Transformation Pattern in the Poem "Atlas Assal" by Farazdaq:An Analytical-Cultural Reading

Ahmed Al Marazeeq

Department of Arabic, Tabouk University, Saudi Arabia

Abstract

The study aims to highlight the ability of cultural patterns to transform within poetic texts, and that it cannot be confined to the four parameters set by T. Parsons, namely, adaptation, ability to achieve a goal (goal capacity), integration, and balance. Thus, the study tackles an important issue that is cultural patterns have been restricted by cultural studies to two aspects: ugly or aesthetic. Therefore, the current study attempts to highlight two concomitant faces for cultural patterns that are at the same time contradictory to each other, based on the characteristics of the transformation pattern, and based on the descriptive-analytical approach. This investigation has a theoretical component and a procedural and analytical one. Analysis makes the conclusion that the case study, i.e, the text "Atlas Assal" by Al-Farazdaq contains rich cultural patterns. This indicates that he had a poetic ability to create alternatives in the appropriate circumstance. The study recommends that it is necessary to read poetic texts interpretively, i.e, hermeneutically that reveal their meanings and capture their linguistic 'gymnastics and aerobatics'.

Keywords: Atlas, Farazdaq, cultural, analytical, transformation, pattern.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-040-158-008

To cite this article/ الإشارة المرجعية للبحث

المرازيق، أحمد: "التحوّل النسقي في قصيدة "وأطلس عسّال" للفرزدق "قراءة ثقافية تحليلية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 158، 2022، 229-261 .

Āl-Mrāzīq, Āḥmd: "Āltḥūl Al-Nsqī fī Qṣīdẗ "Ū'aṭls 'swāl" Llfrzdq "Qrā'h Ţqāfīẗ Tḥlīlīẗ", *Arab Journal for the Humanities*, 158, 2022, 229 -261 .

التحوّل النسقي في قصيدة "وأطلس عسّال" للفرزدق "قراءة ثقافية تحليلية"

أحمد جمال المرازيق

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية

الملخص

تهدف الدراسة إلى: إبراز قدرة النسق الثقافي على التحوّل داخل النصوص الشعرية؛ وأنه لا يمكن أن ينحصر ضمن صفات أربع، ذكرها تالكوت بارسونز T. Parsons؛ هي: التكيف، والقدرة على تحقيق الهدف، والتكامل، والتوازن. وتعالج مشكلةً مهمة للنسق الثقافي؛ تكمن في: أنّ الدراسات الثقافية حصرته بجانبين: قبحي، أو جمالي؛ فعملت – الدراسة الحالية – على توضيح وجهين متلازمين ومتناقضين له، بناء على سمة التحوّل النسقي Transformation pattern، ووفق المنهج الوصفي التحليلي. وقد جاءت في: جانب تنظيري، وجانب إجرائي تحليلي، وتوصّلت لنتائج مهمة، منها: أنّ نصّ "وأطلس عسّال" للفرزدق – نموذج الدراسة – ينطوي على أنساق ثقافية ثرّة، وهذا يدل على شاعرية قادرة على استحداث البدائل في الظرف المناسب. وتوصي الدراسة بضرورة قراءة النصوص الشعرية قراءات تأويلية تكشف عن معانيها، وتُمسك بمراوغاتها.

الكلمات المفتاحية: أطلس، الفرزدق، ثقافية، تحليلية، التحول، النسقي.

الإشارة المرجعية للبحث/ To cite this article

المرازيق، أحمد: "التحوّل النسقي في قصيدة "وأطلس عسّال" للفرزدق "قراءة ثقافية تحليلية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 158، 2022، 229-261 .

Āl-Mrāzīq, Āḥmd: "Ālthḥūl Al-Nsqī fī Qṣīdẗ "Ū'aṭls 'swāl" Llfrzdq "Qrā'h Ţqāfīẗ Ṭḥlīlīẗ", *Arab Journal for the Humanities*, 158, 2022, 229 -261 .

مدخل

ما دامت حياة الشاعر العربي مليئة بالأحداث والمخاطر سيبقى مشغولاً بحماية نفسه، ودائب البحث عما يحقق له الأمان والسعادة، ويضطرّه إلى خلق بدائل ثقافية يواجه بها الغيبي، ويبعد بها المخيف، ويدرأ أخطاره.

والنصوص الشعرية تنقل تجارب الشعراء، وتستوعب حاجاتهم النفسية وطاقاتهم الإبداعية. يجسد الشاعر إحساسه في بنياتها، ويمنح خطابَها مستويات دلالية، تكتسب أهميتها من حيث هي معطيات ثقافية، يمكن فهمها إذا ربطناها "بالواقع الخارجي وحركته الدائمة" [1]، واتخذنا منها أدوات إجرائية في تأويل النصوص، التي قد تبدو ذات أبعاد دلالية جمالية، إلا أنها، وفق التأويل، قد تكون عيوباً خطيرة تمثل "نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي" [2].

بناء على ذلك؛ يمكن قراءة النصوص قراءة ثقافية Cultural Reading تعتمد على الأنساق اللغوية، والقدرة على تحويلها إلى مضمرات ثقافية، من خلال الوظيفة النسقية[3] التي تجعل – على سبيل المثال لا الحصر – من المجاز البلاغي والأدبي نسقاً فاعلاً وممتداً، وليس مجرد معنى عابر أو مؤشر سريع على دلالة جزئية، كأنْ تتناوله بوصفه مضمرات مجازية لا تبدو إلا عندما يتعارض فيها "نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر" [4].

والمذهل أن الخطاب Discoursr – للوهلة الأولى – يسوق القارئ وراء الأنساق الظاهرة من النص، ويصرفه عن اكتشاف أنساق عميقة قد تكون ناقضة للظاهرة، ومختلفة تماماً عما تبديه، فيرى هذا الخطاب حافلاً بالجماليات، مع أنه قد يتستر على كثير من الأنساق القبحية، التي تتولد من ذهن الشاعر، ونواياه، وطبيعة تفكيره السالبة.

ويرى تالكوت بارسونز T. Parsons أن النسق "نظام ينطوي على أفراد فاعلين" [5]، ولا بد له من أربع سمات كي يكون متفاعلاً ومؤثراً بشكل دائم، هي[6]:

1 – **التكيف**: إذ لا بد أن يتكيف أي نسق مع البيئة المحيطة به، ويكون قادراً على الديمومة في محيطها.

2 – القدرة على تحقيق الهدف: أن يملك النسق أدوات يحقق من خلالها أهدافه؛ إذ لا بد من إمكانيات تمكنه من تحريك مصادره والوصول إلى الإشباع والإقناع.

3 – "**التكامل**": وهو سمة مهمة تحقق للنسق وظيفته؛ إذ لا بد من تآزر الوحدات والبنى الثقافية، وانسجامها داخل النص، ثم يتم الكشف عنها، واستعادة سياقاتها التي أنتجتها، والأفكار التي ساعدت على تكوينها؛ لأن النص الأدبي، سياقات متداخلة ومتناقضة مع الثقافة، وطبيعة المرحلة، ومعتقدات الإنسان، وبيئته، وقبيلته . . . إلخ.

4 – **التوازن**: أي أن يكون النسق متوازناً، ومستمراً بتوازنه أطول فترة ممكنة.

ومن هنا يبدأ جديد هذه الدراسة، الذي يكمن في إضافة سمة جديدة، وهي: التحول Transmission؛ أي أن يكون النسق متحوّلاً في قيمه، وذا وظائف نسقية متعددة، ويتحقق له ذلك إذا تمتّع باحتمالات دلالية متعددة أو متناقضة، تجعله متجدداً وغير قابل للاستهلاك والاندثار.

لإثبات هذه السمة وتوضيحها في النص الشعري تتخذ الدراسة من نص "وأطلس عسال"، أنموذجاً تحليلياً؛ لكونه ينطوي على تحول نسقي مثير، وينقل توترات وصراعات لا متناهية، يحاول فيها النسق/ النظام المهيمن إقصاء أيّ نسق آخر قد يتعارض مع أفكاره، أو يحاول السيطرة عليها.

ونص بهذا العمق لا يمكن للقراءة السطحية أن تزيل عنه قناع البلاغي الجمالي لصالح الثقافي؛ لذلك ستعمل هذه الدراسة على تحليله وقراءته من منطلق أنه حادثة ثقافية، سببها صراع دائم، وتحد مستمر، جعلا خطابه زاخراً بأنساق ثقافية، يمكن فهم هذه الأنساق وفق التحوّل بين "المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب"[7].

نص القصيدة[8]:

1- وأطلسَ عسالٍ وما كان صاحباً دعــوتُ بـنـاري مـوهـنـا فأتاني[9]

2- فلمّا دنا: قلت ادن، دونك، إنني وإيـــاك فـي زادي لمشتركـانِ
3- فبتُّ أُسـوّي الـزّادَ بيني وبينَه عـلى ضَـوْء نـارٍ مـرّةً، ودُخَـانِ
4- فقلتُ له لـمّا تكشّر ضاحكاً وقـائـمُ سيفي مـنْ يـدي بمكـانِ
5- تَعَشّ فـإنْ واثَقْتَني لا تخونُني، نكـنْ مثلَ مَـن يـا ذئْـبُ يصطحِبانِ
6- وأنتَ امرُؤٌ، يا ذئبُ، والغدرُ كنتما أُخـيّـيْنِ، كـانـا أُرضِـعـا بِـلِـبـانِ
7-ولو غيرَنا نبّهْتَ تلْتمسُ القِرى أتـاك بـسـهـمٍ أو شَـبـاةِ سَـنـانِ
8-وكلُّ رفيقَيْ كـلِّ رحـلٍ وإنْ هُما تَـعـاطى القَـنـا قـومـاهـمـا، أَخَـوانِ
9-فهلْ يرجِعنّ الله نفْساً تشعّبتْ على أَثَـر الـغـاديْـن كـلَّ مكانِ[10]
10-فأصبحتُ لا أدري أَأَتبَعُ ظاعناً أم الـشّـوقُ مِـني لـلـمُقيم دَعـانـي
11-وما منهما إلّا تَـولّـى بِشِقَّةٍ مِـنَ القلب فالعينانِ تبْتَدِرانِ
12-ولو سُئلتْ عنّي النُّوارُ وقومُها، إذاً لـم تُـوارِ الـنـاجِـذَ الشّفَتانِ[11]
13-لعمري لقد رقّقْتِني من بعد رِقّتي، وأشْعلْتِ فيَّ الشيبَ قبلَ زَماني[12]
14-وأمْضَخْتِ عرضي في الحياةِ وشِنْتِه، وأوقـدْتِ لـي نـاراً بكـلّ مكانِ[13]
15-فلولا عَقابيلُ الفؤاد الـذي به، لقد خرجتْ ثِنتانِ تزْدَحمانِ[14]
16-ولكنْ نسياً لا يـزالُ يَشُلُّني إلـيـكَ، كـأنّـي مُـغـلَـقٌ بِرِهانِ[15]
17-سواءٌ قرينُ السَّوءِ في سَرَعِ البِلى على المـرْءِ، والعَصران يختلِفانِ[16]
18-تميمٌ، إذا تمّتْ عـليـكَ، رأيتَها كـلَـيْـلٍ وبـحْـرٍ حِـينَ يـلْـتَـقـيـانِ
19-هُمْ دوْنَ مَنْ أخشى، وإنّي لَدونِهِمْ، إذا نَـبَـحَ الـعـاوي، يَـدِيْ ولساني
20-فلا أنَـا مُـخْـتـارُ الحـيـاةِ عليهمُ وهـمْ لـنْ يبيعوني لِفضْل رِهـانـي
21- متى يقذِفوني في فمِ الشّرِّ يكْفِهِمْ، إذا أسـلـم الحـامـي الـذَّمـار، مكاني

22-فلا لامْرِئٍ بي حِينَ، يُسنِدُ قَومَه إلـــيَّ، ولا بـالأكْـثَـريْـنَ يـدانِ
23-وإنّا لَتَرْعى الوحشُ آمنةً بِنا ويـرْهَـبُـنـا، أنْ نـغـضـبَ، الـثَّـقَـلانِ
24-فَضَلْنا بِثِنْتَيْنِ المَعاشِرَ كُلَّهمْ بـأعْـظَـمِ أحْـلامٍ لـنـا وجِفانِ[17]
25-جِبالٌ إذا شَدّوا الحُبى مِنْ ورائهمْ، وجِـنٌّ إذا طـاروا بـكـلّ عِـنـانِ
26-وخَرْقٍ كفَرْجِ الغَول يخْرَسُ رَكْبُهُ مَـخـافـةَ أعـداءٍ وهَـول جِنانِ[18]
27-قطعتُ بخرْقاء اليديْن كأنّها، إذا اضطَرَب النِّعْسان، شاةُ إرانِ[19]
28-وماءُ سَدىً من آخر الليلِ أزْرَمتْ لـعِـرْفـانِـهِ مـنْ آجـنٍ ودِفَـانِ[20]
29-ودارِ حِفَاظٍ قد حَللْنا، وغيرُها أَحـبُّ إلـى الـتِّـرْعِـيَّـة الشّنَآنِ[21]
30-نزلْنا بها، والثغر يُخشى انخراقُه، بـشُـعْـثٍ على شُـعْـثٍ وكـلِّ حِصانِ
31-نُهِينُ بها النِّيْبَ السّمانَ وضيفُنا بها مُـكْـرَمٌ في البيت غيرُ مُهانِ[22]
32-فعنْ مَن نُحامي بعد كلّ مُدَجَّجٍ كـريمٍ وغـرّاء الجَـبـين حَصَانِ[23]
33-حرائرُ أحصَنّ البَنينَ وأحصَنَتْ حُـجُـورٌ لها أدّتْ لكـلّ هِجانِ[24]
34-تَصعّدْنَ في فَرْعَي تميمٍ إلى العُلى كـبَـيْـض أداحٍ عـاتـقٍ وعَـوانِ[25]
35-ومنّا الذي سلّ السيوف وَشَامَها عَـشِـيّـةَ بـابِ القَصر مـنْ فَرَغانِ[26]
36- عَـشِـيّـةَ لـمْ تمـنـعْ بَـنـيْـهـا قَـبيلةٌ بِـعـزٍّ عـراقـيٍّ ولا بِـيَـمـانِ
37- عَـشِـيّـةَ مـا ودَّ ابـنُ غـرّاءَ أنّـه لـه مِـنْ سِـوانـا إذْ دَعَـا أَبَـوانِ[27]
38- عَـشِـيّـةَ وَدّ الـنـاسُ أنّـهـمُ لنا عَـبـيْـدٌ، إذ الجـمـعـانِ يـضـطـربـانِ
39- عَـشِـيّـةَ لـمْ تَسْتُرْ هَـوَازِنُ عامرٍ ولا غَـطَـفَـانٌ عَـورةَ ابـن دُخـانِ[28]
40-رأَوا جَبَلاً دقّ الجِبالَ، إذا التقتْ رؤوسُ كـبـيـرَيْـهِـنَّ يـنـتَـطِـحـانِ
41-رِجَالاً عنِ الإسلامِ إذْ جاءَ جالَدوا ذوي النّكْثِ حتى أَوْدَحـوا بهَوَانِ[29]
42-وحتّى سَعَى في سُورِ كلِّ مدينةٍ مـنـادٍ يـنـادي، فـوقـهـا، بـأذانِ

43-سيجْزي وَكِيْعاً بالجماعةِ إذ دَعا إليها بسيفٍ صارمٍ وسنانِ[30]
44- خَبيرٌ بأعمال الرّجال كما جَزى ببدر وباليرموك فَيْءَ جَنانِ
45- لَعمْري لَنِعْمَ القومُ قومي، إذا دعا أخوهمْ على جُلِّ منَ الحَدَثانِ
46- إذا رَفَدوا لمْ يبلغِ الناسُ رِفْدَهمْ لضَيفِ عَبِيطٍ، أو لضيف طِعانِ[31]
47- فإنْ تَبْلُهمْ عنّي تَجِدْني عليهمُ كَعِزّة أبناءٍ لهمْ وَبَنانِ

الدراسة

بدأ النص بالحديث عن الذئب، وما فيه من غدر، وما يشكله من خطر، وقد أثبت الشاعر - بطبعه الإنساني، وخبرته العميقة - قدرة فائقة على التعامل معه.

ثم تحدّث عن علاقة الفرزدق بزوجته وابنة عمه "النَّوار"؛ التي خطبها رجل من بني عبد الله بن دارم فرضيته، وكان الفرزدق وليها، فأرسلت إليه أن زوِّجْني من هذا الرجل، فقال: لا أفعل أو تشهديني أنك قد رضيت بمن زوجتك، ففعلت، فلما توثق منها، قال: أرسلي إلى القوم فليأتوا، . . . ثم قال: قد علمتم أن النوار قد ولّتني أمرها، وأشهدكم أني قد زوجتها نفسي على مائة ناقة حمراء سوداء الحدقة. فنفرت من ذلك وأرادت الشخوص إلى ابن الزبير حين أعياها أهل البصرة ألا يطلقوها من الفرزدق. . .[32].

بعد ذلك تناول النص سلطة القبيلة، وبطولتها في المواجهة، وإخضاع المكان لسلطتها، وأثرها في تفكير "الأنا" . . . إلخ.

يربط بين هذه الموضوعات حركة دائبة محدوّة بآمالٍ جعلت الشاعر يسعى لتحقيق ذاته، والحفاظ عليها، على الرغم مما سيلقاه من مُوحشات، وآلام. وهذا يعطي انطباعاً عن مدى تماسك النص، واحتوائه أنساقاً تتآلف في بناء كلي، يحتاج فهمُها إلى قراءة ثقافية بحسب التقسيم التالي:

أولاً : مشهد "وأطلس عسال" في الأبيات

وأطلسَ عسالٍ وما كان صاحباً دعوتُ بناري موهناً فأتاني
فلمّا دنا: قلت ادن، دونك، إنني وإياك في زادي لمشتركانِ
فبتُّ أُسوّي الزّادَ بيني وبينَه، على ضَوْء نارٍ مرّةً، ودُخَانِ
فقلتُ له لمّا تكشّر ضاحكاً، وقائمُ سيفي مِنْ يدي بمكانِ
تَعَشّ فإنْ واثَقْتَني لا تخونُني، نكنْ مثلَ مَن يا ذئْبُ يصطحِبانِ
وأنتَ امرُؤٌ، يا ذئبُ، والغدرُ كنتما أُخيّيْنِ، كانا أُرضِعا بِلِبانِ
ولو غيرَنا نبّهْتَ تلْتمسُ القِرى أتاك بسهمٍ أو شباةِ سنانِ
وكلُّ رفيقَيْ كلِّ رحلٍ وإنْ هُما تَعاطى القَنا قوماهما، أَخَوانِ

بَنَتْ هذه الأبيات مشهداً ليلياً "موهناً" مليئاً بأحداث ورؤى تُعدّ إشارات نسقية ثقافية، ضمن تسلسل شعري مذهل، يفضي إلى نسق كلي متفرّد يتمثل في الشاعر الإنسان والخبير القوي.

"الذئب" في هذا المشهد عنصر أساس، ولعل بدء النص بالحديث عنه يعني أهميته، بل تفرده في رؤية الشاعر؛ فلم يعتد الشعراء على بدء قصائدهم بالحديث عن الذئب، بل اعتادوا – غالباً – أن يبدؤوها بالشوق أو الحسرة أو الألم أو المدح . . إلخ، وهذا قد ينبئ بتشكيل شعري مختلف ورؤية جديدة، كان الذئب سبيلاً لتقديمهما، عندما تعامل الشاعر – بحكمة وعقلانية – معه كزائر مخيف.

لقد كان الذئب أسود مغبّراً "أطلس"، ومضطرباً في مشيته "عسّال"، وضعيفاً جائعاً يبحث عن الطعام "تلتمس القرى"، ولم يعترف به الشاعر صاحباً "وما كان صاحباً"، إلا بعد أن توثّق من أفعاله؛ بسبب الغدر الذي يسري في عروقه "وأنت . . يا ذئب . . والغدر كنتما أخيين".

تكمن قيمة هذه الصفات في انطوائها على تحولية دلالية ممتعة، و"أي اختلاف بين

عناصرها سيفقدها توازنها، ويغير ملامحها "[33]؛ فهي من زاوية تشكّل أنساقاً ثقافية قبحية تلازم الذئب، ومن زاوية أخرى، أسهمت في بناء نسق جمالي، يكمن في حنكة الشاعر، وقد عرف الذئب وخبَر طباعه؛ ومن ثمّ لن يمر عليه غدره وإنْ بلغ منتهاه؛ فالشاعر شديد اليقظة، كما هو الذئب كثير الغدر، وقد ألمع لذلك بإشارات نصية كثيرة؛ نحو:

لما تكشّر ضاحكاً = تحليل هيئة الذئب ومحاولة الافتراس.

وقائم سيفي من يدي بمكان = حذره من غدر الذئب.

فإن واثقتني لا تخونني = حرصه على نفسه من الذئب ووحشيته.

وقد انتشر في لغة النص ما يعمق هذه الجمالية؛ فكلمة "امرؤ" فيها معنى المروءة، وقد ألصقها الشاعر بالذئب؛ حرصاً على نيته الحسنة في التعامل معه، وعزز ذلك بالفعلين التاليين:

- "**دعوت**"، فهذا الفعل يتضمن رغبة الشاعر في إنقاذ الذئب من الجوع، بيد أنه دعاه عن طيب خاطر، ودون خوف.
- "**ادنُ**"، بوساطته طلب من الذئب أن يدنو منه، وأكد من خلاله أنه سيوفر له الطمأنينة، خاصة أنه أحس بحاجة الذئب إلى القرب منه "فلما دنا"، ولاحظ سرعة استجابته "فأتاني".

أما "**النار**"، التي وردت في النص؛ فهي - بحسب تعبير باشلار - "النار الأنقى"[34]، التي طالما "كان لها وقْع جميل في قلب الجوعى المقرورين والعُفاة الملهوفين الضالين"[35].

إنها ثاني الوسائل التي استطاع الشاعر من خلالها أن يروّض الذئب، ويجعل منه أليفاً. فالنار التي تعدّ مخيفة وهاجس رعب لدى الإنسان، رفع الفرزدق لواءها "دعوت بناري"؛ رغبةً في كسر العتمة "على ضوء نار"، وكشف أخطار الصحراء، فنشر من خلالها الفضيلة، ووفر الأمان للتائه المسكين، وطوى بها جوعه، عندما دعاه بوساطتها،

وقبل الذئب دعوته، وعندما جعلها أداة لإيجاد الحميمية، فبها تمَّت الدعوة بين الطرفين، وبانتشار ضوئها تمّ تقسيم الطعام "أسوّي الزاد" ؛ فتحقّقت استجابة الذئب، الذي اقترب من الشاعر "أتاني، دنا" .

ويأتي "**الزاد**" ثقافة مهمة في التعامل مع خطر الذئب، والقدرة على مواجهته :

فلمّا دنا قلت: ادنُ دونك، إنّني وإياك في زادي لمشتركانِ

فبتّ أسوّي الزاد بيني وبينه، على ضوء نارٍ، مرة، ودخانِ

اشتمل هذان البيتان على فعاليات توضّح إنسانية الشاعر، وتبين مدى معرفته بما يمكن أن يروض الذئب؛ فيمتنع عن خيانته والغدر به .

أدرك الفرزدق ببصيرة الشاعر أنه لا بد من عاملين لتحقيق ذلك؛ أحدهما : مادي، والآخر : معنوي، يتمثّل الأول في أن "الزاد" حاجة ضرورية لبناء عالم أليف ومندمج؛ فدلالته تتماشى مع معنى الزيادة، وتحقيق الكفاية للجائعين. وقد غدا فكراً جمالياً في ذهن الشاعر، كرر ذكره "الزاد، زادي" ، وجعله عاملاً مشتركاً، يجمع بينه وبين الذئب "إنني وإياك في زادي لمشتركان" ، وعلى الرغم من أنّ الشاعر باستطاعته أن يستأثر وحده بالطعام.

وتَمثَّل العامل المعنوي في مبدأ المساواة الذي اتخذه الشاعر سبيلاً لتطبيع العلاقات مع الذئب؛ إذ قسّم الزاد بينهما سواسيةً "أسوّي الزاد" ، واستغرق منه ذلك فترة زمنية "فبتّ" ، عانى أثناءها كثيراً؛ لأن الأمر لم يكن سهلاً، فمرة كان يقسمه على "ضوء النار" ، ومرة أخرى كان يقسمه وسط دخان كثيف "ودخان" . وهذا إصرار، على رغم التعب والخطر، على تحقيق المساواة، وتوفير الطعام للذئب.

لقد قدّم درساً في كيفية بناء العلاقات والحفاظ على حيويتها، متخذاً من الكرم والعدل أساليب إنسانية يحمي بها الآخرين، ويؤكد من خلالها امتداد القيم الجمالية، وأهميتها في ديمومة الحياة. فلنا أن نتصوّر فَزَع الذئب ووحشيتَه لو مُنع عنه الزاد، وكيف سيكون خطره ومناورته للحصول عليه. ولنا، أيضاً، أن نتخيل الحياة من غير عدل أو

مساواة، كيف ستكون خالية من الوئام، ومفرغة من قيم الحب، والإنسانية!

تبدو نتيجة ذلك واضحة في إبراز الشاعر إنساناً ينشر الأمن، وكريماً يبني علاقات طيبة بأساليب مميزة؛ فبات الذئب طائعاً له، ولا يتصرف تصرّفاً إلا بأمره، ولو كان متعلّقاً بطعامه وأهم مقومات حياته. كما في الأبيات التالية:

فقلت له لما تكشّر ضاحكاً، وقائمُ سيفي من يدي بمكانِ
تعشَّ فإنْ واثقْتني لا تخونُني، نكُن مثلَ مَن يا ذئبُ يصطحبان
وأنتَ امرُؤٌ يا ذئب والغدرُ كنتما أُخيّين، كانا أُرضِعا بِلِبانِ
ولو غيرَنا نبّهتَ تلتمسُ القِرى أتاك بسهمٍ أو شَباة سِنانِ
وكلُّ رفيقَي كل رحلٍ وإنْ هما تعاطى القنا قوماهما، أخَوان

يمكن إجمال الأنساق الثقافية في هذه الأبيات في السلوك المتّزن الذي جعل الشاعر يملك زمام المبادرة، فهو يسيطر على تصرفات الذئب، ويتحكم في إقدامه وإحجامه، ويقدّم شرطاً لصحبته، ويلوّح له باستخدام القوة إذا بدا منه أدنى خطر. وهذا تعبير عن النسق المتفرّد/ الشاعر، الذي توضّحه العبارات التالية:

1 - "تكشّر ضاحكاً"، وتوضح أن الشاعر خبير بالذئب، ويعرف ضحكه من غضبه، فيمسك سيفه؛ حذراً منه "وقائم سيفي من يدي". واستعمال السيف/ القوة طرْحٌ جديد، وتوسعٌ في خيارات الشاعر للسيطرة على غرائز الذئب، ومنعه من التفكير بإحداث الأذى.

2 - "تعشّ"، وهو فعل طلبي يوحي بتوجيه الشاعر للذئب، وفي اللحظة نفسها، يبيّن إحجام الذئب، وعدم إقدامه على الطعام دون سماح الشاعر له؛ تدعمه أفعال كثيرة ضمن حقلين دلاليين؛ أحدهما: يتماشى مع فكرة سيطرة الشاعر على أحداث المشهد برمته، ومنها: دعوت، ادن، فبتّ، أسوّي، فقلت. ويتماشى الحقل الآخر مع حاجة الذئب ووضاعته وعدم تدخله، مثل: فأتاني، دنا، تلتمس.

3 – "فإنْ واثقتني لا تخونني" ، وهي عبارة تضعنا أمام نسقين متناقضين؛ الأول: قبحي، ويمثله الذئب الذي نشأ على الغدر والخيانة. والآخر: جمالي، ويمثله الشاعر الذي لا يمكن أن يغدر؛ لذلك اشترط أن يقدّم الذئبُ ميثاقاً كي "يصطحبان" ، ويأمن غدره.

4 – "فقلت له" ، وتكشف عن حوار أقامه الشاعر مع الذئب الذي يبدو متأملاً مستمعاً فقط.

5 – "كانا أرضعا بلبان" ، ذات دلالة نسقية مضمرة، توحي بحنكة الشاعر في فهم سلالة الذئب، وطبيعة نشأته، وهي استغراق زمني، يبين أهمية الفترة التي تعامل معه فيها؛ فقد عرفه رضيعاً، وأدرك كيف خالط الغدر دمه.

6 – "غيرنا" ، تعلو فيها "الأنا" التي لا يمكن أن تضاهيها "أنا" أخرى، وقد أثار الشاعر لأجل ذلك مقابلة، أثبت من خلالها إنسانيته، وكرمه، مقابل لؤم الآخر، وبخله، فهو يحافظ على حياة الذئب، لكنّ الآخر سيقتله بلا منازع "أتاك بسهم أو شَباة سِنان" .

7 – "خبرة الشاعر وكثرة ترحاله" :

وكـلّ رفـيـقـي كـل رحـل وإنْ هما تـعـاطـى الـقـنـا قـومـاهـمـا، أخـوان

فبحسب البيت "كل مترافقين في السفر أخوان بغض النظر عما بين قوميهما من عداوة؛ أي أن الرفقة في حال خاصة تزيل البغضاء وأي أمور أخرى، وإن كانت شديدة مبنية على الخصام والعداء" [36].

رسم الشاعر طبيعة العلاقة التي ستقوم عليها صحبتهما، ومن أهم مقوماتها: منطق إنساني يهتديان بهديه، وتآخٍ يشدّ أزرهما، وينسيهما أي تخاصم دار بين قوميهما. وهذا دليل على خبرة الشاعر وهو يتخير الصحبة في أثناء ترحاله، مقابل صمت الذئب؛ الذي يعد رضاً ضمنياً بهذه الصحبة وشروطها.

لقد أضمر المشهد أنساقاً ثقافية ذات رؤى فكرية، وأبعاداً إنسانية جاءت "في نظام مستقل، شكل كلاً موحداً، واقترنت كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها" [37]. أهم هذه الأنساق: الكرم، والعدالة، والحس الإنساني . . إلخ، إلى جانب خبرة في الحياة ومعرفة بسلوك الآخر، وقوة رادعة، مثل: السيف، الذي صار

ممكناً ثقافياً يحميه مما تضمره تكشيرة الذئب. واتسمت هذه الأنساق بتحولات دلالية طالت كل مكونات المشهد: الذئب، والمكان، والزمان؛ فالذئب تحوّل من حيوان مفترس وغدّار إلى حيوان أليف، وذي مروءة، وصار صاحباً وفياً. وبات المكان آمناً، وانتشر فيه النور وتوفر فيه الطعام. أما الليل فقد زال ظلامه، وأصبحت الرؤية فيه ممكنة.

وبناء على القيم النسقية في المشهد يتضح أن الفرزدق غاية في الإنسانية إذا أحجم الذئب عن الغدر، وغاية في القوة لو فكّر الذئب به. وهذا موقف جمالي، بدا فيه الشاعر راقياً في تفكيره، وعظيماً في قوّته.

لكنّ هذا النسق البطولي والإنساني قد لا يستمر بهذا التوهج الجمالي، إذ يبدو – كما ستكشف الدراسة في التحليل الآتي لنسق الأنثى – أنه ضعيف، وتائه، وغير قادر على أن يقدم أو يؤخر شيئاً، وأنه يخفي وراء تصرفاته فكراً سالباً، وأنموذجاً للإنسان الانتهازي؛ الذي يبني في خياله أحلاماً، ويقدّم أنساقاً على شكل قربان لآمال وأحلام غير فاضلة على صعيد التصرف الإنساني؛ مما يعني أنه على درجة من التحول النسقي والدلالي.

ثانياً: نسق الذات والفكر الأنثوي المضاد لـ (الأبيات 9 – 17).

الذات البطلة التي حاول أن يحققها الفرزدق تواري خلفها أنساقاً قبحية مضمرة؛ لأن التركيز على الذات بصورة بطولية، وإبراز خلقها ونبلها، ومواجهتها للخطر بحكمة بالغة، يمكن فهمه ضمن توجهات ثقافية أخرى، لها ارتباط وثيق بالنسق الأنثوي الآني.

وبوصف النسق مجموعة من التحولات و "القيم المتوارية خلف النصوص" [38]؛ فإنّ الحديث عن "النّوار" قام على تحولات دلالية، تبدو – للوهلة الأولى – متفرقة، لا روابط بينها، لكنّ تأويلها سيساعد على تنظيمها، وضبطها في ثنائيات مليئة بالإشارات الثقافية، وسيعمق فكرة التحول النسقي داخل النص.

يقول:

فهل يرجعنّ الله نفساً تشعّبت على أثرِ الغادين كلَ مكان
فأصبحتُ لا أدري أأتبعُ ظاعناً، أم الشوقُ مني للمقيم دعاني

ومـــا منْهما إلّا تـــولّى بشقّة مـن الـقـلـب، فـالـعـيـنـان تـبـتـدران
ولـو سُئلت عـنّي الـنّـوارُ وقـومُـهـا، إذاً لـم تـــوارِ الـنـاجـذَ الـشـفـتـان

تقوم الوظيفة النسقية في هذه الأبيات على أساليب وإشارات توضح طبيعة الذات/ الفرزدق والأنثى "النّوار"، وتكشف عن تناقض في رؤاهما وتصرفاتهما، بما يبيّن الفارق الكبير بين تفكير كلٍّ منهما. ولتوضيح ذلك سأبدأ بتحليل شخصية الأنثى "النّوار"، ثم أنتقل إلى شخصية الفرزدق.

ينطلق نسق الأنثى "النّوار" من رغبتها في تحقيق ذاتها حرة ومستقلة؛ فهي لم تقبل العيش مع إنسان انتهازي متسلط، أرغمها على الزواج منه، فهربت؛ بحثاً عن سبيل يحقق لها رغبتها. وكان صمتها/ غيابها عن "النسق الأنثوي" الآني ملمحاً مهماً في التعبير عن ذلك، فعلى الرغم من أنها محورية في أحداث هذا النسق، وعنصر مهم في فهم تحولاته، فقد لاذت بالصمت، ولم تبدِ أي فعل؛ مما حوّل النسق إلى حديث ذاتي خال من صوتها، غير أنّ هذا الصمت مختلف تماماً عن صمت الذئب، فإذا كان صمت الذئب إقراراً، وقبولاً برأي الشاعر وكامل توجّهاته وأوامره، فإن الصمت لدى "النّوار" رفض، ومخالفة للشاعر، وخروج على الثقافة القبلية الجمعية، يؤكده رحيلُها وعدم قبولها بالعودة.

وبناء على منطق "الأبعاد والخلفيات التي تقوم عليها هذه الرؤية"[39]، ستبوء محاولات الفرزدق جميعها بالإخفاق أمام إرادة "النّوار"؛ التي شكلت فكراً مضاداً لإرادة الفرزدق وثقافته النسقية القبلية، وقد امتاز نسقها بالثقة بالنفس، كما توضح السياقات التالية:

- أن حب "النّوار" ما زال عالقاً في قلب الشاعر "فلولا عقابيل الفؤاد الذي به".
- أنه كتب فيها قصيدتين؛ إحداهما: غزل وشوق "ثنتان تزدحمان".
- أنه تشبب بها "نسيباً لا يزال يشلّني إليك".
- أنه متعلق بها "كأني مغلق برهان".

مقابل ثقة "النّوار" بنفسها يبدو الفرزدق تائهاً حائراً، وقد عبّر عن ذلك بأساليب مختلفة، تلميحاً وتصريحاً في ثنايا الأبيات؛ فأسلوب الاستفهام: "فهل يرجعنّ الله نفساً" يشكّل مثيراً لسؤال النفس، ويعكس أمنيات الذات/ الفرزدق، وتشوّقه إلى رؤية "النّوار"، وتطلّعه إلى أن يعيدها الله لسابق عهدها، بعد أن تفطر "تشعّبتْ" حزناً وألماً عليها. وهنا توحي كلمة "نفساً" بأن الذات/ الفرزدق متعبة، وتقع تحت ضغط نفسي هائل؛ لذلك جاءت هذه النفس نكرةً، وقع عليها الفعل "مفعول به" فزاد ضعفَها وأكده. كما أن إضمار الفاعل: هي؛ الذي يمثّل الذات/ الفرزدق في الفعل "تشعّبتْ" تغييب لصوت هذه الذات، وتهميش لحضورها.

لقد أصبحت الذات متغيراً لغوياً يعمّق الضعف والتيه؛ فهي تراوح بين المفعول به "نفساً" والضمير المستتر "هي"، وتتأرجح بين الظهور والاستتار، وكأنها دمية تتحرك دون تركيز، وبلا حول ولا قوة.

وتبين عبارة؛ "على أثر الغادين كل مكان"، هذا الضعف أكثر، فمع أن شبه الجملة "في أثر" توحي بإصرار الفرزدق على البحث عن الأنثى "النّوار" ومتابعته لمسيرها، فإن عدم قدرته على تحديد أماكنها "كل مكان"، يعمّق ضياعه، ويبدّد جهده؛ بيد أن الأنثى "النّوار" مازالت بعيدة عنه "الغادين"، ولم تعد تحت إمرته.

أمّا عبارة؛ "فأصبحت لا أدري"؛ فهي تصرّح بأنه تحوَّل إلى إنسان غير قادر على معرفة المهمة القادمة، أو تحديد الخطوة التي يجب عليه أن يخطوها باتجاه تحقيق مهمته. ونلاحظ أن الفاء، جاءت رابطاً لفظياً بين السبب والنتيجة؛ لأن تشتُّتَ الشاعر و"تشعّبه" إثر فرار "النّوار"، سبب مباشر في عدم القدرة على اتخاذ القرار في أن يتابع بحثه، أو أن لا يتابعه.

ويمكن أن تساند عدة عبارات في إثبات ضعف الفرزدق وقلة حيلته، مثل:

"أأتبع".

"أم الشوق مني للمقيم دعاني".

"ما منهما إلا تولى بشقة من القلب".

" فالعينان تبتدران " .

فالعبارة الأولى تشتمل على استفهام يبعث الحيرة، وتبيّن العبارة الثانية أنّ هناك إحساسين يتجاذبان الشاعر، ويمنعانه من أي تصرف، يشده الإحساس الأول إلى البحث عن " النّوار " ، ويدعوه الآخر إلى المقيمين الذين لم يرحلوا عنه/ زوجته الثانية، وفي العبارة الثالثة يظهر أنّ كلاً منهما " النّوار وزوجته " تتقاسمان قلبه وأحاسيسه، أما العبارة الرابعة والأخيرة؛ ففيها عينان تملّكهما بكاء وحرقة على الغادين والمقيمين معاً .

وتتوالى انكسارات الشاعر أمام الأنثوي؛ كما في ثنائية : " السؤال/ الجواب " . فهو يتمنى أن تُسأل عنه " لو سئلت عني " ، على الرغم من أنه يعرف الإجابة " لم توار الناجذ الشفتان " ، وهذا إشغال للذهن بالأنثوي الغائب، يوحي بمدى هذيان الشاعر، الذي، يمنّي النفس بالسؤال، وفي اللحظة نفسها، يقرّ بالإجابة .

ولعل تغيّر هيئة الشاعر يقطع الشك باليقين؛ حيث إن " النّوار : المرأة النَّفور من الريبة . . التي تخاف الرجال " ، كانت سبباً في تغيير شكله، كما بدا في نحول جسمه " رقّقْتني قبل رِقتي " ، وتحويل لون شعره، " أشعلتِ فيّ الشيب قبل أواني " .

إن موقف الشاعر أمام " النّوار " مختلف عما كان في مشهد الذئب، وقد تحوّل بشكل غير متوقع؛ فأثناء حديثه عن الذئب كان قوياً متماسكاً، في حين أنه هنا " مسلوب الإرادة مرتهن الفؤاد، يسلم أمره لنوار . . . ، وهو على الرغم من صدها وهجرها . . مصمم على أن تبقى مرتبطة به " [40] . وهذا يعني أن مشهد الذئب قد يكون متخيلاً نفسياً يلفت به نظر " النّوار " إلى إمكاناته؛ فجاء فيه برؤى فكرية جمالية، وظهر بمظهر " الرجل الذي يخوض تجارب عنيفة هي في الواقع انعكاس لشخصيته القوية الصلبة " [41] . ووفق التحليل السابق للأنساق الغزلية فإنها تعمّق التشكيل الجمالي لشخصية الشاعر؛ لما أثبتته من حبٍّ عظيم، ووفاء كبير، لكنّ التحوّل الدلالي يكشف غير ذلك .

فالعلاقة بين الفرزدق و " النّوار " ، منذ بدايتها، قامت على نسقية لا تقبل بحرية الأنثى، مقابل إصرار هذه النسقية على فرض إرادتها، ولو بأسلوب انتهازي؛ فقد أشهد الناس أنه وليها؛ لكنه زوَّجها نفسَه، معتمداً على سلطة النسب/ صلة القربى، في

إخضاعها لرغبته، فهو "ابن عمها وأحق الناس بها"[42]، ونسقيته القبلية لا ترضى أن تكون زوجاً لمن ليس بكفء لها في شرف النسب"[43].

هذا ما جعل النسق الأنثوي الآني يشتمل على بنى لغوية، ذات تحولات دلالية تنفي الصورة الجمالية التي شكّلها الفرزدق، ومن ذلك: نفي الإحساس الصادق بالحب، وهذا وجه قبحي يعتمد إثباته على تأويل دقيق للعبارات والألفاظ كما سيأتي.

العبارتان: "أأتبع ظاعناً، أم الشوق مني للمقيم دعاني"، توحيان أن ذات الفرزدق تتوزع بين أكثر من زوجة، وقد تشيران إلى رغبته في أن يمتلك "النّوار"، وغيرَها من الزوجات؛ لذلك أصرّ بشكل مفرط على البحث عن "النّوار" وتجشّم في ذلك المخاطر، وفي اللحظة نفسها، قَسَم القلب بين زوجتيه "وما منهما إلا تولى بشقة"، وبكى على كل منهما "فالعينان تبتدران". وهذا قد يكون منزعاً تسلّطياً؛ لأنّ فيه إلحاحاً من الشاعر للسيطرة على أكبر عدد من الزوجات، وليس منزع حبٍّ ووفاء.

كما يبدو أن بحثه عنها بدافع الحفاظ على الشرف، وليس بدافع الحب؛ لأن العطف المتتالي للأفعال "وأمضخت، وشنته، وأوقدت" يوضح تراكم الآثار السلبية الناتجة عما فعلته "النّوار"، حين تركته؛ وأورثته عاراً شانَ شرَفَه. ومن آثار هذا العار أنه سبّب له قهراً شديداً، وصار ناراً لا تنطفئ بداخله "وأوقدت لي ناراً". وجاء ممتداً ومنتشراً "بكل مكان".

أضف إلى ذلك أن حرصه عليها يأتي من حرصه على قبيلته، فإضافة الضمير "ها" في كلمة "قومها" دليل على انتماء "النّوار" والشاعر إلى قبيلة واحدة، فإذا عبّر قول الفرزدق: "ولو سئلت عني النوار وقومها"، عن رغبته في استطلاع ردة فعل "النّوار"؛ فإنه يعبّر أيضاً عن حرصه على معرفة رد فعل القبيلة، من حيث إن المعطوف يأخذ سمة المعطوف عليه في عبارة "النّوار وقومها".

نتج عن ذلك أنّ صدْر الفرزدق ضاق بقصيدتين "خرجت ثنتان تزدحمان"، واحدة منهما هجاء لـ "النّوار"؛ إذ أطلق فيها صفات تنفي أنه يحبها، فهي بنظره قرين/ زوج "سوء"، ومتبدّلة متغيّرة كما هما "العصران يختلفان".

لقد اتسمت الذات بتحولات نسقية كثيرة، فهي غير ثابتة على حال، وهذه سمة النسق داخل النص: لا يعرف حدوداً للثبات، بل إنه دائم التحول؛ فمرة يكون فاضلاً وإنسانياً، ومرة يكون تسلّطياً، وهادماً لحريات الآخرين، ورافضاً لقيمهم الإيجابية في الحياة.

ولا تتوقف تحولات الأنساق في النص عند هذا الحد، بل هناك تحولات مازالت قابعة في خطابه، ومستويات لغته، كما سيظهر في النسق القبلي الآتي.

ثالثاً: النسق القبلي (الأبيات 18 – 47)

لقد كسرت "النّوار" شعور الفرزدق ولطّخت عرضه؛ فجعلته يلجأ إلى القبيلة/ تميم، ويبرز مفاخرها؛ ليعيد مجد الذات، وبطولتها، وإذا أثبتت الدراسة ذلك؛ فإنها ستبين تحولاً آخر للذات، وستبرهن على التحول الذي قامت أصلاً لتؤكده سمة أصيلة في النسق الثقافي. كما أنها ستبرهن على قيمة هذا التحول داخل النصوص، وفاعليته في توليد أنساق كثيرة، بصفات ورؤى متنوعة ومتناقضة.

تقوم "الذات" لدى الفرزدق على الاهتمام بالأنا، وتحقيق تطلعاتها، لكن لا بد من "حبّ العشيرة والتعالي بها"[44]؛ فتصبح "الذات" بين وظيفتين؛ إحداهما: فردية، تبدو من خلالها متعالية، بما تملكه من شيم، وتقدر عليه من أفعال. وأخرى: "جماعية اجتماعية يعبّر بها عن انصهار الذات . . في الجماعة . . في مواجهة الآخر"[45].

وقد ارتبط حضور "الذات" ضمن السياق القبلي بمدى استجابة الشاعر للتحدي الذي لا مكان له فيه إلا بقدرته على "تثبيت موقف اقتدار القبيلة في ظل الحرب، ومحاولة رفع مكانتها في ظرف السلم، وهذا اقتضى . . أن يوظف جل جهده للمهمة الجماعية"[46]، التي تؤثر في بنائه الفكري؛ لكون القبيلة توفر له الحماية، وتمنحه العزة، وتضمن له المكانة والحظوة.

اقتضى الأمر بالنسبة للفرزدق – في النص الحالي – أن يُحوِّل العقد الاجتماعي بينه وبين القبيلة إلى عقد فني، يستفيد – بناء عليه – به في إعادة تأهيل الذات قويةً، ورائدة في العمل الإنساني النبيل، ويعبّر – من خلال هذا العقد – عن القبيلة وطبيعة توجهاتها

الفكرية؛ لذا اتجهت "الذات" نحو "النحن" من خلال الفخر، والإشادة بالقيم الجماعية التي تمثلها القبيلة، فكانت الغاية قبلية، وإن تكن الوسيلة فردية[47].

تأسيساً على ذلك جاءت القبيلة بدافع الذات وتحولاتها النسقية، وأصبحت، أيضاً، دافعاً إلى تحوّلات دلالية، مبنية على أنساق ثقافية مستترة داخل النص. وأهم هذه الأنساق:

- الآخر.
- الذات/ الشاعر: الفرزدق.
- النسق المكاني المتحوّل.
- النسق القبلي المفارق.
- النسق الديني المنسجم.
- تفرد النسق القبلي.

يلفت الانتباه في القبيلة/ "تميم" أنها تشبه التقاء البحر: قوة وحركة، والليل: اتساعاً وظلمة، كما في البيت:

تميمٌ، إذا تمّت عليكَ، رأيتَها كليلٍ وبحرٍ حين يلتقيان

وقد ظهر أَثَرُ ذلك في ملامح الآخر، الذي يلفت الانتباه أنه خائف، ومندهش، أمام قوة القبيلة، كما في العبارتين: تمت عليكَ، رأيتَها؛ فالعبارة الأولى تثير الرعب بداخله، وتجعله متوتراً خائفاً؛ لأن تميماً ستجتمع عليه، كما يجتمع البحر والليل، والعبارة الأخرى: "رأيتَها" تظهره عاجزاً عن الفعل، وتبدي دهشته؛ فلا يمكنه إلا أن يتابع ويشاهد جحافل القبيلة، وحجم أفعالها.

وتجسّدت سلطة القبيلة، أيضاً، في تصرفات الذات/ الشاعر حين تحدّث عن القبيلة حديثاً بطولياً نابعاً من انتمائه لها، وحرصه على مكانتها، وهنا تبدو سلطتها عظيمة في توجيه فكره، وطبيعة خطابه، فإذا أخافت الآخر، وأدهشته بقدرتها، فقد فرضت سلطتها

على الذات/ الشاعر في أن ينخرط فيها، ويتماشى مع أفعالها، ومنحته فرصة ليستعيد هيبته ومنعته اللتين فقدهما أمام "النّوار" . وهذا تحول نسقي سيؤثر في تفكير الذات، التي إلى الآن تقلبت في أوجه عدة؛ فمن القوة في نسق الذئب، إلى الوهن والضعف لدى النسق الأنثوي، إلى القوة حالياً .

يقول :

متى يقذفوني في فم الشر يكْفهم، إذا أسلم الحامي الذّمَار، مكاني
فلا لامرئ بي حين يُسند قومَه إليّ، ولا بالأكثرين يدان

مما يؤكد قوة "الذات/ الشاعر" وتماسكه في هذين البيتين أنه يستطيع أن يفعل أي شيء، وبودّه أن يختبروا قدرته، فلو وضعوه بوجه الشر "متى يقذفوني" لدفعه، ولو واجه أشد الخصوم ضراوة "بالأكثرين يدان" لتغلّب عليهم .

لكنّ ذلك لا يخوّله أن يتمادى ويتحدث طويلاً عن نفسه، فسرعان ما يعود إلى القبيلة، ويتداخل معها في الأفعال والصفات؛ لأنه يكتسب قوّته من قوّتها، ومدى رضاها عنه، فهو في إطار المجموع قوي، ولا يمكنه الانفصال عنهم، وعليه أن يغتنم الفرصة لإثبات وجوده وقدرته بينهم .

يقول :

هم دون من أخشى، وإني لدونهم، إذا نبح العاوي، يدِي ولساني
فلا أنا مختار الحياة عليهم، وهم لن يبيعوني لفضل رهاني

إنهم : يدافعون عنه، وهو يدافع عنهم، وهم يتمسكون به، وهو يتمسك بهم، وهذا دور مميز يؤديه ضمن الجماعة؛ تعبيراً عن قوّته، ومحاولةً لإقناعهم ببطولته، وإشارةً إلى متانة العلاقات داخل قبيلة "تميم" ، التي تثق بأحد أبنائها، وتمنحه دوراً في الدفاع عنها .

وهنا نلاحظ اندماج "الذات/ الشاعر" في القبيلة، وهو تحوّل تدريجي، بناء عليه يضغف صوته شيئاً فشيئاً لصالح القبيلة، فلا نسمعه إلا نادراً . فقد بدا قوياً عندما تفرد

بصفات، جعلته يأخذ دوراً متداخلاً ضمن أبناء القبيلة، ثم توحّد مع القبيلة باعتبار أنّ قوته تُقاس بمدى هذه الوحدة؛ والآن سنجده ينضوي تحت لوائها، ويفاخر بأفعالها، كما في الأبيات:

وإنـا لـترعـى الـوحـش آمـنـة بـنـا، ويـرهـبـنـا، أن نـغـضـب، الـثـقَـلان
فـضـلْـنـا بـثِـنـتـين الـمـعـاشـرَ كـلَّـهـم: بـأعـظـم أحـــلام لـنـا وجِـفـان
جـبـالٌ إذا شـدّوا الحُبى مـن ورائـهـم، وجـــنٌّ إذا طـــاروا بـكـل عِـنـان

تنهض هذه الأبيات على بنيات لغوية، تكشف كيف اندمجت "الذات/ الشاعر" في القبيلة، منها: تحوّل خطابه من المفرد إلى الجمع، واختفاء صوته لصالح صوت المجموع "وإنا، بنا، يرهبنا، نغضب، فضلنا، لنا"، ومنها: إضمار نسق قبلي تبدو فيه نبرة الفخر عالية: "فضلنا بِثِنْتين المعاشر كلها"، فهذه العبارة، تضمر تعالياً قبلياً، بحيث فضَلتْ – بناء عليه – قبيلتُه القبائل كلَّها، فلا تقبل أن تشترك مع أية قبيلة أخرى في الأحلام والجفان "بأعظم أحلام لنا وجفان".

ومنها: الأنساق الضدية، التي يؤدي التمايز بين عناصرها إلى حالة من التوتر والتشتت، لكنّ الشاعر صهرها في التحام لغوي شديد، خلق – من خلاله – صورة كلية، ومعنى موحَّداً. إذ نتجت صفات قبلية عن ثنائيتي:

آمنة/ يرهبنا "الخوف"

رجاحة العقل/ الغضب

في الثنائية الأولى يبدو الفارق كبيراً بين الأمن والرهبة، لكن الشاعر ركّب من خلالها صورة القبيلة ذات القوة والمنعة؛ فهي ترهب الأعداء، وتُوفّر الأمن لا لأبنائها فحسب، بل للوحوش أيضاً، وهذا يذكرنا بالذئب؛ الذي وفّر له الشاعر سبل الأمان والطمأنينة كلها. أمّا ثنائية: رجاحة العقل/ الغضب، فيتآزر قطباها لإبراز تميز رجال القبيلة؛ فهم عند المشورة في رجاحة الجبال، وهم عند الحرب جنٌّ إذا غضبوا.

وشكّل المكان واحداً من التحولات النسقية التي بُنيت عليها سلطة القبيلة؛ إذ سيبين

تحليل الأبيات التالية أن المكان – بفعل الإنسان/ القبيلة – تحول من مكان مخيف إلى مكان جميل تطيب فيه الحياة.

يقول:

وخـرقٍ كـفرجِ الـغَـول يَـخـرَس ركبُه مـخـافـةَ أعـــداءٍ وهـــول جِـنـانِ
قـطـعـتُ بـخـرْقـاء الـيـديْـن كـأنّـهـا، إذا اضـطَـرَب الـنِّـسْـعـان، شـاةُ إرانِ
ومـاءُ سَـدىً من آخـر الليلِ أرْزَمـتْ لـعِـرْفـانِـهِ مـنْ آجـنٍ ودِفَـــانِ
ودارِ حِـفَـاظٍ قـد حَـلـلْـنـا، وغـيـرُهـا أَحـــبُّ إلـى الـتِّـرْعِـيَّـة الـشّـنَـآنِ
نـزلْـنـا بـهـا، والـثـغـر يُـخشى انخراقُه، بـشُـعْـثٍ عـلـى شُـعْـثٍ وكـلِّ حِـصـانِ
نُـهِـينُ بـهـا الـنِّـيْـبَ الـسّـمـانَ وضيفُنا بـهـا مُـكْـرَمٌ فـي الـبـيـت غـيـرُ مُـهـانِ
فـعـنْ مَـن نُـحـامـي بـعـد كـلّ مُـدَجَّـجٍ كـــريـمٍ وغـــرّاء الجَـبـيـن حَـصَـانِ
حـرائـرُ أحـصَـنّ الـبَـنـيـنَ وأحـصَـنَـتْ حُـجُـورٌ لـهـا أدّتْ لـكـلّ هِـجـانِ
تَـصـعّـدْنَ فـي فَـرْعَـي تـمـيـمٍ إلـى الـعُـلـى كـبَـيْـض أداحٍ عـاتـقٍ وعَـــوانِ

العلاقة بين الإنسان/ القبيلة والمكان، في هذه الأبيات، متوترة، وغير تصالحية؛ لأن المكان يمتلئ بالخوف، ولا يسمح بإقامة الحياة. ولا عجب في أن يكتسب المكان أهميته من إصرار الإنسان على تحدي مخاطره، وتجاوز أهواله، وبعث الحياة في أركانه، وهذا يبرر سبب إخضاعه لتحولات نسقية، تُحسب لصالح تميم، وقدرات أبنائها.

يُضمر المكانُ أهوالَه في مداه الواسع، الذي تتحرك الرياح في فضائه، فهو "خرق: صحراء"، واسعة خالية من الأنيس. كما أنه أرض هابطة "كفرج غول"، تنعدم فيها الرؤية، ويكثر بها "الأعداء" من الوحوش والمفترسات. وتزيد وحشة المكان بما يَظهر فيه من جنّ، ينتشرون ويتراءون بأشكال وخيالات مختلفة "هول جِنان". ولا يملك المارون في ثناياه إلا أن يتوهوا، وأن تخرس ألسنتهم؛ خوفاً وحذراً "يخرس ركبُه". وقد بلغت الأمور ذروتها عندما تجاوزت دلالات بعض المفردات الخوف والرعب، كما هو في

لفظتي: الغول والجنان، اللتين تجعلان المكان ذا صفات خيالية وخرافية.

أما الإنسان/ القبيلة فيجد نفسه أمام تحد، يفرض عليه أن يبدع ثقافات/ وسائل تكون صالحة لمقاومة المكان. وخاصة أن النسق القبلي لا يقبل الهزيمة، أو التراجع. وما دام الشاعر واحداً منهم فسيجازف بنفسه لأجلهم، ويبادر إلى ركوب الناقة؛ ليقطع بها المكان المخيف "قطعتُ بخرقاء اليدين"، وهذه تضحية تثبت تميزه كفرد داخل المجموع، سينال بسببها حظوة خاصة.

تكْمن أولى هذه الثقافات في "الناقة: خرقاء اليدين"؛ التي تأتي تعبيراً أولياً عن "الإرادة.. التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال"[48]؛ إذ يُجلّيها الشاعر معادلاً لتفكيره وتفكير قبيلته، فغدت ثقافة لخوض المكان، وعبور أوساطه دون حساب للمخيف أو القاسي. فهي مسرعة "كشاة إران"، لا تعوقها الرياح، ولا يعترضها "الأعداء"، وهي خبيرة بالمكان ومواقعه، وتعرف الماء وتحن إليه.

إنها – أي الناقة – التصميم على خوض المكان، والعزم على إقامة الحياة فيه، والماء ركن من أركان هذه الحياة، والحصول عليه سبب مباشر في إحلال الخصب في عالمي الإنسان والحيوان معاً. وقد جاء في نوعين: ظاهر "آجن" وباطني "دفان"، وما الإرزام نحوهما إلا تعبير عن رغبة ملحة داخل الشاعر والقبيلة في الحصول على ما يسد ظمأ التعب، وإصرار كبير على انبجاس الحياة بالماء الذي سيملأ المكان حيوية وخصباً.

تتلخص الثقافة الثانية في الخيل، وهي وسيلة ضرورية لتوطين النفْس في أماكن الموت والخطر؛ لذلك جاؤوا "على شُعْثٍ وكلِّ حِصانِ"؛ لينقلوا آمالهم، متوثبين حالمين بأن يتجاوزوا الأخطار – بقوة الخيل وسرعة عَدْوها – إلى حياة آمنة وهادئة.

وتضمر لغة الأبيات ما يوضح حالة الانتصار على المكان؛ وإخضاعه لسلطة الإنسان/ القبيلة؛ فالفعلان "حللنا"، "نزلنا"، يؤكدان تجاوزَ مخاطر المكان، ويدلان دلالة واضحة على النزول فيه والحلول بين ثناياه. بيد أن معرفتهم بمواقع بعينها داخله "دار"؛ تعدّ دليلاً على أنهم أقاموا واتخذوا بيوتاً فيه. ويؤدي اسم الدار "حِفاظ" دلالة تؤكد ثباتهم من حيث تعني الصلابة والصمود.

وها هم يذبحون "النيب السمان" ؛ دلالةً على العيش الرغد، والتفاني في إكرام الضيف، وحمايته من أسباب الإهانة والجوع "ضيفنا بها مكرَم، غير مهان" . وقد شكّل ذلك مصدر قوة وثبات لهم في أوساط المكان؛ لأنهم يتفاخرون بكرمهم، وإطعام ضيفهم، وهي صفات رأى فيها العربُ "مظهراً من مظاهر السيادة والجاه، والتفضل، والفتوة، والشباب. ورأوا في البخل، والشحّ، والكزازة سمة من سمات الضعف، والخور، والانحلال؛ فالكريم هو القوي الذي يجود مما تجدي عليه السيوف والرماح، وهو لا يدّخر المال؛ لأنه لا يخشى الفقر ولا يجزع من المستقبل، ما دام يستطيع أن ينتزع الثروة حيث كان . . . مقتدراً" [49] .

لقد تحول المكان من الخلاء والخوف والأهوال إلى مكان آمن، فيه رخاء، ودعة، وقد قامت الحياة فيه رغم أهوال الجن وسطوة الوحوش وعتمة الليل، ولم يعد، بناء على دلالة الاستفهام: "فعن من نحامي" ، ما يستوجب الخوف بين أركانه .

وتكلل جمال الحياة هناك بصورة النساء، وهنّ وادعات على أبنائهن، ومحصنات، مثل بيض النعام "أداح" ، الذي تقوم أمه على حراسته . إن استحضارهن، بهذه الدرجة من الطمأنينة، فيه- من ناحية - تذكير بأبناء القبيلة؛ الذين نشروا مجازفين، الفضيلة والأمن وسط الصحراء، وفيه- من ناحية أخرى - اعتراف بدور المرأة في نمو الحياة، وأهميتها في بناء النسب؛ فالأم الحصان "المحصنة والمتمنعة" التي يصعب الوصول إليها "هي الأساس المادي اللازم لصحة النسب الصريح الموجب لامتلاك مكارم الأخلاق" [50]، وكان الكرم من جهتها/ الخؤولة "أحد أهم دعائم صحة الأنساب، إلى جانب كرم العمومة" [51] .

ومما يعمّق سلطة النسق القبلي أن الفرزدق استحضر النسق القبلي المفارق، وجعله متحوّلاً نسقياً، يقوم على تغيير سمات القبائل، وأفعال أبنائها، وتحول رغبتها؛ بغية إشهار تميم متفوّقة عليها .

يقول:

ومنّا الذي سلّ السيوف وَشَامَها عَشِيّةَ بابِ القَصر منْ فَرَغانِ
عَشِيّةَ لَمْ تمنعْ بَنيْها قَبيلةٌ بِعزٍّ عراقيٍّ ولا بِيَمانِ

عَـشِـيّـةَ مـا ودَّ ابـنُ غـرّاءَ أنّـه لـه مِـنْ سِـوانـا إذْ دَعَـا أَبَـوانِ
عَـشِـيّـةَ وَدّ الـنـاسُ أنّـهـمُ لنا عَـبـيْـدٌ، إذ الجـمـعـانِ يضـطـرِبـانِ
عَـشِـيّـةَ لـمْ تَـسْـتُـرْ هَـوَازِنُ عـامـرٍ ولا غَـطَـفَـانٌ عَـورةَ ابـن دُخـانِ
رأوا جـبـلاً دقّ الجـبـالَ، إذا التقت رؤوس كـبـيـريـهـنّ يـنـتـطـحـان

لقد أجرى الفرزدق موازنة بين تميم وبين قبائل أخرى، مستحضراً فوارق كثيرة تميّزها عن هذه القبائل. وهذا مؤشر واضح على أن الموازنة لا يمكن أن تكون متكافئة شكلاً ومضموناً؛ أي لا يمكن أن تتساوى تميم مع غيرها في حجم الأفعال ولا في طبيعتها.

قامت الموازنة على اللازمة التكرارية: "عشية"، التي ارتبطت بتميم، في موضع واحد فقط، وقد جاءت مسبوقة بدلالة حصرية "ومنا"، التي انفرد بنو تميم، بناء عليها، بالقدرة على استلال السيوف، كما في البيت:

ومـنّـا الـذي سـلّ الـسـيـوف وَشَـامَـهـا عَـشِـيّـةَ بـابِ الـقَـصـر مـنْ فَـرَغـانِ

وهذا تعريض بالنسق القبلي المفارق، الذي أشارت إليه هذه اللازمة في أربعة مواضع أخرى، منها ما يحوّل مركزها البطولي، ومنها ما يؤكده لتميم، على نحو العبارتين: "عشية لم تمنع . . ، عشية لم تستر . . "؛ فبهما نفي لبطولات النسق المفارق، بيد أن القبائل لم تصمد أمام تميم، ولم تقدر على حماية باهلة "ابن دخان"، ولم تستر عورتها، كما حصل عندما خافت "هوازن وغطفان"، من مشاهدة بني تميم جبلاً يدقّ رؤوس الجبال "رأوا جبلاً دقّ الجبال".

وكذلك العبارتان: "عَشِيّةَ ما ودَّ، عَشية ودّ"، فإن دلالة التحول واضحة فيهما، تبدو من خلال تركيبهما حين جاءت إحداهما منفية، والأخرى مثبتة، بما يوضح انقسام أبناء هذه القبائل، وتشتت أحلامهم بسبب تميم؛ بيد أن أبناء القبائل يتمنون أن يتحوّلوا من سادة إلى عبيد، لبني تميم، أو أن يتحوّل نسبهم، كما فعل "ابن غرّاء"، الذي لم يعد يعجبه نسبه وبودّه أن لا يكون في سوى تميم.

ومن الغرابة أن يستحضر الفرزدق "الإسلام" متحولاً دلالياً ضمن سلطة النسق القبلي، ومكمن الغرابة في إبراز الدور الذي قامت به القبيلة لخدمة الإسلام، وهو ذاته الذي يعمق قدراتها، ويشهد ببطولاتها على مستوى أعمق مما في أي نسق سابق، وهذا تعبير غير مألوف، ولا يتماشى مع توقعات القارئ، الذي في توقعه أن تؤثر قيم الإسلام في تفكير الشاعر، وسياقه الثقافي القبلي، بدل أن يتحدث عن أثر القبيلة في تمكين الإسلام والحفاظ على الجماعة كأحد أهم عناصره وروافد قوته.

لتوضيح ذلك أطرح سؤالين مهمين، هما:

أجاء الإسلام في النص لخدمة سلطة النسق القبلي؟

أم أنّ الفرزدق سخّر القبلية لخدمة الإسلام؟

يقول:

رجالاً عن الإسلام إذ جاء جالدوا ذوي النّكث حتى أوْدَحوا بهَوان
وحتّى سَعَى في سُورِ كلِّ مدينةٍ منادٍ ينادي، فوقها، بأذانِ
سيجْزي وَكِيْعاً بالجماعةِ إذ دَعا إليها بسيفٍ صارمٍ وسنان
خَبيرٌ بأعمال الرّجال كما جَزى ببدرٍ وباليرموك فَيْءَ جَنانِ

لا ينبئ حديث الفرزدق عن الإسلام بثقافة دينية عميقة، فهو لم يتناول قيماً إسلامية، ولم يشر، خارج إطار القبيلة، إلى رجل من رجال الإسلام. بل جاء حديثه أيديولوجياً مشبعاً بإشارات نسقية تتماشى مع سلطة القبيلة، وتحقق تميميته، التي صرفته عن كل فضيلة أخرى في هذا النص.

لقد بادر الفرزدق إلى ذِكر تميم قبل ذِكره الإسلامَ من خلال كلمة: رجالاً، التي اختصّ بها أبناء عمومته بتضحيات قدموها للإسلام لا يمكن أن يقدمها غيرهم؛ فمنهم مَن حافظوا على اجتماع المسلمين ووحدتهم "وكيعاً" بسطوة السيوف والرماح، ومنهم مَن "جالدوا" عن الإسلام، وأخضعوا "أودحوا" ناكثي العهد "حتى سعى" الناس

بأفعالهم، وأخذوا يتحدثون عنها، "مناد ينادي". ووصل حبه لتميم أن أضفى على هذه التضحيات بعداً تاريخياً، متخذاً من معركتي: بدر واليرموك، وسيلة لذلك، وكأنّ أفعالهم، في عظمتها، تساوي ما بذله الصحابة في هاتين المعركتين، وجزاءها يرقى لمستوى جزاء الصحابة أيضاً.

فضلاً عن أن المعجم الدلالي للمفردات خضع لتحوّل يساير طموح الشاعر ورغبته، كما هو في مفردات: "مناد، فوقها، بأذان". فهذه مفردات دينية صرفة، تستخدم للتعبير عن المناداة للصلاة، بالأذان فوق مآذن المساجد، لكنها استخدمت هنا للتعبير عن مدى انتشار أفعال تميم وأبنائها.

وبناء على هذه التحولات جاء الحديث عن الإسلام بسيطاً ودخيلاً بين أبيات تتحدث عن تميم، وكأنه قيّضه لخدمة أمجاد القبيلة، وجعله طريقاً لاستكمال سلطتها، التي ختم نصه بالحديث عن نسقها المتفرّد:

لَعمْري لَنِعْمَ القومُ قومي، إذا دعا أخوهمْ على جُلٍّ منَ الحَدَثانِ
إذا رَفدوا لمْ يبلغِ الناسُ رِفْدَهمْ لضَيفِ عَبِيطٍ، أو لضيف طِعانِ
فإنْ تَبْلُهمْ عنّي تَجِدْني عليهمُ كَعِزّة أبناءٍ لهمْ وَبَنانِ

إنها نعم القبيلة، تطير إلى نجدة الأخ على الخطوب حالاً من غير سؤال وتردد "إذا دعا أخوهم على جل من الحدثان"، وإذا رفدت فاقت برفدها القبائل كلها، سواء في السلم أو الحرب، والفرزدق لا يمكن أن ينسلخ عنها؛ إنما هو جزء لا يتجزأ منها. وقد وردت هذه المعاني سابقاً، لكنه أراد أن يؤكدها مرة أخرى؛ لأنّ تميماً البطلة تعشش في ذهنه، وتسيطر على فكره، ومنها انطلق بطلاً، منتصراً على كل قوي، ومخيف.

الخاتمة

جاء نص "وأطلسَ عسّال" مكتظّاً بأساليب مخاتلة، ودلالات عميقة، شكلت مجالاً لتحولات لا متناهية، يتطلب فهمُها البحثَ فيما تواريه من ثقافات تعبّر عن شخصية الشاعر، ومجموع المؤثرات التي شاركت في بنائه الفكري.

لقد سيطرت ثلاثة أنساق على النص، هي: الذئب، والنوار، والقبيلة، وبسببها تولّدت أنساق فرعية، تؤكدها، وتعمق فكرتها. وقد جاءت هذه الأنساق مترابطة، ومتسلسلة، بما يعبّر عن تسلسلها في ذهن الشاعر، بحسب أهميتها، ودرجة تأثيرها في تفكيره. بيد أن مشهد الذئب على ارتباط بالنوار؛ لأنه وسيلة لإقناع "النوار" بالشاعر. والنّوار مرتبطة بالشاعر، والشاعر مرتبط بالقبيلة بوصفه واحداً من أبنائها، الذين يدافعون عنها ويكرمون ضيفها.

وكي يتمكّن الفرزدق من الحديث بإقناع عن هذه الأنساق وَسَمها بتحولات دلالية، جعلتها تتماشى مع إرادته، وثقافته. وما ذلك إلا ثراء ثقافي يبرهن على عمق النص، وإمكانيات خطابه، ولتتضحَ هذه النتيجة أكثر، يمكن أن نأخذ مثالين على ذلك:

- كلمة "النار"، هي في مشهد الذئب: وسيلة لنشر الضياء والفضيلة، وفي النسق الأنثوي نار العار الذي يلاحق الشاعر، ويؤثر على مكانته وسط القبيلة، وقد يؤثر على مكانة القبيلة نفسها.
- "كل مكان"، وردت مرتين في النص، وقد يظن القارئ أنها تكرار فقط، لكن دلالتها في المرة الأولى ساعدت على بيان حالة الشاعر التائه والحائر، بيد أنها جاءت في سياق عدم القدرة على تحديد أماكن "النّوار". أما في المرة الأخرى فارتبطت بمدى انتشار العار في الأماكن، وبيّنت أثر ذلك في نفسية الشاعر.

ومن التحولات التي ظهرت في مضامين الأنساق داخل النص دلالة الصمت في مشهد الذئب، والنسق الأنثوي، فقد عبّر الصمت لدى الذئب عن رضاه وقبوله بسياسة الفرزدق، وأسلوب تعامله؛ فبات طائعاً لا يخالف الأوامر، أما الصمت لدى "النّوار" فهو غياب، واحتجاج على انتهازية الفرزدق، ورفض لفكره التسلطي، ولن ترضى بالتنازل عن حقوقها الشخصية؛ فهربت متحدية كل أشكال الخوف منه ومن قبيلته.

وفي اتجاه آخر؛ فإن الثنائيات في النص اتّحدت؛ لتظهر تحولاً دلالياً مفيداً في التعبير عن سعة ثقافة الشاعر، وقدرته الفائقة على عرض بنات أفكاره؛ ففي حديثه عن الذئب نجده يستخدم كلمة "امرؤ" ويشير من خلالها إلى مروءة الذئب، مقابل أنه استخدم كلمة

الغدر وأشار من خلالها إلى خيانته، ونتج عن ذلك ثنائية، اتحد طرفاها؛ فأبرزا شاعراً ذا فهْم لخصال الذئب، وخبرة في درْء مخاطره.

ومن المفارقات الجميلة التي بانت في ثنائيات النص أن الذئب كان متحولاً أمام الشاعر وتصرفاته الإنسانية، وأن الشاعر امتاز بالقوة والصلابة أمامه. أما النّوار فكانت مؤثرة في الشاعر، وبات هو متحولاً، وحائراً تائهاً، وخائر القوى أمامها.

ومن نتائج الدراسة أن النص ينطوي على بدائل ثقافية كثيرة، تمثل وسائل لمقاومة المخيف، ولعلها جلية في: النار، والزاد، والفكر السامي، والتآلف الإنساني، والناقة والخيل، والكرم . . إلخ، وهذا يدل على خبرة في الحياة، وشاعرية قادرة على خلق البدائل واستحداثها في الظرف المناسب.

وهنا تجدر الإشارة إلى الجهد الفني الذي بذله الفرزدق لتحويل المكان إلى مادة شعرية ذات بنى لغوية عميقة، عبّرت عن التحول الذي أصاب المكان، وأثبتت قدرات تميم الهائلة التي جعلته مليئاً بالحياة والبهجة، وليس حيزاً جغرافياً خالياً من التفاعل الإنساني.

ومما اتضح من الدراسة: ارتفاع النبرة القبلية لدى الفرزدق؛ فبسبب القبيلة غابت عن النص قيمٌ إيجابية كان من الممكن أن يتحدث عنها، مثل: الشوق والوجد، وقيم الإسلام، والتسامح، والرحمة، واحترام حرية المرأة ورأيها.

لقد بات اهتمام النص بتميم مطلقاً، وأهم من كل شيء: الآخر، والذات، والمكان، والنسق المفارق، والنسق المنسجم، ولا يكون ذلك لولا أنّ الشاعر شديدُ العصبية لتميم، ولا يمكن أن يخرج تفكيره عن توجهاتها، وأحلام أبنائها، الذين فاقت همتهم كل التوقعات، وبان استبسالهم في القتال، ووضعوا نصب أعينهم النصر على أهوال المكان، وضربوا مثلاً وهم يتفانون في إكرام الضيف، وحمايته، وهذا، بالدرجة الأولى، حرص ودفاع عن النسق القبلي، الذي سيحفظ لهم المكانة في فروع تميم، ويمنع عنهم خطر الآخر الذي ينافسهم، أو يحاول التفوّق عليهم.

الهوامش والمراجع

(1) عبد المطلب، محمد: **النقد الأدبي**، ط1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ، 2003، سلسلة الشباب، ع 5، ص 93.

(2) إبراهيم، عبد الله: **عبدالله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م، ص 70.

(3) عمشوش، مسعود: "النقد الثقافي والنقد الأدبي"، **مأرب برس**، 29/ يونيو/ 2011م.

(4) الغذامي، عبدالله: **النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م، ص 77.

(5) كريزويل، إديث: **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، الطبعة الأولى، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م، ص 411.

(6) كريب، إيان: "النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس"، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 244، إبريل – نيسان، 1999م، ص 74.

(7) ريكور، بول: **نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة: سعيد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م، ص 14.

(8) الفرزدق: **ديوان الفرزدق**، قدم له وشرحه: مجيد طراد، بيروت: دار الكتاب العربي، ج2، 2015م، ص399 – 404.

(9) أطلسَ: الذئب المغبرّ الأسود. العسال: المضطرب في عدوه. موهناً: ليلاً.

(10) تشعّبت: تفرّقت. الغادين: الراحلين صباحاً.

(11) النّوار: هي النوار بنت أعين بن صعصعة. النّوار: المرأة النفور من الريبة، البعيدة عن الشبهة، التي تخاف الرجال.
ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1998م، مادة: نور.

(12) رقّقْتِني: رَقَّ الرجل: لَطُفَ ونَحُفَ.

(13) أمضخْت: عبت.

(14) عقابيل: العقبولة: بقايا الداء وهنا معناها الحب، ثنتان: قصيدتان.

(15) تشلني: توثقني وتدفعني، مغلق: معلّق.

(16) قرين سوء: زوجة سيئة، سرع: السرعة.

(17) جِفانِ: قصاع الطعام.

(18) خَرْقٍ: القفر تخرق فيه الرياح، فرج الغَول: بطنه.

(19) خرقاء: الناقة المتهرولة، النسع: سير من جلد، شاةُ إرانِ: البقرة الوحشية.

(20) سدىً: ندى الليل، أرزمت: حنّت، آجن: ماء المستنقع، دفان: مدفون.

(21) دار حفاظ: دار الصمود، التِّرْعِيَّة: الراعي، الشّنَآنِ: الشديد الحقد.

(22) النِّيْب: النياق المسنة.

(23) مدجج: المرتدي السلاح، حَصَانِ: المرأة المتحفظة.

(24) هِجانِ: الكريم.

(25) أداحٍ: جمع أدحية وهي بيض النعم، عاتقٍ: البنت همت أن تغدو عانساً، وعَوانِ: المتزوجة.

(26) شامِها: أغمدها، فَرَغانِ: فارغة، وهي بلد في المغرب.

(27) ابنُ غرّاءَ: هو ضرار بن مسلم أخو قتيبة بن مسلم.

(28) ابن دُخانِ: لقب باهلة.

(29) أَوْدَحوا: خضعوا.

(30) وَكِيْعاً: هو ابن حسان عدو قتيبة.

(31) العَبيطِ: اللحم الذبيح.

(32) الأصفهاني، أبو فرج: **كتاب الأغاني**، لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ج21، 2000م، ص 167.

(33) يوسف، أحمد: **القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم "ناشرون"، 2007م، ص 120.

(34) باشلار، غاستون: **النار في التحليل النفسي**، ترجمة: نهاد خياطة، بيروت: دار الأندلس، ط1، 1984م، ص53.

(35) أبو سويلم، أنور: "النار في الشعر الجاهلي"، **دراسات "العلوم الإنسانية والاجتماعية"**، الأردن: مج 15، ع 3، 1988م، ص 75.

(36) السامرائي، يونس أحمد: "موازنة بين ذئبتي الفرزدق والبحتري، المورد"، **وزارة الثقافة والإعلام – دائرة الشؤون الثقافية**، بغداد: مج 29، ع3، 2001م، ص 57.

(37) اكيرزويل، إديث: **عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو)**، ترجمة: جابر عصفور، بغداد: آفاق عربية، 1985م، ص 291.

(38) كاظم، نادر: **الهوية والسرد "دراسات في النظرية والنقد الثقافي"**، ط1، البحرين: مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، 2006، ص 9.

(39) علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ، 1985م، ص 211.

(40) عبيدات، عدنان محمود: "المسكوت عنه وفضاءات الدلالة في قصيدة وأطلس عسال للفرزدق قراءة ثانية"، **دراسات "العلوم الإنسانية والاجتماعية"** الأردن: مج 36، ع1، 2009م، ص 177.

(41) الربيعي، تغريد عدنان محمود: "المرأة في شعر الفرزدق: دراسة في مقدمات المديح"، **مجلة آداب ذي قار، جامعة ذي قار**، العراق: العدد 10، 2013م، ص 118.

(42) كتاب الأغاني، ج21، ص 167.

(43) الكريطي، محمد حاكم: "النوار في شعر الفرزدق"، **مجلة الكلية الإسلامية، الجامعة الإسلامية**، النجف:

ع 14، 2016م، ص 214.

(44) الربيعي، تغريد عدنان محمود: "الأنا والآخر في شعر الفرزدق"، **مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد**، ع 9، أيلول، 2012م، ص 43.

(45) "الأنا والآخر في شعر الفرزدق"، ص 43.

(46) الجادر، محمد عبدالله: "الشاعر العربي قبل الإسلام وتحديات العصر"، **مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام**، العراق: المجلد 15، العدد 2، 1986م، ص 9.

(47) خليف، يوسف: **دراسات في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار غريب، د. ت، ص ص 174 – 175.

(48) عبدالرحمن، نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، عمان: مكتبة الأقصى، 1976م، ص 123.

(49) الحتي، حنا نصر: **مظاهر القوة في الشعر الجاهلي**، بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت، ص 193. في الأصل: يجزع من، والتصويب من الباحث.

(50) إسليم، فاروق: **الانتماء في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد كتاب العرب، 1998م، ص 88.

(51) أحمد، عدنان، وعلي رباح: "الرفض والتمرد في شعر أغربية العرب الجاهليين وعبيدهم"، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية**، اللاذقية: المجلد 30، العدد 2، 2008م، ص 175.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʿbd ālmṭlb, mḥmd: ālnqd ālādby, ṭ1, ālqāhrẗ: ālhyəẗ ālʿāmẗ lqṣwr ālṯqāfẗ, , 2003, slsẗ ālšbāb, ʿ 5, ṣ 93.

(2) Āʾbrāhym, ʿbd āllh: ʿbdāllh ālġḏāmy wālmmārsẗ ālnqdyẗ ālṯqāfyẗ ṭ1, byrwt: ālmʾssẗ ālʿrbyẗ lldrāsāt wālnšr, 2003m, ṣ 70.

(3) Ānẓr: ʿmšwš, msʿwd: ālnqd ālṯqāfy wālnqd ālādby, mārb brs, 29/ywnyw/2011m.

(4) Ālġḏāmy, ʿbdāllh: ālnqd ālṯqāfy "qrāʾẗ fy ālʾānsāq ālṯqāfyẗ ālʿrbyẗ, āldār ālbyḍāʾ: ālmrkz ālṯqāfy ālʿrby, ṭ2, 2001m, ṣ 77.

(5) Kryzwyl, ādyṯ: ʿṣr ālbnywyẗ, trğmẗ: ğābr ʿṣfwr, ālkwyt: dār sʿād ālṣbāḥ, ālṭbʿẗ ālāwlə, 1993m, ṣ 411.

(6) Ānẓr: kryb, āyān: ālnẓryẗ ālāğtmāʿyẗ mn bārswnz ālə hābrmās, trğmẗ: mḥmd ḥsyn ġlwm, mrāğʿẗ: mḥmd ʿṣfwr,ʿālm ālmʿrfẗ, ālkwyt: ālmğls ālwṭny llṯqāfẗ wālfnwn wālədāb,ʿdd 244, ābryl – nysān, 1999m, ṣ 74.

(7) Rykwr, bwl, nẓryẗ āltāwyl ālḥṭāb wfāəḍ ālmʿnə, trğmẗ: sʿyd ālġānmy, āldār ālbyḍāʾ: ālmrkz ālṯqāfy ālʿrby, ṭ2, 2006m, ṣ 14.

(8) Ālfrzdq: dywān ālfrzdq, qdm lh wšrḥh: mğdy ṭrād, byrwt: dār ālktāb ālʿrby, d. ṭ, 2015m, ğ2, ṣ 399 – 404.

(9) Ābn mnẓwr: lsān ālʿrb ,byrwt: dār ṣādr.d.ṭ. 1998 m.

(10) āləṣfhāny, əbw frğ: ktāb ālāġāny, lbnān: māssẗ ālāʿlmy llmṭbwʿāt, d. ṭ, 2000m, ğ21, ṣ 167.

(11) ywsf, Āḥmd: ālqrāʾẗ ālnsqyẗ (slṭẗ ālbnyẗ wwhm ālmḥāyṯẗ), ālğzāər: mnšwrāt ālāḥtlāf, byrwt: āldār

ālʿrbyẗ llʿlwm "nāšrwn". ṭ1, 2007m. ṣ 120.
(12) Bāšlār. ġāstwn: ālnār fy ālṭḥlyl ālnfsy. trğmẗ: nhād ḥyāṭẗ. byrwt: dār ālāndls. ṭ1. 1984m. ṣ53.
(13) Ābw swylm. ānwr: ālnār fy ālšʿr ālğāhly. ālārdn: drāsāt "ālʿlwm ālānsānyẗ wālāğtmāʿyẗ". mğ 15. ʿ 3. 1988m. ṣ 75.
(14) ālsāmrāəy. ywns āḥmd: mwāznā byn ḏəbty ālfrzdq wālbḥtry. ālmwrd. bġdād: wzārẗ ālṯqāfẗ wālāʿlām – dāərẗ ālšēwn ālṯqāfyẗ. mğ 29. ʿ3. 2001m. ṣ 57.
(15) kyrzwyl. ədyṯ: ʿṣr ālbnywyẗ (mn lyfy štrāws ālə fwkw), trğmẗ: ğābr ʿṣfwr. bġdād. āfāq ʿrbyẗ. d. ṭ. 1985m. ṣ 291.
(16) Kāẓm. nādr: ālhwyẗ wālsrd "drāsāt fy ālnẓryẗ wālnqd ālṯqāfy", ālbḥryn: mrkz ālšyḫ ābrāhym bn mḥmd āl ḫlyfẗ llṯqāfẗ wālbḥwṯ. ṭ1, 2006. ṣ 9.
(17) ʿlwš. sʿyd: mʿğm ālmṣṭlḥāt ālādbyẗ ālmʿāṣrẗ. byrwt. dār ālktāb āllbnāny. ṭ1. 1985m. ṣ 211.
(18) ʿbydāt. ʿdnān mḥmwd: ālmskwt ʿnh wfḍāʾāt āldlālẗ fy qṣydẗ wāṭls ʿsāl llfrzdq qrāʾẗ ṯānyẗ. ālārdn: drāsāt "ālʿlwm ālānsānyẗ wālāğtmāʿyẗ". mğ 36. ʿ1. 2009m. ṣ 177.
(19) Ālrbyʿy. tġryd ʿdnān mḥmwd: ālmrāẗ fy šʿr ālfrzdq: drāsẗ fy mqdmāt ālmdyḥ. ālʿrāq: mğlẗ ādāb ḏy qār. ğāmʿẗ ḏy qār. ālʿdd 10, 2013m. ṣ 118.
(20) Ākryṭy. mḥmd ḥākm: ālnwār fy šʿr ālfrzdq. ālnğf: mğlẗ ālklyẗ ālāslāmyẗ. ālğāmʿẗ ālāslāmyẗ. ʿ 14. 2016m. ṣ 214.
(21) Ālrbyʿy. tġryd ʿdnān mḥmwd: ālānā wālāḫr fy šʿr ālfrzdq. bġdād: mğlẗ klyẗ āltrbyẗ ālāsāsyẗ. ğāmʿẗ bġdād. ʿ 9. āylwl. 2012m. ṣ 43.
(22) Ānẓr: ālğādr. mḥmd ʿbdāllh: ālšāʿr ālʿrby qbl ālịslām wtḥdyāt ālʿṣr. ālʿrāq: mğlẗ ālmwrd. wzārẗ ālṯqāfẗ wālịʿlām. ālmğld (15), ālʿdd (2). 1986m. ṣ 9.
(23) Ḫlyf. ywsf: drāsāt fy ālšʿr ālğāhly. ālqāhrẗ: mktbẗ ālġrb. d. ṭ. d. t. ṣ ṣ 174 – 175.
(24) Ānẓr: ʿbdālrḥmn. nṣrt: ālṣwrẗ ālfnyẗ fy ālšʿr ālğāhly fy ḍwʾ ālnqd ālḥdyṯ. ʿmān: mktbẗ ālāqṣə. d. ṭ. 1976m. ṣ 123.
(25) Ālḥty. ḥnā nṣr: mẓāhr ālqwẗ fy ālšʿr ālğāhly. byrwt: dār ālktb ālʿlmyẗ. d. ṭ. d. t. ṣ 193.
(26) Āslym. fārwq: ālāntmāʾ fy ālšʿr ālğāhly. dmšq: ātḥād ktāb ālʿrb. d. ṭ. 1998m. ṣ 88.
(27) Āḥmd. ʿdnān. wʿly rbāḥ: ālrfḍ wāltmrd fy šʿr āġrbyẗ ālʿrb ālğāhlyyn wʿbydhm. āllāḏqyẗ: mğlẗ ğāmʿẗ tšryn llbḥwṯ wāldrāsāt ālʿlmyẗ - slslẗ ālādāb wālʿlwm ālānsānyẗ. ālmğld (30) . ālʿdd (2), 2008m. ṣ 175.

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976.

لجنة التأليف والتعريب والنشر

* أهداف اللجنة:

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت.

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية.

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي.

* مهام اللجنة:

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية (Text Book). والمترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة. ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الأختصاصات في الكليات الجامعية.

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي:
لجنة التأليف والتعريب والنشر/ جامعة الكويت
ص.ب: 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون: 24984566 - 24984571 (965)
البريد الإلكتروني: atpc@ku.edu.kw
الموقع على الإنترنت: apc.ku.edu.kw/atpc