الدلالة الرمزية لصورة "الذئب" في الشعر الجاهليّ
"دراسة سيميائية"

دكتور/ صابر إسماعيل بدوي
أستاذ الأدب العربي المساعد
بكلية العلوم والآداب بجامعة القصيم
وكلية الآداب – جامعة المنيا

تمهيد:

اعتاد الشاعر العربي القديم أن يمتاح مادة التشكيل الشعري في قصائده من أدوات البيئة التي يعيش فيها، ويتأثر بمفرداتها، ومن ثم تناغمت مضفورة الصورة الشعرية لديه مع عناصر الطبيعة الحية والصامتة على السواء، وظلت هذه المفردات الملهِمَ الرئيس في تحريك وجدان الشاعر، وكشف أسبار البوح في أعماقه. وقد قدَّم الشعر الجاهلي نماذج عديدة لصورة الحيوان في قصائده الشعرية، حتى ارتبط اسم امرئ القيس بوصف الفرس، وطَرَفَةَ بن العبد، ولبيد بن ربيعة العامري بوصف الناقة، والمتقِّب العبدي ، وبشر بن أبي خازم بالثور الوحشي، وترددت كثيرا صورةُ الكلاب التي تطارد الثور وتصرعه أو يصرعها في شعر النابغة الذبياني وبِشْرِ بن أبي خازم، وكان لكل موقف دلالته الرمزية والدينية التي تكشف عن أماكن مجهولة ومناطق عذراء في وجدان الذات العربية وامتدادها الأيديولوجي والديني، وما تحمله من ثقافات ومعتقدات تمثل بقايا ما تركته الأديان الحنيفية والوثنية القديمة.

وقد لاقت صورة الحيوان في الشعر العربي القديم عناية بالغة من قبل بعض النقاد المحدثين في سبعينيات القرن الراحل وما تلاها، وساعدهم على كشف أسرارها، وفك طِلسِّمَاتها استعانتهم بالمنهج الأسطوري الذي كان رائجا في منتصف القرن الراحل، وأذكر من هؤلاء: الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية[1]"، والدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه " الصورة الفنية

١- الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية. د. إبراهيم عبد الرحمن. ن. مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ط(٢).سنة ٢٠٠٠م.

في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث[١]"، وأستاذنا الدكتور علي البطل – رحمه الله– في كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري"، والذي رأى أن "صورة الحيوان من الصور المهمة لمعبودات الإنسان القديم، فهو إما طوطم الجماعة وجَدُّها الأعلى، وإما معبودها الممثل والرمز للإله السماوي: الكوكب الذي تتوجه إليه الجماعة في صلواتها"[٢]، ويرى الدكتور محمد الربيعي أن "وصف الحيوان من أجمل ما جاء به الشعر العربي، حيث تمثَّلَ به الشعراء حين الملمات، وعنه عبَّر البلغاء عند تصوير ومشاهدة الأحوال والأشياء عندما كانت الصحاري والجبال والوديان والسهول تكتظ بألوان الغزلان، والخيول والذئاب والأسود"[٣]

وتختص هذه الدراسة باستشراف ملامح صورة الذئب في الشعر العربي الجاهلي من حيث دلالاتها الرمزية وتحولاتها في المنظور العَقَدِيّ، والاجتماعي، والسياسي، فقد مثَّلَ الذئبُ رموزا عدة " فهو تارة يعكس صورة الإنسان العربي في صحرائه، أو على مدار تاريخه الطويل، وهو تارة وجه من وجوه وَحْدَةِ هذه الأرض المترامية الأطراف، وهو تارة رمز للعلاقة الإنسانية المتذبذبة، وهو رمز الضياع والغربة، وهو رمز الإباء والعزة، وهو رمز الحب والوفاء، ولعل مما يبين عن علاقة الذئب بالإنسان العربي في صحرائه أن هناك انعكاساتٍ وتراسلاتٍ بين أصداء عويل الذئب وتلك المناحة اللاصقة بالشعر العربي ابتداء بالبكاء على الطلل وانتهاء بالبكاء على الذات."[٤] وقد رأي الدكتور جابر عصفور أن في " تقلب أحوال الحيوان في الشعر ما يوازي تقلب أحوال الإنسان في الوجود، فننتقل من الحضور البهيج الفرح بالوجود، إلى الحضور النافر المتمرد على الوجود، ونتحرك في دوائر من الدلالات التي توازي تقلب الوجود نفسه بالإنسان ما بين حالي السعادة والشقاء."[٥]

وقد اكتفيت بالوقوف بحدود الدراسة عند نهاية العصر الجاهلي، معتمدا في ذلك على استكناه دلالات النماذج الشعرية الواردة في بعض دواوين الشعراء العرب

١–الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. د. نصرت عبد الرحمن. ن: مكتبة الأقصى. عمّان. ط(٢). ١٩٨٢م

٢– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. د. علي البطل. صـ ١٢٣

٣– وصف الذئب في الشعر العربي.جريدة الرياض اليومية– عدد (١٢٩٥٧) بتاريخ ٢٠٠٣/١٢/١٢م.

٤– الذئب في الشعر العربي القديم الصورة والنمط الشائع– د. فضل بن عمار العماري. صـ٢٥

٥– مجلة العربي الكويتية– العدد ٤٣٠ سبتمبر ١٩٩٤م.

خلال هذه الفترة، ومتتبعا ملامح التغيُّرِ في رسم جزئيات الصورة ، وأبعادها الرمزية، وما طرأ عليها من تغيير في دلالة نمطها، وأبعاد رموزها؛ وذلك من خلال نهج الدرس السيميائي "الذي يتخذ من العلامات والرموز بشتى أنواعها ، ومصادرها مجالا لدرسه"[1]. ولعل أبرز ما يعنى به الباحث في مجال الدرس السيميائي هو :" كيف قال النصُّ ما قاله؟؛ أي البحث عن دالٍ أو شكل المدلول أو المحتوى"[2]

أولا- الدراسات السابقة في "موضوعة الذئب" في الشعر العربي القديم:

تأتي هذه الدراسة جزءا مُكْمِلًا لجهود السابقين في هذا الموضوع، بيد أنها تتناول زاوية مغايرة لما تناولوه، فتعرض جهودهم وتضيف إليها ما تفردت به من نتائج، وما استشرفه كاتبها من رؤى واستنتاجات. وتختلف هذه الدراسة عن نظائرها بمنهجها السيميائي المرتكز عل علم العلامات الإشارية، والبحث عن الدلالات الرمزية وتأويلها في ضوء الدرس النقدي الحديث، ومن ثم تكون هذه الدراسة لبنة جديدة في صرح الدراسات الأدبية التي جاءت في هذا المجال.

من أبرز الدراسات التي تناولت صورة الذئب في شعرنا العربي القديم دراسة الباحث العراقي "عناد غزوان إسماعيل" والتي جاءت بعنوان:" **قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب**" وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة "المورد العراقية" في العدد الأول من المجلد الثامن عام ١٩٧٩م في الصفحات من ٨١ وحتى ١٠٣، وقد عرض الدكتور "عناد" سبع لوحات شعرية لصورة الذئب في الشعر العربي لكل من المرقّش الأكبر، والشَّنْفَرَى (عصر جاهلي)، وكعب بن زُهير، وحُمَيْدِ بن ثور(عصر إسلامي)، والفرزدق(الأموي)، والبحتري(العباسي) ، والشريف الرضي (عباسي ثانٍ) مرتكزا من خلالها على إبراز ما طرأ على غرض الوصف من تطور في صوره وأساليبه عبر المراحل الحضارية والاجتماعية المختلفة حيث يقول: "خضع غرض الوصف في القصيدة العربية القديمة في تطور صوره وأساليبه لمراحل حضارية واجتماعية مختلفة، فالبداوة وشبه الاستقرار ثم الاستقرار ليست تطورا حضاريا فحسب، بل هي تطور في

١- انظر في تعريف السيميائية : درس السيميولوجيا. رولان بارت- ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر.الدار البيضاء. المغرب. ط(٢) صـ ٢٠ وما بعدها.

٢- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. جوزيف كورتيس. ترجمة.د. جمال حضري. الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف). ط(١) . ٢٠٠٧م. صـ ١٠

القيم الاجتماعية أيضا." [1] ويلحظ الدكتور عناد أن التطور الحضاري والاجتماعي للقيم والعادات تبعه تطور فني في رسم صورة الذئب، وهو ما جعل تناول البحتري – مثلا– مختلفا عن منظور امرئ القيس أو الشَّنْفَرَى، أو الفرزدق.

وأمَّا الدراسة الثانية في موضوعة الذئب في شعرنا العربي القديم فكانت للباحث "ياسين عايش" بعنوان " **رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم**"[2] وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة "دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية" المجلد الـــ ٢٨ العدد الأول عام ٢٠٠١م، وجُلُّ ما كان يطمح إليه صاحب الدراسة كما جاء على لسانه قوله :"وقد اجتهدتُ أن أقف على نماذج ممثلة استخلصت منها الأسماء والصفات الكثيرة التي أطلقوها عليه، ثم وقفت على قصص وحكايات شعرية في شروره وأخرى في التعاطف معه."[3] وقد كان يكفيه الرجوع لمعاجم اللغة وكتب الأمثال، ولو أنه فعلَ لَكَفَتْهُ مَؤُوْنَةَ ذلك. وأما الدراسة الثالثة فهي دراسة الباحث الدكتور زكريا عبد المجيد النوتي ، وجاءت بعنوان: "**الذئب في الأدب القديم**"[4] وقد صدر هذا الكتاب عن دار "إيتراك للنشر والتوزيع" بالقاهرة عام ٢٠٠٤م ووقعت الدراسة في ٤٦٠ صفحة، وهي تعد – في ظني– أكبر دراسة أدبية قُدِّمَتْ عن الذئب وقد قسَّم الباحث دراسته قسمين: تحدث في أولهما عن الذئب في القرآن الكريم، والسُّنة النبوية، واللغة، والشعر القديم من الجاهلية حتى العصر العباسي والأندلسي، موردا بعض النصوص الشعرية ومحللا لها تحليلا قائما على الذوق الشخصي التاريخي، وقد جعل تحليله لهذه النصوص في بابين ، ثم أتبعهما بابا ثالثا هو الأبرز في رأيي؛ حيث جعله للدراسة الفنية لشعر الذئب، وقد وقع هذا القسم في ٢٧٩ صفحة.أمَّا القسم الثاني من كتاب الدكتور "النوتي" فقد خصصه لمعجم الذئب اللغوي متناولا فيه أسماءه وكُناه، وألقابه، وأمثال العرب نثرا ونظما، ثم ختم الرجل دراسته بالحديث عن الذئب خَلقا وخُلقا وعلاقته بغيره من الحيوان والطير.

١– قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب – عناد غزوان إسماعيل– مجلة المورد– مجلد ٨ العدد الأول صـــ ٨١

٢– رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم– مجلة "دراسات" العلوم الإنسانية والاجتماعية– المجلد ٢٨– العدد الأول عام ٢٠٠١م.

٣– رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم– ياسين عايش– مجلة "دراسات" العلوم الإنسانية والاجتماعيـــة– المجلد ٢٨ العدد الأول صـــ ١

٤– الذئب في الأدب القديم. زكريا عبد المجيد النوتي– دار إيتراك للنشر والتوزيع. طبعة أولى. القاهرة ٢٠٠٤م.

وتأتي الدراسة الرابعة للباحث الدكتور "فضل بن عمار العماري" بعنوان "**الذئب في الشعر العربي القديم الصورة والنمط الشائع**" وهو بحث نشرته حولية مركز بحوث كلية الآداب بجامعة الملك سعود عام ١٤١٩ه/ ١٩٩٨م، وطبع الكتاب عام ١٤٣٣هـ، والكتاب يقع في ستة فصول وخاتمة، تسبقها مقدمة وتمهيد وفهرس للمحتويات، وقد جاء الفصل الأول بعنوان" أنواع الذئاب وصفاتها"، أما الفصل الثاني فكان عنوانه "طبيعة الذئب وحالاته الخاصة" ووسم المؤلف الفصل الثالث بـ "الذئب والإنسان" وحمل الفصل الرابع عنوان: "علاقة الذئب بالحيوانات" ثم الفصل الخامس بعنوان " علاقة الذئب بالطيور والحشرات والأسماك والطبيعة" وختم الدكتور فضل العماري كتابه بالفصل السادس بعنوان " الذئب في الدين والأدب والموروث الشعبي والطبي والخرافي" ثم جاءت الخاتمة وفهارس تفصيلية للدراسة، ومن خلال قراءتي الدراسة وجدتُ أن نصيب الدراسة الأدبية للذئب فيها قليل، ولم يتعدَ ضرب الأمثلة عن ذكر ألفاظ الذئب ومفرداته في بعض الأبيات الشعرية، أو الأمثال النثرية. وعن جوهر الدراسة وأهدافها يقول الدكتور فضل بن عمَّار العماري :"وقد خرجتُ بتصورٍ خاص مفاداه أن سبع الجزيرة العربية ليس الأسد كما شاع بل هو الذئب؛ فعلى الرغم من قلة الإشارة إلى الأسد بحيث أصبح موضوعه موضوعا أرستقراطيا؛ فإن الذئب هو الحيوان الشعبي الذي بقرته البقرة الوحشية، واكتفوا بأن قالوا " أكل ولَدَهَا السبعُ" وهكذا قال دارسو الأعشى عن قصيدتيه القافية والعينية"[١]. ومما قدمه الدكتور العماري من تلخيص لأبرز أهداف دراسته؛ وجدتُ أنها جاءت بعيدة شيئا ما عما تتناوله دراستي.

وعن "دار فضاءات للنشر والتوزيع والدائرة الثقافية بعَمَّان" قدم الباحث الفلسطيني "عمرو عايد" كتابا توثيقيا بعنوان :" **الذئب في الشعر والتراث**" تناول فيه تعريف الذئب في المعاجم اللغوية، والقرآن الكريم والسُّنَّةِ النبوية، والذئب في الأساطير والديانات القديمة، وقصص العرب وأمثالهم، والذئب في الرؤى والأحلام، والذئب في بعض قصائد الشعر العربي، وقد جاءت هذه الدراسة توثيقية، ولا علاقة لها بالدرس الأدبي، فهي أقرب إلى الكتابة الصحفية التاريخية.

١- الذئب في الأدب العربي – فضل بن عمَّار العماري- جامعة الملك سعود- إدارة النشر العلمي –ط(١) ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

وفي عام ٢٠٠٨م قدَّم الباحث "ثائر زين الدين" كتابه الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بعنوان " **شعراء وذئاب ودراسات أخرى**"[١] فعرض في الفصل الأول "موضوعة الذئب" تحت عنوان " شعراء وذئاب" وقد وقعت في ٦٩ صفحة، أمَّا بقية فصول الكتاب الأربعة فلا علاقة لها بموضوع الذئب، وقد عرض الدكتور ثائر نماذج من موضوعة الذئب في الشعر العربي معتمدا على دراسة الدكتور "عناد غزوان إسماعيل"، ومتبعا المنهج التاريخي نفسه.

كما قدم الباحث "رائد حمد عايد المهيرات" أطروحته للماجستير في موضوع "**صورة الذئب في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**"، لجامعة العلوم الإسلامية العالمية، وقد تعذر الحصول على هذه الدراسة، فاكتفيتُ بالاطلاع على الملخص المنشور عنها في موقع الجامعة المذكورة.

ثانيا– أنماط التعبير عن صورة الذئب في الشعر العربي القديم

قبل أن أقف مع نصوص الشعر العربي التي تحدثتْ عن الذئب أرى أنه من الضرورة الإشارة إلى أنماط التعبير عن هذه الصورة في شعرنا القديم، حيث اتخذت عدة تشكيلات متباينة، أولها ورود لفظ "الذئب" أو أحد مفرداته من قَبِيْلِ التمثُّل به، أو ضرب المثل بحاله في سياق الاستعارة التمثيلية، في بيت واحد أو بيتين، وهذا الضرب من التعبير في شعرنا العربي القديم كثير جدا، وقد حاولت إحصائه فوجدته يستغرق وقتا طويلا فعزفتُ عنه، ومن أمثلة هذا النمط التعبيري قول بِشْرِ بْنِ أبي خازم:

وَبَـــاْكَرَهُ عِنْـــدَ الـــشُّرُوْقِ مُكَلِّـــبٌ أَزَلُّ كَـــسَرْحَانِ الْقَـــصِيْمَةِ أَغْبَـــرُ[٢]

وقول عمرو بن مَعْدِ كَرِب:

تَـــرَي الـــسَّرْحَانَ مُفْتَرِشًـــا يَدَيْـــهِ كَـــأَنَّ بَيَـــاْضَ لُبَّتِـــهِ الـــصَّدِيْعُ

وقول عَبْيْدِ بْنِ الْأَبْرَصِ مخاطبا المنذر بن ماء السماء:

وَقَـــاْلُوا هِـــيَ الْخَمْـــرُ تُكْنَـــى الطِّـــلا كَمَـــا الـــذِّئْبُ يُكْنَـــى أَبَـــا جَعْـــدَةِ

١– شعراء وذئاب ودراسات أخرى – د ثائر زين الدين– صادر عن اتحاد الكتاب العرب– سلسلة دراسات– الطبعة الأولى . ن: دار رسلان للطباعة والنشر– ٢٠٠٨م. سوريا

٢– ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي– تحقيق: مجيد طراد– دار الكتاب العربـــي– ط (أولـــى). بيـــروت. لبنـــان. ١٤١٥هـــ/ ١٩٩٤م. صـــ٧١

ونلحظ هنا أن لفظ الذئب جاء للتمثل بحاله، وللتشابه الواقع بين الشخص المقصود والذئب في بعض الصفات التي يشير إليها الشاعر عن قصد لإبراز الصورة وتوضيح ملامحها، ومثل هذا النمط التعبيري لن أُعَوِّلَ عليه كثيرا، لأن صورة الذئب فيه تأتي صورة نمطية كلية تقصد إلى الإجمال دون التفصيل، وتعتمد على بعض الصفات التي شاعت عن الذئب عند العرب، وسَرَتْ بها أمثالهم، كقولهم : "أغْدرُ من ذئب"، و" أختل من ذئب" ، وغالبا ما تكون صورة الذئب فيها غير مقصودة لذاتها، فهي إن عكست الدلالة الرمزية للذئب إلا أنها لا تكشف عن التحولات الْعَقَدِيَّةِ والسياسية والاجتماعية التي يهدف هذا البحث إلى إبرازها.

أما النمط التعبيري الثاني فتأتي فيه صورة الذئب من خلال بعض الأبيات القصيرة التي لا تبلغ بحال مبلغ القصيد، لكنها تكشف أبعادا نفسية وعَقَدِيَّةٍ وسياسية واجتماعية نستطيع من خلالها استشراف الدلالات الرمزية المقصودة للشاعر، ومن أمثلة هذا النمط التعبيري قول امرئ القيس في معلقته، وقيل إن هذه الأبيات لثابت بن قيس (تأبط شرا) :

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعَيَّلِ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الْغِنَي إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاقَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزُلِ[1]

وهذا النمط التعبيري كثير الورود في الشعر العربي القديم بيد أنه أقل حظا من النمط السابق، وفيه يقدِّمُ الشاعر مشهدا شعريا لموقف جَمَعَهُ مع أحد الذئاب يشكو فيه الشاعر حاله مشبها إياه بحال الذئب، أو مقدما له فيه بعضا من طعامه؛ دلالة على رمز الكرم العربي، ومثل هذا النمط نجده عنده أبي كَبِيْرٍ الهُذَلي، والمرقِّشِ الأكبر في قصيدته السينية المشهورة حيث يقول المرقِّشُ:

وَلَمَّا أَضَأْنَا النَّارَ عِنْدَ شِوَائِنَا عَرَانَا عَلَيْهَا أَطْلَسُ اللَوْنِ بَائِسُ

نَبَذْتُ إِلَيْهِ حُزَّةً مِنْ شِوَائِنَا حَيَاءً، وَمَا فُحْشِي عَلَى مَنْ أُجَالِسُ

١- ديوان امرئ القيس . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم- سلسلة ذخائر العرب- دار المعارف- طبعة (٥). القاهرة ١٩٩٠م.- صـ ٣٧٢

فَـــآضَ بِهَـــا جَـــذْلَانَ يَـــنْفِضُ رَأْسَـــهُ كَمَـــا آبَ بِالنَّهْـــبِ الْكَمِـــيُّ الْمُحَـــاْلِسُ[1]

ويبدو التغاير الفني في صورة الذئب بين مقطوعتي امرئ القيس والمرقش الأكبر واضحا، بيد أن أصولا فنية عامة نستطيع أن نلمحها من خلال النصين تجمع بينهما، فالذئب دائما ما يظهر بالليل يعروه الجوعُ الشديد، فيجعل منه الشاعر شريكا لحاله وموقفه، و يحرص أن يبرز من صورة الذئب صورة لشخصه وذاته.

بقي أن أشير إلى **النمط التعبيري الثالث** لصورة الذئب الفنية في الشعر الجاهلي، وفيه يقدم الشاعر لوحة فنية متكاملة لصورة الذئب تأتي أقرب إلى القصة الشعرية، وفي هذا النمط تأتي صورة الذئب أكثر تفصيلا ودقة لتعكس سماته الجسدية، وملامحه النفسية التي تكشف الحالة النفسية للشاعر، ومن ثمَّ يتشارك الشاعر والذئب معا في البعد النفسي للصورة، وهنا يصبح الذئب رمزا للإنسان العربي في طوره الحضاري. ومن أمثلة هذا النمط لوحة امرئ القيس الشعرية التي يقدم فيها صراعا بين الذئب وصقعاء (عقاب بيضاء) يقول فيها :

كَأَنَّهَا حِـيْنَ فَـاْضَ الْمَـاْءُ وَاحْتَفَلَـتْ صَقْعَـاْءُ لَـاْحَ لَهَـا بِالـسَّرْحَةِ الـذِّيْبُ

فَأَبْصَرَتْ شَخْـصَـهُ مِـنْ رَأْسِ مَرْقَبَـةٍ وَدُوْنَ مَوْقِعِهَـا مِنْـهُ شَـنَاْخِيْبُ

صُـبَّتْ عَلَيْـهِ وَمَـا تَنْـصَبُّ مِـنْ أَمَـمٍ إِنَّ الـشَّقَاْءَ عَلَـى الْأَشْـقَيِنِ مَـصْبُـوْبُ

كَالـدَّلْوِ بُتَّـتْ عُرَاْهَـا وَهِـيَ مُثْقَلَـةٌ وَخَـاْنَهَا وَذَمٌ مِنْهَـا وَتَكْرِيْـبُ

وَيُلْمِّهَـا مِـنْ هَـوَاْءِ الْجَـوِّ طَاْلِبَـةً وَلَا كَهَـذَا الَّـذِي فِـي الْـأَرْضِ مَطْلُـوْبُ

كَـالْبَرْقِ والـرِّيْحِ شَـدًّا مِنْهُمَـا عَجَبًـا مَا فِـي اِجْتِهَـاْدٍ مِـنَ الْإِسْـرَاْعِ تَغْبِيْـبُ

فَأَدْرَكَتْـهُ فَنَاْلَتْـهُ مَخَاْلِبُهَـا فَانْـسَلَّ مِـنْ تَحْتِهَـا والـدَّفُ مَنْقُـوْبُ

يَلُـوْذُ بِالـصَّخْرِ مِنْهَـا بَعْـدَمَا فَتَـرَتْ مِنْهَـا وَمِنْـهُ عَلَـى الْعِقْـبِ الـشَّآبِيْبُ

ثُـمَّ اِسْتَغَـاْثَ بِـدَحْلٍ وَهِـيَ تُعَفِّـرُهُ وَبِاللِّـسَـاْنِ وَبِالـشَّدَقَيْنِ تَتْرِيْـبُ

مَـا أَخْطَأَتْـهُ الْمَنَاْيَـا قَـيْسَ أُنْمُلَـةٍ وَلَـاْ تَحَـرَّزَ إِلا وَهُـوَ مَكْـرُوْبُ

١– ديوان المرقشين : المرقش الأكبر عمرو بن سعد، والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة– تحقيق: كارين صادر– ن: دار صادر– بيروت– لبنان– طبعة أولى – صـ ٥٧–٥٨

فَظَـــلَّ مُنْحَجِـــرًا مِنْهَـــا يُرَاقِبُهَـــا وَيَرْقَـــبُ الْعَـــيْشَ إِنَّ الْعَـــيْشَ مَحْبُـــوْبُ[1]

ومثل هذا النمط التعبيري نجده عند عدد من الشعراء القدامى من أمثال امرئ القيس، وتأبط شرا، والشنفري، والأُحَيْمِرِ السَّعْدِي. ويأتي تصوير امرئ القيس للذئب في قصيدته البائية في إطار ما يعرف بفن " **الأمثولة**" الشعرية التي يكون التركيب الحكائي فيها جوهرا مقصودا لحكمة ما يريد الشاعر أن يُقِرَّها، ومغزى سرد القصة فيها ضربُ المثل القصصي الذي تعبر عنه الصورة الفنية في اللوحة المرسومة[2]. وهذه الأنماط التعبيرية التي أشرت إليها إنما حددتُها بناء على استقراء لدواوين الشعراء الذين أشرتُ إليهم، والذين وردت صورةُ الذئب في أشعارهم، وقد اكتفيتُ بهذا الاستقراء الجزئي لأن الاستقراء الكلي للشعر العربي القديم يحتاج إلى وقت طويل، وجهد كبير.

ويختلف تقسيم بعض الباحثين معي في تحديد هذه الأنماط التعبيرية، فكل من الدكتور عناد غزوان، وياسين عايش يتعامل مع النمط التعبيري لصورة الذئب من خلال نمطين اثنين يحددهما موضوع النص، وكلاهما يرى أن النمط التعبيري لصورة الذئب في شعرنا العربي لا يعدو أن يكون ذِكْرًا لصورة إيجابية أو أخرى سلبية، حسب تفاعل الشاعر مع الطبيعة المحيطة به.[3] أو كما يقول "ياسين عايش" هي القصص والحكايات في شروره، والقصص والحكايات في التعاطف معه[4]. أما الدكتور ثائر زين الدين في كتابه " شعراء وذئاب" فيقول :" حضر الذئب في شعرنا العربي القديم من العصر الجاهلي حتى العباسي وفق أربعة وجوه، الأول رأيناه يجئ تشبيها سريعا ولا يستغرق أكثر من شطر واحد أو بيت شعري على الأكثر، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، وفي الثاني بدأ يظهر بصورة أكبر وأوسع لإسباغ وإبراز بعض القيم في المدح أو الهجاء كما فعل أبو كبير الهُذلي حين رثى رجلا راسما شطرا من حياته وهو

١- ديوان امرئ القيس . تحقيق. محمد أبو الفضل إبراهيم . صـــ ٢٢٦،وتنسب هذه الأبيات أيضا لإبراهيم بن بشير .

٢- راجع في هذا الصدد كتاب قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية- د عبد الرحيم الكردي. صـــ ٥١٤ وما بعدها.

٣- قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب – مجلة المورد – ملجد ٨ العدد الأول . بغداد ١٩٧٩م.صـــ ٨١،

٤- انظر : رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم. د. ياسين عايش. مجلـــة دراســـات، العلـــوم الإنـــسانية والاجتماعية. مجلد ٢٨ العدد الأول. الأردن. ٢٠٠١، صـــ ١

يرد الماء مع الذئاب، والوجه الثالث كان الشاعر يخصُّ الذئب بجزء من قصيدة طويلة، كما رأينا عند المرقش الأكبر والشَّنْفَرَى، والوجه الرابع خص الشاعر فيه الذئب بنَصٍ خَاْصٍ قَصيْرٍ، أو قطعةٍ مستقلةٍ كما رأينا في سينية الفرزدق، أو قصيدةٍ كاملةٍ عند حُمَيْدِ بْنِ ثَوْرِ الهلالي."[1]. وهذا النمط التعبيري الأخير لدى الدكتور ثائر لا يمكن الاطمئنان إليه كلية؛ لأن بعض المقطوعات الشعرية في شعرنا القديم هي أجزاء من قصائد لم تصلنا كاملة، والأمر نفسه ينطبق على بعض القصائد التي تحدث فيها أصحابُها عن الذئب في قصيدة مستقلة، كقصيدة حُمَيْدِ بن ثور الهلالي، ومن ثم أرى أنه يمكن دمج هذا النمط التعبيري مع ما قبله.

ثالثا– المدلول الديني لصورة الذئب :

تبدو صورة الذئب في الموروث الديني القديم – وبخاصة في الديانات الحنيفية – ذات أهمية كبيرة لما تحويه من مرجعيات إشارية سيفيد منها النص الشعري فيما بعد، ولعل أبرز تجليات هذه الصورة يكمن فيما قدَّمَهُ الإمام القرطبي في كتابه الجامع لأحكام القرآن" حيث يقول : " رُوي أن يعقوب (عليه السلام) لما قالوا له " فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ" قال لهم: ألم يترك الذئبُ له عضوًا فتأتُوْني به أستأنس به؟ ألم يترك لي ثوبا أشمُّ فيه رائحَتَه؟ قالوا: بلى! هذا قميصُه ملطوخٌ بِدَمِه... فبكى يعقوب عند ذلك وقال لبنيه :أروني قميصه، فأروه؛ فَشَمَّهُ وقبَّله، ثم جعل يَقلِّبه فلا يرى فيه شَقًّا ولا تمزيقا، فقال: والله الذي لا إله إلا هو ما رأيتُ كاليوم ذئبا أَحْكَمَ منه، أَكَلَ ابني واختلسه من قميصه ولم يمزِّقْهُ عليه ... وقال: يا معشر ولدي، دُلُّوني على ولدي، فإن كان حيًّا رَدَدْتُهُ إليَّ، وإن كان مَيْتًا كَفَّنْتُهُ ودفنته، فقالوا حينئذ: ألم تَرَوْا إلي أبينا كيف يكذِّبُنَا في مقالتنا! تعالوا نخرجه من الجبِّ ونقطعه عضوا عضوا، ونأتي أبانا بأحد أعضائه فيصدقنا في مقالتنا، ويقطع يأسه، فقال يهوذا: والله لئن فعلتم لأكونَنَّ لكم عدوا ما بقيتُ، ولأخبرنَّ أباكم بسوء صنيعكم، قالوا فإذا منعتنا من هذا، فتعالوا نصطاد له ذئبا، قال فاصطادوا ذئبا ولطَّخُوه بالدم، وأوثقوه بالحبال، ثم جاءوا به يعقوب (عليه السلام) وقالوا: يا أبانا إن هذا الذئب الذي يحلُّ بأغنامنا ويفترسها، ولعله الذي أفجعنا بأخينا لا نشك فيه، وهذا دَمُهُ عليه، فقال يعقوب – عليه السلام–: أطلقوه، أطلقوه، وتَبَصْبَصَ له الذئبُ، فأقبل يدنو منه، ويعقوب يقول له: اُدْن اُدْن، حتى ألصق خده بخده، فقال له يعقوب – عليه

١– انظر : شعراء وذئاب ودراسات أخرى. ثار زين الدين . صـــ ٢٥

السلام-: أيها الذئبُ! لمَ فجعتني بولدي وأورثتني حزنا طويلا؟ ثم قال: اللهم أنطقه، فأنطقه الله تعالى، فقال: والذي اصطفاك نبيّا، ما أكلتُ لَحْمَهُ، ولا مَزَّقْتُ جِلْدَهُ، ولا نَتَفْتُ شَعْرَةً من شعراته، و والله! ما لي بولدك من عهد، وإنما أنا ذئب غريب أقبلت من نواحي مصر في طلب أخ لي فُقد، فلا أدري أحيٌّ هو أم مَيْتٌ، فاصطادني أولادُك، وَأَوْثَقُوْنِي، وإن لحوم الأنبياء حُرِّمَتْ علينا، وعلى جميع الوحوش، **وتاللهِ لا أقمتُ في بلاد يكذب فيها أولاد الأنبياء على الوحوش**، فأطلقه يعقوب -عليه السلام- وقال: واللهِ لقد أتيتُمْ بالحُجَّةِ على أنفسكم، وهذا ذئب بهيم خرج يتبع ذمام أخيه، وأنتم ضيعتم أخاكم، وقد علمتُ أن الذئب برئ مما جئتم به"[1]

أما الموروث التوراتي فيقدم صورة أخرى مغايرة لذئب يوسف – عليه السلام، – إن جاز لنا التعبير- فتجسِّدُ التوراةُ "بنيامين" على أنه ذئبٌ ضار، فتقول "**بِنْيَامِيْنُ ذِئْبٌ ضَارٌّ**"[2] وهذه الصورة تمثل دلالة عكسية للصورة الأولى في الموروث الإسلامي.

وفي ترجمته للصحابي الجليل "أُهْبَان بن أوس" يقولُ **صاحب "أُسْد الغابة في معرفة الصحابة"** ما نصه : "أن "أُهْبَانَ بن أوس الأَسْلَمِيَّ يُعرف بمكلِّم الذئب، يكنى أبا عقبة، سكن الكوفة، وقيل: إن مكلم الذئب أُهْبَانُ بن عياذ الخزاعي، قال ابن مَنْدَه: هو عم سلمة بن الأكوع، أخبرنا محمد بن محمد بن سرايا البلدي، وغيره، قالوا: أخبرنا أبو الوقت بإسناده إلى محمد بن إسماعيل، أخبرنا عبد الله بن محمد، أخبرنا أبو عامر، أخبرنا إسرائيل، عن مجزأ بن زاهر، عن رجل منهم اسمه أُهْبان بن أوس، من أصحاب الشجرة، وكان اشتكى من ركبتيه، فكان إذا سجد جعل تحت ركبتيه وسادة، "وروى أنيس بن عمرو عنه أنه قال: كنتُ في غنم لي فَشَدَّ الذئبُ على شاة منها، فصاح عليه، فأقعى الذئب على ذَنَبِه وخاطبني وقال: مَنْ لَهَا يَوْمَ تَشْتَغِلُ عَنْهَا؟ أَتَنْزِعُ مِنِّي رِزْقًا رَزَقَنِي اللهُ؟! قال: فَصَفَّقْتُ بيدي وقلتُ: ما رأيتُ أعجبَ من هذا، ذِئْبٌ يتكلم؟! فقال: تَعْجَبُ وَرَسُوْلُ اللهِ فِي هَذِهِ النَّخْلاتِ- وهو يومئ بيده إلى المدينة-

---

١- الجامع لأحكام القرآن. القرطبي – تحقيق: عبد المحسن التركي جـ١١- ن: مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان – ط(١)- ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م. صـ ٢٨٨-٢٨٩

٢- سفر التكوين- ٢٢٧/٤٩

يُحَدِّثُ النَّاْسَ بَأَنْبَاْءِ مَا سَبَقَ وَأَنْبَاْءِ مَا يَكُوْنُ، وَهُوَ يَدْعُو إِلَى اللهَ وَإِلَى عِبَاْدَتِهِ، فأتى أُهْبَاْنُ إلى رسول الله – صلى الله عليه وسلم– فأخبره بأمره وأسلم."[1] أخرجه الثلاثة.

قال ابن عبد البر وغيره: " كلَّم الذئبُ من الصحابة ثلاثةً: رافعَ بن عُمَيْرَةَ، وسَلَمَةَ بن الأكوع، وأُهْبَاْنَ بن أوس – رضي الله عنهم– قال: ولذلك تقول العرب هو كَذِئْبِ أُهْبَان، ويتعجبون منه". وللنبي – صلى الله عليه وسلم– حديثٌ شريف يقول فيه : "**عليكم بالجماعة فإنما يأكل الذِّئْبُ من الغنم القاصية**". رواه أحمد. وحديث ثان قال فيه رسول الله (ص) عندما سئل عن لُقْطَة الشاة :" **هي لك، أو لأخيك، أو للذئب**" وغيرها من الأحاديث.

وفي العهد الجديد ورد على لسان عيسى – عليه السلام– قوله :"**احذروا الأنبياء الدجالين الذين يأتون إليكم لابسين ثياب الحملان، ولكنهم من الداخل ذئاب خاطفة.**"، وهذا المعنى يلتقي مع قول رسول الله – صلى الله عليه وسلم– في ذَمِّ علماء السوء :"**أوحى الله تعالى إلى بعض الأنبياء: قل للذين يتفقهون لغير العمل، ويطلبون الدنيا بعمل الآخرة، يلبسون مسوك الكباش وقلوبهم كقلوب الذياب، ألسنتهم أحلى من العسل، وقلوبهم أمر من الصبر، إيايَّ يخدعون، وبي يستهزئون؟!!، لَأُتِيْحَنَّ لهم فتنة تدع الحليم فيهم حيران**"[2]

وفي الديانة المصرية القديمة وُجِدَتْ صورةُ الذئب على جدران المعابد ومثلوا له ب"أنوبيس" الإله الجنائزي المتجسد في صورة حيوان على هيئة ذئب، " وبالرغم من ذهاب بعض علماء المصريات إلى القول بأنه " ابن آوى" وليس الذئب إلا أن "لويس كيمر Louis Keimer" صحح هذا المعتقد قائلا إن ابن آوى الحقيقي لا يوجد في مصر، وصورة الذئب تمثل الصورة الأرضية لإله أسيوط، وهو "فاتح الطرق"، ولما كان إخوة هذا الحيوان البري يجولون في أطراف الهضبة الجافة وفي وادي النيل فقد اعتقد أنه التمثيل الحقيقي لأنوبيس، محنط الموتى ومرشدهم، وهذه الحيوانات هي التي تجر سفينة الإله رع، وفي مناظر معينة للشمس الغاربة ألبس المصريون القدماء أنوبيسَ أثوابا سوداء من الراتنج الأسود المستعمل في التحنيط، ولذا كان اللون الأسود

١– أسد الغابة في تمييز الصحابة – ضياء الدين ابن الأثير– ن: دار ابن حزم– ط(١) – بيروت– لبنان– صـــ ٢٧٦

٢– زهر الأكم في الأمثال والحكم. الحسن اليوسي. تحقيق: د. محمد حجي، ود. محمد الأخضر، ن: دار الثقافة– الدار البيضاء–. ط (١). المغرب– جزء ثالث. صـــ ٨

لون البعث وليس لون الحداد، وقد حدَّدَتْ الطقوسُ شكل البقع التي تميز هذه الحيوانات المقدسة ولونها حتى تكون جديرة بتمثيل الأرباب النائحة."[1]

إن حديثنا عن صورة الذئب في معتقدات المصريين القدماء ضمن الموروث الديني القديم ليس منبت الصلة عن الديانات الحنيفية القديمة في جزيرة العرب، فالنص التوراتي والقرآني يجعلان من منطقة سيناء وفلسطين والحجاز وحدة دينية كبرى، حيث تقول التوراة :"وهذه هي البَرَكَةُ التي بارك بها موسى رجلُ الله بني إسرائيل قبل موته، فقال: جاء الرب "يهوه" من سيناء، وأشرق" يهوه" لهم من سعير، وتلألأ "يهوه" من جبل فاران، وأتي من رَبَوَاْتِ القدس، وعن يمينه نار شريعة لهم"[2] وهي المناطق الثلاث التي ذكرها القرآن الكريم أيضا في سورة التين حيث يقول الله تعالى:" والتين والزيتون* وطور سنين* وهذا البلد الأمين*"[3] وهي مناطق الرسالات السماوية الحنيفية؛ ومن ثم يمكننا القول إن رواسب هذه الصورة الدينية للذئب عند المصريين القدامى تجد لها امتدادا طبيعيا في معتقدات العرب القدامى الدينية والأسطورية، وهو ما سيبرز بشكل جلي في المعتقدات الشعبية في أسطورة الرجل "المذئوب" الذي يتحول بالليل إلى ذئب، حيث تحكي الأسطورة " أنه رجل لديه القدرة على التحول إلى صورة الذئب فينطلق بالليل فيفترس كل من لقيه، حتى إذا بدا ضوء الفجر عاد الرجل إلى صورته البشرية".

وفي الأساطير الرومانية القديمة يظل الذئب رمزا مُهما لأنه يرشد أرواح الموتى في طريقها إلى الآخرة، ومن هنا تتلاقى مثيولوجيا المعتقد اليوناني مع الحضارة المصرية القديمة بحكم السبق التاريخي للحضارة المصرية من ناحية، وبحكم الامتداد العقدي للديانات القديمة لدى الشعبين المصري واليوناني من ناحية أخرى، ولعل وجود تمثال "الذئبة" البرونزي الشهير وهي ترضع "روموولوس، وريموس" بمتحف "الكابتول" يكشف لنا أسرار الأسطورة الرومانية القديمة التي تقول :" إن "أموليوس" شقيق " سلفيا" قد أجبرها على أن تكرس حياتها للعبادة، وتصبح من عذارى "فيستا"، ومن ثم يستطيع بذلك حرمانها من الذرية، فيتفرد بالعرش له ولأبنائه من بعده،

١- انظر: معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بوزنر وآخرين. ترجمة : أمين سلامة. صـــ ٧،

٢- سفر التثنية ٣٣/١-٢

٣- سورة التين – الآيات (١-٣).

بيد أن الإله "مارس" يأبي إلا أن يهبها توأما هما"روموولوس، وريموس" ولكنها عندما وضعت طفليها زجَّ بها أخوها في السجن، وأخذ طفليها ووضعهما في صندوق وألقاهما في نهر "التبير"، وكانت مياه النهر مرتفعة، فلما حدث الجزر استقر الصندوق في بقعة موحشة، وبدأ الصغيران في البكاء فسمعتهما "ذئبة" كانت قد فقدت أولادها حديثا، فجاءت إليهما وأرضعتهما بحب وحنان، ولاحظ "فوستولوس" راعي الغنم تحركات الذئبة فتعقبها حتى عثر على الطفلين فأخذهما وسلمهما لامرأته "أكالورتنيا" لتربيهما في كوخها، وكبر الطفلان وصار شابين قويين، وحدث بين "روموولوس" وبعض اللصوص صراع بسبب الصيد، فاقتاد اللصوصُ "روموولوسَ" إلى الملك "أموليوس" واتهموه أمامه أنه أهلك غنم "نيتمور" – جَدُّ "روموولوس" وهو لا يعلم– ، ولما كانت قوانينهم أن يقتص صاحب الحق لنفسه اقتاد "أموليوس" "روموولوس" إلى "نيتمور" ليقتص منه بنفسه، وكان "روموولوس" يشبه أُمَّه "سليفيا" كثيرا، فلاحظ "نيتمور" هذا الشبه الشديد، وتردد في عقاب "روموولوس"، وفي تلك اللحظة عرف "روموولوس" كل شيء عن أصله ونسبه من الراعي "فوستولوس"، فلما أدرك حقيقة نسبه اصطحب جدَّه "نيتمور" وانطلقا إلى مدينة "ألبا" وخلص أخاه "ريموس" ، وقتل الملك "أموليوس" وكشف عن حقيقته، وأقام جدَّه "نيتمور" على العرش، وبعد فترة من الزمن فكر الأخوان في بناء مدينة عظيمة في الموضع الذي عثر عليهما فيه الراعي، وعقب صراع بين الأخوين انتهي بمقتل أحدهما أو تنازله لأخيه شُيِّدت مدينة "روما".[1]

ومن الملاحظ هنا التعالق النصي الشديد بين هذه الأسطورة وقصة سيدنا "موسى" عليه السلام، وتتبع مراحل حياته سواء عند إلقاء أمه له في اليم، أو عند عثور زوجة فرعون عليه وتربيتها له، أو رعيه للغنم مع سيدنا "شعيب" ، وعودته إلى فرعون، ونصرة الله له، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع "رمولوس، وريموس" مع اختلاف قليل جدا، أضف إلى هذا التشابه الكائن بين هذه الأسطورة وقصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، وهو ما يعني أن هذه الأسطورة تحمل في طياتها بقايا معتقدات دينية قديمة رحلت من أرض العرب إلى روما، وهذا الموضوع يغري بالدرس المقارن للباحثين المختصين.

١– معجم ديانات وأساطير العالم . د. إمام عبد الفتاح. مكتبة مدبولي. القاهرة. ط.(١). ١٩٩٥م صـــ ٦٥

وتأتي صورة الذئب في فترة متأخرة زمنيا في "ألف ليلة وليلة" كونه حَكَمًا قاضيا بين الأطراف، وإن ظلت الصورة النمطية له تقدمه على أنه حَكَمٌ جائر في حكمه مرة، وقاضٍ عدلٌ في مرات أخرى، بيد أن الخصوم لا ترضيهم قسمتُه وحكمُه؛ فيدفع الذئب حياته ثمنا لعدم فطنته، كما في قصة "الأسد والذئب والثعلب" عندما قطع الأسدُ رأسَه، وهذه القصة أوردها أبو الفرج بن الجوزي[١] في كتابه "الأذكياء"، والأب لويس شيخو في كتابه " مجاني الأدب في حدائق العرب"[٢]

والمتتبع لصورة الذئب في القصص النثرية والأمثال العربية القديمة يجدها تقدم صورة نمطية لكونه حاكما ظالما جائرا حينا، وقاضيا فطنا وعادلا منصفا في أحيان أخرى، فهو فطن ذكي جائر في قصته مع الجَدْي و الْحَمَل، فعندما يَشْتِمُهُ الْجَدْيُ من أعلى السطح يرد عليه قائلا : "لم تشتمني أنت، وإنما يشتمني مكانُك"، وهو جائر ظالم عندما يحتج على الحَمَل لآثار الطين في الماء الذي يشربه، وأنه شتمه هو وأبوه منذ عامين، رغم كون عُمْر الحمل عاما واحدا[٣]، وهو أسرع من الكلب في عَدْوِهِ لأن الكلب يعدو لصاحبه؛ أما هو فيعدو لنفسه، وهو ماكر في وشايته بالثعلب عندما مرض الأسد، ولكن عاقبة مكره تكون سببا في نهايته أمام ذكاء خصمه الثعلب، وهو أكثر حكمة من الأسد عند وقوعهما في البئر مع الإنسان.

والذئب في "ألف ليلة وليلة" مع الثعلب جبَّار وظالم؛ حتى تودي به عاقبة ظلمه إلى الهلاك والوقوع في حفرة صاحب الحديقة، وهو جائر متعدٍّ هضَّام لحقوق جماعة الثعالب التي ولَّتْه على صيدها ليحكم بينها بالعدل، فيقوم بالاستحواذ عليه وحرمانها منه، فيكون مصيره الهلاك على يد الأسد[٤] ، وهذه الصورة التي قدمها الوجدان الجمعي للذئب في ألف ليلة وليلة تبرز ملامح تغير الصورة النمطية للذئب، فتنقله من دائرة "المظلوم" في (ذئب يوسف)، ورمزية الخير في(أنوبيس، ورموليوس) إلى دائرة الظالم، الخائن، الذي يتصف بالمكر والخديعة، وهو ما يعني تغاير دلالة

١- كتاب أخبار الأذكياء- أبو الفرج بن الجوزي. تحقيق محمد مرسي الخولي. مطابع الأهـرام التجاريـة- ط(١)- القاهرة- صـ ٢٤٣

٢- راجع مجاني الأدب في حدائق العرب. لويس شيخو. ط(١)- بيروت. لبنان- د. ت - جزء أول. صـ ٣٢

٣- انظر : قصص الحيوان في الأدب العربي القديم. داود سلوم. ، : عالم الكتب- ط(١)- بيروت - لبنان- ١٩٩٨م. صـ ٣١-٣١١

٤- ألف ليلة وليلة- جزء ٤ . المكتبة الشعبية- ط (١) - بيروت- لبنان- د. ت- صـ ٢٠٨-٢١٠

الموروث الديني لصورة الذئب في المعتقد الجمعي بسبب التغير الحضاري، وربما كان بسبب طغيان فكر الديانات الأخرى على الديانات الحنيفية الصحيحة.

وتراثنا القصصي زاخر بقصص الذئب التي تعطي صورة نمطية له، ولولا خشية الإطالة في متن هذه الدراسة لأفردت لصورة الذئب في تراثنا القصصي حيزا كبيرا. أما عن صورة الذئب في أمثالنا العربية القديمة فهي تصفه بالذكاء حينا، وبالغدر حينا، ومن أمثلة ذلك ما أورده الميداني في كتابه "**مجمع الأمثال**" عن الذئب كقولهم :"الذئب يَأدُو للغزال"؛ وهو مَثَلٌ يُضْرَبُ في الخديعة والمكر، وقولهم :" ذئب الخَمَر"، و"ذئب الغَضَى"، وقولهم :" الذئب يُكْنَى أبا جعدة"، وقولهم "الذئب خاليا أسد" وقولهم : "الذئب مَغْبُوْطٌ بِذِي بطنه"، وقولهم :" الذئب أَدْغَمُ"[1]. ومن أمثال العرب الفصيحة أيضا قولهم :" ذيبة قُفٍّ ما لها غَمِيْسٌ"، وقولهم: "ذئب في مِسك سخلة"، وقولهم "ذئب استنعج"، وقولهم :"ذئب الكلب يكسبه الطُعم، وفمه يكسبه الضرب"، وقولهم: "غزو كولغ الذئب"، وقولهم " أغدر من ذئب"، و"أختل من ذئب" وغيرها. ومن الأمثلة التي أوردها صاحب كتاب :" زهر الأَكَمِ في الأمثال والْحِكَمِ" قولهم:"ذِيَابٌ فِي ثِيَابٍ"، وقيل إن هذا المثل جزء من حديث لرسول الله – صلى الله عليه وسلم، حيث يروي اليوسي – صاحب الكتاب– قوله :" **وروي أنه لما وُلد عبد الله بن الزبير – رضي الله عنه– نَظَرَ إليه النبيُّ – صلى الله عليه وسلم– فقال: هُوَ هُوَ! فلما سمعت بذلك أمُّهُ أسماء – رضي الله عنها– أمسكت عن إرضاعه، فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم– أرضعيه ولو بماء عينيك، كبش بين ذياب، وذياب عليها ثياب، لَيَمْنَعَنَّ البيتَ أو لَيُقْتَلَنَّ دونه.**"[2]

إن دلالة صورة الذئب في موقفه مع يعقوب عليه السلام، ومع أُهْبَانَ بن أوس تجعل من محاورة الإنسان للذئب نوعا من المشروعية الدينية التي تفتح مجالا خصبا للخيال الشعري من ناحية، ، وتبرز دلالة الصورة النمطية للذئب في الموروث الديني من ناحية ثانية، وتضفي نوعا من المصداقية بين المبدع والمتلقي من ناحية ثالثة، فيعتمد عليها الشاعر مشبعا رغباته الفنية بما لا يوقعه في التناقض بين ما هو ديني وما

١– مجمع الأمثال . أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني. ن: المطبعة البهية المصرية– القاهرة ١٣٤٢هـ جزء أول . صـ ٢٥٣– ٢٥٥

٢– زهر الأكم في الأمثال والحكم– الحسن اليوسي. تحقيق: د.محمد حجي، د. محمد الأخضر.جزء ثالث.صـ ٧–٨

هو واقعي، على أن صورة الذئب هنا تظل امتدادا لهذا الرمز الديني المقدس لدى العربي القديم.

رابعا- الدلالة الرمزية لصورة الذئب عند الشعراء الجاهليين

حرص الشعراء الجاهليون على ربط صورة الذئب بصورة الأنا الشاعرة، حيث وجدوا في الذئب تعبيرا عن وَحْدَةِ الشاعر وتفرده، ومعاناته، فإذا كان الذئب يجول الصحارى الشاسعة وحيدا، مواجها صعوبات الحياة وآلامها، فإن الشاعر الجاهلي يرتكز على إبراز هذه الصورة بينه وبين الذئب الذي يشاركه المصير المحتوم، فامرؤ القيس يعكس صورة الأنا الشاعرة من خلال صورة الذئب الخليع الذي يعوي في وادٍ يعمُّه الظلام الموحشُ ، ليجدَ فيه الشاعرُ انعكاسا حقيقيا لذاته، فيقول:

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعَيَّلِ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزُلِ[1]

وقد وردت هذه الأبيات في معلقة امرئ القيس من ناحية، وديوان تأبط شرا (ثابت بن قيس) من ناحية أخرى وهو ما يجعلنا نذهب إلى أن هذه الأبيات من الصور التعبيرية الشائعة لدى عرب الجاهلية، فهي صورة تعبيرية شائعة ومكرورة تعكس ثقافة الموروث الجمعي لصورة الأنا في عزلتها ووحدتها، وظني أن ورودها عند امرئ القيس، وعند تأبط شرا مع تغاير غير جوهري في اللفظ يجعلنا نزعم أن كل منهما وظفها كقالب تعبيري شائع للتعبير عن حاله ومصيره القَدَرِيِّ الذي يواجهه، وهي صورة تعبيريةٌ ذات رواسب دينية توضح المصير المحتوم للإنسان في مواجهة القدر.

ويبدو الذئب في هذه اللوحة نموذجا لصورة نمطية موغلة في القدم لدى الإنسان العربي، فالذئب وحيد في هذا الوادي القفر الذي يَعُمُّهُ الظلامُ، وكذا الشاعر وحيد في دنياه تتقاذفه أمواج القدر المتلاطمة، وكلاهما يشترك في عامل النأْي والتفرد،

---

١ - شرح المعلقات السبع – الزوزني- تقديم عبد الرحمن المصطاوي- صـ ٤٧-٤٩، والمعلقات العشر وأخبار قائليها- جمع وتصحيح أحمد بن الأمين الشنقيطي- ط (٣) ن: مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٣م. صـ ٥٧ ، وكتاب المعلقات السبع مع الحواشي المفيدة للزوزني- مكتبة البشرى . باكستان- تحقيق: د محمد خير أبو الوفاء- ٢٠١١م. صـ ٣١٠-٣١، ولم ترد هذه الأبيات في ديوان امرئ القيس بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم.

وهو ما دفع الشاعرين للربط بين الأنا الشاعرة والذئب بقولهما: (كِلَانَا) ، وقولهما (إِنَّ شَأْنَنَا) ، وهو ما يعني أن صورة الذئب هنا صورة نمطية للتعبير عن الأنا الشاعرة لا يمثل الحيوان فيها سوى دلالة رمزية فقط. ويحرص الشاعران على المحاورة الدرامية بينهما وبين الذئب، في قولهما : (فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا) فالشاعر يَعُدُّ عواءَ الذئب هنا بمثابة التفاعل الحي بينهما، لأنه تعبير إشاري دال على اشتراكهما في المصير المحتوم، فمن يكن زادُه كزاد الشاعر والذئب لابد أن تبدو عليه علامات الهزال والضعف، كما أن ظهور الذئب في الوادي القفر يعدُّ رمزا للنجاة والحياة؛ لأنه رمز للإله الأرضي " فاتح الطرق" ، ومرشد الموتى عند القدماء المصريين، فإذا كان الذئب رمزا للنجاة والبعث في الحياة الآخرة لدى بعض المعتقدات الدينية القديمة ، وبخاصة الحضارة المصرية القديمة؛ فإن رواسب الصورة ظلَّتْ آثارها واضحة في مخيلة المبدع العربي القديم كما تقدمها لوحاته الشعرية؛ ولذا يبدو حضور الذئب وسط ظلام هذه الصحراء المهلِكَةِ دلالة على النجاة، ورمزا للبعث من جديد بعد تيقن الشاعر بهلاكه.

كما نلحظ أن الذئب في هذه اللوحة يمثل رمزا للحياة، في مقابل الموت، حيث تتجلي هذه الثنائية في جدلية الصراع بين الموت والحياة في أكثر من صورة، فالوادي الذي يقطعه الشاعر "قَفْرٌ" تملؤه المخاطر (كَجَوْفِ الْعَيْرِ)؛ والقفر صورة حقيقية لسلب الحياة من الوادي، بيد أن الذئب يقف في مواجهة هذا الموات ويتحداه صارخا وعاويا ليعلن عن بقائه ووجوده وصراعه في مواجهة الموت وأقدار الحياة؛ لأن الحياة أولى من الموت، أو لأن البعث والخلود اللذين يرمز إليهما الذئب يمثلان الحياة الأبدية التي لا يصيبها الفناء أبدا، وهو ما يبرز فلسفة الشاعرين وانتصارهما للحياة في مواجهة الموت.

ولعل نجاحَ الشاعر في قطع الوادي وتجاوزه (قَطَعْتُهُ) انتصارٌ للحياة في مواجهة هذا الموات، وكشف للمكنون الداخلي في حب البقاء والخلود، والأمل في النجاة من الهلاك والفناء. وحري بنا أن نبرز عناصر اللوحة الشعرية المتمثلة عند امرئ القيس في الوادي القفر، والذئب العاوي، والأنا الشاعرة التي تمثل الذات الإنسانية، بالإضافة إلى تشابه الحال بين الأنا والصورة (الشاعر / الذئب) ، وظهور الدلالة الزمنية ضمنيا

في خلفية المشهد، بيد أن لوحة ثابت بن قيس (تأبط شرا) ستضفي مزيدا من الدلالات للصورة، وتعمل على استكمال عناصر اللوحة الشعرية، حيث يقول تأبط شرا:

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعَيَّلِ

تَعَدَّى بِزَيْزَاةٍ، تَعِجُّ، مِن الْقَوَا وَمَنْ يَكُ يَبْغِي طُرْقَةَ اللَّيْلِ يُرْمِلِ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ "ثَابِتًا" قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزُلِ

كِلَانَا طَوَى كَشْحًا عَنِ الْحَيِّ بَعْدَمَا دَخَلْنَا عَلَى كَلَّابِهِمْ كُلَّ مَدْخَلِ

طَرَحْتُ لَهُ نَعْلا مِنَ السَّبْتِ طَلَّةً خِلَافَ نَدَي مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُخْضِلِ

فَوَلَّى بِهَا جَذْلَانَ يَنْفِضُ رَأْسَهُ كَصَاحِبِ غُنْمٍ ظَافِرٍ بِالتَّمَوُّلِ[1]

إن الصورة التي يرسمها لنا ثابت بن قيس (تأبط شرا) هنا تضيف إلى لوحة امرئ القيس المزيد من العناصر الجزئية المهمة، فالذئب يتجاوز الأرض الوعرة، التي لا يُسْمَعُ فيها غير صدى عوائه، وقد شطَّ بالذئب المكان كما شَطَّ بثابت بن قيس فكلاهما :

"**طَوَى كَشْحًا عَنِ الْحَيِّ بَعْدَمَا دَخَلْنَا عَلَى كَلَّابِهِم كُلَّ مَدْخَلِ**"

فالشاعر وإن اشترك مع الذئب في كونه خليعا من قومه، لكنه يفخر بأنه نال من الحي ما أراد بعد هجمته وانتقامه منهم، كما أن انخلاع الشاعر عن قومه وبُعْدَهُ عنهم جاء موافقا لطبعه ومزاجه وعادة فعله، بعد أن تنكَّر له قومُه، وهي الصورة الدينية القديمة لذئب يوسف (إن جاز التعبير) الذي آثر ألا يقيم في بلد يكذب فيها أولادُ الأنبياء على حد عبارة القرطبي. ويكمل تأبط شرا عناصر اللوحة النمطية لصورة الذئب في تقديم المكافأة له حيث قدَّم له نعلا سَبْتِيَّةً من الجلد، فكانت له كرشْفَةِ الخمر التي برَّدها ندى آخر الليل؛ وربما ملأ الشاعر نعله السبتية لَبَنًا وقدَّمَهَا للذئب فأخذها فرحا بها، وهي صورة تبرز إيثار العربي وكرمه لضيفه حتى في أوقات عَوَزِهِ وشدته، وهو ما يَبْرُزُ جليا لدى شعراء الصعاليك، وبخاصة في قول عروة بن الورد:

---

١ ديوان تأبط شرا وأخباره. جمع وتحقيق: علي ذو الفقار شاكر. ن: دار الغرب الإسلامي – ط(١)–المغرب– ١٩٨٤م. صـ ١٨٢– ١٨٥

أقـــسِّم جِـــسْمِي فِـــي جُـــسُوْمٍ كَثِيْـــرَةٍ وَأَحْـسو قِـــرَاْحَ الْمَـــاْءِ وَالْمَـــاْءُ بَـــاْرِدُ[1]

إن تأبط شرا هنا يقيم علاقة تفرضها قوانين تشابه الحال بين الذئب والشاعر، أو بين الذات والصورة، فيأبي شاعرنُا أن يذهب ضيفُه إلا بالْقِري، حتى وإن كان القِرْيُ هينا وقليلا، ولم نرَ تأبط شرا يكشف عن علاقة عداء، أو خوف من الذئب لأن الذئب هنا يمثل رمزا للحياة في مقابل الموت، ورمزا للكرم في مقابل الضَّنِّ، ورمزا للشجاعة في مقابل الخوف، وتمجيدا للأنا في مقابل الذم، فكيف بالشاعر أن يهاب الحياة، أو أن يقتلها وهو الباحث عنها؟! **إن قتل الذئب هنا سيكون حتما قتلا للحياة الدنيوية والأبدية، ونذيرا بانتهاء رحلة الشاعر في الوجود، ومن ثم حرص الشعراء الجاهليون على أن تبقى ذئابهم على قيد الحياة.**

ولعله من الجدير بالإشارة أن أؤكد ارتكاز الصورة عند تأبط شرا وامرئ القيس على بِنْيَةِ الْأُمْثُوْلَةِ الشعرية التي سبق وأن أشرت إليها، والتي تعتمد على " لوحة تصويرية سردية مصاغة شعرًا على هيئة قصة، لا يُرَادُ منها الإيهام بأن أحداثها قد وقعت بالفعل– مع عدم وجود ما يمنع من وقوعها– إذ المراد منها فقط تشخيصُ حقيقة من حقائق الحياة بطريقة محسوسة موحية وجميلة، أو وصف حالة وصفا نفسيا مؤثرا"[2] عن طريق التعبير التمثيلي، أو التمثُّل اللغوي المرتكز على المشابهة بين المواقف، ومن ثم فهي صورة شعرية تعتمد الوصف الحسي وأبعاده الحركية لموقف حياتي متكرر يحمل عمقا فلسفيا وعَقَدِيًا ، وقد أطلق ابن المعتز في كتابه "**طبقات الشعراء**" على هذه الأمثولات مصطلح " نَمَطُ الْأَعْرَابِ"[3] ، ولذا نجد في ثنايا لوحة ثابت بن قيس (تأبط شرا) الحكمة التي أراد تأكيدها في قوله :" **ومَنْ يَكُ يَبْغِي طُرْقَةَ اللَّيْلِ يُرْمِلِ**" ؛ أي من أراد السعي والتنقل فليكن خفيف الزاد والترحال، وهي الحال عينها التي يشخصها حال الذئب في حِلِّهِ وترحاله.

١– ديوانا عروة بن الورد ، والسموأل . ن : دار صادر . بيروت . صـــ ٢٩

٢– قراءة النص ..تأصيل نظري وقراءات تطبيقية. د. عبد الرحيم الكردي.صـــ ٥١١

٣– طبقات الشعراء – عبد الله بن المعتز – تحقيق :عبد الستار أحمد فراج– ط(٤)– دار المعارف– القـــاهرة– د.ت صـــ٢٧٧

وهذه الصورة النمطية التي رسمها تأبط شرا للذئب تتكرر بدلالاتها اللغوية والفنية لدى المرقِّش الأكبر، الذي كان مارًّا بصحراء جرداء لا يَوَدُّ العيشَ فيها ولا البقاء بها، إذ إنها رمز للموت والهلاك، حيث يقول:

وَمَنْـــزِلِ ضَـــنْكٍ لا أُرِيْـــدُ مَبِيْتَـــهُ كَـــأَنِّي بِـــهِ مِـــنْ شِـــدَّةِ الـــرَّوْعِ آنِـــسُ[1]

فهذه الصحراء بالنسبة له منزلٌ ضنك، لأنها تُبْعِدُهُ عن أهله وعن محبوبته أسماء، لكن المرور بالصحراء أصبح أمرا حتميا لا مفر للشاعر منه، وكأن هذا المرور شرط تلازمي كي يصل الشاعر إلى مبتغاه، ومن ثم فهو يتجاوز هذه الصحراء، وأثناء عبوره فيها يضع رحاله مع صحبه للراحة والتقاط الأنفاس، ثم يوقد النارَ للشواء، وما هي إلا لحظات حتى جاءه ذئبٌ بَائِسٌ، فَحَذَّ المرقِّشُ من شوائه حُزَّة وألقاها إليه حياء وتكرمًا منه، فأخذها الذئب عائدا فرحا بغُنْمِه. ومفردات هذه الصورة وعناصرها تتشابه كثيرا مع الصورة التي رسمها تأبط شرا من قبله، حيث يقول المرقِّشُ الأكبر :

وَلَمَّـــا أَضَـــأْنَا النَّـــارَ عِنْـــدَ شِـــوَاْئِنَا عَرَاْنَـــا عَلَيْهَـــا أَطْلَـــسُ اللَـــوْنِ بَـــاْئِسُ

نَبَـــذْتُ إِلَيْـــهِ حُـــزَّةً مِـــنْ شِـــوَاْئِنَا حَيَاْءً، وَمَـــا فُحْـــشِي عَلَـــى مَـــنْ أُجَـــاْلِسُ

فَـــآضَ بِهَـــا جَـــذْلاَنَ يَـــنْفُضُ رَأْسَـــهُ كَمَـــا آبَ بِالنَّهْـــبِ الْكَمِـــيُّ الْمُحَـــاْلِسُ

وَأَعْـــرَضَ أَعْلاَمًـــا كَـــأَنَّ رُؤُوْسَـــهَا رُؤُوْسُ جِبَـــاْلٍ فِـــي خَلِيْـــجٍ تُغَـــاْمِسُ

إِذَا عَلَـــمٌ خَلَّفْتُـــهُ يُهْتَـــدَى بِـــهِ بَـــدَا عَلَـــمٌ فِـــي الآلِ أَغْبَـــرُ طَـــاْمِسُ

تَعَاْلَلْتُهُـــا وَلَـــيْسَ طِبِّـــي بِـــدَرِّهَا وَكَيْفَ الْتِمَاْسُ الـــدَّرِّ وَالـــضَّرْعُ يَـــاْبِسُ[2]

ونلحظ هنا أن التعالق النصي بين نصيِّ تأبط شرا والمرقِّش الأكبر يتوازى دلاليا من خلال المستوى اللفظي للكلمات، والذي تبدو فيه الألفاظ متقاربة إلى حد التكرار، حيث يقول تأبط شرا:

طَرَحْـــتُ لَـــهُ نَعْلًـــا مِـــنَ الـــسَّبْتِ طُلَّـــةً خِلَاْفَ نَـــدى مِـــنْ آخِـــرِ الليـــلِ مُخْـــضِلِ

١- ديوان المرقشين : المرقش الأكبر عمرو بن سعد، والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة – تحقيق: كارين صادر– صـــ ٥٦

٢- ديوان المرقشين. تحقيق : كارين صادر. دار صادر بيروت. صـــ ٥٧– ٥٨

فَـــوَلَّى بِهَـــا جَـــذْلَانَ يَـــنْفِضُ رَأْسَـــهُ كَـــصَـــاْحِبِ غُـــنْمٍ ظَـــافِرٍ بِـــالتَّمَوُّلِ[1]

ويقول المرقِّش الأكبر:

نَبَـــذْتُ إِلَيْـــهِ حُـــزَّةً مِـــنْ شِـــوَاْئِنَا حَيَاْءً، وَمَـــا فُحْـــشِي عَلَـــى مَـــنْ أُجَـــاْلِسُ

فَـــآضَ بِهَـــا جَـــذْلانَ يَـــنْفِضُ رَأْسَـــهُ كَمَـــا آبَ بِالنَّهْـــبِ الْكَمِـــيِّ الْمُحَـــاْلِسُ[2]

أمَّا التغاير الدلالي بين التركيبين " فَوَلَّى بِهَا" و" فَآضَ بِهَا" فيكشف عن فارق الدلالة النفسية بين الفارس النبيل المتمثل في المرقِّش الأكبر، وبين حياة الصعلوك المتشرد الذي يمثله تأبط شرا، ويؤكد عجزُ البيت هذا المعنى، ويجعلنا نقف عند مفهوم الصورة لكلا الشاعرين، فتأبط شرا يرى في عطية الذئب غُنْمًا كغنم الظافر بزاده ومؤونته في الصحراء الموات، أما المرقِّش الأكبر فيرى في عودة ذئبه ورجوعه بما وَهَبَهُ له حال المقاتل الذي يعود بغنيمته منتصرا بعد معركته، لأن ذئب المرقش هنا يمثل رمزا للفارس النبيل، ولذا آثر أن يستخدم اللفظ " فَآضَ"؛ أي فرجع، بينما يعكس ذئب تأبط شرا صورة الصعلوك الذي لا ينال إلا قليل الزاد فَيَضْحَى فرحانا بما نال، ولذا استخدم التركيب " فَوَلَّى بها"، لأن التولي (هروب) لا يناسب أفعال الفرسان، ومن ثم تظل صورة الفروسية تعكس دلالتها من خلال صورة الذئب لدى كلا الشاعرين، ولذا يمكن الزعم أن الدلالة الرمزية للذئب هنا عكست صورة الفروسية عند الشعراء الجاهليين.

وظني ألا مندوحة عن الإشارة إلى التمايز بين فروسية " الصعلوك" التي تعتمد على الشطارة وقطع الطرق والتي يمثلها تأبط شرا، وفروسية الفارس النبيل التي يمثلها المرقِّش الأكبر، ومن ثم فذئب تأبط "وَلَّى" وكأنه يخطف غُنْمَهُ ويهرب به كما هي عادة الصعلوك، أما ذئبُ المرقش الأكبر " فآض بها" رجوع المنتصر الواثق كما هي عادة الفرسان النبلاء، وبهذه الغنيمة الهذيلة التي "وَلَّى بها" ذئب تأبط شرا تنتهي اللوحة الشعرية، وتنتهي معها رحلة تأبط شرا، وتنتهي قصيدته، وكأن هدف الشاعر هو الحصول على الزاد، وسد رمق الجوع الذي كان يعانيه الشعراءُ الصعاليكُ طوال

١- ديوان تأبط شرا وأخباره- جمع وتحقيق: علي ذو الفقار شـاكر – دار الغـرب الإسـلامي- ط (١) ١٩٨٤م. صـ ١٨٥

٢- ديوان المرقشين – تحقيق: كارين صادر – صـ ٥٨

حياتهم، والذين أُطْلِقَ عليهم "ذُؤْبَانُ العرب"، ومن ثم انحصرت أمنية الشاعر في سد رمقه.أما صورة المرقش الأكبر فتظل مستمرة بدلالتها الجديدة فالذئب يعلو رؤوسَ الجبال، وكلّما مرَّ فوق جبل تبعه بآخر، وكأنه يفتخر بانتصاره وغُنْمِه، وهي الصورة عينُها التي نراها تستمد بعض معانيها من صورة **النابغة الذبياني** للثور الوحشي بعد انتصاره على كلاب الصيد التي أطلقها الصيادُ نحوه، حيث يقول النابغة:

حَتَّــى إِذَا مَــا قَــضَــى مِنْهَــا لِبَانَتَــهُ وَعَــــادَ فِيْهَــــا بِإِقْبَــــالٍ وَإِدْبَــــارِ

انْقَــضَّ كَالْكَوْكَــبِ الــدُّرِّيِّ مُنْــصَلِتًا يَهْــوِي وَيَخْلِــطُ تَقْرِيْبًــا بِإِحْــضَارِ.[1]

وصورة الثور عند النابغة تتشابه مع الصورة ذاتها التي رسمها المرقِّش لذئبه، فذئب المرقِّش الأكبر:

وَأَعْــرَضَ أَعْطَامًــا كَــأَنَّ رُؤُوْسَــهَا رُؤُوْسُ جِبَــالٍ فِــي خَلِــيْجٍ تَغَــامَسُ

إِذَا عَلَــمٌ خَلَفْتَــهُ يُهْتَــدَى بِــهِ بَــدَا عَلَــمٌ فِــي الآلِ أَغْبَــرُ طَــامِسُ[2]

ولعل القارئ يلحظ التعالق النصي في المستوى الدلالي للصورة بين صورة الذئب عند المرقِّش، وصورة الثور عند النابغة، فكلاهما يمثل رمزا للفروسية النبيلة، ورمزا لبقاء الحياة، وكشفا للمأمول الداخلي للذات العربية في حب البقاء والخلود، كما أن صورة الذئب هنا في تماسِّها مع صورة الثور الوحشي تعكس ملامح القوة والشجاعة لدى المرقِّش الأكبر، فمن المعروف أن الثور الوحشي مُثِّلَ به لإله القمر "**سين** أو **هلل**" أو "**وُدّ**" وهي صورة الرجل المثالُ، كأعظم ما يكون من الرجال، والإله "**ودّ**" من صفاته أنه "**كهلن**" أي الكهل القدير، والذي عبدته العربُ في صورة الثور الوحشي، ووصفه مالك بن حارثة فقال عنه :" كان تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال، قد ذبر عليه حُلَّتَان، مُتَّزِرٌ بِحُلَّةٍ ، مرتد بالأخرى، عليه سيفٌ قد تقلَّده، وقد تتكَّب قيوسا، وبين يديه حربة فيها لواء، ووفضة فيها نبل"[3] فهل يمكننا أن نذهب إلى القول بأن صورة الذئب عند المرقش الأكبر جاءت معادلا موضوعيا لصورة الثور الوحشي عند النابغة الذبياني، وكلاهما جاء رمزا للقوة والفروسية والبطولة، ورمزا

---

١ ديوان النابغة الذبياني – تحقيق كرم البستاني – دار صادر – بيروت– الطبعة الأولى صـــ ٥٤

٢– ديوان المرقشين – تحقيق: كارين صادر– صـــ ٥٨

٣– كتاب الأصنام – ابن الكلبي– تحقيق: أحمد زكي باشا– ن:الدار القومية للطباعة والنشر–القاهرة ١٩٦٥م.صـــ٥٦

للرجل المثال الكامل والقادر؟! إنني أميل إلى هذا بقوة، وإن كان تأكيده يحتاج إلى تحليل مزيد من النصوص، ولكن التساؤل الذي يطرح نفسه هنا: لماذا تغيرت صورة الرجل المثال في رمزيتها للثور إلى رمزية الذئب؟ وهل هي قاصرة على استحضارها عند السفر أو البُعد عن القبيلة ومفارقتها فقط، على أن يكون الذئب ممثلا لاستحضار صورة الرجل الكامل عند الترحال والاغتراب، والثور ممثلا لحضورها في الحِلِّ والبقاء؟

ومن الجدير بالذكر أن صورة الذئب وردت في قصيدة النابغة الذبياني أيضا قبل صورة الثور، في قوله :

وَمَهْمَهٍ نَازِحٍ تَعْوِي الذِّئَابُ بِهِ نَائِي الْمِيَاهِ عَنِ الْوُرَّادِ مِقْفَارِ

جَاوَزْتُهُ بِعَنَاةٍ مُنَاقِلَةٍ وَعْرَ الطَّرِيْقِ عَلَى الْإِحْزَانِ مِضْمَارِ[1]

وهذه الصورة التي وردت عند النابغة الذبياني للوادي القفر الذي تعوي به الذئاب، ويَعْسُرُ فيه طلبُ الماء، هي عينها الصورة النمطية التي وردت عند امرئ القيس، وتأبط شرا، والتي تؤكد قدرة الشاعر على تجاوز الوادي وعبوره، وهي دلالة جديدة على الفروسية التي يحققها الشاعر من خلال ناقته.ومن هنا يمكننا القول: إن صورة المرقش السابقة تعطي الذئب انعكاسا لصورة الفروسية النبيلة، ويبدو توظيف المرقش لهذا الالتفات في قوله :

تعاللتُهَا ولَيس طبِّي بدرها وكيف التماس الدَّرّ والضرع يابس؟![2]

حيث نقل الشاعر الحديث من ضمير الغائب عن الذئب إلى ضمير الأنا عن نفسه في " تَعَاْلَلْتُهَا" – أقول: لعل توظيفه لهذا الالتفات يؤكد مدى التوازي الدلالي بين صورة الشاعر وصورة الذئب، وبهذه الحكمة أو الأمثولة " وَكَيْفَ الْتِمَاْسُ الدَّرِّ وَالضَّرْعُ يَاْبِسُ" ينهي الشاعر لوحته الفنية عن الذئب مؤكدا فلسفته في الحياة، والتي يغلب عليها طابع العقل والمنطق لصورة البطولة والفروسية.

بقي أن أشير إلى تلازم ورود صورة الذئب مع موضوعة السفر في الشعر الجاهلي بشكل عام، وهو الأمر الذي نلحظه لدى امرئ القيس، وتأبط شرا، والنابغة الذبياني،

---

١ ديوان النابغة الذبياني – تحقيق وشرح: كرم البستاني. ط (١). دار صادر . بيروت. د. ت- صـ ٥١

٢- ديوان المرقشين: تحقيق: كارين صادر – صـ ٥٨

والمرقش الأكبر، والشَّنْفَرَى وغيرهم، وهنا نلحظ أن ظهور صورة الذئب بشكل تلازمي مع موضوعة السفر لا يعكس الرحلة المادية للشاعر فقط؛ إذ إنه يعكس حالة الاغتراب النفسي التي يعيشها الشعراء أثناء وجودهم في الحياة، كما يدل على أن عناصر هذه الصورة وجزئياتها ربما دلَّت على بقايا عناصر دينية أسطورية موغلة في القدم، فالذئب دائم الحضور بالليل في الوادي القفر، وسط الفيافي الشاسعة، ويلتقي الشاعرَ عند مَوْرِدِ الماء، وربما صادفه الشاعرُ في شِقٍّ ضَيِّقٍ من الأرض الوعرة، وظني أن هذه الصورة ذاتُ دلالة دينية أسطورية لسفر العربي، وأمَّا عطيةُ الشاعر للذئب فهي طقس ديني، أو قربان إلهي للنجاة من هلاك الصحراء وعطشها ووحدته فيها. فهل ستظل هذه اللوحة الشعرية بما تحمله من دلالات ورموز باقية ومؤثرة من خلال التعالق النصي بينها وبين النصوص الأخرى الواردة في وصف الذئب في عصور لاحقة؟ لعل الإجابة عن هذا التساؤل تتبدى في الصفحات الآتية من البحث.

يُقَدِّمُ لنا أبو كبير الهُذلي صورة أخرى للذئب تبدو مغايرة قليلا للصورة التي عرضناها في النصوص السابقة، وربما كان هذا التغاير راجعًا إلى الطبيعة النفسية لأبي كبير الهذلي الذي أصابته الشيخوخةُ فظل يبكي شبابه، وذكرياته، ويصف ضَعْفَهُ وهُزَالَهُ، ومن ثم انعكست هذه الملامح النفسية على صورة الذئب حيث يقول أبو كبير الهذلي[1]:

أَ زُهَيْرُ هَلْ عَنْ شَيْبَةٍ مِنْ مَصْرَفِ ... أَمْ لَا خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَلِّفِ

أَ زُهَيْرُ إِنَّ أَخًا لَنَا ذَا مِرَّةٍ ... جَلْدَ الْقُوَى فِي كُلِّ سَاعَةِ مَحْرِفِ

فَارْقْتُهُ يَوْمًا بِجَانِبِ نَخْلَةٍ ... سَبَقَ الْحِمَامُ بِهِ زُهَيْرُ تَلَهُّفِي

وَلَقَدْ وَرَدْتُ الْمَاءَ لَمْ يَشْرَبْ بِهِ ... بَيْنَ الرَّبِيعِ إِلَى شُهُورِ الصَّيِّفِ

إِلَّا عَوَاسِلُ كَالْمِرَاطِ مُعِيدَةٌ ... بِاللَّيْلِ مَوْرِدَ أَيِّمٍ مُتَغَضِّفِ

يَنْسُلْنَ فِي طُرُقٍ سَبَاسِبَ حَوْلَهُ ... كَقِدَاحِ نَبْلٍ مُحَبَّرٍ لَمْ تُرْصَفِ

تَعْوِي الذِّئَابُ مِنَ الْمَجَاعَةِ حَوْلَهُ ... إِهْلَالَ رَكْبِ الْيَامِنِ الْمُتَطَوِّفِ

١- هو عامر بن الحُلَيْسِ ، أحد بني سعد بن هُذيل ثم أحد بني جريب، انظر ترجمته ديوان الهذليين القسم الثاني صـ ٨٨ وما بعدها.

زَقَــبٌ يَظَــلّ الــذِّئْبُ يَتْبَــعُ ظِلَّــهُ مِــنْ ضِــيْقِ مَــوْرِدِهِ اِسْــتِنَانَ الأَخْلَــفِ
وَلَقَــدْ وَرَدْتُ الْمَــاْءَ فَــوْقَ جِمَاْمِــهِ مِثْــلَ الْفَرِيْقَــةِ صُــفِّيَتْ لِلْمُــدْنِفِ
فَــصَدَرْتُ عَنْــهُ ظَاْمِئًــا وَتَرَكْتُــهُ يَهْتَــزُّ غَلْفَقُــهُ كَــأَنْ لَــمْ يُكْــشَفِ[1]

فأبو كبير الهذلي يبدأ تشكيل لوحته الشعرية من خلال مناجاة ابنته " زُهَيْرَة" فَيَذُمُّ الشيبَ، ويتحسر على مضي الشباب، كما هي عادته في كل مطالع قصائده التي وصلتنا من شعره، ثم يبدأ رسم عناصر لوحته التي يقص لنا فيها حكايته مع أخ له ذي قوة وبأس، كثير التحمُّل لِصِعَاب الدهر وآلامه، يحترف كل ساعة حرفة ومهمة، تركه بجانب "نخلة" على أمل العودة إليه؛ فلما عاد متلهفا لرؤيته كان الموت قد سبق إليه، ثم تتبدى ملامح صورة الذئب عند ذكر الماء، ويبدو أن التلازم بين صورة الماء والذئب دائم الحضور في النص الشعري الجاهلي، لأن الماء رمز للحياة، وأبو كبير يَرِدُ هذا الماء الذي لم يَرِدْهُ أحدٌ من البشر منذ شهور الربيع والصيف، بيد أن ذئابا عواسلَ كانت تَرِدُ هذا الماء تسرع الخطى وتمرُّ مرا سريعا وهي تعسر أذنابها ، التي تشبه النبل التي رِيْطَ عنها ريشُها، وكانت هذه الذئاب ترِدُ هذا الماء وتصدر عنه بالليل كما ترده الحية المتلوية في حسيسها واندساسها.

إن ورود أبي كبير هذا الماء ليلًا، والوصول إليه دون غيره من البشر؛ إنما هي دلالة رمزية لبقاء شيء من قوته وشجاعته وفروسيته التي بددها المشيبُ، وهو يربط هنا بين صورته التي استطاع فيها الوصول إلى هذا الماء، وصورة الذئاب التي تأتي هنا رمزا للقوة والشجاعة والفروسية، كما أنها تأتي لترشده لمكان الماء ومورده، وهي الصورة الدينية القديمة للذئب المرشد وفاتح الطريق (أنوبيس) في الحياة الأخرى، كما أن ذئاب أبي كبير " **يَنْسُلْنَ فِي طُرُقٍ سَبَاْسِبِ حَوْلَهُ**" فهل تلازمية العلاقة بين الذئب والطريق هنا جاءت من قبيل المصادفة ؟! لقد جعل أبو كبير الهذلي من نفسه انعكاسا لصورة القوة والشجاعة، ومُرْشِدا للجماعة ودليلها؛ ولذا فقد أصبح أبو كبير أحد هذه الذئاب في شجاعتها وقوتها، ومعرفتها ووصولها إلى الماء في شقوق الصحراء. ويكمل أبو كبير الهُذلي صورة هذه الذئاب التي تَنْسَلُّ مسرعة في شقوق تلك الطرق

١- ديوان الهُذليين – القسم الثاني. المكتبة العربية للتراث- الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٥م. صـ ١٠٤- ١٠٦

الضيقة البعيدة التي تمشي فيها الذئاب على حردٍ من شدة ضيقها، مشبهة في سرعتها قداح نبل "مُحبِّرٍ" وهو "طفيل الغنوي" الذي كان يُسمى في الجاهلية محبِّرا لتزيينه شَعْرَهُ وتطييبه، وهذه الذئاب تعوي من شدة الجوع حول هذا الماء، ولكنها مستبشرة بوجود الماء في هذه الصحراء القاسية كما يَسْتَبْشِرُ الناس بقدومِ رَكْبٍ أهلَّ من اليمين؛ لأنها تدرك أن الماء سيجلبُ الأحياء إليها فعسى أن تجد لها طعاما معهم، أو لعلها تجد في الركب القادم ما تقتات به. وهذه الطرق التي تمر فيها الذئاب العاوية طرقٌ ضيّقةٌ شديدةُ الوعورة حتى أن الذئب يمر فيها وكأنه يمر من بين أسنان الأخلف– أي المعوج الأسنان– دلالة على وعورة الطريق وضيقه وشدة قسوته، وما الطريق هنا إلا رمز لأقدار الحياة، أو مسيرة العربي في دنياه، ولضيق هذا المورد يمشي الذئب فيه على حَرْفٍ، وبالرغم من الصعوبة الشديدة في وصول الذئب إلى مورد الماء إلا أن أبا كبير الهذلي يصل إلى هذا الماء ويرتوي منه فيقول:

ولقد وردتُ الماءَ فَوْقَ جِمَامِهِ مِثْلَ الْفَرِيْقَةِ صُفِّيتْ لِلْمُدْنِفِ.[1]

حيث شَبَّهَ الشاعر صفاء هذا الماء بماء الفريقة المُصفَّى، حتى إذا ارتوى شاعرنُا من الماء تركه يهتز نباتُه وطحلُبُه فوق وجهه، واجتاز خرقَ الأرض البعيدة وخطورته تاركا الذئب هناك بلا حراك ولا طعام مطأطئا رأسه كمَنْ اشتد عليه الحرُّ فأهلكه، ويستحضر أبو كبير الهذلي هنا صورة الفروسية عند جوازه هذا الطريق الوعر، فسيفه البتار حليفُه ومصاحبه، وكأنه يستمد من الفروسية ورمزها (السيف) قوته، حيث يقول :

وَلَقَدْ أَجَزْتُ الْخَرْقَ يَرْكُدُ عِلْجُهُ فَوْقَ الْإِكَامِ إِدَامَةَ الْمُسْتَرْعِفِ

فَأَجَزْتُهُ بِأَفَلَّ يُحْسَبُ أَثَرُهُ نَهْجًا أَبَانَ بِذِي فَرِيْعٍ مَخْرَفِ[2]

فأبو كبير يجتاز هذا الخرق الوعر؛ الذي يرمز للمحنة وصعوبات الحياة، بسيفه الذي إذا ضرب به ترك أثرُ ضربته أثرا كأثر مشي النَّعَم. ويعكس "الْخَرْقُ" هنا صورة المشيب، والضعف التي يعانيها أبو كبير الهُذلي، والتي يود الخلاص منها، متمنيا عودة الشباب وزمن الفتوة، ولكن الشاعر يدرك أن تجاوز المشيب سيكون بما

١– ديوان الهُذليين– المكتبة العربية للتراث– القسم الثاني صـ ١٠٥

٢– ديوان الهُذليين– المكتبة العربية للتراث– القسم الثاني – صـ ١٠٦–١٠٧

يمتلكه من قوة وخبرة ، فمعرفته هَدَتْهُ إلى الماء/ رمز الحياة، وسيفُه ساعده على مجاوزة الخَرْقِ. أما صورة الذئب هنا فتظل ذات دلالة إيحائية لصورة الشاعر نفسه من ناحية، وصورة القوة والبطولة من ناحية ثانية. وإذا نظرنا إلى عناصر صورة أبي كبير الهُذَلِيِّ سنجد أنها سلطت الضوء على البعد المكاني ووعورته، وصعوبة الحياة وقسوتها، وشملت مفرداتها الشاعرَ، والذئبَ، والماءَ، وشقَ الطريق، والصخرَ، وطُحْلُبَ الماءِ، والسيفَ، وهذه العناصر تشكِّل معا نموذجا لجدلية الحياة والموت يبدؤه أبو كبير الهذلي بسؤاله الدائم الحضور في مطالع قصائده وهو :

أَ زُهَيْرُ هَـلْ عَـنْ شَـيْبَةٍ مِـنْ مَـصْرَفِ أَمْ لَـــا خُلُـــوْدَ لِبَـــاْذِلٍ مُتَكَلِّـــفِ[1]

أو قوله:

أَ زُهَيْرُ هَـلْ عَـنْ شَـيْبَةٍ مِـنْ مَـصْرَفِ أَمْ لَـــا خُلُـــوْدَ لِبَـــاْذِلٍ " مُتَكَـــرِّمِ؟"[2]

وهو سؤال غرضه النفي والإنكار، فأبو كبير يعلم تمام العلم ألا مصرف عن المشيب للإنسان، وأن لكل غاية منتهى، وأن الفناء كُتِبَ على جميع الأحياء، ومن ثم فهو ينفي أن يكون للمشيب مصرف في الحياة، ويقرر أن الفناء سيدرك الجميع. إن أبا كبير هنا يوضح لنا صراع الإنسان مع أقدار الحياة، ويبرز رغبته في حب البقاء، والخلود، ومن ثم فحتى وإن أصابه ضعف المشيب فعليه أن يواجه أقداره بكل ما يملك من قوة وخبرة، تماما كما تفعل الذئابُ في مواجهة مصيرها المحتوم.

ونأتي إلى **الشَّنْفَرَى** وذِئْبِه، حيث يرسم لنا لوحته مصورا شدة الجوع وآلامه وتحمله إيَّاه حتى تتراسل عناصر الصورة بين الشاعر والذئب فيصبح كلاهما شخصا واحدا، فَيَلْقَى كلٌّ منهما المصير ذاته، ويواجه أوجاع الجوع وآلامها، وقسوة الصحراء ومجاهلها في رباطة جأش حتى تُكتب له النجاةُ من الهلاك، وهذه الدلالة الرمزية إنما تعكس رغبة الشاعر في تجاوز المحن والأقدار التي لا تطيش سهامُها، فما المفازة التي تمثل الهلاك إلا رمزٌ لأقدار الشاعر والمصائب التي تواجهه، وما مجاوزته لهذه المفازة إلا انعكاس لمأموله ورغبته في تجاوز هذه المصائب، وتخطيه لتلك الصعاب، إنها مواجهة أزلية بين الحياة، والموت، وبين الفناء والخلود، وبين القوة والضعف، ينتصر

١- ديوان الهذليين – القسم الثاني- المكتبة العربية للتراث- صـــ ١٠٤

٢- ديوان الهُذليين- القسم الثاني- صـــ ١١١

فيها دائما مأمولُ الشاعر العربي الذي جعل للأطلالِ بقاءً دائما حتى وإن عفا عليها الزمان ، وغيَّرتها الحدثان، ومَحَتْ بعضَ معالمها أغيارُ الأيام إلا أنها دائما موجودة وباقية حتى وإن كانت أشباه منازل، وبقايا طلل كما في قول الشاعر :" عَفَتِ الْمَنَا" ، لأن بقاء الطلل يعني بقاء العربي ذاته، ورحلته مع طلله هي رحلته في الحياة، ورجوعه إلى هذا الطلل بعد عشرين حجةً هو تمثيل لمأمول العربي في إعادة الحياة والبعث من جديد، حيث تتوازي الرحلة المادية مع الرحلة الأخروية للإنسان بعد الموت ثم قيامه منه. ويصور الشَّنْفَرى هذا الصراع الأبدي في لاميته التي أطلق عليها المستشرق "جورج جاكوب" أنشودة الصحراء، والتي يعرفها الدارسون العرب بلامية العرب، يقول الشَّنْفَرَى:

أُدِيْمُ مِطَالَ الْجُوْعِ حَتَّى أُمِيْتَهُ ... وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَلُ

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلَا يُرَى لَهُ ... عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرِؤٌ مُتَطَوِّلُ

وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّامِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ ... يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

وَلَكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيْمُ بِي ... عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

وَأَطْوِي عَلَى الْخَمْصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ ... خُيُوْطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

وَأَغْدُو عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ

غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيْحَ هَافِيًا ... يَخُوْتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ

فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

مُهَلَّلَةٌ شِيْبُ الْوُجُوْهِ كَأَنَّهَا ... قِدَاحٌ بَأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

أَوِ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوْثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ ... مَحَابِيْصُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

مُهَرَّتَةٌ فُوْهٌ كَأَنَّ شُدُوْقَهَا ... شُقُوْقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتٌ وبُسَّلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَاحِ كَأَنَّهَا ... وَإِيَّاهُ نُوْحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ ... مَرَامِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ ... وَلِلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

وَفَـــاْءَ وَفَـــاْءَتْ بَـــادِرَاْتٍ وَكُلُّهَـــا عَلَـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكَـــاْتِمُ مُجْمِـــلُ[1]

فإذا كان الجوع يُودي بالإنسان إلى الموت والهلاك، وبخاصة في تلك الصحراء الجرداء التي تشبه ملاعب الجن، والتي كان العربي يغامر بحياته أثناء عبورها، فإن الشَّنْفَرَى يقهر هذا الجوع، ويقضي عليه، حيث تبدأ هنا لعبة المراوغة بين الشاعر والجوع، فالشاعر يديم مطال هذا الجوع، ويطوي أمعاءه عليه فتصبح لخلوها من الطعام يابسة، ينطوي بعضها على بعض كأنها حبال أُتقن فتلُها، فلا يستطيع الجوعُ تحمُّلَ عصرتها له، وإحاطتها به، وهنا لا يقدر الجوع نفسه أن يتحمَّلَ ما يتحمله الشاعر، وبدلا من أن يهلك الجوعُ الشاعرَ يهلك الشاعرُ الجوعَ ويقتله، لتتبدل مواضع اللعبة، وينتصر الشَّنْفَرَى لكرامة العربي وعِزَّةِ نفسه، فلا يسأل اللئيمَ وإن أودى به الجوعُ إلى أن يستفَّ ترابَ الأرض ولا يتطاول عليه متطاولٌ. وقَتْلُ الجوع هنا يمثل انتصارا لرغبة البقاء، وحب الحياة، فقهر الشاعر للجوع هو قهر للموت في الصراع الجدلي القديم بين الحياة والموت؛ لأن الجوع سبب الموت، فإذا قُضي على السبب انتفت العلة.

إن جوع الشَّنْفَرَى غير ناتج من ضعف وعدم قدرة ، وإنما هو نتيجة لتحرى المطعم العزيز، والمأكل المحمود، الذي لا يجلب له الذل والعار، ولولا هذا لم يُلف طعامٌ أو شرابٌ إلا عنده، ولكن هيهات للشَّنْفَرَى أن يرضى بطعام مُرِّغ في تراب الذل، فنفسه الحرة الأبية تأبى أن تقيم على الهوان، فتقنع بقليل الطعام، وهنا يستحضر الشاعر صورة الذئب، الذي يمثل رمزا لعزة النفس، وكرامة الذات، وحفظ ماء الوجه من سؤال اللئيم،[2] فالشَّنْفَرَى يغدو على القوت الزهيد كما غدا ذئبٌ نحيلٌ جائع ينتقل بين الفلوات بحثا عن طعامه، والملاحظ هنا أن جزئيات الصورة الشعرية المشكَّلة تتراسل

١- ديوان الشنفرى.(عمرو بن مالك). جمعه وحققه وشرحه : د. إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي. صـ ٦٢- ٦٥

٢- أورد الإمام جلال الدين السيوطي ت ٩١١هـ في كتابه " الخصائص النبوية الكبرى" المسمى " كفاية الطالب اللبيب في خصائص الحبيب بابا عن قصة الذئب والأحاديث الواردة فيه، ومما أورده : "أخرج الدارمي وابن منيع في مسنده، وأبو نعيم من طريق شمر بن عطية، عن رجل من مزينة أو جهينة قال: صلى رسول الله – صلى الله عليه وسلم– الفجرَ، فإذا هو بقريب من مائة ذئبٍ قد أقعين وفود الذئاب، فقال لهم رسول الله (ص):" ترضخون لهم شيئا من طعامكم، وتأمنون على ما سوى ذلك، فشكوا الحاجة، فقال (ص): فآذنوهن فآذنوهن فخرجن ولهن عوي." انظر الخصائص النبوية الكبرى– السيوطي – صـ ١٠٣

عناصرها بين الشاعر والذئب فيغدو كلاهما كلا واحدا، لتتوحد صورة الشاعر في صورة الذئب وعندها ينقل الشنفرى الخطاب من ضمير "الأنا" إلى ضمير " الهو" ، لأن " الأنا" و"الهو" صارا شخصا واحدا، وهذا التوحد سبق أن أشرتُ إليه عند امرئ القيس، وتأبط شرا، والمرقِّش الأكبر، وأبي كبير الهُذلي، وهو ما يؤكد أن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر الجاهلي للذئب أخذت إطارا نمطيا ، فأصبحت كوحدة زخرفية متكررة في قصائد الشعر الجاهلي تزينه بمقرنصاتها اللفظية، وتيجانها الدلالية المزركشة.

وينقل الشَّنْفَرَى ضمير الخطاب ليعاود لعبة المراوغة من الداخل للخارج كما فعلها مع صورة الجوع، فإذا كان الجوع يقتل الإنسان بالتفافه عليه، فقد نقل الشَّنْفَرَى أدوار اللعبة في مراوغة باهرة فجعل الأمعاء تعصر الجوعَ وتلتف حوله لتميته، والأمر نفسه يصنعه الشَّنْفَرَى في التنقل بين ضمائر الخطاب المستخدمة في رسم لوحته الشعرية، فيصور لنا الذئب من خلال توظيف ضمير " الهو" ، وإذا كان الشَّنْفَرَى يغدو على القوت الزهيد، أي يأتيه مرة واحدة في الغداة، ثم لا يقرب الطعام بقية يومه فكذلك الذئب غدا طاويا جائعا يتنسم الريح من شدة جوعه ليسد رمقه، وهنا تبرز تراسلية الأدوار مرة أخرى، فالشَّنْفَرَى يستفُّ تراب الأرض، والذئب يتنسَّمُ هواءَ الريح، لكن تظل ثلاثية المضفورة المكونة لمفردات الحياة ناقصة بغياب الماء، إذ تشكِّلُ هذه العناصر الثلاثة (الماء/ الهواء/ التراب) الجوانب الرئيسة للحياة، ولكن إذا كان الشَّنْفَرَى قادرا على قتل الجوع فهو حتما غير قادر على قتل الظمأ، ومن ثم ظلت صورة الماء حاضرة بالضرورة دون ذكر مفرداتها عند وصف الذئب ، لكنه سرعان ما استحضرها مع سرب القطا الذي يسابقه الشَّنْفَرَى فيصل الماء قبله عقب لوحة الذئب في لاميته مباشرة[1]، ومن ثم تكتمل عناصر المضفورة الثلاثية للحياة من ناحية، وتظهر العلاقة التلازمية بين الذئب والطير من ناحية ثانية، وهي ظاهرة فنية متكررة عند امرئ القيس، والشَّنْفَرَى، وكعب بن زهير فيما بعد ذلك، وسأفردُ لها الحديث في اللوحة التالية عند امرئ القيس.

١- انظر : الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته – د. عبد الحليم حفني- ن الهيئة المصرية العامة للكتـــاب- ٢٠١٢م . ط(١)- القاهرة – صـــ١٤٩- ١٥٢

ولعله من الجدير بالذكر أن أشير إلى رمزية الوحدة والتفرد التي أشرت لها عند الشعراء الجاهليين فيما سبق عند تصويرهم للذئب، فإذا كان ذئب امرئ القيس وتأبط شرا، والمرقش الأكبر وحيدا، فذئب الشَّنْفَرى ما يلبث أن يدعو أبناء جلدته فيجيبونه، إن الشَّنْفَرَى يأبى أن يظل ذئبه وحيدا وسط هذه الفيافي المهلِكَةِ، وهي الحال ذاتها للشاعر بعد أن خلعته قبيلته فبحث عن جماعة أخرى، وانتسب إليها، وهذه الجماعة هم الصعاليك الذين كوَّنوا " طبقة اجتماعية تمثل التمرد والغضب في الأدب العربي القديم، فالفقر والجوع، والتشرد والحرمان وصرامة النظام القبلي هي جذور هذا التصعلك، وبذور الثورة الاجتماعية في أدب هؤلاء الشعراء الصعاليك"[1]، فتُرَى هل كان ذئبُ الشَّنْفَرَى في دعوته لبقية الذئاب لمواجهة آلام الجوع والفقر، هي عينها دعوة الشعراء الصعاليك لبعضهم لمواجهة ظلم النظام القَبَلِيِّ وقسوته، والثورة على عادات وتقاليد قبائلهم ؟!

لقد ذهب الدكتور وهبة أحمد رومية إلى القول: "إننا حينما نتحدث عن الشعراء الصعاليك نجد أنفسنا قُبالة قضية " انتماء"، قضيةُ " ذاتٍ" أرهقها المجتمع الإنساني بظلمه وأذاه وبُغْضِه فإذا هي تخلع انتماءها إلى هذا المجتمع، وتؤسس انتماءً جديدا لها إلى المجتمع الحيواني، إنها تغترب عن عالم الإنسان ، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاسٍ جريحٍ"[2] من أجل البحث عن الخلاص من خلال نبذه لهذه الذات الإنسانية ، وتوحده مع مجتمعه الجديد.

إن سبب استدعاء ذئب الشَّنْفَرَى لأقرانه كونه لواه القوتُ من حيث أَمَّهُ؛ أي أصابه الجوع الشديد حتى أعيته الحيلة لدفعه، فما كان منه إلا أن نادي أبناء جنسه من الذئاب لإغاثته، والشَّنْفَرَى هنا يعقد موازنة بين المجتمع القبلي الذي خلعه ومجتمع الذئاب ، فإذا كانت قبيلته قد خلعته بسبب جوعه وفقره، وأَبَتْ أن تجود عليه دون أن يسألها حاجته إلحافا، فإن مجتمع الذئاب يأبى أن يكون على هذه الصورة الآدمية القاسية، فإذا بالذئاب النُّحَّلُ تجاوب ذئب الشَّنْفَرَى بعد أن يئس من العثور على الطعام،

---

١ قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب– د عناد غزوان إسماعيل – مجلة المورد العراقية العدد الأول– المجلد الثامن ١٩٧٩م صـ ٨٤

٢ شعرنا القديم والنقد الجديد – د. وهبة أحمد رومية – عالم المعرفة– الكويت عدد (٢٠٧) مارس ١٩٩٦م. صـ ٢٦٥– ٢٦٦

بالرغم من كونها نحيلة وهزيلة مثله، حتى أنها لشدة نحولها وجوعها ليسمع الشَّنْفَرَى (الذئب) لعظامها قلقلةً كصوت اصطكاك الأقداح في يدي لاعب الميسر، وطنينا كصوت أجنحة النحل، وهي ذات أشداق مفتوحة واسعة تشبه شقوق العصيِّ، وهي عابسة بائسة كالحة كريهة الوجوه لشدة جوعها وعطشها، إلا أنها جاءت مواسية لأخيها من بني جنسها، وهو ما لم يفعله بنو قبيلة الشَّنْفَرَى (بنو أُمَّهِ) – على حد قول الشاعر في مطلع لاميته: (أَقِيْمُوْا بَنِي أُمِّي صُدُوْرَ مَطِيِّكُمْ) – معه، ومن ثم يستعيض الشَّنْفَرَى بعوالم الوحش والحيوان عن عالم البشر، ولذلك توحدت صورة الشاعر والذئب، وتبادل الشاعر موقع ضمير الخطاب بين الأنا والهو في اتساق متكامل دون أن يشعر القارئ بنشاز في الصورة، وأصبح الذئب " معادلا خارجيا لشخص الشاعر، يُحمِّله كل ما احتمل، ويسبغ عليه صفاته نفسها، وأخلاقه ذاتها، ويراقبه وهو يتصرف، ويتخذ من المواقف ما يتخذه الشاعر تماما في ظروف الجوع والعطش والخيبة."[1]

وإذا كان هذا هو حال الذئاب، وحال الشَّنْفَرَى / الذئب، فما عليها إلا أن تتحلى بالصبر، والحكمة، بدلا من أن تطرد أخاها كما فعلت قبيلة الْأَزْدِ مع الشَّنْفَرَى، وقد عكست القصة التي ساقها الشَّنْفَرَى عن الذئب وجماعته من الذئاب موقفَه من القبيلة ونظامها القبلي الصارم، وأعلنت رفضه لتصرفها، ليعلن الشاعر موقفه ورؤيته في الحكمة التي يختتم بها اللوحة الشعرية في قوله :" **وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعْ الشَّكْو أَجْمَلُ**"، هذه هي فلسفة الشَّنْفَرَى التي قدَّمَها في نهاية لوحته الشعرية المتميزة، وأمثولته الفريدة،، بيد أنني أودُّ أن نشير إلى الاتساق والتوافق بين جماعة الذئاب من خلال التوازي الصوتي للألفاظ التي وظَّفَها الشَّنْفَرَى في صورته وفعل هذه الذئاب مع أخيها الذئب في قوله :

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَاْحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوْحٌ فَوْقَ عَلْيَاْءَ ثُكَّلُ

وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَاْمِيْلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ اِرْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

١– شعراء وذئاب ودراسات أخرى – د. ثائر زين الدين. ن: دار رسلان للطباعة والنشر صادر عن اتحاد الكتاب العرب– – طبعة أولى . ٢٠٠٨، سوريا. صـ ٦٥

وَفَـــــاْءَ وَفَـــاْعَتْ بَـــادْرَاْتٍ وَكُلُّهَـــا عَلَـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكَـــاْتِمُ مُجْمِـــلُ[1]

ونلحظ من هذه الأبيات مدى التناغم الذي رسمه الشَّنْفَرَى بين ذئبه وبقية الذئاب، بل بالأحرى بين ذاته وبقية الصعاليك، ولا يقف هذا التناغم في تناسق الأداء الحركي لصورة الذئاب واتِّبَاعها لحركة الذئب، وكأنه مرشدها وهاديها، وإنما يمتد ليتوازى مع التناسق الحركي توازٍ صوتيٌّ في توظيف الكلمات المتماثلة صوتيا في قوله: (ضجَّ/ ضجَّتْ، وأغضى / أغضت، واتسى/ واتست به، عزاها / عزته، مراميل/ مرمل، شكا / وشكت، ارعوى / وارعوت، فاء / وفاءات...) ومن ثم يصبح هذا الذئب بمثابة القائد لبقية القطيع من الذئاب، فكلما أتى حركة سارعت تفعل مثله، مما يكشف عن البعد النفسي للشاعر في رغبته لتوافق الجماعة الإنسانية، وترابطها، ووحدتها وتكاتفها بدلا من طردها له كما فعلت قبيلته، ويكشف مدى ترابط مجموعة الصعاليك التي استمدت عاداتها ونظمها وقوانينها من قوانين الوحش والذئاب، وتردنا هذه الدلالة الإرشادية إلى المفهوم العقدي القديم الذي يصبح الذئب فيه مرشدا للموتى، وهادي الطريق لهم.

ويلحظ القارئ مدى الاتساق الحركي للذئاب مع الحركة التي يأتيها الذئب المرشد لها، ومدى التناغم الصوتي الناتج من التكرار الصوتي للحروف المتماثلة في الكلمات المتشابهة وبين هذه الحركات التي تؤديها الجماعة، حتى صارت لوحة الشَّنْفَرَى متفردةً بتناغمها الذي يشبه سيمفونية موسيقية رائعة يقودها عازفٌ ماهرٌ، حيث امتازت اللوحة الشعرية هنا "بخصائص فنية تجعلها فريدة في بابها، فأسلوبها الفني يمتاز بالخشونة اللفظية التي تصور اللغة الصعلوكية البدوية الجاهلية أصدق تصوير بصراحة وعفوية، والخشونة اللفظية هنا لا تعني أنها مشحونة بالغريب والمستغلق من الألفاظ...إذ إن هذه الخشونة دليل على واقعية لغة هذه اللوحة، باعتبار أن أية لغة هي في الحقيقة نشاط اجتماعي مكتسب، فلا غرابة إذا ما كان التعبير الأدبي هنا يعكس واقع الصعاليك"[2] ونلحظ أن خشونة بعض ألفاظ لوحة الشَّنْفَرَى هنا، تعكس توازيا دلاليا مع خشونة الجوع وقسوته، حيث "يتجلى منها الانسجام والاتساق الموسيقي في تناغم بعض ألفاظها ، إنها عفوية نغمية تجعل هذه اللوحة بعيدة عن التعَمُّل

١- ديوان الشنفرى – تحقيق: د إميل بديع يعقوب– صـــ ٦٥

٢- قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب– د عناد غزوان إسماعيل – مجلة المـورد العـدد الأول– مجلـد ٨ صـــ ٨٧

والتكلف، وقد أضفى هذا التناسق اللفظي والموسيقي على هذه اللوحة سمة الحركة والانفعال حيث برز عنصر التجسيد في الصورة بروزا واضحا جعلها حية متجددة بعيدة عن مجرد السرد والعرض"[1]

بَقِيَ أن أشير إلى صورة الذئب ورموزها الدلالية لدى أمير شعراء الجاهلية، بما تكتسبه صورته من خصوصيةٍ وتفردٍ، وحبكة قصصية يمتاز بها عن غيره من شعراء عصره، لتشكل صورتُه الشعرية للذئب مشهدا مسرحيا يجسد نمطية الصراع بين الحياة والموت، إنها لوحة امرئ القيس بن حُجْرٍ التي سبق أن أشرتُ إليها عَرَضا في بداية الدراسة، والتي يقول فيها :

كَأَنَّهَا حِيْنَ فَاْضَ الْمَاْءُ وَاحْتَفَلَتْ ... صَقْعَاْءُ لَاْحَ لَهَا بِالسَّرْحَةِ الذِّيْبُ

فَأَبْصَرَتْ شَخْصَهُ مِنْ رَأْسِ مَرْقَبَةٍ ... وَدُوْنَ مَوْقِعِهَا مِنْهُ شَنَاْخِيْبُ

صُبَّتْ عَلَيْهِ وَمَا تَنْصَبُّ مِنْ أَمَمٍ ... إِنَّ الشَّقَاْءَ عَلَى الْأَشْقَيِنِ مَصْبُوْبُ

كَالدَّلْوِ بُتَّتْ عُرَاْهَا وَهِيَ مُثْقَلَةٌ ... وَخَاْنَهَا وَذَمٌ مِنْهَا وَتَكْرِيْبُ

وَيُلُمِّهَا مِنْ هَوَاْءِ الْجَوِّ طَالِبَةً ... وَلَا كَهَذَا الَّذِي فِي الْأَرْضِ مَطْلُوْبُ

كَالْبَرْقِ وَالرِّيْحِ شَدًّا مِنْهُمَا عَجَبًا ... مَا فِي اِجْتِهَاْدٍ مِنَ الْإِسْرَاْعِ تَغْبِيْبُ

فَأَدْرَكَتْهُ فَنَالَتْهُ مَخَالِبُهَا ... فَاْنْسَلَّ مِنْ تَحْتِهَا وَالدَّفُ مَنْقُوْبُ

يَلُوْذُ بِالصَّخْرِ مِنْهَا بَعْدَمَا فَتَرَتْ ... مِنْهَا وَمِنْهُ عَلَى الْعِقْبِ الشَّآبِيْبُ

ثُمَّ اِسْتَغَاْثَ بِدَحْلٍ وَهِيَ تُعَفِّرُهُ ... وَبِاللِّسَاْنِ وَبِالشَّدَقَيْنِ تَتْرِيْبُ

مَا أَخْطَأَتْهُ الْمَنَايَا قَيْسَ أُنْمُلَةٍ ... وَلَاْ تَحَرَّزَ إِلا وَهُوَ مَكْرُوْبُ

فَظَلَّ مُنْحَجِرًا مِنْهَا يُرَاْقِبُهَا ... وَيَرْقَبُ الْعَيْشَ إِنَّ الْعَيْشَ مَحْبُوْبُ[2]

تأتي مفردات هذه اللوحة الشعرية عن الذئب وصراعه مع العُقَاْبِ عند امرئ القيس في معرض حديثه عن وصف فرسه، بيد أن الفرس في هذه القصيدة يأتي رمزا للبطولة والجرأة والشجاعة، وتجسيد الإرادة هو المحور الأساسي الذي يدور حوله

---

١ – السابق نفسه – صـ ٨٧

٢– ديوان امرئ القيس . تحقيق. محمد أبو الفضل إبراهيم .صـ ٢٢٦،وتنسب هذه الأبيات أيضا لإبراهيم بن بشير.

الرمز، فتبدأ الأبيات بالمطلق الذي لا يحده زمانٌ ولا مكانٌ، مما يوحي بالقدرة الدائمة، فالمقصود هو البطولة التي يرمز لها الفرس ويحملها، فيقدم لنا أولا صورة لقوة الفرس وصلابته ونشاطه وحركته السريعة، ثم يأخذ في بقية القصيدة في تجسيد سرعته من خلال مشهد العُقَابِ الذي ينقضُّ على الذئب"[1] ومن يطالع أبيات القصيدة يتأكد لديه أن امرأ القيس يَنْفُذُ إلى خلجاته النفسية، وأحاسيسه الذاتية من خلال المنظور الوصفي للفرس والذئب في هذه اللوحة، وهو الأمر الذي لاحظه الدكتور عدنان الذهبي في مقاله قائلا: "القصيدة رمزية توحي لنا بفكرة حية عن أحاسيس امرئ القيس، فهو يحملنا ببساطة إلى جوه الخاص، مندفعا في تصوير خلجاته، متنقلا من صورة إلى صورة، ومن رمز إلى رمز غير آبه بالصورة الأولى التي وُجِدَتْ فيها سلسلة رموزه."[2]

وامرؤ القيس هنا يقدم لنا أمثولة قصصية يعكس من خلالها جدلية الصراع بين الموت والحياة، وصراع الإنسان مع قوى الطبيعة المختلفة، وتبدأ مفردات تشكيل الصورة بقول الشاعر " كأنها"؛ أي أن الصورة كلها تأتي في سياق التعبير التمثيلي كما أشرت سالفا، ثم تبدو ملامح الصورة وخيوطها الأولية من خلال مشهد تمثيلي تظهر فيه العُقَابُ فوق قمة جبل شاهق، فإذا بها تبصر شخص الذئب في سرحة المكان، لا يحول بينها وبينه إلا رؤوس أعالي الجبال التي لا يعلو عليها، ولا يصل إليها إلا القويُّ من الطير، فانقضَّت العُقَابُ انقضاضا سريعا على الذئب، كأنها دلو مملوء قُطِعَتْ حبلُهُ، ثم تتجلى هنا فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة قائلا :" **إِنَّ الشَّقَاْءَ عَلَى الْأَشْقَيْنَ مَكْتُوْبُ**"، وكأنه يبدي تعاطفا مع هذا الذئب الذي لم يكن يُلْقِى بالا لهذه العُقَاب، فإذا بها تنصبُّ عليه من فوق رؤوس الجبال، وصورة الذئب هنا تعكس صورة الإنسان وصراعه مع القدر الذي لا يبقى على حَدَثَانِه، فالشَّقَاْءُ مكتوبٌ على أصحابه، ولا مفر لهم منه، ولا حيلة لهم معه إلا مواجهته، فأَخذ الذئبُ في الجري والإسراع مختبئا، والعُقَاب تلاحقه، ولكن هيهات أن يفلت من قَدَرِه، فقد أدركتْهُ العُقاب، ونالته مخالبُها، ولكنه انْسَلَّ من تحتها فارا وهاربا منها، وجعل يحتمي منها بالصخر، ويختبئ في

١– الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية – د سعد أحمد محمد الحاوي– ن: دار العلوم للطباعة والنشر– ط (١)– الرياض السعودية. ١٩٨٣م. صـــ ٣٧١

٢– الرمزية في شعر امرئ القيس – د. عدنان الذهبي– مجلة المجلة– المجلـد ١١– الـسنة الخامـسة– ١٩٤٦م. صـــ ٣٨

شقوق الأرض، حتى نالهما الجهد والتعب، وما زالت العُقَابُ تعفِّره، وتضربه بالأرض، حتى وجد الذئبُ فرصته فاستغاث بدَحْلٍ في الجبل، رَبَضَ فيه وأخذ يراقبها وهو يقف مرتعدا صامدا كالحجر، "**وَيَرْقُبَ الْعَيْشَ إِنَّ الْعَيْشَ مَحْبُوْبُ**"، وهكذا تنتهي اللوحة بالحكمة التي تبرزها الصورة الشعرية، وتلخصها في حب الإنسان للحياة، وتعلقه بها.

ويرى الدكتور عبد الرحيم الكردي أن الصورة الشعرية التي قدمها امرؤ القيس هنا تهدف إلى "تشخيص حقيقة من حقائق الحياة بطريقة محسوسة موحية وجميلة، أو تصف حالة وصفا نفسيا مؤثرا"[1]. وما الحقيقة التي شخصها امرؤ القيس في هذه اللوحة إلا حب الحياة، وبقاء العيش، حتى وإن كان بها الشقاء. وصورة الصراع بين الذئب والعقاب البيضاء عند امرئ القيس تبرز الصراع الأزلي بين الموت والحياة، أو بين الخلود والفناء، كما تعكس الصورةُ الشعريةُ الحالةَ النفسيةَ التي يعانيها الشاعر، فهو يعيش قلقا مضطربا يدرك تمام الإدراك حتمية القدر، وأن موته آتٍ لا محالة، ولكنه يأبى أن يستسلم بهوان لهذا، ومن ثم رأينا الذئب يجالد العُقاب، ويدافعها فلا هي تملكه كلية، ولا هو راضٍ بالاستسلام لها، وقد آثر امرؤ القيس أن يظل الذئب حيا، لأن موته يعني هلاك الذات، وفناء الحياة، ولذلك فهو يرقب العقاب ويرقب العيش؛ لأن العيش محبوب، وهو يعلم أن المنايا لن تخطئه قيد أنملة، ولكنه يتحرز منها حتى وإن كان مكروبا من هذا التحرز.

وإذا تأملنا عناصر الصورة الشعرية ومفرداتها في هذه اللوحة سنجدها تشمل الذئب والعُقَاب، والماء، والصحراء، والجبال، والشقوق، والليل[2] والشاعر، والجهة... وغيرها، وهذه العناصر قد تكررت بشكل أو بآخر لدى الشعراء الذين وردت صورةُ الذئب في قصائدهم، كتأبط شرا، والمرقش الأكبر، وأبي كبير الهذلي، والشَّنْفَرَى، ولكن ظهور الصراع بين العُقاب والذئب لم يتم تجسيده بهذا الأداء الحركي الفريد إلا عند امرئ القيس. صحيحٌ أن الشَّنْفَرَى سيحرص على ظهور القَطَا عند مورد الماء في نهاية لوحة الذئب[3] إلا أنَّ القَطَا لم تكن طرفا في الصراع مع الذئب، وقد اكتفى

١- قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية – د عبد الرحيم الكردي – صـ ٥١١

٢- لم يرد لفظ " الليل" بشكل مباشر في الأبيات بهذه الرواية، بيد أن رواية أبي سهل ورد فيها عجز البيت الأخير، "ويرقب الليل إن العيش محبوب"، وهو ما يعني وجود البعد الزمني في خلفية اللوحة.

٣- ديوان الشنفرى " عمرو بن مالك" – تحقيق: إميل بديع يعقوب – صـ ٦٦

الشَّنْفَرَى بأن تظل خلفية الطير موجودة في ثنايا اللوحة، ليرسم بها شكلا آخر من أشكال الصراع بينه وبين القطا بمدلولها الرمزي، وبعدها الديني.

واستحضار صورة " الطير" مع ذكر الذئب نجده أيضا في مطلع قصيدة المرقش الأكبر السينية – موضوع دراستنا– حيث يقول:

أَمِــنْ آَلِ أَسْــمَاْءَ الطُّلُــوْلُ الــدَّوَاْرِسُ يُخَطِّــطُ فِيْهَــا الطَّيْــرُ قَفْــرٌ بَــسَاْبِسُ[1]

حيث يحمل استحضار صورة الطير عند المرقش في طياته جدلية العلاقة بين الموت والحياة، فالدار قَفْرٌ بَسَابِسُ، ولكنها تستمد البقاء والحياة من حياة الطير الذي ما زال يأتي هذه الدار، ويخطط فيها.، ولا يكتفي المرقشُ بذكر الطير في مطلع القصيدة إذ نراه يستحضر صوت " تَزْقَاء" من البوم قبل صورة الذئب مباشرة، رابطا بينه وبين البعد الديني في قوله :

وَتَــسْمَعُ تَزْقَــاءً مِــنَ الْبُــوْمِ حَوْلَنَــا كَمَــا ضُــرِبَتْ بَعْــدَ الْهُــدُوْءِ النَّــوَاْقِسُ[2]

إن صوت البوم (التزقاء) يأتي بعد أن ترك الشاعرُ ليلا طويلا، ومنزلا قديما، وموقد نارٍ لم تَرُمْهُ القوابِسُ، يأتي ليقطعَ صمْتَ السكون، فيكون بمثابة فزع للموت، وإعلان للحياة، وصوت التزقاء هنا يشبه قرع النواقيس بعد الهدوء والسكون، بما يحمله قرعُ النواقيس من دلالة دينية مسيحية، وكأن صوت البوم يقطع الموات، كما يقطع الدينُ مواتَ الكفر والجهل، ومن ثم تكتمل عناصر الصورة، ويعاود الشاعر بث الحياة من جديد، ليبعث المكان والإنسان في مخيلة شعرية جديدة يرمز لها الذئبُ بالبعث والخلود في الحياة الآخرة كما وضحتْهُ معتقداتُ الديانات القديمة لدى " أنوبيس".

رأينا إذا كيف كان الذئب عند الشعراء الجاهليين رمزا للإنسان، ورمزا للحياة، ورمزا للرحلة، ورمزا للوحدة والاغتراب، ورمزا للكرم العربي، ورمزا للعزة والإباءة، ورمزا للقوة والشجاعة، كما لاحظنا بعض الخصائص الأسلوبية لموضوعة الذئب لدى الشعراء الجاهليين أبرزها :

- توظيف أساليب السرد القصصي والأمثولة الشعرية في البناء الفني لصورة للذئب.

١– ديوان المرقشين – تحقيق: كارين صادر – صـــ ٥٥

٢– ديوان المرقشيين– تحقيق: كارين صادر – دار صادر– صـــ ٥٧

- غلبة توظيف ضمير المتكلم في سرد الأحداث القصصية.
- توظيف البنية الحوارية، وبخاصة المونولوج الداخلي أثناء مناجاة الذئب
- تكرار الصيغ اللغوية والقوالب التعبيرية المتشابهة على مستوى اللغة وعلى مستوى الصورة.

ويبقى لنا أن نطرح سؤالا : هل ستظل هذه الدلالات الرمزية، والصورة النمطية، وخصائصها الأسلوبية التي رسمها الشعراء الجاهليون للذئب ، والتي حملت معها عمقا دينيا وفلسفيا لعلاقة الذئب بالذات العربية وانعكاساتها – حاضرة لدى الشعراء المخضرمين والأمويين؟ لعل الجزء الثاني من هذه الدراسة يجيب عن هذا التساؤل.

المصادر والمراجع

أولا- المصادر :

١- امرؤ القيس : حندج بن حجر الكندي . ديوان امرئ القيس- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم- ن: دار المعارف- سلسلة ذخائر العرب- ط(٥)- القاهرة- ١٩٩٠م.

٢- تأبط شرا : ثابت بن قيس بن جابر الفهمي . ديوان تأبط شرًا وأخباره- جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر- ن: دار الغرب الإسلامي- ط(١)- الدار البيضاء- المغرب- ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٣- الشنفرى : عمرو بن مالك الأزدي القحطاني. ديوان الشنفرى (عمرو بن مالك)- جمع وتحقيق وشرح: د. إميل بديع يعقوب – ن: دار الكتاب العربي – ط(١). لبنان.

٤- أبو كبير الهذلي : عامر بن الحُلَيْسِ . ديوان الهُذليين . القسم الثاني- المكتبة العربية للتراث، الدار القومية للطباعة والنشر- ط(١)- القاهرة. ١٩٦٥م.

٥- المرقِّش الأكبر : عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة.ديوان المرقَّشَيْنِ : المرقش الأكبر عمرو بن سعد، والمرقش الأصغر عمرو بن حَرْمَلة- تحقيق: كارين صادر- ن: دار صادر- ط(١)- بيروت. لبنان.

ثانيا- المراجع العربية :

١- ابن الأثير: نصر الله أبو الفتح محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري ضياء الدين بن الأثير الكاتب. أسد الغابة في معرفة الصحابة- ن: دار ابن حزم- الطبعة الأولى- بيروت- لبنان- ٢٤٣٣هـ/٢٠١٢م.

٢- بشر بن أبي خازم : بشر بن أبي خازم بن عمرو بن عوف بن حمير بن أسد بن خزيمة . ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي- تحقيق: مجيد طراد- ن: دار الكتاب العربي- ط(١)- بيروت- لبنان- ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

٣- البطل: دكتور علي عبد المعطي. دراسات في الشعر الأموي- ن: دار الأندلس- ط(١)- القاهرة ١٩٩٣م.

-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها- ن: دار الأندلس- ط(١)- ١٩٨٧م.

٤- ابن الجوزي : أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن الجوزي . أخبار الأذكياء- تحقيق: محمد مرسي الخولي- ن: مطابع الأهرام التجارية. ط(١). القاهرة. ١٩٦٩م.

٥- الحاوي: دكتور سعد أحمد محمد. الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية- ن: دار العلوم للطباعة والنشر- ط(١)- الرياض – السعودية- ١٩٨٣م.

٦- حفني : دكتور عبد الحليم حفني. الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته- ن: الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط(١)- القاهرة- ٢٠١٢م.

٧- رومية: دكتور وهبة أحمد. شعرنا القديم والنقد الجديد- عالم المعرفة- عدد (٢٠٧)- الكويت- مارس ١٩٩٦م.

٨- الزوزني: أبو عبد الله الحسين بن أحمد. شرح المعلقات السبع- تقديم عبد الرحمن المصطاوي- دار المعرفة- ط(٢)- بيروت- لبنان- ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

-المعلقات السبع : تحقيق : محمد خير أبو الوفاء- مراجعة: مصطفى قصاص- ن: مكتبة البشرى- ط (١)- كراتشي – باكستان١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م.

٩- زين الدين: دكتور ثائر. شعراء وذئاب ودراسات أخرى – ن: دار رسلان للطباعة والنشر – صادر عن اتحاد الكتاب العرب- سلسلة دراسات- ط(١)- سوريا- ٢٠٠٨م.

١٠-سلوم: دكتور داود. قصص الحيوان في الأدب العربي القديم- ن: عالم الكتب- ط(١)- بيروت. لبنان- ١٤١٨ه/١٩٩٨م.

١١-السيوطي : جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر المصري. الخصائص النبوية الكبرى المسمى كفاية الطالب اللبيب في خصائص الحبيب- تحقيق: د. حمزة النشرتي، ود. عبد المجيد مصطفي، والشيخ عبد الحفيظ فرغلي، ن: المكتبة القيمة- ط(١)- القاهرة ١٩٩٦م.

١٢-الشنقيطي: أحمد بن محمد الأمين. المعلقات العشر وأخبار قائليها- ن: مكتبة الخانجي- ط(٣)- القاهرة- ١٩٩٣م.

١٣-شيخو : الأب لويس (أحد الآباء اليسوعيين). مجاني الأدب في حدائق العرب – ن: مطبعة الآباء اليسوعيين- ط(١)- بيروت- لبنان- ١٨٨٩م.

١٤- عبد الفتاح : دكتور إمام. معجم ديانات وأساطير العالم- ن: مكتبة مدبولي- ط(١)- القاهرة- ١٩٩٥م.

١٥- عروة بن الورد: عروة بن الورد بن زيد العبسي الغطفاني. ديوانا عروة بن الورد والسموأل بن عادياء- ن: دار صادر- ط(١)- بيروت- لبنان- د.ت.

١٦- العماري: دكتور فضل بن عمار. الذئب في الشعر العربي القديم الصورة والنمط الشائع- رسالة ماجستير- قسم اللغة العربية- مركز بحوث كلية الآداب- جامعة الملك سعود- السعودية- ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

١٧- القرطبي : أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر الأنصاري القرطبي. الجامع لأحكام القرآن والمبيِّن لما تضمنه من السُّنة وآي الفرقان- جـ١١- تحقيق: عبد الله عبد المحسن التركي وآخرين- ن/ مؤسسة الرسالة- ط(١)- بيروت- لبنان- ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

١٨- الكردي: دكتور عبد الرحيم. قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية – ن: الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- عدد (٢٠٩)- ط(١). القاهرة ٢٠١٣م.

١٩- ابن الكلبي : هشام بن محمد بن أبي النضر بن السائب بن بشر الكلبي. كتاب الأصنام – تحقيق: أحمد زكي باشا- ن: دار الكتب المصرية- ط(٣)- القاهرة – ١٩٩٥م.

٢٠- ابن المعتز : عبد الله بن محمد بن المعتز. طبقات الشعراء- تحقيق: عبد الستار أحمد فراج – ن: دار المعارف- ط(٣)- القاهرة- ١٩٧٦م.

٢١- الميداني: أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري. مجمع الأمثال – ن: المطبعة البهية المصرية- ط(١) – القاهرة- ١٣٤٢هـ.

٢٢- النابغة الذبياني : زياد بن معاوية بن ضُباب الذبياني. ديوان النابغة الذبياني – تحقيق: كرم البستاني- ن: دار صادر- ط(١)- بيروت لبنان- د.ت

٢٣- النوتي: دكتور زكريا عبد المجيد. الذئب في الأدب القديم – ن: دار إيتراك للنشر والتوزيع- ط(١)- القاهرة- ٢٠٠٤م.

٢٤- اليوسي: الحسن اليوسي. زهر الأكم في الأمثال والحكم- تحقيق: د. محمد حجي، ود.محمد الأخضر- ن: دار الثقافة – ط(١)- معهد الأبحاث والدراسات للتعريب- الدار البيضاء- المغرب- ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.

ثالثا- المراجع المترجمة :

١- بارت : رولان بارت. درس السيميولوجيا – ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي- تقديم عبد الفتاح كيليطو- ن: دار توبقال للنشر والتوزيع- ط(٣)- الدار البيضاء – المغرب. ١٩٩٣م.

٢- بوزنر : جورج بوزنر وآخرين. معجم الحضارة المصرية القديمة – ترجمة : أمين سلامة، وسيد توفيق- ن: الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة الأسرة- الأعمال الفكرية- ط(١)- ٢٠٠١م.

٣- كورتيس : جوزيف كورتيس. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية- ترجمة:د. جمال حضري – ن: الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف- ط. أولى- الجزائر- ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.

رابعا- الحوليات والدوريات ومواقع الشبكة الدولية للمعلومات:

١- إسماعيل : دكتور عناد غزوان. قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب- مجلة المورد العراقية- العدد الأول المجلد الثامن ١٩٧٩م.العراق.

٢- الذهبي : دكتور عدنان. الرمزية في شعر امرئ القيس- مجلة المجلة- المجلد (١١)- العدد الأول- السنة الخامسة- ١٩٤٦م. القاهرة.

٣- الربيعي : دكتور محمد. وصف الذئب في الشعر العربي "إطلالة أدبية "- جريدة الرياض اليومية- العدد (١٢٩٥٧) السنة ٣٩- الجمعة ١٨ شوال ١٤٢٤هـ - ١٢ ديسمبر ٢٠٠٣م.

٤- عايش: دكتور ياسين. رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم- مجلة دراسات للعوم الإنسانية والاجتماعية- المجلد (٢٨)- العدد الأول- سنة ٢٠٠١م. الأردن.