The Death Icon of Abou Doaib Elhodali Aiynia

(semiotic aproach)

إيقونة الموت في عينية أبي ذؤيب الهذلي (مقاربة سيميائية).

بن ضحوى خيرة

جامعة امحمد بوقرة ، الجزائر

bendahouakhaira@gmail.com

قدم للنشر في: 2018/04/09 قبل للنشر في: 2018/05/01

Abstract:

we will try here in this intervention to decipher the codes of "Ainiat abi dhoaib elhodhaly" poetic discourse, So that we can be able to identify and understand their concept of death, and the way they express it. and we will focus on the sketches that they have portrayed and paintings of the stories of wild animals that are perhaps non-existent now, But the expression of death is making a prominent presence, And stories of wars and conflicts, Arabs have talked about in pre-Islamic Arab poetry in their own style which they found appropriate from their point of view and perspective.

Key word: perspective; discourse; codes; death; life; icon.

الملخص :

سنحاول في هذه المقال فك شيفرات عينية أبي ذؤيب، مركزين على ما تم رسمه من صور ولوحات متناسجة ومتناسخة مثلت فيها أيقونة الموت المركز الأساس والوتر النابض للعينية ككل، مستعينين في ذلك بالمقاربة السيميائية كمنهج للقراءة، والتي نرى أنه من خلالها يمكننا رصد أهم التقنيات التي استخدمها الشاعر لنقل فلسفته اتجاه الموت، ورؤيته الخاصة للغياب، خاصة وأن الشعر الهذلي خطاب تميز عن الخطابات الأخرى في تلك الفترة من ناحية التركيب والتصوير والتعبير الفني.

الكلمات المفتاحية: خطاب؛ أيقونة؛ مقاربة؛ الغياب؛ الموت؛ الحياة؛ المجاز.

العـرض:

الغياب لحن غريب، لقضايا الوجود الكثيرة التي لطالما عزفت وأسمعت، واستُحضرت مجازا، هو لقاء بين عوالم مختلفة داخل العمل الفني الواحد، وتنافر ظاهري بينها يجمع شتات الموجود باللاموجود، ويرفع بهالات جوهر الخطاب الشعري إلى السطح حتى تتآكل حوافه الوضعية كلما اقتربنا من العمق وكلما زادت ألفتنا بها، لتصبح إيقونة شاهدة على البقاء الذي يرجى تحققه بواسطة اللغة الفنية أو الفناء الذي يلف واقعه بالأداة ذاتها، وفي الحالتين فإن القبض على الأشياء والذكريات واللحظات السعيدة من خلال استعادتها واستحضارها ما هي إلا إعادة بناء مضاعفة .

تحتمل تشظيا آخر يتسع مجاله إلى أبعد الممكنات حدوثا، لتغدو معه الأزمنة والأمكنة حيزا واحدا متعددا إلى أكثر من حضور ،وتغدو معه الكائنات بأنواعها خطا يتمدد ليمثل حالة من الحلول وإيقونة إما للبقاء والحياة وإما إيقونة للموت، وكأن الشاعر في هذه اللحظة يبدل الأدوار ويحرك شخصيات الملحمة فنيا، فنرى حضور الاسم وغياب الجسد ونرى حضور الصفة أو الهيئة وحضور الزمن والقوة والذات والذوات وحضور اللحظة والمطر وبالمقابل غيابهم جميعا، أو بالأحرى تغييبهم بالاستعانة بمساندين على ذلك، فما غاب يحضر بالطريقة ذاتها التي غاب بها بلغة المجاز.

التي حملت هذا الشاعر الهذلي على قول ما قال في "عينيته"، كما أوردها الرواة وكما وصلت إلينا، بمفارقاتها الظاهرة وبتلازماتها الداخلية، التي استحالت أن تكون مجرد كائنات وأشياء لها ترتيبها ووجودها في الواقع، بل امتدت لتكون إيقونة كبرى لها حمولاتها و كثافتها وعمقها، كمحاولة لإبقاء مقصدية معينة،بمعجم لفظي يتناسب مع الخطاب الموجه للمتلقي بجعل الصورة أكثر مأساوية في ذكر الأشياء والأماكن والأزمنة والأشخاص والذكريات، لكن دون تحديد دقيق لها ونقصد بذلك جعلها في إطارها العام الذي استخدمها لأجله حتى يتسنى تعميم الظاهرة.

الموت المتعدد:

يتناسج خطاب الشاعر بتساؤل ينبئ عن وجود حالة خطابية سابقة عليه، ليجعل من ألفاظه مادة قابلة للتصديق ومحورا أساسيا للدلالة على الحياة، ولعل الصيغة الاستفهامية هي الحد الفاصل بين أنا الشاعر والذوات الأخر كمستقبل لهذا الخطاب كما تعد الأداة التي تم بموجبها كشف علائق الخطاب التي تتكشف بذكر حياة المجموعات وفنائها، وإن كنا سنستخدم لفظة "الموت" التي لم يرد ذكرها في العينية إلا بما يدل عليها، لسبب رأينا فيه معنى العذاب الذي تحمله اللفظة أكثر من غيرها.

فمن البداية يضعنا الشاعر بين حدي الخطاب بين ذاته وذات أخرى، وبالمقابل يضعنا أمام مصدر ذلك كله المعَبر عنه بلفظة "المنون"، هذه الإيقونة المفصحة عن حالها والمخبرة عما سيلحق بها لا تتعاور لوحدها على الشاعر ومن حوله، وإنما تعدت لتصبح حالة متعاقبة تتدخل فيها النوائب وحوادث الدهر، فيتعالى الخطاب معها كاشفا عن علائقه الداخلية وجواز اللاممكنات في تضاريسه التي جعلت منه مجموعة خطابات في خطاب واحد، مكونا لما يسمى بالعلامة لكن "علامة فرعية أولى بعد الموضوع وهي تشبه الموضوع الذي تمثله الصورة أيقونة"[1] لأنه سيدخل ضمن العلامات الكبرى في هذا الكون الفني.

وفي فضاء القصيدة يظهر اسم المخاطب بشكل طقس يحتمل وجود الأشخاص المسائلين والمتلقين للخطاب بصفة عامة، ليتشاكل خطاب الشاعر مع ما يحدث في ملحمة الموت الحقيقية كما، يتشاكل مع الواقع الذي عايشه ويعيشه،" فأميمة" و"الشاعر" الاسم الدال على المخاطب الأول والمخاطب بذكر اللفظ،هما أيقونة للحياة كائنان من الجنس نفسه"بشر"، ولو أنهما مختلفان من حيث أن الأول "رجل" والمخاطب "امرأة" وهما معا يتبادلان الأدوار في العملية الخطابية التواصلية (التي توصف

[1]- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2004،ص9.

كعملية توصيل رسالة من مرسل إلى متلق)"[2] لتصبح المرأة هي الأداة الخطابية التي يتم من خلالها نقل الحدث والرسالة للمتلقي في هيئة خطاب كما عُبر عنه أنه " كل ملفوظ يكون بين متكلم و مستمع بحيث يكون لدى الأول الرغبة في التأثير في الثاني"[3] بطريقة ما.

يتوزع الخطاب إلى وحدات أخرى تهتم بالتكوين الخارجي، بعدما سجلت الثنائية الأولى على محور التصديق حضورها والذي أخذ من البداية سلما تراتبيا يبدأ بذكر الهيئة كإيقونة دالة، فيتم ذكر شحوب الجسم الذي أخذ بالكل قصد ذكر التفاصيل والأجزاء، ثم تنقلب الثنائية مرة أخرى لإجابة المخاطب الافتراضي الذي يتعدى إلى مجموعه، لانهاية لها من المتلقين ومن صانعي الحدث في هذا الخطاب الشعري متعدد الأوجه، إذ يبدأ العدد بالتزايد بعدما كان عبارة عن ثنائية خطابية ثم يعود إلى حالته الأولى التي بنيت الهيئة عليه منذ البداية.

تمكننا من طرح احتمالية أن إيقونة الموت الأولى هي الشاعر، وإيقونة الحياة هي المخَاطَب الذي ينتهي دوره في السرد بفنائه المسكوت عنه، ولعل أكبر جزء في هذا الخطاب هو وصف الحالة وترتيبها بطريقة تتلاءم ووضع المتلقي، لأن الشاعر في هذه الحالة يمثل الذات المتعاملة مع الموت بكل ما تعنيه اللفظة من عذاب، بينما يمثل المتلقي الطرف الآخر القوي بسؤاله الذي أعيا العربي قديما وليس الشاعر وحسب، فكل من"الجسم والغصة،والعيش النصب، والعيون التي سُملت" كلها تندرج تحت إيقونة مضمرة تحمل معها معالم الموت الذي سيتحقق وجوديا وفنيا في العينية، بل ويمكن أن تبتعد أكثر من ذلك إلى إيقونة الميت الحي، أو الحي الميت بعد فناء من هم حوله.

ليعاد تشكيل الصورة من جديد، صورة المحكي عنه المعبر عنه بغير لفظ وإنما بما يدل عليه كرغبة وميل، فتنقلب الإيقونة ظاهريا لتعبر عن الرغبة في الغياب والرحيل، لكن داخليا تتمدد إلى أعمق من ذلك، لتمثل تشاكلا على مستوى جوهر الخطاب، ليصبح هوى الشاعر متشاكلا مع "الحياة"، كما تتعدى اللفظة الجوهر الأول ليصبح هوى الأولاد متشاكلا هو الآخر مع "الموت"، فيبدو كنظام علاماتي مُطور، يحتمل تداخل الأضداد، كما يحتمل ذوبان اللفظ في جوهر متعارض، يبنيه الانتماء لحضارة لغوية لطالما ضمّنت فنياتها مستوى أكبر فوق المستوى العادي لاستعمال اللغة "فكل الحضارات تطور أنظمة علاماتية أو وحدات تحيل دائما أو على الأقل على وحدات أخرى غائبة تحمل في ذاتها شفرة ما"[4] "فهوى" الأبناء و"هوى" الشاعر متقابلان: الأول يمثل حلقة الموت والثاني الحياة، يتداخل الكل بشكل ملفت للنظر ليكتسب لفظ "الهوى" إيقونة لجوهرين الحالة الأولى: متشاكلة في اللفظ و الحالة الثانية: تباين في المعنى.

---

[2] - Joseph courtes, Introduction a la sémiotique narrative et discursive, préface d'A.J.Greimas, Hachette université, boulevard saint Germain, paris, 1976, p : 33. (Définie comme transmission d'un message d'un émetteur à une réception) ».

[3] -Julia kristiva, le langage cet inconnu une initiation a la l'linguistique, Edition du seuil, Jacob, paris, France, 1987, P : 17. « Le terme « discours » au contraire, désignerait haute énonciation qui intègre dans ses structures le locuteur et l'auditeur avec le désir du première d'influence l'autre ».

[4] -joseph courtes , la sémiotique du langage,2007,P :31.
« Toutes les civilisations développent des systèmes de signes, ou toute unité donnée renvoie toujours, au moins inabsention, à une autre : cet toujours d'un code qu'il s'agit ».

هذا التشاكل لم يمس فقط اللفظ والجوهر، بل امتد إلى القوة العددية الموزعة عل حدين:

سبقوا هويّ و أعنقوا لهواهمُ فتُخُرّموا ولكل جنبٍ مصرعُ

فغبرتُ بعدهمُ بعيِش ناصبٍ وأخالُ أنّي لاحقٌ مُستتبـعُ

ولقد حرصت أن أدافع عنهمُ وإذا المـنية أقبلت لا تدفعُ[5]

الحد الأول: شخص واحد مفرد هو (الشاعر) والحد الثاني: مجموعة ممثلة في (الأولاد) مما يضطرنا إلى إقرار التمايز في القوة العددية غير المتكافئة بحسب ما أورده الخطاب الشعري، لكن مع إيقونة الموت تبدو متكافئة جدا، بحيث صار لكل عنصر من هؤلاء مواجهة خاصة معه فكانت الدلالة القائمة عليه مركزة على فعل "الموت "والميت بلفظة :"لكل جنب مصرع" تنتقل الحالة بذلك من تباين عددي إلى تشاكل عددي:

"الشاعر.....مفرد"

"الأولاد.....جمع"

"المصرع... ....مفرد"

"ونوائب الدهر...مجموعة"

وكل عنصر من هذه العناصر ما هو إلا امتداد للعنصر الأصل، (الأولاد عنصر مُحتوى في الشاعر) و(نوائب الدهر عنصر مُحتوى في المصرع أو المنية بشكل عام)، مع أن المخاطب في بداية سرده أعلن عن ثنائية خطابية، بين "الشاعر" و"أميمة" ثم أخذ العدد بالازدياد ليصبح مجموعة منتقاة يخبر عنها السياق.

الذي يصب في بؤرة واحدة هي إيقونة الموت الموزعة في كل الأشياء، وفي كل الأمكنة بل وحتى في الكائنات التي يراها في حاضره وماضيه، ممتدة كتجربة جماعية يشترك فيها كل من هم حوله، إنها طريقة مثلى للتغيب بكل ما يعنيه الغياب من عجز في استحضار ما كان واقعيا، غير أن وجوب حضوره فنيا وارد، فإذا اعتبرنا أن قصة الأولاد هي نص أو خطاب، وقصة أميمة نص آخر، كما أن قصة الشاعر هي القصة المحركة لفعل السرد فإننا بذلك نقع في شبكية من النصوص اللانهائية تستند على فكرة وجود علاقة بينها، سواء ظاهرة أو علاقة مضمرة، "فالعلاقة بين النصوص موجودة لا محالة أما بشقيها الظاهر أو بآخر مستتر و بالتالي فهي تجسيد لحضور فعلي لنص في نص آخر"[6] لا يمكن الكشف عنه إلا بما يدل عليه.

[5]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، شرح له أبي محمد بن محمد بن بشار الأنباري، بيروت لبنان، 1920، ص:882.

[6] --Gérard genette, palimpsestes la littérature au second degré, Edition du seuil, paris, France, 1982, P : 07. « Toute ce que le mette relation, manifeste ou secret avec d'autre texture ».

كفعل التشابه الحاصل بين القصص الواردة في هذا الخطاب والتي تتناص مع بعضها داخليا، ومع المواضيع والقصص الخارجية المتصلة بحياة العربي والإنسان على السواء خارجيا، مما يجعل إمكانية ورودها داخل العمل الفني كتمثيل" لحضور فعلي لنص في نص آخر"[7]، أو ربما هي إعلان لإحضار قوة معاكسة للغياب الذي أتعب الشاعر بصفة خاصة والعربي الجاهلي على العموم، باعتبار أن العمل الفني والمجازي في هذا الخطاب هو نوع من الأدوات المساعدة على الاستحضار والبقاء ولو فنيا وبذلك هي تتشاكل مع "الحرص" كتميمة للبقاء و تتشاكل مع التمائم التي لم تنفع في ردع الموت أو الغياب.

غير أن احتمالية بقاء الأولى ونقصد بها العمل الفني أو البقاء المجازي مرهون بالمتلقي الذي سيحفظ الخطاب والقصة والبدايات والنهايات الموجودة في هذا الخطاب، وفي غيره وبذلك هو قوة تدميرية معاكسة للغياب ، كما يعبر أيضا عن إيقونة للحياة أمام الموت، فلو رجعنا إلى لفظة" الحرص" ألفيناها تتوزع معنا هي الأخرى بأشكال متنوعة:

ولقد حرصت أن أدافع عنهم وإذا المنية أقبلت لا تدفع[8]

فالحرص في هذا السياق يمثل إيقونة المحافظة على البقاء أو"الحياة "، ولم تحدد الطريقة إلا بما يدل عليها، وهو لفظة "الدفاع" التي تحتمل وجود نوع معين من القوة غير المحددة أيضا تركت للمتلقي في العالم المطلق لتأكد حضورها المادي والمعنوي.

وبذلك فإن توزع لفظة "الحرص" باعتبارها جوهرا لا تخص الشاعر فقط وإنما توافق كل ما يمكن أن يدخل في حيز المنية ونوائب الدهر، فكما كان حرص "أميمة " بسؤال المخاطب والذي نفترض فيه وجودها غير الحقيقي وإنما الفني فقط، كان حرص الشاعر على من هم حوله، وفي هذه الحالة يصبح "الحرص" خطابا آخر يتشاكل مع التميمة، من حيث أن كلاهما أداة للمحافظة على "البقاء" وكلاهما أداة غير مجدية في ذلك، وفي هذه الحالة تعدان أيقونة للبقاء يرجى تحققها، وعدم نفعهما المحقق هو إيقونة معاكسة تماما تمثل "الموت"، وتتحقق المعادلة الأخرى بزوال ما كان يُرجى حدوثه فصوت "أميمة" و"الشامت" و"الشاعر" هي إيقونة للحياة بدلالة الأصوات والحركات، وهي إيقونة معاكسة تمثل الموت بدلالة فقدان الأداة في ردع "المنية".

آلية التحول السياقي:

تُحدث الأنا المخاطِبة نوعا من الزعزعة الذاتية لتجربة "الموت"، بالاستناد على ما هو أقوى في تعميمها، مع الإبقاء على ذاتيته حاضرة مراقبة في كل مشهد، أو متتبعا لإيقونة الموت الكبرى، حتى يتمكن المتلقي من تكوين "انطباع بأنّ الأيقونة يمكن أن توجد في كلّ مكان تقريبا، وأنّه يكفي أن تكون عنده حساسية معينة لكي يكتشفها"[9]، فلفظة "التصدع" التي وردت بعد

[7] - Gérard genette, palimpsestes la littérature au second degré, P : 08 « la présence effective d'un texte dans un autre ».

[8] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:882.

[9] – منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 58.

هيئة عددية مجهولة الكينونة والزمان والمكان ونقصد به (السنة والشهر والمكان بالتحديد، وليس الزمان و الفضاء الموجود في القصيدة)، تعلن عن بداية حالة سردية مغايرة يمثلها تبدل أحوال الجماعات باختلافها.

"التصدع" في هذا الخطاب هو إيقونة أخرى للموت وبالمقابل "مجتمعي الشمل" و"القوى" و"العيش" هي إيقونة للحياة ولعل هذه الصياغة العددية التي أتت في هذه اللحظة بعد القوة العددية التي يفتقدها بغياب أولاده هي ما حمّل الخطاب لأن يأتي ذكر الحمار الوحشي كأول عنصر بعد العناصر البشرية المذكورة فكل "حي" ينبئ بموته المحتم في القصيدة.

والدَهرُ لا يبقى على حدثانهِ جُوْن السَّراة له جدائدُ أربعُ[10]

تظهر إيقونة "الحياة" في الصيغة السردية بترتيب عددي جديد، ممثلا في حمار وحشي مع أتن أربع،كلها نشاط وحيوية وقوة، مما يوجه الخطاب نحو الفئة العمرية التي نسبت إليها هذه الفئة، ولعل التكوين الجسدي لهذه المجموعة يصب في الحالات المذكورة سابقا، المتدفقة في الحياة كإيقونة دالة عليها:

الحمار الوحشي.....مفرد / الأتن.....مجموعة/ والشاعر مراقب وناقل للحدث.

ولعل حرف " الواو" الذي سبق لفظة الدهر هو بمثابة الانتقال من مجال قولي إلى مجال آخر، يحتمل النهايات ذاتها لكن مع اختلاف في الشخصيات والأماكن، فإذا كانت العناصر المذكورة سابقا هي إيقونة للحياة فلطالما سيتبدل هذا السياق كلية للتحول إلى ما هو مناف لذلك تماما.

كما أن "أكل الجميم" و" الخضرة" و"الوابل" و" القيعان" وكثرة الحركة كلها إيقونة أخرى دالة على الحياة،لكن سرعان ما تكتسب صفة أخرى بعد نزور المياه بها، الذي يخلق حالة اللأمن والخوف من الأتي

أكلَ الجميم وطاوعته سمحّجٌ مثل القناةِ وأزعلَتُهُ الأمرعُ

بـقرارِ قيعـانٍ سقـاها وابـلٌ واهٍ فـأجثـمَ بـرهةً لا يقلعُ

فلبثن حينًا يعتلجنَ بروضهِ فيُجدُ حينًا في العلاجِ ويشمعُ[11]

نضوب الماء وقلة العشب ينبئ بوجود الوجه الآخر للإيقونة الملازمة للحياة، ليصبح الفضاء عنصرا آخر ووجه آخر للموت، بما يدل عليه من هيئات، كما يحمل الزمن وجها آخر للموت أيضا، فلكي ينضب الماء من الأماكن المرتفعة باعتبارها مصدرا للماء ، والأماكن المنخفضة باعتبارها المصب الطبيعي للمصدر الأول، فلابد من حركة زمنية متغيرة حدثت، مما انعكس على الفضاء العام الذي يعني في أبسط تعريفاته " الامتداد اللانهائي الذي يحوي و يحيط بالأشياء"[12] بانتقالها من حالة إلى حالة أخرى.

[10] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:883.

[11] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:884.

[12] Dictionnaire encyclopédique pour tout « petit la rousse » édition libaine la rousse, 1980405 :

خاصة إذا ما ذكرنا ما هو حقيقي في شبه الجزيرة العربية التي تمتاز بربيع سريع الانقضاء وبحالات من الجفاف التي قد تستمر لمدة معينة من الزمن، وبعيدا عن كل ما هو حقيقي يدخلنا الخطاب الشعري إلى عالم مجازي، تتحد فيه المتناقضات وتنقلب الأحوال بالطريقة التي بدأ بها السرد منذ البداية فالآلية واحدة غير أن الفضاء و الشخصيات والزمن والهيئات متغير يحتمل التمدد إلى خطاب مُحتَمل حدوثه لدى المتلقي، ولعل الفضاء الزمني في رحلة "الحمر الوحشية" لا يعدم استمرار الفضاء المكاني وإنما يوحدهما ليجعل الأولى حركة للثانية، ويجعل من الثانية تحديدا للأولى، كما يمكن أن يكون الاثنان حالة واحدة أو ما يمكن تسميته التكثيف الخطابي.

عقليا وبالمنطق مستحيل أن يكون ذلك ممكنا، لكنه ليس بمستحيل لأنهما في الحالتين يعبران عن صورة ووجه لهذه الصورة فالمكان هو صورة للزمن يعبر عن حدوثه الفيزيائي أو المادي، كما يمكن أن يكون ذاتا مستقلة إذا قمنا بعزل المكان كوحدة مضادة، مع ذلك يمكننا القول من يأبه للأصابع بعد رؤية القمر، ففي البيت الذي يذكر فيه تغير الحال، يركز على الفضاء الزمني مع الظاهر من الخطاب هو الفضاء المكاني الذي استحال إلى مكان شبه جاف، وهذا الأمر يحتاج إلى تغير زمني تتغير معه الموجودات، لتصبح حالة اللأمن هي المسيطر الوحيد على الوضع والتي يمكن أن تعبر عن أيقونة "للموت"، كما يحتمل الترحال من المكان إلى مكان أكثر أمنا إيقونة "للموت" أيضا، ووجها آخر للحرص على البقاء وبالتالي إيقونة "للحياة" .

حتى إذا جَزرَتْ مياه رزونهِ وبأيِّ حين ملاوةٍ تتقطعُ

ذكرَ الورودَ بها وشاقى أمرهُ شؤْمٌ وأقبل حيْنُهُ يتتبّعُ [13]

الحركة في هذا الفضاء هو مجاز تجتمع فيه الاحتمالات "ليكون عمق كل الأعماق مما يعني أن الفضاء هو جزء من الطبقة الأولى للواقع التي تمثل موضوعا حسيا"[14]،ثم يتحول إلى ما هو فني بلغة تأخذ من الواقع لكن تبتعد عنه في الآن ذاته، ولعل قصدية الوصف في العينية يجعل الإيقونة أكثر تمثلا وعمقا فارتكازه على أداة الشرط" إذا" والتي تُستخدم لحدث سيحدث لزوما تجعل عملية التصديق الخطابي أوفر حظا، وأكثر قابلية لأن وقوع الحدث هو محفز لتغير المكان وتغييب للخطر أو الموت، لكن ذلك لا يحدث إلا معه، إن هذا الحمار الذي تحرك مع أتنه جمع بين السرعة والقوة والخوف معا، كما لخصت فكرة حرصه على الحياة تشاكلا مع حرص الشاعر على حياة أولاده، كما تشاكلت القصتان من ناحية العدد، ينبئ الخطاب المسكوت عنه عن الفضاء الزمني في هذه الرحلة، والتي اعتمدت على طقس اعتاده العرب في الحل والترحال، بالاهتداء بالنجوم التي كان يمثل ظهور بعضها نذير شؤم وعلامة للجفاف. فوردنَ والـعيُّوقُ مقعَدَ رابـئ ال ضُّـرباءِ فوق النظمِ لا يتتـــلعُ

« Espace : Etendu indéfinie qui contient et entoure tous les objets ».

[13]- أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:884.

[14]- Göran sonesson, la signification de l'espace dans la sémiotique écologique, p : 01 « il le fond de tout les fonds ceci revient à dire que l'espace est une partie de cette première couche de réalité que pour le sujet de la perception ».

فشرعنَ في حَجَرَات عذبٍ باردٍ حصِبِ البِطاح تغيبُ فيه الأكرعُ[15]

للتتحول إيقونة "الموت" مسجلة في كل فضاء مذكور، فالنجم هنا هو إيقونة زمنية تحيل على السفر الذي كان لا يتم إلا ليلا حتى لا ينهكه السفر نهارا، وبالمقابل هي إيقونة " للحياة" لأنها منبه لاقتراب الخطر مما يضطره للحرص على البقاء، ومع وصولهم إلى الفضاء المكاني المتشاكل مع "الحياة"،يستحضر الشاعر العلامة السمعية المعبر عنها بلفظة "القرع"، كتشاكل لما ذكر في أول العينية والممثل لإيقونة "الموت":

فشربنَ ثم سَمعنَ حسًا دونهُ شرفُ الحجابِ وريبِ قرعٍ يقرعُ[16]

كما أن قصة الحمار الوحشي مع الأتن تتناص مع قصة الشاعر وأولاده، غير أن القرع في القصة الأولى كان للشاعر، أما في قصة الحمار مع الأتن كان لهم جميعا، وإن كان الحدث في القصة الثانية محصورا بين حركتين إن لم نقل فعلين، بين " شربن/ سمعن"، الحركة الأولى تتعالق مع الوصول إلى الخلاص لكن الحركة الثانية معاكسة تماما تخبر عن تبدل لحركة الإيقونة، لتصبح دلالة اللفظة إشارة دالة على ما يهدد الحياة.

لفظة "القرع" بكل ما تعنيه من حدة لا يكتمل وجودها في هذا الخطاب إلا بربطها بما هو أقوى، ففي المقطع الأول اقترن القرع بلفظة "الحوادث"، أما في هذا المقطع بلفظة" الريب"، مثل هذا الانتقال حركة تسلسلية من الأكثر حدة إلى الحاد ثم يعود أدراجه، بشكل معاكس ليرتفع " صوت الموت" مرة أخرى منتصرا على "الحرص" الذي لا ينفع كما التمائم، وكأن "الصوت يمثل اشتغالا للفضاء لكنه فضاء محقق"[17] بما سيليه من أدوات تعمل على إظهاره بشكل قصدي، يظهره السياق بإيقونة صوتية أو إن صح التعبير سمعية.

ونميمةٍ من قانصٍ متلبِّبٍ في كفهِ جَشَءٌ أجشُّ و أقطعُ

فنَكِرنَه ونفرنَ و امترستْ به سَطـعاءُ هاديـةٍ وهادٍ جُرْشَعُ[18]

"الموت" في هذه الحالة هو فضاء اجتمعت فيه العلامات العينية و السمعية، فأضحى يتعدد ويتلون بكل فضاء ممنوح من قبل المخاطِب، من الفضاء العيني الذي تحدد بالفضاء الزماني والمكاني إلى آخر سمعي، هذا المزج الإيقوني إن صح القول يخرج الخطاب الشعري من مستوى التخاطب إلى مستوى الصورة، بكل ما تحمله من أبعاد إذ يمكن أن نلاحظ بوضوح الفضاء المكاني وهو يتحول إلى إيقونة "للموت"، وكذا الفضاء الزماني وهو يتحول من زمان للفرح والحياة، إلى زمان يعج بالضجيج والخوف

[15] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:885.

[16] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:885.

[17] Jean fisette, le visible et l'audible : spécificités perceptives, des ponibles sémiotique et pluralité d'avance sémiotique-texte présente au colloque du printemps de la société de sémiotique de Québec Montréal, 2000, p : 02. « Le son est une occupation de l'espace mais d'un espace confirmé ».

[18] – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:885.

ليتحول إلى إيقونة "للموت" أيضا، كما يتحول كل شيء محيط بهذه الكائنات من حركة وسمع إلى إيقونة "للموت"، هذا ما أراد له هذا الشاعر الهذلي الظهور بخطاب يحتمل تداخل المستحيلات على أنها ممكنات تحدث.

فرمى فأنفذ من نحوصٍ عائطٍ سهمـًا فخرَّ وريشـهُ متصمـعُ

فبـَدا له أقـرابُ هذا رائغـًا عجِلاً فعيَّثَ في الكنانةِ يرجعُ [19]

هذه الصورة القاتمة التي مزجت بين المجموعة المصطادة و القانص، هي محور آخر يحمل تشاكلا عدديا وتباينا كون إيقونة "الموت" يجسدها القانص بسهامه، أو بوجه آخر المنون وحوادث الدهر، والحمار الوحشي مع الأتن ما هي إلا إيقونة تشاكلت مع قصة الشاعر، وقصة كل عربي أتعبه المكان والحل والترحال، والمتلقي في هذه الحالة هو رهن الرسالة المرسلة إليه، وإلى أي متلق في أي زمان لكونها تحمل في ذاتها قضية إنسانية لازال وقعها مؤلما على كل نفس ترى في الغياب عالما يرجى تغييبه، ولذلك تتبع علامة و إيقونة "الموت" "تتيح للقارئ مجالا ليبني طالما كان ما يبنيه غير مناف للنص"[20]، وغير ضاغط عليه.

فأبّدهن حُتوُفـَهُنّ فهـاربٌ بذمائهِ أو بـــاركٌ متجعجعُ

يعثرنَ في حدِ الضُّباتِ كأنمَا كُسيتْ برودُ بني تزيدُ الأذرعُ[21]

الماضي لدى الشاعر من حيث هو زمن ما هو إلا صورة للحاضر ونتيجة عنه، لذلك فهو يرفض هذه الصورة بتغييبها واستحضار الماضي الذي هو حاضر مجازيا في حركة دائمة، لأن التوقف يمثل" الفناء" وانتصار الموت بالمحو والغياب، لذلك فإن اللغة هي الأداة الوحيدة التي يمتلكها الشاعر لمنع هذا الغياب ولو مجازا، والتي بموجبها يحصل التعالق ما بين الصور لتطغى إحداها على الأخرى، "إن للصورة إذن حركة مؤثرة أكثر من الفكرة"[22]، فالصورة المؤلمة لموت الحمار الوحشي مع أتنه هي إيقونة حياة إذا ما نظرنا إليها من جانب القانص، فالصيد في هذه الحالة هو حرص على البقاء، وكأنه صراع غير متوقف تختلف فيه القوى والأعداد، والأمكنة والزمان، لكن ما لا يختلف هو الحرص على البقاء، والموت هو الوجه المقابل لكل ذلك.

مابين حركة وصوت تنتهي مقاومة هذه المجموعة للموت، فتتجدد إيقونة "الموت" مرة أخرى لتظهر في سرعة يد القانص وعدد السهام التي كانت لكل حمار على حدة، وحركة الحمر وهي تلتف حول الحمار الوحشي وتتفرق بين موت و موشكة عليه، في صورة اختلط فيها الماء والعشب والدم، هذا المسرح الذي اختاره الشاعر ليكون فيه للموت سلطة وتكون للصورة

[19]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات ، ص:885.

[20] – سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، (مجموعة مقالات مترجمة)، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1987، ص67.

[21]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:886.

[22]– سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص9.

سلطة على المتلقي، تجعل منه مراقبا ومنصتا ومتفاعلا مع الحدث، لأن الشاعر يدرك تمام الإدراك سامعيه الذين تختلف فئاتهم العمرية كما تختلف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية، ولذلك فإن تنوع الخطاب وطرق نسجه تتنوع بحسب هذه الفئات مع أن التجربة التي انطلق منها هي تجربة ذاتية لكن تتجاوز الذات إلى الذوات الأخر.

تنتهي حكاية مصرع الحمر الوحشية ظاهريا، لتبدأ عوالق قصة أخرى تتكون باستمرار غير معلن بطابع تناصي مع القصص السابقة، وبالبداية ذاتها يبتدئ الشاعر حديثه باللفظة المسببة للغياب أو الممثلة لبؤرة العينية إنها" الدهر" بكل ما تعنيه هذه اللفظة لدي الشاعر ولدى المتلقي، غير أنها ترتبط هذه المرة بحيوان واحد مفرد وليس قطيع، ثور مسن، لتبدأ التشاكلات بالظهور بطريقة تراتبية في العدد والنوع، والهيئة و الفضاء المكاني والزماني، إلى أن يصل إلى النهاية التي رسمت في البداية إلى إيقونة "الموت" الحاضرة في كل فضاء العينية

والـدهرُ لا يبقـىَ على حدثانهِ شبـبٌ أفزَّتْهُ الكـلابُ مــروعُ

شَعَفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادهُ فإذا رأى الصبحَ المصدقَ يفزعُ[23]

ينتقل مستوى الخطاب إلى إضافة المواجهة الفردية، لكن بتعزيز المواجه بقوى معينة، وهو في هذه الصورة التي يقدمها لنا الشاعر إيقونة حرصت على البقاء حية لمدة من الزمن، لأن بقاء هذا الثور على قيد الحياة هو بحد ذاته علامة لأمر ما "فلا شيء يوجد خارج العلامات"[24]، التي تتوالد وفق ما أراده الشاعر من رسالته.

تبدأ قصة "الثور" في العينية بتلازم مباشر مع كلاب الصيد، وبخصائص عينية أفردت له كالضخامة والخطوط التي على ظهره بسبب الخدوش، وكأنها إيقونة للحياة والموت معا، فحرص الثور هو إيقونة للحياة وموت بالنسبة للكلاب، أما الكلاب فهي إيقونة للموت بالنسبة للثور وإيقونة للحياة باصطياده وبذلك نتتبع تشاكل قصة الثور مع قصة الحمر الوحشية، على أن كل منهما هو موت وحياة، كما تشاكلتا من حيث أن القصة بدأت بهما بعد عرض مفتاح تحول مسار السياق السردي "والدهر لا يبقى على حدثانه"، أما إذا نظرنا لها بإجراء التباين فإننا في القصة الأولى نرى صورة مجموعة قوية شابة، والثانية مفرد قوي لكن مسن، لترجع بنا إلى القصة الأصل؛ فالثور هنا هو الوجه الآخر للشاعر من حيث الصفة الزمنية، لكن من حيث التصنيف "إنسان مقابل حيوان"، وكأن التطابق موجود لا يعدمه هذا الخطاب المراوغ الذي تتعدد فيه الاحتمالات لدرجة التداخل فيما بينها.

صورة الثور في العينية ككائن غير مستقر مكانيا ولا زمانيا، دائم الخوف والفزع والحرص هو إيقونة حاضرة لأخرى غائبة لا تفهم إلا من خلال السياق، إذ نلاحظ أنه كلما رأى ذلك الفضاء الزماني إلا وفزع منه، ليتحول الصبح وفقا لذلك لإيقونة "للموت"، فيتشاكل هو الآخر مع الفضاء الزمني الذي وصلت فيه الحمر إلى مورد الماء لتلقى حتفها بعد ذلك، ثم يرجعنا إلى

[23]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:886.

[24]– سعيد بن كراد السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات، ش،س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط 01، 2005، ص:72.

الفضاء الزمني المعاكس "للصبح" فليل الحمر كان كله ترحال وفزع، كما كان ليل هذا الثور احتماء بشجرة الأرطى لكن بنوع من المعاناة، فذاتها الصخور التي كانت تضرب حوافر الحمر في الصورة الأولى، كانت في الصورة الثانية تحدث ضررا كلما نزل البلل لترتفع من الأرض ضاربة جسم الثور، ليصبح الليل صورة للمعاناة، وتغدو معه شجرة الأرطى إيقونة أخرى للحرص وللتميمة التي لا تنفع، تتحول بهما الصورة "تلك التي تعالج موضوعا بالواقع العالمي أو الخيالي"[25] إلى كيان مستقل يمكن بسهولة توقع حدوثه.

يرمي بعينيهِ الغيوبَ وطرفهُ أولى سوابقها قريباً توزعُ

فاهتاجَ من فزعٍ وسدَّ فروجهُ غُبرٌ ضَوارٍ وافيانِ وأجدعُ[26]

القصص الثلاث تتناص مع بعضها من حيث النهايات والبدايات والزمن ، فكلها حدثت في الماضي بما يوافق عملية الاسترجاع، كما أنها تميزت بفضاء مكاني معين تجمعه ظروف واحدة مشتركة، وهي كيفية المحافظة على الحياة التي لا يجدي الحرص على الحصول عليها ونيلها، فقصة هذا الثور بعد الفضاء الزماني المعلن عنه كإيقونة "للموت"، تتقابل مع قصة الصياد المسكوت عنها بكلابه ونباله، ولو أن هناك ما يدل عليها، فالكلاب والصياد بالنسبة للثور هي إيقونة "للموت"، والثور بالنسبة للصياد بكلابه هي إيقونة "للحياة "، كلاهما حريص على بقائه، لكن بشكل مختلف قرنا الثور كانا كمثل التميمة أو كحال الشاعر حيال الموت، كما كانت الكلاب أيضا كحال التميمة غير أنها لم تصمد كثيرا أمامه.

لكن إذ نظرنا لها على أنها تناص نجد أن " الصياد بكلابه ونباله" تناص " لحوادث الدهر" التي قد تأتي على الفرد والجماعة ،القوي والشاب والمسن، لتصبح الإيقونة الواحدة أيقونات لا متناهية تعبر عن خطاب متوالد بتوالد العلامات، التي تتنوع بما هو طبيعي واصطناعي الذي يشمل كل من الأيقونة والرمز[27]، وكأن الخطاب في العينية مبني على نقطتين " الموت و الحياة"، الغالب والمغلوب، القوة والضعف، الجماعة والفرد، النماء والخصب والقفار، وأخيرا الأمن واللأمن، الذي أثار كل هذه الرحلات،والشاعر في العينية حاله حال المراقب للحدث والناقل له بتفاصيل تجعل منه حاضرا في كل موقف من المواقف المذكورة في العينية.

فكأنَّ سفــودينِ لمـَّا يُقــــترِا عجِلاً له بشواءٍ شَرْبٍ يُنزَعُ

حتى إذا ارتدتْ وأقصَدَ عُصبةً منها وقامَ شريدهـا يتضوَّعُ

[25]-Michel Tardy, Image et pédagogie, revue Média, N° 7 Paris, Novembre 1969, P17.
« Limage entient un rapport avec le réel du monde ou d'imaginaire ».

[26]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:886.

[27]– ينظر: عبد الواحد المرابط، السمياء العامة، سيمياء الأدب، من أجل تصور شامل ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010، ص70.

فبـــدا له ربُّ الكـلابِ بكفــهِ بيضٌ رِهابٌ ريشـهنَّ مقزعُ

فرمــَى لينقذَ فرَّهـــا فهوَى لهُ سهمٌ فأنفذَ طُرَّتيهِ المِــنزَعُ[28]

تتجلى صورة الموت في شكل صراع بين ثور ومجموعة من كلاب الصيد، ولو أن إيقونة الموت سبقت ذلك بكثير لحظة ظهور الصبح وسماع الصوت ، هيئتان مختلفتان "صورة وسمع" لكنهما مجتمعتان في فضاء واحد، يمثل علامة الإخبار عن الموت ولعل المعادلة معكوسة نوعا ما في التفوق العددي فالثور واجه الكلاب بقرنين مثَّلا علامة لموت الكلاب، لكنه لقي حتفه برمية من الصياد الذي حرص على حياة كلابه، والمتلقي في هذه الحالة يقع تحت تأثير القصص كلها يستحضرها كما لو كان مشاهدا لها خاصة إذا ما علمنا أنه " إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه"[29] فقرنا الثور وقوته وتجربته وسنه كمثل تميمة أو حرص لا ينفع وبالمقابل كانت كلاب الصيد بعددها كتميمة وحرص أيضا غير مجد، مما يجعلنا نرى تشاكلا من حيث جوهر هذا الخطاب الذي تلون بكل لون وامتزج بكل حادثة،حتى كأننا أمام فيلم سينمائي تسيطر فيه الصورة أكثر من أي مؤثر صوتي آخر.

لتعيدنا مرة أخرى إلى أول نسج بتسلسل يتسع ويضيق، يتلون بكل أنواع الخطاب" اللوني، خطاب الجسد، الصوتي الخطاب الزمني والمكاني"، ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرنا أن كل واحدة من هذه الوحدات تمثلا خطابا مستقلا في العينية لكن كلها تصب في إيقونة واحد، فإذا تحدثنا عن الخطاب اللوني نجد المتلقي في تقابل مباشر وغير مباشر مع الأحياز أو الأفضية اللونية كلون الحيوان ولون العشب والليل والصبح والماء ولون الدماء ولون الشاعر بعد موت أولاده وغيرها مما ذكر في العينية والذي وجه الرسالة باتجاه معين يفهمه المتلقي بطريقة تلقائية، لكن في حقيقة الأمر حصول ذلك ذهنيا يتطلب الكثير من عمليات المقارنة والتحليل، خاصة وأن العينية هي عبارة عن مجاز وليست حقيقة حاضرة أمام المتلقي والمخاطب معا.

أما إذا تحدثنا عن خطاب الزمان والمكان فإننا نرى تلك الصورة التي تتفاعل لوحدها مع المتلقي، إذ يتم فهم جزء من الرسالة الكلية بمجرد ذكر زمن رحيل الحمر مثلا، أو زمن فزع الثور، وحتى الفضاء المكاني بتشكيله لنواة الخطاب هو صورة يمكن الحصول عليها باعتبارها خطابا يمكن الإحساس به والقبض على مدلولاته كذكر الأماكن المقفرة والأماكن الخصبة، وذلك لا يكتمل إلا بخطاب الجسد وتغير الهيئات كشكل الحمر والثور والكلاب والشاعر، والتكوين الجسماني لها، دون أن يعدم ذلك الحركات الناتجة عنها لحظة الفرح ولحظة الخوف والمواجهة ولحظة الموت، فقد "تبين أنّ المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان ولها من جهة على ما يدل على تلك الصورة من الألفاظ وجود في الأفهام والأذهان"[30] التي حددها الخطاب المضاعف، المتكون من مجموعة لامتناهية من أنواع الخطاب في عينية أبي ذؤيب.

[28]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:887.

[29]– ابن سينا علي ابن أحمد، العبارة، تحقيق: الخضيري، القاهرة، 1970، ص:43.

[30]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 19.

ينتقل فيها الشاعر إلى المستوى الأول من الخطاب في هذه العينية، فكما بدأ حديثه بقصة الإنسان ونوائب الدهر ختمه أيضا بالقصة ذاتها لكن بفضاء عددي ومكاني وزماني مختلف، بعد مروره بمفتاح تبدل مسار القصة ببداية أخرى بعد إعلان نهاية الأولى:

والدهرُ لا يبقىَ على حدثانهِ مستشعرٌ حَلَقَ الحديدِ مقنعُ[31]

يبدأ ت التفاعل هذه المرة بخطاب فردي دمج فيه القوتين على أنهما قوة واحدة متعادلة في كل شيء بأوصاف في غاية الدقة، إذ يظهر التشاكل بين الفارسين جليا من حيث تعادلهما في القوة واللباس والفرس والتجربة الحربية والهدف والحرص على الحياة بموت الآخر، فإذا كانت القصص السابقة وليدة تقابلات على المستوى الوجودي واللغوي، فإن هذا المقطع بالذات يظهر تطابق الخطاب على نفسه بتعادل المواجِه مع المواجَه، وإن صح القول كلاهما مواجِهَان ومواجَهانِ من قبل "الموت":

فتناديا وتواقفتْ خيلاهمَا وكلاهمَا بطلُ اللقاءِ مخدعُ

متحاميينَ المجدَ كلٌ واثقُ ببلائـهِ واليـومُ يـومٌ أشنـعُ

وعليهما مسرودتانِ قضاهما داوود أو صنع السوابغ تبعُ

وكلاهمـــا في كفهِ يزنيةٌ فيها سنان كالمنـارة أصلعُ

وكلاهما متوشحٌ ذا رونقٍ غَضْبًا إذا مسَّ الأيابسَ يقطعُ[32]

ذكر تفاصيل أدوات المواجهة ما هو إلا إيقونة أخرى على الحرص على الحياة، ولو جمعنا كل ما ذكر من تفاصيل منذ بدأ العينية نرى هيمنة العنصر البشري الذي كان حاضرا من أول العينية إلى آخرها فالشاعر أعلن منذ البداية عن وجود المتقابلات بما تحويه من تفرعات احتمالية تجعل المتلقي يسير وراء الخطاب بشكل تلقائي، دون أن يعلم المتلقي بسلطة هذه اللغة المجازية عليه فيتقبلها كأن القصة ماثلة أمامه شخصياتها تحمل القوة والضعف، السكينة والحركة، الحرص على الحياة بموت الآخر.

تبدأ العينية بإنسان مقابل إنسان وصوت للمجموعة لكنها مضمرة يعبر عنها السياق، ثم ينتقل مستوى السرد إلى مجموعة من الحيوانات في مواجهة مع الإنسان القانص، يراقبها الشاعر مجازا، ثم ينتقل إلى حيوان واحد مقابل مجموعة حيوانات يقف خلفها صياد ماهر ويبقى تتبع الشاعر سرديا لها وارد، ثم يختم بفارسين اثنين دون أن يختفي الشاهد على الحدث في هذه القصة، وكأن للعدد صياغة يمكن أن توجه كإيقونة معاكسة .

فتخـالسا نفسيـهمَا بنوافذِ كنـوافذِ العُبطِ التـي لا ترفـعُ

[31]– أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:887.

[32]– المصدر نفسه، ص : 888.

وكلاهمَا قد عاشَا عيشةَ ماجدٍ وجنىَ العَلاَءَ لو أنَّ شيئًا ينفعُ[33]

تجربة "الموت" لدى هذا الشاعر لا تخرج عن رؤية فلسفية لها خصائصها، فالموت الذي يتحدث عنه ويصف قوته يتلون بكل الأشياء المحيطة بالإنسان والكائنات الحية المشاركة له في ذلك الفضاء المكاني، فقد تكون صورته" نبال أو سهام، صياد كلاب، ثور حمر ، نجم..." والأصعب من ذلك كله أن يكون المكان هو "الموت" وتكون القوة التدميرية هي الفعل الزمني فيه وفكرة مواجهة الموت بالتصدي لها بالتمائم والحرص هو نوع من التفكير حيال الأمر الذي أفلت من قيود التكوين،"فحوادث الدهر" كثيرة ومتنوعة وفاعلة لا محالة، غير أن الشاعر العربي أراد منع هذا الغياب" باللغة".

التي حاول بها الحفاظ على وجوده ووجود من هم حوله وكذا تسجيل هواجسه وأفكاره، إنها القوة التدميرية المعاكسة التي تقف وجها لوجه أمام "الموت"، فهذه القوالب المجازية التي طُورت مثلت حاجزا يستحضر الماضي على أنه حاضر لكن ينتهي بانتهاء القصيدة، وإذا رجعنا إلى إيقونة الموت المعبر عنها بنضوب المياه في فضاء مكاني غير معلوم، نتتبع انتصارا على المكان بواسطة الارتحال ليلا إلى أماكن أخرى ممرعة والتي قد تمثل انتصارا آخر على الموت لكنه مؤقت لأنه مثّل مسرحا للموت أيضا.

إذا سلمنا بأن اللغة المجازية في هذا الخطاب الشعري هي أداة لتغييب الغياب، باستحضار الغائب وإبقائه حيا داخل القصيدة، ونقصد بذل ذكره مع كل قراءة، فإننا بذلك أمام إيقونة كبرى "للحياة" وما الموت إلا دافع لذلك، فذكر الموت الذي يمثل الغياب هو أداة لذكر الحياة التي بقيت بقاء العينية، بالرغم من أن كل ما وجد في العينية هو ميت أو موشك على الموت من موجودات، إلا أن صوت الشاعر ووجوده كمراقب للحدث في هذا السرد يمنع "موته"، لأنه الوحيد الذي بقي مجازيا من أول بيت إلى آخر بيت.

معرفة بأحوال من سبقونا في العينية من ناحية التفكير والفلسفة والهواجس، مرهونة بما وصل إلينا من لغة حفظها الرواة، وتناقلت جيلا عن جيل، لكن ما يشغل بالنا أنها لم تكن مجرد قوالب مباشرة تحفظ ما تراه العين بنقله المباشر، وإنما تعدت ذلك بكثير إلى أداة يمكن أن نصفها بالقوة الضاربة للموت والفناء والامحاء، والشاعر الجاهلي وإن لم يستطع فك لغز الموت والخلود فإنه أوجد طريقة تمنع غيابه ولو مجازا.

المصادر والمراجع:

- أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، شرح له أبي محمد بن محمد بن بشار الأنباري، بيروت لبنان، 1920
- ابن سينا علي ابن أحمد، العبارة، تحقيق: الخضيري، القاهرة، 1970،.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

[33]- أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:888.

- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2004.

- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا،(مجموعة مقالات مترجمة)، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1987.

- سعيد بن كراد السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات، ش،س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط 01، 2005.

- عبد الواحد المرابط، السمياء العامة، سيمياء الأدب، من أجل تصور شامل ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2010.

-Dictionnaire encyclopédique pour tout « petit la rousse » édition libaine la rousse, 1980.

-Gérard genette, palimpsestes la littérature au second degré, Edition du seuil, paris, France, 1982

- Joseph courtes, Introduction a la sémiotique narrative et discursive, préface d'A.J.Greimas, Hachette université, boulevard saint Germain, paris, 1976,

-Jean fisette, le visible et l'audible : spécificités perceptives, des ponibles sémiotique et pluralité d'avance sémiotique-texte présente au colloque du printemps de la société de sémiotique de Québec Montréal, 2000,

-joseph courtes , la sémiotique du langage,2007,

-Julia kristiva, le langage cet inconnu une initiation a la l'linguistique, Edition du seuil, Jacob, paris, France, 1987

[1]-Michel Tardy, Image et pédagogie, revue Média, N° 7 Paris, Novembre 1969, P17.

-communication, Göran sonesson, la signification de l'espace dans la sémiotique écologique

bendahouakhaira@gmail.com