صورةُ الذِّئبِ في الشِّعر العربيِّ القديم
الشَّنفرى والفَرَزْدَقُ أُنموذجاً

KADİM ARAP ŞİİRİNDE "KURT" İMGESİ EŞ-ŞENFERA VE FEREZDAK ÖRNEĞİ

IMAGE OF THE WOLF IN THE OLD ARAB POETRY AL-SHANFARA AND AL-FARAZDAQ AS EXAMPLE

أسامة اختيار*
خالد خالد**

Özet

Birçok şair, şiirlerinde "kurt" imgesini kullanmıştır. Ne var ki, onların betimlemede kullandıkları araçlar farklıdır. Biz, çalışmamızda iki eski şair olan eş-Şenfera ve Ferezdak'ın imgelemelerini ele aldık. Söz konusu şairlerin imgelemeleri birbirinden farklı iki şekilde ortaya çıkmıştır. Her birinin kendine özgü ifade tarzı ve sembolleri bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kurt, eş-Şenfera, el-Ferezdak, İmge.

Abstract

Many Arab poets described "wolf" in their poems their ways of descriptions were different and varied. However, the tools they use in their descriptions are different. So We have chosen this image with two old poets "Al-shanfara and

* Doç. Dr. Ousama EKHTIAR, Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (ousama967@gmail.com)
** Öğretim Görevlisi, Khaled Khaled, Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (siamndo1@hotmail.com)

Al-farazdaq. Everyone described wolf in different way each one has its own significance and symbolic

Keywords: Wolf, Al-shanfara, Al-farazdaq, Image.

تمهيد:

تناولَ العديدُ منَ الشُّعراء العرب الذِّئب في قصائدهم قديماً، وتلوَّنَتْ أدواتُهم في تصويرهم له، وبَدَتَ الصُّورةِ العامَّةُ واحدةً، وهي صورة الذِّئب الذي يزور الإنسان لأسباب مختلفة أو يلتقي به مصادفةً، ولكنَّ جُزئيَّات هذه الصُّورة ودلالاتها مختلفةٌ منْ شاعرٍ إلى آخرَ، تبعاً للظروف التي تُرسَمُ فيها اللوحة الوصَفيَّةُ للذئب، وما ينتج منها من إرهاصاتٍ نفسيَّةٍ تتقاطع بين شاعرٍ وآخرَ في أمورٍ، وتتباين في أمور.

تُعنَى هذه الدِّراسة بصورة الذِّئب عند شاعرين من القدماء؛ أحدهما من صعاليك الجاهلية، وهو الشَّنفرى، وثانيهما من شعراء العصر الأمويِّ، وهو الفرزدق، ولا يخفى على الدَّراسين أنَّه من فحول الشُّعراءِ الأمويِّين الذين صَدَّر بهم ابنُ سلامٍ طبقةَ الشُّعراء الإسلاميِّين، وقد جعله في الطَّبقة الأولى مع جرير والأخطل[١].

نحاول في هذا البحث دراسةَ مشهد الذِّئب عند هذين الشَّاعرين، وقد فَاجَأنا الفرزدقُ بنمط جديدٍ من الوصف في قصيدته الَتي تناول فيها وصفَ الذِّئب، فقد بدت قصيدتُه من الوهلَة الأولَى بسيطةً تتناول وصفَ ذئبٍ جائع قصدَهُ ليلاً فَأَطْعَمَهُ، ولكنَّنا بعد الغوص في مكنون القصيدة والتَّأني في دراسة ألفاظهَا وتراكيبها، تكشَّفَتْ لنا أشياء أخرى جديرة بالتَّوقُّف عندهاَ وتأمُّلها وإبرازها، بغية الوصولَ إلى ما أراده الشَّاعر، وما أخفاه في البنية العميقة للغة الشِّعريَّة، وهنا يحضر الرَّمزُ بوصفه أداةً لذلك المحمولِ الخفيِّ لِلُغَةِ القصيدةِ.

أولاً– التفاعل الوجداني بين الشَّنفرى والذِّئب:

يئسَ الشَّنفرى من أَهْله واحتقارهم له، مَثَّلُه في ذلك مَثَلُ الصَّعاليك الآخرين كَتأبَّطَ شراً وعروة بن الورد وغيرَهم، فمضَى هائماً على وجهه في الفلاة باحثاً عن عَالم آخرَ يجدُ فيه ذاته المضطهدة، ويستصْحبُ فيه آخرينَ يستغنيَ بهم عن أَهله، ولَعلَّهُ رأى عَالَمَهُ هذا متمثِّلاً في عالَم الحيوان، ولذلكَ رحل باحثاً عن صديق من الحيوَان لا يعرف الخيانةَ والظُّلم، وقد صرَّح بذلك من مطلع قصيدته المعروفة بلاميَّة العرب، فاتَّخذ من بعض

١ الجمحيُّ، محمَّد بن سلَّام ت٢٣١هـ ، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمَّد شاكر، دار المدني، جدَّة، ١٩٨٠م، ٢/ ٢٩٨.

الحيوانات أهلاً لهُ من دون أهله من الإنْس، وذكرَ الذِّئبَ من بين الحيوانات التي اصطفاها صديقاً، بعد أن أعلنَ القطيعةَ مع بَنِي أمِّه وقومه في مستهل قصيدته[٢]:

أقيموا بَني أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُم * فإنِّي إلى أَهْلٍ سِواكُم لَأَمْيَلُ

فقد حُمَّتِ الحاجاتُ واللَّيل مُقْمِرٌ * وشُدَّت لِطيَّاتٍ مطايا وأَرْحُلُ

وفي الأرضِ منأًى للكريم عَنِ الأذى * وفيها لِمَنْ خافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما في الأرضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ * سَرى راغباً أو راهباً وهو يَعْقِلُ

لم يبدأ الشَّنفرى هذه القصيدة بمقدِّمة غزليَّة أو طلليَّة على عادة الشُّعراء الجاهليِّين، وإنَّما بدأها بثورة على كُلِّ مألوف مأنوس، فاختَارَ أقربَ النَّاس عاطفةً وقطعَ صِلَتَهُ بهم، وانفصلَ عن عالَمِهم الذي يعيشون فيه.

وبعد أنْ بدأَ قصيدتَه متبرِّئاً من أهله حَدَّدَ وجهتَهُ الجديدةَ وعالَمَه الآخرَ الذي يُريد أن يبدأ فيه حياةً مختلفة، فَقَومُهُ رمزٌ للظُّلم، وتمرُّدُه عليهم رمزٌ للثَّورة على الظُّلم، وعبَّر عن ذلك بقوله: "فقدْ حُمَّتِ الحاجاتُ" بعد أن تهيَّأَتْ له أسبابُ التَّمرُّد على الظَّالم والثَّورة عليه، بل قَوِيَت الحاجةُ إليها "وشُدَّتْ لِطيَّاتٍ" فاختارَ السَّيرَ في الفَلاة لتكون متنفَّساً له، وليكون حيوانُها صديقه من دون النَّاس.

يُمهِّدُ الشَّنفرى رحلَتَه إلى عالم آخرَ بهذا المشهد الذي يبعثُ على الأسى لعلَّه يجدُ في العالَم الجديد ضالَّتَهُ من الأُنْسِ بغير الإنسان؛ وبرز بذلك تيَّارُ الصَّعْلكَة لديه "وحَلَّت الرَّابطةُ الصُّعلوكيَّةُ الجماعيَّةُ محلَّ الرابطَة القَبَليَّة"[٣]، وقد عَبَّرَ عن هذا الشَّأن بقوله:[٤]

ولي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلَّسٌ * وأَرْقَطُ زُهلولٌ وعَرفاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الرَّهْطُ لا مَستَودَعُ السِّرِّ ذائعٌ * لَدَيهِمْ ولا الجاني بما جَرَّ يُخذَلُ

نلحظ في هذا المشهد عالَمُ الشَّاعر الذي اتَّخذه من وحوش البريَّة؛ ذِئبٌ خفيفٌ سريعٌ، ونَمرٌ ذو لَونَين، ونَعامَةٌ عَرْفاءُ كثيرةُ الشَّعْر، ثمَّ ذكرَ أسبابَ اختياره لها أَهْلاً مِنْ دونِ أَهْلِه، فهذه الحيوانات لا تُفْشي سِراً ولا تَتَعَقَّبُ خَطأً.

غَلَبَ على الذِّئب أن يكون رمزاً للشَّرِّ عند كثيرٍ من الشُّعراء، لكنَّه مثَّلَ رمزَ الخير عند شعراء آخرين، والخير والشَّرُّ مرتبطان بحال الشَّاعر الوجدانيَّة، وفي حالة الشَّنفرى

---

٢ الشَّنفرى، ديوانه، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت،١٩٩٦. ص٥٥.

٣ أبو ناجي، محمود حسن، الشَّنفرى شاعرُ الصَّحراء الأبيُّ، وزارة الثَّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص٨٠.

٤ الشَّنفرى ديوانه، ٥٥.

كان التَّقاربُ الوجدانيُّ والتَّفاعلُ العاطفيُّ بين الشَّاعر والذِّئب نتيجةً محتومةً للمرارةِ التي عاشها الشَّنفرى في قومه وبينَ أهله، ومن هنا يمكننا أنْ نتلمَّس خيوطاً متشابكةً تربط الشَّنفرى بالذِّئب بوصفه صاحباً بديلاً، فكان الذِّئب معادلاً موضوعيّاً للحالة التي يعيشها الشَّنفرى.

لَعَلَّ خيوط هذه التَّجربة المريرة تلتقي بنشأة الشَّنفرى التي تستند إلى ذكريات الإنسان المقهور المظلوم في قومه، والقهرُ والظُّلم سببان للاغتراب عن المجتمع، وللانفصالِ عن القبيلة، حتَّى صارِ الشَّاعر ذئباً يجنحُ إلى القوَّة والقتل والفتك، وفي هذا الشِّعْرِ يُسقطُ ذاتَه المتمرِّدةَ على الذِّئب، ذلك أنَّه حين يصوِّره فكأنَّما يصوِّر نفسَه، فلا يحتاج في ذلَك إلى عناء البحث عن نظيرٍ له يشاركه تجربةَ القهر، فهما يسيران في أرضٍ واسعةٍ تتَّسع للمخلوقاتَ الوحشيَّة كلِّها، وكلاهما سريعٌ قويٌّ، وإنْ كان الشَّاعر يزعم أنَّه أسرَعُ من الوحوش وأقوى منهاَ[٥]، يقول في هذا المعنى[٦]:

وكُلُّ أَبيٍّ باسِلٌ غير أنَّني * إذا عَرَضَتْ أولى الطَّرائدِ أَبْسَلُ

تفضيلُ الشَّنفرى لنفسه على الوحوشِ هو إظهارٌ لقوَّته أمامَ بني قومه، وما ذاك جشعٌ منه أو طمعٌ في الطَّريدة، وفي غمرةِ هذا المشهد لَا ينسى أن يَبِيْنَ عن عِفَّةَ نفسه[٧]:

وإنْ مُدَّتِ الأَيـدي إلى الزَّادِ لم أَكُنْ * بِأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَومِ أَعْجَلُ

وما ذاك إلَّا بَسْـــطَةٌ عَنْ تَفَضُّـــلٍ * عليهم وكانَ الأَفْضَلَ المُتَفضِّـــلُ

وإذا كان الذِّئب يَنْقَضُّ على فريسته بأنيابه القويَّة، فإن الشَّاعرَ يُعزِّي نفسَه بالاستغناء عن قومه بما يملك من قلب شجاعٍ وسَيف صقيلٍ وقوسٍ طويلة العُنُق، وتُسْهِمُ قوَّةُ الذِّئب وقوَّةُ الشَّاعر في بناء الصُّورة الوصفيَّة الَّتي أرادَ الشَّنفرىَ أن يرسمها لمواجهة الحياة وما تطلبُه من عناء المجابهة والحرب، ويتَّضح هذا المشهد أكثر حين يصوِّر الشَّاعرُ عَدْوَ الذِّئب مسرعاً باحثاً عمَّا يَقتاتهُ، كذلك يصوِّر نفسَه ساعياً إلى أسباب الحياة.

يشترك الشَّاعرِ والذِّئب في الجوع الذي يستدعي حركة الحياة، ويدفعهما ذلك إلى العَدْوِ الحثيث بحثاً عن القوت، وهذا العَدْوُ السَّريعُ يستدعي التَّعب، ولا يخلو من المغامرةِ بما فيها من مخاوفَ[٨]:

---

٥ انظر: حفني، عبدالحليم، شرح ودراسة لاميَّة العرب للشَّنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٨م، ص١٠.

٦ الشَّنفرى، ديوانه، ٥٦.

٧ المصدر نفسه، ٦٦.

٨ المصدر نفسه، ٥٨.

وأَطْوِي عل الخُمْصِ الحَوايا كَما انْطَوَتْ * خُيوطُـــةُ ماريٍّ تُغارُ وتُفْتَـــــلُ
وأَغْدو على القوتِ الزَّهيدِ كمـــــا غَدا * أَزَلُّ تهادَاهُ التَّنائفُ أَطْحَـــــــلُ
غَدا طاوِيـــــــاً يُعارِضُ الرِّيحَ هافيـاً * يخوتُ بأذنابِ الشِّعابِ ويَعْسِـلُ

يُستشَفُّ عنصرُ الخوف من قوله: «تهاداه» أي كُلَّما خرجَ من مفازةٍ تُهديه المفازةُ إلى أخرى، فحالُه في ذلك حال الذِّئب، والتَّماهي بالحيوان حالةٌ لها نظيرُها الحيُّ في حياة الإنسان في الجاهليَّة، لذلك ذهب الجاحظ إلى تفسير هذه العلاقة بين الإنسان في الجاهليَّة والحيوان تفسيراً نفسيّاً فقال: «ولكنَّ هذه الأجناس الكثيرة، ما كان منها سَبُعٌ أو بهيمة أو مشترك الخلق، فإنَّما هي مبثوثة في بلاد الوحش من صحراء أو وادٍ أو غائط أو غيضة أو رَمْلَة أو رأس جبل، وهي في منازلهم ومناشئهم، فقد نزلوا كما ترى بينها، وأقاموا معها، وهم أيضاً من بين النَّاس وحشٌ، أو أشباهُ الوحش»[9] فانظرْ إلى قوله: «وهم أيضاً من بين النَّاس وحشٌ، أو أشباهُ الوحش» تُدْرِكْ أثرَ الحيوان في حياة الشَّاعر العربيِّ في الجاهليَّة ومعايشتَه له، وكَلَفَهُ بوصفه، حتَّى إنَّه أسقط عليه مشاعرَه وأحوالَه، من الحبِّ والكراهية، والخوف والأمن، والأُنْس والوَحْشة وغير ذلك، فكان لزاماً علينا أن نستبطنَ المعانيَ الإنسانيَّةَ في معرض وصف الحيوان في هذا المشهد الوصفيِّ من قصيدة الشَّنفرى[10]:

فَلَمَّا لَواهُ القوتُ مِنْ حَيثُ أَمَّـــــــهُ * دَعا فَأَجَابتْهُ نَظـــــــائرُ نُحَّلُ
مُهَلْهَلَةٌ شِيـــــــــبُ الوجوهِ كأَنَّهـــا * قِداحٌ بِكَفَّي ياســـــرٍ تَتَقَلْقَلُ
أوِ الخَشْـــرَمُ المبعوثُ حَثْحَثَ دَبْـــرَهُ * محابيضُ أَرَدَاهُنَّ ســـام مُعَسَّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كأنَّ شُـــــــدُوقَهـــــا * شُقوقُ العِصِيِّ كالِحـاتٌ وبُسَّلُ
فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبراحِ كأَنَّهـــــــــا * وإِيَّاهُ نُوحٌ فوقَ عَليـــــــاءَ ثُكَّلُ
وأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّسَـتْ به * مَراميلُ عَزَّاها وعَزَّتْـــهُ مُرْمِـــــلُ
شَكَا وشَكَتْ ثمَّ ارعَوى بَعْدُ وَارْعَوَتْ * وَلَلصَّبْرُ إنْ لم يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادراتٌ، وكُلُّهـــــــــا * على نَكَظٍ ممَّا يُكـــــاتِمُ مُجْمِلُ

يكتملُ بناءُ الصُّورة في إطارها العامِّ، ليغدوَ مشهدُ السَّعي وراء أسباب الحياة مكتملاً بما صنعَهُ الشَّاعر من علاقات المعاناة والتَّشرُّد والخوف والتِّيه المشتركة بين الشَّاعر والذِّئب؛ وتلك العلاقات مكتملةٌ بينهما، وقائمةٌ على أساس التَّفاعلِ الوجدانيِّ، ذلك أنَّهما

٩ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني ت ٢٥٥هـ، الحيوان، دار الكتب العلميَّة ، بيروت، ط٢، ١٤٢٤ هـ، ٦/ ٣٣٢.
١٠ الشَّنفرى، ديوانه، ٥٩

في الهَمِّ سواء، وهو هَمُّ السَّعي وراء القوتِ ومصارعةِ الحياة.

من أجل ذلك أسقط الشَّنفرى كلَّ ما جال في خاطره ووجدانه على الذِّئب، فهو يجدُ ضالَّتَهُ فيه حين يصوِّرُ صفاته التي ذكرناها، إنَّ «الذِّئب الموصوفَ هنا معادلٌ موضوعي للشَّنفرى، وبقيَّةُ الذئاب تُعادلُ سائرَ الصَّعاليك، لقد ألحَّ الجوعُ عليهما، وباتَ مفروضاً أن يغدوَ كلٌّ منهما على القوتَ الزهيد في تلك المفازة»[١١].

يَصفُ الشَّنفرى الذِّئبَ وصفاً داخلياً، يدلُّ على خبرةٍ كبيرةٍ بعالم الحيوان، ولاسيَّما وحوشَ البريّة، التي آنسَها واتّخذها أهلاً. تأمّلْ لفظةَ (لواهُ) التي توحي بالقَهرِ والسَّحقِ اللذينِ أصابا الذئبَ والشَّنفرى معاً[١٢].

ثمَّةَ فرقٌ بين الشَّاعر والذِّئب، يتجلَّى في تلبية الذِّئاب للذِّئب المستغيث، بينما يستغيثُ شاعرُنا بأهله ولا مجيبَ، وهنا ندرك سببَ تفضيل الشَّنفرى عالمَ الوحشِ الذي يُغاثُ فيه المستغيث، على عالَمِ الإنسِ الذي يُخذل فيه.

لقد أجاد الشَّنفرى في صناعة صورة مشهد السَّعي وراء الحياة، المتمثِّلة في سعيه والذِّئب وراء القوت، وما رافقَ هذا السَّعيَ من جُزئياتٍ صغيرةٍ وعناصرَ بدأت فكرةً جزئيَّةً، ثمَّ راحَتْ تنمو في وحدة موضوعيَّة شعوريَّة فاكتملَ بها بناءُ الصورة العامَّة للمشهد، وقد خدَم هذه العناصرَ حُسنُ اختيار الشَّنفرى لصورٍ توحي بالسُّرعة والحركة من دون تكلُّف، إذ كانت الصُّورة تطلبُ ذلك وتستدعيه (يخوت، يعسل) ثمَّ عَضَدَ ذلك بتكرار حروفٍ في الكلمة الواحدة ترسم صورة حركيَّةً مضطربةً (تتقلقَل) ولبيانِ التَّعقيب في السُّرعة جاء بحرف العطف (الفاء) الذي يفيد معنى التَّعقيب (دعا فأجابَته) ثمَّ جاء أخيراً إسنادُ الفعل إليه وإلى الذِّئب على حدٍّ سواء (فضجَّ وضجَّت، وأغضى وأغضت، واتَّسى واتَّسَتْ، عزَّاها وعزَّتْهُ).

لا ندَّعي أنَّ (الذِّئب) رمزٌ متكاملُ النُّضج كالذي نجده في الشِّعر العربيِّ الحديث، لمَا أشرنا إليه آنفاً من أنَّ الشعر الجاهليَّ لم يكن يعرف الرمز بصورته التي نعرفها الآنَ، ولكنَّ قوَّة اللُّغة وما تثيرهُ من صور حركيَّة تتماهيان في وجدان الشَّاعر ومكنون نفسه الثَّائرة بدافعٍ من صورة الذِّئب المنبوذ الجائع، فأصبحت الصُّورة الكليَّة في القصيدة ناطقةً بشيء من الرَّمز ودلالته، وهذا ما يُسَوِّغُ لنا أن نجَعْلَ الذِّئب رمزاً للشَّاعر في سعيه وراءَ أسباب الحياة، وكذا في معارضة الذِّئب للرِّيح التي ترمزُ إلى معارضة الشَّنفرى للواقع، لكنَّ الذِّئب ليس إلا ذئباً من قطيع الذِّئاب، وما الشنفرى إلا صعلوكٌ من الصَّعاليك فرَّ من ذئاب

---

١١ النوتي، زكريا عبدالمجيد، الذِّئب في الأدب القديم، إيتراك للنَّشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٤م، ص٥٣.

١٢ انظر المرجع نفسه، ٥٦.

النَّاسِ، ولم يتمكَّن الشَّاعرُ من الوصول إلى اتِّفاق مع مجتمعه أو حالةٍ من التَّفاهم تجعلُه قريباً من قومه، لذلك خرج عليهم، واتَّخذ الحيوانَ الأشرسَ (الذِّئب) خليلاً له من دونهم.

هذه الحالة التي مرَّ بها الشَّنفرى لها نظيرُها في شعر الفرزدق، ولذلك رأينا أنْ نَعْقدَ جانباً من هذا البحث لصورة الذِّئب في شعر الفرزدق، فكيفَ بدت صورةُ الذِّئب في شعره، وما الجوانب المشتركَة بين الشَّاعرين (الشَّنفرى والفرزدق) في بناء صورة الذِّئب؟.

ثانياً– صورة الذِّئب عند الفرزدق بين الواقع والرَّمز

تميَّزَ شعرُ الفرزدق بالرَّصانة وجودة السَّبك، حتَّى قيل: لولا شعرُ الفرزدق لَذَهَبَ ثُلُثُ لغة العرب، وكان الفرزدقُ يفتتحُ قصائدَه بمقدمات طلليَّة أو غزليَّة، لكنَّنا نَجده قد خرج عنَ ذلك بقصيدة خالفَ فيها نهجَه السَّابق في الشِّعر، أعنِي قصيدتَه التي نَظَمَها في ذئب جائع أتاهُ في اللَّيل في البريَّة، فراح يصفُ هذا المشهدَ الجميلَ في لوحة حواريَّة نادرة، وسَنَمْضي للكشف عن هذه الأُطُر المختلفة لهذه اللوحة الوصفيَّة الشِّعريَّة من حيثُ الزمانَ والمكانَ واللَّون والرَّائحة، فضلاً عمَّا يجولُ في نفس الشَّاعر من أحاسيسَ مضطربة وهو يحاورُ ذئبَه الجائع، ونقف عند رمزيَّة الذِّئب من حيث علاقته بزوجته (النَّوَار) وتتَجلَّى صورةُ الذِّئب عند الفرزدق في قصيدته المشهورة التي مطلعُها[١٣]:

وأَطْلَسَ عَسَّـالٍ وما كان صاحباً * دَعَوتُ بِنـــارِي مَوْهِنـــــاً فَأَتَاني

قبلَ دراسة صورة الذِّئب في هذه القصيدة، وعلاقة الذِّئب بقصَّة طَلاقه للنَّوَار، يجدرُ بنا أن نبيِّن مكانةَ غرض الوصف في شعره، ذلك أنَّ الفرزدقَ اشتُهِرَ عندَ النُّقاد الأقدمين بأنَّه شاعرُ الفخر الأوَّل، لا يُنازعُهُ في ذلك مُنازِع في العصر الإسلاميِّ، فضلاً عن أنَّه أحدُ قطبَي فنِّ الهجاء إلى جانب الشَّاعر جرير، لذلك لم يُذكَر الفرزدقُ كثيراً في ميداني الوصف والغزل، ولعلَّ شهرتَه في الفخر والهجاء قد طغَتْ على ما لَهُ من نصيب وافر في مجال الغزل، والذي يَعْنينا من شعره الوصفيِّ هو وصفُ الذِّئب خاصَّة، غير أنَّ "الدِّراسة النَّاقدة المتأنِّية تبرزُ من الفرزدق شاعراً من أولئك الشُّعراء الوصَّافينَ المصوِّرين الذين تفتَّحت حواسُّهم على الدُّنيا الواسعة من حولهم، وتوثَّقت بالطَّبيعة صلاتُهم، لم يستغرقْهم تَأَمُّلُ أنفسهمْ، أو التغني بلواعج عواطفهم، بل كانوا يُرسلون الطَّرْفَ يرتادُ في جنبات الحياة، وقد أرهفوا حواسَّهم، فزالت بينهم وبين الطَّبيعة الحواجز، فإذا هي تحدِّثُهم أحاديثَ عِذاباً يسمعونها، وتكشف لهم عن ثرائها الثَّرِّ المتدفِّق"[١٤].

---

١٣ الفرزدق، ديوانه، بشرح عبد الله الصَّاوي، مطبعة الصَّاوي، مصر، د. ت، ص٨٧٠.

١٤ الفحَّام، أحمد شاكر، الفرزدق، دار الفكر، دمشق ١٩٧٧م، ص٣٨٣.

يتفنَّنُ الفرزدقُ في وصفِ مشهدِ الذِّئب بأسلوبٍ قصصيٍّ يسبحُ في الخيال ويُطْلَقُ له العنان، فيقف القارئ متمعِّناً مرآتَ عند أسلوبه الإيحائيِّ المبنيِّ على لغة عميقة الغور تجعل القارئ يحاول تفكيك أسرارهَا وتحليلها وتَجلية معانيها الخفية، ومع أنَّ القصيدة تبدو سهلة الألفاظ، إلَّا أنَّ البنية الدِّلاليَّة للتراكيب تفيض بمعان عميقة ندركها في البنية العميقة للغة الشِّعريَّة.

يُقال إنَّ الفرزدق خرجَ في قافلة مع أصحابه ليلاً، ومعهم شاةٌ مذبوحة، فاشتمَّ الذِّئب رائحةَ دَمها، فلحقَ الرائحة، وحين اقتَرب من القافلة دفع الفرزدق إليه بقطعة من لحم الشَّاة، فأكلها الذِّئبُ وانتظر المزيدَ، فما زال الفرزدق يُلقي للذِّئب بأجزاء الشَّاة المذبوحة حتَّى شبعَ الذِّئب، ثم قال قصيدتَه المشهورة، ويُنظر إلى هذه القصَّة نظرتَان مختلفتان؛ الأولى ترى أنَّها قصَّةٌ واقعيَّةٌ حدثت حقيقةً، والثَّانية ترى أنَّها قصّةٌ خياليَّةٌ من اختلاق الشَّاعر، ورمزَ بها إلى زوجِه النَّوَار، وعبَّر بها كذلك عمَّا في نفسه من لواعجَ.

تتكوَّن القصيدة من ثلاث لوحات: لوحة الذِّئب، ولوحة النَّوَار، ولوحة الفخر بالقبيلة (تميم)، والقصيدة طويلةٌ، قيلَ إنَّها في مدحِ يزيد بن المهلَّب[١٥]، فلماذا ابتدأ الشَّاعر قصيدتَه بلوحة الذِّئب؟! فقال:[١٦]

وأَطْلَسَ عَسَّالٍ وما كان صاحباً * دَعَوتُ بِنـــاري مَوْهِنـــــاً فَأَتاني
فَلَمَّا دَنا قُلْتُ: ادْنُ دُونَكَ إنَّني * وإيَّـــــاكَ في زادي لَمُشْـــــتَرِكانِ
فَبِتُّ أُسَـــوِّي الزَّاد بيني وبينَه * على ضـــــوءِ نـــارٍ مرَّةً ودُخانِ
فقُلتُ له لمَّا تكشَّـــرَ ضاحكـــاً * وقائمُ سَـــــيفي مِنْ يَدِي بِمكانِ
تَعَـــــشَّ فَإِنْ وَاثَقْتَني لا تخونـــني * نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يا ذئبُ يَصْطَحِبانِ
وأنتَ امرؤٌ يا ذئبُ والغَدْرُ كُنتُما * أُخَيَّينِ كانا أُرْضِعـــــا بِلِبـــــانِ
وَلَوْ غَيْرَنا نَبَّهْتَ تَلْتَمِـــسُ القِرى * أتاكَ بِسَهْمٍ أو شَباةِ سِـــــــنانِ
وكُلُّ رفيقَي كُلِّ رَحْلٍ وإنْ هُمـــــا * تَعاطى القَنا قَوْماهُمـــــا أَخَـــوانِ
فَهَلْ يَرْجِعَنَّ اللهُ نَفْســـاً تَشَعَّبَت * على أَثَرِ الغَادِينَ كُلَّ مَكـــــــانِ

يتناولُ هذا المشهدُ ما حَدَثَ بين الفرزدق والذِّئب في اللَّيل، ويأتي الوَصْفُ في مَشْهَدٍ مُتَرابطِ الأفكار، ساعدَتْ في تكوينه وحدةُ الموضوعِ المبنيِّ على أسلوبٍ قصصيٍّ مُسَلْسَلٍ

---

١٥ النوتي، ١٢٠.
١٦ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصَّاوي، ٨٧٠.

الأحداث، يتنقَّلُ به القارئ بين أحداث القصَّة بسلاسة، فيتخيَّلُ ذئباً يقتربُ من الشَّاعر في ظلام الليل الدَّامس، بينما يتصاعد الدُّخان، ويسيطرَ ضمير المتكلِّم على بناء الحدث، فيغدو القارئ جُزْءاً من الحدث.

لا يخفى أنَّ هذه اللَّوحة بما فيها من لواعجَ نفسيَّة تؤلِّف لوحةً تامَّةَ العناصر، وقد أضفى عليها عنصرُ الحركة في سياق الوصف كثيراً من الحيويَّة، وكذا الحالُ فيما يخصُّ عنصرَ المفاجأة الذي جعل المشهد مشحوناً بعواطفَ متناقضة من الكرم والخوف، ولا ننسى أُطُراً أخرى أَسهمَتْ في تكوين المشهد، مثل الإطار الحسيِّ المتمثِّل في الشمِّ (رائحة اللحم أو الدَّم...) والرُّؤية (ذئب أغبر، ليل مظلم....)، والإطار المكاني (البَرّ) والإطار الزماني (الليل) فضلاً عن الجانب الإنسانيِّ الذي أظهرَ أسلوبَ معاملةِ الفرزدقِ للذئب.

إنَّ بناءَ مشهد الذِّئب على هذه الصُّورة يوحي أنَّ الشَّاعر يعبِّر به عمَّا يجول في نفسه من مشاعرَ حقيقيَّة يُضْفيها على الذِّئب، فكأنَّه وجدَ فيه مثالاً للغدر والخيانة منَ الأقْرَبينَ إليه، ولعلَّ الشَّاعر حين وصفَ الذِّئبَ الحقيقيَّ الذي أمامَه إنَّما كان يصِفُ ذئباً آخرَ من ذئاب الإنس اكتملَتْ صورتُه في مخيلته.

للوقوف عند هذا المشهد وتحليله لابدَّ أن نُحلِّل أفكارَ الشَّاعر التي تتجلَّى أكثر وتتكشف رويداً رويداً بقراءَة لغويَّة مُسْتَبْطنَة لغَورِ النَّص، فقد افتتح الشَّاعر القصيدةَ بالحديث عن الذِّئب، وأسَّسَ هذا الحوارَ بينهمَا[١٧]:

وأَطْلَسَ عَسَّالٍ وما كان صاحباً * دَعَوتُ بِنـــارِي مَوْهِنـــــاً فَأَتاني

فَلَمَّا دَنا قُلْتُ: ادْنُ دُونَكَ إنَّني * وإيَّـــــاكَ في زادي لَمُشْـــــــتَرِكانِ

لم يفتتح الفرزدق مطلعَ قصيدته المدحيَّة بالغزل أو الوقوف على الأطلال جرياً على عادة الشُّعراء الأقدمين، وجرياً علىَ عادته فيَ غير ذلك من قصائده، فلماذا خالفَ عمود الشِّعر في ذلك وهو من هو في شاعريته ومضاهاته لفحول الشُّعراء الأقدمين؟ إنَّه الفرزدقِ الذي وجدَ في نفسه الأنفةَ والكبرياءَ عن هجاء زوجه النَّوَار وهي امرأةٌ ضعيفةٌ، فضلاً عن أنَّها ابنة عمِّهَ، لذلك لجأ إلى الرَّمز، فما وجدَ أفضَلَ من الذِّئب مُعبِّراً عن غدرها، ألم يقاسمها طعامَه؟! ألم يقاسمها فراشه؟! ألم يكن بينها وبينه من الصِّلة ما كان ينبغي أن تحفظه؟!! لذلك عَهِدَ الفرزدق إلى ذئبه باقتسام الطعام على عَهْدِ أن يأمنَ غدرَه[١٨]:

---

١٧ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصَّاوي، ٨٧٠.

١٨ المصدر نفسه، ٨٧٠.

فَلَمَّـا دَنا قُلْتُ: ادْنُ دُونَكَ إنَّني * وإيَّـــــاكَ في زادي لَمُشْـــــــتَرِكانِ

ولمَّا خشيَ الغدرَ منه قال له[١٩]:

تَعَـــــشَّ فَإنْ وَاثَقْتَني لا تخونـني * نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يا ذئبُ يَصْطَحِبانِ

هنا يظهر الفرقُ بين الفرزدق والشَّنفرى، إنَّ الشَّنفرى رفعَ مكانة الذِّئب في قصيدته حين جعله صاحباً خيراً من بني الإنس، حتَّى غدا الذِّئبُ الجائعُ المقهورُ معادلاً موضوعياً للشَّنفرى، أمَّا الفرزدق فقد حَطَّ من منزلة الإنسان إلى منزلة الذِّئب حتَّى غدا الذِّئبُ معادلاً موضوعيّاً لزوجه والجامع بينهما الغدر، كلا الشَّاعرين رمزَ بالذِّئب، لكنَّ أحدَهما رفعَ من قيمته، وهو الشَّنفرى، والآخر حَطَّ من قَدْرِه وهو الفرزدق، ويبدأ الفرزدق بوصف نزيله الذِّئب من البيت الأوَّل في القصيدة إنَّه ذئبٌ مَائِلٌ لونُه للسَّواد، يتلوَّى ويضطَّربُ في مَشْيِه من شدَّة الجوع، وقد دعاه الشَّاعر إلى الطَّعام، وهنا إشاراتٌ عدَّة نفهمها من معجم الشَّاعر الذي استخدمه في قصيدته، فقد قال: «دعوتُ» فهي دعوةٌ عامَّة، ربما كانت تشمل من دعاهم من قبل إلى اقتسام طعامه من أهل، ولم يقل (دَعَوتُه)، ثمَّ قال: «بناري» فنسب العزَّ والكرم لنفسه، فما النَّارُ عنده إلَّا ليهتديَ بها الضَّيف، فنسبَ نارَ القرى إلى نفسه، ثمَّ أشار أيضاً إلى أنَّه مَنْ كان يُعدُّ الطَّعام بينما كان أصحابه نياماً، وقالَ أيضاً: «وما كان صاحباً»، فكنَّى بذلك عن غدرِ الذِّئب، فليس ثمَّة صداقة بين الإنسان والذِّئب، فكيف يلتقي الوفاء والغدر؟!، وكيف يلتقي الفرزدق والنَّوَار؟! وإنْ شاركَها حياتَه وطعامَه، وقد حمَّلَ الشَّاعرُ البيتَ الثاني هذه الرمزيَّة بقوله:[٢٠]

فَلَمَّـا دَنا قُلْتُ: ادْنُ دُونَكَ إنَّني * وإيَّـــــاكَ في زادي لَمُشْـــــــتَرِكانِ

شَخَّصَ الشَّاعرُ الذِّئبَ وأَنْزَلَهُ مَنْزِلَةَ الضَّيف من الإنسان، ثمَّ طلبَ منه أن يدنوَ منه ليشاركه الطَّعام، وكأنَّ الشَّاعر يطلبُ من آدميٍّ أن يدنوَ منه، حتَّى إذا ما وصل إلى موضع قريب منه تذكَّرَ الشَّاعر المغدورُ غَدْرَ الصَّاحبة فخاطبَ الذِّئبَ: «دونَك»، إنَّه شعورٌ متناقضٌ ممزوجٌ بالرَّغبة في النَّزيل، والرَّهبة منه، لا ريبَ أنَّ الفرزدق نادمٌ على أنَّه طَلَّقَ النَّوارَ، وقد صرَّح بذلك مباشرةً بعد أن طلَّقَها، لكنَّه كان لا يدري أيجعلُها تدنو أكثر منه أمْ يُؤْثِرُ أن تبقى بعيدةً ليبقى في مأمنٍ من شَرِّها، أليسَ هو القائل؟![٢١]:

نَدِمْتُ نَدامَةَ الكُسَعِيِّ لمَّا * غَدَتْ منِّي مُطَلَّقَـــــةً نوَارُ

وكانت جَنَّتي فَخَرَجْتُ مِنْها * كَآدَمَ حينَ أَخْرَجَـــهُ الضِّرارُ

---

١٩ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصَّاوي، ٨٧٠.

٢٠ المصدر نفسه، ٨٧٠.

٢١ الفرزدق، ديوانه، ضبطه وشرحه إيليَّا حاوي، منشورات دار الكتاب اللبنانيِّ، بيروت، ١٩٨٣م، ١/ ٤٨١، والبيتان مستدركان على ديوان الفرزدق الذي أخرجَه الصَّاوي.

هذا الشُّعور المتناقضُ ناتجٌ من الرَّغبة الجامحة النَّابعة من حبِّه الشَّديد لها وتمسُّكه بها، وناتجٌ من الرَّهبة من غدرها، والرَّهبة من انكسار كبريائه أمامها، فهو الفرزدق الشَّاعر الهمام المتفاخر بأصله ونسبه، الفحل الذي تهابُ الرِّجالُ لسانَهُ ، فكيف له أن يحطَّ من قَدْره ومنزلته؟! بل كيف لَه أن يهجوَ زوجَه النَّوَار أو يرضى لها أن تكسر كِبرياءَهُ؟! ولأنَّه الشَّاعر المبدع الذي ينحت من صخر، ولا تُعْجزُهُ المعاريضُ فقد اتَّخذ الذِّئبَ رمزاً لهذه الحالة الوجدانيَّة المعقَّدة التي كابد مرارتَهَا، أو لنَقُلْ إنَّه جعل الذِّئب معادلاً موضوعياً لحكايته مع زوجه النَّوَار، فصوَّرَ نفسَه كريماً يُشْرِكُ الضَّيفَ في زاده، واختارَ لذلك أداتين مؤكِّدتَين لحادثة الإكرام (إنَّني، لمشتركان)، وعلَينا أن لا نستهجن احتمالَ هذا الجانب الرمزيِّ من صورة الذِّئب في قصيدة الفرزدق، فالشَّاعر ينطق عن شعورٍ أو عن غيرِ شعورٍ بما تضمره النَّفس، ولا يُستهجَن أن تكون صورةُ الذِّئب فيها أثرٌ منَ الرمزيَّة لعلاقَة اجتماعيَّة عانى الشَّاعر مرارتَها، فالعرب مولعون بالتَّمثيل لأحوالهم بصور الحيوان، حتَّى إنَّ الباحثين في طبائع العرب من الأقدمين أدركوا هذه الظاهرة، قال الدَّميريُّ: «إنَّما كانت العرب أكثر أمثالها مضروبة بالبهائم، فلا يكادون يذمُّون أو يمدحون إلا بذلك؛ لأنَّهم جعلوا مساكنهم بين السِّباع والأحناش والحشرات، فاستعملوا التَّمثيل بها لذلك»[٢٢].

وكذا الحال في تفسيرنا لاستخدامه ضمير المتكلِّم (قلتُ ـ إنَّني ـ زادي) الذي عبَّر به عن قوَّته في مشهد المواجهة، وقد زاد من جمال صنعة هذا المشهد استخدامُه عنصراً حقيقيّاً يتمثَّل في معاني الشَّهامة والمروءة والكرم التي كان يتغنَّى بها العربُ قديماً، ثمَّ يسترسل الشَّاعر في تأكيد هذه المعاني[٢٣]:

فَبِتُّ أُسَـــوِّي الزَّاد بيني وبينَه * على ضـــــوءِ نـــارٍ مرَّةً ودُخانِ

إنَّه يقسم الطَّعامَ بينه وبين الذِّئب في هذا الليل الحالك، وهو عادلٌ يتكلَّف التَّقسيم «أسوِّي» ويؤكِّد ذلك بقوله: «بيني وبينه» أي مناصفةً، كُلُّ ذلك في جَوٍّ مضطَّرب بين الضَّوءِ والدُّخان، وكأنَّ شاعرَنا يمدحُ نفسه بالعدل وكرم النَّفس حتَّى مع خَصومه (الذِّئبَ/ النَّوَار) في الظُّروفَ كلِّها، في السَّرَّاء والضَّرَّاء، في الشِّدَّة والرَّخاء.

لا ريب أنَّ مخالطة الشَّاعر العربيِّ قديماً للحيوانات في الحلِّ والترحال أسهمت في معرفته لطبائعها وأنماط سلوكها وأحوالها وحركاتها، وقد «فسَّر كثير من علماء الحياة أفعال الحيوانات كأنها تماماً أفعال إنسانيَّة بسيطة»[٢٤] ولا سيَّما على صعيد الشَّرِّ.

---

٢٢ الدَّميري، أبو البقاء محمَّد بن موسى ت ٨٠٨هـ، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط٢، ١٤٢٤ هـ، ١/ ١٩.

٢٣ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصَّاوي، ٨٧٠.

٢٤ فوكس، مونرو، شخصية الحيوان، ترجمة د. فتحي مصطفى الغزاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٢٣٣.

هذه الحالةُ المضطربةُ هي انعكاسٌ لنَفْس الشَّاعر المضطربة الممزوجة بالحسرة على فَقْد النَّوَار، لكنها انعكاسٌ لمَا صَنَعَتْه به حَتَّى حملَ نفسَه على طلاقها، والشَّاعر يقسم الزَّادَ بينَه وبين الذِّئب في صورةٍ يغيب فيها غيرهما، ذلك أنَّ المسألة تَخصُّ الشَّاعر وزوجَه، فهو يُقسِّم الزَّاد مناصفةً، النِّصْفُ للذئب والنِّصفُ الآخر للشَّاعر، ولعلَّ هذه الإشارة تعضُد رمزيّةَ الذئب وخياليَّة القصَّة، وثمَّة إشارةٌ لطيفةٌ أخرى وهي التَّأرجُح بين ضوءِ النَّار وظلام الدُّخان، ففضلاً عمَّا تعكسه هذه الصُّورة من نفسٍ مضطربة للشَّاعر، فإنَّها تشير إلى اختلاق القصة أيضاً، إذْ كيف لإنسانٍ في ليلٍ حالك أن يرى الذئب أمامَه وهو جائعٌ ومعروفٌ بفتكه وغدره، ثمَّ يتَّجهُ فؤادُه وعقلُه لوصفِ النَّار باتِّقادها مرَّةً وتخافُتِ نارِها حتَّى تغدوَ دخاناً مرَّةً أخرى.

إضافةً إلى ما ذكرناه نجد إشارات لغويَّةً توحي إلى الحذر من الذِّئب على الرَّغم من اجتهاد الشَّاعر في تقسيم الزَّاد بينهماً على ضوء النَّار تارةً بوصف الضَّوء رمزاً للحقيقة وكاشفاً للرؤية، وعلى حجاب الدُّخان تارةً أخرى بوصفه رمزاً للغشاوة الحاجبة للرُّؤية والحاجبة للحقيقة وفي ذلك إيحاءٌ بعدالة الشَّاعر المحبِّ لزوجه مع ظَلَمها له، لكنَّ هذه العدالة هي من طبع الشَّاعر وليست ضَعفاً منه أو خوفاً، ويُلاحظ ذلك في البيتين الآتيين[٢٥]:

فقُلتُ لَهُ لمَّا تكشَّــرَ ضاحكــاً * وقائمُ سَـــــيفي مِنْ يَدِي بِمكانِ

تَعَـــــشَّ فَإِنْ وَاثْقْتَني لا تخونــني * نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يا ذئبُ يَصْطَحِبانِ

إنَّه حذرٌ من غدرِ الذِّئب وخيانته، ولذلك طلبَ منه العهودَ والمواثيق، ويتَّكئُ الشَّاعرُ على التَّشخيص باستخدام الفعل (قلَت) مرَّةً أخرى، وباستخدام الصُّورة الاستعارِيَّة: «تكَشَّر ضاحكاً» إنَّ الضَّحك من صفات الإنسان، لكن الشَّاعر يُحسنُ هنا في استعارة الضَّحك للذِّئب المكشر، فنراه يمزج بين صورتين مختلفتين (تكشَّر/ ضَاحكاً) ويستخدم كلمتين لا تأتيان معاً في اللغة المعتادة لمَا بينهما من البَون في الدِّلالة والتَّناقض، إلَّا أنْ يريدَ الشَّاعر رَسْمَ صورةٍ متناقضة لأخلاق الذِّئب (النَّوَار) فقد شخَّصَ الذِّئب الغدَّار بهذه الصُّورة الموحية المعبِّرة (تكَشَّر ضاحكاً) وهذه الصُّورة لها دلالتها السَّلبيَّة، على النَّقيض من الصُّورة التي نجدها للتَّبَسُّم ضحكاً في الآية الكريمة التي تشير إلى فعل النبيِّ سليمانَ عليه السَّلام حين مرَّ بوادي النَّمل: ﴿حتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ * فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾[٢٦] هنا صورة إيجابيَّة لابتسامة النَّبيِّ سليمان لحديث النَّمل، أمَّا في

---

٢٥ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصاوي، ٨٧٠.

٢٦ سورة النَّمل: ١٧ –١٨.

القصيدة فنجد صورة لذئبٍ يُكشِّر عن أنيابه وراء ضحكة خادعة، وهنا يحضُر أيضاً قول المتنبي المشهور الذي كُتِبَ له الخلود في تصوير مثل هذا الموقف المخادِع[٢٧]:

إذا نَظَرْتَ نُيُوبَ اللَّيثِ بارِزَةً * فَلَا تَظُنَّنَّ أنَّ اللَّيثَ مُبتسِمُ

إنَّ الفرزدقَ يعبِّرُ بهذه الصورة الاستعاريَّة (تَكَشَّر ضاحِكاً) عن الخطر المحدق به، وقد جمع في هذه الصُّورة الضِّدَّين مقدِّماً ما يخشاه من الذِّئب (التَّكشير) على ما يرجوه منه (الضَّحك)ثم مزجهما معاً في قالب استعاري بديع، فأتى بصورة فنيَّة خصبة تفسحُ للخيال أن يتمثَّل ما يريد من صنوف الغدر والخيانة واللؤم المتجسِّمة في أنياب الذئب، ويبدو أنَّ: «الشَّاعر حينما كان يخاطب عناصر الطَّبيعة لم يكن زمن الخطاب يدرك أن هذه الأشياء لا تَعْقل ولا تُفْصح، وإنما كان موقفه النفسي يفرض عليه أن يتوجه إلى مثل هذه الأشياء ويُحْدِث معها تواصلاً بوعي أو من دون وعي، ويكشف هذا الأمر عن العلاقة الحميمية الَتي كانت تربط الإنسان بالطَّبيعة»[٢٨] وعلى الرغم من هذه العلاقة الأخوية التي أقامها الفرزدق مع الذئب إلَّا أنَّه يحقُّ له أن يخاف نتائجَها، ولذا لم يغب عن مخيلته السَّيفُ، فجعله قريباً من يده التي لن تَتردَّدَ في إشهاره إن حاول الذئب الغدرَ، ودلالات الخوف نستشفُّها أيضاً من كلامه السابق (دونَك) في هذا المشهد المرعب، ونجد الشَّاعر الذي تحاصرهُ خيانة النَّاس من كلِّ جانب طالباً من الذِّئب التعهُّدَ بعدم الخيانة والغدر، حتَّى يكونا صاحبين في هذه الفلاة، أو كالصَّاحبين «نَكُنْ مثْلَ مَنْ يا ذئبُ يصطحبانِ» فانظرْ إلى براعته في الاحتراز بقوله: «نَكُنْ مثْلَ مَنْ... يصطَحبانِ» ثمَّ تأمَّل الفصلَ بين المتلازمين بنداء الذئب: «يا ذئبُ!» فالشَّاعرَ لم ينسَ أنّ الذِّئبَ مفطورٌ على الخيانة والغدر[٢٩]:

وأنتَ امرُؤٌ يا ذئبُ والغدر كُنتُما * أُخَيَّينِ كانا أُرضِعـــا بِلِبـــانِ

وفي هذا التَّعبير دلالةٌ واضحةٌ على التصاق صفة الغدر به، فهذه الصِّفةُ ملازمةٌ له لا تغادرُه، وكأنَّنا بالشَّاعرَ يذكر هنا زوجَه وما فعلَتْه به.

نعلم أن الشَّاعر العربيَّ القديم حريصٌ على التَّكْنيَة عن اسم المحبوبة بغيرها إن استشعر الحرج، وفي أشعار كثيرٍ من الشُّعراء العرب كتمانُ سرِّ الحبِّ «وإذا كان الأمر كذلك عند النَّظر والمصافحة فَالأولى أيضاً التَّغطيةَ وعدمِ التَّسمية أو المغالطة في التَّسمية عند النَّسيب، وقد أصبحت فكرة الكتمان والمواربة متَّكأً يتَّكِئُ عليه الشُّعراء، ومجالاً للتَّفنن»[٣٠]

---

٢٧ المتنبي، ديوانه، بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت١٩٨٦،٤/ ٨٥.

٢٨ ربابعة، أحمد، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، عمَّان، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٦٣.

٢٩ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصاوي، ٨٧٠.

٣٠ اليافي، عبد الكريم، دراسات في الأدب العربيِّ، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٨٢.

فإذا كانت منهم الكنايةُ عن اسم المحبوبة في معرض الحبِّ، فكيفَ يكون الشَّأن في معرضِ ذكرِ الزَّوجة حين الكره، ولا سيَّما إنْ كان العربيُّ يأنفُ ذِكرَها بسوءٍ، ويبقي جراحَه دفينةَ صدرِه من سوءِ معشرِها له.

ينادي الشَّاعرُ الذِّئبَ (وأنت امرؤ يا ذئب) ثم يجعل الذِّئبَ وأخاه الغدرَ (أُخَيَّين) ثمَّ ينتقل بعدَها إلى تنبيه الذِّئب أنَّه ذو حظٍ عظيم لأنَّه قصدَه ضيفاً، فلو قصدَ غَيْرَهُ لمَا ظفرَ بهذا الكرم، بل ربَّما أتاه المضيفُ بِسَهْمٍ أو رمحٍ بدلاً من الطَّعام الذي لَقِيَه من الشَّاعر[٣١]:

وأنتَ امرؤٌ يا ذئبُ والغَدْرُ كُنتُما * أُخَيَّين كانا أُرْضِعـــا بِلِبـــانِ

وَلَوْ غَيْرَنا نَبَّهْتَ تَلْتَمِسُ القِرى * أتاكَ بِسَهْمٍ أو شَباةِ سِـــنانِ

يستخدم الشَّاعرُ في هذا البيت أسلوبَ الشَّرط (وَلَوْ غَيْرَنا.... أتاكَ) لبيان موقفه وفضله على الذِّئب الجائع، فلو قصدتَ يا ذئبُ غيرَنا لقتلَك، وزادَ في إثارة هذا المشهد التَّقديمَ والتَّأخير (غيرَنا نبَّهت) فقد قدَّم (غيرنا) زيادةً في بيان فضلِه وكرمِه واختلافِه عن الآخرين الذين ما كانوا ليتردَّدُوا في قتلِ الذِّئب لو جاءهم.

لكنَّ الشَّاعر والذِّئبَ في هذه الفلاة معاً، فلا ضيرَ أن يصطحبا، فلعلَّه رمى بذلك إلى رغبة في العودة إلى (النَّوَار) ليبدأ حياةً جديدة، أو كأنه ينادي النَّوَار لحياةٍ جديدةٍ.

استطاع الشَّاعرُ أن ينقلَ الذِّئب من عالَمه الحيوانيِّ إلى عالم الإنس فشخَّصَه، وكانت تدور في مخيلَّته أو في وعيه صورةُ إنسانٍ غَلَبَ على تفكيرِه، فراحَ بوعيٍ منه أو من دون وعيٍ يقارنُ بين أخلاق الذِّئبَ وأخلاقه حتَّى غدَتْ لوحة الذِّئب جانباً منَ «عمليةِ الإسقاطِ التيَ يقومُ بها الشَّاعر، حيثُ يُجَسّدُ أحزانه وَوساوسه من خلال إسقاطها على الذِّئب، بحيثُ يحسُّ المتلقي وهو يتأمَّل صورَ طبائع الغدر أنَّه يعيش محنةَ الشَّاعر المطعون بالغدر والخيانة والفقد وعذاب الضَّياع، أو هي تجسيدُ معادلٍ موضوعيٍّ للغادرِ الإنسان من خلال الغادر الذِّئب، فيحسُّ المتلقي وهو يعيش واقِعَ الغدرَ في الذِّئب أنَّه يَعيشُ واقِعَ الغدرِ في الكائن البشري»[٣٢].

لقد ترك الذِّئب أثراً كبيراً في تفكير الشَّاعر، واستطاع في هذه اللوحة أن يوحِّد الزَّمان والمكان والشُّخوص والبيئة بمشهد قصصيٍّ شعريٍّ قائم على عنصر الحوار، يحضر فيه صوت الشَّاعر، ويغيب عنه جوابُ الذِّئب، ما عدا الذي يظهرُ من أخلاقه الدَّفينة من الغدر واللؤم، وقد ترك لنا الشَّاعر في شعره وثيقةً عن حياته، حتَّى إنَّه يجمع إلى: «خصوبة

---

٣١ الفرزدق، ديوانه، طبعة الصَّاوي، ٨٧٠

٣٢ العزب، محمَّد، البعد الآخر في الإبداع الشعري قراءة نصية، مطبعة الرفاعي، د.م، ١٩٨٤. ص ١٦٨.

المخيلة وسعة الرواية كثرةَ النواحي، فَشعرُهُ سجِّلُ حياته»[٣٣] ولذلك لا يُستبعَدُ أن يكون قد أضمرَ شيئاً دَفيناً من مشاعره وهواجسه التي جعلَها في مكنونِ معاني قصائده.

في ختام البحث نستخلص النتائج الآتية من خلال النَّظر إلى قصيدة الفرزدق وقصيدة الشَّنفرى:

١. تخلَّص الشَّاعران في القصيدتين من المقدِّمة التقليديَّة (الطلل، النسيب) فالشَّنفرى بدأ قصيدتَه بالثَّورة والتَّمرُّد على التَّقاليد الشعريَّة للمقدِّمة، والتَّمرُّد على المجتمع، أمَّا الفرزدق فقد بدأها بعنصر المفاجأة مصوِّراً ذئباً جائعاً في ليلٍ مظلمٍ.

٢. تقوم القصيدتان على وحدة الموضوع، فالشَّاعران يتنقلان من لوحةٍ إلى أخرى تربطها روابطُ فكريَّةٌ شعوريَّةٌ، وقد أدَّى ذلك إلى تلاحم أجزاء القصيدة، حتَّى غدا الموضوع الشعري كالجسم الواحد المترابط المبنيِّ على صراعات نفسيَّة تجعل المتلقي يتنقَّل بين لوحات القصيدتين على نحوٍ عاطفيٍّ سَلس، وكأنَّه يُعاين لوَحة فنيَّةً عامَّة تتكوَّن من عناصر متجانسة ومتآلفة في إطارها النَّفسيِّ العامِّ.

٣. تتجلّى صورةُ الذِّئب عند الشَّنفرى في التَّفاعل الوجدانيِّ بينه وبين ذئبه، فهي تتقاطر مع مشاعره المضطربة الثَّائرة، أمَّا صورة الذِّئب عند الفرزدق فهي قائمةٌ على أسلوبٍ قصصيٍّ يعتمد الحوارَ، وعنصرَ المفاجأة.

٤. أبطلَ الشَّنفرى الرَّابط القبليَّ وتمرَّد عليه، مفضِّلاً رابط الصَّعلكة، متَّخذاً من الحيوانات أهلاً وعوناً، أمَّا الفرزدق فيفخر بقومه جاعلاً اللوحة الأخيرة من قصيدته للتَّفاخر بهم، ولم يخرج عن سلطتهم، لكنَّه كابدَ شقاءً على صعيد الحياة الزوجيَّة، فكانت تلك القصَّة معادلاً موضوعيّاً لذلك الجانب من حياته.

٥. اقتصرَ وصفُ الفرزدق على مشهد الذِّئب الذي رمزَ به إلى زوجه النَّوَار، أمَّا الشَّنفرى فقد بنى مشهدَ الذِّئب في سياق وصفه لحيوانات كثيرة جعلَها معادلات موضوعيّةً ونفسيَّةً له، ولأصحابه الصَّعاليك، على اختلاف انتمائهم، وتباين أصولهم.

---

٣٣ مردم بك، خليل، الفرزدق، مكتبة عرفة، دمشق، ١٩٣٦، ص٥٥.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني ت ٢٥٥هـ، الحيوان، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط٢، ١٤٢٤ هـ.

٣. الجمحي، محمَّد بن سلَّام ت ٢٣١هـ، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمَّد شاكر، دار المدني، جدَّة، ١٩٨٠م.

٤. حفني، عبدالحليم، شرح ودراسة لاميَّة العرب للشَّنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٥. الدَّميريُّ، أبو البقاء محمَّد بن موسى ت ٨٠٨هـ، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط٢، ١٤٢٤ هـ.

٦. ربابعة، أحمد، جماليَّات الأسلوب والتَّلقِّي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، عمَّان، ط١، ٢٠٠٠م.

٧. الشَّنفرى، ديوانه، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.

٨. العزب، محمَّد، البعد الآخر في الإبداع الشِّعريِّ قراءة نَصِّيَّة، مطبعة الرفاعي، د.م، ١٩٨٤م.

٩. الفرزدق، ديوانه، ضبطه وشرحه: إيليَّا حاوي، منشورات دار الكتاب اللبنانيِّ، بيروت، ١٩٨٣م.

١٠. الفرزدق، ديوانه، بشرح عبد الله الصَّاوي، مطبعة الصَّاوي، مصر، د. ت.

١١. الفحَّام، أحمد شاكر، الفرزدق، دار الفكر، دمشق ١٩٧٧م.

١٢. فوكس، مونرو، شخصية الحيوان، ترجمة د. فتحي مصطفى الغزاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٣. مردم بك، خليل، الفرزدق، مكتبة عرفة، دمشق، ١٩٣٦م.

١٤. المتنبي، ديوانه، بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

١٥. أبو ناجي، محمود حسن، الشَّنفرى شاعرُ الصَّحراء الأبيُّ، وزارة الثَّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

١٦. النَّوتي، زكريا عبدالمجيد، الذِّئب في الأدب القديم، إيتراك للنَّشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٧. اليافي، عبد الكريم، دراسات في الأدب العربيِّ، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.