الأسطورة الشخصية في شعر طرفة بن العبد
قراءة تحليلية في ضوء النقد النفسي

د. عبد الله بن سليمان بن محمد السعيد
كلية التربية - جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز

الأسطورة الشخصية في شعر طرفة بن العبد
قراءة تحليلية في ضوء النقد النفسي

د. عبد الله بن سليمان بن محمد السعيد
كلية التربية – جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة أن تقدم قراءة جديدة لشعر طرفة بن العبد في ضوء الامتدادات البنيوية للنقد النفسي، ومن خلال منهج شارل مورون تحديدا.

وتكمن جدة الدراسة أنها تقدم أنموذجا تطبيقيا لدراسة الأسطورة الشخصية في الأدب العربي، وهو الأمر الذي لم تحققه الدراسات السابقة التي أشارت إلى منهج مورون فحسب، أو تلك التي تناولت المعطيات النفسية العامة في شعر طرفة بن العبد دون أن تستعمل هذه المنهجية التي جاء بها مورون.

وقد جاءت الدراسة في محورين أساسيين، وهما:

- محور نظري، يرصد فاعلية النقد النفسي الذي جاء به مورون في دراسة الأسطورة الشخصية وأثره في دراسة لغة النص الأدبية وما تحويها من وشائج وعلاقات متصلة باللاوعي، ودوره في إثراء النقد الأدبي وتوسيع مجالاته.
- محور إجرائي، يحاول أن يستعمل أدوات إجرائية مستقاة من المناهج النقدية الحديثة وبعض تقنيات التحليل النفسي بغية الوصول إلى الأسطورة الشخصية في شعر طرفة بن العبد، وذلك من خلال دراسة الصورة الأدبية وما تحمله من رموز ودلالات مضمرة تكوّن بمجموعها شبكة متماسكة من الدلالات تتصل باللاوعي وتحيل عليه.

وقد وجدت الدراسة أن ثمة شبكة دلالية تتصل بالصور الجنائزية ومشكلة المصير تتكرر في شعر طرفة بشكل لافت، وفسرتها بما واجهه طرفة في طفولته من موت والده وما أعقبه من مواقف وأحداث وما كان يحمله من خلفية عقدية مضطربة تجاه قضايا الموت والحياة.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة الشخصية، طرفة بن العبد، النقد النفسي.

تقدمة:

يعد الأدب والنفس صنوان، والعلاقة بينهما لا تحتاج إلى إثبات، إذ النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب بالنفس ، وقد أحس الإنسان بهذه العلاقة ولمس آثارها، حتى إذا بلغ مرحلة كافية من النضج راح يتأملها ويستكشف آثارها[١].

ومهما قيل أن علم النفس برز مع أفلاطون ثم مع أرسطو، وأن جذوره الأولى بدأت مع ابن قتيبة وأبي هلال العسكري والقاضي الجرجاني، وأن ملامح هذا النقد النفسي اتضحت بعد ذلك مع عبدالقاهر الجرجاني فإن التحليل النفسي في النقد والأدب برز فعليا مع سيجموند فرويد Sigmund Freud الذي يرى أن العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة، وبالتالي لا بد من كشف غوامضه وأسراره[٢].

وتبعا لذلك فقد قام فرويد بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب، وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي للمبدع[٣] .

ومع أن التحليل النفسي الفرويدي تأثر بفرضيات إنتاج النص واستقباله، وتغير مفهومات اللغة، وأساليب تقديم الشخصية، إلا أن الأرضية الفرويدية (اللاوعي) بقيت مركز الاهتمام في الدراسات النفسية [٤].

---

(١) انظر: التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص٥.

(٢) انظر:دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الخامسة، ص٣٣٣.

(٣) انظر:قضايا النقد الأبي المعاصر، د. سمير سعد حجازي، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص ٦٧.

(٤) انظر:دليل الناقد الأدبي، ص ٣٣٣.

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت ونشأت تيارات أخرى إلى جانب مدرسة فرويد من أهمها مدرسة كارك يونج Carl Gustav Jung التي تجاوزت الطابع الفردي الذي اتسمت به مدرسة فرويد، فأسست مفهوماتها على أساس اللاشعور الجماعي [1]، كما توسع تلامذة فرويد في تطبيق منهجه النفسي بشكل منظم، فاتخذ إرنست جونز Ernest Jones من عقدة أوديب تفسيرا لغموض هاملت، وتناول كارل إبراهام karl Abraham علاقة الحلم بالأسطورة، ووقف أوتورانك Otto Rank على شخصية الفنان المبدع[2].

لقد قدم التحليل النفسي للظاهرة الأدبية مكاسب متعددة، فقد بلغت الصورة الأدبية مبلغا واسعا من العمق لم يكن موجودا قبل فرويد، وذلك عندما عُدَّت رمزا دالاً على خبايا نفسية تحيل على اللاوعي من خلال عقد ومركبات ومكبوتات مختلفة في طبيعتها وفي درجة تأثيرها على الأفراد، كما أن التحليل النفسي أعطى المبدعين قيمة كبيرة عندما جعلهم روادا في معرفة خبايا النفس الإنسانية، كما مكَّن إلى ذلك كله من معرفة أعمق بالآثار الأدبية[3].

ولكن الانتقاد الكبير الذي كان يوجه لهذه الدراسات أنها اتخذت من الأدب وثيقة معرفية، متجاهلة الدور الأساس للفن والأدب، وأنها لا تضيء جوانب النص كاملة، كما أنها تفتقد السببية أو الشرطية، فليس كل من تعرض لهذه الصدمات يصبح أديبا أو مبدعا [4].

وتبعا لذلك فقد استمرت المحاولات الرامية إلى تضييق الفجوة بين الجانب الجمالي للأدب وبين الجانب العلمي للتحليل النفسي حتى تم هذا اللقاء على يد شارل مورون

---

(١) انظر: مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص ٧٣.

(٢) انظر: في مناهج النقد الأدبي، ص ١٠، وقضايا النقد العربي المعاصر، ص ٦٨.

(٣) انظر: في مناهج الدراسات الأدبية، ص١١-١٢.

(٤) انظر: مناهج النقد المعاصر، ص ٧٠-٧١.

Charles Mauron مستفيدا من ثقافته العلمية والأدبية التي تكونت لديه من خلال دراسته الآداب الإنجليزية إلى جانب العلوم التجريبية وبخاصة علم النفس[1].

لقد أعطى مورون الصدارة للنص الأدبي، ودعا إلى ارتياد عالم النص بوصفه ظاهرة فنية لغوية لا وثيقة معرفية، وإلى دراسة لغة النص الفنية التي تمثل جوهر العمل الأدبي للمبدع والناقد معا، حيث إن غاية النقد النفسي –كما يراها مورون– قراءة الأثر الأدبي قراءة تتجاوز سطحه الظاهري لزيادة معرفتنا به، واكتشاف أحد أبعاده الجوهرية دون أن نجني على معناه أو دلالته [2]، وبالتالي فليس من وظيفة هذا اللون من النقد أن يضيء جوانب النص كلها، وإنما تكون وظيفته إثراء النقد الأدبي من خلال الإسهام في اكتشاف أحد أبعاده الجوهرية.

والبعد الجوهري الذي يريد شارل مورون اكتشافه هو ما يتعلق بدراسة الشخصية اللاواعية، لتحديد ما أسماه بالأسطورة الشخصية للمبدع، وهي مجموعة من الاستجابات الفنية الدفينة في الجانب اللاشعوري للمبدع، والتي تصنع نماذج من الصور والاستعارات المتكررة التي تخلق الجانب المميز لمجموع الأعمال الأدبية للمبدع، حيث يرى مورون "أن كل نتاج أدبي يحتوي مجموعة من الصور الخاصة تتخذ مظهرا دراميا، وتتكرر في مجموع النتاج من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل الخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحركة، ويسمي ذلك بالأسطورة الشخصية للكاتب، ويعرفها بأنها استيهام مهيمن على الكاتب يتمظهر من خلال صورة مهيمنة على أعماله. وتكون لهذا الاستيهام علاقة بلا وعي الكاتب"[3].

وعلى هذا النمط في الفهم والتحليل المنهجي "اكتشف مورون قراءة جديدة للآثار الأدبية. فبينما تهتم سائر القراءات المتعارفة بالتركيب أو الأسلوب أو البلاغة أو المعنى، تهتم القراءة النفسانية بالعلاقات التي تنسج في الآثار الأدبية شبكة موضوعية

---

(١) انظر:قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٦٨.

(٢) انظر:المرجع السابق، ص ٧٦.

(٣) الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، حميد لحميداني، مطبعة انفو برانت، فاس، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م، ص ١١٠.

ومتماسكة من الدلالات، وتصل من ورائها إلى اكتشاف الصور الأسطورية عند الأديب" [1]، وبذلك حقق التحليل النفسي على يديه مكسبا منهجيا غاية في الأهمية والنجاعة[2].

ويبدأ مورون بدراسة لاوعي النص ثم ينطلق إلى دراسة لاوعي الكاتب؛ للتأكد من النتائج التي تم التوصل إليها في قراءة النص، ويمكن أن تحدد الخطوات التي يقترحها شارل مورون للوصول إلى الأسطورة الشخصية للكاتب في الخطوات التالية:

١- تنضيد النصوص وتحديد شبكة التداعيات الملحة والصور التي تحيل على اللاوعي، وهذه عملية افتراضية مرتبطة بما بعدها.

٢- تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض للوصول إلى العناصر المتماثلة.

٣- تمييز الشبكة الدلالية التي تحيل على الأسطورة الشخصية للمبدع.

٤- تقويم النتائج وربطها بالإبداعات الأخرى للمؤلف لوضعها موضع التحقق[3].

على أن مورون نفسه يشير إلى أنه إلى جانب شخصية الأديب وتأريخها هناك عاملان يؤثران في الأثر الفني للمبدع، وهما الوسط الاجتماعي وتأريخه، واللغة وتأريخها[4]، وبالتالي فلا يمكن أن ينفرد اللاوعي بصناعة الأثر الأدبي؛ لأن جوانب النفس الشعورية ليست هي المنبع الوحيد لإبداع القصيدة، ولأن هناك عناصر واعية تتدخل بصورة معينة في تشكيل عملية الإبداع[5]، ولكن ذلك كله يظهر بنسب متفاوتة بين

---

(١) انظر: في مناهج الدراسات الأدبية، د. حسين الواد، سلسلة قراءات، منشورات الجامعة، الطبعة المغربية، ١٩٨٤، ص١٣.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ١٢.

(٣) انظر: المقاربة السيكولوجية للأدب، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة، المملكة المغربية، ص ٧، منشور إلكترونيا على الرابط:
http://www.cerhso.com/detail-science-humaines.asp?idZ=٣٢&id=٤
والمصدر الذي يحيل عليه هو:
Psychanalyse et critique litteraire, A.Clancier, pivat nouvelle, Paris, ١٩٧٣, p ١٩٢.

(٤) انظر:في مناهج الدراسات الأدبية، ص ١٢.

(٥) انظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٧٤.

الشعراء، إذ يختلف حظ الشعراء من دور اللاوعي في صناعة إبداعاتهم، بحسب حظهم من الطبع والتصنع، وما يظهر في آثارهم من طبائع فنية وشعورية، فكلما زاد حظ المبدع من الطبع كان حظه من هذه السمات اللاشعورية أوضح وأبرز، وكلما كانت صور القلق والانفعال والتأزم أوضح في حياة الشاعر أو الأديب وفي نتاجه الأدبي كان استعمال هذه المناهج النفسية أقرب إلى الكشف عن بعض الجوانب المضمرة المؤثرة في فهم إبداعاته وتفسيرها ، وفي التعرف على المستوى الجمالي لنصوصه الفنية، وهي الغاية التي يطمح إليها النقد النفسي، إذ إن "استطلاع ما يجري في عقل المؤلف، حيلة وخفية، عندما يتصور عمله هو في الحقيقة نقد أدبي، إذا وجهنا إلى التعرف على مستواه الجمالي"[1] .

ثانيا- الإجراء:

تظهر القراءة الأولى لشعر طرفة تجليات فكرية ونفسية متنوعة، تمثل أنموذجا إنسانيا متميزا لعلاقة الشاعر الجاهلي بمجتمعه، فمن خلال استعراض نتاجه الأدبي نجد إشارات متكررة لمشاعر الفقد والإحباط، ومفردات متتابعة تدل على القلق والتأزم والتمرد الانفعالي، ولعل هذا ما جعل عددا من النقاد المحدثين يشيرون إلى هذا المعنى في شعره[2]، وأن يتخذه بعضهم أنموذجاً للقلق الوجودي[3].

وهذه الإشارات نفترض أنها تحمل أثرا دالا مكثفا في صورة نسقية ممتدة ومتعمقة في آن، وهو أثر يتعمق البنية الفنية واللغوية لشعر طرفة تعمقه في حياته وتفكيره، إذ

---

(١) مناهج النقد الأدبي، إنريك إندرسون إنبرت، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١١٨.

(٢) انظر: شعراء الحيرة في العصر الجاهلي، د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٣٧٨، وانظر: الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة، د.عمر شرف الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٥٠ وما بعدها.

(٣) انظر: طرفة بن العبد القلق الوجودي والشقاء، د. علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت.

الشعر بما فيه من تجليات وأنساق ظاهرة أو مضمرة صورة من أفكار الشاعر الواعية واللاواعية، وأثرٌ من آثار تداعيات أفكاره ومشاعره، وانعكاسٌ لكل ما يصله بواقعه وتشظيات آلامه وآماله.

والتشكيل اللغوي في شعر طرفة يتماس مع ما يلحظه الراصد لنصوصه الشعرية من تجليات موضوعية ذات أبعاد اجتماعية ونفسية ووجودية، لتقدم ذاتها في تشكيل نسقي متناغم يصور مأساة ذلك الأنموذج الإنساني المسكون بالقلق والتشظي تجاه قضايا الوجود، والمعبر عن رؤيته للكون والحياة.

وانطلاقا من هذا التصور وبالنظر في معلقته التي تعد أكمل إبداعاته وأتمها فإن هذه القراءة تظهر لأول وهلة جملة من الإشارات المعيارية التي يمكن الاستفادة منها في قراءة لاوعي النص وفي تركيب الصور والتداعيات النفسية، وهي على النحو التالي بحسب رواية الأصمعي: [1]

١- لوحة (الطلل /الفقد والغياب): (١-٥).

٢- لوحة (المرأة /الخصب): (٦-١٠).

٣- لوحة (الناقة /الحياة): (١١-٤٣).

٤- لوحة (الأنا/ اللذة والحرب): (٤٤-٦٧).

٥- لوحة (الآخر/ ابن العم): (٦٨-٩٢).

٦- لوحة (النهاية /تأبين نفسه): (٩٣-١٠٣).

---

(١) ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودائرة الثقافة والفنون، البحرين، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، ص٢٣-٥٩ ، والمنهج الذي سيتبعه الباحث هو أن يعتمد على هذا الشرح للديوان، فإن أوردت رواية مختلفة أو رجحت شرحا آخر نسبت إليه في موضعه.

قد يظهر التباعد بين هذه المقاطع عند قراءة عنواناتها لأول وهلة، ولكن القراءة المتأنية تحاول أن تكشف انسجام علاقاتها أو عدمها، وأن تنفي عنها تهمة التفكك البنائي أو تثبتها من خلال البحث عن القضية المحورية التي تتعالق حولها، ومحاولة الكشف عن الأسطورة الشخصية التي تنبعث من خلال اللاوعي، لتؤسس أنساقا متعاودة بعضها على بعض في علاقاتها وفي تتابعها البنائي.

أولا- لوحة الغياب والفقد:

يقول طرفة:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ... تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهر اليَدِ [1]

وُقُوفاً بِها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ... يَقولُون: لا تَهْلِكْ أَسىً وتَجَلَّدِ

كَأَنَّ حُدُوجَ المالكيّةِ غُدْوَةً ... خَلايَا سَفِينٍ بالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ [2]

عَدَوْلِيَّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابنِ يَامِنٍ ... يَجُورُ بِها المَلَّاحُ طَوْراً ويَهْتَدِي [3]

يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا ... كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلُ بالْيَدِ [4]

هذه أول الدوال والإشارات المعيارية التي يمكن أن نقف عليه في شعر طرفة، فهذه الطقسية البكائية الحاضرة في الشعر الجاهلي تشمل جوانب إنسانية ووجودية عميقة، ولم تأت لمجرد استجلاب بناء القصيدة، فهي أشبه بالقاسم المشترك لشعورهم

---

(١) برقة: أرض ذات حجارة وطين، ثهمد : هضبة حمراء تقع شمالاً من بلدة القاعية في نجد ،وتعرف اليوم بشرثة .

(٢) الحدوج: المراكب، الخلايا: السفن العظام النواصف: المتسع بين كل جبل ورمل، دد : اسم لواد.

(٣) عدولية: نسبها إلى قرية مشهورة بصناعة السفن ، ابن يامن: ملاح من أهل هجر.

(٤) حباب الماء: زبده وأعلاه، حيزومها: صدرها، المفايل: الذي يلعب الفيال، وهو أن يقسم التراب نصفين فيضع فيه شيئًا ، ثم يقامر به فيكون في نصيب أحدهما.

بالمرارة والحزن أمام حياتهم الماضية وبقاياها الماثلة أمامهم؛ ولذا كثر فيها الحديث عن الفناء والتناهي وقضايا الوجود؛ وعدها بعض من الباحثين المحدثين مظهرا من مظاهر الوجودية[1]، وهو ما يمكن تفسيره باللاوعي الجمعي في تمثل هذه المشاعر والتعبير عنها.

يمثل الطلل هنا أداة لاستحضار الماضي أو هو تعويذة ضد مشاعر الفناء والتناهي التي تشي بها سلطة الزمن القارة في ذهن الشاعر، فالوقوف على الطلل يصل بالشاعر إلى لحظة سكونية غارقة في الماضي، في محاولة للوقوف أمام طبيعة الزمن الزئبقية التي لا يمكن إيقافها ولا استعادتها.

وطرفة في وقوفه على الأطلال لا يكتفي بهذه الإيحاءات، إذ نجد إيحاءات نسقية إضافية لمعاني الفقد والتناهي، فالأطلال تتلبس بمشاعر الفقد العميقة التي يعانيها الشاعر، فهو لا يراها تظهر ظهورا واضحا كما نراها عند بعض أضرابه[2]، ولكنه يراها

---

(١) انظر: (تراثنا القديم في أضواء حديثة)، سهير القلماوي، مجلة الكاتب المصري، العدد الثاني، أيار ١٩٦١م، وقد عدت الوقوف على الأطلال صرخة متمردة يائسة أما حقيقة الموت والفناء (نقلا عن بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م، ص٢١٨)، وانظر: (الوجودية في الشعر الجاهلي)، فالتر براونه، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد الرابع، السنة الثانية، حزيران ١٩٦٣م، ص ١٥٦–١٦١، وانظر: (النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي للأدب)، الدكتور عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤م، ص ٣–١٤.

(٢) تأمل قول زهير بن أبي سلمى –مثلا–:

ديـــارٌ لَهَـــا بـــالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَـــا ... مَراجِـعُ وَشْـمٍ فِـي نَوَاشِـرِ مِعْـصَمِ (٢)

انظر: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة العباس بن ثعلب، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص ١٦، الرقمتان: موضع، المراجع: هي التي رجع فيها الوشم مرة بعد مرة ، الوشم : النقش على اليد، النواشر: عصب الذراع وعروقه.

غارقة في الغياب، تلوح كما يلوح باقي الوشم في ظاهر اليد، وصورة باقي الوشم في مقابل ظاهر اليد صورة موحية بسرعة الفناء، إذ لم يبق من الوشم إلا بقية تلوح على ظاهر اليد، وقد صرح الآمدي بشيء من هذا المعنى، فقال: "وإنما خص ظاهر اليد؛ لأن دروسه أسرع" [1]. وما صورة باقي الوشم الذي يكاد لا يظهر في مقابل صورة ظاهر اليد إلا تأكيد على نزعة الغياب التي لا تفلح معها التعويذات، ولا تدفعها الرغبات، واليد هنا تمثل الصحراء في جانبها التصويري، وهي بذلك تحمل جانبا إشاريا عميقا، حيث تمثل بالنسبة للوشم الحقيقة المطلقة المستمرة، فالوشم حادث عليها، كما أن حياة الإنسان حادثة على الزمن وعلى الحياة، وهذه الحقيقة المطلقة تمثل الزمن غير المتناهي كما تمثل الموت كما سنرى عند حديث طرفة عن الصحراء.

ومن الواضح أن هذه الصورة تتضمن عناصر متعددة، وأن الجمع بين هذه العناصر يحولها إلى صورة مركبة مكثفة تحمل دلالات إشارية عميقة تحيل على اللاوعي، بحيث يصبح كل عنصر من هذه العناصر متعلقا بأسباب خفية وكامنة، وتصبح هذه العناصر رموزا للمعاني الكامنة فيها، وهذه ما يسميه رواد التحليل النفسي بالتكثيف condensation في دراستهم للاوعي، وهي عملية عقلية رمزية يكون فيها المحتوى الظاهر متضمنا لعدة محتويات باطنية [2]، وتعني –بحسب فرويد عند دراسته للاوعي في الأحلام– اندماج أكثر من صورة وأكثر من فكرة ليكون المعنى صريحا، والحلم فقيرا وموجزا ومكثفا إذا ما قورن بمحتواه الغني بالأفكار والصور والرغبات الخفية والكامنة، فكل عنصر من عناصر الحلم أو الصورة متعلق بأسباب كثيرة كامنة وخفية، ويظهر

---

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، مصر، الطبعة الثانية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ، ص ٤٨٩.

(٢) معجم مصطلحات علم النفس، د. عبد المجيد سالمي، ود. نور الدين خالد، دار الكتاب المصري القاهرة، ودار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ٧٢ .

تحليل كل حلم أنه يختزن رغبات كامنة [1]، ونظرا لاعتماد الأحلام والشعر على اللاشعور فقد تشابها كثيرا في هذه الناحية، فللصورة في الحلم –كما في الأدب– ظاهرها الجلي وباطنها المضمر، والظاهرة المفردة توحي بالدلالات المضمرة العديدة. ويكمن تعدد الدلالات المضمرة في تنوع العلاقة بين ظاهر الصورة وباطنها وفي إمكان تحديدها[2]، ومن ثم كان من سمات العمل الشعري ألا تتخذ المواقف الإنسانية أبعادها الزمانية والمكانية في الواقع، فتتداخل الكلمات أو الشخصيات المتباعدة، وتتقارب أشتاتها، وتصبح الصورة الشعرية جامعة لعناصر متباعدة غاية التباعد لكنها سرعان ما تتحد وتأتلف في إطار شعوري واحد[3].

ويلفت النظر هنا أن طرفة انتقل إلى وصف الظعائن مباشرة، وهذا يعني أن التعويذة الطللية لم تفلح في الوقوف أمام صورة الغياب التي تتعمق مشاعره، وتلح عليه بوصفها حقيقة قائمة لا يمكن الفكاك منها، ولذا رأيناه ينتقل مباشرة إلى وصف الظعائن / الفراق، وهو هنا يحمل الظعائن مدلولات عميقة تعبر عن مشاعره الدفينة النابضة من خلال اللاوعي، فالبيئة المعجمية التي تشي بها القراءة الأولى هي أن الشاعر يشكو فراق الحبيبة، ولكن ثمة ملامح إشارية عميقة تتسرب من هذا الوصف، فالصورة التي تجليها حدوج المالكية تتضمن دلالات وجودية ذات جوانب إنسانية قلقة تجاه المجهول القادم، إذ يشبهها طرفة بالسفن التي تمخر عباب البحر بما يتضمنه البحر من إيحاءات بالرهبة والخوف والذهاب إلى المجهول، وبخاصة في الوجدان العربي الذي تربى على الصحراء

(١) انظر: الأحلام، فرويد، ص ١١٩–١٢٠.

(٢) انظر: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، ص ٨ .

(٣) الاتجاه النفسي في نقد الشعر أصوله وقضاياه، ص ٣٤ .

وألفها، وظل البحر يثير فيه مشاعر الخوف والغموض والرهبة [1]، كما أن طرفي الصورة من المشبه والمشبه به يظهر صورة السفن التي تمخر البحر كما لو أنها أُخِذَتْ من جانب البر / الصحراء بما يعمق استحالة الوصول إلى الظعائن، وإيقاف حركتها تجاه الفناء والتناهي.

على أننا حين نعمق التأمل في هذه الصورة نجد أن البحر يمثل الصحراء التي تجري فيها حدوج المالكية، وهو هنا يمثل صورة الحياة الباقية / الزمن في الوقت الذي تطرأ عليها صورة الحياة الحادثة التي تتجه نحو الفناء، والسفن هنا كحدوج المالكية صورة للحياة الضاربة في أعماق الفناء والتناهي كما يراها طرفة، وبقية جوانب الصورة تؤكد هذا التصور، فصورة الملاح الذي يجور بالسفينة آنًا، ويهتدي بها آنًا تمثل نظرة طرفة للحياة التي تتردد بين الضياع والاهتداء، وبين السكون والقلق، وحركة السفينة / يد المفايل في الماء / الترب تمثل من جديد حركة الحياة نحو الفناء، إذ إن صورة المفايل الذي يقسم الترب بيده صورة ممتدة تجاه النهاية، فحركة اليد القاسمة تشبه حركة الحياة التي تتقدم بالإنسان، وتذهب به نحو المجهول أو الغيب، ثم لا تلبث أن تغيبه عن الأنظار كما تغيب تلك السفن في الأفق البعيد.

وهذه الصورة التي عدَّها ابن قتيبة من أوليات طرفة[2] ترتبط بالمقامرة والعبثية، وهو ما يؤكد أن الشاعر هنا يحملها مشاعره تجاه الحياة والأحياء، كما يكشف ذلك شيئًا من إحساسه بالعبثية الوجودية، وبخاصة ونحن نراه يختار صورة تعتمد على المقامرة في توزيع النصيب على المفايلَيْن.

---

(١) عرف عن العرب تهيبهم ركوب البحر، حتى عرف ذلك عنهم لدى الأعاجم. انظر: المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام، د.جواد علي، دار العلم للملايين ومكتبة النهضة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م، ج٧ / ص ٢٤٤-٢٤٥.

(٢) انظر: الشعر والشعراء، لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦م، ص١٩٠.

ثانيًا- لوحة المرأة:

وعلى نحو ما ظهرت صورة الغياب والفقد في أطلال هاته المعلقة وظعائنها ظهرت كذلك في الحديث عن المرأة، حيث ينتقل الشاعر إلى الحديث عن المرأة انتقالا نسقيا، فيجعل من صور الغياب والعبثية الوجودية مقدمة للحديث عن المرأة رمز الخصب والشرف والحياة، يقول:

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ ... مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ (١)

خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ ... تَنَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي (٢)

وَتُبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدِي (٣)

سَقَتْهُ إِيَاةُ الشَّمْسِ إِلا لِثَاتِهِ ... أُسِفَّ، وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ (٤)

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا ... عَلَيْهِ، نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ (٥)

يأتي هذا المقطع صورة مقابلة لصورة الغياب والفقد التي تمثلها الشاعر في الطلل وفي الظعائن، ويتأسس على ربط صورة المرأة بالظبي وبالشمس، وصورة الظبي تتكرر في الشعر الجاهلي لتمثل صورة الخصب والأمومة، فامرؤ القيس يتوقف عند دمنها الذي يشبه حب الفلفل، وهي تعبر عن رغبة لا شعورية غالبا في إنبات حياة جديدة مرتبطة

(١) أحوى: شبهه بنوع من أنواع الظباء، المرد: ما يدرك من ثمر الأراك، شادن : الظبي الصغير الذي كاد أن يستغني عن أمه، مظاهر سمطي لؤلؤ: موالٍ بينهما.

(٢) الخذول : التي تركت صواحبها، الربرب: القطيع من البقر والظباء، البرير: ثمر الأراك، ترتدي: تتناول.

(٣) ألمى: اللمى سواد محبب في الشفة، المنور: زهر أبيض، الدعص: الكثيب الصغير.

(٤) إياة الشمس: ضوءها، أسف: ذَرَّ عليه، تكدم : تعض، والمعنى أسفَّ بإثمد ولم تكدم عليه .

(٥) ديوان طرفة شرح الأعلم: ٦-١١، لم يتخدد: لم يهزل .

بالخصب، وزهير يركز على فكرة الأمومة، وهي رديف الإنبات الذي يتخيله امرؤ القيس [1]، ويتناول طرفة هذه الفكرة، لكنه يتناولها من زاوية مشاعره الدفينة، فحركة اللاشعور تلقي بظلها على صورة الظبي/المرأة، فهو مرة يشبهها بشادن كاد يستغني عن أمه، ومرة يشبهها بخذولٍ انفردت عن القطيع، وهي تراعي خشفها، والجمع بين هذين التشبيهين لا يستقيم إلا في إطار الصورة العامة التي توصلنا إلى المسارب البعيدة المستكنة في ذهن طرفة، والمرتبطة بالخوف من النهاية، إذ الصورتان محملتان بإشاريات الخوف من الموت، فالظبي الذي يشبه طرفة به خولة ظبي صغير لم يكد يستغني عن أمه، مشغول بما يدرك من ثمر الأراك، دون أن يعي ما يمكن أن يحيط به من المخاطر، في حين يأتي التشبيه الآخر بالأم المنفردة الفزعة على خشفها ليكشف الوجه الآخر الذي تكتمل به الصورة بما تحمله من إيحاءات مرتبطة بالزمن وبالخوف من المجهول.

ولا بد هنا من الوقوف على شرح ابن الأنباري الذي يبدو أنه تنبه لشيء من هذه المعاني في شرحه للأبيات، لكنه عللها تعليلا بعيداً، إذ يقول: "وخص الخذول لجهتين؛ لأنها فزعة وَلِهَةٌ على خشفها، فهي تشرئب وتمد عنقها وترتفع، ولأنها منفردة، فهو أحسن لها" [2]، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هل من الصحيح أن صورة الظبية المنفردة الفزعة الخائفة على خشفها صورة جمالية فحسب؟، ألا يكفي طرفة وهو يشير إلى حسن المرأة وطول عنقها أن يشبهها بالظبية التي تمد عنقها لتتناول أطراف الثمر والشجر؟. وهل يعقل أن يأتي هذه الوصف بعد الحديث عن معاني الفقد في الأطلال وما تحمله من ألم، وقبيل الحديث عن الهم الذي يعالجه طرفة بالهرب من المواجهة، وتغيير البيئة، ثم

---

(١) انظر: قراءة ثانية في شعرنا القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٥٧.

(٢) شرح القصائد السبع الطوال، ص١٦٤–١٦٥.

لا يجد الناقد في الظبية الولهة الفزعة على خشفها إلا أنها تمد عنقها ليكون أتم لحسنها؟، إن جزءا كبيرًا من معاني الشعر ودلالاته، وما فيه من معان وألوان وأفكار وظلال لا يأتي من الصورة الظاهرة المجردة فحسب، وإنما يأتي من تلك التداعيات المتكررة التي تمس البنى العميقة والمسارب البعيدة التي تتكون من بؤرة اللاشعور والأفكار غير الواعية، ومن البارز أن معاني الفزع والخوف من الموت تلقي بظلالها على الأبيات، وبخاصة إذا نظرنا إليها من خلال بنية القصيدة النسقية التي تناولت مشكلة الفقد والمصير، ومن المنتظر أن تتداعى مثل هذه المعاني الدالة على الفزع والخوف، لتمثل انعكاسا لمشاعر طرفة التي تتسرب إليه من خلال اللاشعور؛ لتمثل لبنة من اللبنات التي يبنى عليها الإبداع الفني في هذه المعلقة.

وعلى نحو ما تكررت صورة الظبي في وصف المرأة تكررت صورة الشمس، فالمزاج العربي مولع بالبياض، وخير ما يجده ممثلا للبياض الخالي من العيوب صورة الشمس، وهي صورة ممتدة يضعها الشاعر تعويذة ثانية تجاه صورة الفقد الذي يعانيه في حركة الزمن، فقد جاءت صورة الشمس هنا في وصف الأنثى رمز الخصب والعطاء. وقد يكون ذلك أثرا من الآثار الدينية الأسطورية التي تسربت إلى المزاج اللغوي العربي في تقديس صورة الشمس وجعلها إلها للخصب والنماء كما يرى بعض الباحثين [1]، وهذا يعني أن طرفة بعقيدته الجاهلية يبحث في صورة المقدس عن آلهة أو قوة خارجية يدفع بها عن نفسه الشعور بالفناء والتناهي، ولعل مما يسند ذلك أن ابن الأنباري عند شرح هذه الأبيات أورد النص التالي: "قال أحمد بن عبيد: "سقته إياة الشمس" من قول الأعراب إذا سقط سن أحدهم: يا شمس أبدليني سنا من ذهب أو فضة"[2]، ويظهر هنا أن ثمة وظيفة إيحائية للشمس، فمن المستقر أن الشمس تبعث الدفء والحياة، وربما كان ذلك سببا من

(١) انظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية، د. عبدالله الفيفي، النادي الأدبي بجدة، جدة، ١٤٢٢هـ، ص ٧٨ وما بعدها.
(٢) انظر: شرح القصائد السبع الطوال، ص ١٦٩.

أسباب عبادتها عند بعض الأقوام، ودلالات الإنبات والانبعاث بارزة هنا من خلال صورة نور الأقحوان الذي ينبت وسط الرمل: "كأن منورا تخلل حر الرمل ..."، والتعبير بسقته إياة الشمس فيه معنى الإنبات، إذ النبات بحاجة للسقيا في معركة البقاء، والنجاة من الموت ومن الفناء.

ولا يبعد أن صورة الشمس التي ألقت رداءها على وجه الحبيبة تتلبس بهذه الإيحاءات كذلك، إذ الشمس كالصحراء مستقرة باقية في فكر الشاعر الجاهلي، والحياة حادثة طارئة فيهما، وطرفة عندما يلقي برداء الشمس على وجه الحبيبة إنما يستعير للحبيبة صفةً من صفات الشمس المستقرة الباقية لتعبر عن آماله الدفينة ببقاء هذه الحياة وثباتها، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الأنثى هي رمز الخصب والحياة والشمس آلهة هذا الخصب كما كان يراها بعض الجاهليين والصورة الكبرى للخصب وبعث الحياة عندهم[1]، والمزج بين هذين العنصرين بما فيهما من دلالات إيحائية يؤكد تعمق مشاعر الرغبة في البقاء والخوف من الموت في خبايا اللاشعور عند طرفة بوصفها المعنى الخبيء الذي يتكرر في هذه المعلقة، وهو أثر من آثار ما يسميه علماء النفس بالتكثيف، حيث إن المزج بن فكرتين أو أكثر ينتج نموذجا متميزا مخالفا للحقيقة وتؤدي إلى انتقال مركز الثقل في الصورة الشعرية، بحيث يصبح المعنى الخبيء هو الأهم[2]، وهذا المعنى الخبيء يمثل تلك الصورة الملحة التي سيطرت على الأفكار غير الواعية في هاته المعلقة، ممثلة رافدا أساسا يسكن هاجس النص الشعري محاولا أن يسلب القصيدة وأن يأسرها.

---

(١) حول تأليه الشمس وتقديسها عند الجاهليين ينظر: المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام، ج٦ / ص ١٦٤، ١٧٣-١٧٧، ٢٩١. وينظر كذلك: دراسات في تأريخ الجزيرة العربية قبل الإسلام، د.نعمان محمود جبران، ود. روضة سحيم حمد آل ثاني، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية، إربد، الأردن، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص ٣٠٢-٣٠٧ .

(٢) انظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٣٥.

ثالثا- لوحة (الناقة/الحياة):

ويأتي التجلي الثاني لانعكاسات صور الفقد ومدافعتها في صورة الناقة التي يمضي بها طرفة الهمّ حيث يقول:

وإنّـي لأُمْـضِي الهَـمَّ عِنْـدَ احتِـضَارِهِ ... بِعَوْجَـاءَ مِرْقَـالٍ تَـرُوحُ وتَغْتَـدِي (١)

أَمُـونٍ، كَـأَلْواحِ الإرَانِ، نَـسأْتُها ... عَلَـى لاحِـبٍ، كَأَنَّـهُ ظَهْـرُ بُرجَـدِ (٢)

تُبَـارِي عِتاقًـا نَاجِيَـاتٍ، وأَتْبَعَـتْ ... وَظِيفًـا وَظِيفًـا، فَـوْقَ مَـوْرٍ مُعَبَّـدِ (٣)

تَرَبَّعَـتِ القُفَّـيْنِ فِـي الـشَّوْلِ تَرْتَعِـي ... حَـدَائِقَ مَـوْلِيِّ الأَسِـرَّةِ أَغْيَـدِ (٤)

تُرِيـعُ إِلَـى صَـوْتِ الْمُهِيـبِ، وتَتَّقِـي ... بِـذِي خُـصَلٍ رَوْعَـاتَ أَكْلَـفَ مُلْبَـدِ (٥)

---

(١) عوجاء: ضامرة، مرقال: السريعة .

(٢) أمون: المأمون عثارها، الإران: تابوت كانوا يحملون به الموتى، نسأتها: زجرتها، اللاحب: الطريق البين، البرجد: كساء مخطط.

(٣) العتاق: الكرام، الناجيات: السراع، الوظيف: من الرسغ إلى الكبة في اليد، ومن الرسغ إلى العرقوب في الرجل، ومعناه: تضع وظيف رجلها موضع وظيف رجلها، المور: الطريق .

(٤) تربعت: رعت في الربيع، والقفين: ما ارتفع من الأرض، الشول: حزن خصب لبني تميم، المولي: المطر يلي مطرا قبله، والأسرة: طرائق من نبت، والأغيد: المتثني من النعمة .

(٥) تريع: ترجع وتعطف، المهيب: الذي يدعوها، وهو الفحل في شرح الأعلم وعند ابن الأنباري، وصاحبها عند الزوزني (انظر: ديوان طرفة شرح الأعلم، ص ٣١، وشرح القصائد السبع الطوال، ص١٧٩–١٨٠، وشرح المعلقات السبع، تأليف أبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، تحقيق وتعليق الدكتور محمد بعدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ص ١٧٨)، ذو خصل: شعر الذنب للإبل، وأكلف: الذي يشوب حمرته سواد، وملبد: تلبد على ظهره من أثر ضربه عليه بذنبه، ومعناه أنه في خصب، والأقرب في معنى البيت ما ذكره الزوزني أن هذه الناقة ذكية القلب تعود إلى صاحبها إذا أهاب بها، وتتقي الفحل، فلا يصل إليها، فلا تلقح، وهو أجمع لقواها وقدرتها على السير، لأنه أليق بالسياق، ولأنه لا معنى لأن تريع إلى الفحل ثم تتقيه.

كَـــأنَّ جِنَـــاحَيْ مَـــضْرَحِيٍّ، تَكَنَّفَـــا ... حِفَافَيْـــهِ، شُـــكَّا فـــي العَـــسِيبِ بِمِـــسْرَدِ[1]

فطـــورا بـــه خلـــف الزَّمِيـــل وتـــارةً ... علـــى حَـــشِفٍ كالـــشَّنِّ ذَاوٍ مُجَـــدَّدِ[2]

لهـــا فَخِـــذانِ أُكْمِـــلَ الـــنَّحْضُ فِيهِمـــا ... كأنَّهمـــا بَابَـــا مُنِيـــفٍ مُمَـــرَّدِ[3]

وَطَـــيٌّ مَحَـــالٍ كـــالحَنِيِّ خُلُوفُـــهُ ... وأجْرِنَـــةٌ لُـــزَّتْ بِـــدَأْيٍ مُنَـــضَّدِ[4]

كَـــأنَّ كِناسَـــيْ ضَـــالَةٍ يَكْنُفَانِهـــا ... وأطْـــرَقِـــسِيٌّ تَحْـــتَ صُـــلْبٍ مُؤَيَّـــدِ[5]

لهـــا مِرْفَقَـــانِ أفْـــتَلانِ كأنَّمـــا ... أُمِـــرَّا بِـــسَلْمَيْ دالِـــجٍ مُتَـــشَدِّدِ[6]

... .

تأتي هذه الأبيات التي تحتل مساحة نصية كبيرة بعد المقطع الأنثوي؛ حيث خص طرفة ناقته بالوصف الدقيق الذي استوعب فيه كثيرا من صفاتها وأحوالها، إذ عني فيه بكل جزئية من جزئيات جسدها، وبحركات أطرافها ورأسها، ورحلها الذي تحمله،

---

(١) المضرحي: النسر الأحمر الذي يضرب إلى البياض، وتكنفا: أحاطا، وحفافاه: جانباه، شكا: أدخلا، والعسيب: عظم الذنب، والمسرد: الأداة التي يخرز بها .

(٢) الزميل: الرديف، والحشف: الضرع، والشن: القربة البالية، والمجدد: ذاهب اللبن .

(٣) النحض: اللحم، والمنيف: القصر المشرف، والممرد: المشرف المرتفع .

(٤) المحال: فقار الظهر، والحني: القوس، والخلوف: مآخير الأضلاع، والأجرنة: باطن الحلقوم، ولُزَّت: ألصقت، والدَّأي: فقار العنق، والمنضد: الملصق بعضه ببعض .

(٥) الكناس: ما يحفره الثور في أصل الشجر يستكن به من الحر والبرد، والضال: السدر البري، وأطر قسي: القسي المعطوفة، والمؤيد: المشدد .

(٦) أفتلان: متجافيان عن زورها، أمرا: فتلا، والسلم: الدلو، والدالج: الذي يمشي بالحوض إلى الدلو، فيصبه فيه، شبه مرفقيها بيدي من يذهب بدلوين إلى الحوض، فهو يجافيهما عن ثيابه.

وطريقها الذي تسير عليه، كما حملها كثيرا من آلامه وآماله، وألبسها ثوب خيالاته وانفعالاته.

وبسبب ما في هذا الوصف من تفصيلات تدل على دقة نادرة في معرفة أحوال الناقة وصفاتها فقد حظي بإعجاب القدماء، فعده ابن رشيق من أفضل وصاف الإبل[1]، وعده صاحب الأنوار أفضل من وصف الإبل ممن تقدم أو تأخر[2]، إلا أن بعض النقاد المحدثين انتقد طرفة في ذلك، فعدُّوا وصفه لها غلوًا في الوصف وصل بها حد المثال، وأصبحت ناقته وكأنها كائن أسطوري لا ينسب للنياق المألوفة على حد تعبير بعضهم[3].

وأشير هنا إلى أنه ليس من وظيفة الفن تصوير الواقع المألوف، إذ " لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات، أو مسموعات، أو غيرهما، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنا" [4].

والقراءة المتأنية تثبت أن هذا الوصف لم يأت اعتباطا، وإنما جاء محملا بدلالات عميقة، فالناقة هنا أداة يتحصن بها الشاعر ضد مشاعر الفناء والتناهي، وكأنه يحاول أن يوجد منها بيئة مضادة تذهب عنه الهم والكدر، وتحقق له التعويض النفسي عن شعوره

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق د. النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، مصر، ص١٠٩٩.

(٢) الأنوار ومحاسن الأشعار، لأبي الحسن علي بن محمد المطهر العدوي المعروف بالشمشاطي، تحقيق د. السيد محمد يوسف، راجعه وزاد في حواشيه عبدالستار أحمد فراج، سلسة وزارة الأعلام بالكويت، رقم ١٩، الكويت، ج١/ص٣٧٦.

(٣) انظر: الغلام القتيل طرفة بن العبد شاعر البحرين في العصر الجاهلي حياته وشعره، د. محمد عبد القادر أحمد، جامعة البحرين، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص١٨٩، وانظر: طرفة بن العبد حياته وشعره، د. يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ص٨١.

(٤) النقد الأدبي الحديث،د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٤٤٤.

بالفقد وخوفه منه[1]: "وإني لأمضي الهم عند احتضاره"، "بعوجاء مرقال تروح وتغتدي"، "أمون كألواح الإران...".

وتوسيع المساحة النصية هنا وإطالة الأبيات يأتي دليلا على كثافة هذه المعاني واحتدامها في نفس طرفة، إذ يكثف من آلياته في مدافعة صورة الموت، وتأكيد الحضور الفعال والتأثير الحيوي المناقض للسكون من خلال أدواته الفنية، واستمرارية عمل هذه الأدوات مرة بعد مرة.

واستعمال الأنا في بداية الوصف يؤكد محاولة طرفة إثبات قدرته على السيطرة على الفعل الحيوي الذي توحي به حركة هذه الناقة: "وإني لأمضي الهم عند احتضاره بعوجاء... نسأتها"، وهي سيطرة تبدو فعلا فحوليا بما تبعثه من إيحاءات ستتكرر في نهاية وصفه الناقة: "فذالت كما ذالت وليدة مجلس".

ويأتي تكرار استعمال الفعل المضارع في بداية الوصف محاولة لإثبات فاعلية حركة الذات الحية/الناقة التي تناقض حركة السكون، مؤكدة فاعلية الحدث الذي تقدمه في التخلص من تداعيات الفناء والتناهي التي بدأت بها القصيدة، فاستمرارية الفعل والحياة تأتي واضحة في هذا السياق الذي تتكرر به صورة الحدث المستمر مرة بعد مرة: "تباري عتاقا... تربعت القفين بالشول ترتعي... تريع إلى صوت المهيب وتتقي...".

كما يأتي تكرار أداة الشبيه (كأن/كـ) بعد ذلك ليؤكد محاولة الشاعر تكثيف الإيحاءات التي يأتي بها وصف الناقة، حيث كرر الشاعر هذه الأداة تسع عشرة مرة، جاء بعضها تشبيها داخل التشبيه، كما أنها جاءت مضمرة في بقية الأبيات، وهو ما يؤكد

---

(١) يعرف علماء النفس التعويض أنه الشكل الذي تتطور فيه المشاعر والرغبات أو المعتقدات أو التصرفات، أو تقوى لكي تتوزان مع قصور معين أو اتجاه يمثل مصدر كدر، ويجري الحديث في التعويض عن شعور بالنقص، أوعن قصور في القدرات الجسدية أو المعرفية، أوعن رغبات لم تجد إرضاء لها، أو عن اضطراب الشخصية" انظر: موسوعة علم النفس، رولان دورون وفرنسواز يارو، تعريب الدكتور فؤاد شاهين، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ٢٠١٣م، مج ١/ ص ٢٣١-٢٣٢.

اصطناع صورة خاصة لهذه الناقة ذات دلالات إشارية ظاهرة ومضمرة تشير إلى كثافة التجليات التي يوحي بها هذا الوصف.

ويؤكد هذا التكرار طبيعة الوصف الذي توحي به هذه الأبيات، حيث تضمن في مجموعه صفات أسطورية تدور حول خاصيات القوة والصلابة والأمان، فهي ناقة ذات خلق عجيب مكتمل القوة والصلابة والأمان والوفاء باحتياجات صاحبها، إذ هي "عوجاء مرقال"، "أمون كألواح الإران"، "تباري عتاقا ناجيات"، "لها فخذان كأنهما بابا منيف ممرد"، "وجمجمة مثل العلاة" ... .

ومع أن الشاعر أشار إلى خاصية السرعة، وهي سمة متكررة في وصفهم الناقة، إلا إن هذه الخاصية جاءت خاصية ثانوية، إذ جاءت متأخرة عن خاصيات القوة والصلابة والأمان، بل إنها جاءت مرتبطة برغبة صاحبها: "تريع إلى صوت المهيب..."، " وإن شئت سامى واسط الكور رأسها..."، "وإن شئت لم ترقل، وإن شئت أرقلت"..... وتأخر هذه السمة مع تقدم سمات الصلابة والقوة يرمز إلى حاجة الشاعر إلى إرادة صلبة قوية تشعره بالأمان في مواجهة القهر الزمني الذي يمضي بالحياة نحو الفناء والتلاشي، كما يؤكد تنوع فعل السرعة وتنقلها بين أنواع السير المختلفة بحسب ما يريده الراكب تهيّب الشاعر من مبدأ السرعة الزمنية في الذهاب إلى المجهول أو السقوط في بؤرة الموت.

وبارز أن الناقة أداة يلتجئ إليها الشاعر هربا من حركة الزمن وإخفاقات الذات، فهي رمز ضمني يحمله الشاعر رغبته في الأمان والاطمئنان والسلامة من السلطة القاهرة للموت وللزمن. إنها صورة الحياة التي تقطع الزمن وصولا للموت، والشاعر هنا يحملها كل ما يستطيعه من آمال ورغبات يرجوها لنفسه وحياته، محاولا أن يحصنها بكل ما يستطيع من سمات القوة والصلابة والأمان.

وبالإضافة إلى ذلك فإن السلطة اللاشعورية تظهر في بروز صورة الموت وتسللها إلى هذه الآمال والرغبات، نجد ذلك في ألواح التوابيت التي تتسلل إلى صورة الناقة الأمون،

كما نجدها في صورة عيني البقرة المذعورة الخائفة من الموت، ونجدها في سامعتي الثور الوحشي المنفرد والمعرض للصيد، والجمع بين هذه الصور وصورة الناقة الأمون لا يستقيم إلا إذا تنبهنا إلى دور اللاشعور في صياغة القصيدة وصناعة شبكتها اللغوية والفنية.

وإذا تقرر أن الناقة كانت رمزا للحياة التي تتجه نحو الفناء، وأن الصحراء أو الترب لم تك تمثل إلا صورة الحياة العامة أو الزمن المطلق الذي تجري فيه حياة الفرد، ثم تقرر أن طرفة لم يستطع أن يتخلص من الموت حتى في وصفه الناقة حين تحضر صورة التابوت تارة وصورة البقرة المذعورة المنفردة تارة فإن صور المشهد تكتمل لتكشف عن شدة ذعر طرفة من صورة الموت، وأنه كان يراها في كل صورة من صور حياته، حتى في توارد تلك التعويذات التي تمثل محاولات لا شعورية تأتي لمدافعة صورة الخوف والقلق وتحقيق التوافق النفسي والشعوري مع الحياة.

إن هذا التلازم بين ثنائية الموت والحياة والإلحاح في مدافعة صورة الموت وحضورها مرة بعد مرة يشعر باستمرارية الانفعال في نفس طرفة، وهذا الانفعال الذي يسيطر على طرفة في وصفه الإبل ويفرض عليه صورا معينة هو ما نقصده في دور مخبآت اللاشعور في استجلاب صور القصيدة والتأثير فيها، حيث إن التأمل المتأني في هذه الأبيات يضعنا أمام تساؤلات مهمة تدور حول هذه المبالغة في وصف الناقة التي لفتت أنظار الباحثين، وفي نوع الصفات التي سيطرت على هذا الوصف، وقد يكون من المفيد أن نقف أمام خاتمة هذا المقطع والتي صور بها طرفة الفلاة التي تقطعها هذه الناقة، إذ يقول:

عَلَى مِثْلِهَا أُمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي ... أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأُفْتَدِي

وجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفًا، وخَالَهُ مُصَابًا، ولَوْ أَمْسَى على غَيْرِ مَرْصَدِ[1]

إذا القوم قالوا: مَنْ فَتًى؟ خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيتُ، فَلَمْ أَكْسَلْ ولَمْ أَتَبَلَّدِ

أُحَلِّتُ عَلَيْهَا بِالقَطِيعِ فَأَجْذَمَتْ وقَدْ خَبَّ آلُ الأَمْعَزِ المُتَوَقِّدِ[2]

فَذَالَتْ كما ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلِسٍ تُرِي رَبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ[3]

طرفة هنا يساوي بين الفلاة والموت، فيفدي صاحبه من الفلاة كما يفديه من الموت، بل إن كل ما في هذا الوصف يذكرك بالموت، النفس التي تجيش كما تجيش القدر، وهي صورة تكاد تمثل صورة حشرجة الموت في أثناء الاحتضار، والخوف الماثل، والشعور بوقوع المصاب شعورا واضحا لا يحتاج للترقب على المرصد.

لقد لحظ الدكتور مصطفى ناصف أن الفلاة كانت ذات شأن كبير في معلقة طرفة، إذ كانت تخيل إلى عقله أشياء كثيرة تروعه، وكانت ترتبط عند الشعراء بالليل والصم الخوالد والنجوم[4].

ومن الواضح هنا أن هذه الأشياء التي تروعه ترتبط بالموت، وبهذه الصورة التي تنساب من أعماق طرفة وتتكرر في هذا النص تكررا لافتا، فالناقة حادثة على الفلاة، وهي تمثل الحركة والحياة المتجهة نحو الفناء، والفلاة تمثل الحقيقة المطلقة، أو الزمن الكامل، وهذه الصورة سبق أن رأيناها في الطلل/الوشم الذي كان حادثا على اليد/ الصحراء، وفي السفينة/ يد المفايل التي كانت حادثة على الماء.

---

(١) جاشت: ارتفعت من الخوف كما تجيش القدر إذا غلت، والمرصد: حيث يرصدك العدو.

(٢) القطيع: السوط، وأجذمت: أسرعت، وخب: جرى واضطرب، والآل: السراب، والأمعز: المكان الغليظ كثير الحصى.

(٣) ذالت: ماست في مشيتها وتبخترت، والسحل: الثوب الأبيض.

(٤) انظر: صوت الشاعر القديم، د. مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٤٢.

لقد كان الموت صورة ملحة في شعر طرفة، لا يكاد يبتعد عنها أو ينساها، وتكرارها هنا في خاتمة هذه التعويذة دليل على فشل هذه التعويذة في مدافعة صورة الموت ونسيانها، كما تأتي لتؤكد استمرارية القلق من المجهول والتأزم تجاه طبيعة الحياة والموت في شعر طرفة وفكره.

من البارز أن طرفة اتخذ من الناقة تعويذة يتعلق بها للنجاة من الموت /الفلاة، وهنا نرى الناقة /الحياة تتلبس مسوح الأمان والشعور بالنجاة، بمعنى أن إيغاله في وصفها ناشئ عن ارتباط صورتها بجوانب النفس اللاشعورية عندما تستدعيها لحظة الإبداع الشعري، إذ كانت صورة منعكسة عن شعوره العميق بالقلق من المجهول وترقب الفناء القادم التي لا تنفك منه نفسه، ولا يتخلص منه تفكيره.

وعلى نحو ما بدأ طرفة حديثه عن الناقة بفعل فحولي يؤكد سيطرته عليها ختمه بمثلها: "أحلت عليها بالقطيع فأجذمت .... فذالت كما ذالت وليدة مجلس ..."، وهذه التشبيه بهذه الصورة غريب، وبخاصة إذا تذكرنا تلك المحاولات التي قدمها طرفة في نحو أربعين بيتا ليثبت قوة هذه الناقة وصلابتها، بل وذكوريتها "جمالية" "وتتقي بذي خصل روعات أكلف"، ولكن هذا الانتهاك يبدو نسقيًا، إذ إن هذه العناصر المتباعدة التي تكوِّن هذه الصورة تشير إلى معنى خفي يظهر حين ننضد هذه النصوص بعضها مع بعض، لنجد أن هذه الناقة إنما جاءت أداة محملة برغبات الشاعر الدفينة، والمتمثلة في مدافعة صورة الغياب، والخلاص من أسر الزمن؛ وأن هذه السيطرة الفحولية التي تسربت إلى وصفه الناقة من خلال اللاوعي تحيل على جوانب اللذة التي يحاول بها طرفة مدافعة ترقب الموت، إذ لا يخفى ما في هذه الصورة من إيحاءات جنسية، لا يمكن تفسيرها إلا في ظل محاولة الشاعر إثبات سلطته الفحولية بالسيطرة على الناقة / الحياة، والتي يبدو

هنا أنها لون من ألوان التسامي[1] أو التعويض النفسي عن شعوره بالضياع والقلق، وحاجته إلى نسيان هذا القلق والتأزم من خلال هذه الإيحاءات الجنسية المشبعة بعوالم اللذة والنسيان، وهو بعد نسقي سنراه مستمرا في المقاطع التالية من القصيدة.

كما أن إشارته للسيطرة عليها تأتي في سياق محاولته إثبات فاعليته في مواجهة هذه الأفكار والتوجسات، والسيطرة على مشاعر القلق والتوتر والثبات وتجاوز إخفاق الذات أمام مواجهة الزمن، وقدرته على التوافق معها، لكن كثرة تناولها وبروزها في صورة متعددة يكشف حقيقة انفعالاته ورغباته المتأزمة تأزما مستمرًا يفشل في الفكاك منه مرة بعد مرة.

إن طرفة هنا لا يخبرنا أنه يتخذ من عالم ناقته تعويذة لشعوره بالخوف من الموت، ولا أنها تمثل تعويضًا نفسياً عن مشاعره المأزومة تجاه الفقد والخوف من المستقبل، وربما لا يعي ذلك مطلقاً، ولكنه حين يصور ناقته بهذا الأسلوب ينقل إلينا انفعالاته المختلفة من خلال هذه الصور المتعاودة بعضها على بعض بما فيها من آمال ورغبات وتأكيد للأنا في مواجهة الزمن، ونقرأ معه تلك الصور، فتسري مشاعره إلينا بقدر قدرته على تمثيل أحاسيسه في صورة معبرة موحية.

وهنا نرى ما يسميه علماء النفس بقانون التعويض، فالشاعر لا ينقل لنا الصورة المجردة للناقة، لكنه يحملها رغباته المكبوتة في الشعور بالأمان من الفقد، ولذا فنحن نجد فيها ذلك الخيط التصويري الشفيف الذي طالما لمسناه في شعره، والمرتبط بتلك المسارب البعيدة التي حفرت آثارها أخاديد عميقة في أعماق طرفة، وصارت ميسما لا تكاد تفقده في صوره وأفكاره.

---

(١) التسامي: آلية دفاعية يستخدمها الأنا لتوجيه أنماط السلوك الغريزي، إلى أهداف ذات قيمة اجتماعية نبيلة (انظر: معجم مصطلحات علم النفس، ص ٦١).

رابعا- لوحة (اللذة - فلسفة الأنا):

يظهر أن تعمق المشاعر المرتبطة بالموت في فكر طرفة كان ملحا، وأن ما قدمه من دفقات شعورية متتابعة تجاه هذه القضية لم يكن كافيا، إذ لا يزال احتدام هذه المعاني في نفسه قويا، حيث إنه يتجه في هذا المقطع إلى الحديث المباشر عن ذاته، محاولا أن يبرز قدرته على الثبات أمام حركة الزمن التي تكاد تأخذه نحو الموت، يقول:

ولَسْتُ بِمِحْلالِ التِّلاعِ لِبيتَةٍ ... ولَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ

وإنْ تَبْغِني في حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقَني ... وإن تَقْتَنِصْني في الحَوَانيتِ تَصْطَدِ

متَى تَأْتِني أصْبَحْكَ كأْساً رويَّةً ... وإن كنْتَ عَنْها ذا غِنىً فَاغْنَ وَازْدَدِ (١)

وإن يلْتَقِ الحَيُّ الجميعُ تُلاقِني ... إلى ذِرْوَةِ البَيْتِ الكَريمِ المُصَمَّدِ (٢)

نَداماىَ بيضٌ كالنُّجومِ وقَيْنَةٌ ... تَروحُ عَلَيْنا بيْنَ بُرْدٍ ومُجْسَدِ (٣)

رَحِيبٌ قِطابُ الجَيْبِ منْها، رَفيقَةٌ ... بجَسِّ النَّدامَى، بضَّةُ المتجَرَّدِ (٤)

إذا نَحْنُ قلنا: أسْمِعِينا، انْبَرَتْ لنا ... على رِسْلِها مَطْروفةٌ لم تَشدَّدِ (٥)

وما زال تَشْرَابِي الخُمُورَ، ولَذَّتي ... وبَيْعِي، وإنفاقي طَريفي ومُتْلَدِي (٦)

---

(١) أصبحك: أسقيك صبوحًا، وهو شرب الغداة، الكأس: إناء الخمر، روية : مُرْوية، فاغن وازدد: اغن بما عندك ، وازدد ما عندي.

(٢) الذروة: رأس كل شيء، المصمد : الذي صمد إليه ويقصد.

(٣) البرد: الثوب الأبيض أو الموشى، المجسد: الثوب المصبوغ .

(٤) قطاب الجيب: مجتمعه، البضة: الناعمة اللينة.

(٥) رسلها: برفق وتمهل، مطروفة: فاترة.

(٦) الطريف: الجديد المستحدث ، والمتلد: القديم.

إلـــى أن تَحَـــامَتْني العـــشيرةُ كلُّهـــا ... وأُفْـــرِدْتُ إفْـــرَادَ البَعِيـــرِ المُعَبَّـــدِ (١)

ألا أيُّهـــذا الزَّاجِـــرِي أحْـــضُرُالوَغَى ... وأنْ أشْـــهَدَ اللـــذَّاتِ هَـــلْ أنْـــتَ مُخْلِـــدِي؟

فـــإنْ كُنْـــتَ لا تَـــسْطِيعُ دَفْـــعَ مَنِيَّتِـــي ... فَـــدَعْنِي أُبَادِرْهـــا بمـــا مَلَكَـــتْ يَـــدِي

فلَـــولا ثَـــلاثٌ هُـــنَّ مِـــنْ حَاجَـــةِ الفَتَـــى ... وجـــدِّكَ لـــم أحْفَـــلْ متَـــى قَـــامَ عُـــوَّدِي

فَمِـــنْهُنَّ سَـــبْقِي العَـــاذِلاتِ بِـــشَرْبَةٍ ... كُمَيـــتٍ متَـــى مَـــا تُعْـــلَ بالمـــاءِ تُزْبِـــدِ (٢)

وَكَـــرِّي إذَا نَـــادَى المُـــضَافُ مُحَنَّبـــاً ... كَـــسِيدِ الغَـــضَا نَبَّهْتَـــهُ المتـــورِّدِ (٣)

وتَقْـــصِيرُ يَـــوْمِ الـــدَّجْنِ والـــدَّجنُ مُعْجِـــبٌ ... بِبَهْكَنَـــةٍ تَحْـــتَ الطِّـــرَافِ المُمَـــدَّدِ (٤)

كَـــأنَّ البُـــرينَ والـــدَّماليجَ عُلِّقَـــتْ ... علـــى عُـــشَرٍ أو خِـــروَعٍ لَـــمْ يُخَـــضَّدِ

فـــذرني أروِّي هَـــامَتي فـــي حَيَاتِهـــا ... مخَافَـــةَ شُـــرْبٍ فـــي الحَيَـــاةِ مُـــصَرَّدِ (٥)

كـــريمٌ يـــروِّي نفـــسَه فـــي حَيَاتِـــهِ ... ســـتَعْلَمُ، إن مُتْنَا، صَـــدَى أيِّنَـــا الـــصَّدِي (٦)

أرَى قَبْـــرَ نَحَّـــامٍ بَخِيـــلٍ بمَالِـــهِ ... كقَبْـــرِ غَـــوِيٍّ فـــي البَطالَـــةِ مُفْـــسِدِ (٧)

---

(١) المعبد : المصبوغ بالقطران.

(٢) كميت: تضرب إلى السواد.

(٣) المضاف: المدرك الذي أصابه العدو، المحنب: الفرس في يديه انحناء، وهو مما يمدح به، السيد : الذئب، المتورد: طالب الورد.

(٤) الدجن: إلباس الغيم للسماء، البهكنة: حسنة الخَلْق، الطراف: البيت.

(٥) المصرد: الذي يقطع قبل الري.

(٦) صدى أينا: الصدى هنا جثمان الرجل، الصدي: العطشان.

(٧) النحام : البخيل.

تَــرَى جُثْــوَتَيْنِ مِــنْ تُــرابٍ عَلَيْهِمــا صَــفائحُ صُــمٌّ مِــن صَــفِيحٍ مُنَــضَّدِ (١)

أرى المَــوْتَ يعْتَــامُ الكِــرَامَ وَيَــصْطَفي عَقِيلَــةَ مَــالِ الفَــاحِشِ المُتَــشدِّدِ (٢)

أَرَى المَــالَ كَنْــزًا نَاقِــصًا كُــلَّ لَيْلَــةٍ ومَــا تَــنْقُصِ الأَيَّــامُ والــدَّهْرُ يَنْفَــدِ (٣)

لعَمْــرِكَ إنَّ المَــوْتَ مــا أخْطَــأ الفَتَــى لَكَــالطِّوَلِ المُرخَــى وثِنْيَــاه باليَــدِ (٤)

يأتي هذا المقطع ثانيا في طوله بعد مقطع الناقة، ويمثل التعويذة الثالثة التي يضعها طرفة إزاء الموت، فبعد أن تناول الطلل / تعويذة الزمن، فالناقة / تعويذة المكان، جاءت الفلسفة الوجودية في هاته الأبيات لتمثل التعويذة الثالثة، إذ يحاول الشاعر أن يتجاوز محنة الوجود من خلال الفلسفة الفكرية التي تحاول أن تتوافق مع فكرة الموت في سبيل الخلاص من أسر هذه المحنة، وذلك من خلال الاستغراق في اللذة /الأنا ورفض الاستسلام لفكرة الموت /الزمن.

يرتكز المقطع هنا على تأكيد الذات من خلال تجربتي الحرب واللذة الحسية، فطرفة هنا يفر من فكرة الفلاة / الموت إلى انعكاسات الحياة، محاولا أن يروي منها نفسه ما استطاع في سبيل تأكيد معنى الحياة والوقوف أمام حقائق الفناء والتناهي، وهذه الانعكاسات وجدت طريقها إلى شبكته التصويرية كما وجدت طريقها إلى حياته، فبعد أن رأيناه يلبس الأطلال مشاعر الفقد والغياب التي يعانيها، ثم رأيناه يحاول أن يتخذ من الراحلة مصدرا للشعور بالأمن والأمان، ها نحن نراه ينقل بعض مشاعره

---

(١) جثوتين: الجثوة : التراب المجموع، الصفائح: الحجارة العراض، المنضد : وضع بعضه فوق بعض .

(٢) يعتام: يختار ويختص، عقيلة: خياره وأحسنه، الفاحش : سيء الخلق، المتشدد: الممسك.

(٣) كذا ورد في الديوان ، ورواية ابن الأنباري والزوزني "أرى العيش..." (انظر: شرح القصائد السبع الطوال، ص ٢٢٠، و..... ص ١٩٩)، وهي أليق بالسياق.

(٤) الطِّوَل: الحبل. ثنياه: ما انثنى منه.

تلك من خلال تصويره الانغماس في الملذات الحسية وفي عالم البطولة، في محاولة للهرب من واقعه المؤلم.

وهذا التصوير يبدو حادا في طبيعته الفنية، إذ لا جدال في أن هذه الأبيات تصور مذهبه في التلذذ الحسي وعمق انغماسه في اللهو بشكل رائع ودقيق، وأن الأبيات توحي بمدلولاتها الشعرية بوضوح، مما يكشف صدق العاطفة فيها من جهة، وقدرة صاحبها على استعمال الألفاظ المعبرة من جهة أخرى .

ويظهر ذلك في طبيعة الدوال التي استعملها الشاعر، فالبِيض، والقينة، والبرد، والمجسد، وقطاب الحبيب، وجس الندامى، وبضة، والمتجرد، ومطروفة، وتشرابي، والخمور، ولذتي توحي بالمعاني التي ينقلها الشاعر إلينا، وتعبر عن الحسية الطاغية التي كانت ركنا من أركان الشبكة الدلالية لطرفة كما نراها في هاته الأبيات.

ولعلنا نتوقف عند كلمة "تشرابي" – مثلاً – ، فهذه الكلمة فيها من الدلالة على التلذذ بشرب الخمر والاستمرار عليه ما يكشف تعمق مدلولاتها في مشاعر طرفة وأفكاره اللاشعورية، فهي تدل على الإمعان في اللذة والحسية الطاغية بما لا تدل عليه بعض مرادفاتها كـ"إدماني الخمور"، أو بعض صيغها الأخرى كما لو كان البيت "وما زال بي شرب الخمور".

ولا يقتصر الأمر على طبيعة الدوال فحسب، وإنما يتجاوزه إلى الدلالة التعميمية التي يتضمنها التتابع الدلالي لهاته الألفاظ: (وما زال تشرابي... ولذتي، وبيعي، وإنفاقي طريفي ومتلدي)، إضافة إلى إعمال المصدر (إنفاقي) في المتضادين (طريفي ومتلدي).

ونلحظ هنا أن طرفة وظف هذه الصورة لإثبات حضور الذات الفردية في مواجهة الفناء، ولذا حملت إشارات متعددة حول تأكيد فاعلية الذات في مواجهة الفناء: "أبادرها بما ملكت يدي"، "سبقي العاذلات"، "وكري إذا نادى المضاف ..."، "وتقصير يوم الدجن..."، "أروي هامتي في حياتها..."، حيث إن تكثيف هذه الإشارات محاولة لإقناع الذات في

حضورها الحركي المناوئ للسكون، والباحث عن إثبات الأثر/الفعل الباقي والمؤثر في صفحة الزمن/الفلاة.

وبالإضافة إلى دلالة الأبيات على عمق انغماس طرفة في اللهو والتلذذ الحسي، فإنها تصور منهجه المتفرد الذي يمزج معاقرة اللذة بالفروسية، ويجمع حسَّ التبذل والانحطاط إلى المثالية والسمو.

وهذا المنهج المتفرد كان جزءاً من إحساس طرفة بشقائه وتوحده، وحاجته إلى تجاوز محنته وخوفه من الموت بالانغماس في المتع الحسية تارة، والتسامي بهذه المشاعر فوق نفسه والآخرين بالفروسية والمثالية تارة أخرى.

طرفة هنا يحاول أن يثبت أنه يحمل فلسفة واضحة في موقفه من نفسه ومجتمعه، وفي موقف نفسه من الحياة، وبعبارة أخرى كان يصدر عن حس فلسفي تفرد به عن مجتمع قبيلته، بل وعن بقية شعراء عصره، لكن هذه الفلسفة تأتي محاولة للتسامي بمشاعر القلق والخوف من الموت، وتحويلها من مشاعر سلبية تدل على الجبن والضعف إلى دوافع إيجابية منتجة تدل على الشجاعة في مواجهة الموت، محاولا أن يعلل بهذه الفلسفة إخفاقاته في مواجهة الحياة والهرب إلى عالم اللذة/النسيان.

ومن البارز أن الشاعر وقد اضطر إلى انتهاك هذه المحرمات القبلية والقيم الثقافية الشعورية لمجتمعه في سبيل رفض الاستسلام لفكرة الموت، يتخذ من الفروسية رمزا للفعل البطولي الذي يدعيه لنفسه، محاولا أن يشعر نفسه بالقوة والقدرة على مواجهة الموت، وفي سبيل إكمال هذه الإطار فإنه يتجه إلى لغة الحوار؛ ليتخذ من تلك الأفكار السلبية التي تلومه أن يشهد الوغى ذاتا ثابتة يحاورها ويلومها، وهنا فإن من المستبعد أن نجد في المجتمع الجاهلي من يلوم طرفة على الشجاعة، إذ كانت قيمة أصيلة من قيمهم، والذي يتسق مع نسق شعر طرفة أن هذه الذات ما هي إلا مشاعر طرفة الملحة الخائفة من الموت، وأن هذا اللوم كان يأتيه من داخلة نفسه، لكنه يعمد إلى نقله إلى الآخر ليظهر في صورة مقبولة متسقة مع قيم مجتمعه.

على أن هذه الفلسفة الوجودية الحادة التي جاء بها طرفة تتشكل من عناصر متباعدة في الأصل، إذ تتشكل من عناصر اللذة والفروسية والموت، فاللذة تأتي من جهة الكأس والقينة ومجالس الطرب واللهو، والفروسية تبرز في مشاهد الوغى وفي نجدة المضاف الذي أدركه العدو، والموت يأتي تعليلا لكل منهما "ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى، وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي".

والأصل في هذه العناصر أنها عناصر متباعدة، فاللذة أبعد ما تكون عن الفروسية القائمة على الإحساس بالمسؤولية الاجتماعية تجاه النفس والآخرين، وعن الموت الذي يفترض أنه ينغص اللذة ويفسدها، وجمع الشاعر لها في صورة واحدة مع تباعد عناصرها يميل بمركز الثقل في الصورة الشعرية، ويدل على شدة تأثر طرفة بفكرة المصير، وخوفه الشديد من الموت، وهي الصورة الملحة التي تتعاود هذا الأثر الأدبي لطرفة ولا تنفك عنه.

وعلى نحو ما تسللت الدلالات الإشارية للموت على صورة الناقة نراها تتسلل في هاته العناصر أيضا، فمنادمة القينة والانغماس في اللذة يأتي رغبة في الوصول إلى الخلاص أو النسيان، لكن طرفة يخفق في ذلك، بحيث إن صوت المغنية يذكره بصوت النياق التي تبكي ولدها الميت كما جاء في رواية جمهرة العرب لأبي زيد القرشي :

إذا رَجَّعَتْ في صَوْتِها خلتَ صَوْتَها تَجَاوبَ أظْآرٍ عَلَى رُبَعٍ رَدِي(١)

وتشبيه صوت المغنية بصوت الأظآر التي تبكي على فصيل ميت ملفت للنظر حقا، وقد علق عليه مصطفى ناصف بقوله: "هذه الصورة لا تتداعي إلى عقل طرفة عبثا، ولا

(١) جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٩هـ، ج١/ ص ٣٢٠، وورد البيت كذلك في شرح المعلقات السبع للزوزني، ص١٩٣، والأظآر: العاطفة على ولد غيرها المرضعة له من الناس وغيرهم، والربع: الفصيل الذي ينتج في الربيع، وهو أول النتاج.

يستطيع المرء أن يغفل مثل هذا التداعي بعد أن ساق طرفة هذا الوصف الهائل للناقة حين جعلها آية القوة والمنعة والحياة... وهكذا أزعم أني محق حين أزعم أن رمز الناقة –في القصيدة– مثير للاضطراب والحيرة، أو لنقل إن طرفة موزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان. ولم يستطع أن يوفق بين المتضادات.... ولدينا مزيد من الأبيات المهمة في إثبات ذلك العجز عن المصالحة بين الغرائز المضطربة"[1] .

وفي الحق أن رمز الناقة سيكون كذلك إذا نظرنا إليه مجردا عن نسق القصيدة التي تدور حول الحياة والزمن، وتتناول مشكلة المصير كما عنونها مصطفى ناصف نفسه[2]، وإذا لم نلتفت إلى سيطرة اللاشعور على كثير من أفكار الشاعر، والشعر ينبت في كثير من حالاته من خلال اللاوعي؛ "ولذلك فإن حالة الوعي تصبح أسوأ حالات التلقي للشعر، وأحكامها على الشاعر ظالمة، لأنها حالة عقلية، ومقاييسها عقلية، والشعر غير عقلي"[3].

وهذا الاضطراب الذي يشير إليه مصطفى ناصف ليس اضطرابا بقدر ما هو لون من ألون الصدام بين الأفكار الواعية واللاواعية في شعر طرفة، فبينما كان طرفة حريصا على أن يعالج موقفه من الموت، وأن يثبت قدرته على التوافق مع الحياة وانغماسه فيها وفي جوانبها المتعددة كانت صورة الموت تلح على هذه المعلقة وتتسلل إليها مرة بعد مرة.

وتداعي هذه الصورة وأمثالها إلى معلقة طرفة يؤكد أن طرفة كان يعيش سلسلة مستمرة من معاني الانفعال والصدام والتأزم، وأن هذه الصور وأمثالها كانت تتسلل إلى شعره من خلال اللاوعي، وهنا فإننا نجد معنيين قائمين في مضموني النص الظاهر

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١٦٥–١٦٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٥ وما بعدها.

(٣) الخطيئة والتكفير، ص ٢٦٢.

والباطن يتلاقيان في شبكة من الصور الفنية بكيفية معينة، وعلينا أن نوجد تآلفا بينهما[1] من خلال تحديد علاقة ظاهر الصورة بباطنها، ومن خلال تفسير تداعيات الصور وتتابعها، لنصل إلى القراءة الفاعلة التي تخدم النص الأدبي ولا تجني على وحدة الأثر وتماسكه.

إن هذا التآلف يتحقق عندما نرى أن الناقة كانت انعكاسا لصورة الحياة الحادثة التي تشق طريقها في الزمن / الحياة المستمرة، وخلال هذه المسيرة فإن صورة الموت حاضرة في ذهن طرفة، إذ تتسلل إلى أفكاره الواعية لتعبر عن انكسار إرادته الدفاعية بتحصين حياته بكل أساليب القوة والأمان، كما أن حضور الموت في أثناء الانغماس في اللذة الذي كان أداة تحصينية ثانية ضد الموت يدل على فشل طرفة في نسيان الموت، كما يدل على عمق المأساة التي يعانيها من جهة واستمرارها من جهة أخرى، وهذا الاستمرار –كما يرى مورون– هو الذي "يمكن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبد بالأديب، ومن الوقوف على حاله المأساوي"[2].

وحين ندقق النظر في المكونات الإشارية لهذه الحالة فإننا نجد أن تسلل صورة الموت وحضورها مرة بعد مرة لم يكن إلا دلالة على حالة مأزومة وشعور متكرر بالاستلاب تجاه الموت ومشكلات المصير، فصورة الموت تتكرر في تسلل هذه الإشاريات في صورتي الطلل والظعائن الغارقتين في الغياب، وفي صورة المرأة الشبيهة بالظبي المطفل، كما تأتي على صورة الناقة في مواضع، وفي صورة المغنية التي ترجع صوتها، وهي بعد بارزة في بناء المعلقة وفي الألوان التي صبغت بها، وما ينبعث وراءها من ظلال ومعانٍ.

ولا شك أن لهذه الحالة أسبابها الكامنة في أعماق طرفة، وأن تعبيره عنها يكشف عن الصورة المتماثلة التي تتكرر في القصيدة، لتكون منها وحدة نفسية وشعورية أبعد

---

(١) انظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص٧٣–٧٤.

(٢) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، ص ١٣.

ما تكون عن التناقض، وأشد ما تكون في التعبير عن مخبآت اللاشعور التي يعانيها طرفة ويعبر عنها من خلال ولادة قصيدته في حالة من اللاوعي، لتكشف عن إلحاح صورة الموت وحضورها المستمر في تفكيره ومشاعره.

وعلى هذا النحو فإن شرب الخمر لا يأتي طبيعيا، وإنما يظهر ملحا يقضي على حياة طرفة وماله، ويستمر حتى يصل به إلى تلك الحال المأساوية التي تتحاماه بها العشيرة كلها، وهذا التعبير "تتحاماه" يدل على الحالة التي وصل إليها طرفة من الضياع، وبخاصة وهو يؤكد هذه الحالة عندما يشبه نفسه بالبعير الأجرب المصبوغ بالقطران، وهي صورة بشعة قريبة من الموت كذلك، كما أنها تذكر بالنهاية التي يتعرض لها بعض مدمني الخمور أو يكونون عليها في أثناء ولوغها في عقولهم.

وانقطاع صلة طرفة بقومه وإفراده إفراد البعير الأجرب يسلمه مباشرة إلى عالم الموت، وهو ما يفسر به الشاعر فروسيته، ليساوي بينها وبين اللذات، ولم تكن لتتساوى إلا في هذا الإطار السوداوي الذي أودى بمشاعر طرفة وبأفكاره، والذي يكرره مرة بعد مرة، فاللذة والفروسية والموت يجتمع بعضها مع بعض لتأتلف في صورة واحدة، وهو بذلك يحاول أن يوجد صورة مقبولة لمشاعره المأزومة؛ لإثبات قدرته على الحضور والتماسك أمام هذه المشاعر السلبية.

وهذه الفلسفة بتكوينها الذي يظهر متناقضا لأول وهلة تكشف عن صراع مستمر بين رغبات الشاعر المتعارضة تارة وبين رغباته الذاتية وحاجاته النفسية والإنسانية تارة أخرى، وهي بمجموعها تمثل شيئاً من صِراعه الداخلي مع حقائق الكون والوجود، وطرفة لا يجعلنا نبعد في التفكير كثيرا حين يعلن أنه لا يمكن أن ينفك عن هذه الفلسفة الوجودية ما دام الخلود أمرا مستحيلا، ومادام لائموه لا يستطيعون أن يدفعوا عنه الموت الذي ظل دائرة ترتكز عليها مشاعره وموقفه من نفسه والمجتمع، ومن اللافت هنا أن يتآزر الجانب الشعوري لطرفة مع الجانب اللاشعوري، ففكرة الموت ليست فكرة خفية عند طرفة، نبحث عنها في اللاشعور، ونجدها في الصور البلاغية

فحسب، لكنها فكرة قد استقرت في مشاعره، حتى إذا أدركه التعب من إخفائها وتجاهلها انطلق يعبر عنها تعبيرا واضحا، وأصبحت اعتقادا يتناوله ويصرح به من غير مواربة في شعره، وهذا يدل على أن تأثره كان عنيفا، وأنه يقترب من أن يكون تأثرا مرضيا، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل بعض الباحثين يلمح إلى أن أفكار طرفة تجاه الصحراء وما يسميه بالصم الخوالد أودى بعقله[1].

وتبعا لذلك فإننا نجد في حديثه عن الموت معرضا خصيبًا لهذه الفلسفة التي تمزج اللذة / النسيان بالفروسية / التسامي، وتتخذ من الموت دائرة تتشكل فيها هذه المعاني وتفسر بها: "فذرني أروي هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصرد...".

ومن البارز أن هذا الحديث يتضمن شعورًا طاغيًا بالرهبة والوحشة، تظلله رغبة قوية في الحياة تطلب شربا تاما غير مُصَرَّد، وأنه يظهر في صورة من صور التحدي لمجتمع القبيلة ولقيمها، ولكن هذا التحدي يصدر عن نظرة عميقة في الناس والحياة، نظرةٍ متأثرة بقلق عنيف أقرب إلى القلق الوجودي الذي يمزج الشك بالحيرة، ويقلل من أهمية المثل الجماعية، ويدعو إلى اللذة الحاضرة، هرباً من الموت، وهلعاً من التفكر في المصير، ومجرى القدر.

لقد كان إحساس طرفة بالفناء والتناهي ملحا، وكانت صورة الموت تلوح له في كل لحظة، فالحياة ليست أكثر من مأساة شاملة؛ لأنها تنتهي إلى الفناء المسيطر، يستوي في ذلك البخيل النحام والغوي المفسد؛ وهنا نلحظ أن طرفة لم يساو بين البخيل والكريم، وإنما بينه وبين الغوي المفسد، وهو أمر يدل على عمق المأساة التي يشعر بها طرفة تجاه الحياة والأحياء، وعمق تلك الصورة التي كانت تلح عليه، فالأمر لا يقتصر على الكرم تلك الصورة القبلية المطلوبة، وإنما يتساوى بها حتى أولئك الذين وقفوا أموالهم

(١) انظر: صوت الشاعر القديم، لمصطفى ناصف، ص ٤١.

على أنفسهم، إما بخلا به على أنفسهم وعلى الآخرين، وإما إتلافًا له في مراتع الغواية والفساد.

وليس من العسير هنا أن نلحظ أن الاستغراق في الغواية وادعاء الفروسية في شعر طرفة وحياته كان موقفا تعويضيا، حاول به أن يدافع صورة الموت التي ظلت مسيطرة على مشاعره وتفكيره، أو أن يغيب أثرها في حياته، بحيث يوجد لنفسه فلسفة تساعده في التعامل مع هذه الصورة القاتمة.

ولا يمكن أن نقول إن انتهاب اللذة عند طرفة ناشئ من دافع غريزي بحت؛ لأنه لو كان كذلك لكان ذكر الموت مفسدا لهذه اللذة، ولكان من الأولى به أن يتناسى الموت، لا أن يجمع صورته إلى الموت والفروسية، وهنا تتكثف الصورة من خلال ما يسميه علماء النفس النقل المكاني[1]، إذ يجمع طرفة بين عناصر متباعدة فيؤلف منها صورة واحدة، ولكن هذه الصور تدل على معنى خبيء، أو على جزء مؤثر تدور حوله الصورة، ليصبغها بألوانه الخاصة، فتصبح تمثيلا له أو نتيجة عنه.

وهذه التجليات وأمثالها بما فيها من دوال لا يمكن أن تصدر إلا عن نفس تشربت مدلولاتها واستقتها من أعماق بعيدة في تداعياتها الشعورية وغير الشعورية؛ لتحمل أثرا دالا مكثفا في صورة نسقية ممتدة ومتعمقة في آن، وهو أثر يتعمق البنية الفنية واللغوية لشعر طرفة تعمقه في حياته وتفكيره.

لقد استطاع طرفة أن يخرج من كل ذلك بهذه الصورة الفلسفية المظلمة، التي جمعها من أشتات متباعدة، ولكنها بمجموعها تلعب الدور التعويضي في محاولة اصطناع لون من التوافق بين الأنا وبين المثل والقيم العامة من جهة، وبين الغرائز

---

(١) حول النقل المكاني وأثره في الألفاظ الأدبية انظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر أصوله وقضاياه، لسعد أبو الرضا، ص ٣٤ وما بعدها.

الطبيعية وما تواجهه من مثل وقيم تقف أمامها، ثم أمام المثل الجديدة التي يحاول طرفة أن يفرضها أو أن يتخذها مسارا تعويضيا يختاره ويؤمن به من جهة ثانية[1].

خامسا- لوحة (الآخر- ابن العم) :

فمَـالـي أرانـي وابـنَ عَمِّـيَ مَالِكًـا ... مَتَـى أدْنُ مِنْـهُ يَنْـأ عَنِّـي ويَبْعُـدِ

يَلُـومُ ومـا أدْري عَـلام يَلُـومُني ... كما لامَني في الْحَيّ قُرْطُ بن أعْبَدِ

وأيْأسَـني مِـنْ كُـلِّ خَيْـرٍ طَلَبْتُـهُ ... كأنـا وضَـعْنَاهُ على رَمْسِ مُلْحَـدِ[2]

علـى غَيْـرِ شَـيْءٍ قُلْتُـهُ غَيْـرَ أنَّنـي ... نَـشَدْتُ فَلَـمْ أُغْفِـلْ حَمولَـةَ مَعْبَـدِ

وقَرَّبْـتُ بِـالقُرْبى، وجَـدِّكَ إنَّنِـي ... مَتَـى يَـكُ عَهْـدٌ للنَّكِيثَـةِ أشْـهَدِ

وإنْ أُدْعَ للجُلَّـى أكُـنْ مِـنْ حُماتِهـا ... وإنْ يَأتِـكَ الأعْـدَاءُ بالجَهْـدِ أجْهَـدِ[3]

وإنْ يَقْـذِفُوا بالقَـذْعِ عِرْضَـكَ أسْـقِهِمْ ... بـشَرْبِ حِياضِ الْمَوتِ قَبـلَ التَهَـدُّدِ[4]

---

(١) يحدد علماء النفس أركان الجهاز النفسي بثلاثة أركان، وهي: الأنا، وهي مجموعة من الدوافع والأفعال التي تهدف إلى تكييف جسم الإنسان ع الواقع، ومراقبة وصول الحوافز إلى الحركة، والركن الثاني الأنا الأعلى، ويتمثل في المتطلبات والنواهي، وينبني دوره على أساس رقابة الأنا، وتتشكل وظائفه من الضمير الخلقي، وملاحظة الذات، وتكوين المثل العليا، والركن الثالث ما يسمونه بالهو، وهو قطب الشخصية النزوي، ومحتوياته تشكل التعبير النفسي للنزوات الواعية، وهي وراثية فطرية في جزء منها، ومكبوتة مكتسبة في جزئها الآخر، وهو المستودع الأول للطاقة، ويدخل في صراع مع الأنا والأنا الأعلى اللذين يشتقان منه. راجع ذلك في: معجم مصطلحات علم النفس، لعبد المجيد سالم ونور الدين خالد، ص ٣٧، ٢٤٥.

(٢) الرمس: قبر، الملحد: من اللحد، وهو الشق في جانب القبر لا وسطه.

(٣) الجلى: الأمر العظيم.

(٤) القذع: اللفظ القبيح.

بـــلا حَـــدَثٍ أحْدَثْتُـــهُ، وكَمُحْـــدِثِ ... هِجـائي وقَـذْفِي بالـشَّكاةِ ومُطْـرَدِي

فلـــو كـــان مَـــوْلاي امْـــرَأً هُـــوَ غَيْـــرُهُ ... لفَـــرَّجَ كَرْبِـــي، أو لأنْظَرَنـــي غَـــدِي

ولكِـــنَّ مَـــوْلايَ امْـــرُؤٌ هُـــوَ خَـــانِقِي ... علـى الـشُّكْرِ والتَّـسآلِ أو أنـا مُفْتَـدِ

وظُلْـــمُ ذوي القُرْبَـــى أشَـــدُّ مَـــضاضَةً ... على المرْءِ مِنْ وَقْعِ الْحُسامِ المُهَنَّدِ

فَـــذَرْنِي وعِرْضِـــي إنَّنـــي لَـــكَ شَـــاكِرٌ ... ولـو حَـلَّ بَيْتِـي نَائِيًـا عِنْـدَ ضَـرْغَدِ[1]

فَلَـوْ شَـاءَ رَبِّـي كُنْـتُ قَـيْسَ بـن خَالِـدٍ ... ولـو شـاء رَبِّـي كُنْـتُ عَمْـرَو بْـنَ مَرْثَـدِ

فأصْـبَحْتُ ذَا مَـالٍ كَثِيـرٍ وعَـادَنِي ... بَنُـونٌ كِـرامٌ سَـادَةٌ لِمُـسَوَّدِ

أنـا الرَّجُـلُ الـضَّرْبُ الـذي تَعْرِفُونَـهُ ... خُـشاشًا كَـرَأسِ الْحَيَّـةِ الْمُتَوَقِّـدِ[2]

وآلَيْـتُ لا يَنْفَـكُّ كَـشْحِي بِطانَـةً ... لِعَـضْبٍ رَقِيـقِ الـشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّـدِ[3]

أخِـي ثِقَـةٌ لا يَنْثَنِـي عَـن ضَـرِيبَةٍ ... إذا قِيـل: مَهْـلاً، قَـال حَـاجِزُهُ: قَـدِي[4]

حُـسَامٌ إذا مـا قُمْـتُ مُنْتَـصِرًا بِـهِ ... كَفَى العَوْدَ منه الْبَدْءُ لَيْسَ بِمُعْضَدِ[5]

إذا ابْتَـدَرَ القَـوْمُ الـسِّلاحَ وجَـدْتَنِي ... مَنِيعًـا إذا ابْلَـتْ بِقَائِمِـهِ يَـدِي

---

(١) ضرغد: حرة بأرض غطفان.

(٢) الخشاش: الماضي في الأمور، المتوقد: الذكي كثير الحية.

(٣) الكشح: الخاصرة، والعضب: السيف البتار، شفرتاه: حداه.

(٤) قدي: قد مضى الأمر.

(٥) المعضد: الرديء من السيوف.

وبَـــرْكٍ هُجُـــودٍ قَـــدْ أثَـــارَتْ مَخَـــافَتِي ... نَوادِيَـــهُ أمْـــشِي بِعَـــضْبٍ مُجَـــرَّدِ[1]

فَمَـــرَّتْ كَهَـــاةٌ ذاتُ خَيْـــفٍ جُلالَـــةٌ ... عَقيلَـــةُ شَـــيْخٍ كالوَبِيـــلِ يَلَنْـــدَدِ[2]

يَقُـــولُ، وقَـــدْ تَـــرَّ الوَظيـــفُ وسَـــاقُها: ... أَلَـــسْتَ تَـــرَى أنْ قَـــدْ أتَيْـــتَ بِمُؤْيَـــدِ[3]

وقَـــالَ: ألا مَـــاذا تَـــرَوْنَ لِـــشَارِبٍ ... شَـــدِيدٍ عَلَـــيْكُمْ بَغْيُـــهُ مُتَعَمِّـــدِ

فَقَـــالَ: ذَرُوهُ إنَّمَـــا نَفْعُهَـــا لَـــهُ ... وإلا تَكُفُّـــوا قَاصِـــيَ البَـــرْكِ يَـــزْدَدِ[4]

فَظَـــلَّ الإمَـــاءُ يَمْـــتَلِلْنَ حُوارَهَـــا ... ويُـــسْعَى عَلَيْنـا بالـسَّدِيفِ المُـسَرْهَدِ[5]

هذه الأبيات تتكون من جزئين، يتناول الجزء الأول منها علاقته بابن عمه مالك، وهو هنا صورة للآخر الذي يشاركه مسيرة الحياة، الآخر الذي يحاول طرفة أن يقترب منه، ولكنه يصر على لومه، وعلى هجائه وقذعه، وظلمه مع كونه من ذوي القربى، فطرفة يتخذ من ابن العم /الآخر أنموذجا للتحكم والتسلط والتمادي في الخطأ وحبس الخير.

وصورة ابن العم هنا تندغم فيها صورة القبيلة كاملة، بما فيها من دلالات إشارية ترمز إلى البقاء والأمان والحماية، والعودة إلى أصل الحياة، والصورة الكبرى المستمرة

(١) البرك: الإبل، والهجود: النيام، نواديه: أوائله، العضب: القاطع، المجرد: المسلول.

(٢) الكهاة: الضخمة المسنة، والجلالة: الجليلة الضخمة، والعقيلة: خير المال وأفضله، والوبيل: العصا، واليلندد: شديد الخصومة.

(٣) تر: ظهر صوته لما ضرب بالسيف، الوظيف: ما بين الرسغ والساق في الرجل، وما بينها والذراع في اليد، والمؤيد: الداهية.

(٤) قاصي البرك: ما تقصى من الإبل وتنحى.

(٥) يمتللن: يشوينه في الملة وهو الرماد الحار، والحوار: ولد الناقة، والسديف: قطع السنام، والمسرهد: السمين.

للبقاء من خلال توارث الحياة، ولذا فهي تمثل ذلك الصراع الذي يعانيه طرفه بين حاجاته إلى الأمان والاستقرار وبين تميز موقف قومه منه وبعدهم عنه.

ويظهر أن طرفة يرى في هذا الآخر السمات الأبوية التي يحاول أن يتمسك بها وأن يقترب منها، مع خوفه الشديد من فقدها، ولذا فقد تحول الخطاب في هاته الأبيات إلى الخفض، وإلى الليونة التي لا نجدها في الأبيات السابقة ولا اللاحقة.

وتبني الشاعر لهذه اللغة الحانية يبدو انغماسا في صورة الأب، ليؤكد أن الحدة ومنطق الاستعلاء غير الأبوي لا يمكن أن يثمر في التعامل مع أبناء القبيلة، كما يؤكد حاجته لهذه اللغة التي ينشدها في ابن عمه وفي القبيلة، تلك اللغة التي كان يطلبها ويهيم بها، ويتمناها في علاقته بمحيطه الاجتماعي والقبلي.

وينكشف هذا الملمح من خلال تلك الصيغ اللينة المتكررة في المقطع: "فمالي أراني ..."، "متى أدن منه ينأ عني..."، "على غير شيء قلته ..." ...، إذ إن في تحول الخطاب هنا دلالة إشارية على تحول في طبيعة المدلول المشار إليه، وفي الاستجابات المتحققة تجاهه.

لقد حاول طرفة أن يوظف هذه النموذج ليكون منطلقا للحديث عن أحقيته بالبقاء ضمن الدائرة القبلية في محاولة للتمسك بالحياة وبالبقاء، ويمكن للقراءة المتفحصة أن تتوقف عند هذه الدوال التي يتوسلها الشاعر، لإثبات حقه الفردي في البقاء ضمن دائرة القبيلة / الحياة: (ابن عمي ـ الحي ـ القربى ـ يأتك الأعداء – مولاي –ذوي القربى)، كما يمكن الوقوف عند تلك البنى التي تضمنت إشارات متواصلة إلى وفائه بضرورات الحياة القبلية التي عرفتها العرب: "قربت بالقربى..."، "متى يك عهد للنكيثة أشهد"، "وإن أدع للجلى أكن من حماتها ..."، "وإن يقذفوا بالقذع عرضك..."، وتكرار هذه الإشارات ينبئ عن شدة تمسك طرفة بالقبيلة وشدة حاجته إليها بوصفها ملاذا آمنا لحياته، ومضادا لمشاعر القلق من المجهول والخوف من الفناء التي تعمق مشاعره وأحاسيسه.

ويظهر أن طرفة كان نسقيا عندما جعل خلافه مع ابن عمه يأتي بعد حديثه عن تحقق الفناء، إذ يعلل طرفة رفضه لموقف ابن عمه بكون الموت حقيقة واقعة، وأنه كالطول المرخى وثنياه باليد؛ ليؤكد أن اختلافه مع الآخر إنما يأتي من جهة اختلاف موقف كل منهما من الموت، وبعبارة أخرى مع عدم استحضار صورة الموت بوصفها قوة طاغية مؤثرة في كل مناحي الحياة، كما يؤكد أن مأساة طرفة كانت مأساة وجودية، وأن صورة الموت كانت صورة ملحة وتأزمًا متكررًا لم يستطع أن ينفك منه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصورة المتكررة الملحة تظهر من جديد في بروز صورة الموت وتسللها إلى آماله ورغباته، إذ اتخذ طرفة من الخير الذي يطلبه من ابن عمه أداة يتحصن بها ضد إخفاقات الزمن وهواجس الفناء، إلا أن هذا الخير جاء ممزوجا بالنموذج الإنساني الذي يمثله، بمعنى أن الخير الذي يطلبه هنا ليس إلا قناعا لنموذج إنساني يتمناه ويرجوه، نموذج أبوي يأتي بالخير ويتمتع بالسلطة الحانية، التي تستحق ما نراه في الأبيات من لهجة ذات دعة وخفض، ولكن طرفة لا يجد هذا النموذج، ويدفعه اليأس إلى استعادة صورة الموت والفناء من جديد: "وأيأسني من كل خير طلبته كأنا وضعناه إلى رمس ملحد".

وهذا الامتزاج بين اللهجة الأبوية الحانية والمتطلبات التي يبحث عنها طرفة في الآخر وصورة الرمس الملحد يحيل على صورة مؤلمة من صور الفقد التي كانت تلح على طرفة في تناوله لأفكاره وفي حديثه عن الآخر وفي قلقه المستمر وتأزمه من صور هذا الفقد، فليس من العسير أن تضع مفردة الأب هنا مكان الخير، وأن تستشف من خلالها أن صورة فقد طرفة للأبوة يتسرب هنا من خلال اللاوعي، وأن ارتباطًا ما كان يلح على الشاعر حين يكرر صورة القبر مرة بعد مرة .

والشاعر ينتقل بعد ذلك ليعبر عن إخفاقه في التعاطي مع السلطة الأبوية أو القبلية الموجودة مع رفضه هدم ذاته في تطويعها للآخر الذي ينهش عرضه، ولو اضطر للسقوط في فخ الفناء والتناهي، واضطر إلى الرحيل وجعل بيته نائيا عند ضرغد، ثم يختم هذا

الجزء بالإحالة على القدر ومشيئة الله التي لم تقدر له ما كان يتمناه من الخصب المتنامي والكثرة المتناهية في المال والولد، وهي هنا ترمز إلى افتقاده ما كان يتمناه في معركته مع المصير، وفي وقوفه أمام عاديات الزمن، من خلال المال الذي يحقق له التصالح مع الآخر / الأبوي، كما يحقق له جوانب اللذة الحسية التي يراها من حاجة الفتى، والولد الذي يحقق به استمرارية الحياة أمام الفناء، والإحالة على القدر تبدو إحالة لا شعورية على صورة مستقرة في اللاوعي جاء فيها القدر حاسما ونهائيا باستحالة تحقق هذه الوفرة التي يشير إليها ويتمناها.

ويأتي الجزء الثاني من هذا المقطع ليمثل الصورة المقابلة للصورة الأولى التي جاءت مشوبة بلهجة الخفض والليونة، ولا ريب أن طرفة أحس ما في حديثه مع ابن عمه من خنوع لسلطة خارجية عنه؛ لذا نراه يعيد تدوير السلطة لصالحه مرة أخرى، وهو الفعل ذاته الذي ختم به حديثه عن الناقة.

وهذا الجزء يبدأ بالإشارة المباشرة إلى ذاته، "أنا الرجل الضرب ..."، وكلمة الرجل هنا تبدو متحفزة لتأكيد سلطته، ثم يأتي السلاح ليؤكد استعادة هذه السلطة والسيطرة ، وشعور طرفة بالخوف من الموت وعدم الثقة في الآخر، كما يحمل ملامح إشارية في الدفاع عن نفسه ضد احتمالات الموت والفناء، وفي دفع معاني الفقد عن الذات من خلال أدوات القوة المتمثلة في السيف.

ويلفت النظر هنا أن السلاح جاء ملتصقا بمفردات الأمان، وأن طرفة حين يتحدث عنه لا يتحدث عن قدرته على قتل الآخرين، وإنما يؤكد أنه سيظل ملتصقا به لحماية نفسه: "وآليت لا ينفك كشحي بطانة..."، "أخي ثقة لا ينثني.."، " قال حاجزه: قدي"، "ليس بمعضد" "وجدتني منيعا..."، وهذا يعني أن مجيء السلاح هنا جاء دفاعا من الشاعر عن نفسه ضد احتمالات الفناء، كما يؤكد الطبيعة القلقة التي عاشها طرفة تجاه الموت والفناء.

ويؤيد ذلك أن الشاعر أتبعها بأبيات تتحدث عن عقر "كهاة ذات خيف جلالة عقيلة شيخ كالوبيل يلندد"، ومجيئها في هذا الموضع يحتاج إلى تفسير، حيث إن إلحاح صورة الموت وتأزم الشاعر تجاهها يدفعه إلى تفدية نفسه بها، والعقر هنا يبدو تقليدًا جاهليا أو تعويذة تهدف إلى درء الموت عن الأحياء، إذ يلفت النظر قوله: "فظل الإماء يمتللن حوارها"، بعد قوله: "فقال: ذروه إنما نفعها له"، وهو أمر يحتاج إلى تفسير، فقد تخير الشاعر ناقة ذات بطن رجاء حصول نفع معين له[1]، وقد يكون هذا العقر تعويذة معينة ضد احتمالات الفناء، وربما تسربت هذه الفكرة إلى العقلية الجاهلية من خلال قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه إسماعيل عليه السلام، ويؤيد ذلك أن لأهل الجاهلية عقائد في الإبل وفي تركها وعدم التعرض لها كلها مرتبط بالتوالد والإنجاب[2]، ومعنى هذا أن عقر الناقة يحمل ظلالا دلالية تتصل بمدافعة الموت في لاوعي الشاعر، وهو أمر متكرر في هذه المعلقة.

لقد جاء عقر الناقة وفق بنية المعلقة وتتابعها النسقي مقدمةً للحديث عن موت طرفة "فإن مت فانعيني بما أنا أهله"، وإذا كانت الناقة– كما رأينا قبل– رمزا للحياة بكل ما فيها من حركة وسير نحو الفناء والمجهول فإن عقرها في هذا الموضع يضع حدا لتلك الأماني والتعويذات معلنا استسلام طرفة لهذه الحقيقة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن عقر الناقة عند قبر الرجل الكريم يعد تقليدا ينوب به العاقر عن المقبور في

(١) جاء في شرح الزوزني "وذكر الحوار يدل على أنها كانت حبلى، وهي من أنفس الإبل عندهم"، وقد سكت الأعلم وابن الأنباري عن تفسير مرجع الضمير في قوله: "إنما نفعها له"، وفسره الزوزني بقوله: نفعها للشيخ نفسه. (انظر: شرح المعلقات السبع، للزوزني، ص ٢١٠، وانظر: القصائد السبع الطوال، لابن الأنباري، ص ٢٣٨– ٢٣٩، وديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، ص ٥٦) وتفسير الزوزني يأباه السياق.

(٢) انظر: المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام، ج٦ /ص ٢٠٣–٢١١.

الضيافة[1]، وهذه الصورة بما فيها من إيحاءات تأبينية تجاوب معها طرفة بعقر الناقة إكراما لذاته، إذ سوف تؤدي إلى الحديث عن تأبينه لنفسه وخوفه من مساواته بمن هو دونه كما سيأتي في المقطع الأخير، وهذا ما يؤكد مركزية الفقد في بنية هذه المعلقة، كما يؤكد هذه الصورة التي تتعاود هذا النص الأدبي في شبكة دلالية متماسكة متصلة باللاوعي ومحيلة عليه.

سادسا- لوحة النهاية:

فـإنْ مِـتُّ فَـانْعِيني بِمـا أنَـا أهْلُـهُ ... وشُـقِّي عَلَـيَّ الْجَيْـبَ يَابْنَـةَ مَعْبَـدِ

ولا تَجْعَلِينِـي كَـامْرِئٍ لَـيْسَ هَمُّـهُ ... كَهَمِّـي، ولا يُغْنِـي غَنَـائِي ومَـشْهَدِي

بَطِـيءٍ عَـنِ الجُلَّـى، سَـرِيعٍ إلَـى الخَنَـا ... ذَلِيـلٍ بِأجْمَـاعِ الرِّجَـالِ مُلَهَّـدِ

فلَـوْ كُنْـتُ وَغْـلاً فِـي الرِّجَـالِ لَـضَرَّنِي ... عَـدَاوَةُ ذِي الأصْـحَابِ والْمُتَوَحِّـدِ

ولكِـنْ نَفَـى عَنِّـي الرِّجَـالَ جَرَاءَتِـي ... وصَـبْرِي وإقْـدَامِي عَلَـيْهِمْ ومَحْتِـدِي

لَعَمْـرُكَ مَـا أمْـرِي عَلَـيَّ بِغُمَّـةٍ ... نَهَـارِي، ولا لَيْلِـي عَلَـيَّ بِـسَرْمَدِ

ويَـوْمٍ حَبَـسْتُ الـنَّفْسَ عِنـدَ عِرَاكِهَـا ... حِفَاظًـا عَلَـى عَوْرَاتِـهِ والتَّهَـدُّدِ

عَلَـى مَـوْطِنٍ يَخْـشَى الْفَتَـى عِنْـدَهُ الـرَّدَى ... مَتَـى تَعْتَـرِكْ فِيـهِ الْفَـرَائِصُ تُرْعَـدِ

---

(١) ومنه قول جرير في رثاء قيس بن ضرار:

وَحَـقٌّ لَقَـيْسٍ أَنْ يُبَـاحَ لَـهُ الْحِمَـى ... وأنْ تُعْقَـرَ الوَجْنَـاءُ إِنْ خَـفَّ زَادُهَـا

(شرح ديوان جرير، محمد بن إسماعيل الصاوي، ومعه تفسيرات العالم اللغوي أبي جعفر محمد بن حبيب، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج١/ص١١٦).

أرى المَـــوتَ أعْـــدادَ النفـــوسِ، ولا أرَى بَعيـدًا غَـدًا، مَـا أقْـرَبَ اليَـوْمَ مِـنْ غَـدِ

سـتُبْدِي لَـكَ الأيَّـامُ مـا كُنْـتَ جَـاهِلا ويَأتِيـكَ بالأخْبَـارِ مَـنْ لَـمْ تُـزَوِّدِ

ويَأتِيـكَ بالأخْبَـارِ مَـنْ لَـمْ تَبِـعْ لَـهُ بَتَاتًـا، ولَـمْ تَـضْرِبْ لَـهُ وَقْـتَ مَوْعِـدِ

تـؤدي (إنْ) فـي فاتحـة المقطـع وظيفـة أسـلوبية، تبـرز صـوت الـشاعر المـسكون بهاجس القلق من احتمالية الموت في ريعان شبابه، في حين أن توجيه النداء إلى أخته ونسبتها إلى أبيه معبد في هذه الطقسية التأبينية يحمل دلالة على تمسكه بالمرأة / رمز الحياة، كما يوحي بارتباط خوفه من الموت بهذه الدائرة الأسرية في حياته.

والشاعر هنا يحاول أن يثبت وجوده من خلال إثبات فاعليته في الحياة، في محاولة للثبات أمام احتماليات الفناء، وبقاء أثره عمرا ثانيا كما يعبر شوقي في بعض تجلياته الشعرية.

وهـذه الفاعليـة التـي يحـاول الـشاعر أن ينـسبها لنفـسه تتجـسد مـن خـلال رفـض المساواة بينه وبين النقيض، بوصفه دلالة على أحقيته بالبقاء، مقابل ما كان عليه من الصفات المؤثرة التي جاءت محملة بإشاريات القوة والثبات والشجاعة والبذل: "ليس همه كهمي" "ولو كنت وغلا" "جراءتي وصبري وإقدامي عليهم ومشهدي"، "ويوم حبست النفس".

وقصدية مناكفة الفناء تبدو بارزة عند تصريح الشاعر بصبره على احتمالية الموت قصد سلامته من الذم، وإهمال الذكر الحسن بعد موته، وكأنه يحاول أن يوجد لنفسه مساحة للبقاء بعد الموت.

والشاعر يختم هذا المقطع وهذه القصيدة بالحديث عن حتمية الموت، وهي الفكرة التي ظلت رابضة على صدره إلى أن ختم بها هذا المشهد الشعري، وهي أشبه بمرحلة الكشف عن الغطاء، فالشاعر هنا يضعنا أمام هذه الصورة القاسية التي لم تكن تبرح خياله طيلة القصيدة، والتي رأيناها حاضرة في صوره التي كانت غارقة في الغياب، وممثلة

لرحلة الحياة القاسية نحو الفناء والمجهول، الذي يتهيبه طرفة ويخشاه خشية شديدة، ظهر أثرها في الصور المجازية، التي تتداعى في هذه المعلقة في تحول دائب مستمر، يحيلها إلى شبكة دلالية تصور حركة الحياة نحو الموت والفناء.

ومن خلال هذا العرض فإنه من البارز أننا رمز مركب عميق الجذور، وأن فكرة الموت والفناء كانت هي الفكرة الملحة التي يتعاودها الشاعر، فقد بدأت القصيدة بلوحة الغياب والفقد ، وانتهت بلوحة الفناء ، وبين هاتين اللوحتين كانت تجليات الموت حاضرة في مقاطع القصيدة التي بدأت أشبه بالتعويذات التي يتخذها الشاعر للخلاص من فكرة الموت، كما ظهرت في أثر اللاشعور بفرض صورة الموت على الشاعر حتى في الصور التي تمثل تعويضا نفسيًا يحاول بها مداراة خوفه من الموت، وهذا يعني أن الموت كان صورة ملحة لا تكاد تنفك عنها معلقة طرفة، وأن الموت كان دافعا للدلالات الإشارية المتتابعة في أفكار القصيدة وفي شبكتها البلاغية ومفسِّرًا لها.

ومن خلال موازنة هذه اللمحات الإشارية بحياة الشاعر التي يمكن تبين ملامحها الأولية من خلال شعره يتبين للفاحص أنه عاش حياة مضطربة مليئة بالألم والأمل والطموحات المتعارضة، وأن الأحداث التي عاشها وما اجترحته في نفسه من مشاعر سلبية ومكبوتات مختلفة وجدت طريقها للغته الشعرية من خلال مشاركة المخزونات غير الواعية التي تحاول أن تستلب القصيدة وتأسرها إليها؛ لأن عملية الإبداع الشعري عملية معقدة تتحد فيها المضمونات الظاهرة والمضمرة الواعية وغير الواعية لتغذي القصيدة وتصنع تميزها .

ولو أننا حاولنا أن نتبين المخبآت اللاشعورية التي تظهر في شعر طرفة لوجدناها تتميز بوحدة ترابطية عميقة، تتآزر فيها المعاني والصور والتعبيرات؛ لتكشف عن صورة عميقة من التأثر بما يمكن أن نسميه شعورا بالفقد والانفصال، ومحاولة مستميتة لإثبات الحضور والتماسك أمام هذه المشاعر السلبية من خلال فلسفة وجودية عميقة

تكشف عن صراع مستمر بين رغبات الشاعر المتعارضة تارة، وبين رغباته الذاتية وحاجاته النفسية والإنسانية تارة أخرى.

ومع أن المصادر الأدبية ليس كريمة في الحديث عن حياة طرفة إلا إن الأخبار القليلة التي توردها هذه المصادر تعطينا مفاتح للأحداث المهمة التي أثرت في شعر طرفة وحياته، وأسهمت في بناء تلك الصور البلاغية التي نراها ماثلة في شعره، ومتى ما ظهر تآلف هذه الصور مع تلك الأخبار فإن ذلك يعني صحة تلك الأخبار من جهة، وصحة نسبة هذا الشعر لطرفة من جهة أخرى، كما يفصح عن قدرة طرفة على التعبير الإنساني الصادق المؤثر من جهة ثالثة.

ولو أننا حاولنا أن نحصي هذه الأحداث التي واجهها طرفة؛ لتكون منطلقا في تفسير بصمته التعبيرية، فإن أول ما يصادفنا وفاة والده صغيرا(١)، وأنه عاش مع والدته وأخته الخرنق التي يغلب على الظن أنها كانت أكبر منه سنا(٢)، ومع أخيه معبد الذي ذكره في المعلقة(٣)، وأنه إلى ذلك كله وجد ظلما وعنتا من أعمامه في أموال أبيه وأنهم منعوا حقا لأمه وردة(٤).

وعندما نتأمل هذه الأحداث فإننا نجد أن محورها الأساس فقد والده، والآثار التي نجمت عن ذلك الفقد، ولذا فإننا نفترض أن فكرة الموت ستكون مسيطرة على الأفكار غير الواعية في شعر طرفة، وأنها ستمثل حجر الأساس في الجوانب غير الشعورية

---

(١) انظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة ، ج١/ ص١٨٧.

(٢) يروى لأخته في رثائه بيتان تتحدث فيهما عن سنه، وما كانوا يرجونه منه، وهما يوحيان بكونها أكبر منه سنا، وكذلك فإن هجاءه لزوج أخته قد يرجح كونها في سن أكبر منه. (انظر: ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص١٠٦، ١١٢، وانظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ج١/ ١٨٥-١٨٨).

(٣) انظر: ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص٥٠.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص١١٤.

التي ترتبط بقصائده وتغذيها بالصور البلاغية على نحو لا نجده عند أضرابه ممن لم يعانوا ما عاناه من مرارة الفقد وحرارة الانفصال.

ولعل هذا يؤكد ما وجدناه من صور مترابطة متشابكة تدور حول الموت بما يحمله من معاني الفناء والتناهي، وهي صور ملحة لا يكاد يفقدها طرفة، إذ تصبغ كثيرا من ألوان شعره، نجدها في صورة الطلل الغائر، كما نجدها في الفلاة الموحشة، وفي الناقة التي تمثل تعويذة أمام الموت، ثم نجدها في هذه الفلسفة الوجودية التي اتخذها مسرحا لمبادرة الموت بما ملكت يده كما كان يقول، ثم في هذه النهاية الحزينة التي يرثي بها الشاعر نفسه والحياة.

لقد كانت لغة الموت مسيطرة على أبيات طرفة، فهي صرخة وجودية يعبر بها طرفة عن شعوره بالعجز أمام حقيقة الموت، تلك الحقيقة التي أخذت منه والده صغيرا، وظلت تطارده في أحداث حياته حتى أودى بها شابا، وبين ذاك وذاك رأى أثر هذه الحقيقة في الأحداث التي عاناها وعاصرها.

على أن مما يزيدنا اطمئنانا إلى النتائج التي وصلنا إليها أن نضعها موضع التحقق من خلال استقراء الإبداعات الأخرى لطرفة، فعندما نقف عند الأطلال الدال الأول الذي وقفنا عنده في معلقته نجد أن طرفة تناول الأطلال في ستة مواضع كلها تتضمن إيحاءات بالفقد والفناء، ومنها الأبيات التالية:

أشَجَاكَ الرَّبْعُ أم قِدَمُهُ ... أم رَمَادٌ دَارِسٌ حُمَمُهْ (١)

كَسُطُورِ الرَّقِّ رَقَّشَهُ ... بالضُّحَى، مُرَقِّشٌ يَشِمُهْ (٢)

لَعِبَتْ بَعْدِيَ السُّيُولُ بِهِ ... وَجَرَى فِي رَوْنَقٍ رِهَمُهْ (٣)

---

(١) الدارس: ما ذهب أثره، والحمم: الفحم.
(٢) الرق: الكتاب، رقشه: زينه، يشمه: يزينه ويرسمه.
(٣) الرونق: أول النبات وأحسنه، الرهم: المطر الخفيف.

فالكَثِيـــــبُ مُعْـــــشِبٌ أنُـــــفٌ فتَنَاهِيـــــــــهِ فَمُرْتَكَمُـــــــــهْ (١)

جَعَلَتْـــــهُ حَـــــمٌّ كَلْكَلِهَـــــا لِرَبِيـــــعِ دِيمَـــــةٌ تَثِمُـــــهْ (٢)

حَابِـــسِي رَسْـــمٌ وَقَفْـــتُ بِـــهِ لَـــوْ أُطِيـــعُ الـــنَّفْسَ لَـــمْ أَرِمُـــهْ (٣)

طرفة هنا يرى في الطلل صورة الماضي الذي ذهب ولن يعود، الحياة التي فقدها، والعمر الذي يمضي به يوما بعد يوم إلى المغيب، فهو يتمثل مشاعر الغياب والفقد التي يشعر بها تجاه هذه الأطلال، ويلبسها من غير وعي منه مشاعره تجاه مراكز الاستقرار في حياته وحاجاته الاجتماعية الملحة التي فقدها، وأعني به على التحديد والده الذي فقده، والموت الحاضر الذي يمثل الركيزة الأساس في تكوين المشاعر الكامنة في الأعماق البعيدة لنفس طرفة.

في هاته الأبيات سنرى طرفة كغيره يبين حرصه على الأطلال وعلى الوقوف أمامها، لكنه مع حرصه عليها يراها بعيدة غائمة أمامه، قد لعبت بها السيول ودقتها الديم، كما غامت مشاعر استقراره وراحته وأذهبتها الأحداث والمواقف، ثم يرى نفسه مضطرا إلى تركها اضطراره إلى المضي بحياته نحو الموت والنهاية.

لقد كان طرفة في حديثه عن الأطلال بعامة يمزج بين ذكرياته وبين هلعه من حركة الزمن، وكانت صورة الأطلال تركز على إحساسه العميق بالفقد والرحيل، تلك الصورة التي لم تبارح خاطره، ولم تخل منها قصائده الشعرية، لتعبر عن أثر مخبآت اللاشعور في بناء وحدة ترابطية عميقة، تتداعى حولها المعاني، وتتدفق حولها العواطف، وتكشفها من حيث الجانب اللغوي الاستعارات والكنايات المضمرة

(١) الكثيب: الرمل المجتمع، تناهيه: ما ينتهي إليه الماء، مرتكمه : مجتمعه .

(٢) كلكلها: صدرها، وموضع التزامها وقصدها، ديمة: المطر الدائم، تثمه: تدقه وتكسره.

(٣) ديوان طرفة شرح الأعلم، ص ٧٤، ٧٥، وأرمه: أتركه.

والاختيارات التصويرية التي تنطلق على هيئة دفقات وجدانية من خلال اللاشعور بوصفه منطقة قادرة على التعبير اللغوي.

وحين ننتقل إلى صورة الخمر التي رأيناها صورة معاكسة يحاول بها أن ينسى همومه وأحزانه فإننا نجد طرفة يكرر هذه المعاني في مثل قوله:

ومَـا زالَ شُـرْبِي الـرَّاحَ حتَّـى أشَـرَّنِي ... صَـدِيقِي، وحتَّـى سَـاءَنِي بَعْـضُ ذَلِـكِ [1]

وحتَّـى يَقُـولَ الأقْرَبُـون نَـصَاحَةً ... ذرِ الجهـلَ واصْـرِمْ حبْلَهَـا مـن حِبَالِـكِ [2]

من البارز أن الخمر هنا ليست صورة للتمتع، بل هي وسيلة للشكوى من تفرده عن صديقه وعن أقربيه، الذين يلومونه ويعتبون عليه، فالخمر هنا وسيلته لنسيان الموت، ولذا بالغ فيها مبالغة أثارت حفيظة قومه عليه.

وصورة الذعر والخوف من الموت التي رأيناها في صورة المهاة المطفل تتكرر في شعره في غير موضع، فمن ذلك قوله:

وَلَهَـا كَـشَحَا مَهَـاةٍ مُطْفِـلٍ ... تَفْتَـرِي الرَّمْـلِ بِأفْنَـانِ الزَّهَـرْ [3]

والمهاة المطفل ذات وظيفة إيحائية مرتبطة بالخوف على الخشف، ولذا خصها طرفة في المعلقة وسماها خذولا، وعلل ابن الأنباري ذلك بقوله: "وإنما تخذل إذا كان لها خشف، وخص الخذول لأنها فزعة ولهة على خشفها، فهي تشرئب وتمد عنقها وترتفع وترتاع، ولأنها منفردة"[4]، وهذه الإيحاءات تمتزج بالخوف من الموت عند طرفة، وبخاصة ونحن نجده يصرح بذلك في مواضع أخرى من شعره كما في قوله:

---

(١) أشرني: أشهرني وأذاع خبري.

(٢) ديوان طرفة شرح الأعلم، ص١٨٤، واصرم: اقطع.

(٣) ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص٥٢.

(٤) شرح القصائد السبع الطوال، ص١٦٤–١٦٥.

وَإِذْ هِيَ مِثْلِ الرِّيمِ صِيدَ غَزَالُهَا لَهَا نَظَرٌ سَاجٍ إِلَيْهِ تُوَاغِلُهْ [1]

والصورة تتكرر حتى في تصوير بعده عن سلمى، يقول:

وَكَمْ دُونَ سَلْمَى مِنْ عَدُوٍّ وَبَلْدَةٍ يَحَارُ بِهَا الهَادِي الخَفِيفُ ذَلاذِلُهْ [2]

يَظَلُّ بِهَا عَيْرُ الفَلاةِ كَأَنَّهُ رقيب يُخَافِي شَخْصَهُ وَيُضَائِلُهْ [3]

والأعلم الشنتمري يعلق على هذا البيت بقوله: "يعني أنها فلاة ذات ظهور وبطون، فالعير يبدو فيها مرة ويخفى مرة، فكأنه رقيب يشرف تارة، ينظر من يجيء ويستخفي تارة، لئلا يشعر به"[4]، ومن هنا فإن صورة العير التي كانت صورة متكررة في الشعر الجاهلي جاءت عند طرفة مرتبطة بمشاعر الخوف من الموت، فهي إما مطفل، وإما رقيب يتهيب الموت ويضائل شخصه، لكي لا يراه أحد.

ولا يخفى أن ما رأيناه في صورة الصحراء من إيحاءات مرتبطة بالموت تتكرر هنا مرة أخرى في الوظيفة الدلالية لحرف العطف الذي يساوي بين البلدة والعدو، وكلاهما جدير بأن يكون سببا للموت.

إن من يتأمل هذه الأبيات يشعر أن صورة الظبية التي ترقب وليدها وهي منفصلة عن القطيع في حالة من الخوف والوله على خشفها إنما تسربت إليه من حياته الخاصة، صورة أمه الخائفة عليه من الموت الذي ذهب بأبيه قبله، والممزوجة بمعاناتها من ظلم حقها وجحده [5].

---

(١) ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص ١١٩.

(٢) الخفيف ذلاذله: كناية عن التشمير والسرعة.

(٣) ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص ١٢٨.

(٤) المصدر السابق، ص١٢٨.

(٥) انظر: المصدر السابق، ص ١١٤.

إنها صورة متكررة تلح على ذهن طرفة، تلك الصورة التي تصور الظبي خائفا من الموت، ولا شك أن تكرار هذه الصورة لا يمكن أن يتم عشوائيا، وأنه يفسر جانبا من مهما من جوانب صناعة الصورة في الشبكة البلاغية لطرفة، إذ إن الصور كما تتشكل من خلال وعي الأديب المتأثر بطبيعة اللغة وتأريخها، والمتأثر بالوسط الاجتماعي والفني فإنها تتشكل أيضا من خلال اللاوعي المرتبط بمسارب بعيدة من الحياة الخفية لصاحبه.

وعلى نحو ما كان استقراء النصوص الأدبية في شعر طرفة مفيدا في إثبات هذه النتائج ونفيها، فإن موازنة طرفة ببعض أضرابه يزيد اطمئنانا لهذه النتائج، إذ تهدف هذه القراءة إلى إثبات أن ما ورد من ملامح إشارية وصور متعاودة كان ناشئا من حياته وطبائعه النفسية، ولم يك ناشئا من صور جاهزة تقمصها طرفة بوعيه من خلال التراث الشعري والفني الذي عاصره.

وأول ذلك مقارنة بناء مقاطعه بشعراء المعلقات، فبينما تناول الجميع صورة الفقد والغياب أولا، وظهر عندهم وصف الناقة أو الفرس، فقد اختص طرفة من بينهم بختم معلقته بالحديث عن الموت وتأبين نفسه(١).

كما أن هذه الملامح الإشارية يجب أن يظهر أثرها من خلال اللاوعي حتى عندما يتناول الشاعر تقاليد فنية أو أدبية يستقيها من خلال الوعي، إذ إن هذه المعاني المتكررة أو التقاليد يجب أن تتلون تبعاً للحالة التي يحياها الشاعر، وتبعاً لحدة إحساسه بمشاعره الخاصة التي تتركز في اللاوعي وتحيل عليه، فإذا كان هؤلاء شعراء المعلقات بعامة تناولوا الأطلال والمرأة في فواتح معلقاتهم، وكانت الأطلال بطبيعتها تشمل جوانب إنسانية تتصل بالتناهي والفناء وقضايا الوجود فإن معاني الفقد والفناء كانت أكثر وضوحا في شعر طرفة عند تناوله الأطلال والمرأة، ولعلنا نستكشف الأطلال في معلقتي

(١) ختم امرؤ القيس معلقته بالأمل والحديث عن المطر، وزهير بن أبي سلمى بالحكمة، وختم عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد ولبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة معلقاتهم بالفخر.

طرفة الشاعر المتمرد المسكون بهاجس الفقد والرحيل، وزهير الشاعر المستقر لنرى موقفهما من معاني الفقد التي تشي بها الأطلال، وأثره في تناول الأطلال لدى كل منهما(١).

تناول طرفة الأطلال –كما رأينا قبل– فجعلها صورة غائمة لا تلبث أن تنمحي، كما لم يقف عندها وقوفا طويلا، وأما زهير بن أبي سلمى فجاءت عنده هذه المعاني على النحو التالي:

أمِـــنْ أُمِّ أَوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لَـــمْ تَكَلَّـــمِ ... بِحَوْمانَـــــةِ الـــــدَّرَّاجِ فَالمُـــــتَثَلَّمِ (٢)

ديـــــارٌ لَهَـــــا بـــــالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَـــــا ... مَرَاجِـــعُ وَشْـــمٍ فِـــي نَوَاشِـــرِ مِعْـــصَمِ (٣)

بِهَـــا العِـــينُ والآرَامُ يَمْـــشِينَ خِلْفَـــةً ... وأَطْلاؤُهَـــا يَنْهَـــضْنَ مِـــنْ كُـــلِّ مَجْـــثَمِ (٤)

وَقَفْـتُ بِهَـا مِـنْ بَعْـدِ عِـشْرِينَ حِجَّـةً ... فَلأْيـــاً عَرَفْـــتُ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِي

أَثَـــافِيَّ سُـــفْعاً فِـــي مُعَـــرَّسِ مِرْجَـــلٍ ... وَنُؤْيـــاً كَحَـــوْضِ الجُـــدِّ لَـــمْ يَتَـــثَلَّمِ (٥)

تَبَـــصَّرْ خَلِيلِـــي هَـــلْ تَـــرَى مِـــنْ ظَعَـــائِنٍ ... تَحَمَّلْـــنَ بِالعَلْيَـــاءِ مِـــنْ فَـــوْقِ جُـــرْثُمِ (٦)

---

(١) انظر: ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري، ص ٢٣– ٢٧، وانظر: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة العباس بن ثعلب، ص ١٦–٢٠.

(٢) الدمنة: آثار الناس، حومانة الدراج: موضع والمتثلم: موضع .

(٣) الرقمتان: موضعان ، الوشم : النقش على اليد، النواشر: عصب الذراع وعروقه.

(٤) العين : البقر واسعات الأعين، الآرام: الظباء الخالصة البياض، خلفة: بعضها في إثر بعض، أطلاؤها: جمع الطلا ، وهو ولد ا لبقرة والظبية والشاة، المجثم: موضع الجثوم.

(٥) الأثافي: الأحجار التي ينصب عليها القدر، السفع: السواد على الحمرة، المعرس: هنا موضع القدر على الحجارة، المرجل: القدر، والجد: البئر في طرف الكلأ.

(٦) الظعائن: النساء في الهوادج، تحملن : ارتحلن، العلياء: ما ارتفع من الأرض، جرثم: ماء لبني أسد.

ويستمر في وصف هواد جهن وسيرهن حتى قوله:

فَلَمَّـــا وَرَدْنَ الْمَـــاءَ زُرْقًـــا جِمامُـــهُ وَضَـــعْنَ عِـــصِيَّ الحَاضِـــرِ المُتَخَـــيِّمِ (١)

تناول طرفة الأطلال وتناولها زهير بن أبي سلمى في قواسم مشتركة بين أصحاب الجيل الواحد، ومع أن الشاعرين الكبيرين تناولا موضوعاً واحداً فإننا نلمس فروقاً واضحة في الخصائص النفسية واللاشعورية التي تكشفها طرق المعالجة، وأسلوب الوصف عند كلٍّ منهما.

أطلال خولة كما هي أطلال أم أوفى تبدو كالوشم، ولكن أطلال خولة أقرب إلى الاندثار، وإلى التعمق في الارتداد الزمني، إذ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد، في حين أن أطلال أم أوفى تبرز واضحة، فقد رجّع فيها الوشم مرة بعد مرة، وأثافيها رغم تطاول السنين لا تزال على لونها، ونؤيها لم يتثلم بعد، والإيحاءات التي تشي بها صور زهير مختلفة، فصورة العين والآرام جاءت محملة بإيحاءات الأمومة والأمان واستمرارية الحياة، فهن يمشين متتابعات في أمن وخصب (٢)، وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم ليشربن من ألبان أمهاتهن، والصيغة (من كل مجثم) توحي بالكثرة وتحقق الخصب واستمرارية الحياة، وهذه الصورة مختلفة تماما عن صورة الظباء في شعر طرفة، إذ جاءت الظباء في شعره كما أوردت قبل محملة بإيحاءات الخوف من الموت على ذاتها أو على أولادها.

وبالإضافة إلى ذلك فالأطلال عند طرفة تأتي في بيتين، أما زهير بن أبي سلمى فيبقيه استقراره النفسي عند أطلال أم أوفى في خمسة أبيات، وهو -إلى ذلك كله- يصفها وصفاً ظاهريًا، ثم ينتقل إلى وصف الظعائن فيصفها وصفا يغلب عليه الجانب الجمالي،

---

(١) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة العباس بن ثعلب، ص١٦-٢٢.

(٢) شرح القصائد السبع الطوال، لابن الأنباري، ص ٢٥٢.

وكأنه يتذكر فيها شبابه أكثر من تعبيره عن مشاعر الفقد والرحيل، كما يكشف عن تلذذه بذكرها أكثر من تمثيله معاناته تجاهها، بل إنه يذكر ذلك صراحة فيقول :

وفِـــيهنَّ مَلْهًـــى للَّطِيـــفِ، ومَنْظَـــرٌ أَنِيـــقٌ لِعَـــيْنِ النَّـــاظِرِ المُتَوَسِّـــمِ[1]

وبروز هذه اللمحات الإشارية في شعره يتكرر عندما نوازن بين وصفه الخمر ووصف بعض أضرابه لها، فقد كان وصف الخمر في شعر طرفة –كما رأينا قبل– يأتي متصلا بفلسفته من الحياة بما فيها من سوداوية وحضور لصورة الموت، في حين أن الأعشى الذي اشتهر بوصف الخمر، يصفها وصفا جماليا، فيصف دنَّها، ونَداماها، ومنابتها، وألوانها، وأثرها في النفس، ومجالسها، على نحو ما نرى في معلقته وفي بعض قصائده الأخرى[2]، ولكنه لا يورد عليها أفكار الموت وانقضاء الحياة على نحو ما نراه في شعر طرفة.

وعلى هذا النحو سنرى أبيات الحكمة التي جاءت عند طرفة متصلة ببنية القصيدة التي تدور حول الفقد والغياب ومشكلات المصير، في حين جاءت في شعر زهير حكما عامة تخيرها الشاعر لما يرى فيها من قيم معنوية، على النحو الذي نراه في مثل قوله[3]:

ومَـــنْ لا يُـــصَانِعْ فـــي أُمُـــورٍ كَثِيـــرَةٍ يُـــضَرَّسْ بأنيـــابٍ ويُوطَـــأْ بِمَنْـــسمِ

ومَـــنْ يَـــكُ ذا فَـــضْلٍ فَيَبْخَـــلْ بِفَـــضْلِهِ علـــى قَوْمِـــهِ يُـــسْتَغْنَ عَنْـــهُ ويُـــذْمَمِ

---

(١) اللطيف: المتلطف في الوصول إليهن، والمتوسم: المتثبت.

(٢) انظر في ذلك أبياته التي أولها :

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

(انظر:ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ص ٥٩).

(٣) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، للعباس بن ثعلب، ص ٣٤.

ولا يبعد أن طرفة انفرد بتأبين نفسه في الخاتمة التي ختم بها معلقته من بين شعراء الملعقات.

وبعد

فقد كشفت القراءة التحليلية لشعر طرفة عن أسطورية الموت في شعره، إذ كانت تفرض صورا بلاغية وعناصر متماثلة كونت بمجموعها شبكة دلالية تحيل على فكرة الموت في نصوصه الشعرية معبرة عن جوانب نفسه اللاشعورية.

وتظهر هذه الفكرة انعكاسا عن موت أبيه في طفولته، وما أعقبه من أحداث عمقت في نفسه الشعور بالخوف من الموت والمصير الذي كان يراه أبديا لا بعث بعده، بحيث أصبح محاصرا بهذه الفكرة لا يكاد ينفك عنها.

لقد كانت فكرة الموت صورة ملحة يحاول طرفة أن يدافعها من خلال تأكيد معاني الحياة والحركة من خلال الطلل والناقة والأنثى والفلسفة الوجودية الصارخة، إلا أن ألفاظ الموت وصوره كانت تتسلل إلى شعره مرة بعد مرة، مما حمله على استبدال قلقه من المجهول بادعاء مواجهة الموت وعدم الخوف منه من خلال تأبين نفسه محاولا تأسيس ملامح هوية جديدة تنعتق من الهرب من الموت إلى مواجهته، لتعلن فاعلية الذات الإنسانية في مواجهة المتحول الزمني.

ظهر طرفة بن العبد من خلال نصوصه الشعرية شاعرا لا شعوريا، فهو ينطلق في بناء العلاقات الدقيقة في كثير من صوره الفنية من خلال مقومات لاشعورية تختزن مركبات مكبوتة ورغبات كامنة في أفكاره اللاواعية، مما ساعده على ابتداع علاقات جديدة مبتكرة في بناء شبكته البلاغية والتصويرية.

كما رصد البحث مركزية التكثيف في بناء العلاقات البلاغية في شعر طرفة، وذلك بالجمع بين العناصر المتباعدة ودمجها في عملية تفاعلية ينتقل بها المعنى إلى صورة جديدة من الأفكار والصور الغنية بإيحاءاتها وبدورها في اتساق البنية الفنية للقصيدة المرتبطة بالأسطورة الشخصية لطرفة والمحيلة عليها.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر والمراجع:

١– الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه، د. سعد أبو الرضا، مكتبة دار المعارف، الرياض.

٢– بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.

٣– البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

٤– التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة.

٥– جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق د. محمد علي الهاشمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٦– الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٧– خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

٨– دراسات في تأريخ الجزيرة العربية قبل الإسلام، د.نعمان محمود جبران، ود. روضة سحيم حمد آل ثاني، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية، إربد، الأردن، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

٩– دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الخامسة.

١٠– ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز.

١١- ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودائرة الثقافة والفنون، البحرين، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.

١٢- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد الأنباري، حققه الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.

١٣- شرح المعلقات السبع، الحسين بن أحمد الزوزني، حققه وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر.

١٤- شرح ديوان جرير، محمد بن إسماعيل الصاوي مضافا عليه تفسيرات العالم اللغوي أبي جعفر محمد بن حبيب، دار مكتبة الحياة، بيروت.

١٥- شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة العباس بن ثعلب، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

١٦- الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة، د.عمر شرف الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م .

١٧- الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الثقافة، بيروت.

١٨- شعراء الحيرة في العصر الجاهلي، د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة.

١٩- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، مكتبة غريب .

٢٠- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح وقراءة محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

٢١- طرفة بن العبد القلق الوجودي والشقاء، د. علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت.

٢٢- طرفة بن العبد حياته وشعره ، د. يحيى شامي، دار الفكر العربي ، بيروت.

٢٣- العقد الفريد،أحمد بن محمد بن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى.

٢٤- العمدة في صناعة الشعر ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

٢٥- الغلام القتيل طرفة بن العبد شاعر البحرين في العصر الجاهلي حياته وشعره ، د.محمد عبد القادر أحمد، جامعة البحرين، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

٢٦- الفاخر، أبوطالب المفضل بن سلمة الكوفي، دار الفرجاني، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

٢٧- الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، حميد لحميداني، مطبعة انفو برانت، فاس، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م.

٢٨- في مناهج الدراسات الأدبية، د. حسين الواد، سلسلة قراءات، منشورات الجامعة، الطبعة المغربية، ١٩٨٤م.

٢٩- قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. سمير سعد حجازي، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

٣٠- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، الشيخ عبد الرحيم بن أحمد، حققه وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م.

٣١- معجم الشعراء، الإمام أبو عبد الله المرزباني، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت،الطبعة الأولى.

٣٢- المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام، د.جواد علي، دار العلم للملايين ومكتبة النهضة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.

٣٣- مناهج النقد الأدبي، إنريك إندرسون إنبرت، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٣٤- مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة

٣٥- المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الآمدي،تصحيح وتعليق الدكتور ف. كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت،الطبعة الأولى.

٣٦- موسوعة علم النفس، رولان دورون وفرنسواز بارو، تعريب الدكتور فؤاد شاهين، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ٢٠١٣م.

٣٧- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

ثانيًا - الدوريات:

- المقاربة السيكيولوجية للأدب، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة، المملكة المغربية، منشور إلكترونيا على الرابط التالي:

http://www.cerhso.com/detail-science-humaines.asp?idZ=٣٢&id=٤.

- (الوجودية في الشعر الجاهلي)، فالتر براونه، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد الرابع، السنة الثانية، حزيران ١٩٦٣م.
- (النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي للأدب)، الدكتور عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤م.

* * *

- Shalaq, A. (n.d.). *Tarafah Bin Al-Abd al-qalaq al-wujoodi wa al-shaqaa'*. Beirut: Daar Al-Mada.
- Sharaf Al-Deen, U. (1987). *Al-Shi`r fi zhilaal Al-Manaadhirah wa Al-Ghasaasinah*. General Egyptian Book Organization.
- Tha`lab, S. (1982). *SharH shi`r Zuhayr Bin Abi Salma*. F. Qabaawah (Ed.). Beirut: Daar Al-Aafaaq Al-Jadeedah.

* * *

- Hilaal, M. (1973). *Al-Naqd al-adabi al-Hadeeth*. Beirut: Daar Al-Thaqaafah.
- http://www.cerhso.com/detail-science-humaines.asp?idZ=32&id=4.
- Hussain, M. (n.d.). *Deewaan al-a'sha al-kabeer Maymoon Bin Qays*. Maktabat Al-Adab bi Al-Gamamez.
- Ibn Abd Rabbuh, A. (n.d.). *Al-Iqd al-fareed.* M. Al-Aryaan (Ed.). Al-Maktabah Al-Tijaariyyah Al-Kubra.
- Ibn Qutaybah. (n.d.). *Al-Shi`r wa al-shu`araa'*. A. Shaakir (Ed.). Beirut:Daar Al-Thaqaafah,.
- Imbert, E. (2009). *Manaahij al-naqd al-adabi*. A. Makki (Trans.). Cairo: Daar Al-Aalam Al-Arabi.
- Isma`eel, I. (1964).Al-Naseeb fi muqaddimat al-qaSeedah al-jaahiliyyah fi DHaw' al-tafseer al-nafsi li al-adab. *Majallat Al-Shi`r*,(2).
- Ismaa`eel, E. (n.d.). *Al-Tafseer al-nafsi li al-adab* (4thed.). Cairo: Maktabat Ghareeb.
- Jubraan, N., & Al-Thaani, R. (1998). *Dirasaat fi taareekh al-jazeerah Al-Arabiyyah qabl Al-Islam*. Irbid: Mu'assasat Hamaadah li Al-Khadamaat Al-Jaami`iyyah.
- Khulaif, Y. (n.d.). *Al-Shu`araa' al-Sa`aaleek fi al-aSr al-jaahili*. Maktabat Ghareeb.
- LaHmeedaani, H. (2012). *Al-Fikr al-naqdi al-adabi al-mu`aSir: Manaahij wa nazhariyyaat wa mawaaqif* (2nd ed.). Fez: MaTba`at Info Brandt.
- Marzabaani.(n.d.). *Mu`jam al-shu`araa'*. Beirut: Maktabat Al-Qudsi & Daar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
- Shaami, Y. (n.d.). *Tarafah Bin Al-Abd Hayaatuh wa shi`ruh*. Beirut: Daar Al-Fikr Al-Arabi.

- al-Qurashi, A. (1981). *Jamharat ash`aar Al-Arab fi al-jaahiliyyah wa Al-Islam*. M. Al-Haashimi (Ed.). Al-Imam Muhammad Ibn Saud Islamic University.
- Al-Ruwaili, M., & Al-Baazi`i, S. (n.d.). *Daleel al-naaqid al-adabi* (5th ed.). Beirut: Al-Markaz Al-Thaqaafi Al-Arabi.
- Al-Saawi, M. (n.d.). *SharH deewaan Jareer*. Beirut: Daar Al-Hayaat.
- Al-ShaTTi, A. (n.d.).*Shu`araa' Al-Heerah fi al-aSr al-jaahili.* Cairo: Daar Qibaa'.
- Al-Waad, H. (1984). *Fi manaahij al-dirasaat al-adabiyyah*. Morocco: Manshooraat Al-Jaami`ah.
- Al-Zawzani, A. (n.d.). *SharH al-mu`allaqaat al-sab`*. M. AbdulHameed (Ed.). Egypt: Maktabat MuHammad Ali SabeeH wa Awlaaduh.
- Bakkaar, Y. (1982). *Binaa' al-qaSeedah fi al-naqd Al-Arabi al-qadeem fi DHaw' al-naqd al-Hadeeth* (2nd ed.). Beirut: Daar Al-Andalus.
- Broune, W. (1963). Al-Wujoodiyyah fi al-shi`r al-jaahili. *Majallat Al-Ma`rifah,*(2).
- *Deewaan Tarafah Bin Al-Abd sharH Al-A`lam Al-Shantamri* (2nd ed.). (2000). D. Al-KhaTeeb & L. Al-Saqqaal (Eds.). Beirut:Al-Mu'assasah Al-Arabiyyah li Al-Dirasaat wa Al-Nashr & Bahrain: Daa'irat Al-Thaqaafah wa Al-Funoon.
- Doron,R., & Yarrow, F. (2013). *Mawsoo`at ilm al-nafs*. F. Shaheen (Trans.). Beirut: Daar Owaidaat.
- FaDHl, S. (n.d.). *Manaahij al-naqd al-mu`aaSir*. Cairo: Al-Aafaaq Al-Arabiyyah.
- Hijaazi, S. (2007). *QaDHaaya al-naqd al-adabi al-mu`aaSir*. Cairo:Daar Al-Aafaaq Al-Arabiyyah.

List of References:

- Abu Al-RiDHa, S. (n.d.). *Al-Ittijaah al-nafsi fi al-shi`r Al-Arabi: uSooluh wa qaDHaayaah*. Riyadh: Daar Al-Ma`aarif.
- AHmad, A. (1947). *Ma`aahid al-tanSeeS ala shawaahid al-talkheeS*. M. AbdulHameed (Ed.). Egypt: MaTba`at Al-Sa`aadah,
- AHmad, M. (1999). *Al-Ghulaam al-qateel Tarafah Bin Al-Abd shaa`ir Al-BaHrain fi al-aSr al-jaahili Hayaatuh wa shi`ruh*. Bahrain University.
- Al-Aamidi. (n.d.). *Al-Mu'talif wa al-mukhtalif*. F. Krenkow (Ed.). Beirut:Maktabat Al-Qudsi & Daar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
- Al-Anbaari, M. (2010). *SharH al-qaSaa'id al-sab` al-Tiwaal al-jaahiliyyah*. A. Shareedah (Ed.). Cairo: Daar al-Hadeeth.
- Al-Baghdaadi, A. (1967). *Khizaanat al-adab wa lubb lubaab lisaan Al-Arab*. A. Haaroon (Ed.). Cairo: Al-Kaatib Al-Arabi.
- Ali, J. (1970). *Al-MufaSSal fi ta'reekh Al-Arab qabl Al-Islam*. Beirut: Daar Al-Ilm li Al-Malaayeen & Maktabat Al-NahDHah.
- Al-JaaHizh, A. (1985). *Al-bayaan wa al-tabyeen* (5th ed.). A. Haaroon (Ed.). Al-Khaanji.
- Al-JaaHizh, A. (1992). *Al-Haywaan*. A. Haaroon (Ed.). Beirut:Daar Al-Jeel.
- Al-JumaHi, M. (n.d.). *Tabaqaat fuHool al-shu`araa'*. M. Shaakir (Ed.). Jeddah: Daar Al-Madani.
- Al-Kufi, A. (1982). *Al-Faakhir* (2nded.). Cairo: Daar Al-Firjaani.
- Al-Muqaarabah al-sikyooloojiyyah li al-adab, *Markaz Al-Dirasaat wa Al-BuHooth Al-Insaaniyyah bi Wajdah*, Morocco. Retrieved from
- Al-Qayrawaani, A. (2000). *Al-Umdah fi Sinaa`at al-shi`r wa naqdih*. A. Sha`laan (Ed.). Cairo: Maktabat Al-Khaanji.

Personal Mythin Tarafah Ibn Al-Abd's Poetry: Analytical Reading in Light of Psychocriticism

Dr. Abdullah Sulaymaan MuHammad Al-Sa`eed
College of Education
Prince Sattam Bin Abdulaziz University - Al-Kharj

Abstract:

This study attempts to provide a new reading of the poetry of Tarafah Ibn Al-Abd in light of thestructural dimensionsof psycho criticism, particularly within Charles Mauron’s approach. The novelty of this study lies in the applied model it provides to study the personal myth in Arabic literature, which is not found in previous studies. Some of these studies only mention Mauron’s approach, while others deal with the general psychological information in Tarafah Ibn Al-Abd's poetry without using Mauron's approach.

The study focuses on two main themes: First, a theoretical theme which identifiesthe effectiveness of psychological criticismintroduced by Mauron in the study of personal myth, and its impact on the study of the literary language of the text. It also reveals thelinks and relationships in this language that are connected to the unconscious, and its role in enriching literary criticism and widening its scope. Second, a procedural theme which attempts to use procedural tools derived from modern criticism approaches and some psychoanalytic techniques in order to reach the personal myth in Tarafah Ibn Al-Abd's poetry, through the study of literary image and what it includes of figures and implied connotations, forming together a cohesive network of connotations related to and based on the unconscious.

The study finds that there is a network of connotations related to funeral images and the problem of fate, which is appreciablyrepeated in Tarafah's poetry. The study relates this to what he encountered in his childhood including his father's death as well as subsequent situations and events, and to his turbulent ideological background towards death and life issues.

Keywords: personal myth, Tarafah Ibn Al-Abd, psychocriticism