جدليَّة الموت في عينيَّة أبي ذُؤيب الهُذلي: مقاربة سيمائية

The dialectic of death in the eyes of Abu Dhu'ayb al-Hudhali: a semiotic approach

هنادي جبرين محمد أبو قطام

Hanadiabuqattam@yahoo.com

الجامعة الهاشمية – المملكة الأردنية الهاشمية

ملخّص:

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على تجليّات أيقونة الموت في عينيَّة أبي ذؤيب الهذلي، بناءً على الصور الشعرية المتسلسلة في القصيدة وهي كالآتي: صورة حمار الوحش وأتنه، صورة الثور، وصورة الفارسين، وتنتصب الدراسة وفق قراءة سيميائية تجعل من القصيدة فضاءً مفتوحاً للتأويل من خلال رصد الأنساق الثقافية والتمثيلات الدلاليَّة بوصفها علامات أو أيقونات ذات معنى تعبر عن واقعة دلاليَّة معينة، ثمَّ المقابلة بينها في سبيل الكشف عن رؤية الشاعر وفلسفته وموقفه من الحياة والموت وألم الفقد.

الكلمات المفتاحيّة: سيميائية، الموت، الحياة، أيقونة، النسق الثقافي، شيفرة.

Abstract:

This study seeks to shed light on the manifestations of the icon of death in the eyes of Abu Dhu'ayb Al-Hudhali, based on the poetic images sequenced in the poem, which are as follows: the image of the zebra and its ass, the image of the bull, and the image of the two knights. The study is based on a semiotic reading that makes the poem an open space for interpretation through Monitoring cultural patterns and semantic representations as meaningful signs or icons that express a specific semantic fact, and then contrasting them in order to reveal the poet's vision, philosophy, and position on life, death and the pain of loss.

Key word: semiotics, death, life, icon, cultural pattern, code.

مقدمة:

تحتل السيمائية مكانة هامة في الدرس النقدي المعاصر؛ باعتبارها نظرية ممتدة عن الدراسات اللسانية وما بعد البنيوية تجعل من النص فضاءً مفتوحاً أمام القراءات النقدية بتأثير من نظام العلامات الذي يقوم بتسليط الضوء على التمثيلات المستحدثة للدلالات اللغوية.

الصورة العامة لسيميولوجيا (Semiotics) أنَّها "علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة"[1]، أمَّا جوهرية السيميائية فتتلخص بأنَّها "العلم الذي يهتم بتمفصل الدلالات وأشكال تداولها، أو هي العلم الذي يرصد تشكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[2]. ويُعنى السيميائيون المعاصرون بدراسة "كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع"[3] بعيداً عن الإشارات المفردة؛ ذلك أنَّ السيمائية تسعى إلى الكشف عن الكينونة من خلال التمعن في المعنى والكشف عن الذات الفاعلة[4]، وعليه أفصح روبرت سكولز عن أنَّ "علم السيمياء لم يعد دراسة العلامات بقدر ما هو دراسة (الشفرات) أي دراسة الأنظمة التي تساعد المخلوق الإنساني على إدراك الأحداث والكينونات بوصفها علامات تحمل معنى"[5].

البدايات الأولى للسيميائية كانت في أوروبا على يد عالم اللسانيات فرناندو دو سوسير الذي خصَّ مصطلح السيميولوجيا بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية[6]، وتتباعد كل من البنيوية والسيميائية؛ باعتبار أنَّ البنيوية تقصد الوصول إلى البنية التي تنتهي عندها كل المتناقضات، بينما تقوم السيميائية بالبحث عن ديناميَّة البناء الدلالي للواقعة[7].

---

[1] . الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط5، 2007، ص177.

[2] . إيكو، أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2010، ص12.

[3] . تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر :طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2008 ، ص28.

[4] . انظر، إيكو، أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ص10–11.

[5] . الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً، ص185.

[6] . ينظر، بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط3، 2012، ص9.

[7] . ينظر، إيكو، أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ص22.

وفي الجانب المقابل أطلق الفيلسوف الأمريكي شارلز ساندرس بيرس Charles S. Peirce، اسم السيميوطيقيا (Semiotics) على هذا العلم الجديد [8]، وأوجز بيرس أنَّ "العلامة أو الممثل هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين"[9].

وتبرز قدرة السميوطيقيا على أنَّها "تفحص معنى الظاهرة الثقافية في إطار المواصفات الاجتماعية التي تجعل معنى الظاهرة ممكناً، وكذلك البنى التي تمنح ذلك ظهوراً من خلال الشيفرات Codes التي يجعل الناس مدلولاتها حقيقية واقعة"[10]، وتأييداً لذلك ينظر بيرس إلى الكون "باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضاً"[11].

وفي مقابل ثنائية الدال والمدلول عند سوسير ظهرت ثلاثية جديدة للعلامة عند بيرس هي : الماثول، الموضوع، المؤول، التي جعلها الركائز الأساسية لمفهوم السميوز[12]، والذي يصبح بدوره "سيرورة لإنتاج الدلالة ونمط في تداولها واستهلاكها"[13]، ويوضح بيرس أنَّ الماثول هو أداة التمثيل الذي يستدعي موضوع التمثيل ومؤول يربط بينهما[14].

يمكن توضيح تشكّل العلامة من خلال الخطاطة الآتية[15]:

---

[8] . ينظر، عليمات، يوسف محمود، النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان– المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2015، ص23.

[9] . الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً، ص179.

[10] . عليمات، يوسف محمود، النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص23، نقلاً عن :

Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, (Longman, Inc, 4th edition), 1998, p. p 254-255.

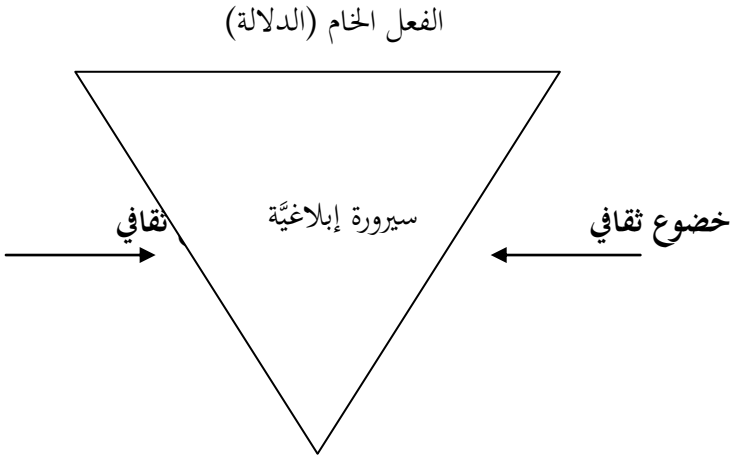
[11] . بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 91.

[12] . ينظر، المرجع السابق، نفس الصفحة.

[13] . بنكراد، سعيد، السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س . بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص27.

[14] . المرجع السابق، ص77.

[15] . ينظر، إيكو، أُمبيرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ص13-14.



كيانات ثقافية (علامات) تعبر عن المجتمع

وتقوم السميولوجيا على ثلاثة عناصر هي: العلامة (Index)، والمثل (Icon)، والإشارة (Sing)[16]، ويضيف يوسف عليمات عنصراً رابعاً هو النسق الثقافي باعتباره "نسق ذو امتدادات سيميائية لا متناهية، حيث ترتبط إشارياته اللغوية ومحمولاته بالعناصر الأساسية للسيميائية ارتباطاً وثيقاً"[17]، تعقيباً على ذلك يمكن جعل العلامة السيميائية والنسق الثقافي في مكانة واحدة؛ باعتبارهما شيفرات نصيَّة تمتلك "سمة الانفتاح الكلّي على المضيء والمعتم والجمالي والقبحي في بنية الخطاب"[18]، وتقوم على مركز وهامش ضمن خطاب أدبي جمالي مؤسساتي قائم على حدود اجتماعية، عقائدية، سياسية، وغيرها، ضمن إطار فضائي حواري وتواصلي[19].

نلحظ إذن، أنَّ مجيء العلامات ليس اعتباطياً في النصوص وإنَّما "هي إفراز للفعل المفرد والجماعي وليست كماً سلوكياً مودعا في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني"[20]، مؤسسة بذلك مجموعاً من السنن الثقافية كما عبر عنها أمبيرتو إيكو.

---

16 . ينظر، الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص46.

17 . عليمات، يوسف محمود، النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص25.

18 . عليمات، يوسف، ثقافة النسق: تجليات الأرشيف في الشعر العربي القديم، الأهلية للنشر للتوزيع، عمّان- المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2021، ص11.

19 . ينظر، لوتمان، يوري، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2011، ص8.

20 . إيكو، أمبريتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ص11.

اشتهر شعر أبو ذؤيب[21] بأسلوب الرثاء، والناظر في عينيَّته يستشعر وضوح العاطفة الإنسانية المثقلة بالهموم إلى جانب قوة التعبير حتى أنه تقدم على "جميع شعراء هُذيل بقصيدته العينيّة التي يرثي فيها بنيه"[22]، وعليه أُقدم القراءة التأويليَّة التالية في سبيل الكشف عن فلسفة الشاعر ونظرته إلى كل من أيقونة/رمزيَّة الحياة والموت:

المقطع الأول: رثاء الذات والتأكيد على حتميَّة الموت، الأبيات (1– 15)

أَمِـــنَ المَنُـــونِ ورَيبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ ... والـــدَّهرُ لـــيسَ بِمُعتِـــبٍ مَـــن يَجـــزَعُ[23]

قالـــت أُمَيمَـــةُ : مـــا لِجِســـمِكَ شـــاحباً ... مُنـــذُ ابتُـــذِلتَ ومثـــلُ مالِـــكَ يَنفَـــعُ

أَم مـــا لِجَنبـــكَ لا يُلائِـــمُ مضـــجَعاً ... إِلَّا أَقَـــضَّ عَليـــكَ ذاكَ المضـــجَعُ

فأَجَبتُهـــا : أَمَّـــا لِجِســـمي أَنَّـــهُ ... أَودَى بَـــنِيَّ مِـــنَ الـــبِلادِ فَوَدَّعُـــوا

أَودَى بَـــنِيَّ وأَعقَبـــوني غُصَّـــةً ... بَعـــدَ الرُّقَـــادِ وعَـــبرَةً لا تُقلِـــعُ

سَـــبَقوا هَـــوَيَّ وأَعنَقُـــوا لِهَـــواهُمُ ... فَتُخُرِّمـــوا ، ولُكِـــلَّ جَنـــبٍ مَصـــرَعُ

فَغَـــبَرتُ بَعـــدَهُمُ بِعَـــيشٍ ناصِـــبٍ ... وأَخـــالُ أَنِّيَ لاحِـــقٌ مُســـتَتبَعُ

ولقـــد حَرِصـــتُ بِأَنْ أُدافِـــعَ عـــنهمُ ... فـــإِذا المَنِيَّـــةُ أَقبَلَـــت لا تُـــدفَعُ

وإِذا المَنِيَّـــةُ أَنشَـــبَتْ أَظفارهـــا ... أَلفَيـــتَ كُـــلَّ تميمـــةٍ لا تَنفَـــعُ

فـــالعَينُ بعـــدهُمُ كـــأَنَّ حِـــدَاقَها ... سُمِلَـــت بِشَـــوكٍ فهـــي عُـــورٌ تَـــدْمَعُ

حـــتى كـــأَنِّيَ للحَـــوادِثِ مَـــروَةٌ ... بِصَـــفا المُشَـــرَّقِ كُـــلَّ يـــومٍ تُقـــرَعُ

وتَجَلُّـــدي للشَّـــامِتِينَ أُرِيهِـــمُ ... أَنِّي لِرَيـــبِ الـــدَّهرِ لا أَتَضَعضَـــعُ

والـــنَّفسُ راغِبَـــةٌ إِذا رَغَّبتَهـــا ... وإِذا تُـــرَدُّ إِلى قَلِيـــلٍ تَقنَـــعُ

ولَـــئِن بِهِـــم فَجَـــعَ الزَّمـــانُ ورَيبُـــهُ ... إِنِّي بِأَهـــلٍ مَـــوَدَّتي لَمُفَجَّـــعُ

---

21 . أبو ذؤيب الهذلي: هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحرث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار، وهو أحد المخضرمين ممن أدرك الجاهلية والإسلام فحسن إسلامه، ومات في غَزاة أفريقية، الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، ج6، دار صادر بيروت، ص 187.

22 . المصدر السابق، نفس الصفحة.

23 . الضبيّ، المفضل، المفضليَّات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط6، دار المعارف، القاهرة، ص321–422.

كَـــم مِـــن جَميـــعِ الشـــملِ مُلتَـــئِمِ القُـــوَى جَـــونُ السَّـــراةِ لـــهُ جَدَائِـــدُ أَربَـــعُ

يفتتح أبو ذؤيب المقطع الأول من عينيته بالاستفهام الذي يؤكد حتميَّة الموت، والمنون صيغة مبالغة من المنَّة إذ يجزم الشاعر سوء حالته النفسيَّة ووقع فجيعة الفقد آنذاك، فهو لا يعيش حالة فقدٍ واحدة وإنما تتكرر بخسارة أبنائه الخمسة وهي عاقبة أشدُّ ألماً وأقسى وجعاً في النفس، وإذا كان العتاب بين المتحابين يخفف من مصاب المرء فإنَّ الدهر لا يُعاتب المجزوع إذا حلَّت به نازلة الموت؛ فنهاية الأجل حقيقة لا مفر منها، وعليه يستيقن الشاعر حلول مصيبته ويؤكد حتميَّة الموت فلا ينتظر إجابة لسؤاله من أحد.

يظهر النسق/الرمز الأنثوي في البيت الثاني بصورة الزوجة العاذلة (أميمة: من الأمومة) وهي الزوجة التي تمتهن الصبر بعد فقد أبنائها وتلوم زوجها على سوء حاله وما طرأ عليه من شحوب الجسم، واللافت أنَّ موقف أميمة يتعارض ودور أمومتها فهي متناقضة متشبثة بالحياة وبمال زوجها، وعليه ينتهي حوار أنا الشاعر مع الآخر/أميمة التي أراد من وجودها تغيير مجرى الأحداث، لكنه يأبى أن يتجاوز حزنه وإنَّما يتجاوز حضور النسق الأنثوي/الزوجة، وإذا كان المضجع مكاناً للنوم والراحة فإنه عند الشاعر موضع غمّ وكَمَد فمن أين له السكينة وهو يكابد حسرة الفقد، فيصيبه الأرق ويقضي ليله متقلباً لا يعرف طعم النوم، حتى كأنَّ ذلك المضجع يتفتت تحته إلى حصى صغيرة من ثقلِ كربه وهمومه.

يكمل الشاعر حواره مع الذات العاذلة فيبرر لها سبب ضعفه أيّ هلاك بنيه الذين سبقوه إلى الموت لكن في الحقيقة الموت هو من فضلهم عليه، فتكرار (أودى بنيَّ) إنما لتأكيد ما يعانيه الشاعر من موت أبنائه إذ تركوا فيه غصَّة لا شفاء منها وعبرة لا تنجلي، ثمَّ أنهم (سبقوا هَوَيَّ) فهواه إنما يكون ببقاء أبنائه أمام ناظره، وذلك لم يتحقق فالموت هو سيد الموقف، لكن الشاعر جعل بنيه ينشدوا الموت قبل أن يطلبهم لتعظيم مكانتهم والرفع من شأنهم ولعل ذلك في سبيل التخفيف عن النفس ومواساتها، ولا يخرج أبو ذؤيب عن حقيقة أنَّ الموت يقع على كل إنسان مهما طال البقاء (وأخال أنيَّ لاحقٌ مستتبع) و (فإذا المنيَّةُ أَقبلت لا تُدفعُ).

ينسج الشاعر صورة دينامية حركيَّة للموت (وإذا المنية أنشبت أظفارها)؛ ليجعل من الحيوان معادلاً موضوعياً للموت الذي لا سبيل من مواجهته، فصراع الإنسان مع الموت مفروغٌ منه ولو قُدمت كل تمائم الأرض فلن تغير من مجرى المواجهة التي يحسمها الموت دائماً إلى صفّه، وسمل العين هو من الدهر الذي أفجع الشاعر بموت أبنائه، فهم بمثابة النور الذي يبصر به وخسرانه إيَّاهم أدى به إلى العَور بفعل الشوك/جمع (دلالة تكرار النوازل عليه) التي أفقدته عينيه، وساقته إلى ظلام مقمع. ثمَّ يشبه كثرة المصائب التي تحلّ به كمروة يقرعها الناس

من كثرة المرور عليها(كأنّي للحوادث مروةٌ .. بصفا المشرق كل يوم تقرع) ولعله يربط هذه الصورة بصورة الطواف/استمرار الحياة بين الصفا والمروة الذي لا يكسبه إلا الجَلَد والصبر أمام الشامتين الذين يدفعونه لتحدي وقائع الدهر والتمسك بالحياة ليخرج لنا بحكمة بالغة (والنفس راغبة إذا رغبتها .. وإذا تُرد إلى قليل تقنع) تقود به إلى القناعة وأناة النفس لتجاوز هذه المحنة.

يختتم أبو ذؤيب المقطع الأول بأبيات فيها من الحكمة والرُشد ما يؤكد أنَّ الموت يشمل جميع من على هذه الأرض بمن فيها من قوة وعتاد، وبذلك نلحظ كيف تغيرت الوتيرة الشعورية للشاعر من توتر وقلق وحزن وضعف إلى شيء من الرضا والسكون إيماناً منه أنَّ الموت من قوانين الحياة الثابتة.

المقطع الثاني: صورة حمار الوحش: أُمنية بقاء أم حتميّة الموت؟، الأبيات (16– 36)

والـــدَّهرُ لا يَبقَـــى عَلَـــى حَدَثانِـــهِ ... جَـــونُ السَّـــرَاةِ لـــهُ جَدَائِـــدُ أَربَـــعُ[24]

صَـــخِبُ الشَّـــوارِبِ لا يَـــزَالُ كأَنَّـــهُ ... عَبـــدٌ لآلِ أَبي رَبيعَـــةَ مُســـبَعُ

أَكَـــلَ الجَمِـــيمَ وطاوَعَتـــهُ سَمحَـــجٌ ... مِثـــلُ القَنـــاةِ وأَزعَلَتـــه الأَمـــرُعُ

بِقَـــرَارِ قِيعـــانٍ سَـــقاها وَابـــلٌ ... وَاهٍ ، فَـــأَثجَمَ بُرْهَـــةً لا يُقلِـــعُ

فَلَبِـــثنَ حِينـــاً يَعـــتَلِجنَ بِرَوضِـــهِ ... فَيُجِـــدُّ حينـــاً في العِـــلاجِ ويَشـــمعُ

حـــتَّى إِذا جَـــزَرَت مِيـــاهُ رُزُونِـــهِ ... وبأَيِّ حِـــينٍ مَـــلاوةٍ تَتَقَطَّـــعُ

ذَكَـــرَ الـــوُرُودَ بِهـــا وشَـــاقَى أَمـــرَهُ ... بَتـــرٌ ، وعانَـــدَهُ طرِيـــقٌ مَهيَـــعُ

فكأَنَّهـــا بالجِـــزعِ بَـــينَ نُبـــايعٍ ... وأُولاتِ ذِي العَرجـــاءِ نَهـــبٌ مُجمَـــعُ

وكـــأَنَّهُنَّ رِبابـــةٌ وكأَنَّـــهُ ... يَسَـــرٌ يُفِـــيضُ علـــى القِـــداحِ ويَصـــدَعُ

وكأَنَّمـــا هُـــو مِـــدوَسٌ مُتقَلِّـــبٌ ... في الكَـــفِّ إِلَّا أَنَّـــهُ هُـــو أَضـــلَعُ

فَـــوَرَدنَ والعَيُّـــوقُ مَقعَـــدَ رَابـــئٍ الـــ ... ضُّـــرَباءِ فَـــوقَ الـــنَّظمِ لا يَتَتَلَّـــعُ

فَشَـــرِعنَ في حَجَـــرَاتِ عَـــذبٍ بارِدٍ ... حَصِـــبِ البِطـــاحِ تَغِيـــبُ فيـــه الأَكـــرُعُ

فَشَـــرِبنَ ثمَّ سَمِعـــنَ حِسَّـــا دُونَـــهُ ... شَـــرَفُ الحِجـــابِ ورَيـــبَ قَـــرعٍ يُقـــرَعُ

ونَمِيمَـــةً مِـــن قـــانِصٍ مُتلَبِّـــبٍ ... في كَفِّـــهِ جَـــشءٌ أَجَـــشُّ وأَقطُـــعُ

[24] . الضبيّ، المفضل، المفضليّات، ص222-224.

فَنَكِرنَـــــهُ ونَفَـــــرنَ وامتَرَسَـــــت بـــــهِ سَـــــطعَاءُ هَادِيـــــةٌ وهـــــادٍ جُرشُـــــعُ
فَرَمَـــــى فأَنفَـــــذ مِـــــن نَجُـــــودٍ عـــــائِطٍ سَـــــهماً ، فَخَـــــرَّ وريشُـــــهُ مُتَصَـــــمِّعُ
فَبَـــــدَا لـــــهُ أَقـــــرَابُ هَـــــذَا رَائغـــــاً عَجِـــــلًا ، فَعَيَّـــــثَ في الكِنانـــــة يُرجَـــــعُ
فَرَمـــــى فـــــأَلحَقَ صـــــاعِديًّا مُطحَـــــراً بالكَشـــــحِ فاشـــــتَمَلَت عليـــــهِ الأَضـــــلُعُ
فأَبَـــــدَّهُن حُتُـــــوفَهُنَّ فَهـــــارِبٌ بِدَمائِـــــــــهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجـــــــــعُ
يَعثُـــــرنَ في حَـــــدِّ الظُّبـــــاتِ كأَنَّمـــــا كُسِـــــيت بُـــــرُودَ بَـــــنِي تَزيـــــدَ الأَذرُعُ

يستهل الشاعر بقية مقاطع القصيدة بذكر حكمة واحدة مفادها أنَّ (الدهر لا يبقى على حدثانه) تقريراً منه بحقيقة نهاية الوجود لكل المخلوقات، ويُدلل على ذلك برسم صورة حمار الوحش الذي يتصف بأنَّه (جون السَّراة، صخب الشَّوارب، عبدٌ لآل أبي ربيعة، آكل الجميم، وأزعلته الأمرع)، هذا الحيوان الذي يعيش مع أتنه الأربعة تتوفر له كل وسائل المنعة والبقاء فهو يعيش (بقرار قيعان) حيث الخصب (الجميم) والماء إلى جانب أتنه التي تنشط حركةً في المكان بين لعب ولهو(يعتلجن بروضه)، كل ذلك يؤكد على أيقونة الحياة، لكن هل يبقى الدهر على حاله؟.

يجيب الشاعر على ذلك بذكر الصورة المعاكسة للجانب المشرق إلى آخر سوداوي من خلال تقلُّب الحال، فانحسار الماء/الحياة وغوره عن أتنه يقود بهم إلى الهلاك والموت وهي صورة شؤم (شاقى أمره شؤمٌ)، لكن حمار الوحش لا يستسلم لها ويتابع المسير بحثاً عن أيقونة الحياة رغم ما يعتريه من عثرات (عانده طريق مهيع)، فهو رئيس أتنه يدبّر أمرها ويرعى حالها (وكأنَّهن ربابة وكأنه يسر.. يفيض على القداح)، هذه الأتن يفرقها حمار الوحش/الرئيس ويجمعها في حركة دائرية/الطواف لتضمن استمرار البقاء ويجعلها إلى جانب بعضها البعض، فهي كما حجار القداح التي يجمعها صاحب الميسر في خرقة ثم ينثرها على أصحابه.

تشبث حمار الوحش بأتنه يقابله تشبث الشاعر بأولاده الذي يخاف عليهم ويهتم لأمرهم (ولقد حرصت أن أُدافع عنهم) فهو عماد بيته والراعي لشؤونهم لذلك هو يتمتع بقوة لا تقل عن صلابة (المدوس) الذي تُسنُّ به السيوف بل ويزيد متانة عنه، لكن هذه القوة لا تلبث أن تنجلي فسن السيوف دلالة إراق الدماء وبالتالي الهلاك والموت.

وفي صورة مقابلة لصورة الشاعر/الراعي المسؤول، صورة كوكب العيّوق/حمار الوحش الذي يرتفع عن النجوم/الأتن كرابئ الضرباء يعلو أتنه بغية البحث عن الماء وقت شِدَّة الحر، هذه الصور المتتابعة تؤكد كل من

مكانة حمار الوحش في مقابل مكانة الشاعر المشرف على أولاده والمتكلف مسؤولياتهم. ويستمر الشاعر رسم رحلة هذا الحمار الذي تجتمع عليه أسباب الدهر آخذة به بشكل علني إلى الموت من خلال قوله: (ثمَّ سمعن حسًّا دونه)، وهنا يظهر الخطر اللامتوقع المتمثل بالصَّياد وما يملك من عتاد وقوس ليبلور فكرة حتميَّة الموت، فشرب الماء/حياة يُوقعها تحت خطر سهام الصّياد/الموت، وعليه يظهر صراع حمار الوحش وأتنه لأجل البقاء لكن لا تلبث إلا أن يدركها الموت فتلقى حتفها .

المقطع الثالث: رمزيَّة ثور الوحش (تحقق الاحتضار) الأبيات (37-50)

والـــدَّهرُ لا يَبقَـــى علـــى حَدَثانِـــهِ ... شَـــبَبٌ أَفَزَّتـــهُ الكِـــلابُ مُـــرَوَّعُ[25]

شَـــغَفَ الكـــلابُ الضَّـــارياتُ فُـــؤَادَهُ ... فـــإذا رأَى الصُّـــبحَ المصَـــدَّقَ يَفـــزَعُ

ويُعـــوذُ بالأَرطـــى إذا مـــا شَـــفَّهُ ... قَطـــرٌ ورَاحَتـــهُ بَليـــلٌ زَعـــزَعُ

يَرمـــي بِعَينَيـــهِ الغُيُـــوبَ وطَرفُـــهُ ... مُغـــضٍ يُصَـــدقُ طَرفُـــهُ مـــا يَسـمَعُ

فَغَـــدَا يُشـــرِّق مَتنَـــهُ فَبـــدَا لـــهُ ... أُولَى سَـــوَابِقِهِا قَريبـــاً تُـــوزَعُ

فاهتـــاجَ مـــن فَـــزَعٍ وسَـــدَّ فُرُوجَـــهُ ... غُـــبرٌ ضَـــوَارٍ وَافيـــانِ وأَجـــدَعُ

يَنهَشـــنَهُ ويـــذُبُّهُنَ ويَحتَمِـــي ... عَبـــلُ الشَّـــوى بالطُّـــرَّتَينِ مُوَلَّـــعُ

فَنَحـــا لهـــا بِمُـــذَلَّقَينِ كأَنَّمـــا ... بِهِمـــا مـــن النَّضـــخِ المجَـــدَّحِ أَيـــدعُ

فكـــأَنَّ سَـــفُّودَين لمِـــا يُقـــتِرَا ... عجِـــلاً لـــهُ بِشِـــواءَ شَـــربٍ يُنـــزَعُ

فصَـــرَعنَه تحـــتَ الغُبـــارِ وجَنُبُـــه ... مُتتَـــرِّبٌ ، ولكـــلِّ جَنـــبٍ مَصـــرَعُ

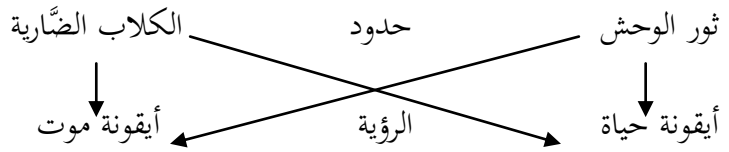
حـــتَّى إذا رَبُّ الكِـــلابِ بِكَفِّـــهِ ... بِـــيضٌ رِهـــابٌ ريشُـــهُنَّ مُقَـــزَّعُ

فَرَمَـــى لِيُنقِـــذَ فَرَّهـــا فَهَـــوَى لـــهُ ... سَـــهمٌ ، فأَنفَـــذَ طُرَّتَيـــهِ المِنـــزَعُ

فَكَبَـــا كمـــا يَكبُـــو فَنيـــقٌ تارِزٌ ... بالخَبـــتِ إِلَّا أَنَّـــهُ هُـــو أَبـــرَعُ

يؤكد الشاعر أن الموت والدهر متصلان معاً إلى وقت غير معلوم، فلا ينقطع الموت إلا بانقطاع الدهر لذلك وقوعه غير معلوم ومجيئه مفاجيء صاعق، ويطرح في هذا المقطع صورة ثور الوحش الهرم/الشاعر الذي يكابد العيش تعلقاً بالحياة في مقابل مواجهة الكلاب الضَّارية، ونمثل على ذلك بالخطاطة التالية:

[25] . الضبيّ، المفضل، المفضليَّات، 425-427.



فالثور هو أيقونة حياة في عين الكلاب لحظة صيده والقضاء عليه، وهم أيقونة حياة في عين الثور حينما يتخلص من عدوانهم، أمَّا الصبح وهو أولى فترات النهار الذي يتسم بالهدوء والسكينة فإنه عند الثور لحظة فزع وخوف بلقاء كلاب الصيد، والاحتماء بشجرة الأرطى كأنَّه يُقدِّم تميمة مثل التميمة التي قدمها الشاعر للمنيَّة في المقطع الأول.

يبقى ثور الوحش في حالة من اللأمن يترقب بعينيه أيّ بغتة مفاجئة حتى أنه يرمش رمشة واحدة بعد كل نظرتين من فَرْطِ الحرص والقلق، وحتى آخر رمق يرفض الموت رغبة في البقاء فيستعد لمواجهة أخرى يدافع بها عن نفسه ويصارع الكلاب الضارية بقرنيه (فكأَنَّ سَفُّودَين) حتى تسيل دمائهم لكن لا يلبث أن يفرح بالنصر، فسهام الصائد تتربص له (فرمى ليُنقذ فرَّها فهوى له .. سهم) في سبيل إنقاذ بقية الكلاب من قبضته، فرميت الرامي لا تخيب إذا بها تطرحه أرضاً لا روح فيه، فلا قوة تساوي قوة الموت.

المقطع الرابع: صراع الفروسية: خسارة ونصر، الأبيات (51–65)

والـــدَّهرُ لا يَبقَـــى علـــى حدَثانِـــهِ ... مُستَشـــعِرٌ حَلَـــقَ الحديـــدِ مُقنَّـــعُ[26]
حَمِيَـــتْ عليـــه الـــدِّرعُ ، حـــتى وَجهُـــهُ ... مـــن حَرِّهـــا يـــومَ الكريهـــةِ أَسـفَعُ
تَعـــدُو بـــهِ خَوصـــاءُ يَفصِـــمُ جَريُهـــا ... حَلَـــقَ الرِّحَالَـــةِ فَهـــيَ رِخـــوٌ تَمـــزَعُ
قَصَـــرَ الصَّـــبُوحَ لهـــا فَشُـــرّجَ لَحمُهـــا ... بالـــنَّيِّ فهـــي تَثُـــوخُ فيهـــا الإِصـــبَعُ
مُتفَلّـــقٌ أَنسَـــاؤُها عـــن قـــانئٍ ... كـــالقُرطِ صَـــاوٍ غُـــبرُهُ لا يُرضَـــعُ
تَأَبَى بِـــدِرَّتِها إذا مـــا استُغضِـــبت ... إلَّا الحَمـــيمَ فإنَّـــهُ يَتَبَضَّـــعُ
بَينَـــا تَعَنُّقِـــهِ الكُمـــاةَ ورَوغِـــهِ ... يَومـــاً أُتِـــيحَ لـــهُ جَـــريءٌ سَـــلفَعُ
يَعـــدُو بـــهِ نَهِـــشُ المشَـــاشِ كأَنَّـــهُ ... صَـــدَعٌ سَـــليمٌ رَجعُـــه لا يَظلَـــعُ
فَتنـــاديَا وتَوافقـــت خَيلاهُمـــا ... وكِلاهُمـــا بَطَـــلُ اللِّقـــاءِ مُخَـــدَّعُ

[26] . الضبيّ، المفضل، المفضليّات، 427– 429.

مَتحـــــامِيينِ المِجـــــدَ ، كـــــلٌّ واثِـــــقٌ بِبلائِـــــه ، واليَـــــومُ يـــــومٌ أَشـــــنعُ
وعليهمـــــا مَســـــرُودَتانِ قَضَـــــاهُما دَاوُودُ أَو صَـــــنَعُ السَّـــــوَابغ تُبَّـــــعُ
وكِلاهُمـــــا فِي كَفِّـــــهِ يَزَنِيَّـــــةٌ فيهـــــا سِـــــنانٌ كالمِنـــــارةِ أَصـــــلَعُ
وكلاهمـــــا مُتَوَشِّـــــحٌ ذَا رَونَـــــقٍ غَضـــــباً إِذا مّـــــسَّ الضَّـــــريبةَ يَقطَـــــعُ
فَتَحَالسَـــــا نَفسَـــــيهما بِنَوَافِـــــذٍ كَنَوَافِـــــذِ العُـــــبُطِ الـــــتي لا تُرقَـــــعُ
وكلاهمـــــا قـــــد عـــــاش عِيشَـــــةَ ماجـــــدٍ وجَـــــنَى العَـــــلاءَ ، لـــــو أنَّ شـــــيئا يَنفَـــــعُ

يعكس هذا المقطع صراع الإنسان مع الإنسان، كما في الصورتين السابقتين التي أولهما صراع حمار الوحش وأتنه مع الطبيعة والإنسان، وثانيهما صراع الثور مع الكلاب الضارية والصائد، هذه الصور الثلاثة تعبر عن صراع المخلوقات سواء أكانت إنسان أم حيوان مع الموت وهو صراع محسوم النتائج لصالح الموت دائما بصفته الأقوى مهما امتلك الطرف الآخر من قوة ومنعة.

وصراع الفارس ضد الفارس الآخر إنَّما أراد الشاعر منه التأكيد على تجليَّة الموت؛ فالإنسان/الصائد تفوَّق بقوته وعتاده على حمار الوحش والثور، لكن هناك من هو ذو سطوة أكبر من هذا الصائد وهو الموت، وعليه يتواجه الفارسين متعادلين في القوة (توافقت خيلاهما، كلاهما بطل اللقاء، متحاميين المجد، كلن واثق ببلائه، وعليهما مسرودتان، وكلاهما في كفه يزينة، وكلاهما متوشح ذا رونق) والعُدَّة (الدرع، الخوصاء، السنان) حرصاً على الحياة، والتعادل هنا هو تعادل في الغاية فكلاهما يرى في الآخر الحياة عند موته (واليوم يوم أشنع).

يتعارك الفارسين متخالسا الضربات لبعضهم البعض، هذه الضربات من مقدمات الموت لا شفاء لها تنفذ بالجسم كثوب الخرق من غير علة لا يفيده الرقع، وإذا بهما يسقطا أرضاً كما هو حال حمار الوحش والأتن والثور وذلك تأكيداً على حتميَّة الموت بعيداً عن انتصار أحد الفارسين على الآخر، وإذا كان موت الفارسين يعكس حقيقة موت أبناء الشاعر فالمجد لهم لحظة معاشهم والشرف والعلا بعد مماتهم.

الخاتمة:

يمكن اعتبار عينيَّة أبي ذؤيب فضاءً مفتوحاً للقراءة بما تحتمل من علامات أو أيقونات سيميائية كشفت عن رؤية شعريّة عميقة متوارية ومتمنعة للوهلة الأولى، وذلك من خلال تظافر الصور الشعرية إلى مشاهد تمثيلية حجاجية كشفت الأقنعة المتعددة للعلامات وأعربت عن كينونة الشاعر وعلاقته بالحياة وموقفه من الموت.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر بيروت.
2. إيكو، أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2010.
3. بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط3، 2012.
4. بنكراد، سعيد، السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س . بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
5. تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر :طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2008.
6. الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط5، 2007.
7. الضبيّ، المفضل، المفضليَّات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط6، دار المعارف، القاهرة.
8. عليمات، يوسف محمود، النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان- المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2015.
9. عليمات، يوسف، ثقافة النسق: تجليات الأرشيف في الشعر العربي القديم، الأهلية للنشر للتوزيع، عمّان- المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2021.
10. الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
11. لوتمان، يوري، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2011.