سيمياء العواطف في شعر رحيم زاير الغانم

ديوان «لُطفًا كُن وطنًا» أنموذجًا

طاهر باوي[*]

د. عبّاس يداللهي فارساني[**]

◆ تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٦/١٩

◆ تاريخ القبول: ٢٠٢٥/٩/١

الملخّص

تُعدّ السيميائيّة من المقاربات اللسانيّة والرمزيّة المعاصرة التي تُعنى بدراسة العلامات بوصفها أنساقًا دلاليّة تتجاوز حدود اللغة لتشمل الأبعاد الثقافيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، وقد أسهم هذا الامتداد في توظيفها ضمن الدراسات الأدبيّة. وتندرج سيميائيّة العواطف ضمن هذا الأفق بوصفها فرعًا يهتمّ بتحليل تمثّلات المشاعر في النصوص الأدبيّة، والنظر إليها كعلامات ذات حمولة دلاليّة ورمزيّة. وانطلاقًا من هذا المنظور، يتناول هذا البحث شعرَ الشاعر العراقيّ المعاصر رحيم زاير الغانم، متخذًا من ديوانه لطفًا كن وطنًا مادّة للدراسة، لما يتضمّنه من كثافة وجدانيّة تعبّر عن

(*) طالب دكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران.

(**) أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران (الكاتب المسؤول)

yadollahi.a@scu.ac.ir

تجربة إنسانيّة عميقة. ويُعدّ الغانم من الأصوات الشعريّة التي استطاعت توظيف العاطفة ضمن أفق حداثي يتسم بالتوهّج الشعوريّ والوعي الجماليّ والالتزام الإنسانيّ. ويسعى البحث إلى الإجابة عن السؤال الآتي: ما أبرز مظاهر تمثّل العواطف في ديوان لطفًا كن وطنًا؟ وذلك من خلال الكشف عن الأنساق العاطفيّة الظاهرة والمضمرة، وتحليل آليات تشكّلها السيميائيّ، وبيان علاقتها بالبُنى الأسلوبيّة والرمزيّة في النصوص الشعريّة. ولتحقيق هذه الغاية، اعتمد البحث المنهج الوصفيّ التحليليّ مستندًا إلى منظور سيميائيّة العواطف، بما يتيح تفكيك الدلالات الوجدانيّة وتحليل مستويات التعبير والانفعال. وقد خلصت الدراسة إلى أنّ الشاعر يوظّف العاطفة بوصفها علامة ديناميّة تتكثّف رمزيًا عبر معجم دلاليّ يرتكز على مفردات الوطن والأم والحبيبة والطفولة، مع اضطلاع البُنى الإيقاعيّة واللغوية بدور فاعل في بناء فضاء عاطفيّ يجمع بين البعدَين الذاتيّ والجمعيّ.

الكلمات المفتاحية: سيمياء العواطف، الشعر العراقي المعاصر، رحيم زاير الغانم، ديوان لطفاً كن وطناً

١. المقدّمة

يُعدّ الشعر العربيّ الحديث من أبرز أشكال التعبير الأدبيّ التي عكست التحوّلات الذاتيّة والجمعيّة، ولا سيّما في سياقات الانكسار والتمزّق الوجوديّ التي تدفع باللغة إلى أن تغدو أداةَ مقاومةٍ وبناءً للهوّية والانتماء. ويشكّل البُعد العاطفيّ أحد المحاور المركزيّة التي يتأسّس عليها هذا الشعر، إذ لم يعد يُنظر إليه بوصفه مجرّد تعبير وجدانيّ عفويّ، بل بوصفه بنية دلاليّة مركبّة تُنتج المعنى وتُعيد تشكيل رؤية الشاعر للعالم ولذاته ضمن سياقات لغويّة وثقافيّة محدّدة.

تكتسب دراسة العاطفة من منظور سيميائيّ أهميّة خاصّة، إذ تسمح بالكشف عن الآليّات النصّية التي تُبنى بها الانفعالات، وتُفكّك التمثّلات الرمزيّة التي تحملها، فضلًا عن تموضعها ضمن علاقات سرديّة وتوتّريّة ترفد النصّ بالدّلالة وتمنحه عمقه

الشعوريّ والمعرفيّ. وتستند سيميائيّات العواطف في هذا السياق إلى مفاهيم «سيمياء الفعل» كما نظّر لها أ. ج. غريماس وكلود فونتاني، واللتان تضعان الانفعالات في قلب البنية الدلاليّة، بوصفها ليست مجرّد انعكاسات نفسيّة، بل مكوّنات فاعلة في إنتاج المعنى.

تركّز هذه النظريّة على تحليل تجلّيات الأهواء والانفعالات الإنسانيّة كونها عناصر جوهريّة في الطبيعة البشريّة، تتسرّب إلى النصوص عبر صفات وسلوكيّات ومواقف تُبنى داخل خطاب أدبيّ مخصوص. وتُعنى النظريّة برصد «فائض الشعور» الذي يتكثّف عبر اللغة، وتحليل علاماته الدالة وتأثيراته في تشكيل المعنى. وتمتاز سيميائيّات العواطف عن المناهج السيميائيّة التقليديّة – مثل مناهج بيرس، وسوسير، وباختين، وإيكو – التي ركّزت على العلاقة بين الدال والمدلول، وكذلك عن الطرح البنيويّ لرولان بارت الذي يتبنّى مقولة «موت المؤلّف». يسعى هذا المنهج إلى مساءلة البُنى الشعوريّة المضمّنة في النصّ، من خلال مفاهيم مثل: «العوامل» (التي تشمل الكلمات والسياقات)، و«العوارض» (التغيّرات الناتجة عن التفاعلات الشعوريّة)، فضلًا عن أدوات قياس تشمل: «الشدّة، والكمّ، والرّغبة، والمزاج»، بوصفها مؤشّرات على البنية العاطفيّة للنصّ الأدبيّ.

تتميّز تجربة الشاعر العراقيّ رحيم زاير الغانم، بوصفها أنموذجًا شعريًّا معاصرًا تتداخل فيه العاطفة الذاتيّة بالقلق الجماعيّ، وتتكثّف من خلاله صورة الوطن بوصفه قيمة رمزيّة مفقودة ومأمولة في آنٍ واحد. ويشكّل ديوانه لُطفًا كُن وطنًا علامة فارقة في مساره الشعريّ، إذ يعبّر عن إشكاليّة العلاقة المركّبة بين الشاعر ووطنه، ضمن فضاء شعريّ ينوّس بين الانتماء والانكسار، وبين الرّغبة في الاحتضان والخوف من الخذلان. ويأتي هذا الديوان في إطار تحوّلات اجتماعيّة وثقافيّة شهدها المشهد العراقيّ، ما جعله ينفتح على أسئلة جماعيّة تتجاوز التعبير الفرديّ نحو خطاب يستوعب التجربة الإنسانيّة المعقّدة والواقع المتأزّم.

١-١. إشكاليّة البحث

تتمحور إشكاليّة هذا البحث حول تنوّع الأهواء والتوتّرات العاطفيّة التي تنتظم نصوص ديوان لُطفًا كُن وطنًا، إذ يتجلّى «الوطن» بوصفه محورًا عاطفيًّا مركزيًّا تُعاد صياغته باستمرار عبر بنى لغويّة وسرديّة متغيّرة. ويسعى البحث إلى مقاربة هذه العواطف من منظور سيميائي، يركّز على بنيتها الداخليّة، وديناميّاتها التوتّريّة، ودورها في تشكيل المعنى داخل السياق الشعريّ.

١-٢. هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى تحليل آليات تشكّل العاطفة في شعر رحيم زاير الغانم، وتفكيك نسقها السيميائي، وفهم كيفيّة توظيفها لبناء رؤية شعريّة معاصرة تجاه الذات والوطن. كما يسعى إلى بيان أثر العاطفة في تشكيل بنية الخطاب الشعريّ، وتحديد العلاقات القائمة بين النصّ، والذات الكاتبة، والمتلقّي ضمن مناخ ثقافيّ واجتماعيّ خاص.

١-٣. منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفيّ _ التحليليّ، من خلال توظيف مفاهيم غريماس وفونتاني في تحليل بنية العواطف ومساراتها داخل النصّ الشعريّ. وسيتمّ تحليل مجموعة مختارة من قصائد الديوان وفقًا لمفاهيم مثل: البرنامج السرديّ، الفاعل، الرغبة، التوتّر، المزاج، والتأثير الجسديّ واللغويّ للعاطفة. كما سيتمّ رصد التفاعل بين الرّموز واللغة والإيقاع بوصفها وسائل تؤثّر في تلقّي العاطفة وتمثّلها.

١-٤. أسئلة البحث

١. كيف تجسّدت الدلالات العاطفيّة في البنية السطحيّة والعميقة في شعر رحيم زاير الغانم؟

٢. ما طبيعة العلاقة بين العاطفة والمنظومة القيميّة التي تشكّل مسار النصّ الشعريّ؟

١-٥. خلفيّة البحث

يشهد الحقل السيميائيّ تطوُّرًا ملحوظًا في دراسة العواطف داخل النصوص الشعريّة، لا سيّما في ضوء أطر تحليليّة كتلك التي قدّمها غريماس وفونتاني، والتي تركّز على تتبّع ديناميّات الأهواء ضمن البُنى اللغويّة والسرديّة. وعلى الرغم من تنامي عدد الدراسات في هذا المجال، والتي توزّعت بين النظريّة والتطبيق، فإنّ شعر رحيم زاير الغانم بقي بمعزل عن القراءة السيميائيّة المتخصّصة.

تشمل أبرز الدراسات السابقة في السياق العربيّ أعمالًا مثل رسالة ليندة عمّي (٢٠٠٨) التي حلّلت سيميائيّة العواطف في قصيدة «أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني، إلّا أنَّها اقتصرت على نصّ واحد وأغفلت السياق التاريخيّ والاجتماعيّ. كما تناول علويّ المُلجميّ (٢٠١٦) سيميائيّة الحزن في ديوان «مبتدأ لبكاء آخر»، لكن مع ميل نحو الهيمنة النظريّة على حساب التحليل النصّيّ المتعمّق. ومن الجهود الأخرى دراسة هاجس الغياب في ديوان مجدي الأحمدي (٢٠١٧)، والتي ركّزت على البعد الرمزيّ للغياب مع إغفال تفاعله مع أهواء أخرى. أما دراسة الرّيم الفوّاز (٢٠١٨) حول الغياب في الديوان ذاته، فقد حصرت تحليلها في عاطفة مفردة دون توسيع نطاقها ليشمل مشاعر متداخلة كالحنين أو الخوف. كذلك شملت الخلفيّة دراسة لداليا عبد الباقي معنونة بـ سيميائيّة العواطف في الشعر الشعبيّ المملوكيّ (٢٠٢٠)، والتي لم توضّح الفروق الأسلوبيّة بين الأنماط الشعريّة، ودراسة سيمياء الأهواء في ديوان حسن الصليبي لإبراهيم هجري (٢٠٢١)، التي بالغت في التركيز على المكون التراثيّ على حساب الأبعاد العاطفيّة المعاصرة.

من هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى سدّ ثغرة بحثيّة واضحة، عبر تقديم قراءة سيميائيّة متكاملة للأنساق العاطفيّة في ديوان رحيم زاير الغانم «لطفًا كن

وطنًا»، مستندة إلى نظريّة غريماس وفونتاني، ومتتبعةً تشكّل العواطف وتداخلها في مستويات النصّ الرمزيّة والأسلوبيّة، بما يراعي خصوصيّة النصّ المعاصر وامتداداته الذاتيّة والجمعيّة.

٢. الإطار النظريّ

٢ـ١. مفهوم السيمياء

أوّلًا: المفهوم اللغوي: يرد مفهوم السيمياء لغةً بمعنى العلامة والأمارة، وقد ورد في لسان العرب أنّ السُّومة والسيمة والسيمياء تعني العلامة، ويُستشهد بـ «سَوْم الفرس» أي وضع علامة عليه (ابن منظور، ١٤١٩هـ ج٦، مادة "سوم"). ويتجلّى هذا المفهوم في النصّ القرآنيّ كدلالة وإشارة ظاهرة، كما في قوله تعالى: ﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ﴾ (البقرة: ٢٧٣)، وقوله: ﴿مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾ (الذاريات: ٣٤)، إذ فُسّرت «مسوّمة» بأنّها «معلّمة» (الزجّاج). وبذلك تشير السيمياء إلى العلامات الظاهرة الدّالة على المعاني أو الأحوال، وفقًا لما يصفه ابن فارس بأنّها «إبانة الشيء بأمارة تتعلّمها» (ابن فارس، ١٣٩٩هـ ج٢، ص٢٥٩).

ثانيًا: المفهوم الاصطلاحيّ: تأسّس علم السيمياء على يد الفيلسوف «لوك» وعُرف مع عالم اللغة دو سوسير بعلم العلامات (قانصوه، ٢٠٢٤م، ص٣٢٠)، فهو «العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، سواء كانت لغويّة أو غير لغويّة، أو مؤشريّة» (السرغيني، ١٤٠٧هـ ص٥٠). ويتّسع نطاقه ليشمل «العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغويّة والرمزيّة، طبيعيّة كانت أم اصطناعيّة» (ولد أباه، ٢٠١٠م، ص١٤)، ممّا يجعله أوسع من اللسانيّات التي تقتصر على الجانب اللغويّ. وهو بذلك يشكل «دراسة شكلانيّة للمضمون، تمرّ عبر الشكل لمساءلة الدوال لتحقيق معرفة دقيقة بالمعنى» (حمداوي، ١٩٩٧م، ص٧٩)، ممّا جعله أداة تحليليّة شاملة لمختلف أنماط التواصل الإنسانيّ.

٢_٢. سيميائيّة العواطف عند غريماس وفونتاني:

تشكّل سيميائيّة العواطف (أو الأهواء) فرعًا حيويًّا ضمن المنظومة السيميائيّة الشاملة، تركّز على دراسة «المشاعر والانفعالات المتعلّقة بالذات الإنسانيّة داخل النصوص والخطابات السرديّة، سعيًا لتأويل المعنى والدّلالة الكامنة في الهوى الانفعالي» (شاوي، ٢٠٢٢م، ص٥٢٣). وقد نشأ هذا الفرع بهدف «توضيح آليات تشكّل المعنى داخل النصوص والخطابات ذات الطابع العاطفي» (حمداوي، ٢٠١٥م، ص١٩٠)، مع ملاحظة أنّه «لا يهتم بالتأثير النفسي المباشر على المتلقي، بل بإنتاج الدّلالات والإيحاءات التي تنقل بصمة الذات المبدعة» (العلاق، ٢٠٠٢م، ص٤٢).

تأسيسًا على الارتباط الوثيق بسيميائيّة الفعل، تسعى النظريّة إلى تحقيق انسجام بين الحالات الماديّة والنفسيّة، انطلاقًا من أنّ «الإنسان لا يَفعل فقط، بل يضيف إلى ذلك شحنة انفعاليّة تُحدّد درجة الكثافة التي يتحقّق من خلالها هذا الفعل» (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص١٢). فالهوى يُدرس هنا «في علاقته بالفعل كونه تنظيمًا مركّبًا لسلسلة من الحالات النفسيّة، التي تُشكّل الغطاء الخطابيّ للكينونة المُكيَّفة» (المصدر نفسه، ص٣٩).

يُعرِّف فونتاني العاطفة في الخطاب عبر بُعدين أساسيَّين: «التعبيرات الصياغيّة التي تجسّدها العوامل والقدرات والكفاءات، والطبيعة التوليديّة التي تنعكس عبر التوتّرات المختلفة التي تضبطها الذات أثناء مواجهتها للأحداث» (ليندة، ٢٠٠٩م، ص٣٨٧). وتنقسم المقاربات التحليليّة هنا إلى اتجاهين: الأوّل يربط العاطفة بآليّات سيميائيّة الحدث (غريماس وفونتاني، ١٩٩١م)، والثاني يركّز على العاطفة كوضع تفاعليّ بين الذات العاطفيّة والذات العاملة (حني، ٢٠١٥م، ص١٢).

النموذج العاملي عند غريماس: وضع غريماس نموذجًا عامليًّا يُجسّد «شكلًا قانونيًّا لتنظيم النشاط الإنسانيّ، مكثّفًا في ترسيمة ثابتة رغم تغيّر عناصر تمظهره» (بنكراد، ٢٠٠١م، ص٤٦). يتكوّن النموذج من ستّة عوامل تنتظم في ثلاث علاقات:

١. الفاعل والموضوع: تشكّل العلاقة بينهما بؤرة النموذج، محمّلة بالشحنة الدّلاليّة

للرغبة. فالفاعل هو «عامل راغب متحرّك، بينما الموضوع («الطلبة») يمثّل عاملًا سلبيًّا غير متحرّك» (حسن، ٢٠١٥م، ص١٥١). والعلاقة بينهما استتباعيّة وجوديّة، إذ «يكون أحدهما موجودًا دلاليًّا للآخر، وبه، مُقصيًّا بذلك كل حكم وجوديّ على حضورهما» (العجيمي، ١٩٩١م، ص٤٠).

٢. المرسل والمرسل إليه: يعكس وجودهما منظومة قيميّة تحكم الأفعال (محرمة/مباحة/واجبة). وتكمن وظيفة المرسل في «المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها، بتبليغها إلى المرسل إليه» (المصدر نفسه، ص٤٢).

٣. المساعد والمعارض: يندرجان في سياق علاقة الفاعل بالموضوع، إذ يقدّم المساعدُ العون لتحقيق المشروع، بينما يقف المعارض حائلًا دون ذلك (المصدر نفسه، ص٤٦).

المَربع السيميائيّ: يقوم المَربع السيميائيّ على شبكة علاقات منطقية: التضاد (أبيض/أسود)، والتضمين (أبيض/لا أبيض؛ أسود/لا أسود)، والتناقض (أبيض/لا أسود؛ أسود/لا أبيض). وتنظَّم هذه العلاقات ضمن محور دلاليّ جامع (كاللون في المثال السابق)، مما يشكّل «نموذجًا ينظم العلاقات ويشمل العمليّات» الدلاليّة (المصدر نفسه، ص٩٣).

٢_٣. نبذة عن الشاعر

رحيم زاير الغانم شاعر وناقد أدبي عراقيّ، وُلد عام ١٩٧٤ في مدينة العمارة، جنوب العراق. حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربيّة من كليّة التربية في جامعة البصرة، وقد شكّلت دراسته الأكاديميّة ركيزةً أولى لصقل تجربته الأدبيّة والفكريّة، التي تميّزت بتعدّد الأجناس والاهتمامات، من الشعر إلى النّقد الثقافيّ.

ينتمي الغانم إلى جيل شعريّ عايش تحوّلاتِ الواقع العراقيّ سياسيًّا وثقافيًّا، فجاءت نصوصه متشبّعة بالهمّ الوجوديّ والوطنيّ، ومعبّرة عن رؤى جماليّة تتقاطع مع مرجعيّاته النّقدية. وهو عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، وقد ساهم بنشاط في المشهد الثقافيّ من خلال مشاركته الدائمة في أماسي اتحاد الأدباء في ميسان وغيرها من الفعاليّات الأدبيّة. نُشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات

الثقافيّة العراقيّة، كما نُشرت مقالاته ودراساته النّقدية في الصحافة الثقافيّة العراقيّة عمومًا، ممّا مكّنه من أن يحجز لنفسه موقعًا مهمًّا في المشهد النّقديّ المعاصر. وله زاوية أسبوعيّة بعنوان (الفنار) في الصفحة الثقافيّة لجريدة الدستور العراقيّة، يعالج فيها قضايا الأدب والفكر والنقد.

أصدر الشاعر مجموعتَين شعريتَين هما: حينما تجلّت بين يديه (٢٠١٥م)، أرى وحدتي... ولا أراني (٢٠١٦م)، وتتميّز مجموعتاه بتداخل التجربة الذاتيّة مع الهمّ الجمعي، وبتوظيف لافت للصور الشعريّة القائمة على التأمّل والانكسار والتحدّي. وإلى جانب نتاجه الشعريّ، يعمل الغانم على إغناء الحقل النّقديّ من خلال مشاريع مؤلّفة قيد النشر، من بينها: صداع الذات (مجموعة شعريّة)، المثقّف والآخر: التهميش وصراع الوعي (كتاب ثقافيّ)، هيرمونطيقيا النصّ: لعبة التغييب وحضور القارئ (كتاب نقديّ أدبيّ)، وهي مؤلّفات تكشف عن وعي معرفيّ متّقد في التعامل مع الظواهر الثقافيّة والأدبيّة ضمن أطر تحليليّة تتكئ على اللسانيّات والسيميائيّات والتأويل.

لقد كتب عن شعره عددٌ من النّقاد من داخل العراق وخارجه، مؤكّدين فرادة تجربته من حيث التكثيف، والبُعد الفلسفيّ، والاشتغال على البُنية الرّمزيّة، ما يجعله صوتًا شعريًّا معاصرًا يُعبّر عن التحوّلات الرّاهنة في الشعر العراقيّ الحديث.

٣. سمات العواطف وتمثُّلاتها في شعر رحيم زاير الغانم

تمثّل سيمياء العواطف حقلًا معرفيًّا معاصرًا يهتمّ بدراسة العلامات الدّالة على الانفعالات والمشاعر وتجلّياتها في النصّ الأدبيّ، وقد شكّلت نظريّات غريماس في السيميائيّات السرديّة ومفهوم «الخطاطة السرديّة العاطفيّة» إسهامًا جوهريًّا في هذا المجال (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص٤٢). ويرى فونتاني أنّ «العاطفة ليست مجرّد ردّة فعل فسيولوجيّة أو نفسيّة، بل هي بنية سيميائيّة ذات تمظهرات نصّيّة متعدّدة» (فونتاني، ٢٠١٠م، ص٨٣). وتستند الدراسة السيميائيّة للعواطف في الشعر المعاصر إلى ما يسمّيه بارت «شفرات النصّ» التي تجعل من الانفعال علامة دالة تتجاوز البعد

الذاتيّ إلى المستوى الثقافيّ والجمعيّ (بارت، ١٩٩٨م، ص٦٧). وإنّ «سيمياء العواطف تبحث في كيفيّة تحوّل المشاعر الإنسانيّة إلى نسق من العلامات القابلة للتحليل داخل الخطاب» (بنكراد، ٢٠١٠م، ص١٢٩).

يُعد ديوان لُطفًا كُن وطنًا من النصوص الشعريّة المعاصرة التي تنضح بالشحنات الانفعاليّة، وقد تمثّلت فيه العواطف بوصفها مكوّنًا بنيويًّا ودلاليًّا يسير بالتوازي مع الخطاب السياسيّ والوجدانيّ. ومن خلال قصيدة "مهاجر بالفطرة"، تتجلّى العاطفة كعلامة دالّة على الاقتلاع، والانفصال، والاغتراب القسريّ، لا بوصفها تجربة شخصيّة فحسب، بل كتمظهر جماعيّ يتلبّس الذوات المهجّرة قسرًا من الوطن. يقول رحيم زاير الغانم:

«وَأَنْتَ تَحْزِمُ رُوحَكَ فِي حَقِيبَةٍ بَيْضَاءَ، وَأَنْتَ تُرَدِّدُ نَشِيدًا لِلْوَطَنِ، تُشْعِرُنِي نَظَرَاتُكَ إِنَّكَ مُهَاجِرٌ بِالفِطْرَةِ،

وَأَنْتَ تَدُورُ مُقْلَتَيْكَ، يُرَوِّعُنِي ذَاكَ البَيَاضُ المُخِيفُ،

فَهُمَا حِينَ تَدُورَانِ تَدُورُ مَعَهُمَا الأَشْرِعَةُ، لِيُؤَشِّرَا غِيَابَ النَّوَارِسِ». (الغانم، ٢٠١٨م، ص٧)

لا يكتفي الشاعر بتصوير مشهد الرحيل، بل ينقله إلى حيز العاطفة المشخّصة، إذ تتماهى الذات بالهجرة، وتتلبّس الفطرة بالاقتلاع، ليصير الرحيل قدَرًا غريزيًا لا اختيارًا عارضًا. وهذا ما يسمّيه لوتمان «الفضاء السيميائيّ المتوتّر» إذ «يتحوّل المكان من كونه إطارًا للأحداث إلى علامة دالّة على التمزّق الوجوديّ» (لوتمان، ٢٠١١م، ص٢١٧).

ومنذ المطلع بقوله «وأنت تحزم روحك في حقيبة بيضاء»، تُستبدَل أدوات الهجرة الجسديّة بمجاز روحي كثيف؛ فليس الجسد هو ما يُحزَم، بل «الروح»، وهذا الحزم في «حقيبة بيضاء» لا يُقرأ على مستوى الظاهر بوصفه علامة نقاء أو طهر، بل يُعاد تأويله داخل بنية النصّ ليُصبح رمزًا للفراغ، للعدم، لـ«البياض المخيف» الذي يرد لاحقًا. و«تحوّل الأشياء اليوميّة إلى رموز وجوديّة تحمل شحنة انفعاليّة تتجاوز وظيفتها النّفعية» (باشلار، ١٩٩٦م، ص٧٤). تتحوّل الحقيبة إلى علامة سيميائية لحالة انفعاليّة مركّبة: اختزال الذات في كيان قابل للحمل، للترحيل، للاختفاء، وهي دلالة

على فقدان الجذور والتموضع القسريّ في فضاء لا يخصّ الذات، ويُسمى «الاغتراب الوجوديّ»، حيث يصبح «المنفى حالة ذهنيّة وحسيّة قبل أن يكون واقعًا جغرافيًّا» (سعيد، ٢٠٠٦م، ص٦٣).

وفي قوله: «وأنت تردّد نشيدًا للوطن»، تتفاقم المفارقة العاطفيّة بين الانتماء والغياب، إذ يصبح النشيدُ – بوصفه رمزًا للهوّية والانتماء – وسيلةً للتعبير عن قطيعة لا يمكن ترميمها. الإنشاد للوطن لا يعني الاندماج فيه، بل هو مرآة حنين مكلومة، تتردّد في فضاء الرحيل، كصدى لا يسمعه أحد. وتتوّلد هذه «المفارقة الوجدانيّة من تناقض الرغبات والتشظّي الداخليّ» (دريدا، ٢٠٠٨م، ص١١٨).

يمضي النصّ في تجسيد العاطفة من خلال تفاصيل جسديّة دقيقة، تجعل من الجسد جهازًا دلاليًّا يحمل العلامات الانفعاليّة؛ فالعينان حين «تدوران» لا تُفهمان بوصفهما مجرّد أداة للرؤية، بل نواة للحركة الكونيّة داخل القصيدة: «تدور معهما الأشرعة / ليؤشرا غياب النوارس». و«يصبح الجسد مركزًا للتجربة الإدراكيّة والانفعاليّة في آن واحد» (ميرلو-بونتي، ١٩٨٨م، ص١٥٦). هذه الجملة الكثيفة تحمل طاقة دلاليّة عالية، إذ تدور الأشرعة، أي أدوات الإبحار، مع دوران المقلتَين، بما يوحي بأنَّ العين ليست مرآةً للواقع فحسب، بل هي محرّكه؛ تدور فـتُحدث الغياب، تتحرّك فـتفجّر الوجع. وغياب النوارس، التي تمثّل في السيمياء البحريّة علاماتِ الرجاء والعودة، يشير إلى فقدان الأمل، إلى نهاية الحلم بالرّجوع، بل إلى دخول الذات في سرداب من الغياب المستمر. والطيور في المخيال الإنسانيّ تشكّل رمزًا «للحرّية والأمل، وغيابها يعني انعدام إمكانيّة الانعتاق» (دوران، ١٩٩١م، ص٢٠٥).

تنبني العاطفة من الناحية العميقة، عبر جدليّة الحضور والغياب؛ فالمخاطَب «مهاجر بالفطرة»، أي أنّ الاغتراب مكوّن أساسيّ في كينونته، وليس نتيجة طارئة. وهذا التوصيف السيميائيّ ينقل العاطفة من مقام الشعور إلى مقام التكوين الوجوديّ، فالهجرة لم تعد فعلًا بل صفة، لا حدثًا بل هوّية، لتتحوّل الذات إلى تجسيد للغياب المتكرّر، وهذا هو عمق المأساة، لأنّ في الوجود الإنسانيّ، الاغتراب الأصيل هو ذلك

الذي يقع في صميم الذات، لا في علاقتها بالخارج.

العاطفة إذن تُبنى لا من خلال التصريح، بل عبر سلسلة من الرموز الحركيّة واللونيّة والزمانيّة، تجعل من النص بنية دلاليّة تُمسرح الوجدان لا ترويه. وهذا ما أُطلق عليه مصطلح «العلامات العاطفيّة التي تشكّل نظامًا دلاليًّا موازيًا للنظام اللغويّ، يعمل في مستويات لاواعية» (كريستيفا، ٢٠٠٣م، ص٩٨).

يتّضح أنَّ العلاقة بين العاطفة والمنظومة القيميّة في النصّ هي علاقة تناقض وانكسار؛ فالقيم المؤسّسة للانتماء (الوطن، الرّوح، النشيد، النوارس) تنهار تحت ضغط الواقع، وتُستبدَل بعلامات الانفصال والغياب. فالعاطفة لا تُستدعى لتزيين المعنى، بل لتقويضه، لا لتأكيد الهوّية بل لتفكيكها، وهذا ما يمنح النصَّ بُعدَه الإنسانيّ العميق، إذ لا يكتب عن مهاجر عابر، بل عن كينونة فقدت مركزها وانقلبت إلى حركة دائمة في فضاء من البياض والانطفاء. و«غالبًا نجد شعر الحداثة العربيّة قد طرح عدّة أنماط من الرموز الفنيّة التي تمكّنت من تكثيف تجربته الجماليّة في علاقته بالواقع الاجتماعيّ التاريخيّ الذي راح يتنامى فيه، بحيث جاءت هذه الرموز بوصفها معادلًا فنيًّا موضوعيًّا للهواجس الاجتماعيّة والفرديّة التي برزت مع بروز هذا الشعر» (فروزان كمالي وآخرون، ٢٠٢٣م، ص٨١).

ينسج الشاعر رحيم زاير الغانم في قصيدة «صورة المدينة»، لوحةً شعريّة قاتمة، تختزل مشاعر الفقد والتشوّه والخذلان التي تطبع علاقته بالمدينة، لا بوصفها فضاءً جغرافيًّا، بل ككائن متصدّع تنهشه التحوّلات والانكسارات، إذ يقول:

«مَنْ لَا يُدْرِكْ نُضُوبَ الشُّعْلَةِ لَا يَرَ النَّجَاعِيدَ أَوْ سَرَحَانَ الْأَرَامِلِ، مَنْ يَسْرِقُ الظِّلَّ تَارِكًا الْبُيُوتَ بِلَا جُدْرَانٍ؟!

لَا تُحْزِنْهُ صُورَةُ الْمَدِينَةِ وَهِيَ تَبْدُو كَأُنْبُوبٍ!» (الغانم، ٢٠١٨م، ص١٢).

يُدخِلنا الشاعر إلى مجال دلاليّ-عاطفيّ منطفئ، إذ «نضوب الشعلة» لا يدلّ على انطفاء ماديّ فحسب، بل هو علامة على أفول الحماسة، على برودة الإحساس الجماعيّ، وعلى فراغ المعنى في المدينة التي لم تعد تحتضن دفءَ العيش أو وهجَ

الروح. ويتحوّل «هذا الفضاء المديني من مجرّد حيّز جغرافيّ إلى نسيج من العلاقات الاجتماعيّة والرمزيّة المحمّلة بالصراع» (لوفيفر، ٢٠٠٠م، ص٨٩). تحمل الشعلة رمزًا مركزيًّا للحياة والكرامة، وبالتالي فإنّ نضوبها يتكافأ دلاليًّا مع انسحاب الوجود الحيّ من المكان و«يصبح اللهبُ رمزًا للاستمراريّة الروحيّة وتجدّدها» (باشلار، ١٩٩٦م، ص٥٤).

ويتابع الشاعر في تشييد عالمه الانفعالي من خلال إقحام صورٍ موجعة للإنسان المهمّش داخل المدينة، كقوله: «لَا يَرَ التَّجَاعِيدَ / أَوْ سَرَحَانَ الْأَرَامِـلِ». فالتجاعيد ليست خطوطًا على الوجوه، بل بصمات الألم والتاريخ المقصيّ من كلّ خطاب عام. وسرحان الأرامل ليس شرودًا ذهنيًّا بل تجلٍّ لصمت القهر والانتظار الذي لا يعود فيه الغائب. وأنّ «الأرملة في المجتمع الذكوري تمثّل علامة على الخروج من دائرة الاعتراف الاجتماعيّ، وتحوّلها إلى كائن مهمّش ومنسيّ» (بورديو، ٢٠٠٩م، ص١٢٧). تتحوّل المرأة من رمز للحياة والعطاء إلى شاهدة حزينة على الهدم والانكسار، بما يفتح أفقًا واسعًا لانفجارات وجدانيّة مستترة خلف هذا الهدوء الظاهريّ في الصورة الشعريّة. وهذا التحوّل «يجعل من الذات الأنثويّة مرآة للتصدّعات الاجتماعيّة والثقافيّة» (سيكسو، ٢٠١٥م، ص٤٢).

ويبلغ التصعيدُ العاطفيُّ ذروتَه حين يُطرح سؤال احتجاجيّ عميق: «مَنْ يَسْرِقُ الظِّلَّ / تَارِكًا الْبُيُوتَ بِلَا جُدْرَانٍ؟!»، وهو سؤال لا يُقصد به البحث عن فاعل بعينه، بل استدعاء أزمة وجوديّة وأخلاقيّة. «سرقة الظل» هي صورة شعريّة بالغة الكثافة، فالظلّ رمز للسكينة، للحميميّة، للحماية. أن يُسرَق الظلّ، معناه أن يُسلب الإنسان من أمنه، من ذاته، من ملاذه الأخير. أمّا «البيوت بلا جدران»، فهي ذروة التشظّي: بيوت تنهار من الداخل، لا تحتاج إلى قصف لتُهدم، بل تتداعى لأنَّ المعنى فيها قد مات. إنّها صورة لمدينة فقدت دلالتَها كحاضنة للإنسان، لتتحوّل إلى فراغ هندسيّ بلا روح. وهذا «اللامكان الذي يعبّر عن الفضاءات المعاصرة المفرّغة من أبعادها الإنسانيّة والتاريخيّة» (أوجيه، ٢٠١٢م، ص٧٨).

ويُختم النصّ بجملة مكثّفة تنضح بالمرارة: «لَا تُحْزِنْهُ صُورَةُ الْمَدِينَةِ / وَهِيَ تَبْدُو كَأُنْبُوبٍ!». الأنبوب، وهو رمز للفراغ والاتجاه الواحد والبرودة المعدنيّة، يحلّ محلّ المدينة ــ هذه التي كانت تفترض التنوّع، والاحتواء، والحياة. أن تبدو المدينةُ كأنبوب، معناه أنّها تحوّلت إلى ممرّ جامد، ناقل لا يحتضن، طريق بلا وجهة، هيكل بلا إحساس. والمدينة المعاصرة بوصفها «فضاءً سائلًا يفتقر إلى الترابط والانتماء» (باومان، ٢٠١٦م، ص١١٦). إنّها قطيعة كاملة بين الإنسان والمدينة، وهي صورة تُحيل إلى تفكّك المنظومة القيميّة والحسّ الإنسانيّ معًا، لأنّ «الاغتراب عن المكان هو في الأساس اغتراب عن الذات» (أدورنو، ٢٠٠٤م، ص١٩٢).

تُقدّم قصيدةُ «منع التجوال» تجربةً شعريّة مكثّفة تتقاطع فيها العاطفة والسلطة، ويشتبك فيها الحُبّ بالخوف في فضاء اجتماعيّ مشحون بالرقابة والقمع. ينسج الشاعر رحيم زاير الغانم عالمًا من التوتّر الرمزيّ، إذ يتحوّل الشارع في زمن المنع إلى مسرح للمواجهة الصامتة، لا بين فردَين بل بين عاطفة إنسانيّة حرّة وسلطة ماديّة مُقيِّدة. يقول الشاعر:

«تَتَوَفَّرُ لِي فُرْصَةٌ لِلتَّنَزُّهِ تَحْدِيدًا، فِي سَاعَاتِ مَنْعِ التَّجْوَالِ، أُمْسِكُ يَدَ مَحْبُوبَتِي، لِنَسِيرَ مَعًا، فِي تَحَدٍّ لِلسُّكُونِ

أَلْمَحُ شُرْطِيَّ حِرَاسَةٍ يُشِيرُ إِلَيَّ بِرَأْسِهِ لِلتَّقَهْقُرِ، وَأَنْتِ تُومِئِينَ لِلْمَضِيِّ،

يَدُ الشُّرْطِيِّ عَلَى الزِّنَادِ، وَيَدُكِ تُشِيرُ إِلَى كَسْرِ الْخَوْفِ!

قَطْعًا أَنْتُمَا مُصِرَّانِ هُوَ إِلَى الْحَتْفِ، وَأَنْتِ إِلَى الْخُصُومَةِ

هُوَ عَقَدَ حَاجِبَيْهِ، وَأَنْتِ عَقَّدْتِ كُلَّ شَيْءٍ. مَنْ أُطِيعُ؟» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٢٨-٢٩).

منذ اللحظة الأولى، يشكّل الشاعر انزياحًا دلاليًّا حين يقول: «تَتَوَفَّرُ لِي فُرْصَةٌ لِلتَّنَزُّهِ تَحْدِيدًا، فِي سَاعَاتِ مَنْعِ التَّجْوَالِ»؛ إذ يُمارَس الفعل العاطفيّ (التنزّه) في ذروة اللحظة المحظورة. إنّ هذه المفارقة الزمانيّة تمثّل نقطة تشكّل مركزيّة في العاطفة السيميائيّة، لأنَّ «الزمن يفعل فِعلَه على الأصعدة كافّة: المكانيّة والبشريّة... فإذا كان قد حوّل الأرضَ من مرحلة الحياة إلى مرحلة الجَدب واليَباب، فهو يُحوِّل الجسدَ الإنسانيّ من

مرحلة الحيويّة والشباب إلى مرحلة الكهولة والعجز» (الزمر، ٢٠٢٤م، ص٦٨). فاللحظة الممنوعة هي الأكثر رغبة، و «الحظر» لا يُقابَل بالانصياع، بل يُستغل لبثّ الحياة في الحبّ، إذ تنشأ عاطفة مقاومة تنمو تحت العيون المراقبة. وهذا يتوافق مع ما يؤكّده غريماس في نظريّته للسيميائيات السرديّة إذ يرى أنّ «العاطفة لا تنفصل عن السرد، بل تشكّل بُعدًا أساسيًّا في تكوين المعنى السيميائي للنصّ» (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص٤٣).

تتجلّى أبرز مظاهر تمثّل العواطف من خلال العلاقة بين الحبّ والمنع، إذ يختار الشاعر أن يجعلَ من لحظة «منع التجوال» فرصةً عاطفيّة: «تَتَوَفَّرُ لِي فُرْصَةٌ لِلتَّنَزُّهِ تَحْدِيدًا، فِي سَاعَاتِ مَنْعِ التَّجْوَالِ». تُبنى العاطفة من قلب الحرمان، ومن داخل المنع، وهذا ما يجعلها ذات بُعد تمرّديّ غير مباشر. وهذه «الانفعالات والعواطف في النصّ الأدبيّ تشكّل مجالًا للتواصل السيميائيّ بين المرسل والمتلّقي، ولا تقتصر على كونها تعبيرًا ذاتيًّا فحسب، بل هي علامات سيميائيّة تخضع لنظام دلالي معقّد» (هامون، ٢٠١٢م، ص١١٢). كما يظهر الحضور الأنثويّ (المحبوبة) لا بوصفه مجرّد موضوع للعاطفة، بل فاعلًا فيها، يوجّه ويدفع نحو الفعل: «وَأَنْتِ تُومِئِينَ لِلْمَضِيِّ».

أمّا من حيث تجسّد الدلالات العاطفيّة في البنية السطحيّة والعميقة للنصّ، فإنّ البنية السطحيّة تعكس مشهدًا بسيطًا: رجل وامرأة يتجوّلان خلسة، شرطي يهدّدهما، لحظة صراع. ولكن البنية العميقة تحيل إلى شبكة من الرموز: الشرطي ليس فردًا، بل يمثّل السلطة القامعة، والمحبوبة تمثّل الإرادة الحرّة، والمكان المغلق هو الوطن في حالته المحاصَرة. اليد التي تشير إلى «كسر الخوف» تُصبح علامةً دالّة على قوّة العاطفة وطاقتها التحرّرية: «وَيَدُكِ تُشِيرُ إِلَى كَسْرِ الْخَوْفِ!». فكلّ حركة، وكلّ إيماءة تُحمَّل بدلالة وجدانيّة لا تنفصل عن السياق الرمزيّ، وهذا ما يميّز الشعر العاطفيّ عند رحيم زاير الغانم، إذ نلمس «العلامة في النصّ الإبداعيّ تجمع بين البُعد الرمزيّ والتجربة الوجدانيّة، في نظام إشاريّ متكامل يؤسّس لما يمكن تسميته بـ«الدّال العاطفيّ'» (كريستيفا، ١٩٨٤، ص٧٨).

كما أنَّ اللغة العاطفيّة المشبّعة بالمجازات والإشـارات (مثل: التقهقر، الزّناد، الخصومة، كسر الخوف) تُشيّد عالمًا دلاليًّا تتداخل فيه العاطفة الفرديّة مع الشأن الجمعي. و«إنَّ الاستعارات والمجازات في النصّ الشعريّ لا تعمل كزخارف أسلوبيّة فحسب، بل كأدوات لنقل العاطفة وتكثيفها، وتحويلها من حالة فرديّة إلى تجربة جمعيّة» (لارتوما، ٢٠٠٨م، ص١٦٥). فالسؤال الختاميّ: "مَنْ أُطِيعُ؟" لا يُوجَّه فقط للذات الشعريّة، بل للقارئ أيضًا، ليضعه أمام مفترق وجوديّ بين الانصياع للقمع أو الإصغاء لنداء العاطفة.

تتبدّى في قصيدة «كُن وطنًا»، سيمياء العواطف في تجلّياتها الأكثر كثافة، إذ تتداخل المشاعر الوطنيّة بالحزن والفقد، وتتقاطع الانفعالات الذاتيّة مع النداء الجماعي للكرامة والوطن والشهادة. تمثُّل العاطفِة في هذا النصّ لا يأتي من باب الرّقة أو التأمّل الفرديّ، بل هو انفعال جَمْعي، متفجّر، تتنقل فيه القصيدة بين مستويات الإدانة، والنداء، والتمجيد، والمكاشفة، في مشهد شعريّ مشبّع بالرموز والانفعالات. يبدأ النصّ برسم صورة مأسويّة لمجموعة من الشباب المندفعين نحو ميادين الموت، تاركين وراءهم فضاءات الطفولة والبراءة:

«ٱلْفِتْيَةُ ٱلْيَافِعَةُ تَرَكُوا رُبُوعَ ٱلْمَلَاعِبِ وَٱلْمَقَاهِي وَٱلْمُنْتَزَهَاتِ،

وَالْتَحَقُوا إِلَى رُبْعٍ لِلْوَطَنِ خَالٍ، بَعِيدًا عَنِ الصَّحْبِ، وَالْأَهْلِ وَالْبُيُوتِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٤٠).

ويُستبدَل هذا المشهد الطفولي بمكان موحش: «رُبْعٍ لِلْوَطَنِ خَالٍ»، وهو فراغ رمزيّ يُشير إلى غياب الدولة أو العناية أو الاحتواء. العاطفة هنا مشحونة بالحسرة والتفجّع، وتتحوّل تدريجيًّا إلى مرثيّة وطنيّة قائمة على الوجع الجمعيّ، إذ كون «العاطفة في النصّ الشعريّ ليست مجرّد انعكاس للمشاعر الذاتيّة، بل هي نتاج للتفاعل بين الذات والجماعة، بين الخاص والعام» (تودوروف، ٢٠٠٦م، ص٩٢).

أمّا البنية السطحيّة للنصّ، فتقوم على مفارقة صارخة بين «الفتية» و«الآباء»، بين من يحمل النار على كفّيه، ومن يتراخى خلف صمت القبول. هذه المفارقة هي عمق

الدلالة العاطفيّة في النصّ. في حين تُقدَّم الفتية كرمز للبطولة والتضحية:

«يُقَلِّبُهُمْ جَمْرُ ٱلرَّصَاصِ/ وَيَتَخَطَّفُهُم نِدَاءٌ لِلْمَوْتِ مُبَكِّرًا،

وَحِيدُونَ، حَيْثُ الْأَمَاكِنُ لَيْسَتِ الْأَمَاكِنَ، وَحَيْثُ وُجُوهٌ لَمْ تَتَرَفَّقْ بِنَضَارَةِ الرَّبِيعِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٤٠).

يُقابلهم أب كسول لا تُحرّكه صيحات اليتم أو «رَوَاجُ ٱلْأَكْفَانِ»، وهو رمز للضمير الغائب أو الأمّة الغافلة:

«وَأَنْتَ، كَمَا أَتَصَوَّرُكَ أَبٌ كَسُولٌ، هَادِئٌ لَا يَسْتَفِزُّكَ رَوَاجُ الْأَكْفَانِ، مُقَارَنَةً بِفُتُورِ الزَّقْزَقَاتِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٤٢).

أما على مستوى البنية العميقة، فالعاطفة لا تقف عند مشاعر الحزن أو الرثاء، بل تتحوّل إلى صرخة احتجاج ومساءلة. إنّها عاطفة احتجاجيّة تنبع من الإحساس بالقهر والخذلان واللاجدوى، وتتجلّى في التساؤل الموجع:

«إِيْه، أَمَا ٱكْتَفَيْتَ يَا عَرَّاقُ؟، مَتَى تَنْهَضْ، وَتُرْجِعْ كَرَامَةَ الْجِبَاهِ السُّمْرِ الْمُرْتَهَنَةِ لِلْآنَ فِي الْأَرْضِ الْحَرَامِ؟

مَتَى تُعِيدُ لِلشَّهَادَةِ هَيْبَتَهَا؟»

ثم في الصيحة التحريضيّة:

«ٱنْهَضْ / وَٱرْفَعْ جِبَاهَ أَبْنَائِكَ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٤٣).

وتتوافق هذه الثنائيّة مع ما طرحه جاك فونتاني إذ يقول: «تقوم العاطفة في النصّ الأدبيّ على تعارضات وتقابلات تؤسّس لنظام قيمي متكامل، وتحيل إلى مرجعيّات ثقافيّة واجتماعيّة تتخطّى حدود النصّ» (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص١٢٦).

يتجلّى البُعد القيمي في تقاطع العاطفة مع القيم الكبرى كالكرامة، والشهادة، والدفاع عن العرض، وهي قيم يُعاد تظهيرها من خلال رفض الانحناء والانكسار:

«بِقُلُوبٍ لَمْ تَعِ ٱلانْحِنَاءَ / وَلَنْ تَعِيَ أَنْ تَعِيشَ / بِلَا وَطَنٍ / أَوْ عِرْضٍ مُنْتَهَكٍ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٤٢).

ترتبط العاطفة بالمنظومة القيميّة لا كمجرّد انفعال وجدانيّ، بل بوصفها إرادة

مقاومة تصوغ الموقفَ وتُعيد قراءةَ الواقع. وأنّ «الكلمة الشعريّة لا تنفصل عن سياقها الاجتماعيّ والأيديولوجيّ، فالعاطفة في النصّ تحمل صدى الصراعات والتناقضات الاجتماعيّة» (باختين، ١٩٨١م، ص٨٧).

ترسّخ هذه القصيدة العاطفة كشكل من أشكال الإدراك الوطنيّ المقاوم، لا كحالة وجدانيّة عابرة. فالشاعر لا ينوح على وطنٍ، بل يُوبّخ أبناءه الصامتين، ويُشهِّر بالسكوت، ويستنهض الفتيةَ لأن يكونوا الحصنَ الأخير لوطن تتناهشه النكبات، لأنّ وظيفة العاطفة في النصّ الأدبيّ «ليست مجرّد تعبير عن حالة نفسيّة، بل هي أداة معرفيّة تسهم في تشكيل الوعي الفرديّ والجماعيّ» (ريكور، ٢٠٠٠م، ص٢١٣).

تُبنى سيماء العواطف في هذا النصّ ـ كما في الديوان عمومًا ـ على ثنائيّة الحبّ والخذلان، الطفولة والموت، الصوت والصمت، ليشكّل كل ذلك مشهدًا وجدانيًّا صارخًا يُعلي من قِيمة الوطن، لا كشعار بل كمعنى حيّ في نبض الفتية الذاهبين إلى المجهول، حاملين جباهًا لا تعرف إلّا الارتفاع. وهذا «الانفعال في النصّ الأدبيّ يعمل كوسيط بين الذاتيّ والموضوعيّ، كما أنّه يمنح العالمَ معناه الإنسانيّ المتجاوز للمعنى المرجعيّ المجرّد» (بنكراد، ٢٠١٠م، ص١٤٢).

يكشف الشاعر رحيم زاير الغانم في قصيدة "فِطَام" عن منظومة رمزيّة مشبّعة بالتوتّر الشعوريّ بين الأمومة والحرب، والحياة والموت، والبراءة والبارود، إذ تنبثق البنية السطحيّة للقصيدة من صور حسيّة مباشرة، منها:

«الأُمَّهَاتُ فِي السِّلْمِ، كَيْ يَفْطِمْنَ صِغَارَهُنَّ،

يُوَارِينَ بِالْحِنَّاءِ مَوْضِعَ الرَّضَاعَةِ، يُزَيِّنَّ حُلُمَهُنَّ بِالْبَارُودِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦٠).

نلاحظ في المستوى السطحيّ، صدمة لغويّة ناتجة عن كسر التوقّع المألوف، إذ تتحوّل أدوات الحنان (الحناء) إلى رموز إخفاء، ويتحوّل العضو الأنثويّ (الحُلُم) من منبع الحياة إلى مستودع للموت (البارود). وهذه الصور تشكّل ما يُسمّى في السيميائيّات العاطفيّة بـ«الانتقال من قُطب القَبول إلى قُطب الرّفض، إذ تتغيّر الوظيفة الرمزيّة للمكوّنات الجسديّة والاجتماعيّة» (بنكراد، ٢٠١٠م، ص٨٤). وتتعارض العلامات

الثقافيّة بحيث أنّ «الأدب يعمل على إعادة ترميز المفاهيم المعياريّة للثقافة وتحويل العناصر الإيجابيّة إلى سلبيّة أو العكس» (لوتمان، ٢٠٠١، ص٤٧)، وهو ما يتجلّى في تحويل رمز الحنّاء من علامة احتفاليّة إلى أداة تمويه.

أمّا في البنية العميقة، فإنّ هذه الصور تُؤسّس لنظام تأويليّ قائم على «تشاكلات عاطفيّة»[1] تعكس تحوّلًا جذريًّا في علاقة الأمّ بطفلها، والمجتمع بأفراده، من الرّعاية إلى القتال، ومن التربية إلى الشهادة. وأنّ «التشاكلات العاطفيّة تتشكّل من خلال انتظام وحدات المعنى في محاور دلاليّة متقابلة، تعكس التوتّرات القيميّة في الخطاب» (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص٣٥). فتجربة الفطام لم تعد بيولوجيّة بل وطنيّة-وجوديّة؛ تتجاوز الجسدَ إلى مصير الأمّة.

لا تُطرح العاطفة في هذه القصيدة بوصفها انفعالًا ذاتيًّا، بل كبُنية ثقافيّة-قِيَميّة تتحرّك في سياق جماعيّ يُعيد تعريف مفاهيم مثل الأمومة، والتضحية، والبطولة. وهنا تتقاطع نظريّة غريماس وفونتاني مع مقولات «الفاعل القيمي» و «التحفيز العاطفيّ»، إذ تتحوّل الأم إلى «فاعل قيموي» يسهم في إعادة إنتاج الهويّة الجمعيّة من خلال تمثيل منظومة الشرف والشهادة.

ففي قول الشاعر:

«فِي الْمَعْرَكَةِ، رَائِحَةُ الْبَارُودِ تَخْطَفُ الْأَبْصَارَ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦١).

نحن بإزاء عاطفة «الدهشة الحربيّة»، التي تؤسّس لمشهد انفعاليّ لا يُفهم إلّا عبر الارتباط بالرّمزيّة البطوليّة والقدَريّة في الثقافة العراقيّة الحديثة. لأنّ العاطفة «تتشكّل من خلال سلسلة من العمليّات الحسيّة التي تتحوّل إلى معانٍ ثقافيّة مرتبطة بالذاكرة الجمعيّة» (فونتاني، ٢٠١٠م، ص٩٣). كما أنّ أفعال مثل «يُبَادِلُونَ الْعِزَّةَ بِالشَّهَادَةِ» تؤسّس لخطاب قيميّ تحفيزيّ[2] إذ تصبح الشهادة قيمة متعالية تستبطن العاطفة بوصفها محفّزًا للتحوّل السلوكيّ.

---

(1) isotopies affectives

(2) valorisation affective

تستبطن القصيدة في العمق، بنية سرديّة ضمنيّة، يكون فيها الطفلُ موضوعَ قيمة والأمُّ فاعلًا مانحًا، بينما تتحوّل الحرب إلى «سلطة مانعة/ معيقة». تنشأ العاطفة من هذا الصراع بين الرّغبة في الرعاية والاضطرار إلى التهيئة للفقد:

«لِيَأْلَفَ الْوِلْدَانُ رَائِحَةَ الْمَعْرَكَةِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦٠).

وهذا ينسجم مع نموذج «الترسيمة السرديّة» التي اقترحها غريماس والتي تفترض أنّ «كلّ خطاب عاطفيّ يتضمّن مسارات تحويليّة تنتقل فيها القيم من حالة إلى أخرى عبر أدوار عامليّة» (بنكراد، ٢٠٠١م، ص٧٦). تنتج العاطفة من تعارض دلاليّ بين الألفة والرعب، حيث تُعاد صياغة تجربة الطفولة ضمن فضاء قيميّ جديد يُراد له أن يكون طبيعيًّا. وهو ما يسمّيه فونتاني بـ«إعادة ترميز العاطفة ثقافيًّا»[1] عبر البنيات العميقة للنصّ، إذ «تخضع العاطفة لعمليّات ترميز وإعادة ترميز تبعًا للسياقات التاريخيّة والثقافيّة» (مانغونو، ٢٠٠٨، ص١١٢).

ليست العاطفة في هذه القصيدة حياديّة، بل تُستخدم أداةً لإنتاج منظومة قيميّة تقوم على التضحيّة، البطولة، والتطبيع مع الحرب بوصفها جزءًا من الهويّة الجمعيّة بقوله:

«الرِّجَالُ الَّتِي تُبَادِلُ الْعِزَّةَ بِالشَّهَادَةِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦٠).

تتشكّل القيم في النصّ عبر «محاور الدلالة العاطفيّة» التي ترتكز على ثنائيّات: الحياة/الموت، الأمان/الخطر، الألفة/الفقد، وهي الثنائيّات التي تُؤسّس للعاطفة بوصفها قوّة حافزة[2] تدفع الذات باتجاه أداء أدوار قِيَميّة. وتصبح العاطفة أداة استنهاض، لا مجرّد استجابة وجدانيّة، كقوله:

«الْبَارُودُ الْكَاتِمُ لِلْحَيَاةِ مَعَ أَزِيزِ أَوَّلِ طَائِرَةٍ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦١).

يربط النصُّ بهذا التصعيد، بين العاطفة والتهديد، ليحوّل الرّعبَ إلى يقظة، ويُعيد بناءَ المعنى ضمنَ نسقٍ قيميّ حربيّ. العاطفة هنا ليست مرهونةً بالحنين أو الفقد، بل

(1) cultural semiotization of affect

(2) modality of doing

تُستثمر في خطاب رمزيّ يُراد منه بناء وعيٍ جماعي. وأنّ «الاستثمار العاطفيّ للرموز يحوّلها من كونها علامات مجرّدة إلى أدوات تشكيل الهوّية والذاكرة الجمعيّة» (بارت، ١٩٩٨م، ص٧٣).

نرصد عاطفة الحزن والفقد في البنية السطحيّة لقصيدة «سواد» من خلال تراكيب مباشرة تُفصح عن الألم:

«أَمَا زِلْتِ تَشْرَبِينَ السَّوَادَ وَتَنْفُثِينَ الْبَنَفْسَجَ؟

يَا مَدِينَتِي الثَّكْلَى، أَيُّ حُزْنٍ يَعْتَرِيكِ؟!» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦٩).

تعبيرات مثل: «تَشْرَبِينَ السَّوَادَ»، «تَنْفُثِينَ الْبَنَفْسَجَ»، "يَا مَدِينَتِي الثَّكْلَى"، تقوم على المجاز والتشخيص في إسناد أفعال بشريّة إلى المدينة بوصفها كائنًا حيًّا/أنثى، ما يمنحها بُعدًا عاطفيًّا تعبيريًّا. ويختلف مفهوم «العالم الممكن عند «إيكو» من المجال الفلسفيّ إلى مجال السيميائيّات المعاصرة، وهذا الاختلاف مردّه إلى أنّ العوالم الممكنة في المجال الأوّل هي عوالم فارغة، بينما يشير المجال الثاني إلى عوالم ممتلئة، أو مؤثّثة بمجموعة من المعطيات الثقافيّة التي يختزنها القارئ في موسوعته» (ويدير، ٢٠١٥م، ص١٦٧). يعمل الخطابُ على إنتاج شعور بالحزن العميق عبر مفردات مُحمّلة بمحمولات ثقافيّة مرتبطة بالفقد والموت، مثل «السواد»، «الثكل»، و«الموت المستشري». والأسود هو «الأكثر هيمنةً على حياة البشر، والأكثر تدخّلًا في مصائرهم، منذ أقدم الأزمنة، وفي معظم الثقافات على مرّ العصور أيضًا، والأكثر تشكيلًا لتقاليدهم، وحساسيّةً لتعاملهم مع الأشياء في الحياة، والأوسع استجابةً لخوفهم، وأحزانهم، ومعاناتهم، والتفافهم حول ذواتهم، وتشبّثهم بالمكان» (محمّد حسن عليّ، ٢٠٢٢م، ص٥٤٢).

أمّا في البنيّة العميقة، فتُستنبط العاطفة من بنية سرديّة تحوّليّة كما يطرحها غريماس، إذ تتحرّك الذات (المدينة/الذات الجمعيّة) من حالة الحياة إلى حالة الموت، وهو ما يُنتج حالةً من الانهيار القيميّ الذي يوجّه البنية العاطفيّة للنصّ. فالمكان «ليس فضاءً فارغًا، ولكنّه مليءٌ بالكائنات وبالأشياء، والأشياء جزءٌ لا يتجزأ من المكان، وتُضفي عليه أبعادًا خاصّةً من الدلالات» (جعفر مهدي، ٢٠٢١م، ص٢٤٥). المدينة

التي كانت تمثّل الحاضنة والحياة والذاكرة الجماعيّة، تتحوّل بفعل «الموت المستشري بالشوارع» إلى فضاء متلاشٍ، فاقدٍ لصفاته، ممّا يعكس البنية العميقة لعاطفة الحزن المقرونة بوعي المأساة الجمعيّة.

تتقاطع العاطفة مع منظومة قيميّة راسخة تُعلي من قيمة المدن بوصفها رموزًا للهويّة والكرامة والانتماء. فالقصيدة لا تصف الحزنَ بوصفه تجربة شخصيّة فحسب، بل تُعيد تشكيله بوصفه موقفًا أخلاقيًّا تجاه التدهور القيميّ والانهيار الوجوديّ. وأنّ «الشعر العربيّ المعاصر يحوّل العاطفة من مجرّد انفعال ذاتيّ إلى موقف قيميّ من الواقع والتاريخ» (الماكري، ٢٠٠٩م، ص١١٤). ويقول:

«أَيَّتُهَا الْعِمَارَةُ، مَا كُلُّ هَذَا الْمَوْتِ

الْمُسْتَشْرِي بِالشَّوَارِعِ؟! كَيْفَ لِلْمُدُنِ أَنْ تَتَلَاشَى؟!» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٦٩).

إنّ هذا السؤال لا يطلب جوابًا، بل يُجسّد موقفًا وجوديًّا مقاومًا، يُدين الصمت والخذلان أمام التلاشي. وتتولّد العاطفة حين تتحرّك الذات بين أقطاب التحوّل القيمي، كأنَّ تنتقّل من الأمل إلى الخيبة، أو من الأمان إلى التهديد، وهو ما يظهر جليًّا في نهاية النصّ عبر سؤال جوهريّ: "كَيْفَ لِلْمُدُنِ أَنْ تَتَلَاشَى؟!"، الذي يُعبّر عن دهشة وجوديّة، ومفارقة بين ما ينبغي أن يكون (المدينة رمز الثبات) وما هو كائن (تلاشيها). فالمكان الداخل، الذي يؤسّسه الوعي الشعريّ، هو «مكانُ الروحِ والأعماقِ والذكرياتِ الحالمة، والمكان الخارج، الذي ينفصل عنه الشاعر ويُنفى أو يُهجر بفعل آليات التغريب الثقافيّ المستمر. لذلك، فإنّ الشاعر، وهو يؤسّس فضاءً مكانيًّا على مستوى الوعي، إنّما يسعى لخلق «مكان وطن» على المستوى الفنّيّ والجماليّ، وذلك باللغة، وفي اللغة، وعبر اللغة» (خاوة، ٢٠٢٢م، ص٢٩٦). العاطفة إذًا ليست فقط أثرًا تعبيريًّا، بل هي مسار دلاليّ يُعيد تشكيل البنية القيميّة في النصّ الشعريّ، ويحوّل اللغة إلى أداة مقاومة أو تساؤل. والأدب، بوصفه نشاطًا إنسانيًّا، فإنّه «يروم إلى تقوية عناصر الضعف، ومقاومة عوامل الوَهَن والانحلال، وما يمكن له أن يستلب حريّة الإنسان. وإذا توسّعنا في مفهوم المقاومة، فإنّها تشمل مقاومة صور القُبح والظلم والاضطهاد والتهميش على

الأرض العربيّة، سواء ما كان منها تحت الاحتلال أو غير ذلك» (لخضاري، ٢٠٢٣م، ص٢٨٤). بهذا المعنى، فإنّ القصيدة في ضوء سيميوطيقا العواطف تُنتج شبكة دلاليّة من الحزن، والخذلان، والصدمة، وتحيلها إلى منبّهات قيميّة تسائل الواقعَ وتنتقده.

لا تُفهم العاطفة بوصفها حالة نفسيّة فقط، بل بوصفها مكوّنًا بنيويًّا ينتج ضمن سيرورة سرديّة، تُبنى فيها القيمُ والدوافع والتوتّرات داخل النصّ. ووفقًا لهذا التصوّر، فإنّ الدلالات العاطفيّة في شعر رحيم زاير الغانم تتجلّى على مستويَين، كما نلاحظ في قصيدة « يا إِنْسان»، إذ تبرز العواطف من خلال قوله:

«أَيُّهَا العالِقُ في شِباكِ الحَياةِ، ما بِكَ كُلَّما افْتَرَشَ الصَّيّادُ النَّهْرَ، وَقَعْتَ فَريسَةً لِلخَديعَةِ؟!

وَما بِكَ كُلَّما شَحَّتِ الأَرْضُ، صِرْتَ مَعاشًا لِلحُروبِ! ما كُلُّ هذا الخُضوعِ؟!

كُنْ يَوْمًا لِنَفْسِكَ، كُنْ إِنْسانًا مِثْلَهُمْ!» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٨٨).

نلحظ المعجم الشعريّ المشحون بالانفعال، مثل: (الخضوع، الفريسة، الحروب، الشباك، الإنسان)، وهي مفردات تُحيل إلى طاقة انفعاليّة مرتبطة بالخسارة، والقهر، والضياع. لأنّ «الكلمات في النصّ الأدبيّ ليست مجرّد دوال لغوّية، بل هي حاملة لشحنات عاطفيّة ودلاليّة تتجاوز معناها المعجميّ» (بارت، ١٩٩٨م، ص٤٥). الصياغات الإنشائيّة، كالنداء والاستفهام والإنذار: «ما بك؟!»، «كُن إنسانًا!»، وهي أدوات لغوية تُؤسّس لحضورٍ عاطفي مباشر يُحاكي القارئ ويستفزّه. وأنّ «الأساليب الإنشائيّة في الشعر العربيّ تحمل بُعدًا تداوليًّا يهدف إلى التأثير في المتلقّي وإحداث تحوّل في وعيه» (مفتاح، ١٩٩٢م، ص١٥٦). البنية الإيقاعيّة المفتوحة، القائمة على الانقطاع السرديّ، ما يعكس توتّرًا داخليًّا يعيشه المتكلّم. وأنّ «الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر لا يقتصر على البحور العروضيّة، بل يشمل إيقاعًا دلاليًّا ونفسيًّا ينعكس في بنية النصّ وتوتّراته الداخليّة» (أبو ديب، ١٩٧٤م، ص٢٣٤)، كما تتجلّى الدلالات العاطفيّة من خلال سيرورة تحوّل الذات الفاعلة (الإنسان) من موقع الانفعال السلبيّ (الخضوع، الوقوع في الفخّ) إلى إمكان التحوّل الإيجابيّ (كن إنسانًا). وهذا التحوّل يُعبّر عن مسار

سيميائيّ تتداخل فيه العاطفةُ مع القيم والمعنى، وتوتّر بين موقع الذات وموقع الآخر (الصيّاد، الحروب، المجتمع)، إذ تتشكّل العاطفة نتيجةَ صراع في شبكة علاقات دلاليّة وسرديّة. لأنّ «الذات في النصّ الأدبيّ تخضع لتحوّلات وظيفيّة تعكس التوتّرات القيميّة والعاطفيّة في النصّ» (يقطين، ٢٠٠١م، ص٧٨).

وفق النموذج السيميائيّ العاطفيّ، لا تنفصل العاطفة عن البنية القيميّة للنصّ. فالعاطفة تولّد من خلل أو توتّر بين القيم، وتمثّل محاولة الذات لإعادة التوازن. لأنّ «النصّ الأدبيّ يحمل في بنيته العميقة منظومةً قيميّة تتفاعل مع العواطف لتنتج دلالات متعدّدة المستويات» (مرتاض، ١٩٩٨م، ص٣١٢). في نصوص رحيم زاير الغانم، وخصوصًا في قصيدة "يا إنسان"، تتّضح العلاقة بين العاطفة والمنظومة القيميّة، فالحياة التي يفترض أن تكون مساحة حريّة وإنسانيّة، تحوّلت إلى شَرَك/فخّ. ومن هنا تنشأ مشاعر الحزن، والسخط، والخوف. و«الرموز في النصّ الشعريّ تحمل شحنات عاطفيّة وقيميّة تعكس رؤية الشاعر للعالم» (إبراهيم، ١٩٧٧م، ص١٤٥). الموقف القيميّ الأخلاقيّ الذي يطرحه الشاعر، يظهر في دعوته إلى استعادة الوعي الإنسانيّ: «كُنْ يومًا لنفسك، كُنْ إنسانًا»، وهي دعوة تؤسس لموقف قيميّ جديد يُقوّض الاستلاب. ويشير أدونيس في كتابه زمن الشعر إلى أنّ «الشعر العربيّ المعاصر يحمل همًّا تحريريًّا يسعى إلى تفكيك بنى الاستلاب وإعادة تشكيل الوعي» (أدونيس، ١٩٧٨م، ص٢٠١). فليس الغرض من استدعاء الحزن أو الخضوع هو البكاء عليهما، بل تفكيكهما من داخل النصّ عبر استنهاض قيمة الكرامة والحريّة والاختيار الإنسانيّ. إنّ العاطفة لا تعمل في النصّ بوصفها بُعدًا وجدانيًّا مستقلًّا، بل هي مشغّلة في شبكة قيميّة تهدف إلى استنهاض الذات، وكشف المسافة بين الواقع والمأمول، ما يجعل النصَّ الشعريّ مساحةً لتحوّلات الوعي لا مجرّد تفريغ وجداني.

ومن قول رحيم زاير الغانم في قصيدته "لعنة الورد":

«أَعْرِفُ أَنَّكِ غَيْرُ مُكْتَرِثَةٍ لِمَوْعِدِنَا الْمُرْتَقَبِ، فَأَنْتِ لَمْ تَسْقِي الْوَرْدَ بِرَحِيقِ نَدَاكِ لِلآنَ،

وَلَمْ تُبَادِرِي إِلَى مُبَادَلَةِ ضَوْءِ الْمِصْبَاحِ بِلَهَبِ شَمْعَةٍ، أَوْ أَنْ تَنْصِبِي شِرَاكَ الْغَوَايَةِ لِمَوْعِدِنَا الْقَادِمِ،

لِذَا، تَرَكْتِ خَدَّكِ مُرَمَّلًا بِصَحْرَاءِ اللَّامُبَالَاةِ» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٨٨).

تتجلّى العاطفة في المستوى السطحيّ لنصّ القصيدة، بوضوح من خلال مفردات الانفعال والخذلان والمرارة، مثل: «غَيْرُ مُكْتَرِثَةٍ»، «لَمْ تَسْقِي الْوَرْدَ»، «تَرَكْتِ خَدَّكِ مُرَمَّلًا»، «صَحْرَاءُ اللَّامُبَالَاةِ». هذه العبارات تخلق شبكة من العلامات الحسيّة التي ترسم ملامح عاطفة الخيبة والخذلان العاطفيّ، وهي ليست فقط تصويرًا لحالة شعوريّة، بل فعل لغويّ يُشير إلى تحوّل في العلاقة بين الذات (المتكلّم) والآخر (المخاطبة). وأنّ «الصّورة الشعريّة في النصّ المعاصر تتجاوز الوظيفة التزيينيّة لتصبح أداة لتشكيل المعنى والعاطفة معًا» (عصفور، ١٩٩٢م، ص٢٦٧).

كما أنّ استخدام الصور المتقابلة (الرحيق/البارود، المصباح/الشمعة، البنفسج/الريح الهوجاء) يعكس ما يسمّيه فونتاني «التوتّر العاطفي» الناتج عن تحوّل في نظام المعنى داخل النصّ، أي: من جمال متوقّع إلى قسوة غير منتظرة (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص١٢٥). وهذا التضاد في النصّ الشعريّ ليس مجرّد تقنية بلاغيّة، بل «آليّة دلاليّة لإنتاج التوتّر والمعنى» (فضل، ١٩٨٥م، ص١٨٩).

العاطفة في البنية العميقة، ليست فقط ردّ فعل، بل هي نتيجة سيرورة تحوّل سرديّ في علاقة الذات مع الموضوع (المحبوبة)، إذ تتنقل الذات من مرحلة التوقّع والرّغبة (الموعد المرتقّب) إلى مرحلة الإحباط والانفصال الرمزي. وهذا ما يُفسّره غريماس في النموذج الفاعلي[1] حيث يتفاعل الفاعل (المتكلّم)، مع الموضوع المرغوب (اللقاء/الاهتمام)، ويواجه مانعًا (اللامبالاة/الصحراء/الجفاف). تظهر العاطفة كنتيجة لتخلخل التوازن بين الرغبة في الحميميّة والخذلان الوجوديّ. ويتجلّى ما يسمّيه فونتاني بـ«تحوّل الوضع العاطفي للفاعل» الذي يفقد التفاعل المتوقَّع، فيواجه فراغًا وجوديًّا عبّرت عنه القصيدة بـ: «صحراء اللامبالاة» و"العراء» (غريماس وفونتاني، ٢٠١٠م، ص١٥٨).

(1) actantiel

لا تُقدَّم العاطفة في القصيدة، بمعزل عن منظومة قيميّة، بل هي مندمجة في خطاب يعبّر عن انهيار علاقة وجدانية/قيميّة. فالحبّ هنا نظام تبادل عاطفيّ وقيميّ يفترض فيه المتكلّم أن يُقابَل اهتمامُه بعناية مماثلة. وحين ينهار هذا النظام، تظهر العاطفة بوصفها ردّ فعل قيميًّا تجاه الغياب أو الخلل.

العاطفة إذًا تعبّر عن: رفض لواقع مختلّ في العلاقات الإنسانيّة، وتأكيد على قيمة الحضور، التبادليّة، والاهتمام، وهي تُنتج مناخًا دلاليًّا يستبطن فكرة أنّ الآخر إذا لم يمنح، فقد خان المعنى الإنسانيّ للعاطفة.

ويبلغ هذا التوتّر القيميّ ذروته في سؤال استنكاريّ شاعريّ:

«يَاهْ! مَنْ حَوَّلَ نَفَحَاتِ الْبَنَفْسَجِ إِلَى رِيحٍ هَوْجَاءَ؟ مَا هَذَا الْعَرَاءُ الَّذِي سَلَبَ مِنْكِ الرَّهَفَ؟» (الغانم، ٢٠١٨م، ص٨٨-٨٩).

إذ يُعاد تأويل الجمال الطبيعيّ (البنفسج) إلى دلالة عنيفة (الرّيح الهوجاء)، ما يعكس انزياحًا قيميًّا من الرّقة إلى القسوة، ومن الرغبة إلى النفي. وهذا الانزياح غالبًا ما يكون «معنى إيحائيًّا مستوحى من سياق النصّ جاء محلَّ معنى آخر مباشر، وإحلال معاني إيحائيّة محلّه» (القاضي، ٢٠١٢م، ص١٧١). هذا الانتقال يُظهر أنّ العاطفة في النصّ ليست ذاتيّة فقط، بل تمثّل موقفًا أخلاقيًّا/وجوديًّا من علاقة إنسانيّة فقدت شروطها الجوهريّة، مما يؤكّد الطابع القيميّ المتجذّر في سيمياء العواطف عند غريماس وفونتاني.

٤. النتائج

تجدر الإشارة إلى أبرز النتائج التي توصّل إليها هذا البحث، والتي تمثّلت في تحليل مظاهر العواطف في ديوان "لُطفًا كُن وطنًا"، إذ تبيّن أنَّ العواطف في الديوان تتجسّد عبر تداخل حيّ ومتعدّد للانفعالات الوطنيّة والوجدانيّة، التي تمزج بين الحزن والفقد والنداء والتضحية، معزّزة برموز ومشاهد شعريّة تعبّر عن الألم الجماعيّ والهويّة الوطنيّة. ويمكن تلخيص هذه المظاهر في المحاور الآتية:

أوّلًا: لا تقتصر العواطف في الديوان على التجربة الفرديّة الذاتيّة، بل تمتدّ لتشمل الشعور الجمعي بالمأساة الوطنيّة، إذ تتلاقى مشاعر الحزن والأسى مع النداءات الحماسيّة للدفاع عن الوطن والكرامة.

ثانيًا: تتشكّل العواطف في النصّ عبر ثنائيّات متقابلة وواضحة، مثل الطفولة والموت، الحبّ والخذلان، الصوت والصمت، ممّا يخلق توتّرات وجدانيّة قويّة تعبّر عن الصراع الداخليّ والخارجيّ، وتمنح النصّ عمقًا دراميًّا وحركيّة عاطفيّة متميّزة.

ثالثًا: تتجلّى العواطف في الديوان من خلال صور شعريّة قويّة تعيد ترميز العلامات الثقافية التقليديّة، كالأمومة والحرب، إذ تتحوّل أدواتُ الحنان إلى رموز للبارود والموت، ما يعكس التوتّر بين الرغبة في الحياة والواقع القاسي للصراع.

رابعًا: تتعدّى العواطف مرحلة الانفعال الوجدانيّ لتصبح أداة تحريضيّة لاستنهاض الوعي الوطنيّ، إذ تُستخدم كقوة دافعة للتغيير والمقاومة، متجسّدة في دعوات للنهوض واستعادة الكرامة والهيبة الوطنيّة.

خامسًا: تمثّل العواطف في الديوان ارتباطًا وثيقًا بمنظومة قيم عليا تشمل الشهادة والكرامة والبطولة، إذ تنسجم العواطف مع منظومة أخلاقية تُعيد إنتاج الهويّة الجمعيّة وتعزّز الشعور بالمسؤوليّة الوطنية.

سادسًا: تظهر العواطف بُعدًا ثقافيًا وسيميائيًا متشابكًا مع الذاكرة الجمعيّة والرموز الوطنيّة، ممّا يحوّل الانفعالات إلى دلالات ثقافية تعبّر عن تجارب مألوفة ومعاشة في المجتمع العراقيّ المعاصر.

فيما يتعلّق بالبنية السطحيّة (الشكليّة واللغويّة) للنصوص، فقد تمَّ استخدام عدد من الأساليب الفنيّة التي تعزّز الدّلالة العاطفيّة، من أبرزها اللغة الإيحائيّة والبلاغيّة التي تتجسّد في تشبيهات واستعارات ومجازات ذات حمولة عاطفيّة عالية، كتصوير الوطن ككائن حيّ يتألّم أو ينادي، ممّا يخلق ارتباطًا وجدانيًّا مباشرًا مع القارئ. كذلك استُخدمت تقنيّات الإيقاع والتنغيم من خلال تكرار الكلمات والعبارات الحاملة للشحّنة العاطفيّة، خصوصًا تلك المرتبطة بالحزن والألم والنداء، مع إيقاعات تقترب

من النداء أو الصراخ الداخليّ، ممّا يعزّز الشعور بالحدّة العاطفيّة في النصّ. كما أُنيطت هذه البنية باستخدام تراكيب وصيغ فعليّة مثل الأمر والنداء والتعجّب، التي تعبّر عن الانفعال والاشتياق، وتولّد حالةً من التوتّر النفسيّ والعاطفيّ في السرد الشعريّ. ولم تغفل الصور الحسيّة البصريّة والسمعيّة، التي تثير المشاعر بشكل مباشر، مثل دموع، صوت أنين، ورائحة الدّم.

أمّا في البنية العميقة (الدلالات الكامنة والمعاني الضمنيّة)، فقد لوحظ توظيف متقن لرموز ودلالات مجازيّة، إذ تتجسّد الدلالات العاطفيّة في رموز وطنيّة وإنسانيّة مثل الدّم، الأرض، الجرح، القمر، والنار، التي تتجاوز معانيها الظاهرة لتشير إلى الألم الوطنيّ والفقد والأمل. كما استُدعي الزمن والذاكرة الجمعيّة للمآسي الوطنيّة، لتكون مصدرًا عاطفيًّا للحنين والأسى، ممّا يضفي على النصّ بُعدًا عاطفيًّا معرفيًّا عميقًا يستدعي التأمّل والوجدان. وتجلّى الصراع المزدوج بين الإنسان وذاته (بين الأمل واليأس) وواقع الوطن المأزوم، ممّا خلق ثنائية عاطفيّة متشابكة تعبّر عن تعقيدات الواقع النفسيّ والاجتماعيّ. إضافة إلى ذلك، حملت العواطف بُعدًا وجوديًّا وميتافيزيقيًّا، إذ لم تكن مجرّد ردود فعل على الواقع، بل حملت دلالات أعمق تتعلّق بالبحث عن الهوّية، ومعنى الحياة والموت، والاشتياق إلى الحرّية والسّلام.

يمضي الديوان في إطار خطاب يعكس حالة من الحزن والحنين متشابكة مع خطاب النضال والإصرار، ما يعكس حالةً وجدانيّة مركّبة تدعو إلى الإحياء والاستنهاض، ويتجلّى ذلك بوضوح في حوار النصّ مع القارئ أو مع الوطن كشخصيّة مخاطبة.

وعلى مستوى العلاقة بين العاطفة والمنظومة القيميّة، فقد تبيّن أنّ العواطف كالحنين، الحبّ، الحزن، والغضب تمثّل المحرّكَ العاطفيّ الذي يمنح القيم، مثل الانتماء، الوطنيّة، الحريّة، والعدالة، حضورًا وجدانيًّا قويًّا. إذ بدون هذا الحضور العاطفيّ تظلّ القيم مجرّدَ مفاهيم نظريّة أو عقلانيّة باردة، أمّا بتفاعل العاطفة معها تصبح القيم ذات تأثير وجدانيّ عميق، يقنع القارئ ويحرّك دوافعه.

كما أنَّ القيم التي يحملها الشاعر، ككرامة الإنسان والحقّ في الوطن والتضحية

والصمود، تعطي للعاطفة توجيهًا محدّدًا، فتتحوّل مشاعر الحزن أو الألم إلى قوّة تحريضيّة تدفع نحو المقاومة أو الأمل. وبالمقابل، تحدّد القيم نوعيّة العواطف المسموح بها أو المتوقّع التعبير عنها داخل النصّ، مثل عاطفة الفخر الوطنيّ أو الحزن على المآسي، ممّا يمنع التشظّي العاطفيّ غير الموّجه.

وبذلك تشكّل العاطفة والقيم معًا مكوّنًا أساسيًّا في بناء هويّة النصّ الشعريّ، فالنصّ لا يمثّل مجرّد تجربة وجدانيّة شخصيّة، بل تعبيرًا عن منظومة أخلاقيّة وثقافيّة يشارك فيها الشاعر والقارئ معًا. هذا الانصهار يجعل من النصّ أداةً تربويّة وتوجيهيّة تنشئ في النفوس قيمًا متجذّرة مشفوعة بتجارب عاطفيّة حيّة.

وينشأ مسار النصّ الشعريّ عبر توظيف العاطفة لخدمة القيم، فتتحوّل العواطف إلى رسائل قيميّة أو نداءات وجدانيّة ترتبط بالواقع الإنسانيّ أو الوطنيّ. وقد يبدأ هذا المسار بعاطفة مكبوتة (كالحزن أو الألم) ثمّ ينضج عبر النصّ ليصبح عاطفة موجّهة ومحفزّة تدعم القيم الأخلاقيّة، كالصبر والتحدّي والأمل.

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم.

١. إبراهيم، نبيلة، (١٩٧٧م)، فن القص في النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة غريب.

٢. ابن فارس، أحمد بن زكريا، (١٣٩٩هـ). معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام محمّد هارون، د.ط، بيروت: دار الفكر.

٣. ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرّم، (١٤١٩هـ)، لسان العرب، تحقيق: أمين محمّد عبدالوهاب ومحمّد الصادق العبيدي، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٤. أبو ديب، كمال، (١٩٧٤م)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت: دار العلم للملايين.

٥. أدورنو، تيودور، (٢٠٠٤م)، الجدلية السلبية، ترجمة: جورج كتورة، بيروت: دار الكتاب الجديد.
٦. أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٧٨م)، زمن الشعر، د.ط، بيروت: دار العودة.
٧. أوجيه، مارك، (٢٠١٢م)، اللامكان: مدخل إلى أنثروبولوجيا الحداثة الفائقة، ترجمة: علا عادل، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
٨. باختين، ميخائيل، (١٩٨١م)، الخطاب الروائي، ترجمة: محمّد برادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر.
٩. بارت، رولان، (١٩٩٨م)، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: دار الآداب.
١٠. بارت، رولان، (١٩٩٨م)، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمّد برادة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
١١. باشلار، غاستون، (١٩٥٨م)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
١٢. باشلار، غاستون، (١٩٩٦م)، شعلة شمعة، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
١٣. باومان، زيجمونت، (٢٠١٦م)، الحداثة السائلة، ترجمة: حجاج أبو جبر، بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.
١٤. بنكراد، سعيد، (٢٠٠١م)، السيميائيات السردية: مدخل نظري، د.ط، الدار البيضاء: منشورات الزمن.
١٥. بنكراد، سعيد، (٢٠١٠م)، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، بيروت: المركز الثقافي العربي.
١٦. بورديو، بيير، (٢٠٠٩م)، الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
١٧. حسن، عالية خليل إبراهيم، (٢٠١٥م)، «الأدوار العامليّة في الرواية العراقية: دراسة وتطبيق في منهج غريماس»، مجلة كلية التربية، ع٢٠، صص ١٤٧_١٧٤.

١٨. حمداوي، جميل، (١٩٩٧م)، «سيميوطيقيا والعنونة»، مجلة عالم الفكر، ع٣، ص ٧٩_١١٢.
١٩. حمداوي، جميل، (٢٠١٥م)، الاتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، ط١، مصر: دار توبقال للنشر والتوزيع.
٢٠. حني، عبداللطيف، (٢٠١٥م)، «المنحنى العاطفي للذات الحربية الأسيرة: قصيدة «يا سايلين» للشاعر الشعبي محمد بلخير مداح الشيخ أبو عمامة نموذجًا»، مجلة الذاكرة، ع٥، ص ١٢٤_١٤٤.
٢١. جعفر مهدي، وسام، (٢٠٢١م)، «سيميائية المكان وتجلياته الشعرية في الشعر الجاهلي شعر عبدالله بن الزبعري مثالا»، مجلة الجامعة العراقية، ع٥٢، ص ٢٤٤_٢٥١.
٢٢. خاوة، نادية، (٢٠٢٢م)، «سيميائية الرمز وسؤال المرجعية في شعر عبدالله حمادي: قصيدة «الشوفار» أنموذجا»، مجلة أبوليوس، ع٢، ص٢٩٢_٣٠٤.
٢٣. دريدا، جاك، (٢٠٠٨م)، في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
٢٤. دوران، جيلبرت، (١٩٩١م)، البنى الأنثروبولوجية للمخيال، ترجمة: عبد الهادي عباس، دمشق: دار الحوار.
٢٥. ريكور، بول، (٢٠٠٠م)، الزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
٢٦. الزمر، أمل قاسم محمّد ملهي؛ ومحمّد علاءالدين عثمان والسيد محمّد سالم، (٢٠٢٤م)، «الرحيل إلى الأطلال في الشعر الجاهلي: رؤية في سيميائية المآل العاطفي والوجودي»، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع٤٠، ص ٦٣_٧٥.
٢٧. السرغيني، محمّد، (١٤٠٧هـ). محاظرات في السيميولوجيا، ط١، دار البيضاء: دار الثقافة.
٢٨. سعيد، إدوارد، (٢٠٠٦م)، المثقف والمنفى، ترجمة: ثائر ديب، بيروت: دار

الآداب.
٢٩. سيكسو، هيلين، (٢٠١٥م)، الضحك ميدوسا وكتابات أخرى، ترجمة: مصطفى النّحال، فاس: منشورات ما بعد الحداثة.
٣٠. شاوي، راوية، (٢٠٢٢م)، «سيميائية الأهواء: المفهوم والآليات الإجرائية»، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع١، ص ٥١٩-٥٣٩.
٣١. العجيمي، محمّد الناصر، (١٩٩١م)، في الخطاب السردي: نظرية غريماس، د.ط، تونس: الدار العربية للكتاب.
٣٢. العلاق، علي جعفر، (٢٠٠٢م)، الدلالة المرئية: قراءات شعرية في القصيدة الحديثة، ط١، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
٣٣. عصفور، جابر، (١٩٩٢م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
٣٤. الغانم، رحيم زاير، (٢٠١٨م)، لطفا... كن وطنا، ط١، دمشق: دار الصواف.
٣٥. غريماس، ألجيرداس وجاك فونتاني، (٢٠١٠م)، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
٣٦. فروزان كمالي، آمنة؛ قهرماني مقبل، علي أصغر؛ بلّاوي، رسول؛ زارع، ناصر. (٢٠٢٣م). «المرجعيّات الثقافيّة والسياسيّة في أشعار سنيّة صالح وطاهرة صفارزاده»، مجلة الدراسات الأدبية، ع١٠٦، ص٦٧-١٠٢.
٣٧. فضل، صلاح، (١٩٨٥م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
٣٨. فونتاني، جاك، (٢٠١٠م)، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، ط٢، اللاذقية: دار الحوار.
٣٩. القاضي، ريهام محمّد كمال، (٢٠١٢م)، ديوان روضه الأمثال والأحاجي لتاضروس ابى العافية: دراسة عروضية دلالية، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٤٠. قانصوه، نزار فيصل. (٢٠٢٤م). «قراءة اللّوحة الفنيّة سيميائيًّا لوحة مقام رأس الإمام الحسين (عليه السلام) للمستشرق الفرنسيّ الفنان «جان جيروم» أنموذجًا»، مجلة الدراسات الأدبية، ع١٠٨، ص٣١٥-٣٣٤.

٤١. كريستيفا، جوليا، (١٩٨٤م)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

٤٢. كريستيفا، جوليا، (٢٠٠٣م)، قوة الرعب: مقال في الإنحطاط، ترجمة: رندة بعث، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

٤٣. لارتوما، بيار، (٢٠٠٨م)، لغة الشعر العربي المعاصر: بين البنية السطحية والبنية العميقة، ترجمة: سليم خليل. بيروت: دار الآداب.

٤٤. لخضاري، زكرياء، (٢٠٢٣م)، «جمالية الصورة في الخطاب الشعري المقاوم عند محمود درويش»، مجلة الموروث، ع٢، ص ٢٨٣_٢٩٢.

٤٥. لوتمان، يوري، (٢٠٠١م)، في بناء النماذج الثقافية، ترجمة: نصر أبو زيد، القاهرة: دار العين.

٤٦. لوتمان، يوري، (٢٠١١م)، سيميوطيقا الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤٧. لوفيفر، هنري، (٢٠٠٠م)، إنتاج المكان، ترجمة: كمال الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

٤٨. ليندة، عمّي، (٢٠٠٨م)، «سيمياء العواطف في قصيدة «أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني»، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

٤٩. مانغونو، دومينيك، (٢٠٠٨م)، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، ط١، الجزائر: الدار العربية.

٥٠. محمّد حسن عليّ، فاطمة، (٢٠٢٢م)، «سيميائيّة اللون في القصائد العربية كمصدر لاستلهام تصميمات معاصرة»، المجلة العلمية للتربية النوعية والعلوم

التطبيقية، ع١١، ص٥٣١_٥٥١.

٥١. مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨م)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٥٢. الماكري، محمّد، (٢٠٠٩م)، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، د.ط، الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي.

٥٣. مفتاح، محمّد، (١٩٩٢م)، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٥٤. ميرلو-بونتي، موريس، (١٩٨٨م)، فينومينولوجيا الإدراك، ترجمة: فؤاد شاهين، بيروت: معهد الإنماء العربي.

٥٥. ولد أباه، أحمد سالم، (٢٠١٠م)، السيميولوجيا والشعر العربي القديم: المفضليات للضبي أنموذجًا، ط١، القاهرة: المكتبة المصرية.

٥٦. ويدير، نادية، (٢٠١٥م)، «الاستعارة عند أمبرتو إيكو (المفهوم، الوظيفة، التأويل)»، مجلة الأثر، ع٢٢، ص ١٦١_١٧٠.

٥٧. هامون، فيليب، (٢٠١٢م)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، الرباط: دار الأمان.

٥٨. يقطين، سعيد، (٢٠٠١م)، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.