنّه يعتبر أنّه من العار أن يفز ويولّي ظهره للمحن والشّدائد، بل عليه أن يقترح غمراتها وأن يعتمد على دهائه وعلى سيفه ليفرّج به عن كربّه، ويتّضح هذا في قوله:

وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضرّ؟ ويتصوّر بهذا نفسه قد مات في ساحة القتال، فيعتبر موته بداية جديدة حيث سيعلو ذكره بين قومه، ويشبّه نفسه بالبدر الذي يغيب في اللّيلة الظّلماء، ونجد في هذه الصّورة بعضاً من التّناقض بين الموت الذي يعني النّهاية والاختفاء، وبين الخلود الذي يطمح إليه.

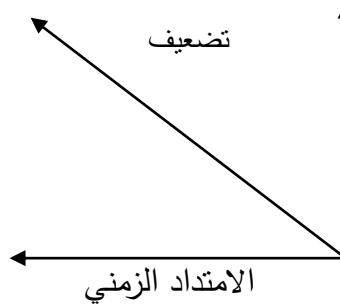
يمكن أن نمثّل هذه المرحلة بالمخطط التّالي:



- مخطط الخمود (الموت الحسي) -

ج- المحور العاطفي: بالوصول إلى هذا المستوى أصبح الشّاعر يملك دوراً عاطفياً يتمثّل في دور الفارس الشّجاع والمحارب القويّ، الّذي لا يخيفه العدوّ مهما

كانت قوّته، فالموت مصير جميع الأحياء. هذا ما يمثّل مرحلة المحور العاطفي ويمكن أن نمثّلها بالمخطط التوتري التالي:



-مخطط التضعيف (الخلود)-

وهذا المخطط يمثّل الخلود والسموّ الدّي يمجّد الشّاعر (Glorification).

د-التّحسيس: يظهر تفاعل الشّاعر مع عاطفة الكبرياء من خلال الصّفات العديدة والمختلفة التي يصف بها نفسه: "وإني لجرّار لكلّ كتيبة، وإني لنزال بكلّ مخوفة وأظمأ، وأسغب ولا أصبح الحي الخلوف، وحي رددت الخيل حتى ملكته، وهبت لها، وما حاجتي بالمال، أسرت، أمضي إلى ما لا يعينني، عليّ ثياب، وقائم سيف فيهم أندق نصله، فإن عشت وإن مت"، وهذه الصّفات تمثّل مظاهر من حياته جمع فيها بين فروسيته واشتراكه في الحروب، وشجاعته في مواجهة الشّدائد. كما أنّه يعبر عن سعة قلبه من جانب، وعن غضبه وتصميمه على السير إلى الأمام على الرّغم من خطر الموت من جانب آخر إذ أنّ بيع النفوس رخيصة في ميدان القتال للدّفاع عن العرض والوطن، هو أقصى ما تصل إليه النّفس الإنسانيّة في شجاعتها. والشاعر يعبر عن مختلف هذه الأحاسيس ويتفاعل معها وهذا ما يمثّل مرحلة التّحسيس (sensibilisation) التي يمكن من خلالها ملاحظة العاطفة والتعرّف عليها.

ه-التّهديب: بالوصول إلى هذا المستوى، يمكن تقييم عاطفة الشّاعر وذلك استناداً إلى القيم المفروضة من قبل المجتمع، وقد يدفعه كبرياؤه أحياناً إلى

المبالغة في فخره بنفسه ويقومه، إذ كانت أخلاق العرب وعاداتهم معينا لا ينضب من المثل العليا التي يتباهى بها الشاعر، فنجده يفاخر بشجاعة قومه وكرمهم وإبائهم ووفائهم ومروعتهم وهو بهذا يتعدى ذاته الفردية ليلبغ الذات الجماعية⁽¹⁷⁾ ويتجلى ذلك في قوله:

ونحن أناسٌ، لا توسّطَ عندنا، لنا الصدرُ دون العالمين أو القبرُ
تهون علينا في المعالي نفوسنا، ومن خطبَ الحسنا لم يُعلها المهْرُ
أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العُلا، وأكرمُ من فوق الترابِ ولا فخرُ⁽¹⁸⁾.

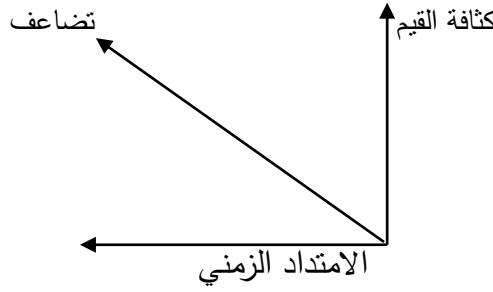
وتدوب ذاتية الشاعر في الرّوح الجماعية، إذ يتعالى صوته في آخر القصيدة مفتخرا على العالمين، ويمكن أن نعتبر هذا الختام مثالا حيا لموقف الشاعر الفارس الأمير والشّجاع الذائد عن قومه، فهم قوم لا يعتدون ولا يقبلون الاعتداء⁽¹⁹⁾، كما أنهم يضحّون بأنفسهم في سبيل بلوغ المعالي ولا يقبلون بالنّوسط.

يظهر التّقييم في هذا المقطع الشّعري من خلال الحكم المستثمرة فيه، وقد جاء إيجابيا برغم بعض المبالغة التي جاء بها الشاعر في فخره بقومه باعتبارهم خير البشر وذلك لتطابق قيمه مع قيم المجتمع، ويتّضح ذلك من خلال بعض الحكم التي ذكرها في الأبيات التّالية:

ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ فليس له برّ يقيه، ولا بحر
هو الموتُ، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذكْرُ
ولا خيرَ في دفع الردى بمذلة كما ردها، يوماً، بسوءته عمرو⁽²⁰⁾

وقد جاءت هذه الحكم وليدة التجارب التي مرّ بها الشاعر في حياته، كما أنّها تنمّ عن شعوره الصادق إذ جاء بها مدافعا عن نفسه وأحسّها كأنّها بعض من روحه، بما فيها من تدافع الحزن والألم وعزّة النفس⁽²¹⁾.

ويمكن تمثيل هذا التّطابق من خلال المخطّط التالي:



- مخطط القيم -

ويسمح لنا هذا المخطط بملاحظة القيم التي تُبنى عليها عاطفة الكبرياء، وذلك بمقابلتها مع قيم المجتمع، وهي تقيّم إيجابيا نظرا للتوافق الحاصل بينهما، إذ عن طريق عملية إسقاط العواطف في الخطاب الشعري، يتطور هذا البعد الأخلاقي (dimension éthique).

ومن خلال تحليل المقطع الشعري الأخير للقصيدة، يمكن أن نستنتج أن المخطط النظامي العاطفي يتكوّن من عدة مخططات توتريّة، وذلك بالانتقال من الشدّة التي تبدأ مع اليقظة العاطفية، إلى الانتشار التدريجي للمشاهد والصّور والأدوار في الامتداد، ثم انطلاقا من المحور العاطفي الذي يتركّز في الإحساس، فيجمع ويستغلّ كلّ الطّاقات للتعبير عن مختلف العواطف والإحاطة بها وأخيرا يقوم التّقييم بقياسها ومقارنتها مع هذه العاطفة والقيم التي استندت عليها مع قيم المجتمع، غير أنّ عملية التّهذيب يمكن أن تُنقص من شدّة العاطفة وتحدّ من مداها، وذلك في حالة التّقييم السّلبّي، ويكون المخطط التّوتري الذي يعكس هذه الحالة هو مخطط الخمود، كما يمكنها تشجيع هذه العاطفة وتثمينها، والمساهمة في تعميمها، ويكون المخطط التّوتري الذي يمثّلها في هذه الحالة مخطط تضاعف (Amplification)⁽²²⁾ وذلك كما هو الحال بالنّسبة لعواطف الشّاعر.

كما سمحت لنا ملاحظة تحليل المرحلة الأخيرة للمخطط النظامي العاطفي والتي هي مرحلة التّهذيب، من اكتشاف الاختلاف بينها، وبين عملية التّقييم التي

نجدها في المخطّط النّظامي السّردّي، حيث يكون المرسل هو الذي يقوم بتقييم فعل الذات إذ إنّ مسار الذات الواقعة تحت تأثير العاطفة غير مسار الذات السّردية، والتّقييم في الحالة الأولى لا يكون على مستوى الفعل فقط بل يمكن أن يتّخذ عدّة وجهات، فقد تقيّم الأشكال العاطفية للكفاءة (Formes passionnelles de la Compétence) أو يقيّم الاستعداد في حدّ ذاته، مثل تقييم "إحساس سيّء" أو "ميل مخادع"، وقد يسبق كليهما الفعل أو الحدث، وبهذا لم يعد الفعل والذات هما المقيّمان، بل طريقة الفعل (Manière de faire) وطريقة وجود الذات (Manière d'être)⁽²³⁾.

وتفترض عملية التّهذيب أن يكون المسار الخطابي للذات منتهيا، وأن تكون النّتائج على شكل صور لتصرّفات (Figures de comportement) ظاهرة يمكن ملاحظتها، فمثلا، يتركّز التّقييم في المقطع الشّعري الأوّل على التّفاعل القائم بين ذاتين وكل ذات تزوّدنا بصورة تصرّف يمكن ملاحظتها، والصّورة الأولى هي عدم البكاء والصبر، أمّا الصّورة الثانية فتتمثّل في الاستسلام للحزن، وتّضح كلاهما من خلال (الرّغبة في الفعل) بالنّسبة للذات الأولى وهي الذات الشّجاعة، و(رغبة الفعل) بالنّسبة للذات الثّانية وهي الذات المستسلمة، والصّراع القائم بين الذاتين يترك المجال للملاحظة حيث إنّ الذات الخطابية تصدر الحكم التّقييمي في البداية «أراك عصيّ الدّمع، شيمتك الصبر» وهو الحكم الذي سينعكس فيما بعد على الذات المغرمة. ويصبح هذا الحكم بمثابة الرّسالة النّهائية التي تنبعث من خلال المسار العاطفي للشّاعر، وينقسم المثال المذكور إلى مقطعين: التّصرف الظاهر والتّهذيب الذي يليه:

ولكنّ مثلي لا يُدّاع له سرٌّ	بلى أنا مشتاق وعندي لوعة
التّهذيب	التّصرف
وأذلت دمعاً من خلّاتقه الكبير	إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى

ويعكس التّصرف في هذه الحالة اتّصال الذات المغرمة بالموضوع التّيمي الذي هو الاشتياق واللّوعة (La dysphorie) بينما يأتي التّهذيب ليحكم على هذا الوصل وينفيه.

- 1 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nattan HER, Paris, 2000 P226.
- 2 - Voir : J. Fontanille et A.J. Greimas, **Sémiotique des passions**, P08.
- 3 - Voir : J. Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaire de limoges, Paris, 1998, P197.
- 4- ينظر: برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، 2000 ص97.
- 5 - Voir: J. Fontanille et E. Landowski, **Nouveaux actes sémiotique**, édition Pulim Presse Universitaire de limoges, France, 1999, P71.
- 6 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, P225-226-227.
- 7- Voir: Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, P 122-123-125.
- 8- ينظر: محمد رضا مروّة، **أبو فراس الحمداني- الشاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص33.
- 9- ديوان **أبو فراس الحمداني**، قدم له وبوبه وشرحه د.علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 1995. ص24.
- 10- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.
- 11- **المرجع نفسه**، ص24-25.
- 12- **المرجع نفسه**، ص25.
- 14- ديوان **أبو فراس الحمداني**، ص25.
- 15- ينظر: حسن محمد الربابعة، **الترجمة الذاتية لأبي فراس الحمداني من ديوانه، المركز القومي للنشر، الأردن**، 1999، ص37.
- 16- ديوان **أبو فراس الحمداني** ، ص25 .
- 17- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، ص6.
- 18- ديوان **أبو فراس الحمداني**، ص25-26.

-
- 19- ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، **نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2002، ص239.
- 20- ديوان أبو فراس الحمداني، ص25.
- 21- ينظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب**، ص124.
- 22 - Voir : Jacques Fontanille : **Sémiotique du discours**, P124-125.
- 23 - Ibid, P164.