المعادل الموضوعي في عينيّة أبي ذؤيب الهذليّ

د. علي محمود الطوالبة *　　د. أحمد هلال بني عيسى* *

تاريخ وصول البحث: ١٥/ ٨/ ٢٠١٩م　　تاريخ قبول البحث: ٦/ ١٠/ ٢٠١٩م

ملخص

تحاول هذه الدراسة أن تتلمس تجليات نظرية المعادل الموضوعي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي العينية، وقد لاحظ الباحث أنها تتمثل فيها خير تمثيل من خلال المشاهد الشعرية؛ (أي الصور الفنية) التي جلى فيها قضيته الأساسية المتمثلة في حتمية الموت؛ إذ استحضر هذا المعنى في مشاهده الشعرية الثلاث حمار الوحش والصائد، وثور الوحش والكلاب الضارية والصائد، فضلا عن صراع الفارسين، فكانت نهاية كل واحد منهم الموت رغم الصراع على البقاء، وهو عين ما لاحظه الباحث في المشهد الاستهلالي للقصيدة الذي يرثي فيه أبناءه فنقل الهمَّ من الخاص إلى العام.

كلمات مفتاحية: المعادل الموضوعيّ، أبو ذؤيب الهذليّ، حمار الوحش، الثور الوحشيّ، صراع الفارسين.

The Objective Correlative in the Abi Thuayb al-Huthali's Ayn(ع)-rhymed Poem

Abstract

This study attempts to examine the manifestations of the objective correlative theory in Abi Tuayb's ع-rhymed elegy. The researchers noticed that theses manifestations were best represented through the poetic scenes (poetic images) in which the poet revealed his fundamental issue of the inevit-

*أستاذ مساعد، جامعة البلقاء التطبيقية ، كلية عجلون الجامعية.

*أستاذ مساعد، جامعة البلقاء التطبيقية ، كلية عجلون الجامعية.

ability of death. He evoked this sense in his three poetic scenes: the zebra and the hunter, the wild bull the stray dogs and the hunter, in addition to the strife of the two knights. The end of each of them was death despite the struggle to survive. This is exactly what the researchers noted in the opening scene of the poem in which the poet laments his children, Therefore, hence transferring the concern from the private to the public.

Keywords: substantive equivalence, Abu Thuayb al-Huthali, The Zebra, The Wild Bull, the Strife of the Two Knights.

المقدمة:

تمهيد: المعادل الموضوعيّ مصطلحاً نقدياً

يعد المعادل الموضوعي (objective correlative) واحداً من أهم المصطلحات النقدية التي تدعو إلى الارتقاء بالعمل الأدبي والنهوض به من مستوى الذاتية إلى مستوى الموضوعية، ومن تخصيص التجربة إلى تعميمها، ومن المحسوس إلى المجرد، وكأنه في ذلك يثور على الرومانتيكية التي تتغنى بالذات والذاتية، وما يمور في أعماقها من مشاعر وأحاسيس من خلال دعوته لأن تكون التجربة الشعرية غير ذاتية بل عامة، و لئلا تكون التجربة الشعرية عملاً مكشوفاً واضحاً يتقوقع فيه الشاعر عند نقطة معينة، بل يتمتع بقدر من الغموض الفني من خلال الرمز الذي يعادل ذلك الإحساس.

فالعمل الفني يُتناول على أنه "كلمة غامضة ينبغي أن تلين عريكتها من خلال شرح هو الأقل من نوع شبه علمي موضوعي"[1]، على أن لا نفهم بأن العمل الفني يخرج عن إطار التعبير العاطفي أو الشعور، بل إنه يوحد بين هذه العاطفة والفكر والموضوع المتجسد في عناصر الوجود الخارجي[2]. فالعاطفة وفق ذلك تتسامى لتصبح موضوعاً مبثوثاً في صورة شعرية، أو مشهد، أو مجموعة من الرموز

الشعرية داخل النص الأدبي بحيث يبدو النص في ظاهره مفككاً، لكنك إذا ما تفهمته وفتشت فيه، بدا لك أنه ينطوي على وحدة ونسيج يؤلفه الفكر المتحد بالعاطفة؛ ذلك أن الفن "تصور ورؤية وانتقاء"(٣) لكنّ هذا الانتقاء يقوم على التناسب بين الرؤية والتصور، إذ يجلي الكاتب تصوره في موجودات ومواقف خارجية يجمعها و يوحدها الفن (العمل الأدبي).

ولأجل هذا ومثله طلع علينا إليوت بمصطلحه الذي اختُلِف في ترجمته في الأوساط النقدية والأدبية، ولكن تبقى الترجمة الأكثر رواجاً وانتشاراً في أوساط النقاد ما أُطلِق عليه ب "المعادل الموضوعي"(٤). وقد ترجم معناه إلى العربية وفق التالي: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني هو بإيجاد معادل موضوعي لها، أو بعبارة أخرى، (بإيجاد) مجموعة موضوعات أو مواقف أو سلسلة أحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة (التي يراد التعبير عنها)، حتى إذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية فإن العاطفة تستثار في الحال"(٥).

وهذا يوحي بأن العاطفة مستقرة في نفس الشاعر لكنّها متوارية و مختبئة وراء سحر الكلمات، بل وراء هذه الموضوعات والصور الشعرية والرموز الفنية التي اهتدى إليها الشاعر من العالم الخارجي بدافع التناسب بين الذات والمواقف والأحداث الخارجية في هذا الكون. وبهذا فإن هذا المصطلح "يضع علامة التساوي بين إحساس جاهز متشيء يبدأ به الكاتب، وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان "(٦). وبهذا تغدو عاطفة الشاعر بارزة ظاهرة من خلال التأثر بين التجربة الذاتية والحسية، أو إقامة علاقة بين ما يحسّ به الشاعر والعالم من حوله. وكل ذلك يعكسه الأسلوب الذي يصاغ به هذا الرمز الفني أو القدرة المجسدة المكافئة للشعور التي يبثها الأديب في إنتاجه الأدبي(٧). وهذا ما يحقق تفاعل المتلقي مع العمل الفني، إذ تبدو عواطف الشاعر وأفكاره واضحة له من خلال قدرته على الربط بين الفكرة ومعادلها أو العاطفة ومكافئها.

وهذا جوهر البلاغة عند إليوت وغاية ما يصبو إليه من فكرة المعادل. ويؤكد ذلك رشاد رشدي بقوله: "فالبلاغة تتمثل -كما يقول إليوت- في أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس، ويعادله معادلة

كاملة...حتى إذا اكتمل خلق هذا الشيء ...استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[٨]. وبهذا فإن مصطلح المعادل الموضوعي قد نظر إلى الأديب والنص والمتلقي، إذ نظر إلى الأديب باعتباره يشكل فكرة أو عاطفة يصوغها من خلال النص الذي يجسد المعادل الموضوعي للفكر أو العاطفة، فتكون مهمة هذا العمل إيصال الفكرة أو العاطفة للقارئ بطريقة غير مباشرة. وبهذا يكون التلقي أكثر تفاعلاً وارتباطاً مع روح النص وجوهره.

أبو ذؤيب الهذليّ وعينيّته في ميزان النقد:

يعتبر أبو ذؤيب الهذلي واحداً من الشعراء الأفذاذ الذين ذاعَ صيتهم واشتهروا بين النقاد حتى علا ذكره ففُضِّل على غيره، وقد ظهرت أمارات هذا التميز في ما ورد عند النقاد من ثناء على شعره عامة وقصيدته العينية خاصة؛ فهذا ابن سلام يجعله "في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية إلى جانب النابغة الجعدي، والشماخ بن ضرار، ولبيد بن ربيعة"[٩]. وجعله بعضهم "أشعر هذيل بلا مدافعة"[١٠]. ولعل هذه الأحكام لم تأتِ إلا انعكاساً لواقع شعره وشاعريته، فقد تميز في فن الرثاء على وجه الخصوص ففضل به على غيره.

أما عينيته فقد فضلت على كل شعره الرثائي؛ فرأى بعضهم أنها سبب شهرته وتقدمه على شعر قومه[١١]، وجعل الخليفة المنصور حفظها مظهراً للأدب و حسن العزاء[١٢]. ولعل المظهر الأبرز الذي يشير إلى تميزها وأنها عين شعره عناية النقاد بها وبدراستها، فمنهم من خصها بحديث في جزء من كتابه، ومنهم من شرحها، ومنهم من خصّها ببحث مستقل فالتمس مظهراً من مظاهرها المشرقة البراقة.

ويجدر الذكر أن هناك دراسات عديدة قد تحدثت عن مظهر الوحدة فيها، و لكن لم تتناول واحدة منها قضية المعادل الموضوعي، رغم أنها العنصر الأبرز فيها؛ لذا جاء هذا الموضوع مقصد الدراسة وهدفها الأسمى، لاسيما أن هذه القصيدة متعددة اللوحات والمشاهد. ولربما نظر إليها الكثيرون على أنها نسيج وحدة ظاهرة في الموضوع الأساسي والمشاهد التالية له، ولهم الحق في ذلك فهذا مما لا ينكر فيها.

فلعل من الدراسات التي تناولت هذا المظهر دراسة الدكتورة سمر الديوب

(جدلية الفناء والخلود في عينية أبـي ذؤيـب الهـذلي). فلعـل النـاظر في هـذه الدراسـة يجـدها تتشـابه في بعـض مظاهرهـا مـع الدراسة الحالية خاصـة عنـد الحـديث عـن فكـرة المشـاهد الشـعرية الثلاثـة إضـافة إلى المقدمة فهـذا ممـا لا وهـن فيـه لا سـيّما أنّ الدراسـات الـتي تناولـت هـذه القصـيدة تحدثت عـن عبثيـة الحيـاة وحقيقـة المـوت الخالدة، لكن لم تكـن هـذه الدراسـات قـد أفردت هذه القصـيدة بحـديث مطـوّل، بـل بإشارات سريعة لا تعنى بجمالياتها الفكرية والنفسية. فجـاءت دراسـة الـدكتورة سمـر لتلقي الضوء على العلاقة الجدلية بين الفناء والخلود وتبين أن الموت هو الحقيقـة الثابتـة الخالدة وهـي في هـذا الملمـح تتقـاطع مـع الدراسة الحاليـة لكنهـا تختلـف في الطريقـة والإجراءات وهـدف البحـث فقـد اتخـذت الـدكتورة سمـر مـن العناصـر الأسـلوبية والسـيميائية ملمحـا دالا علـى نفسـية أبـي ذؤيب خاصة وقضيتها الأساسية عامـة مـن خـلال عنايتهـا بالاسـتفهام والتكـرار والتشـخيص والقسـم والجمـل الاسميـة والفعليـة وأزمنـة الأفعـال والضـمائر إذ تصـف نفسـية أبـي ذؤيـب بأنهـا " قلقـة مضـطربة، وقـد رسـم خطابـه هـذا القلـق والاضطراب؛ فقد تنوع هـذا الخطـاب بـين جمل فعلية بأزمنـة مختلفـة وجمـل اسميـة[١٣] وتقول أيضاً معالجة مقدمة القصـيدة "ونـرى أنّ فاتحـة القصـيدة تحيـل علـى ضـمير المخاطب الذي أراد به الذات الشاعرة، ثـم نجد أن ثمانية أفعال تعود إلى ضمير المتكلم، وخمسة تعود إلى ضـمير المخاطـب. وسـبعة وعشـرون فعـلا تعـود إلى ضـمير الغائـب. يعني هذا أنّ المطلع النفسي يميـل إلى وظيفـة إخبـاري"[١٤] ونلمـح مـن ذلـك أن عنايـة الدكتورة سمر قـد تركـزت علـى مـا يخـدم قضيتها خاصة فعرضت للمشاهد الثلاثة في إطار هذه الفكرة باعتبار الشـاعر قـد عمّـم فكرته على العناصر الخارجية معتمداً فكـرة النموذج بهدف الإقناع[١٥].

أما الدراسة الحالية التي هي خاصتنا فقد اتخذت منحى مختلفا في الغاية وإن تشـابهت أحياناً في بعـض أفكارهـا العامـة، فأخـذت تتلمس شـعاب نظريـة المعـادل الموضـوعي وتجلياتها في هـذه القصـيدة، خاصـة وأنهـا تتخذ من الرمز الفني وسيلة لتوسـيع دائـرة الرؤية والفن وربما تطهير الـنفس ممـا علـق بهـا مـن ألم. فممـا لا شـكّ فيـه أنّ هـذه العناصر الحيوانية والإنسانية لم تأت عبثـاً في هـذا الـنص ولم تـأت أيضـا لتقـدم وظيفـة إقناعية فقط لا سيما وأن هذا الموضوع عام في الكون، بل إن هذه المشاهد هـي مشـاهد

محملة بالرموز التي تنطق بحال الشاعر وواقعه النفسي والفكري والفسيولوجي والأسري أيضا ولهذا جاءت هذه الدراسة.

إنّ هذه القصيدة تعتبر من أفضل قصائد الرثاء، وربما يعود تميزها لاختلافها عن قصائد الرثاء عامة التي ألفناها في تراثنا الشعري، وذلك أننا ألفنا الشعراء فيها يستخدمون الأسلوب المباشر في إظهار الألم والحسرة والبكاء والفجيعة، بينما نجد أبا ذؤيب يلجأ إلى الأسلوب الرمزي حتى وإن بدا الأمر واضحا في المشهد الأول إلا أنه في المشاهد التالية قد أظهر الرمزية لا التصريح(١٦). وهو في ذلك يلجأ إلى نقل التجربة الخاصة إلى أن تصبح عامة من خلال الصورة الفنية المتمثلة في المشاهد التالية الخادمة للموضوع الرئيس، حيث يجلي فيها عمق التجربة. ومن هنا صح للباحث أن يتحدث عن المعادل الموضوعي في هذه القصيدة. إذ إن " قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة. بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة للتجربة الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام"(١٧).

وبالنظر إلى بنائية عينية أبي ذؤيب نجده يستوحي فيها أربعة مشاهد؛ الأول ينتمي إلى إطار التجربة الخاصة في موت أبنائه وفكرة الموت عامة، والثاني يجعله للحمار الوحشي وأتنه، والثالث للثور الوحشي والكلاب الضارية، والرابع لصراع الفارسين. وبهذا يتضح أن الشاعر قد لجأ إلى الصورة ليعبر عمّا يريد، وهو بهذا يُلامس شعاب نظرية المعادل الموضوعي التي هي: "تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني، أو الأشياء في العمل الخارجي"(١٨). ومن هنا فقد وصفت هذه القصيدة بالوحدة سواء على إطار الوحدة النفسية الشعورية أو على إطار الوحدة الموضوعية على اعتبار أن هذه المشاهد الثلاث تجسد حقيقة الموت، وهذا واضح وبادٍ في القصيدة لا مراء فيه ولا شك، إذ لجأ الشاعر من خلال الصورة إلى تعميم التجربة، فبدت في المشهد الأول الافتتاحي -إن صحت تسميته- تجربة ذاتية نفسية داخلية، لكنه حينما اتكأ إلى الصورة عمّمها ونقلها من حيزها الذاتي إلى الحيز الكوني الوجودي الحيواني والإنساني معاً، ومن حيز الشعور إلى حيز الملموس والمحسوس، فبدت تجربة واضحة عياناً، ولعل ما دفعه إلى ذلك تداعيات الإحساس بالتقارب النفسي والعقلي بين تجربته وتجربة

هذه الحيوانات والفارسين أيضاً من نواحٍ متعددة ستكشف عنها الدراسة.

المشهد الأول: مقدمة القصيدة بين الخاص والعام:(١٩)

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ
والدَّهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قالتْ أُمَيْمَةُ: ما لِجِسْمِكَ شاحِباً
مُنْذُ ابْتُذِلْتَ ومثلُ مالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مضْجَعاً
إلاَّ أَقَضَّ عَليكَ ذاكَ المضْجَعُ
فأَجَبْتُها: أَمَّا لِجِسْمي أَنَّهُ
أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدَى بَنِيَّ وأَعْقَبُوني غُصَّةً
بَعْدَ الرُّقَادِ وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ
سَبَقوا هَوَيَّ وأَعْنَقُوا لِهَواهُمُ
فَتُخُرِّموا، ولُكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ(٢٠)
فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ
وأَخالُ أَنِّي لاَحِقٌ مُسْتَتْبَعُ
ولقد حَرَصْتُ بأَنْ أُدافِعُ عنهمُ
فإذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ
وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظفارَها
أَلْفَيْتَ كلَّ تَمِيمةٍ لا تَنْفَعُ
فالعَيْنُ بعدَهُمُ كأَنَّ حِدَاقَها
سُلِمَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ
حتى كأَنِّي للحَوادِثِ مَرْوَةٌ
بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يومٍ تُقْرَعُ(٢١)
وتَجَلُّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ
أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتضَعْضَعُ
والنَّفْسُ راغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَها
وإِذَا تُرَدُّ إِلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
[ولَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ ورَيْبُهُ
إِنِّي بِأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفْجَّعُ]
[كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشمْلِ مُلْتَئِم القُوَى
كانوا بعَيْشٍ قَبْلَنا فَتَصدَّعُوا]

إن مقدمة هذه القصيدة لا تبدو مقدمة بالمفهوم التقليدي للقصيدة، بل هي مقدمة يتحدث فيها عن موضوعه الأساسي الذي جعله ينظم هذه القصيدة من أجله، وجاء بصيغة جواب عن استفهام السائلة أميمة التي اتخذت بعداً أسطوريا عند بعض الدارسين(٢٢)، فجعلها مدخلاً للحديث عن موضوعه الأساسي وهو فقدان أبنائه. ولك أن تتصور الحالة النفسية التي عانى منها من خلال كلماته وأبياته؛ إذ أورثوه غصة كدّرت عليه صفو عيشه، فلم تُجدِ معه كل محاولات الحذر وديمومة الحياة لهم. فإذا ما أقبل الموت فلا رادّ له؛ ومن هنا فإنه يؤمن حق الإيمان بحقيقة الموت ووحدة

المصير مهما حاول الإنسان أن يتقي بطشه، ومهما صارع في هذه الحياة فإن الذي لا محاله واقع هو الموت. ولعل هذا هو الأمر الأبرز في هذه المقدمة، فالزمان غالب لا محالة، والقدر ماضٍ، وصراع الإنسان مع هذه الحياة عبثي نهايته معروفة محسومة.

إن أبا ذؤيب يعرف هذه الحقيقة ويعيها جيداً لكنه كان يحرص دائماً أن يقي أبناءه الشرور التي تدني أجلهم، و لكن أيادي المنية أطول، و قوتها أكبر لا تخضع لإرادة أي إنسان، بل هي أمر إلهي لا رادّ له.

أمام هذا الإحساس الأبوي بالحزن وعمق الفجيعة -حتى إنه لم يستطع كتمان حزنه وإبقاءه في إطار الذاتية- نجده قد عمّمَ التجربة وأخرجها من بوتقة الخاص إلى العام "فالتأثير الفني الذي تتركه القصيدة في متلقيها - قارئها أو سامعها- لا يتحقق إلا بعد ترجمة الإحساس (أو العاطفة أو الانفعال أو الشعور إلى موضوع"[٢٣]. ولهذا لجأ إلى الصورة الفنية المتكاملة التي تجسد المعادل لفكر الشاعر وإحساسه، وهنا تكمن البلاغة. وعلى هذا تغدو المشاهد التالية خادمة لهذا المعنى وهذا الإحساس ومجسدة لهما، فضلاً عن تجسيدها للموقف الفكري للشاعر المتمثل في عبثية الصراع ووحدة المصير لكل ما على الأرض من حيوان أو إنسان. فضلا عن تجسيدها لألم الذات الشاعرة وموقفها من معاناتها الشخصية. وقد انتقى معادلاً لذلك حيوانات اعتدنا أن نراها في صورة نمطية في الشعر الجاهلي، وهي حمار الوحش وأتنه، فضلاً عن الثور الوحشي والكلاب الضارية. وقد استثمرهما الشاعر ليكونا ميداناً رحبا مثقلاً بالرموز التي توحي بما في الذات من ألم وبما في القصيدة من فكر.

المستوى الكلي الشمولي للمعادل الموضوعي:

استهل الشاعر قصيدته بمقدمة هي الموضوع ذاته الذي بنيت عليه ولأجله القصيدة، فاستغرقت خمسة عشر بيتاً من مجموع أبيات القصيدة البالغة خمسة وستين بيتاً؛ أي ما يقارب ربع القصيدة. وقد استغلها الشاعر لبسط قضيته الرئيسة وهي الإيمان بحقيقة الموت وشموليتها، وعبثية الصراع معها، فهي حقيقة خالدة في الوجود كله يعرف الشاعر حقيقة أمرها ويعرفها القاصي والداني، لكن الإنسان لا يشغل نفسه بالتفكير فيها والحديث عنها إلا لحظة وقوعها، وهذا ما حصل لأبي ذؤيب؛ فقد فُجع بأبنائه في مصيبة يغدو الرأس فيها

كالذنب، لا رادّ لها ولا مدافع عنها، وأي شيء يغاير ذلك يبدو عبثاً لا طائل منه، وهذا ما يزيد حزن الشاعر، إذ لا جهد لعاطفة الأبوة ولا جدوى منها ولا أثر لها، لذلك يقرر الحقيقة الأبوية التي تحرص على وجود الأبناء وسلامتهم وإطالة وجودهم بالرعاية والاهتمام، لكن أيًّا من ذلك لم يكن نافعا أمام وطأة الموت وسطوته" فالإنسان في وجه الموت مسحوق عاجز عن اكتساب البقاء لنفسه فيزيائياً، وعاجز عن اكتساب الديمومة والاستمرارية عن طريق التوالد"[٢٤]. هذه هي الحقيقة وهذا هو الواقع الذي قرره أبو ذؤيب أيضا في قصيدته. وإني لأعجب ممن ينظر إلى أنّ استسلام الشاعر في هذا المشهد "ليس استسلام المسلم الذي يرى الموت حقا لكل نفس"[٢٥]. فأقول بأن أبا ذؤيب الهذلي قد اتجه في رثائه اتجاها عقليا يقوم على أخذ العبرة والعظة ممن قضوا قبلنا إذ يقول:

كم من جميعِ الشّملِ ملتئمِ الهوى
كانوا بعيشٍ قبلَنا فتصدَّعوا

فهو إذن يقرر هذه الحقيقة ويعضدها بالشاهد والمثال من خلال النماذج المتعددة من عوالم الحيوان والإنسان التي تمثل فيها الفناء فكان مصيرها.

فلما كانت قضية الشاعر التي في هذا المشهد خاصة قد تمثلت في الشكوى والحزن، وكان الموت والصراع على البقاء أساسها، فقد تحولت إلى تجربة عامة تصلح على كل ما في الوجود من إنسان أو حيوان أو طير أو حجر أو شجر أو أي كائن في هذا الكون؛ لذا عمد إلى بثها وتعميمها وإخراجها من إطار الخاص إلى العام، ومن إطار الفردي الذاتي إلى الكوني باستحضار نماذج ثلاث هي حمار الوحش وأتانه، والثور الوحشي والكلاب الضارية، فضلًا عن صراع الفارسين.

مشهد الحمار الوحشي وأتنه[٢٦]:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ
جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ[٢٧]
صَخِبُ الشَّوارِبِ لايَزَالُ كأَنَّهُ
عَبْدٌ لآلِ أَبِي رَبيعَةَ مُسْبَعُ[٢٨]
أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ
مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتْه الأَمْرُعُ[٢٩]
بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقاها وَابِلٌ
وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ[٣٠]
فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ
فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاَجِ وَيَشْمَعُ[٣١]
حتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ
وبِأَيِّ حِينِ مَلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ[٣٢]

ذكَـرَ الْـوُرُودَ بهـا وشَـاقَى أَمْـرَهُ
شُـــؤْمٌ وأَقْبَـــلَ حَيْنُـــهُ يَتَتَبَّـــعُ

فَـــافْتَنَّهُنَّ مِـــنَ الســـوَاءِ ومـــاؤُهُ
بَئْـــرٌ، وعائـــدَهُ طريـــقٌ مَهْيَـــعُ(٣٣)

فكأَنَّهـــا بـــالجِزْعِ بَـــيْنَ نُبـــايعٍ
وأُولاَتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ(٣٤)

وكـــــأَنَّهُنَّ ربابـــــةٌ وكأَنَّـــــهُ
يَسَرٌ يُفِيضُ على القِدَاحِ ويَصْدَعُ(٣٥)

وكأَنَّمـــا هُـــو مِـــدْوَسٌ مُتقَلِّـــبٌ
في الكَـــفِّ إلاَّ أَنَّـــهُ هُـــوَ أَضْـــلَعُ(٣٦)

فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَـدَ رَابـِىءِ الـــ
ضُّـــرَباءِ فَـــوقَ الـــنَّظْمِ لا يَتَتَلَّـــعُ(٣٧)

فَشَـرَعْنَ في حَجَـرَاتِ عَـذْبٍ بـارِدٍ
حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأَكْرُعُ(٣٨)

فَشَـرِبْنَ ثـمَّ سَـمِعْنَ حِسًّـا دُونَـهُ
شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْـرَعُ(٣٩)

ونَمِيمَـــةً مِـــنْ قـــانِصٍ مُتلَبِّـــبٍ
في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَـشُّ وأَقْطَـعُ(٤٠)

فَنَكِرْتَـــهُ ونَفَـــرْنَ وامْتَرَسَـــتْ بـــهِ
سَـــطعَاءُ هَادِيـــةٌ وهـــادٍ جُرْشَـــعُ(٤١)

فَرَمَـى فأَنْفَـذ مِـنْ نَجُـودٍ عـائِطٍ
سَـهْماً، فَخَـرَّ وريشُـهُ مُتَصَـعِّدُ(٤٢)

فَبَـدَا لَـهُ أَقْـرَابُ هَـذَا رَائغـاً
عَجِلاً، فَعَيَّـثَ في الكِنانـة يُرْجِـعُ(٤٣)

فرمَـى فـأَلْحَقَ صـاعِدِيًّا مِطْحَـراً
بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْـلُعُ(٤٤)

فأَبَـــدَّهُنْ حُتُـــوفَهُنَّ فَهَـــارِبٌ
بِدَمائِـــهِ أَو بـــارِكٌ مُتَجَعْجَـــعُ(٤٥)

يَعْثُـــرْنَ في حَـــدِّ الظُّبـــاتِ كأَنَّمـــا
كُسِـيَتْ بُـرُودُ بَنِـي تَزِيـدَ الأَدْرُعُ

من الجدير بالذكر أن الشاعر استهلَّ هذا المشهد بقوله: (والدهر لا يبقى على حدثانه)، حتى جعل هذه العبارة لازمة لفظية ومعنوية وموسيقية على وجه الحقيقة، ليقرر من خلالها أن الدهر لا يبقى على حدثانه أحد من هذه الأصناف المذكورة " فكأننا أمام رثاء كوني شامل فهو لا يرثي أبناءه وحده، ولا الوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعا"(٤٦). ومع تقريره لهذه الحقائق إلا أن الباحث سيدرس هذه المشاهد في ضوء نظرية المعادل الموضوعي.

فبدا الحمار وأتنه في لحظات مليئة بالسعادة واللعب والحيوية والنشاط، يتمتعون معاً (فلبثن حينا يعتلجن بروضه)، ولكن لّما قلّ الماء واضمحلت أماكنه بدأت رحلة المعاناة التي يبدو قائدها في مبتداها ومنتهاها الحمار الوحشي؛ فهو المسيطر

على الموقف كاملا والمهيمن على أجزائه، (فافتنّهنّ من السواء). حتى في إطار التشبيه بدا سيد الموقف (وكأنهن ربابة وكأنه بشر)، (وكأنما هو مدوس). فالحمار حامي الحمى وهو مَنْ يمارس البطولة وسلطة الحاكم؛ يبحث عن مكان آمن وافر الماء مخصب ممرع في رحلة شاقة تخطّى فيها كل المخاطر، لكن من مأمنه يؤتى الحذر، فقد وصل إلى عين الماء ليلًا حيث الصائد المتربص به وبهن، ليلقى كلّ منها حتفه. فالبحث عن الماء ومصادره حيث تأمل الحياة قد أوردها الموت والهلاك.

إنَّ الحمار في هذه المرثية رمزي لا حقيقي؛ قد استوحاه الشاعر ليمرر من خلاله أفكاره وإحساساته. فهو تعبير عن حالة الشاعر النفسية من جهة، وموقفه من الحياة من جهة ثانية[٤٧].

فإذا كان الحمار قائماً على راحة أتنه وحيويتها، ومهتما بشؤونها من حيث المأكل والمشرب والطمأنينة، فإن الشاعر يتوارى وراء الصورة ليظهر هو الراعي لشؤون بيته وأولاده ويسهر على راحتهم وطمأنينتهم فيضمن لهم حياة كريمة بصرف النظر عن المصاعب والمتاعب والمخاطر التي يواجهها، حتى إذا ما أوصلهم إلى المرحلة التي يكونون فيها شبابا آمنين مستقرين يفرحون ويمرحون، نجد أيادي المنيّة تختطفهم وتنهي سعادتهم في مشهد مأساوي لا تنفع فيه قوة الأب وخوفه عليهم ورعايته لشؤونهم. وهكذا كان الحمار الوحشي إذ لم يستطع أن يؤمن نفسه من الموت ومن سهام ذلك الصائد، ولم ينفع الأتن أيضا الامتراس به، فقد أصابه ما أصابها، ولم يستطع أحد منهم أن يؤمن نفسه من بطش الموت، وهذا ما ابتدأ به المشهد من خلال اللازمة التي سبق ذكرها. وهكذا هي حياة الإنسان بدايتها حياة ونهايتها موت.

ومما ينطوي وراء هذا المشهد، الحالة النفسية للشاعر؛ فالأب دائم التفكير في شؤون أسرته سعداء كانوا أم تعساء، يبحث لهم دائما عمّا يوفر لهم حياة آمنة مستقرة، لكن عنصر الاستقرار لم يكن حاضراً في هذا المشهد، بل نجد أن الرحلة من أجل الراحة مستمرّة، ينعم فيها الإنسان قليلاً ثم يزول ذلك النعيم ليحاول أن يبحث عن أسباب نعيم أخرى قد يحصلها وقد لا يحصلها، وقد يكون حتفه في النعيم الذي يسعى إليه. وهكذا فقد أعلن أبو ذؤيب ذلك في قوله: (ولقد حرصت بأن أدافع عنهم) وهذا واجبه الأبوي السلطوي؛ إذ يدافع عنهم ضد الجوع والعطش والخوف،

مما يجعله في حالة اضطراب نفسي وصراع دائم مع الحياة، حتى إذا أمّنهم انتزعتهم المنيّة من يديه (فإذا المنية أقبلت لا تدفع). لقد فاقت مصيبة الشاعر مصيبة الحمار الوحشي، فإذا كان الحمار قد مات ولقي حتفه مع أتنه، فإنّ الشاعر قد بقي حيّا يصارع آلام موتهم وبُعدهم.

وهكذا فقد توحد الدور القيادي البطولي للحمار الوحشي وأبي ذؤيب؛ إذ مثل كل واحد منهما دور الراعي الذي يحمي رعيته، فضمن لهم بعض أسباب الحياة، لكنه لم يضمن لهم الحياة، لذلك بدا كل واحد منهما شديد الانفعال في هذه المسؤولية التي تقع على كاهله. ولأن نتيجة كل ذلك الفناء لا البقاء، والموت لا الحياة. ولأنّ الموت أقوى من أي وجود- لم يستطع كل واحد منهما أن يحافظ على هذا الدور الذي أوكل إليه حتى لو بقي حياً.

أما الأتن التي تتبع ذلك القائد فما هي إلا أبناء أبي ذؤيب الذين قضوا نحبهم وتجرعوا ألم الموت

فأبدَهنَ حتوفَهنَ فهاربٌ
بذمائه أو باركٌ مُتجَعجعُ

لقد أرادت تلك الأتن أن تستقي ماء الحياة لكنها تجرعت مرارة الموت وسهام الصائد الذي قضى عليها. وهكذا أبناء أبي ذؤيب.

فبدا مجسداً ذاته وأبناءه في كل مشهد من مشاهد هذه القصيدة، بل في كل بيت وفكرة في المشهد الواحد. فالمشهد ينطوي على صراع من أجل البقاء؛ فما الحمار وبحثه عن مساقط الغيث ومواطن الكلأ، وارتحاله صيفاً وشتاء إلا هذا الإنسان الذي يصارع من أجل الحياة والبقاء، ونتيجة الاثنين واحدة هي الزوال والفناء: فهو يضربها لنفسه مثلاً على حتم الموت، وتصدع الجمع، وتمزق شمل الأصحاب والخلان "(٤٨).

مشهد الثور الوحشي(٤٩):

والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثانِهِ
شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ(٥٠)
شَعَفَ الكلاَبُ الضَّارياتُ فُؤَادَهُ
فإِذَا رأَى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ
ويُعودُ بالأَرْطَى إِذَا ما شَفَّهُ
قَطْرٌ ورَاحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ(٥١)
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ
مُغْضٍ يُصَدقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ(٥٢)
فَغَدَا يَشرِّقُ مَتْنَهُ فَبدَا لَهُ

أُولَى سَوَابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ(٥٣)
فاهْتاجَ مِنْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ
غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيانِ وأَجْدَعُ(٥٤)
يَنْهَشْنَهُ ويَذُبُّهُنَ ويَحْتَمِي
عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ(٥٥)
فَنَحا لها بِمُدَلَّقَيْنِ كأَنَّما
بِهِما منَ النَّضْجِ المُجَدَّحِ أَيْدِعُ(٥٦)
فكأَنَّ سَفُّودَيْن لَمَّا يُقْتِرَا
عجِلاَ لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
فصَرَعْنَهُ تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ
مُتَرِّبٌ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً
منها، وقامَ شَرِيدُها يَتضَوَّعُ
فَبَدَا لهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ
بِيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لهُ
سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ
بالخَبْتِ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ(٥٧)
بالخَبْتِ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ(٥٨)

إنّ مشهد الثور الوحشي هو تعميق ثان لرؤية أبي ذؤيب في قصيدته؛ استهلها باللازمة التي سبق ذكرها (والدهر لا يبقى على حدثانه) مقرراً النهاية قبل البداية، فهي قدرٌ محتوم. إذ يبدو الثور الوحشي وحيداً مفرداً، يواجه الطبيعة بعناصرها ومخاطرها من برد شديد، ومطر، وكلاب ضارية، وسهامُ صائد منتظرة، مما يضعفه، فلا أنيسَ له ولا رفيق حتى لو امتلك قوة، فإن كثرة الخصم تغلب الوحدة؛ لذا يحاول أن يحتمي بكل ما يقرّب منه الحياة، فيلوذ بشجرة الأرطى لعلها تخفف عنه برد الشتاء القارص، والمخاطر التي تتربص به. فزمنه يعجّ بالأخطار ليلاً ونهاراً. فمنذ بداية المشهد إلى نهايته لم نجد لحظة تظهر فيها السكينة والطمأنينة عنده، بل يظهر الفزع والخوف، فعينه تترقب ذلك الخطر الذي يداهمه وهو الكلاب، فيعدّ نفسه لحربٍ طاحنة يحاول فيها أن يكون المنتصر، ولكن هيهات، لقد حاول الثور كثيرا أن يبقى على قيد الحياة فيشنّ غارة على الكلاب بقرنيه الحادّين ويوقع فيها جراحاً، لكن كثرتها تحول دون النصر (فصرعنه تحت الغبار وجنبه متترِّب)، ويحاول ثانية أن يستعيد قوته، فينهض مثقلا بالحقد وحب البقاء فيوقع بها. وهنا يظهر الشاعر عنصر المفاجأة بالصائد الذي يتربص خلف الأستار:

فرمى لينقذ فرَّها فهوى له
سهمٌ، فأنفذ طُرّتيه المنزع

فكبـا كمـا يكبـو فتيقـق تـارز
بالخبـت إلا أنـه هـو أبـرعُ

فالتقنية الفنية التي سار عليها أبو ذؤيب في قصيدته هي إدخال العنصر الإنساني في كل واحدة من هذه اللوحات، ليكون تدخله في إطار الفناء، فيكون فاعلاً فيه مهلكا لهذه الأحياء (الحيوانات) التي عرفت بشهرتها في إطار القصائد الجاهلية. ولكن السؤال الذي يبقى في القصيدة هل يستطيع الإنسان الذي أفنى الحمار وأتنه والثور الوحشي أن يمتلك وجوده وحياته؟

تقوم هذه القصيدة منذ بدايتها على فلسفة الفناء، فلا أحد على وجه هذه الأرض يمتلك حياته؛ لا الحيوان المسالم الذي لا يملك قوة يدافع فيها عن ذاته غير الهزيمة، ولا الحيوان القوي الذي يملك من القوة ما يمكنه من الدفاع عن نفسه، فالكل ضعيف مستسلم وهذه هي الحقيقة التي سطرها أبو ذؤيب.

وإذا المنيـةُ أنشـبت أظفارهـا
ألفيـت كـلَّ تميمـةٍ لا تنفـعُ

فأسباب الحذر لا تجدي، وكذلك أسباب القوة، وضحية ذلك الموجود قويا كان أم ضعيفاً.

فأبو ذؤيب يقيم تضادا معنويا بين المشهدين الثاني والثالث من القصيدة؛ فحمار الوحش ليس لديه ما يدفع به أسباب الفناء إلا البحث عن المأكل والمشرب وهذا ما دفعه إلى الارتحال، وحينما وصل إلى مقصده وجد في هذا المظهر الحيوي موتاً وفناءً. أما الثور الوحشي فقد بدا أكثر قوة إذ يملك من أسباب القوة ما يدافع به عن نفسه. ولكن أبا ذؤيب يتدخل في الصنع الفني ليجعل الثور وحيدا والكلاب جماعة وهذا مظهر ثان للتضاد، ثم يدخل عنصر الصائد لينهي المعركة ويقضي على وجوده. كل ذلك بما يخدم غرضه الفني وفكرته الجوهرية التي عادلها بهذا الفناء الذي أصاب الحمار والثور. فهذه القصص "تعكس رؤية الشاعر للموت والحياة، فهي عبارة عن استقاء أشياء لها قيمة من الوسط الذي يعيش فيه الشاعر من أجل تأكيد حتمية المصير... ومن هنا فقد جاء الحديث عن مصير الحيوان في الشعر العربي القديم ليبرر رؤية إنسانية كان الشاعر يشعر بها، ألا وهي شمولية الموت لكل الأحياء"(٥٩). فالسعادة التي ظهرت في المشهد الثاني اختفت في

المشهد الثالث ليحلّ محلّها الخوف وعدم الطمأنينة.

وكذلك فإن الصراع في المشهد الثاني لا يبدو صراعا بالمفهوم الحقيقي للصراع، بل هو رحلة بحث عن ملجأ يقي الباحث عثرات الزمن. وفي المشهد الثالث بدا الصراع متراكما من أوله إلى آخره؛ ومعنى ذلك أن هذا المشهد قد مثلت نقطة مركزية بين الثاني والرابع، فهو واسطة العقد؛ حيث المعاناة والتعب والخوف.

ومما ينظر إليه في إطار التضاد أن حمار الوحش ظهر بصورة جماعية لا فردية وهذا يكسبه طمأنينة أكثر. أما الثور فقد بدا وحيدا مما يتسبب في ضعفه. ولعل هذا المظهر هو الذي بدا فيه أبو ذؤيب نفسه، فهو وحيد يعاني ما أصابه بأبنائه من قدر محتوم يحاول أن يتقوّى ليقف في وجه مصيبته، لكنّ وقع المصيبة أقوى؛ فلمحنا عنده أنّة الحزن واضحة في خطاب أميمة العاذلة.

صراع الفارسين(٦٠):

والـدَّهْرُ لا يَبْقَـى علـى حدَثانِـهِ
مُسْتَشْـعِرٌ حَلَـقَ الحديـدِ مُقنَّـعُ
حَمِيَتْ عليه الـدِّرْعُ، حتَّـى وَجْهُـهُ
مـنْ حَرِّهـا يـومَ الكريهَـةِ أَسْـفَعُ
تَعـدُو بـهِ خَوْصـاءُ يَفْصِـمُ جَرْيُهـا
حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْـيَ رِخْـوٌ تَمْـزَعُ(٦١)
قَصَرَ الصَّبُوحَ لهـا فَشُـرِّجَ لَحْمُهـا
بالنَّيِّ فَهْيَ تَئُوخُ فيها الإِصْبَعُ(٦٢)
مُتفَلِّـقٌ أَنْسَـاؤُها عَـنْ قَـانِئٍ
كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ بُرْضَـعُ(٦٣)
تَـأْبَى بِـدِرَّتِها إذا مـا اسْتُغْضِـبَتْ
إلاَّ الحَمِـيمَ فإِنَّـهُ يَتَبَضَّـعُ(٦٤)
بَيْنَـا تَعَنُّقِـهِ الكُمـاةَ ورَوْغِـهِ
يَوْمـاً أُتِـيحَ لَـهُ جَـرِيءٌ سَـلْفَعُ
يَعْـدُو بـهِ نَهْـشُ المُشَـاشِ كأَنَّـهُ
صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُـهُ لاَ يَظْلَـعُ(٦٥)
فَتناديَـا وتَوَافَقَـتْ خَيْلاَهُمـا
وكِلاَهُمـا بَطَـلُ اللِّقـاءِ مُخَـدَّعُ
متَحـامِيَيْنِ المَجْـدَ، كـلُّ وَاثِـقٌ
ببلائِـهِ، والْيَـوْمُ يَـوْمٌ أَشْـنَعُ
وعليهمـا مَسْـرُودَتانِ قَضَـاهُما
دَاوُدُ أَو صَـنَعُ السَّـوَابِغ تُبَّـعُ
وكِلاَهُمـا في كَفِّـهِ يَزَنِيَّـةٌ
فيهـا سِـنانٌ كالمنـارَةِ أَصْـلَعُ
وكِلاَهُمـا مُتَوَشِّـحٌ ذَا رَوْنَـقٍ
عَضْـباً إِذَا مَـسَّ الضَّـرِيبَةَ يَقْطَـعُ
فَتَخالَسَـا نَفسَـيْهما بِنَوَافِـذٍ
كَنَوَافِذِ العُـبُطِ الَّـتِي لاَ تُرْقَـعُ(٦٦)

وكِلاهُما قـد عـاشَ عِيشَـةَ ماجِـدٍ
وجَنَى العَلاَءَ، لَـوَ أنَّ شـيْئاً يَنْفَـعُ

يقوم جوهر القصيدة كله على الصـراع، لكن هذا الصراع كـان يتخـذ مـن الحيـوان والإنسان والطبيعة مظاهر له. ففي المشـاهد السابقة لاحظ الباحث صراعاً بـين الحمـار وأتنه من جهة، والطبيعة بقسوتها من جهـة أخرى، والإنسان الصائد الذي أنهـى ذلـك الوجود من جهة ثالثة، ثم لمـح الباحـث في المشهد الثالث صراعاً بـين الثـور الوحشـي والطبيعة والإنسان مـن جهـة ثانيـة، فـرأى الإنسان الصـائد أيضـاً يهـمّ بإنهـاء صـورة ذلـك الصـراع الـذي كـان في لحظـة معينـة لصالح الثور الوحشي، فتغلّبَ الإنسـان في المشـهدين السـابقين علـى إرادة الحيـوان في حب البقـاء والحيـاة والوجـود، فبـدا بطـلاً يهاب جانبـه. ونجـد أبـا ذؤيـب يفاجئنـا في المشهد الختامي للقصيدة بصورة الإنسان في صراعه مع الإنسان، ولكـن بصـورة غريبـة تظهر التكافؤ بين الجانبين في القـوة والعـدّة والغاية؛ فتحصّن كلّ واحد منهما بما يجلـب له الحياة ويدفع عنه الفناء في مشـهد قتـالي جعل ذلك اليوم (أشـنع). فاسـتهلّ المشـهد بما استهلّ به المشاهد السابقة:

والـدهر لا يبقـى علـى حدثانـه
مستشـعرٌ حَلَـقَ الحديـدِ مُقَنَّـعُ

مقرراً وحدة المصير لكـل هـذه المظـاهر الحيوية في الوجود. فالإنسان مهما اتخذ مـن أسباب القوة والمنعة والحصانة والحـذر فـإن ذلـك لا يجـدي نفعـاً مـع حقيقـة الكـون القائمة على الفناء. فالإنسان الذي ظهـر في المشاهد السابقة مفنيـا للحمـار والثـور بـدا فانيا في هذا المشهد؛ لم يستطع علـى الـرغم مـن قـوة بأسـه وشـكيمته أن يمـنح الحيـاة لنفسـه، بـل ظهـر عـاجزاً مسـتكينا ضـعيفاً للقدر رغم مظاهر القوة، وبهذا تساوى مـع غيره إلا أنه افترق عنها بأنـه اكتسـب مجـدا وقيمة رغم الخسارة الفادحة في البقاء.

ومما يجدر النظر إليه في هـذا المشـهد، أن أبـا ذؤيـب استحضـر صـراعا إنسـانياً بـين فارسين، وجعل الاثنين يعانيان مـن الفنـاء، فلم يجعـل الغلبـة فيـه لأحـد منهمـا علـى الآخـر بـل تسـاوياً في المجـد، وتسـاويا في الفناء. وكأنه بذلك يستعيد صـورة الصـائد الذي نزع من الحمار والثور حياتهما لتُنـزع منه الحياة في هذا المشهد.

وبهـذا فـإن الـنص" يـوازن تمامـاً بـين الإنسان والحيوان؛ شـريحة للإنسـان تتلوهـا شـريحتان للحيـوان، ثـم شـريحة أخـرى للإنسـان"(٦٧). فالقصـيدة إذن قائمـة علـى

والتعادل والتكافؤ في أربعة مشاهد؛ استغلّ الأول لبسط قضيته الإنسانية في الفقد والموت؛ فهي قضية خاصة في ظاهرها، لكن أبا ذؤيب أدرك كنهها وحقيقتها، فوجدها قضية عامة، لذلك عمّمها على هذه المظاهر الوجودية الحيوانية والإنسانية معاً، وأتبعها بالحديث عن المظاهر الحيوانية لتعميم الرؤيا وتعزية الذات. وجعل المتلقي في حالة حضور ذهني باحثاً عن رابط لذلك. ثم عاد في المشهد الختامي إلى القضية الإنسانية المحورية؛ بأن الإنسان مخلوق ضعيف عاجز أمام الموت.

فالفكرة التي جعلها قضيته في المشهد الأول وهي يقينه الموت ووحدة المصير عادلها بهذه الصور التي اكتسبت جمالاً فكرياً متوافقاً مع الحقيقة الدينية﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن:٢٦-٢٧]. لكنها في القصيدة اكتسبت ثوب التجربة الحقيقية والصورة الفنية الممتدة الممتعة في العرض والطرح بتوسيع رؤية الإنسان، وتفعيل دور العقل الغافل عن هذه الحقيقة.

وثمة قضية نقلت من الإطار الخاص إلى العام وهي قضية الضعف الإنساني، فحتى وإن أبدى أبو ذؤيب قوة أمام المصائب التي تعترضه، فإنّ ذلك لم يكن إلا ضربا من العبث الذي يظهر ضده للشامتين. "فهي منازلة لا تخلو من المراوغة والمخاتلة والرغبة في الشماتة من الدهر الذي لم يستطع أن ينال منه"[٦٨]. فقد مثل أبو ذؤيب هذه الفكرة من خلال الضعف الذي مثلته العناصر الحيوانية أمام الطبيعة والإنسان. وهي القوة أيضاً التي ظهرت عند الفارسين في صراعهما، لكنهما صرعا أمام القدر والموت فضعفا واستكانا. وهكذا فإن الإنسان ضعيف مهما تعالى على هذه الحقيقة وأظهر شجاعة وقوة. وبهذا يغدو القوي والضعيف وجهين لعملة واحدة هي الضعف الإنساني أمام القدر الإلهي، بل الضعف الكوني أمام الوجود والقدر الإلهي.

الخاتمة:

بعد محاولة الباحث دراسة نظرية المعادل الموضوعي في عينية أبي ذؤيب الهذلي تبين ما يلي:

١-أن القضية المركزية التي نظمت القصيدة من أولها إلى آخرها هي الصراع على البقاء مع عمومية الفناء.

٢-أن الشاعر قد مثل هذا الصراع من خلال المشاهد الشعرية؛ فاستحضر لذلك صورا من عوالم الحيوان في

صراعه مع الطبيعة والإنسان، والإنسان في صراعه مع الإنسان.

٣-أن الشاعر قد قصد إلى تعميم التجربة على العوالم الإنسانية والحيوانية ليجعل قضيته مع فقد أبنائه خاصة ومع الموت عامة ليست قضية خاصة بل عامة تُطال كل موجود على هذه الأرض، وهو عين المعادل الموضوعي.

٤-أن الحيز الإنساني في القصيدة قد رافق أجزاءها لكنه استقل بمشهدين الأول والرابع وشغل الحيوان المشهدين الثاني والثالث وبهذا تعادل الحيوان مع الإنسان في الفناء وتساوياً. وهو مظهر مهم للمعادل الموضوعي أيضاً.

٥-أن أبا ذؤيب قد جسد صراعه مع الحياة بصراع هذه الحيوانات مع الطبيعة على البقاء والارتحال من أجل تحقيقه دون معرفة المصير الذي ستؤول إليه.

الهوامش:

(١)أونج.ج. والتر، **جدل المعادل السمعي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مجلة فصول، مجلد ١٠، عدد ١/ ٢، ١٩٩١/ ١٤١٢هـ، ص ٢٣٥.

(٢)انظر: أبو مراد، فتحي ، وحتاملة، حنان ، **دراسة تحليلية في مفضلية المثقب العبدي النونية في ضوء نظرية المكافئ الموضوعي**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٨، عدد ١٢، ٢٠١٤/ ١٤٣٥هـ، ص ٢٧٨٠.

(٣) المحادين، عبدالحميد، **المصابيح الزرق: المعادل الموضوعي لحياة وفكر حنا مينه**، مجلة أفكار، د.م, عدد ٤٥، ١٩٧٩/ ١٤٠٠هـ، ص٥٣.

(٤) انظر: غزوان، عناد، **المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا**، مجلة أقلام، مجلد ١٩، عدد ٩، ١٩٨٤/ ١٤٠٥هـ، ص ٣٥-٣٧. وانظر أيضاً: دواس، أحسن، **المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد: دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات**، مجلة الأثر، عدد ٢٦، ٢٠١٦/ ١٤٣٧هـ، ص ٥٧.

(٥) غزوان، عناد، **المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا**، ص٣٩

(٦) فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦/ ١٤٠٧هـ، ص١٤٥.

(٧) انظر: أبو مراد، فتحي، **المعادل الموضوعي بين النظرية والتطبيق: قصيدة الأرض لمحمود درويش نموذجا**، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، د.م، عد٣٣، ٢٠٠٧/ ١٤٢٨هـ،ص ٣٦٤.

(٨) رشدي، رشاد (١٤٠٤هـ-١٩٨٣م). **ما هو الأدب**، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، ١٩٧١/ ١٣٩٢ه، ص٦ .

(٩) الشملان، نورة، **أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره**، ط١، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، ١٩٨٠ / ١٤٠١هـ، ص١٤٧. انظر: منصور، محمد مصطفى، **أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤/ ١٤٢٥هـ، ص٤٠

(١٠) البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٦٨٢هـ-١٦٨٢م)، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ج١، ص٤٢٣.

(١١)الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦هـ-٩٧٦م). **الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، ط١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢، ج٦، ص١٨٧.

(١٢) منصور، محمد مصطفى، **أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤/ ١٤٢٥هـ، ص٤٥.

(١٣) الديوب، سمر، جدلية الفناء والخلود في عينية أبي ذؤيب الهذلي، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٧، عدد ٣+٤، ٢٠١١، ص٩٦.

(١٤) المرجع السابق ، ص٩٦.

(١٥) انظر المرجع السابق ص١١.

(١٦) الشملان، نورة، **أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره**، ص٦٥.

(١٧) عزام، محمد، **المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب**، ١٩٩٩/ ١٤٢٠ه، ص٢٨. نقلا عن : . Eliot. T .S Selected prose. London. 1963 .P23

(١٨) ماثيسن، ف، أ ، **ت.س. إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، ط١، ١٣٨٦/١٩٦٥هـ، ص١٣٢ .

(١٩) الضّبِّيّ، المفضل (١٧٨هـ -٧٨٠م). **المفضليّات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٦، دار المعارف، مصر، ص٤٢١-٤٢٢.

(٢٠) هويَّ: هواي، بلغة هذيل. أعنقوا: أسرعوا. تُخُرِّموا: ماتوا واحدا تلو الآخر.

(٢١) المروة: واحدة المرو، وهي حجارة بيض يقدح منها النار. المشرَّق: المصلّى

(٢٢) انظر: الهدروسي، سالم مرعي، **الطقسية الأسطورية في عينية أبي ذؤيب الهذلي: مشهد مصرع الجون نموذجا**، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد٢٢، عدد٢، ٢٠٠٤/ ١٤٢٥هـ، ص٢٧٩.

(٢٣) رشدي، رشاد (١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م)، **مقالات في النقد الأدبي**، دار الجيل، القاهرة، ١٣٨٣/١٩٦٢هـ، ص٦٨.

(٢٤) أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦/ ١٤٠٧هـ، ص٢٢٠ .

(٢٥) الشملان، نورة، **أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره**، ص٥٦.

(٢٦) الضّبِّيّ، المفضل (١٧٨هـ -٧٨٠م). **المفضليّات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٦، دار المعارف، مصر، ص٤٢٢-٤٢٥.

(٢٧) جون السّراة: عنى حمارا، والجون: الأسود إلى حمرة. لسّراة: أعلى الظهر. الجدائد :الأتن اللواتي خفّت ألبانهن.

(٢٨) الصّخِب: الكثير النهيق. الشوارب: مجاري الماء في الحلق. المسبع: الذي وقعت السباع على غنمه.

(٢٩) الجميم: النبت الذي يكثر فيصير كأنه جمّة. السمحج: الطويلة على وجه الأرض. أزعلته: نشّطته.

(٣٠) الواهي: المنكير. أثجم: أقام وثبت.

(٣١) يعتلجن: يعض بعضهن بعضاً. يشمع: يلعب ويمزح.

(٣٢) الرّزون: أماكن في الجبل يكون فيها الماء. الملاوة : الزمن والدهر.

(٣٣) افتنّهنّ : فرّقهنّ يطردهنّ فنونا من الطّرد. السّواء: رأس الحَرّة، وهي الأرض ذات الحجارة السود. بثر: كثير. المهيع: البيّن الواضح.

(٣٤) الجزع: منقطع الوادي. العرجاء: أكمة أو هضبة.

(٣٥) الرِّبابة: رقعة تجمع فيها قداح اليسر، والمراد هنا القداح. يفيض: يدفع.

(٣٦) المدوس: مسن الصّيقل يجلو به السيف. أضلع: أغلظ .

(٣٧) العيوق: كوكب يطلع بجيال الثريّا. الضرباء: قوم يضربون بالقداح. النظم: نظم الجوزاء. لا يتتلع: لا يتقدم ولا يرتفع.

(٣٨) الحجرات: النواحي. البطاح: بطون الأودية. الأكرع: يعني أكرع الحمير.

(٣٩) الحجاب: الحَرّة.

(٤٠) المتلبّب: المتحزّم بثوبه. الجشء: القضيب الخفيف من النبع تصنع منه القوس.

(٤١) السطعاء: الطويلة العنق. الهادية: المتقدمة. الجرشع: الغليظ المنتفخ الجنبين.

(٤٢) النجود : الأتان العبلة المشرقة. العائط: التي اعتاطت رحمها فبقيت أعواما لا تحمل. منصمّع: منضم من الدم.

(٤٣) رائغاً: عادلاً. عيّث: مدّ يده إلى كنانته ليأخذ سهماً.

(٤٤) الصّاعديّ: المرهف. المطحر (بكسر الميم): السهم البعيد الذهاب.

(٤٥) الذماء: بقيّة النفس.

(٤٦) رومية، أحمد وهب ، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨، ص٢٩١ .

(٤٧) الطعان، سليمان، **دور الحيوان في التعبير عن التجربة الجاهلية: حمار الوحش نموذجا**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد٨٤، عدد ٢، ٢٠٠٩م ١٤٣٠هـ، ص٤٨٣.

(٤٨) النويهي، محمد (١٤٠١هـ-١٩٨٠م)، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠/ ١٣٩١هـ، ج٢، ص٧١٣.

(٤٩) الضّبّيّ ، المفضل **المفضليّات** , ص ٤٢٥-٤٢٧.

(٥٠) الشبب : المسن من الثيران .

(٥١) البليل: الريح الباردة.

(٥٢) المغضي : الذي له بين كل نظرتين إغضاء فهو أقوى لبصره.

(٥٣) يشرّق متنه: يظهره للشمس.

(٥٤) وافيان: سالما الأذنين. الأجدع: مقطوع الأذن.

(٥٥) عبل الشّوى: غليظ القوائم. الطرّتان: الخطّتان في الجنبين.

(٥٦) المذلّقان: الحادان ,اراد القرنين .النضخ: الرش بما ثخُن مثل الدم. المجدّح: أراد تحريك قرنيه في أجوافها.

(٥٧) الفنيق: فحل الإبل. تارز: اليابس. الخبت: المطمئن من الأرض ليس به رمل.

(٥٨) الفنيق: فحل الإبل. تارز: اليابس. الخبت: المطمئن من الأرض ليس به رمل.

(٥٩) ربابعة، موسى، **نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي**، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ٧، عدد ٢، ١٩٨٩/ ١٤١٠هـ، ص١١٥.

(٦٠) الضّبّيّ، المفضل، **المفضليّات، ص٤٢٧-٤٢٩.**

(٦١) الخوصاء: الغائرة العينين، أراد فرسه. يفصم: يكسر من شدته. رخو: سهلة مسترسلة.

(٦٢) شرّج: خُلِط. النّي: الشحم.

(٦٣) الأنساء: عرق في الورك والفخذ. القانئ: أراد الضرع الذي كان أبيض فاحمرّ. الصاوي: اليابس. الغبر: بقية اللبن.

(٦٤) يتبضّع: يرشح جلدها بالعرق.

(٦٥) نهش المشاش: خفيف القوائم. الصّدَع: من الحمر وسط ليس بالعظيم ولا الصغير. رجعه: عطفه بيديه.

(٦٦) العبط: جمع عبيط، وأصل العبط شق الجلد الصحيح ونحر البعير من غير علة.

(٦٧) أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة**، ص٢١٧.

(٦٨) رومية، أحمد وهب، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص٢٧٧.