المخطط النظامي العاطفي في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي

أ. بن أحمد تسعديت

جامعة تيزي وزو

سعت سيمياء العواطف في نظريتها التحويليّة إلى وضع أهم الوسائل الإجرائية لتحليل العاطفة في الخطاب. ويعد المخطط العاطفي أهمّها، حيث جاء بديلا عن المخطط السردي الأساس، المعروف في سيمياء الحدث، حيث لم يبق للمخطط السردي فاعليته في التحليل، الذي تعوّدنا عليه في الدراسات المحايثة السابقة، وإنّما حلّ محله المخطط الانفعالي. الذي هو«بناء إيديولوجي وشبكة لقراءة ثقافية مسلَّم بها في المستوى السيميوسردي بواسطة أسلوب استعادي، وبفضل الاستعمال الجماعي تتم ولادة نموذج ثقافي يمثّل مخزونا ليستدعى من جديد في الخطاب»[1].

تعد العاطفة في الخطاب اختبارا للإحساس بالنظر للحضور. فهي شدة تؤثر في الجسد، أو أنها كمية تنقسم أو تجتمع في الانفعال. إن البعد العاطفي يمكن تمثيله انطلاقا من الإشارة التلفظية. وهذا التمثيل يسمح بالخروج من الإحساس الخالص وجعله واضحا، ويمكن تسجيله ضمن الأشكال الثقافية التي تعطيه معنى، أي كمقطوعة نظامية به تتعرف ثقافة ما على إحدى عواطفها. ولابد من الإشارة إلى أنّ هذا المخطط مرتبط بالمخططات التوترية سابقة الذكر. وأمّا هدفه فيكمن في شرح مسار الذات العاطفية وتمثيلها من خلال المراحل التالية:[2]

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

وبهذا يكون للمخطط العاطفي قيمة تأويلية مخالفة؛ لأنّ سيمياء العواطف اعتمدت النفس بالدرجة الأولى، وأزاحت كل غموض عن هذا الجانب الذي كانت تراه الدراسات السابقة، حيث كانت فيه النفس أو الروح مقدسة، ولأنّ الحالة من وجهة نظر الذات الفاعلة هي حالة لعالم داخلي محوّل من حالة الأشياء état de choses، إلى حالة الروح état

d'âme ولكي تحقق هذه الذات التحوّل يجب أن تمتلك كفاءة صيغية[3]. لذا سنحاول تتبع مسار ذات الشاعر العاطفية في ديوان "مقام البوح". ولعلّ أهم ما ييسّر لنا العملية هو طبيعة الشعر الذي يعتمد في أثناء عملية الخلق والإبداع على جانب الإحساس، ووصف حالات الذات الشاعرة التي ترافقه: «فالشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصنعة»[4]. كما أنه وسيلة يترجم به الشاعر التجربة المريرة التي عاشها فتصبب بها عرقا وشعرا، ينعكس من خلاله الجانب الإنساني الذي يستطيع فيه الإنسان أن يئن ويحن ويبث فيه أحزانه[5]. وسوف لن نتتبع هذا المسار العاطفي من خلال كل قصيدة على حده؛ لأنّها وردت جميعها كحكاية ذات متواصلة الإحساس والشعور وموضوع القيمة الذي تسعى إلي تحقيقه واحد تتحكم فيه عاطفة رئيس هي البوح وكما يمكن أن نعدّها النواة الدلالية، التي بنيَ عليها المخطط والمحرّكة لشعور الذات الشاعرة.

مرحلة اليقظة العاطفية : هي مرحلة تظهر فيها الذات العاطفية في الخطاب كحاملة لعاطفة معيّنة. ويكون فيها العامل مهيأ لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة[6]. والقصيدة الموافقة لهذه المرحلة هي القصيدة الرابعة عشر المعنونة "**تآويه**" حيث بدت فيها يقظة الشاعر من خلال شعور غريب في داخله يقول:

هل هو الشوق؟/ هل هو الوحدة؟/ هل حزني؟/ هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟/ هل هي الرغبة؟/ ...هل سرّ؟/ لست أدري بعد معنى لمعانيه ؟/ هل شتات الروح في تيه التآويه؟[7].

صاغ الشاعر في هذه القصيدة مجموعة جمل استفهامية تتراوح بين الطول والقصر، تبرز حالة عاطفية قبلية وإحساسا غريبا أيقظ فيه روح التساؤل، فلم يعرف منبعه ولا قصده، لا يعرف ماذا يحدث في داخله. أشياء كثيرة تدور في مخيّلته (الشوق، الحزن الوحدة، الصمت، السر...) لا يدري أيّا من هذه الدلالات العاطفية تثير شعوره، لكن ما يهم هو أنّه أحسّ بشوق ما، وتولّدت عنده الحيرة، فيمكن أن نعدّها «أسلوبا توتريا للذات العاطفية والهدف من هذه المرحلة من المسار التوتري وتعديلاته أن تكون الذات في حالة نمط وجود إمكاني تحاول فيه ملء الفراغ العاطفي»[8]. إنّه شعور خفيّ انتاب الشاعر لكنّه ضروري ليوقظ فيه رغبة البحث عن دفء الطرف الثاني الذي غاب عنه. وتتجسّد الصيغ الأربع الضرورية

لتحقيق الكفاءة وبداية الذات العاطفية في تصوّر صور خيالية لشعورها، وهذا ما ظهر في المقطع الموالي للقصيدة، حيث استتبع تلك الأسئلة بمجموعة أجوبة افتراضية تشير إليها ربّما وعلّه:

علّه سرب الفراشات الذي/ حط في القلب وأغوتني.../فاتنات اللحن من أشهى أغانيه/علّه العمر الذي.../ غاب منّي،/ لم تكوني أنت فيه/ ربّما طيف النبوات الذي.../رف في دنياي يوما،/ثم لم أسمع أغانيه/ ربّما.../ وحشة الظلمة،/ والبعد الذي.../ يجرح القلب ويبكيه[9].

يتضح أنّ الشاعر لم يحصل على ما يريده فهو يعلم أنّ في قلبه حبا دفينا لامرأة وحيدة بُعدها عنه يؤرقه ويشعل فيه نارا ولهيبا، فهو يتحسّر على غيابها، ويبحث في دواخله عن ذات في ذاته وكأنّه يبحث عمّن يخلّصه من صمته ويخرج الكلام المخزون في باطنه فاتحا آفاقا من التخيلات يشبع بها لذّته العاطفية.

إنّ هذا الطفل لم يألف/ عن حليب الصدر بعدا /أو حنان الحضن بعدا/ أو دفئ الحب بعدا/ آه يا خوفي عليه/ لم يجرّب غصة الشوق/ ولا جمرته/كيف تفني صبره/كيف تضنيه/آه... كم يحرق صدري / وهج الغيبة .../كم ينثرني في بياديه/ كم أناجيك على مرّ الثواني/ظمئا، تعصرني الوحدة....[10].

إنّ اليقظة العاطفية لذات الشاعر منفتحة إلى أبعد التصوّرات وإلا ما كان ليبحث عمّا يدور في قلبه من شعور غامض لا يدري معنى لمعانيه، فيبدو مولعا بتضليلنا عن حقيقة مخاطبته، فمرّة تظهر بشكل امرأة خارقة الجمال ومرّة في صورة حبيبة عادية وحتى أنّها مرات تكون قصيدة يؤلفها وإلهة شعر. كما يوهمنا أنّها أمه (إنّ هذا الطفل لم يألف عن حليب الصدر بعد أو حنان الحضن بعدا) ويمكن أن يقصد منها الأم الكونية فتتشاكل بذلك المرأة مع الأم الكونية والأسطورية. وأما هو فيظهر في صورة طفل خرافي يبحث عن يد من نرجس الغابات تمسح عنه أحزانه وغربته الروحية.

كما نلمس اليقظة العاطفية منتشرة في القصائد الباقية، ولأن كل قصيدة بوح فإنّ الشاعر في كل مرّة يفشي سرا وينآى بذاته عن الصمت الذي يعد دافعا لا يعي سببه، لذلك نجده يستجمع الكفاءة الداخلية المسيرة لشعوره، فتندفق في شكل لغة الرّمز والإشارة

وتسترخي الذات عند بداية تشكّلها، حيث تبقى الذات على الرغم من ذلك في حيرة داخلية تبثّ فيها رغبة كشف النفس ورغبة الإتحاد بالذات المطلقة ليتم التفاعل.

إنّ هذا التفاعل يشكله من عبارة عاطفية إلى عبارة عاطفية أخرى، وتكون مرفوقة بصيغ توترية تعطي بداية للجواب ولكل صيغة عامل ما يرتبط مع صيغ أخرى وهذا ما يدفع بالذات إلى الشّدة العاطفية أو الاسترخاء[11].

يبدو النقل الشعوري أو مزاج الشاعر الحامل لليقظة العاطفية متغيّرا من حال إلى حال، بين حالة انجذاب إلى الفرحة وحالة اندفاع عن الحزن؛ لأنّه يتأثر لكل شيء يحيط به سعيا لتطابق ذات العالم الخارجي مع العالم الداخلي، ومنه تطابق الإدراك الداخلي مع الإدراك الخارجي وتكون الآثار العاطفية واضحة على الجسد، فلا نجد قصيدة تخلو من دلالات الجسد التي تعبّر عن الحس: «فبلاغة الصمت سيمياء وعي العارفين الذين يتطلعون إلى جسد لا يمتهن الروح بل يسعى إلى روحنة الجسد في حالة التوحد والحلول ويصبح الجسد شهقة للعين والذكريات»[12]. وفي كلّ الأحوال فاليقظة العاطفية مرحلة أساسيّة في المخطط العاطفي، دونها لا يمكن للعاطفة أن تتجلى في الخطاب، إن حالة النفس عند الشاعر لم تعرف الاستقرار حيث يلازم التوتر شعوره منذ الإحساس الأوّلي بوجود شيء بداخله يدفعه إلى الكلام والبحث عنه لغرض تحقيقه، فيظهر هو كذات منفعلة تستقبل أيّ انفعال أو تأثير خارجي تسلّطه الذات الأخرى عليه، ما جعلها تصرّح بضعفها ويأخذ التصييغ في هذه الحالة الاتجاه السلبي ويتمثل في عدم قدرة الكينونة، وعدم معرفة الكينونة، ولكنّ يقظته الانفعالية تتغلّب على الحالة. وتتغيّر الصيغتان بوجوب الكينونة ورغبة الكينونة، ومنه يبدو هذا التحول الصيغي وتعديلاته بصفة مباشرة عند الذات المتكلمة التي تتقبّل سلطة الذات المقابلة لذاته. فما القبض والبسط والنشر والطي الواردة في بداية القول الشعري إلا منبّهات شعورية لتولّد أحاسيس غامضة متناقضة تتنامى مع القصائد، وحيث نجد التشكيلات العاطفية والتجلّيات المعجمية مكثّفة تجعل من الآثار العاطفية واضحة، ومن أبرزها:الشّوق والحب والافتتان والإعجاب والخوف والتيه والحرمان والكآبة ووجع الغيبة و: «إنّ غرابة الأحاسيس التي تسكن الذات تعلّمها بالوجود المحتمل للعالم الجديد حتى قبل أن تتخطى عتبته وإنّ الذات

التي تجابه عدم معرفة العالم المادي ومبادرته، تقاوم التقرّب من العتبة الحاسمة ويلد القلق»[13] والحيرة لبلوغ سر الحبيبة والاتحاد بالمطلق ورغبة الفرار من العالم المادي الذي يملؤه الدنس والشهوات. وإنّ هذا الشعور يولّد بدوره عاطفة الإصرار والخروج من قوقعة اليقظة العاطفية إلى مرحلة ثانية يحاول فيها إزالة الإبهام والغموض المحيط بذاته.

مرحلة الاستعداد: تتوضح في هذه المرحلة العاطفة، التي أيقضت شعوره، وحيث تسعى الذات فيها الخلاص من الشعور المتخفي في داخلها، لتتجلى في مختلف الصور الافتراضية التمثيلية، وذلك بتخيّل مشاهد توافق الشعور الذي تودّ تحقيقه، بمعنى الشعور بالفرحة والخروج من الحزن، فحسب فونتاني فإنّ «الاستعداد هو لحظة تتشكّل فيها الصورة العاطفية فتتبّه النّشوة أو الألم»[14]، وكما تنبّه الكفاءة الصيغية التي تتمتع بها الذات.

ولمّا كان الشاعر ذا اتّجاه صوفي، فإنّ الاستعداد الأوّلي عنده هو استعداد لتحمّل مشاق رؤية الله والمكابدة من أجله، فجعل من القصائد مقامات يرتقي إليها وكل واحدة منها بمثابة المفتاح الذي يدخل به إلى الأخرى وأمّا الشّعر، فهو نوع من تجلّي الروح في الروح واستدعاء الأنا في الأنا: **مولاي /يا سيدي .../ وسيد الإشارة /تجلَّ لي كي أراني/ كي أستعيد صورتي أمامي/ (...)/مولاي تسمح لي أن أسكنك /(....)/مولاي فاغفر لي.../فاتّني في الحضرة الكبرى /لا أمتلك..**[15].

وأمّا الاستعداد الثاني، فهو قدرة الشاعر على استغلال اللّغة فيما يخدم شعوره ويبني من خلالها فضاء توتريا عند القارئ، فهو لم يترك للّغة المباشرة مكانا في ديوانه، وإنّما طغت عليه لغة الرمز والإشارة، ممّا يتماشى والحالات النفسية، التي عرفها مزاجه وبدايتها عنوان الديوان "مقام البوح" الذي أسدل غموضا كبيرا؛ لأن كلمة مقام تحيلنا إحالتين: لغوية وصوفية. فكلمة مقام في المرجعية اللّغوية تعني الإقامة في مكان، وأمّا في المرجعية الصوفية فتحيل على معنى العبادة، لأن مقام البوح هو مقام التوبة ومقام الورع، ولكن يبدو أنّ صاحب المقام في هذا الديوان هو من ارتقى من قصيدة إلى أخرى، مخاطبا عبرها أنثى مجهولة الهويّة، فمن تكون يا ترى هذه المرأة؟ وما علاقتها بمقام البوح؟

لقد كان الشاعر في أتمّ الاستعداد أن يواجه هذه الأنثى التي أوقفته في "أوّل البوح" وتعمّد تضليلنا في دوامة من التأويلات لمعرفة سر القطب المتلقي للكلام وملاحقة المعنى المتخفي، حيث جعل من الأنثى المرغوبة فيها دالا تحيل على مدلولات متنوّعة. وتجلت كفاءته الصيغية في توظيف اللّغة الإشارية ذات شحنة رمزية، يكاد التستر يتحول إلى نوع من الامحاء فيتشح النص بالتعتيم ويدور الكلام على نفسه مستتر بالغموض، فيوهم بأنه خطاب مقفل مختوم، لا يمكن أن يفك طلاسمه إلا واضعه، فنجد تفرّع دال المرأة إلى مدلولات متنوعة: الحبيبة، الجنس، الجسد، الأم، القصيدة، الشعر، الكتابة، الطبيعة، المطلق.

في خضم هذا الاستعداد استطاع الشاعر أن يجعل من اللّغة الرمزية سبيلا لتمطيط خياله وتوسيع مسافة التوتر بينه وبين القارئ، محاولا تخطي الحدود والتصور فيدخل به إلى زمن الفناء الروحي الذي تتزعّمه النزعة الصوفية.

أنا جئت من مدن الخرافة.../ مثقلا بحطام أصنامي/ وأوثان الغواية.../ فافتحي للعاشق المعبد/(...)/ خرجت من جسد الفجيعة.../(...)/ ولتفسحي .../لأحط في عينيك راحلتي.../وألتزم الإقامة في البلد./ ولتمنحي لي في جوارك خيمة.../حتى يعرش فوق صدري الزنجبيل/ وأعود من ذاتي...[16].

إن مولاة الشاعر أوقفته وباحت بحبها، فزادت من شدة توتر شعوره ليصبح هذا الإحساس وما يضفيه على جسد الذات من تغيّرات في المزاج، رمزا دلاليا وإشارة سيميائية لمهيّئات نفسية عاطفية تشجّع على مواجهة هذه المرأة المتسلّطة غير المعلومة وتبعد عنه هواجس البعد والفصال وفكرة أنّها متمنعة هاربة لم يستطع القبض عليها يلاحقها بخطوات مستعجلة لمحو المسافة بينه وبينها وبقائها متوارية في الأفق، تغيب عن رؤاه ويصرخ ويسقط مغشيا عليه :

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة/ قديسة وإلها/ ها هي تقبل من وراء الأفق،/ أنصع من بياض الغيم/ أجمل من صباها./وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا/أمحو المسافة بيننا،/حتى تحل بدايتي/(...)/فكأنه وحي إلي/ وكأنّني من نشوتي الكبرى نبي /ها.../ قد بلغت/(...)/ وسقطت.../ مغشيا علي ...[17].

المحور العاطفي: تعدّ هذه المرحلة ضرورية لتتابع المسار العاطفي للذات فهي تمثّل: «لحظة التحوّل العاطفي فنحس أنّنا أمام تحوّل للحضور وليس أمام تحوّل سردي فقط، ففي هذه المرحلة يعرف العامل معنى اليقظة وصورة الاستعداد السابقة الذكر، إذ يمنح له دورا عاطفيا قابلا للتعرّف»[18]، إنّ الشيء الذي هزّ إحساس الشاعر هو العبارة الأولى الواردة في قصيدة " أوّل البوح" عندما أوقفته المرأة لتبوح له بسرّ ما، حيث مارست عليه طقوس الغواية من قبض، بسط، إخفاء وإظهار... حتى أصبح يناديها بصيغ الاحترام والقداسة والخشوع : مولاتي.

أوقفتني في البوح يا مولاتي،/ قبضتني، بسطتني/ طويتني، نشرتني،/ أخفيتني أظهرتني../ وبحت عن غوامض العبارة[19].

يتضح من هذه الخطوة الأولى التي سلكتها المرأة لتستهوي حبيبها هي بداية لقصة الغرام والعشق الأبدي وما تجذبه من تحوّلات في التصرفات والمزاج، فالعاشق الولهان يعيش لحظات القرب والسعادة ومنه الامتلاء العاطفي، وكذا يعيش لحظات الفراق والبعد فيغمره الفراغ العاطفي. رسم الشاعر لنفسه مسارا حافلا بالمتضادات والمواقف المتناقضة تبعا لحالته الشعورية وقصدا منه التخفيف عن ذلك، فجعل ديوانه لغزا يصعب فكه، لأنّنا عندما نودّ التعرّف على الذات المخاطَبة نجدها تحمل عدّة سمات فهي الأنثى الحبيبة، الإلهة، الأسطورة، اللّغة، القصيدة، وأمّا ذات الشاعر فلابّد لها أن تتجاوز جميع المقامات؛ فإن كان شعوره حبا فأعلى المقامات هو الهوى وإن كان الانحلال الروحي فأعلى المقامات هو التوبة والورع. ولهذا كان دوره العاطفي صعبا، فالتحوّل يستلزم عليه اختبار كفاءته وشجاعته، ولكنه استطاع أن يثبت حضوره من خلال اللّغة التي وظّفها فبعد أن كانت السلطة عند المرأة، التي أوقفته وباحت عن حبها بتعدّيها العرف الاجتماعي، نجده هو الآخر تعدّى المألوف وانزاح عن اللّغة العادية ليُظهر قوّته في التصوير الشعري وأصبح الموضوع المرغوب فيه موضوعا جماليا نراه من خلال تشكل الاستعارات والتشبيهات ... فالذات تتمتع بوظيفة تركيبية تساعدها في وسط حقلها الإدراكي وبتوسط مستوى التوتر القبلي على بناء الموضوع الجمالي، هذا الذي لا يمكن أن يكون نهائيا إلاّ بتناسق العالمين المتقطع والمتواصل، أي أنّ الحس الجمالي يتشكل

عن طريق انتقاء السمات المختلفة للعالمين[20]، ويعني هذا أنّ المحور العاطفي يمثّل الشعور والنفس الممثّلة للعالم المتواصل.

1-الانفعال: تأخذنا هذه المرحلة بصفة مباشرة إلى الذات والجسد لغرض التعرّف على خصوصياتها التوترية وبالأخص المكوّن التقبلي الذاتي، فكما أشرنا فإنّ الجسد هو ذلك الجزء الأساس في الذات الذي يجمع بين الإدراك الداخلي والإدراك الخارجي وحضوره يكون قويا في الإحساس لما يلاحظ عليه من تغيّرات جسدية أحسّت بها الذات بعد التحوّلات الانفعالية، التي جرت في المرحلة السابقة وكانت قابلة للتجلي من الخارج، وحيث إنّ: «الجسد يمتد إلى العالم وعيا عبر لغة الحواس الخاصة، فالبصر لغة صورية والسمع لغة صوتية، والشّم لغة عضوية بالمعنى الكيميائي للمفردة واللّمس لغة شيئية والتذوق لغة جمالية ولعل القاسم المشترك في هذه اللّغات الخمس هو تفعيلها لآلية التواصل المستمر بين الجسد ومفردات عالمه المتباينة»[21].

إنّ الذي برز في الديوان من مفردات دالة على الجسد والحواس، لا يعكس ذات الشاعر فقط، وإنّما هناك تيمات تحيل على الذات الأخرى، وهي الحبيبة ليعبّر عن جمالها وشعوره نحوها، كما تعد أيضا وسيلة متاحة لتغيير الحالة النفسية والانتقال من الشدة الانفعالية إلى الاسترخاء العاطفي فيظهر الجسد شهوته للاتصال ومتعته الشعورية.

نجد فونتاني يربط الإحساس بالجسد والعبارات الدالة عليه في الخطابات عند تتبّع المخطط العاطفي للذات رغم كونها عوامل من ورق ولهذا يمكن الحديث عن «السنن التصويرية الجسدية التي ترافق أو تعبّر عن الحالات الانفعالية والتي تتجلى في رد فعل الجسد والتفاعل بين الذوات فتظهر كذلك كأفعال يمكن أن تدخل في نوع من الإستراتيجية التي تجعلها تنجح أو تخفق... ومنه فالملفوظات الجسدية التصويرية الخيالية للذوات العاطفية هي التي تعطي مكانا نصيا حقيقيا»[22].

نلاحظ في الديوان تباينا في توظيف العبارات الجسدية واختلافا في الشدّة الانفعالية والأحاسيس النابعة منها، فهو ككلّ شاعر اعتمد الغزل العفيف في وصف حبيبته وإظهار مفاتنها، والملاحظ أنّه طغى على وصفه الحب الروحي الذي يتحدث عن الشوق والألم والفراق والرغبة في اللقاء مع الطرف الثاني وشدّة تعلّقه بها، فوجودها بقربه يسرّه ويشجنه كما

يزيده شوقا أما بعدها عنه، فيثير فيه الانقباض والحزن ولذا نستخلص أنّ: «الذات بدون العبارات الجسدية لا يمكن لها أن تعبّر عن العاطفة التي تحرّكها فهي تعلم أنها تحب وفي حالة غضب أو خوف لكن لا تظهر حبها ولا تكون في غضب ولا خوف»[23]. فالجسد يأخذنا مباشرة إلى شدة الإحساس التي تلقاها فتظهر عليه تغيرات ملحوظة: كالقلق الارتعاش، الصراخ، الضحك، احمرار الوجه، ..... ولا يقصد فقط إعطاء معنى لحالة عاطفية ولكن التعبير عن الحدث عاطفيا، جعله معروفا لنفسه ولدى الجميع، فالانفعال قضية شخصية ذاتية لكن في المخطط العاطفي تجعله العاطفة قضية جماعية تسمح عبر التمثيلات الملاحظة التعرّف على الحالة العاطفية للذات وبالتالي إمكانية تقييمه ولذلك يلعب دورا في التفاعل.

إنّ العشي في بداية المسار العاطفي عرف أنّ في داخله شعورا يدفعه إلى الكلام متأتيا من حبه لامرأة، ليست كباقي النساء تمارس عليه الغواية والفتون وترحل به إلى مدن الخرافة والمجاهيل والأماكن الغيبية، جعلته يحس أنّها تتقاسم معه المشاعر نفسها أحيانا وتختفي عن حدود رؤيته أحيانا أخرى. وفي كل هذه الأحوال تتغير الحالات الشعورية عنده ومنه الأحاسيس النابعة منها لتتراوح بين النشوة والألم أو الامتلاء النفسي والفراغ العاطفي، فيحاول الفرار من دنس الدنيا إلى طهر الروح وحفظ النفس.

مرحلة التهذيب : يختتم المسار العاطفي بجانب مهم في تكوّن الذات العاطفية وهو التهذيب أو الحكم الأخلاقي، ولأنه يشمل المظهر التوتري الفردي والثقافي للعاطفة: «فالذات في نهاية مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها وبواسطة الحكم الأخلاقي تبرز العاطفة كل القيم التي تحسست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيّم في النهاية بالإيجاب أو السلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم الاجتماعية. ذلك أنّ البعد الأخلاقي في الخطاب يتطور انطلاقا من المسارات العاطفية للذات وحيث تركز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير وتطالب بحق تحقيق عواطفها وتحمّل نتائج ذلك، إنّ الإحساس يخلّف حدثا عاطفيا يمكن ملاحظته ثم تقييمه بقياس شدة توتر الذات»[24].

يعرض الديوان تقييمين، فالأول يمثل التقييم الشخصي لذات الشاعر، ونستشفه من خلال دلالة القصائد وهو بمثابة تقييم داخلي. وأمّا التقييم الثاني فيمثل التقييم الخارجي فالقارئ كذات متلقية للقول الشعري، يمكن أن يؤول ما شاء من الدلالات ويضع تقييما خاصا.

إنّ الشاعر منذ بداية الديوان حكم على نفسه بالضعف عندما أوقفته المرأة واعترفت له بحبها، وحسب العرف الاجتماعي فالرجل هو الذي يستوقف الحبيبة ويبوح بعشقه: **أوقفتني في البوح يا مولاتي،/ قبضتني، بسطتني،/ طويتني، نشرتني/ أخفيتني، أظهرتني...**[25].

كما تمثّل نوعا من الاعتراف بالذنب والتكفير عن خطاياه وذلك في مقام التوبة والعبادة، فمن الطبيعي أن يسلك الشاعر هذا المسلك بما أنّه يتمتع بمرجعية صوفية، قائمة على طرفين الأول ذو سلطة وقدرة على التغيير والتحول والثاني هو العبد الضعيف الذي لا حول ولا قوة له أمام قوة الخالق، وما المرأة إلا رمز صوفي اتخذه منذ الوقفة الأولى في "أوّل البوح" ليساعده على الارتقاء من مقام إلى آخر، فكل قصيدة تعبّر عن الحالات المختلفة التي تعتري المتصوّف أثناء طقوس العبادة وهو ما بيّنه التكثيف من توظيف المصطلحات الصوفية وهي: التجلي/ الحلول/ السكر/ القبض/ الطي/ البسط/ النشوة...

وبما أنّ الحياة مبنية على التضاد فإنّ عاطفة الضّعف التي رأيناها عند الشاعر تقابلها عاطفة القوّة والجرأة على مواجهة مشاق السّفر الروحي وخوض معركة الغموض والمجهول لمعرفة السرّ، ويمكن أن نعتبر من قصيدة " تجاوب" بعد أن انقطع عنه الكلام ووقع مغشيا عليه هي رحلته الكبرى، وفي أرجاء الملكوت اللامتناهية تحققت له الرؤيا الصادقة. يقول فونتاني إنّه لفهم مرحلة التهذيب في المسار العاطفي يجب التساؤل أولا عمن هو المسؤول عن إحداث التحولات، ففي التحاليل العادية يتم تقييم الفعل أو الكينونة عند الذات ثم البحث عن آثار المرسل الحاكم ونرى حكمه منتميا إلى المرحلة الأخيرة من المسار السردي القانوني، ولكن نحن الآن أمام مسار الذات العاطفية التي تكون في حالة تمثال مخادع يمنعها من أن تعامل كمسار سردي تقليدي فالحكم يمكن أن يحمل الكفاءة

المتجلية في الأشكال العاطفية[26]. ولذلك إن كان الحكم على كفاءة العشّي في الديوان فنقول إنّه يتمتع بكفاءة كبيرة سنحت له من تحقيق التفاعل العاطفي بين أطراف التواصل، جعل من اللّغة القيمة المرغوبة بها ومن الجسد القيمة المرغوبة عنها لتحقيق القيمة المرغوبة فيها، والأساس أنّه عرف كيف ينقل ذاته المتحسسة من اليقظة العاطفية إلى التهذيب المتمثل في تطهير النفس وتجاوز مطالب الجسد، وأنّه نجح في كل مرحلة عبّر عنها لتكون لغة الصمت هي الغالبة على أحاسيسه، والدليل على هذا اختتام الديوان بنقاط الحذف:

لن أسميه .../لا تظني أنني اجهله/ إنني أعرفه .../غير أنّي.. لن أسميه/(...) /إنّني أعرفه.../هو فيض سرمدي/ موغل في مهجتينا/ .../ إنّني أعرفه.../هو فيض مطلق... /=...)/سأسميه.../ ولكن.../ سوف لن يسمعه.../ أحد مني سواك./ فاسمعيه (...../..../...../)[27].

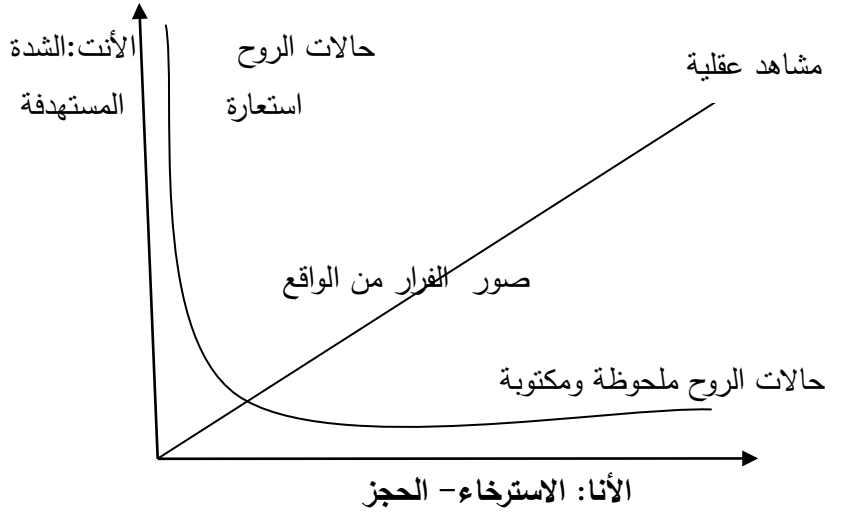
استطاع الشاعر أن يستنطق اللّغة ويحاورها، وكأنّه يرى ما ليس تحويه الرؤيا ولا اللّغة نفسها، وامتثل لذلك في القصيدة الأخيرة "مديح الاسم" التي كانت عصارة مرجعياته المتعددة وثمرة رحلته الروحية، حيث انكشفت الذات وكشف المخبوء عن سرّه بلغة خاصة، لا يعرفها إلاّ من اكتملت رؤيته وغادر العالم الحسي عابرا البحر ومحرقا المركب وأعيد النهر رقراقا ظامئا إلى ينابيع التجلي مستغرقا في سكراته، منتشيا بفيوضات معانيه، فكفاءة الشاعر ظاهرة في هذه القصيدة التي جعلها خاتمة لبوحه وهي تجمع في الحقيقة كافة المواضيع التي باح عنها في سابقيها وهي: المرأة، اللّغة، التوحد الروحي كما أنه أثبت مسؤوليته على البوح والسكوت، حيث إنّه استهل القصيدة بالإشارة إلى ذاته، نافيا تسمية هذا الشيء الذي عرفه، وكشف أسراره ولكنّه يتأسف حين تخونه العبارة ويغلبه الصمت.

إنّ رغبة الشاعر تحققت في آخر البوح، حيث أراد أن يصف الحالات الانفعالية التي يعيشها الصوفي عند محاولة التوغل في أعماق الحياة المطلقة والسمو إلى آفاق تتكسر الألفاظ في عتباته فتتبدى آية الله على جبهته، وعلى وجنته سر البشارة. وهذا هو حكمه على الحياة الألوهية حيث لا تكون الذات في أتّم كمالها الروحي إلاّ إذا عرفت

كيف تهرب من عالم الحس والمادة وتحسّ بظمأ الفناء في حضن الألوهية الطاهرة، تجاهد نفسها لمعرفة الأشياء الغيبية، وكلّما دنت منها زادت فيها توترا وانخطافا نفسيا فتتفجر في شكل قوة باطنية ينيرها نور التجلي، وحيث «إنّ الفاعلية التصويرية تقوم على الأقطاب الدلالية المادية وهي تجليات غير مباشرة للكينونة، وقد تؤثر على ذات الحس بدلا من أن تخضع لها وأما الأسلوب التوتري يوفره الإبطاء الذي يفضي بدوره إلى فقدان مفهوم الزمن وإلى الشعور بالأبدية ... ومن الواضح أن هذا الإبطاء المحيط هو أيضا إبطاء للأحداث الجسدية وإبطاء للتوترية وبالتالي تخفيض لرد فعل الأحاسيس الصادرة عن الجسد»[28]. وكان الشاعر يسعى في معركته الروحية إلى أن يفجر طاقاته الداخلية ويكسّر حواجز الشعور بالغربة الروحية في حضن الألوهية، هكذا يتضح أنّ المخطط النظامي العاطفي للذات العاطفية في الديوان برمّته هو مسار عاطفي صوفي محض وكل مرحلة يمكن أن تتوافق مع مراحل الارتقاء إلى أعلى درجات التوحد بالمطلق فيكون الحكم الأخلاقي متجليا في رغبة رفض عالم الحس ليستبدل بعالم الروح المتطهرة حيث تتذوّق الذات النشوة الحقيقية، إنّها مناجاة العاشق المجنون، وترنيمة الروح المشتاقة العطشى إلى فيوضات الأزل والاقتراب من ينابيعه الطهورة مطلب روحي للقلب المتلهف والوجدان المنصهر، لذلك كان لزاما على الذات أن تنفصل عن كل ما يربطها بواقعها كليا[29]. وأما اللّغة الصوفية التي تتسم بالرمز والإشارة فاتخذها الشاعر سلما ينتقل عبر درجاته من مقام إلى آخر، ويجسد مختلف الأحاسيس التي ترافق الذات الشاعرة. فالتعبير عن فرحته باكتمال القصيدة هي فرحة بكشف جزء من السر المطلق: «ثمّ إنّ تولّه الصوفيين باللّغة الاستثنائية وصلابة الأسلوب العالي وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل كتابة عميقة الغور من جهة ومشحونة بالقدرة على المباغتة والخلب من جهة أخرى»[30].

كما نلمح من خلال رصد مجموع دلالات القصائد اعتماد العشّي على المرجعية الأسطورية والدينية، يظهر من خلال السياق لغرض فتح آفاق تأويلية للقارئ فيشاركه نفس المشاعر والأحاسيس، ولهذا كانت هويّة المتلقي الشعري في الديوان تحيل إلى ذوات كثيرة، فضمير المخاطب المؤنث أحدث في ذات الشاعر حركة تواصلية تفاعلية وعاطفية

قوية تحفّز حالة الروح الفرار من للدخول في الحياة الدينية. فرض البعد الانفعالي على ذات الأنا في أثناء الاشتغال العاطفي كفاءة صيغية يفجّرها في القوة الخيالية والتصويرية، وبرز حضوره انفعاليا في شكل شدّة شعورية قابلة للقياس بواسطة مقياس المعجم الصوفي، الذي طغى استثماره في الديوان. ويمكن تمثيله بالمخطط التالي[31]:



يوضح المخطط كيفية انفعال حالة الروح عند الشاعر ودور الخيال في إحداث التفاعل بين الذوات العاطفية، وكيف استطاعت سيمياء العواطف ايجاد طريقة تتعامل بها مع حالة الروح وتتعّرف عليها في الخطابات على الرغم من كونها مضمرة في الصور الاستعارية وعبر ما هو مكتوب ويمكن ملاحظته في حالات الأشياء فهي: «وسيلة فعّالة لاستقصاء أنماط دلالية من عمليات الاتصال والتبليغ، إذ تمتلك عدّة مفاهيم مجرّدة تتيح لها استيعاب ما هو مشترك بين كثير من هذه العمليات»[32]، ولقد تجلّت تلك الدلالات من خلال استثمار المصنفة الفردية والمصنفة الجماعية لدى الشاعر منها الصوفية الأسطورية، الأدبية والدينية وحيث غدا التواصل العاطفي واضحا بين عاشق ومعشوق.

الهوامش:

1- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, - Des états de choses aux états d'âme- Edition du seuil, Paris, 1991, p267 .

2- Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, presse universitaire de limoge, Paris, 1998, p122-124

3-voir, A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p13.

4- نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دط، دار هومة، الجزائر، دت، ص123.

2- ينظر، **قراءة الشعر القديم**، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد الثاني عشر، المجلد الرابع، ك.د الجليش، 1995، ص36.

6- Voir, Jacques Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 122.

7- عبد الله العشي: **ديوان مقام البوح**، ط1، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية الجزائر، 2000، ص89 – 90 .

8- A.J.Greimas, J. Fontanille, **Sémiotique des passions**, p160-161

9- **الديوان**، ص90 – 91 .

10- **الديوان**، ص91 -94 .

11- Voir, Jacques Fontanille **, Sémiotique Du Discours** , p 215.

12 – أحمد يوسف، **يتم النص**، الجينيالوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص197.

13- جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، 2003 ص211.

14- J, Fontanille, **Sémiotique Du Discours**, p 122.

15- **الديوان**، ص10 – 11 ، 13 .

16- **الديوان**، ص55 -58.

17- المصدر نفسه، ص15 -16، 20 .

18- J. Fontanille, **Sémiotique du Discours**, p 123.

19- **الديوان**، ص7 – 8.

20-Voir, Driss Ablali, **La sémiotique du texte**, du discontinu au continu, L'Harmattan, Paris, 2003, p 229-230**.**

21- سيميوطيقا الجسد في شعر محمد عفيفي مطر

article=236http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id

22−Jacques Fontanille**, Sémiotique et littérature«**essais de méthode **»,** 1ere édition, Presse Universitaires de France, Paris, 1999, p70 − 71.

23− J. Fontanille**, Sémiotique Du Discours,** p216.

24− J. Fontanille**, Ibid**, p124.

25− **الديوان**، ص7.

26− A. J. Greimas et J.Fontanille**, Sémiotique des passions**, p167.

27− **الديوان**، ص 103 ،105 −107، 109 − 110 .

28− جاك فونتاني، **سيمياء المرئي**، ترجمة: علي أسعد، ص210.

29− عبد القادر فيدوح، **الرؤيا والتأويل**، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص85.

30− المرجع نفسه، ص71.

31− Jacques Fontanille**, Sémiotique et littérature**, p78.

32− André Martinet : **La linguistique synchronique**, 4éme édition, PEF, Paris, 1974, P288.