استراتيجية الصورة وإبـداع الدلالة
في عينية أبي ذؤيب الهذلي

د/كمال طاهير
جامعة خنشلة

الملخص :

تـــهتـــم الـــدراسة بالصورة الشعرية حـــيـــن تتناغـــم عناصـــرهـــا ، ظلالا وأطيافا وألوانا لتـــبدع الـــمعنى و تنـــتـــج الـــــدلالة ، وهي التي تـــتناسل أجـــــزاؤها لتغدو بؤرة حـــــية تســـــتقـــطب الوجود، وتكثف لحـــــظة الخـــلق والإبداع.

اختارت الدراسة عيـــنية أبي ذؤيب الهذلي موضوعا لها متخـــذة من الكشف والتـــأويـــل ســـبيلا في تحقيق أهدافها، ذلك أن العينية نصـــا تراثيا يقول حداثته بطريقته الخاصة، ليفجر أسئلة الـــذات و الوجود و المصير.

Résumé :

Cette étude s'intéresse à l'image poétique, et à l'homogénéité de ses composants pour produire le sens et la signification.

Ainsi elle s'intéresse à la source de cette image(l'univers) et la façon dont la poésie la formule sous un angle esthétique.

Nous avons choisi comme champs d'application un poème de Abou Dhoaybe al houdhali connu sous le nom(El Ayniyya) en tenant compte des trois principes : le Moi, l'univers, et le devenir.

تمهيد:

يعد المعنى الأساس الذي تنبني عليه القصيدة في جميع جوانبها، ذلك أن المعنى في الأصل تعبير عن الفكرة التي تنشأ في ظرف مخصوص أو ما يعرف بسياق الموقف الذي يطرح بدوره جملة من الإمكانات التصويرية التي تساهم في بناء العمل الفني، بيد أن هذه الإمكانات لا بد أن تكون متقاربة ومتكاملة لتحقق للفكرة وجودها في شكل غير متنافر. يوكل جهد التقريب للشاعر، حينما يُظهر براعته الفنية في جعل الصور الجزئية خادمة للمشهد الكلي للنص ليكون معبرا عن الفكرة الأساسية التي يتطلع النص الشعري إلى طرحها.

تتمظهر الصورة الشعرية في جميع عناصر العمل الفني في تآلفها، من خلال شبكة العلاقات القائمة بينها. ومادامت اللغة عنصرا له وزنه وثقلة في النص فإن الصورة الشعرية تمثل الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني[1].

يحقق الشاعر غاية الصورة الشعرية المعبرة عن تجربته باعتماده على نظرة تجزيئية تهدف إلى خلق تآلف وتظافر بين مجموعة صور جزئية تكون مشكلة للصورة الكلية للعمل الفني، إذ لا يمكن للصور" أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها، بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذي تحمله الصور الأخرى، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد"[2].

تعمل الصورة الشعرية على توثيق وشائج العلاقة بين الفكرة والتجربة، لأن الصور الجزئية الصغرى ماهي في الحقيقة سوى عناصر تشكيل للصورة الكبرى التي تعبر بدورها عن الفكرة، والتي تستوحي هي الأخرى وجودها من ثراء التجربة وعمقها، لأن "الفكرة هي صورة عقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة"[3].

وبما أن الصورة الشعرية تعد مزية من مزايا القصيدة العربية القديمة، بل تعتبر العنصر المعلم لها، سنحاول في هذه الدراسة الوقوف عند تلك العلاقة الجدلية القائمة بين

الفكرة والتجربة الشعرية والصورة، ومدى مساهمة هذه العناصر مجتمعة في تكثيف دلالة النص الشعري لتجعله نصا متفجرا ومفتوحا على دلالات متعددة، وللإجابة على هذه الإشكالية وقع اختيارنا على واحدة من النماذج الشعرية القائمة على توالد الصور وتراكمها(عينية أبي ذؤيب الهذلي)، وذلك بغية تحديد مدى تفاعل وتكامل الصور الجزئية في تشكيل معنى النص من منطلق وحدة الفكرة التي يصبو إليها النص على الرغم من وجود أكثر من موضوع وأكثر من رمز فني داخل النص الواحد، وهذا ما جعله يبدو للوهلة الأولى نصا متشظيا لا يحكمه أي ترابط بين أجزائه، ولعل ما يعضد هذا الحكم طبيعة بنائه القائم على أربعة مشاهد تبدو مستقلة بموضوعاتها (الرثاء الشخصي، الحمار وأتنه، الثور الوحشي، الفروسية).

أولا: لوحة الرثاء الذاتي (حتمية الفناء)

يقول أبو ذؤيب[4]:

أَمِـــنَ المَنـــونِ وَرَيبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ ... وَالـــدَهرُ لَـــيسَ بِمُعتِـــبٍ مِـــن يَجـــزَعُ

قالَـــت أُمَيمَـــةُ مـــا لِجِسمِـــكَ شاحِبـــاً ... مُنـــذُ اِبتَـــذَلتَ وَمِثـــلُ مالِـــكَ يَنفَـــعُ

أَم مـــا لِجَنبِـــكَ لا يُلائِـــمُ مَضجَعـــاً ... إِلّـــا أَقَـــضَّ عَلَيـــكَ ذاكَ المَضجَـــعُ

فَأَجَبتُهـــا أَن مـــا لِجِسمِـــيَ أَنَّـــهُ ... أَودى بَنِـــيَّ مِـــنَ البِـــلادِ فَوَدَّعـــوا

أَودى بَنِـــيَّ وَأَعقَبونـــي غُصَّـــةً ... بَعـــدَ الرُقـــادِ وَعَبـــرَةً لا تُقلِـــعُ

سَـــبَقوا هَـــوَيَّ وَأَعنَقـــوا لِهَواهُـــمُ ... فَتُخُرِّمـــوا وَلِكُـــلِّ جَنـــبٍ مَصـــرَعُ

فَغَبَـــرتُ بَعدَهُـــمُ بِعَيـــشٍ ناصِـــبٍ ... وَإِخـــالُ أَنّـــي لاحِـــقٌ مُستَتبَـــعُ

وَلَقَـــد حَرِصـــتُ بِـــأَن أُدافِـــعَ عَنهُـــمُ ... فَـــإِذا المَنِيَّـــةُ أَقبَلَـــت لا تُـــدفَـــعُ

وَإِذا المَنِيَّـــةُ أَنشَبَـــت أَظفارَهـــا ... أَلفَيـــتَ كُـــلَّ تَميمَـــةٍ لا تَنـــفَـــعُ

فَالعَيـــنُ بَعدَهُـــمُ كَـــأَنَّ حِداقَهـــا ... سُـــمِلَت بِشَـــوكٍ فَهِـــيَ عـــورٌ تَدمَـــعُ

حَتّـــى كَأَنّـــي لِلحَـــوادِثِ مَـــروَةٌ ... بِصَـــفا المُشَـــرَّقِ كُـــلَّ يَـــومٍ تُقـــرَعُ

لا بُـــدَّ مِـــن تَلَـــفٍ مُقيـــمٍ فَاِنتَظِـــر ... أَبِـــأَرضِ قَومِـــكَ أَم بِـــأُخرى المَصـــرَعُ

وَلَقَـــد أَرى أَنَّ البُكـــاءَ سَفاهَـــةٌ ... وَلَسَـــوفَ يولَـــعُ بِالبُكـــا مَـــن يَفجَـــعُ

وَلَيَأتِيَـــنَّ عَلَيـــكَ يَـــومٌ مَـــرَّةً ... يُبكـــى عَلَيـــكَ مُقَنَّعـــاً لا تَسمَـــعُ

وَتَجَلَّـــدي لِلشامِتـــينَ أُريـــهِمُ ... أَنّـــي لَرَيـــبِ الدَهـــرِ لا أَتَضَعضَـــعُ

وَالنَفـــسُ راغِبَـــةٌ إِذا رَغَّبتَـــها ... فَـــإِذا تُـــرَدُّ إِلـــى قَليـــلٍ تَقنَـــعُ

كَـــم مِـــن جَميـــعٍ الشَـــملِ مُلتَـــئِمُ الهَـــوى ... بـــاتوا بِعَيـــشٍ ناعِـــمٍ فَتَصَدَّعـــوا

فَلَـــئِن بِهِـــم فَجَـــعَ الزَمـــانُ وَرَيبُـــهُ ... إِنّـــي بِأَهـــلِ مَوَدَّتـــي لَمُفَـــجَّـــعُ

وَالـــدَهرُ لا يَبقـــى عَلـــى حَدَثانِـــهِ ... فـــي رَأسِ شاهِقَـــةٍ أَعَـــزُّ مُمَنَّـــعُ[5]

ينمو عنصر الصراع داخل المشهد منذ البداية مع الصيغة التقابلية الواردة بين جنبات القصيدة، وحتى بين أشطر الأبيات. ينبثق الصراع هاهنا من معطيات الموقف النفسي الذي ينبض وجعا وألما لحتمية النهاية، ذلك ما تكشف عنه هيئة الشاعر الذي يقدم نفسه مفجوعا جراء الفقد، حاله يثير شفقة الناظر ويحزن الشامت قبل الصديق، و للتعبير عن ذلك عوّل الشاعر على اللغة وما تُتيحه من إمكانات تصويرية دون التعويل على وسائل البيان المعروفة، ولعل في ذلك إطلاق للمعنى؛ لأن الصورة التي تقوم على اللغة ودلالتها تأتي بشكل مباشر مع الاحتفاظ بقدر من الإيحاء الذي يمنع الحرفية المحتملة[6].

يبرز عنصري الزمان والمكان في القصيدة ليزيدا من هول الفاجعة، وليعبرا عن حالة الإحباط النفسي التي تسيطر على الشاعر، وبخاصة عندما يرتبط الزمان بالليل الذي يعمل على تكثيف الحزن وجعله ممتدا بين ثنايا المكان، فيبدو الليل الأسود كأنه المادة الأساسية للوقت، ويبدو المكان موحشا بعد أن فقد مرتاديه (الأحبة)، فكأنه تحالف مقصود بين الزمان والمكان ضد الإنسان (الشاعر) ليضاعفا الحزن، وهنا تطغى السوداوية على حياة الشاعر أو ما يعرف عند علماء النفس بـــــ "الصدمة السوداء" التي يسببها الخلل المفاجئ في النشاط العقلي، والتي يتولد عنها انطباع إحباطي يجعل الإنسان يشعر بأنه غارق في السواد[7].

يحضر عنصر الحوار داخل النص ليرسم النهج الذي يحكم العلاقات بين أجزاء القصيدة من الناحيتين الفكرية والفنية؛ ذلك أن هذه التقنية الأسلوبية تمنح المبدع تَمثُّل صورهِ الشعرية بناء على ما تطرحه المحاورة من إمكانات تزيد في إذكاء المعاني وتوليد الصور، لأن الصورة تتجاوز كونها مجرد ظاهرة لغوية أو إختيار أسلوبي، وإنما هي ظاهرة إدراكية تقترن بعمل الذهن البشري في بناء أنساقه التصويرية ونماذجه المعرفية، كما تقتضي على مستوى الإبداع والتأويل التفعيل المستمر للمعارف المختزنة في الذاكرة وتنشيطها، واستحضار التجارب المكتسبة وفق مخطط واضح يمكن أن نلخص عناصره كما حددها جيوردان Giordan كالآتي:

1. المشكل: أو مجموعة الأسئلة التي تستدعي توظيف التمثلات.
2. الإطار المرجعي: وهو مجموع المعارف التي يوظفها الفرد أثناء تداخل وترابط تمثلات سابقة مع التمثل الرئيسي.
3. العمليات الذهنية: وهي مجموع الأنشطة الذهنية التي يتحكم فيها الفرد.

4. الشبكة الدلالية : وتعني كل ما يسمح بإعطاء معنى للتمثل وذلك انطلاقا من المعنى المرجعي والعمليات الذهنية.

5. الدوال: مجموعة العلامات والرموز الموظفة خلال مرحلة الإنتاج وتكوين التمثل[8].

تعد محاورة الآخر من العمليات الذهنية التي تستحضرها الذات المبدعة وتخطط لها في تشكيل الصورة الشعرية، لأن المحاورة تعتبر مواجهة ضرورية لإنتاج المعنى على حد تعبير كاثرين ديتر Catherine Detrie [9].

يدور أسلوب الحوار بين الشاعر وأميمة، والتي تحضر في النص كرمز فني(موقفها لا يتناسب مع الدلالة الاسمية لها الأمومة والعطف)؛ تظهر متعلقة بالحياة مع إشارتها للمال والذي يعدّ في فلسفتها سببا كافيا لتجاوز المحنة وتخفيف وقع الصدمة على الشاعر (ومثل مالك ينفع)، لعل اجتماع صورة المرأة والمال معا هو الذي يؤكد رمزية أميمة في النص، فهما يمثلان مظهرا من مظاهر غواية الإنسان ودفعه للتعلق بالحياة، وعلى ذلك جيء بهما متلازمين للترويح عن النفس ومن ثمة تجاوز حالة القنوت وتقبل الأمر الواقع في النهاية، وهي المرحلة التي تسبق العودة إلى الحياة.

جاءت محاورة أميمة لتؤدي دورا مفصليا في بناء القصة من خلال إسهامها في تحريك الأحداث من الناحية الفنية في مطلع القصيدة، بعد أن تؤدي أميمة وظيفتها الفنية على أكمل وجه. يختفي أسلوب المحاورة مع الأخر تاركا المجال لصوت السارد الذي يتحول إلى طرف وحيد يواجه مصيره منفردا بعد أن فقد بنيه ولم يبقى له منهم إلا طيفهم يعمق معاناته التي تتمظهر في شحوب وهزالة جسده، والذي بررره بحالة الفقد (فأجبتها أن ما لجسمي أنه / أودى بني من البلاد فودعوا).

يتدرج معنى النص في النمو شيئا فشيئا مرتكزا على تقنيات تشكيل الصورة وهندسة المعنى، ومردّ ذلك افتتان الشاعر بالصورة الشعرية أولا، وثانيا معرفته بأثرها في تجلية المعنى؛ وهما دافعان كافيان لجعله لا يتوانى في تصوير كل جزئيات المشهد؛ فتأمل معي على سبيل التمثيل استخدام عبارة (أودى بني) في بعدين مكانيين متناظرين في مطلع الشطر الثاني ومطلع الشطر الأول من البيت الذي يليه؛ لتجد الصورة توثق العلاقة بين معاني المشهد عن طريق الربط بين مغادرة بنيه للحياة والتي أعقبها مغادرة الحياة له، بعد أن تملّكه الحزن وبدأ جسده يتآكل بعد أن أذهب الأرق نومه، فكأن في تكرار عبارة

أودى بني تعميق للمعنى وتكثيف له داخل المشهد ليخدم فكرة النص التي تجعل من الحياة محاصرة من جميع الجوانب، لأن المصير انجلى جلاء فاجعا، فالكثافة التصويرية في هذا الجزء من الوحدة يمكن اعتبارها تجسيدا عينيا لمظاهر الفناء عن طريق اللغة التي قدمت لوحة جنائزية يتهاوى فيها الأبناء تباعا، خاضعين لمشيئة القدر واستجابة لمطلب الموت (فتخرموا ولكل جنب مصرع)، وهي الصورة التي يمكن اعتبارها منطلقا ومرجعا للنص يرتكز عليها في تشكله الفكري وبنائه الفني، مع ما تحققه من أهداف للنص، فأما أولها؛ فيتلخص في ذلك الاتزان النفسي الذي يهدئ من روع الشاعر ويجعله يتجاوز محنته، ولو بشكل مؤقت، يظهر ذلك في تحديه للمنية وبخاصة في عبارة (أعنقوا لهواهم) فهم في الحقيقة لم يهووا الموت، إنما جيء بالصورة على سبيل التمثيل ليعظم من شأن بنيه، ويجعل الموقف يليق بمقامهم، فكأن الموت تحولت فنيا إلى مطلب إنساني بعد أن كانت هي الطالب، وفي هذا كله نوع من التجاوز النفسي لأثر الفاجعة ووقعها على النفس، ومن ثمة الاسترسال في سرد قصص تتماثل مع قصة الشاعر لتكون بديلا فنيا يثري القصيدة.

وأما ثانيها؛ فإن الصورة تحقق نوعا من الانسجام الفني للنص ليكون أكثر تلاحما وترابطا من الناحية الفكرية، كونها تمثل مركز ثقل داخل القصيدة، بل الرحم الذي تتوالد منه بقية المشاهد المشكلة للقصيدة (مشهد الحمار الوحشي ، مشهد الثور الوحشي، مشهد الفارسين) فكأني بالشاعر يزرع بذور تلك المشاهد في فضاء هذه الصورة.

وأما ثالثها؛ فإن توظيف هذه الصورة أعطى النص بعدا وجوديا، وجعله يسير ناحية التعميم، ومن ثمة كوننة التجربة، والقفز بها من الذاتية الفردية إلى الجماعية ثم الكونية المطلقة، وهذا ما أتاح للنص أن يأخذ بعدا حكميا.

إذا كانت الصورة ـــــــالآنفة الذكرـــــــ تمثل لحظة تفجر المعنى وإشعاعه على بقية النص، فإن الشاعر يعمد إلى إحاطتها بمجموعة من الصور الشعرية الجزئية التي تخلق نوعا من الكثافة الدلالية للقصيدة؛ وبما أن العبارة تشير إلى الفناء والهلاك فإن الشاعر أحاطها بالصور المعبرة عن الموت التي تأتي على كل شيء دون أن تكترث لمن يقف في وجهها، وهنا تماثلت مع الطائر الجارح وفي ذلك تماثل بين الحسي والمجرد. كما أن التمائم عجزت عن صدها رغم حرص الإنسان على دفعها، والصورتان رغم تباعدهما إلا أن المعنى الشعري جعلهما متقاربتين، من خلال اقترانهما بالموت في إشارتهما إلى يقينيته، وفي ذلك تسليم بعجز الإنسان عن ضمان بقائه وهو ما أحال المجال

للدمع لينزل مدرار حزنا على الحياة الذاهبة (فالعين بعدهم كأن حداقها/ سملت بشوك فهي عور تدمع). استطاع الشاعر أن يرسم صورة تحاكي في فضاعتها مأساوية مشهد الموت والفقد والوحدة التي آل إليها بعد أن نكّل به الدهر، وهو ما حمله على نقل معاناته الوجدانية من الداخل إلى الخارج؛ فإذا كان مشهد العين المفقوءة زاد الصورة إغراء في المأساوية، فإن فقدان الأبناء بالنسبة للشاعر الأب المفجوع يمثل فقدا لنور الحياة وإغراقا في العدمية التي تجعل العيش ناصبا لا يحتمل وبخاصة مع تلاحق مصائبه التي لا تكاد تدبر حتى تقبل تباعا(حتى كأني للحوادث مروة / بصفا المشرق كل يوم تقرع)، وهي الصورة التي تغيرت معها القناعات فصارت الموت مطلبا آنيا رغم مرارته (وإخال أنّي لاحق مستتبع)، (لابد من تلف مقيم فانتظر) وفي هذا كله تعميق للمأساة التي بلغت ذروتها عن طريق الصورة.

تختفي الحياة تماما في نهاية الوحدة فاسحة المجال لحتمية النهاية التي تلزم الشاعر بالبحث عن مصادر أخرى للعزاء فلا يجد إلا صوت الحكمة في أجزاء الأبيات الأخيرة علّها تفرج عنه محنته النفسية مع تسلحه بالصبر والجلد (وتجلدي للشامتين أريهم / أني لريب الدهر لا أتضعضع) وهي الصورة التي تعمل على تطوير المعنى، وذلك بولوج طرف جديد معادلة الحياة والموت (الجماعة) لتساهم فنيا في تحريك الأحداث ولتخرج الشاعر من دائرة الحزن عائدة به إلى الحياة، غير أن هذه العودة تكون من بوابة الصراع مع الآخر(الجماعة الشامتة) لينشغل معها عن مصيبته، والصراع معها لا يكون مطلبا نفسيا للشاعر المسن بقدر ما يمثل نوعا من التحفيز للدخول في حلبة الصراع الحقيقي مع الذات، الصراع الذي تلح عليه النفس لقناعتها بأن المجاهدة الحقيقية تكون مع الذات لحثها على القناعة بالمصير والرضا التام بقدرها(والنفس راغبة إذا رغبتها/ وإذا ترد إلى قليل تقنع) لتصل بذلك الذات إلى مرحلة الاتزان النفسي، الذي يحملها على تجاوز المصيبة.

تمثل الأبيات الحكمية الأخيرة في المشهد حركة هبوط سريع في حدة الانفعال الوجداني والتي يمكن اعتبارها نقطة النهاية للوحدة التي تحتفظ بقدر من التواصل مع المشاهد الأخرى، بذلك تقفز الصورة الشعرية المشكلة للأبيات مرة أخرى بالقصيدة من لحظة الانفعال والتوتر الناتج عن هول الفاجعة إلى لحظة السكون والهدوء، وبخاصة مع شمولية المصيبة التي تحل بكل مخلوق يتساوى فيها العاقل وغير العاقل ألما وفجعا(كم من جميع الشمل ملتئم الهوى/ باتوا بعيش ناعم فتصدعوا).

يختتم الشاعر وحدة الرثاء الشخصي بلازمته المشهورة (والدهر لايبقى على حدثانه) وهي التي يعود إليها النص في كل مرة للربط بين جنبات القصيدة على مستوى الشكل والدلالة، مذكرة بحتمية الفناء، فكأن المشاهد تنطلق من العدمية التي تشير إليها العبارة لتعود إليها مع صورة الموت، وفي ذلك نوع من التطابق التام بين الموقف النفسي والبناء الفني وبين الإطار الفكري الذي يدور حوله موضوع الخطاب الذي يرسله الشاعر.

ثانيا: لوحة الحمار الوحشي(انكسار الحياة)

يقول أبو ذؤيب[10]:

وَالـــدَهرُ لا يَبقـــى عَلـــى حَدَثانِـــهِ ... جَـــونُ السَـــراةِ لَـــهُ جَدائِـــدُ أَربَـــعُ
صَـــخِبُ الشَـــوارِبِ لا يَـــزالُ كَأَنَّـــهُ ... عَبـــدٌ لِـــآلِ أَبـــي رَبيعَـــةَ مُسبَـــعُ
أَكَـــلَ الجَمـــيمَ وَطاوَعَتـــهُ سَمَحَـــجٌ ... مِثـــلُ القَنـــاةِ وَأَزعَلَتـــهُ الأَمـــرُعُ
بِقَـــرارِ قيعـــانٍ سَقاهـــا وابِـــلٌ ... واهٍ فَأَثجَـــمَ بُـــرهَـــةً لا يُقـــلِـــعُ
فَلَبِـــثنَ حينـــاً يَعتَلِجـــنَ بِرَوضَـــةٍ ... فَيَجِـــدُ حينـــاً فـــي العِـــلاجِ وَيَشمَـــعُ
حَتّـــى إِذا جَـــزَرَت مِيـــاهُ رُزونِـــهِ ... وَبِـــأَيِّ حيـــنٍ مُـــلاوَةٍ تَتَقَطَّـــعُ
ذَكَـــرَ الـــوُرودَ بِهـــا وَشـــاقَ أَمـــرَهُ ... شُـــؤمٌ وَأَقبَـــلَ حَينُـــهُ يَتَتَبَّـــعُ
فَإِفتَنَّهُـــنَّ مِـــنَ السَـــواءِ وَمَـــاؤُهُ ... بِئـــرٌ وَعانَـــدَهُ طَريـــقٌ مَهـــيَـــعُ
فَكَأَنَّهـــا بِالجِـــزعِ بَيـــنَ يُنابِـــعٍ ... وَأُولاتِ ذي العَرجـــاءِ نَهـــبٌ مُجمَـــعُ
وَكَأَنَّـــهُـــنَّ رَبـــابَـــةٌ وَكَـــأَنَّـــهُ ... يُفـــيضُ عَلـــى القِـــداحِ وَيَصـــدَعُ
وَكَأَنَّمـــا هُـــوَ مِـــدوَسٌ مُتَقَلِّـــبٌ ... فـــي الكَـــفِّ إِلّـــا أَنَّـــهُ هُـــوَ أَصلَـــعُ
فَـــوَرَدنَ وَالعَيّـــوقُ مَقعَـــدَ رابِـــئٍ ... الضُـــرَباءِ فَـــوقَ النَظـــمِ لا يَتَتَلَّـــعُ
فَشَـــرَعنَ فـــي حَجَـــراتِ عَـــذبٍ بـــارِدٍ ... حَصِـــبِ البِطـــاحِ تَغيـــبُ فيـــهِ الأَكـــرُعُ
فَشَـــرِبنَ ثُـــمَّ سَمِعـــنَ حِسّـــاً دونَـــهُ ... شَـــرَفُ الحِجـــابِ وَرَيـــبَ قَـــرعٍ يُقـــرَعُ
وَنَميمَـــةً مِـــن قانِـــصٍ مُتَلَبِّـــبٍ ... فـــي كَفِّـــهِ جَـــشءٌ أَجَـــشُّ وَأَقطُـــعُ
فَنَكِرنَـــهُ فَنَفَـــرنَ وَامتَرَسَـــت بِـــهِ ... سَـــطعاءُ هادِيَـــةٌ وَهـــادٍ جُرشُـــعُ
فَرَمـــى فَأَنفَـــذَ مِـــن نَجـــودٍ عائِـــطٍ ... سَـــهماً فَخَـــرَّ وَريشُـــهُ مُتَصَمِّـــعُ
فَبَـــدا لَـــهُ أَقـــرابُ هـــذا رائِغـــاً ... عَجِـــلاً فَعَيَّـــثَ فـــي الكِنانَـــةِ يُرجِـــعُ
فَرَمـــى فَـــأَلحَقَ صاعِدِيّـــاً مِطحَـــراً ... بِالكَشـــحِ فَاِشـــتَمَلَت عَلَيـــهِ الأَضلُـــعُ
فَأَبَدَّهُـــنَّ حُتوفَـــهُـــنَّ فَـــهـــارِبٌ ... بِذَمائِـــهِ أَو بـــارِكٌ مُتَجَعـــجِـــعُ
يَعثُـــرنَ فـــي حَـــدِّ الظُبـــاتِ كَأَنَّمـــا ... كُسِـــيَت بُـــرودَ بَنـــي يَزيـــدَ الأَذرُعُ[11]

ترتد لوحة الحمار الوحشي في مطلعها إلى المشهد السابق معلنة ولاءها له وارتباطها به أكثر من ارتباطها بالمشاهد اللاحقة، ذلك أن أبيات لوحة الحمار الوحشي- من الناحية الإحصائية ــ تقارب لوحة الرثاء الذاتي، كما أن قصة الحمار الوحشي تتقاطع

من ناحية المعنى مع مشهد الفقد الذي افتتح به الشاعر قصيدته، إلى حد يجعلنا نميل إلى رمزية قصة الحمار الوحشي، في إشارتها هي الأخرى للمصير الإنساني ولتبدل الحياة بعد إشراقها وتوهجها، ولعل ما يعضد هذا الطرح، ذلك التكامل الحاصل من جهة الصورة، ومن جهة المعنى بين اللوحتين؛ فبطلا القصتين يتشاركان في الفقد بعد أن تمتعا بالحياة.

تكتسب القصيدة وجودا جديدا مع لوحة الحمار الوحشي فيتحول مسارها من التجربة الفردية الداخلية إلى تجربة في العالم الخارجي، ومن المستوى الإنساني إلى غير الإنساني، غير أن هذا التحول لا يقطع خيط التماس بين القصتين، لأن الذات التي انبنى عليها المشهد الأول تتحول إلى عنصر مساهم في تشكيل المشهد الجديد.

يستحضر الشاعر قصة الحمار الوحشي من الموروث الثقافي العربي مسقطا عليها تجربته الحزينة، والقصة الحمار الوحشي كثيرة الورود في الشعر العربي القديم، يوظفها الشعراء ــ في العادة ــ على سبيل المشابهة بين حمار الوحش والناقة لإلحاق صفة القوة والسرعة بها ثم يتناسون التشبيه ويستطردون في سرد قصة الحمار الوحشي[12]. غير أن أبا ذؤيب يُخرج القصة من حيزها الدلالي المعروف إلى حيز دلالي جديد تربط من خلاله مع الرثاء، ضاربا بها مثلا لحتمية الموت وتصدع الجمع وانكسار الحياة، وعلى ذلك كان توظيفها متناسبا مع فكرة الشاعر المستخلصة حول هشاشة الحياة، كما أن رمزيتها تتناسب مع ما يروى عن الحمار؛ لمّا ذكروا بأنه يعمر أكثر من مائتي سنة[13].

إذا كانت لوحة العزاء الشخصي تضعنا منذ الوهلة الأولى مع صور الضعف والقهر والانكسار أمام يقينية الموت، فإن لوحة الحمار الوحشي تخالف ذلك، وهي التي تشكلت مع جملة الصور التي تُظهر صفات القوة والمهابة والمنعة التي تزيّن الموصوف (البطل) ليلج المشهد مرصعا بأبهى الألوان؛ فهو جون السراة يسر الناظر إليه، يتمتع بالقوة والخصوبة مع أتنه الأربعة مماثلا عبد آل أبي ربيعة في الصلابة والشدة، فكأن الشاعر يحشد كل طاقته التعبيرية لرسم صورة في غاية الجمالية تجعل من المتلقي يتوهم للبطل حياة لا نهاية بعدها.

لا يتوانى الشاعر في التركيز على جمالية الصورة، من خلال حشد هذا الكم الهائل من الصور الشعرية في مطلع الوحدة حتى يضع المتلقي في خضم الحياة ويشعره بها أكثر، وليخرجه من دوامة الحزن ولو برهة من الزمن ، فتجده يركز على رموز الحياة

أكثر من الحياة نفسها، وما تعديده لصفات الأتن الوحشية التي تظهر في تسميتها إلّا دليلا على ذلك؛ فمثلا نجد (السمحج والأمرع) ترمز من ناحية الدلالة المعجمية للإخصاب والتوالد، وهما الأكثر التفافا بالحمار، وأما النجود العائط وهي واحدة من أتن الحمار التي لا تلد فتختفي في المطلع ليتأجل حضورها إلى حين؛ لأن دلالتها الإسمية لا تتناسب مع تكثيف الحياة الذي يطمح الشاعر إلى إبرازه هاهنا.

لا تلبث هواجس الفناء بالنسبة للشاعر أن تحضر مع اكتمال الحياة من منطلق تجربته الذاتية التي أسقطها على كل مشاهد القصيدة، ولذا تجده يستغرق في وصف انقطاع الحياة منطلقا من رمزها الأول ونعني به الماء والذي كان كذلك في مطلع الوحدة، فها هو انقطاعه يلمح إلى فقدان الحياة، لأن مياه الرزون أصبحت غورا، والمكان أقفر ليتبدل خصبه ونماؤه بالجدب والوحشة مهللة بتراقص السراب عبثا بمصير الأحياء. إنه حقا مشهد يثير الدهشة (وبأي حين ملاوة تتقطع)، فالموت بدأ يطغى على المكان بشكل متسارع كأنه يطارد الحمر التي يحاصرها القلق وهي تهم بالتفكير لتدبر أمرها إلى منابع الماء مدفوعة بغريزة البقاء وحب الحياة (ذكر الورود بها وشاق أمره)، غير أن مضارب الماء ليست في المتناول؛ وكأن القدر يغير وظيفة الماء المعهودة، ليتحول إلى حاجز يعترض سبيل الحمر الوحشية التي أيقنت أن الحياة كد وشقاء قبل بلوغ لحظة السعادة التي صارت رغبة مستحيلة، وبخاصة عندما لاحت نذر الشؤم في أفق هذا الطريق المعاند (وماؤه بئر عانده طريق مهيع)، وهنا تبرز القدرة التصويرية للشاعر في إثراء معانيه حينما جعل المهلوك يسارع لملاقاة مصيره متحديا المخاطر(أقبل حينه يتتبع) تغريه مصادر الحياة (فافتنهن من السواء وماؤه بئر).

تفرض الدلالة على الشاعر اتباع استراتيجية معينة في مجال التصوير لكي تتناسب مع نمو المعنى داخل المشهد بحيث تتسارع الأحداث مع الحمر الوحشية، هذا التسارع الذي عبر عنه الشاعر فنيا من خلال استخدام حرف الفاء التي تسبق معظم الأفعال المشكلة للوحـــــدة

(فافتنهن/فشرعن/فشربن/فنكرنه/فنفرن/فرمى/فأنفذ/فخرّ/فبدا/فعيّث/فرمى/فألحق/ فاشتملت/فأبدّهن)، فكأن الارتباط الوثيق بين الفاء والأفعال جاء ليجسد الحركة في الصورة الشعرية لتتطابق مع دلالة النص، ولتعبر عن عمق التجربة الشعرية وثرائها، كما أن هذا التلاحق أضفى على المشهد إيقاعا شعريا منح المشهد بعدا جماليا مميزا.

يلتفت الشاعر في كل مرة وفي خضم تسارع الأحداث إلى ألوان البيان ليقرب المشاهد من المتلقي أكثر، ولينقله إلى عالمه الشعري الخاص الذي لا تغيب عنه التمثّلات الذهنية التي تزيد في تكثيف الدلالة، وذللك بالارتكاز على مرجعيات معينة في خلق الصورة الشعرية؛ فتراه حينما يعقد مماثلة بين الحمر الوحشية لحظة تجمعها عند مورد الماء وبين النهب المجمع (فكأنها بين الجزع وبين ينابع/ نهب مجمع)، إنما أراد أن يلمح إلى العلاقة بين الفاعل في كلتا العملتين وهو القدر الذي يريد أن ينهب الحياة من الحمر الوحشية والناهب الذي استحوذ على شيء بغير وجه حق، فكأن الحياة أريد لها أن تغتصب بغير وجه حق، ومن هذا التمثل نستخلص العلاقة الجامعة بين طرفيه؛ وهي الإغارة والاستلاب والقتل، وبذلك أمكن القول بأن استراتيجية الصورة هي التي منحت هذه الدلالة المكثفة.

يتهيأ الشاعر في نهاية لوحة الحمار الوحشي والأتن لبلورة فكرة الموت انطلاقا من حضور أدواتها ومن القرائن الدالة عليها، مع ما يخلقه المبدع من علاقات وصل عن طريق المشابهة بين الحمر ورموز الفتك، ولعل المماثلة الحاصلة بين الحمار والوحشي ومسن الصيقل (كأنما هو مدوس متقلب)، إنما تهدف إلى جعل الموت ملتصقة بالحمار، باعتبار مسن الصيقل تهيئة لوسيلة النحر أو الموت، أما من الناحية الفنية فإن حضور أداة التشبيه (كأن) يجعل كلا من المشبه والمشبه به أكثر اتصالا. كما أن افتتاح أكثر من بيت شعري بـــــــأداة التشبيه وفي حيز مكاني متقارب، إنما قُصد به إبراز موقف الريبة والشك من الحياة التي دخلت مجال المزايدة والمقامرة بكل ما يحمله اللفظ من دلالات الربح والخسارة ، وكأني بالشاعر ــ في كل مرة ــ يُقرب الحتوف من البطل (الحمار) الذي أصبحت حياته وأتنه على المحك مرتهنة بإشارة من القدر.

القدر الذي يتماهى مع نجم العيوق في صورة شعرية أخرى في غاية الجمالية (فوردن والعيوق مقعد رابئ الضرباء)، فكأنه يتخذ موقف المراقب لحركة الحمر ناحية مصيرها دون السماح لها بأن تحيد عن مسارها؛ لأن المشابهة بين نجم العيوق ورابئ الضرباء الذي يراقب حركة ضاربي القداح، إنما نابت عن المشابهة بين القدر ورابئ الضرباء التي لا يمكن لها أن تتجسد، لا في الواقع ولا في منطق الفن، لعدم الانسجام بين الطرفين.

لعل تكثيف الأفعال وتلاحقها في المقطع الأخير من الوحدة قد أنتج كثافة في الصور الشعرية، لينقل لنا كل فعل صورة متكاملة الدلالة، استطاعت أن تجسد النهاية الدرامية للمشهد؛ فالأتن قد أصابها من قساوة الدهر ومرارة الموت ما يثير الدهشة والرهبة، وبذلك يتقاطع المشهد في فضاعته مع مشهد الشاعر بعد فقده لبنيه، هذا التقاطع الذي زاد من طغيان النظرة السوداوية على نهاية المشهد، والتي جعلت أسلوب الشاعر يتسم بالكثافة والايحائية، هذا التكثيف جعل المعنى يتجاوز الدلالة الظاهرية للنص إلى دلالات أخرى، وهنا لا يجب أن نهمل العلاقة بين الجمالي والمعرفي في النص الشعري، فليس المهم أن يتكلم الشاعر عن الفناء، بل المهم أن يحقق النص شعريته، والرائع هو وحدة الفكرة والصورة وهو التجلي الكامل للفكرة في الموضوع بمفرده[14].

بعد أن تعذر على الشاعر إقامة عزاء يليق ببنيه، ها هو يقيمه على شرف شهداء الحياة في البيت الأخير من لوحة الحمر الوحشية (كأنما كسيت برود بني يزيد الأذرع)، لعل الصورة جيء بها لتمد جسور التواصل بين لوحة العزاء الذاتي وبين لوحة الحمر والوحشية، بل مع لوحتي الثور الوحشي والفروسية؛ وهي التي جاءت بطريقة طقوسية جنائزية تتناسب مع هؤلاء الأبطال الذين استبسلوا في المجاهدة من أجل الحياة. وأما إذا عدنا إلى طبيعة المشابهة بين الأتن الوحشية لحظة سقوطها مكسوة بالدماء وبين البرود اليزيدية النفيسة، فإننا نجدها صورة تثير دهشة المتلقي أمام المقدرة الفنية المكينة للشاعر والتي سمحت له بالجمع بين مشهدين لا يمكن الجمع بينهما، مشهد الموت ممثلا في الدماء وقد سالت متدلية على أجساد الأتن ومشهد الفرح جسدته الألوان الزاهية للبرود اليزيدية، وبذلك تمكن الشاعر من خلال هذه النهاية أن يخلق تجانسا بين حالتين انفعاليتين مختلفتين تماما إلى حد التضاد؛ حالة الشعور بالألم الناتج عن الدماء والموت وبين حالة الفرح والابتهاج.

ثالثا: لوحة الثور الوحشي(يقينية المصير)

يقول أبو ذؤيب[15]:

وَالـــدَهرُ لا يَبقـــى عَلـــى حَدَثانِـــهِ شَبَـــبٌ أَفزَّتـــهُ الكِـــلابُ مُـــروَّعُ
شَـــعَفَ الكِـــلابُ الضـــارِياتُ فُـــؤادَهُ فَـــإِذا يَـــرى الصُـــبحَ المُصَـــدَّقَ يَفـــزَعُ
وَيَعـــوذُ بِالأَرطـــى إِذا مـــا شَفَّـــهُ قَطـــرٌ وَراحَتـــهُ بَلِيـــلٌ زَعـــزَعُ
يَرمـــي بِعَينَيـــهِ الغُيـــوبَ وَطَرفُـــهُ مُغـــضٍ يُصَـــدِّقُ طَرفُـــهُ مـــا يَسمَـــعُ
فَغَـــدا يُشَـــرِّقُ مَتنَـــهُ فَبَـــدا لَـــهُ أُولـــى سَوابِقِهـــا قَريبـــاً تـــوزَعُ
فَاهتـــاجَ مِـــن فَـــزَعٍ وَسَـــدَّ فُروجَـــهُ غُبُـــرٌ ضَـــوارٍ وافِيـــانِ وَأَجـــدَعُ
يَنهَشنَـــهُ وَيَذُبُّـــهُـــنَّ وَيَحتَـــمـــي عَبـــلُ الشَـــوى بِالطُرَّتَيـــنِ مُوَلَّـــعُ
فَنَحـــا لَهـــا بِمُذَلَّقَيـــنِ كَأَنَّـــمـــا بِهِمـــا مِـــنَ النَضـــحِ المُجَـــدَّحِ أَيـــدَعُ
فَكَـــأَنَّ سَفّودَيـــنِ لَمّـــا يُقـــتَـــرا عَجِـــلا لَـــهُ بِشَـــواءِ شَـــربٍ يُنـــزَعُ
فَصَـــرَعنَهُ تَحـــتَ الغُبـــارِ وَجَنبُـــهُ مُتَتَـــرِّبٌ وَلِكُـــلِّ جَنـــبٍ مَصـــرَعُ
حَتّـــى إِذا اِرتَـــدَّت وَأَقصَـــدَ عُصبَـــةً مِنهـــا وقـــامَ شَريدُهـــا يَتَضَـــرَّعُ
فَبَـــدا لَـــهُ رَبُّ الكِـــلابِ بِكَـــفِّـــهِ بـــيضٌ رِهـــافٌ ريشُهُـــنَّ مُقَـــزَّعُ
فَرَمـــى لِيُنقِـــذَ فَرَّهـــا فَهَـــوى لَـــهُ سَهـــمٌ فَأَنفَـــذَ طُرَّتَيـــهِ المِنـــزَعُ
فَكَبـــا كَمـــا يَكبـــو فَنِيـــقٌ تـــارِزٌ بِالخُبـــتِ إِلّـــا أَنَّـــهُ هُـــوَ أَبـــرَعُ[16]

تشغل وحدة الثور الوحشي حيزا مهما في البناء العام للقصيدة كونها تحمل أكثر من دلالة؛ بالإضافة إلى قيمة القصة في الموروث الثقافي نجدها تحيل إلى المصير، باعتبارها رامزة لتبدل الزمان وعبثية الصراع من أجل البقاء، والذي يكون محسوما في الغالب لصالح الموت. أما عن حضور القصة في العينية فنجده مرتبطا بالمشاهد الأخرى، والارتباط يتحدد سلفا مع لازمة الافتتاح التي تحصر المعنى في اتجاه وحيد، ملخصه فكرة كل موجود صائر إلى زوال مهما تباينت ظروفه وأحواله.

وفق هذه القناعة تحدد الاطار الفني الذي احتوى مشاهد النص التي تنوعت بحسب الأحوال والظروف التي تتبدل على الحي يسرا وعسرا، وعلى ذلك خالفت وحدة الثور الوحشي الوحدتين السابقتين في بدايتها، فأطل علينا بطلها وقد أسره الشقاء وأفزعه الخوف، وبذلك نجد التنويع في الصور لا يكون على مستوى الشكل فحسب، بل على مستوى المعنى؛ فإذا كانت الصور الخاصة بلوحة الحمار تركز على المظاهر المادية، فإن صور لوحة الثور الوحشي تطرق الجوانب النفسية التي تركز على عنصر الصراع منذ البداية ليبدو البطل مهزوزا، يواجه مصيره وحيدا، كأنها إشارة تعود بنا مرة أخرى إلى

وحدة الرثاء الشخصي مع المماثلة الضمنية بين صورة الثور الوحشي وصورة الوالد المفجوع بعد الفقد، فالصورة لا تقتصر وظيفتها – هي الأخرى– على مستوى المشهد فحسب، بل تشع على كل القصيدة.

تعمل الصور الشعرية المشكلة للمشهد على إذكاء عنصر الصراع وتقويته منذ البداية لتجعل منه صراعا داخليا ثم خارجيا؛ الصراع الداخلي يكون مع القلق والشعور بالوحدة وتبدل الأيام في مقابل الإصرار على البقاء وحفظ الذات، وأما الصراع الخارجي فيكون مع الأسلحة التي وجهها الدهر كسلاح الطبيعة(إذا ما شفه قطر وراحته بليل زعزع)، و سلاح الحيوان مجسدا في الكلاب(فبد له أولى سوابقها قريبا توزع)، وسلاح الإنسان مجسدا في الصائد، لعل هذه الأسلحة مجتمعة تقلل من سبل النجاة، بل تجعلها غير ممكنة، لأن المنية تحاصره من كل جانب قصد إضعافه رغم قوته، فكأنه إنسان تتهاوى عليه المصائب تباعا، وفي ذلك تطابق كلي مع صورة سابقة في الوحدة الأولى عندما عبر الشاعر عن توالي المصائب عليه في وحدة الرثاء الشخصي(كأني للحوادث مروة بصفا المشرق كل يوم تقرع).

يحافظ الشاعر على القيمة الفنية للقصة من خلال إثراء عنصر التشويق فيها مع الصفات التي يلحقها بالبطل عن طريق الصورة الشعرية، وذلك بغية خلق جو يجتذب المتلقي ويقرب الأحداث منه، ولعل هذا التركيز من شأنه أن يعضد الفكرة التي يطرحها النص والتي تقر بأن البطل مهما كان مُمَنعا وقويا وصبورا وتعددت انتصاراته فلا بد له من نهاية، حتى وإن كانت نهايته فيها من الغرابة ما يجعل المتلقي يتعاطف مع البطل تعاطفا لا نظير له، كما حصل مع نهاية الثور الوحشي الذي أسقطه سهم طائش(فهوى له سهم فأنفذ طرتيه المنزع)، لعله سهم القدر الذي تنهار أمامه الحياة.

تفنن الشاعر في رسم نهاية قصة الثور الوحشي التي أراد لها أن تتماثل مع القصص السابقة، فالسهم الذي فتك بالثور الوحشي نفذ من الطرتين، وهو الموضع نفسه الذي نفذ منه إلى أجساد الحمر الوحشية والكلاب، كأن المنية تأخذ مكانا محددا لتنال من فريستها؛ هو موضع الإخصاب وبعث الحياة، لعل في ذلك تطابق مع تصور الشاعر الذي لا يرى في الموت قضية خاصة تفتك بالإنسان، إنما قضية عامة تفتك بالحياة أولا، وهذا الأمر يجعلنا نؤكد على أن القصيدة رامزة للرثاء الكوني العام وبكاء الحياة الذاهبة.

رابعا: لوحة الفروسية (صناعة المجد)

يقول أبو ذؤيب[17]:

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... مُستَشعِرٌ حَلَقَ الحَديدِ مُقَنَّعُ
حَمِيَت عَلَيهِ الدِرعُ حَتّى وَجهُهُ ... مِن حَرِّها يَومَ الكَريهَةِ أَسفَعُ
تَعدو بِهِ خَوصاءُ يَفصِمُ جَريُها ... حَلَقَ الرِحالَةِ فَهِيَ رِخوٌ تَمزَعُ
قَصَرَ الصَبوحَ لَها فَشَرَّجَ لَحمَها ... بِالنَيِّ فَهِيَ تَثوخُ فيهِا الإِصبَعُ
مُتَفَلِّقٌ أَنساؤُها عَن قانِيٍ ... كَالقُرطِ صاوٍ غُبرُهُ لا يُرضَعُ
تَأبى بِدُرَّتِها إِذا ما اِستُكرِهَت ... إِلّا الحَميمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ
بَينَنا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ وَرَوغِهِ ... يَوماً أُتيحَ لَهُ جَريءٌ سَلفَعُ
يَعدو بِهِ نَهِشُ المُشاشِ كَأَنَّهُ ... صَدَعٌ سَليمٌ رَجعُهُ لا يَظلَعُ
فَتَنادَيا وَتَواقَفَت خَيلاهُما ... وَكِلاهُما بَطَلُ اللِقاءِ مُخَدَّعُ
مُتَحامِيَينِ المَجدَ كُلٌّ واثِقٌ ... بِبَلائِهِ وَاليَومُ يَومٌ أَشنَعُ
وَعَلَيهِما مَسرودَتانِ قَضاهُما ... داوِدٌ أَو صَنَعُ السَوابِغِ تُبَّعُ
وَكِلاهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ ... سِنِانٌ كَالمَنارَةِ أَصلَعُ
وَكِلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَونَقٍ ... عَضباً إِذا مَسَّ الضَريبَةَ يَقطَعُ
فَتَخالَسا نَفسَيهِما بِنَوافِذٍ ... كَنَوافِذِ العُبُطِ الَّتي لا تُرقَعُ
وَكِلاهُما قَد عاشَ عيشَةَ ماجِدٍ ... وَجَنى العَلاءَ لَو أَنَّ شَيئاً يَنفَعُ[18]

لا تقل وحدة الفروسية من حيث القيمة والأهمية عن المشاهد السابقة، كونها تحقق اكتمال التجربة الشعرية كما أنها تحقق توازنا للنص من الناحية الكمية؛ ذلك أن ورود قصة الحيوان مرتين حتم على الشاعر ايراد وحدة الفروسية لتتكامل مع قصة العزاء الذاتي، كما أن القصيدة افتتحت بقصة الإنسان واختتمت بها أيضا، لعلها قصدية الشاعر التي حاول من خلالها أن يقيم تساويا وتناظرا في معاني لوحات القصيدة؛ ذلك أنه ناظر بين المشهد الأول والمشهد الثالث في إشارتهما للموت، وناظر بين المشهد الثاني والمشهد الرابع في إشارتهما إلى مظاهر الحياة بما تحمله من قوة وصلابة.

جسدت صور المشهد الرابع صراعا إنسانيا منذ البداية، مستلهما بنائه الفكري من عناصر المشاهد السابقة؛ ذلك أن أطراف الصراع (الحيوان) لم تختفي تماما في هذا المشهد، بل تحولت إلى وسائل بيد الإنسان يسخرها لتحقيق النصر وصناعة المجد، (تعدو به خوصاء/ يعدو به نهش المشاش)، لعل التساوي والتماثل بين وسائل البطلين ينسحب على لغة النص مع تكرار الحاصل في الفعل (يعدو) في الصورتين، وفي ذلك حرص من

الشاعر على جعل الصورتين متطابقتين لتنقلا لنا مشهدا يتطابق مع معنى القصة من جهة، ومن جهة ثانية لتنذر بتأزم الأحداث أكثر لتُحيل بدورها إلى صعوبة توقع النهاية.

يجعل الشاعر المتلقي لا يلتفت كثيرا إلى تلك اللازمة عندما يأخذه معه إلى جو الصراع من خلال استغراقه في الوصف الخارجي لبطلي القصة ـــــــ الوصف الذي يكاد يهيمن على كل المشهد ـــــــ واضعا الأقوى في مقابل الأقوى، لإتاحة مبدأ تكافؤ الفرص بين الطرفين (تناديا وتواقفت خيلاهما)، يتفجر المعنى مع هذه الصورة الحبلى بالدلالات المتعددة، لعل أبرزها يتلخص في جعل الموت والحياة في كفة واحدة بالنسبة للبطلين؛ فإما حياة مرصعة بالبطولات، وإما موت تخلد صاحبها بالذكر الذي يصنع المجد، هذا المبدأ جعله الشاعر منطلقا لتحريك الأحداث والسير بالنص ناحية الاكتمال والنهاية التي أراد لها أن تكون مخالفة لأفق توقع المتلقي، مثلما خالفت نهايات كل المشاهد أفق توقعه. تماشيا مع قناعته التي ترى بأن لا شيء ينفع في هذه الحياة.

خاتمة

اعتمد الشاعر على استراتيجية خاصة في تشكيل صوره، وذلك بغية اثراء المعنى وتكثيف الدلالة، تقوم الاستراتيجية على تنامي الصور من رحم بعضها البعض وتقاطعها، حتى تصبح كل صورة مشدودة إلى الصورة السابقة لها ومتعلقة بالتي تليها. كما ترتبط الصورة داخل كل المشهد بالصورة في مشهد آخر عن طريق المماثلة الضمنية التي تعود بالمتلقي في كل مرة لتذكره بيقينية الموت وحتمية المصير.

انبثقت القصيدة عن رؤية شعرية عميقة جسدتها حزمة من الصور المتآلفة والمتجانسة، تتحدد قيمة كل صورة فيها من خلال وظيفتها داخل المشهد، والذي تحددت قيمته هو الآخر مع شبكة العلاقات التي تصله بالمشاهد الأخرى؛ فإذا كان المشهد الأول يمثل بؤرة القصيدة التي تشع على المشاهد الأخرى من خلال ذلك الربط الضمني بين الصور المشكلة للمشاهد وهذا ما جعل الصور الجزئية تتقاطع مع بعضها البعض في أكثر من موضع، تلتف جميعها حول ذلك الاستفهام الجوهري الذي افتتحت به القصيدة(أمن المنون وريبها تتوجع) لتعود في النهاية إلى ذلك التمني اليائس(لو أن شيء ينفع)، فهاتان الصورتان هما اللتان هيمنتا على النص وجعلتا كل الصور الشعرية تتحرك صوب هذه الجدلية.

الهوامش:

[1]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978،(د/ط)، ص435.

[2]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979،(د/ط)، ص203.

[3]– المرجع السابق، ص12.

[4]– الهذليون الديوان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965 ، ص1–4.

[5]– **المروة:** حجر أبيض براق تقدح منه النار. **المشرق:** مسجد الخيف بمنى.

[6]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999، ط2 ،ص177.

[7]– جيليبرت دوران، الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها) ، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991، ط1، ص64.

[8]– ينظر: أيت أوشان، اللسانيات والديداكتيك (نموذج النحو الوظيفي) من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ط1 ، ص31.

[9]– Cathrine Detrie ; du sens dans le processus métaphorique ; éditions champion ; Paris 2001 , p19.

[10] – الهذليون، الديوان، ص4–10.

[11]– **الصخب:** الصياح. **الشوارب:** مخارج الصوت. **السواء:** المرتفع. **المهيع:** الواسع. **ينابع:** واد بأرض.

[12]– محمد النويهي، الشعر الجاهلي، 713/2.

[13]– الهذليون، هامش الديوان، ص4.

[14]– ن، غ، تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص201.

[15]– الهذليون، الديوان، ص10–15.

[16]– **الشبب:** الثور المسن. **أفزته:** طردته واستخفته.. **الصبح المصدق:** المضيء. **عبل الشوى:** غليظ القوائم.

[17]- نفسه، ص15 وما بعدها.

[18]–**عضبا:** قاطعا. **أسفع:** الأسود. **خوصاء:** غائرة العينين. **الرحالة:** سرج من جلود. **شرج لحمها:** فيه لحم.