تعدد الخطابات الواصفة لتيمة الناقة عند طرفة بن العبد

حفيظة روابنية
جامعة باجي مختار عنابة

Résumé

Nous voudrions, dans cet article, mettre en évidence le thème de la chamelle dans la poésie arabe antéislamique et plus particulièrement dans la muallaqua Terrafa, thème qui par sa place prépondérante, est devenu une icône en relation d'interdépendance avec les autres avec lesquels elle s'articule dans la nature.

Ce thème a été traité par plusieurs chercheurs que nous nous sommes limité à citer pour attirer l'attention sur les non – dits de cette poésie qui paraissent lointains mais qui sont, en réalité très proches de l'homme tant qu'ils sont associés aux notions de résistance et de défi.

إن استثمار الموضوعاتية la thematique كرؤية منهجية في دراسة النصوص الأدبية العربية يثير تساؤلات متعددة، من بينها: ما علاقة هذا الإجراء المنهجي الذي ارتبط بحركة النقد الجديد في فرنسا بخاصة، ونسب -في أغلب الأحيان- إلى رائده الأول جون بيير ريشار، وبين تحليل المضمون الذي يعد من المناهج السياقية، حيث تتحدد الموضوعاتية أساسا من خلال دراسة آليات اشتغال تيمة مركزية أو فكرة مهيمنة داخل النص الأدبي، وتعمل عبر تناسلها وتمفصلاتها في تيمات فرعية أو مسارات سردية أو تصويرية، على تقدم النص واتساقه الخطابي وانسجامه الدلالي، أي أن هذه التيمة المركزية تلعب دور المنظم لهندسة النص والمشيد لعالمه المتخيل من خلال تحولاتها داخل النص من مجرد حدث، أو تجربة محدودة إلى تجربة أو تجارب أخرى أكثر شساعة، منها تتكون البنينة الكلية للنص، يرى جورج بولي أن موضوعاتية أي نص، ليست هي الصورة المعزولة بل مجموع الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي، ويضمن لها هوية معينة، كيفما كان توزعها والاختلافات التي تعصف بها[1]، وهو في هذا المنحى يتقاطع مع جون بيير ريشار، الذي يحصر موضوعاتية أي نص في " شكل هوية سرية، ذات مستويات متعددة، ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي أو الخارج تأملي[2]، وهذا يقربنا أكثر من التحديد البنوي للموضوعاتية، حيث يتجلى الموضوعاتي بنويا كتجميع مبنين للحوافز؛ ويتشكل داخل النص من خلال علاقاته بتيمات أخرى مشابهة أو معارضة له[3].

وإذا ما أردنا الحصر، وتلافينا تعدد الآراء، نقول إنه على الرغم من تعدد طرائق التحليل الموضوعاتي من بنوية لسانية إلى شعرية بنوية إلى تحليل ظاهراتي وهيرمينوطيقي (تأملي) إلى تحليل سيميائي ...الخ فإننا سنكتفي بملاحظة عامة وهامة، تتمثل في أن اللسانيين يكتفون بالدراسة السطحية للموضوعاتية على مستوى الجملة أو الخطاب انطلاقا من خصوصية التجلي التعبيري أو الوظيفي،

في حين يتجه دارسو الأدب إلى البحث عن الصور الضمنية التي تثير شك المحلل حين تكون مباشرة وواضحة، اعتقادا منهم أن كل نص يتوفر على أفق انتظار أو توقع مبرمج سلفا، وهو ما يدعونا كما يرى سعيد علوش إلى الاستماع الجيد والتلقي الجيد لغنى الموضوعاتية التي تزخر بها [4] النصوص الأدبية.

وانطلاقا من هذا التصور جاءت دراستنا لتيمة الناقة وللخطابات الواصفة لخصوصية حضورها واشتغالها داخل معلقة طرفة بن العبد، حيث شكلت هيمنة لافتة للنظر سواء على مستوى الفضاء النصي للمعلقة، أو على مستوى الفضاء المتخيل، وعليه فإننا عندما نكون بإزاء إعادة قراءة موضوع بحجم الناقة في القصيدة الجاهلية؛ يجدر بنا أن نراعي النموذج العام لسيميوطيقا الشعر القديم، لكونها بنيات حاملة لقيم سوسيوثقافية تقتضي جعلها في مسارات سياقية منمذجة تشتغل ضمن شروط التفضية النصية وتجذيرها مكانيا داخل ثقافة النموذج التي تنجز قولا مبنينا ومسيجا؛ بوصفها إنتاجية بناء وتصوير، تشيد شكلها ومعناها في آن واحد، ذلك لأنها شعرية تقوم على تعدد التيمات وتمردها -أحيانا- على التساوق والمطاوعة، تمنح فضاءها وتحيل على مرجعياتها ولا تقرأ إلا ضمن الثقافة التي أنتجتها.

وقد أفضى ذلك إلى تنوع القراءات وتراكمها واختلافها باختلاف أجهزة تلقيها وتنوعها؛ خاصة وأن الخصائص الشكلية والمكونات البنائية المميزة للنص العربي القديم/الجاهلي، والتي طرحت أسئلة كثيرة حول المرجع الثقافي والإبستيمولوجي، والجمالي، كونت مرتكزات أساسية لأبرز الدراسات النقدية الواصفة والشارحة، محاولة إنجاز مقاربة نظرية تؤسس لشعرية النص الجاهلي في ظل المعطيات الخارج نصية التي نجد لها جذورا عميقة في النص تؤكد قوة الضوابط المكانية والزمانية عليه" وتعكس وعيا صريحا بأن الشعر تمثيل ومحاكاة لواقع محدد بحسب سمات مادية لابد من أن نلمسها في النص كي نحكم له وفق تقاليد جاهزة

ومتوارثة"[5]، وهذا ما يذهب إليه جابر عصفور حين يرى "أن من يبحث في قصائد عصر من العصور، لابد له أن يحدد موضوعها بنفس القدر الذي يحدد أسلوبها وقيمتها الفنية، وذلك كي يستطيع أن يحدد مكانتها من الشعر المعاصر لها، والشعر الذي جاء بعدها، وأخيرا الصلة بينها وبين نفس الشاعر أو الشعراء الذين أنتجوها والصلة بينها وبين نفوس الذين قيلت بينهم"[6].

وقد أسهم نسق القصيدة التقليدية / الجاهلية في ظهور نماذج من الدراسات النقدية حوله، حاولت أن تقدمه وفق رؤى ومنظورات مختلفة ترتبط بنوع الثقافات التي تصدر عنها هذه الدراسات؛ منها دراسات عملت على تسطيح النص وجعله يتكئ على الجاهز من الصيغ والعبارات المتعاودة والمكررة في كل نص، فتدل الكلمات على ما تدل عليه في المواضعة اللغوية، ويكتفي التصوير فيه بالنقل ولا شيء غيره حيث "لا يفهم إلا الكلام الذي صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي تتقوم منها الأقاويل الشعرية"[7] فيخلو من الجدة والطراوة والمضاء ويكتفي بالتقرير والإخبار[8]، وكأن النص الشعري يقف عند حدود إنجاز وظيفته اللسانية (التواصلية).

أما النموذج الآخر من الدراسات فهو يدخل ضمن النقد الجديد، وكان رواده على إلمام واطلاع بالثقافة الأجنبية، وقد حاول بعضهم الاستفادة من المناهج الغربية واستثمارها وتوظيفها في إعادة قراءة النصوص القديمة قراءة جديدة وبآليات ومفاهيم وثقافة جديدة أيضا، من أمثال: العقاد وطه حسين، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى ناصف، وصلاح عبد الصبور وتلامذتهم من بعدهم، فأفرز ذلك نوعين من الدراسات: اهتم النوع الأول بالدراسات المضمونية، فركز أصحابه على معاني النص مستغلين في ذلك المناهج السياقية (المنهج النفسي، والاجتماعي ...الخ) وأسقطوا على الشعر القديم من المعاني والدلالات والسلوكات الشيء الكثير مما يجوز أن يكون من مقصديات

النص ومما لا يمكن أن يصدر إلا عن القراءة وثقافة القارئ. فخلقت بذلك حوارا مع النصوص والطروحات الحديثة التي يزخر بها العصر، وتطلع رواده إلى استدعاء التراث وتقديمه وفق هذا الوعي وهذه التحولات الجديدة الوافدة، فأضاؤوا بذلك عتمات الكثير من النصوص الشعرية التراثية ولفتوا الانتباه إلى وجوب كسر طابوهات القصيدة التقليدية وانفتاحها على كل ما هو جديد من أفكار وتصورات ورؤى.

أما النوع الثاني، فركز على البنية الشكلية للنص القديم، محاولين تفكيكه إلى شفرات ثم قراءة تلك الشفرات وربطها بمجموع الجماليات والانزياحات الاختلافية وصياغة مختلف المفاهيم التي ترتبط بشكل النص ومتوالياته الفنية ومدى ما يوفره من استنبات وتكثيف للدلالات الثاوية خلف أشكالها، لأن الدلالة لا تولد إلا من رحم شكل يحتويها، وأن النص كما يذكر أيت أوشان "لا يملك فقط بنياته الداخلية (كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون وأصحاب لسانيات الجملة) وإنما يملك أيضا بنى أخرى يجب استحضارها والربط بينها في إطار التحليل النصي..."[9]، ويمثل هذا النوع من الدراسات مجموعة كبيرة من الدارسين الحداثيين البنويين من بينهم: كمال أبو ديب، وسامي سويدان، ومحمد مفتاح ...الخ وقد جاءت منظوراتهم ودراساتهم "تحاول أن تقيم نظرية لهذا الشعر (القديم) من خارج نسقه"[10].

غير أن الاهتمام بالمضمون في النوع الأول وبالشكل في النوع الثاني لم يمنع هؤلاء الدارسين من النظر إلى النص الشعري كوحدة متكاملة مترابطة تقوم على استراتيجية نصية متميزة تبدو من تمظهرات التعبير على مستوى بنيته الشعرية، هذه الوحدة كانت مقصد وهدف كل أنواع الدراسات التي خصت الشعر الجاهلي.

هناك نموذج أخر من الدارسين للشعر الجاهلي ظلت نظرته إليه معيارية خالصة لا تتعامل إلا مع ما يتيحه سطح النص من معاني؛ يقترب هذا النوع من النموذج الأول ويختلف عنه في التدليل على أن النص الجاهلي يفتقر للإمكانيات التي تطرحها المناهج الحديثة وتنفتح عليها النصوص الشعرية العربية الحديثة عامة، خاصة وأن مصادرها شعريات غربية تختلف في معطياتها وسياقاتها وتمظهراتها عن الشعرية العربية بصفة عامة والقديمة على وجه الخصوص، ولذلك لا يحسن تطبيقها -حسب رأيهم- على نصوص لا تنتمي لتلك الجمالية وتلك الشروط الشعرية، وإذا حدث وطبقت عليها تكون باردة ولا ماء فيها، وهذا التوجه - في نظري- مفرط في الانغلاق على الذات الثقافية.

ويجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى أن كل الدراسات التي أشرنا إليها والتي لم نشر إليها أو إلى أصحابها، كانت تراعي -بنسب متفاوتة- خصوصية النموذج/ النص الأدبي وتفرده وشروطه الثقافية والجمالية.

أما الصنف الأخير من الدارسين فقد كان متشبعا بالتراث ومطلعا على الثقافة الغربية ومناهجها، وقد حاول أن يستثمر معارفه وثقافته الجديدة في إعادة قراءة النصوص الشعرية القديمة قراءة تحرص على الثوابت وترتحل إلى المصادر والسياقات التي وردت فيها تلك النصوص هذا من جهة، ومن جهة أخرى تنفتح وتفيد من الشعريات الحديثة والتشريحية وغيرها، ومنحت بذلك للقراءة سلطة بدلا من سلطة النص التي كانت سائدة من قبل، فأعادت إنتاج النص وإحيائه من جديد، ومن بين الدارسين الذين توجهوا هذا الاتجاه نجد محمد الناصر العجيمي في دراسته للخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم حيث يعلن انفتاحه على الدراسات الغربية ومراعاته لخصوصية الشعرية العربية يقول: "مستعينين في ذلك بما أفدناه من دراسات غربية كثيرة موصولة بالوصف

دون أن يعني ذلك تقيدنا بحرفية ما جاء في هذه الدراسات ..."[11]، كما نجد أيضا محمد عبد الله الغدامي يقول: " وكل ما نتوق إليه من هذه المدارس هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور ..."[12]، وكذلك أدونيس في "كلام البدايات"، وعبد الملك مرتاض في "السبع معلقات" ...الخ، ففتح الباب أمام القصيدة العربية القديمة لتكون مجالا وحقلا لتطبيق مختلف المناهج والتصورات والبحث عن شعريتها في أبعد التخوم.

الناقة : الموضوع / التيمة

الثابت أن كل الدراسات والأبحاث التي تناولت الناقة كموضوع أوكتيمة لها علاقة ما ببنية القصيدة على مستوى الشكل والدلالة، اتكأت على النصوص والإبداعات القديمة وبخاصة الشعر الجاهلي، وذلك لأن وجود الناقة في البيئة العربية الصحراوية الجاهلية كان وجودا ينهض على إدراك الأصقاع التي تربطها بالأرض والثقافة والإنسان، أي تحضر في جميع تفاصيل حياته، فيعمر بها فضاء رؤاه.

إن اللغة التي صيغت بها الناقة كأحد أعمدة الثالوث المركزي (الرئيسي) وهي العربي والناقة والصحراء في القصيدة الجاهلية طرحت عمق الروابط بين الرؤية والتصور وبين الوجود الأصيل والطبيعي للناقة حيث قوي الاعتقاد بان الناقة تنحدر في شكلها من الطبيعة الصحراوية ذاتها"فكل أجزاء جسمها وأعضائها خلقت لتلائم البيئة الصحراوية بدقة بالغة"[13] كما جاءت رديفة لكل ما يمثل القوة والعلو والصلابة في هذه البيئة يقول نوري القيسي:"جاء ذكرها مع السماء والجبال والأرض فكانت مساوية لها في القدر ومجانسة لأشكالها في العظمة"[14] ولعل هذا التلازم للناقة مع هذه العناصر البيئية استلهم من الآية الكريمة: ﴿**أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت والى السماء كيف رفعت والى الجبال كيف نصبت والى الأرض كيف سطحت**﴾[15] لهذا ارتبطت بحياة

العرب الاقتصادية والدينية والاجتماعية والشعرية،فقامت حياته على وجودها في حله وترحاله : يأكل من لحمها ويشرب لبنها وينتفع بوبرها،ويسخرها ركوبه ذليلة عند السفر كما يمهر بها النساء ويفدى بها الرجال، تقول إحدى بنات ذي الأصبع العدواني تصف حياتها مع زوجها في الصحراء "الإبل ...نأكل لحمانا مزعا، ونشرب ألبانها جرعا، وتحملنا وضعفتنا معا"[16]، كما كانت الناقة موضوعا ميثولوجيا ثريا مس جوانب كثيرة من حياة العرب، وأهم صورة له تتمثل في الجمل الأسود الذي كانت تعبده قبيلة طي[17]، والناقة البلية التي تربط على قبور الموتى حتى تبلى، اعتقادا منهم بأنهم سيحشرون عليها "ومن ذلك ما واصى به جرية بن أشيم الفقعسي ابنه قبل مماته:

يـا سـعد إمـا أهلكـن فإنـــني أوصيك أن أخا الوصـلة الأقـرب
لا تتركـن أبـاك يعثـر راجـــلا في الحشر يصرع لليدين وينكـب
واحمل أبـاك علـى بعـير صـالح واتق الخطيئـة إن ذلـك أصـــوب
ولقل لي مما جمعـــت مطيـــة في النهار أركبها إذا قيل اركبوا"[18]

وهيمن الإحساس بأن العرب في الصحراء لا يمكن أن يستغنوا عن الناقة لأنها " تمثل أساس الحياة بعد الماء"[19].

أما اشتغال الناقة على مستوى النص الشعري الجاهلي فيتمظهر في حضورها المؤسس لمسيرة الشاعر داخل نصه مكونة مع بقية تيمات القصيدة وحدة متماسكة تفضي كلها إلى بنية كلية هي التي ميزت النص الجاهلي عبر عصور من الزمن ولعل أهم شكل احتوى هذه الفضاءات المختلفة والمتنوعة هو شكل المعلقات، حيث لا تكاد تخلو معلقة من المعلقات من حيز الناقة سواء أكانت المساحة التي تحتلها ضيقة محدودة أو ممتدة واسعة تتكون منها موضوعات فرعية استطرادية تزع نحو تثبيت الحركة والصورة واستقصاء التفاصيل ومنح الجانب

الشعري إيقاعا خاصا وبنية نسقية متفردة، وتناغما يلازم باقي مكونات القصيدة" فتغدو الناقة موطنا للتبئير[20] focalisation).

وقد اختلفت الآراء حول القيمة الوظيفية التي تنهض بها الناقة داخل النص الشعري الجاهلي لكونها تحققت كوجود داخل البنية النصية للقصيدة يفرض -هذا الوجود- النفاد إلى دواخله والحصول على طاقاته الكامنة التي جعلته ينفتح على الشكل والدلالة أو "يقف في مهب الدلالات"حسب تعبير لطفي اليوسفي[21]، مما جعل الناقة موضع اهتمام ورعاية ككل التيمات التي يتكون منها جميعا النص الجاهلي. وقد أشارت بعض هذه الرؤى والدراسات إلى الوظيفة النفعية التي تجعل الناقة مرة المعادل الحيوي للشاعر، يقيمه ويتوارى خلفه، ومرة أخرى أداة في يد الشاعر يستعملها لتقديم نفسه وإظهار خصاله، يذكر صلاح عبد الحافظ أن الشاعر في تقييمه للناقة فهو تقييم له هو، كما أنها أداة للكرم وقرى الضيف ووسيلة لمدح الممدوح [22]، ومنه كان "اهتمام العربي بناقته اهتماما نفعيا أكثر منه اهتماما عاطفيا "[23]، وإذا كان حضور الناقة على هذا الوجه الذي ذكر وذهبت إليه هذه الرؤية فإنه -حسب هذه الرؤية- لا يؤدي أي عمق أو انزياحات تحيل على بنى أخرى غائبة أو تنفتح على علاقات ترتبط بالعالم الداخلي للشاعر، وقد يتطرف هذا الطرح ليجعل الناقة عبارة عن وصف بارد -خاصة رأي طه حسين في وصف الناقة عند طرفة بن العبد- ليس لها نفوذ إلى عوالم النص الداخلية أو المعاني الرائعة، والأولى -حسب رأي طه حسين- أن تنحر وتعقر، يقول لمحدثه: "ولو استطعت، لعقرت هذه الناقة عقرا، أو لنحرتها نحرا، أو لمحوتها محوا، لأنفذ إلى هذه المعاني الرائعة..."[24]، وهو بدون شك، ميل إلى إزاحتها من النص ككل لأنها عامل تفكيك وتفكك وليست عامل بناء.

وتظهر أهمية الناقة عند بعض الدارسين في أنها تمثل إحدى معارض الجمال التي كانت تستهوي الشاعر الجاهلي، فيعرضها من ضمن ما يعرض من

اللوحات، وقد يجاهد ويكابد ليجعل لغة القصيدة تحيط بأبعاد ميثية لها علاقة بفلسفة الوجود والحس المأساوي في الثقافة الشعرية الجاهلية عموما فتبدو" كائنا أسطوريا من الصعب أن يأتيها الفناء والتغير"[25].....، كما يترع من خلال وصفها إلى الصناعة الشعرية حيث تتخلق الناقة داخل القصيدة من خلال الأوصاف التي يثقلها بها فينبئ عن كلف الشاعر بهذا التمثال الذي صنعه لها أكثر من كلفه بناقته[26]. أو تدخل الناقة في إطار الرمز لتكون أكثر قدرة على استدعاء الدلالات الغائبة والمعاني الثاوية. وعند هذا الحد، تعبر الناقة مستوى الدلالة إلى مستوى البنية الشكلية، فترتبط عضويا بالجانبي التركيبي والنظمي في القصيدة، ويصبح وجودها لازمة أساسية تسمح بالربط والتحرك والتحويل والامتداد داخل النص الجاهلي.

نص المساءلة

إن أعظم إنجاز حققه طرفة بن العبد في حياته القصيرة -على مستوى الإبداع- هو قصيدته المطولة (المعلقة) التي ناضل -خلالها- من أجل حياة مستقلة حرة، وموقف صلب يقاوم سياسة المحو التي تمارسها القبيلة على أفرادها عبر التقاليد والأعراف، ويعلن -من خلالها كذلك- عن الصوت المفرد الذي يجب أن يظل صوتا فردا واحدا منفلتا يرفض الذوبان والتلاشي كما يرفض قانون التبعية الذي يجسده بيت دريد بن الصمة "وما أنا إلا من غزية..." يريد أن يكون "لحظة سيزيفية نازفة ومصرة على مبادرة مصيرها الفاجع .."[27]، تشظيه مساءلته عن مصدر هذا الجبر وتلك الحتمية التي لا تتلاءم مع فلسفته في الحياة -كما يطرحها في نصه- ولذلك فإن السياقات التي ترد فيها قصيدة طرفة تمتنع عن الاكتفاء بالإحالة على البنية الداخلية للنص اعتبارا من أن النص ليس مجرد كلمات وألفاظ وجمل تعمل ضمن نسق منفصل عن بقية الأنساق الأخرى،

واعتبارا أيضا من أن ثمة سياقات أخرى خارج نصية؛ نفسية، واجتماعية، وجمالية تعمل على تكثيف النص ومده بشروط البناء والتشكيل والتركيب. ضمن هذا المعنى ترد عبارة ابن سلام الجمحي معلقا على قصيدة الشاعر بقوله: "أما طرفة فأشعر الناس واحدة"[28] لتؤكد على أهمية نسق النص والسياقات التي يرد فيها متأثرا بكل العوامل الخارجية الحضارية والاجتماعية والثقافية، ومتواصلا مع الثقافة الشعائرية التي ارتكزت عليها صناعة الشعر في العصر الجاهلي؛ ذلك أن مسيرات نصوص الفترة وبخاصة المعلقات واحدة، متشابهة، ومتعانقة، تستمد حياتها من بعضها بعض، وتعطي الإحساس بتكرارها، هذا التكرار كما يقول عبد الفتاح كليطو: "راعي حياة الكلام وجوهره، كلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر"[29]، فذكر خولة يستدعي سلمى وهند وأسماء وأميمة وأم أوفى وأم جندب ... وغيرها، ولا يحل محلها، كما أن برقة ثهمد تستدعي حومانة الدراج، وسقط اللوى والدخول، والمحياة والصفاح وعاذب، وأودية الشربب .. وغيرها، كما لا تكون بديلا عنها.

لقد جاء تعليق ابن سلام الجمحي على نص طرفة بن العبد بناء على إخضاعه للمقايسة والمفاضلة والموازنة مع نصوص الفترة، ومدى تماهيه أو اختلافه ومخالفته للشروط الشعرية المرخصة آنذاك والنسيج البنيوي المتعارف عليه الذي يحكم الذهنية العربية في فترة ما قبل الإسلام يتمثل في خضوع هذه الشعرية لعمليات قبلية تتمظهر في ضوابط وقواعد شكلت مجموع الجماليات التي تحكمها وبذلك "تنشأ القصيدة المحدودة عن حالة نسقية منضبطة بقواعد تكمن في البنية الذهنية"[30] ككل فأنبأت بذلك عن مركزية شعرية قلما يتم خرقها، وعن انتساب جمالي وثقافي للقبيلة.

يندرج نص طرفة ضمن ثقافة تهيمن عليها نظرية النسب عند العرب والمنبثقة عن بنية متجذرة تحكم التصور العربي للعلاقات بين الأفراد داخل القبائل،

وإسقاط هذا التصور على مجالات أخرى خارج العلاقات الإنسانية، يتواصل معها وتملأ فضاءات حياته، أبرزها المجال الحيواني[31]، والنسب ينطلق عموما من قناعة كلية أوجدتها ثقافة تؤمن بالبنية الشكلية للقبيلة/ أي الوجود المتجسد عبر الزمان والمكان يتجلى في حرص القبائل على إرساء عقد اجتماعي يلزم الأفراد باحترامه وعدم نقضه أو الخروج عنه وعليه؛ في أي حال تكون عليه القبيلة ظالمة أو مظلومة [32] مما نتج عنه تقاليد اجتماعية تعمل على حماية منظومة القيم من جهة، ووحدتها وتماسك بنيتها والإيمان بجنسها من جهة أخرى، كما يتجلى أيضا في حرص القبائل على بعث ماضيها في حاضرها[33] واستنبات ذلك في إبداعها الشعري -على الخصوص- مما تتخلق مفاهيم يختلف ثباتها واستقرارها ولكنها كلها تجسد هذه القناعة وتحافظ على تقاليدها وسيرورتها.

وسط هذا الإلزام والقناعة تولد نص طرفة ليكرس هذه الثقافة وليكون إبنا وفيا لهذه الجمالية التي تخفي احتراما خاصا للقبيلة وشهادة مادية -من خلال شكل القصيدة- على الانضواء والالتزام والإيمان بالقبيلة كبنية وكثقافة يعيشها ويتبناها؛ لأن العمل الشعري كما يقول أدونيس : "ليس معلقا في الفضاء، وإنما هو على العكس، دائما في، ومع ...فهو مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني"[34] فيمنع من خلال هذا التسليم الشكلي للقبيلة أي تصدع أو نفور بينه وبينها وكأنه بهذا الإيحاء يرفض التصعلك لنصه كنظام ويرفض الانضمام إليه كوجود، لأنه لا ينسجم مع تطلعاته وعزته ونفوره من كل ما يقلل من شأنه[35]، ولهذا تكون المحافظة على النموذج الشعري القبلي أقوى رد على الانجذاب نحو الآخر/ القبيلة، ومحاولة للخروج من حلقة المفرد الذي يلاحقه النبذ والعزلة إلى دائرة المتعدد الذي ينضوي على معنى الحماية والوجود والثبات والاستمرارية، ومن منظور آخر فإن طرفة اتخذ الشكل اللائق للحوار مع القبيلة؛ ويتجسد ذلك في أنه لا يكن عداء للآخر كآخر، وفي قبوله لشروط الآخر الخارجة عن ذاته كفرد والمتعلقة منها بشكل الخطاب ومضمونه.

وعليه، فإن طرفة -في نصه- يحرص على إقامة حوار مع القبيلة / الآخر، غير أن القبيلة لا تعترف بأي حوار ما لم يكن له هوية، وجذور وثقافة منسجمة ومتواصلة مع ثقافتها كإلزام وشريعة تخول -لمن يحافظ عليها- حدا من التواصل والقبول ضمن المنظومة الاجتماعية، فجاء حديث الأطلال نوعا من التأكيد على تحديد الهوية وانفلاتا من حصار القبيلة له، ولكنه كان حديثا مقتضبا موجزا لا يتجاوز الخمسة أبيات، اثنان منها اختزل فيهما الأطلال وركز على التسمية كعلامة بارزة ضمن المفردات المكونة للقاموس الطللي، أي تسمية المرأة والأماكن كأعلام .. وهو ما يوجه قراءتنا إلى كون هذه العلمية البارزة في منظومة الأطلال، هي هوية قبل أن تكون مجرد تسمية، فالأماكن التي تحيط "بالطلل معروفة ومسماة .. والطلل هو منتهى المجهول وما يحيط به منتهى المعلوم حيث أن العلمية في اللغة هي منتهى التعريف"[36] ولا إخاله هنا إلا وقد أخرج جواز سفره -بالتعبير الحديث- ليعلن عن انتمائه وهويته وجذوره، وبمجرد هذا الإعلان -وكأن هذا هو الغرض البارز من طلليته- ينصرف إلى الرحلة في حديث مماثل من الاقتضاب والإيجاز، وكأن جسد النص -في شرعة القبيلة- لا يتكون ولا يتكامل إلا من هذا الشتات وهذه الفسيفساء التي تنحدر من الصور المتوارثة التي يتكئ عليها أغلب الشعراء، وهي بقدر ما تهتم وتبرز الصغير من الأشياء تحتفي بالكليات والمجسمات، مما يفتح شهية القول أمامه ويتمادى إلى أبعد حد من القول -لهذا تميزت كل المعلقات بالطول والانبساط- وكان قدر الشاعر الجاهلي أن يكون لسان حال القبيلة، على عاتقه يتأسس النص ويولد في أحضان القيم والعادات والقوانين والإلزامات التي يجد نفسه محاطا بها.

أما طرفة فكان هدفه من الطللية واضحا، حققه بسرعة ثم انصرف عنه ينوي أن يحول دوره من "لسان القبيلة إلى ضميرها الداخلي المتمرد (وأن) يصبح

"الصوت الآخر" المكبوت في سيكولوجية الجماعة ولا شعورها الخفي"[37]، وكأن تلك الإلزامات والإكراهات لم تجعل الشاعر "يبتلع لسانه" كما يقولون، بل كان مصمما على أن يعلن رأيه وموقفه من القبيلة والقيم والحياة ، فكانت النهاية أن قدم رأسه فداء لمشروع لم يكتب له أن يتم.

لم ينته بعد سيناريو تحديد الهوية، فقد يلجأ إلى تحديدها والدفاع عنها صراحة وبلا حجب -في غير هذا النص- فيتجه للإشادة بالقبيلة، يقول:

سائلوا عنا الذي يعرفنا بقوانا يوم تحلاق اللمم
يوم تبدي البيض عن أسؤقها وتلف الخيل أعراج النعم

وقوله :

ولقد تعلم بكر أننا فاضلوا الرأي وفي الروع وقر
يكشفون الضر عن ذي ضرهم ويبرون على الآني المبر[38]

الأبيات تعلن عن تلبس الهوية بالكلام ومثولها في مسلمات الشاعر، ملتهبة ومهيمنة، تحمي وجوده وتحيطه بمتعددات تقاوم التلاشي والضياع، يقول:

إني من القوم الذين إذا أزم الشتاء ودوخلت حجره
رفعوا المنيح و كان رزقهم في المنتقيات يقيمه يسره[39]

إن هذه الصورة الشوفينية تتكرر في شعر شعراء المرحلة وتسهم في بناء تصور كلي يصدر عن ثقافة خاصة هي ثقافة الحمى والذود تكاد تحضر في أغلب نصوص المرحلة، من مثل قول قريظ بن أنيف:

قوم إذا الشر أبدى ناجديه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم في النائبات على ما قل برهانا

وقوله أيضا :

إذا أنا لم أنصر أخي وهو ظالم على القوم لم أنصر أخي حين يظلم[40]

غير أن مشروع طرفة لا ينساق خلف هذه الشوفينية إلا بالقدر الذي تظهر فيه الذات كمفرد وككيان منفصل له خصوصية وتمايز خارج متعددات القبيلة، وتفرده منبثق من تفرد قبيلته بين القبائل، إذ ماذا ينفعه تفرده إذا كان مغمور الأصل في مجتمع يؤمن بالهوية والجذم والشرف ؟ ولهذا بقدر ما يعلي من شأن القبيلة فهو إعلاء من شأن الفرد / طرفة بن العبد.

الناقة / النص:

إن أهم ما يستوقفنا -بالإضافة إلى ما ذكر من قبل- هو تلك السلطة المطلقة التي يمنحها طرفة للناقة، وتلك الصور الميكرو فيزيائية التي احتشدت وحفت بها منبسطة على مساحة تقارب واحدا وأربعين بيتا من مجموع المائة وثلاثة أبيات، انفرد من هذا المجموع من أبيات الناقة ما يقارب الثلاثين بيتا جاءت متضامة ومكثفة مشكلة معلما قائما بذاته في القصيدة أو الحجر الأكثر نتوءا في صرحها، وهذا ما أغرى بعضهم بالقول بانفصالها عما قبلها وما بعدها من الأبيات، يقول طه حسين وقد نشز عنده صوت الناقة وحضورها في المعلقة:" وإنما هي ناقة قد دست عليه دسا، وزجت في حظيرته زجا، ليست منه وليس منها في شيء ...فكيف تستطيع أن تفهم هذا الاختلاف العظيم بين هذا الجزء الذي وصفت فيه الناقة وبين ما بعده وما قبله من الأجزاء "[41]، وينساق خلف هذا الرأي أيضا الدكتور عفت الشرقاوي، وذلك في قوله:" قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو الداخلي ... لو أننا حذفنا وصف الناقة الذي لم يكن فيه من التصوير الإيحائي أو الرمزي ما يحقق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة"[42]. إن وصف الناقة في قصيدة طرفة جاء مميزا، مما جعله لا يرتبط بما قبله وما بعده -حسب رأي طه حسين وعفت الشرقاوي-، وهنا

نتساءل، هل هذا الاختلاف يكمن في الطول المفرط والمميز في المعلقة، وفي تتبع الجزئيات واستقصائها؟ أو في خشونة اللفظة وغرابتها وعدم ملاءمتها لما قبلها وما بعدها ؟ أو هي كلها معا؟ أو لأسباب أخرى؟ وهذا يعني أن الأدباء والنقاد ومنهم طه حسين، كانوا يبحثون عن وحدة النص وتكامله، من خلال تيماته البنائية.

إن الحضور النوعي لهيكل الناقة وهذه الاحتفالية التي قدمت بها، أحاطتها بمدارات تتسع وتضيق وتنفتح وتنغلق مكونة كما من التساؤلات والاستفهامات تحاصر القراءة وتوجهها أحيانا أو تفرض مفهوما ما يهتدي إليه من خلال كلية النص وبنيته العامة، تتمركز كلها حول الدور الشعري الذي تنهض به الناقة في نص طرفة، والمادة الشعرية التي ينتجها حضورها كبنية داخل القصيدة لا تنفصل عن البنى الأخرى، وبهذا يصبح تراكمها في القصيدة ليس صدفة أو مجرد محطة عبور لا أثر لها يذكر، ذلك أن المشهدية المتناهية في التصوير والاستقصاء تنفي كونها لحظة عابرة في حياة طرفة بن العبد وتثبت هوية النص كونه مشدودا إلى ثقافة تتأسس داخلها كل الأبعاد والدلالات، ما هو ذاتي فردي وما هو مشترك جماعي، متقاطعة حينا ومتشابكة أحيانا أخرى، وهو ما لم تخل منه معلقة جاهلية في ما أذكر، وهذا يدفعنا إلى البحث عن المفهوم الذي ينطلق منه طرفة في رسم الناقة، والتساؤل عن القيمة الجمالية والدلالية التي يمكن أن تتحقق من حضورها داخل بنية النص.

إن الاقتراب من ناقة طرفة في نص المعلقة يشهد بنوعين من الممارسة الشعرية المتعلقة بها وهي أولا تمثله لتقاليد البنية الشكلية والموضوعاتية لنص المعلقة والمحافظة على ثوابته ومنها تيمة الناقة الحاضرة في كل قصائد المعلقات، وثانيا إقلاعه عن النموذج القبلي الحاضر في جل قصائد المعلقات وعدم اقتفائه أثر الشعراء المتمثل في المشهد الاستطرادي القائم على تشبيه الناقة -دوما- بحيوان الصحراء (الثور الوحشي، والبقرة، الحمار الوحشي والأتن، والنعامة ...)،

يدل ذلك على موقف اختياري يتم وفقه تحديد بنية جديدة للنص تراعي الشكل العام للنموذج وتحافظ على مفرداته الكلية من جهة، وهي تقدم —من جهة ثانية– شخصية متفردة ومتمردة ترتبط بسيرة طرفة داخل النظام القبلي العام وعلاقاته بمؤسساته وخاصة الأخلاقية منها، ضمن سياق ذاتي يتأسس على الخرق المحتشم أو المعنوي؛ سواء على مستوى العلاقات الاجتماعية أو على مستوى الشعر، يتمظهر ذلك في إعادة إنتاج الصور المألوفة وتحويلها وتحميلها أبعادا ترتبط بذاتية الشاعر ورؤيته وموقفه لأن " الطلل، والمرأة، والحصان ... لم تعد مجرد أشياء بل تحولت إلى قيمة "[43].

لقد حاول طرفة بن العبد في معلقته أن يقدم الناقة لا على مثال، منفتحة على كل ما هو قوي وممتد وراسخ ومثالي، فهي تتجزأ وتتقطع أوصالها في أدق القطع ليعاد تركيبها مكونة صورة أضخم حجما مما هي عليه، وقد تلازمت الكلمة مع الصورة؛ وكأن الكلمة وحدها لا تقوى على حمل الناقة وتصويرها ووصفها إلا بالتلازم مع الصورة البصرية التي تعمل على ترسيخ المعنى أكثر وتثبيت منظره في العين والذاكرة، مستخدما ريشته في رسم خالص يجمع بين المرجع والتجربة الخالصة، فيقبض بذلك على كل المعاني الثاوية في الصورة ويمنع انفلاتها :

أمون ← كألواح الإران

هلب الذنب ← كجناحي مضرحي كأنهما بابا

لها فخذان ← منيف ممرد

وطي محال ← كالحني خلوفه

لها مرفقان ← كأنما تمر بسلمى كقنطرة الرومي

عضداها ← كسقيف مسند

وجمجمة ← مثل العلاة

ووجه ← كقرطاس الرومي

ومشفر ← كسبت اليماني
وعينان ← كالماويتين
الأذنان ← كسامعتي شاة
والمحجرين ← بكهفين
والعينان في الاكتحال ← بعيني مذعورة
تلاقى وأحيانا تبين ← كأنها بنائق غر
وأتلع نهاض ← كسكان بوصي
أروع (القلب) ← كمرداة صخر
كمرداة صخر ← وطي محال
وطي محال ← كالحني يكنفانها
كأن كناسي ضالة يكنفانها[44].

هذا السطح من التصوير والأوصاف والذي يعلن عن وجود خاص لناقة قوية وجناء جمالية، ينبئ عن عمق وأحشاء دافئة تهيمن عليها إرادة الشاعر، وتسكن فيها مخاوفه وهمومه فهو "يأتمنها مركبا ضد الخوف والمصاب"[45]، وغالبا ما تذكر في لحظات "الشعور بالهم والخطر"[46] لهذا يحرص طرفة على أن يجعلها ذات حجم وضخامة بحجم همومه وشدتها، حيث يسافر الشاعر في ومع جسد الناقة، يبحث في كل عضو من أعضائها عن أناه المتعدى عليها من طرف القبيلة، ومواجهها بها الآخر، الذي يبدأ من القبيلة ويصل إلى الكون المطلق. الناقة -إذا- فضاء يلتقي فيه طرفة بأناه، أناه المجروحة، المرفوضة، المنبوذة، التي نزعت منها صفة الانتماء (وأفردت إفراد البعير المعبد)، الأنا التي تبحث عن حضورها المكثف وأن تتنزل في القبيلة برغباتها وذاتيتها، فعمد إلى بنائها -أي بناء الناقة- كنوع من المواجهة، ويستغرق في ذلك لتتحول هي نفسها إلى نص قائم بذاته داخل نص المعلقة، تسمح بالتواصل مع الذات عن طريق شهوة حب القوة

والتفوق والظهور، وبالتواصل مع القبيلة من خلال الهوية التي تطرحها أوصاف الناقة، وكأن الشاعر يطرح هوية الناقة بديلا لما يؤرقه تجاه قومه، وتتحول الهوية عندئذ إلى هاجس في القصيدة يبحث عنها في كل صورها وتيماتها، وهنا نتساءل؛ هل من دواعي الانتماء أن يطيل الشاعر الوقوف أمام الناقة مفصلا ومدققا ومستقصيا؟ أم كان داعي طرفة ملحا ليقيم الناقة صنما للمواجهة والرد والتمرد وأشياء أخرى .. كما تلتقي أناه -أيضا- بالآخر / القبيلة في هذا الفضاء، بحثا عن المشترك ورفعا للمعيقات التي تقف حائلا بين حواريهما (حوار الأنا والقبيلة)، يهدف -من خلال ذلك- إلى إقامة جسر من التواصل مادته الناقة التي تدين لها القبيلة بالولاء.

لقد اختار الشاعر الناقة لتكون الأيقونة الأكثر غنى وثراء، يختزل من خلالها المسافات الشعورية والدينية والأنثروبولوجية، ويتقاطع عبر نسيجها الشعري وفضاءاتها الرحبة ما هو مقدس ومحاط بولاء وتقدير وعرفان بالجميل للناقة من طرف المجتمع، وهو ما يظهر في شكل "الحامي والوصيلة والبحيرة والسائبة"[47]، مؤكدا وجودها الخاص في حياة المجتمع العربي الجاهلي، ومضطلعا بالدور الخطير الذي تلعبه داخل هذا الوجود العربي بدءا من كونها أحسن مال العربي في تلك المرحلة إلى ارتباطها بوجوده وبقائه، فوجودها يعني بقاء العربي وحياته، فهي رمز للخلاص، والأمل والبقاء، والمال والغنى ... بها يواجه أكبر وأعتى خصوم الصحراء في تلك الفترة وهو الفقر (الجوع)، ويهزمه.

وما هو ذاتي يرتبط بالشاعر، فالناقة وسيلة يحتمي بقوتها وصلابتها من الظلم القبلي والخوف والخطر، لأن ناقة بهذه الأوصاف التي قدمها في القصيدة "لا وجود لها إلا في خيال الشاعر، وفي ذاكرة النص"[48].

إن مبدأ توزيع الأوصاف واحترام الجزئيات في وصف طرفة للناقة -تشيد عالم الخطاب الشعري الجاهلي بكل خصائصه التصويرية التي تمنح معناها من النظرة-

كما يقول فريد الزاهي في ترجمته[49] لتضعنا في صلب الدلالة المجازية؛ تعضد من خلالها الخطاب التصويري على نحو عضوي متماسك يعمل على الارتقاء بالجسد كشكل عيني مرئي يتيح قدرا ما من المعاني أمام القراءة، كما تحيل على تناظر خفي يتمثل في الصراع الخفي والمعلن بين طرفة والقبيلة أي بين الذات والخارج، تكون الناقة فيه -في هذا الصراع- قرينة الشاعر، يتوحد بها حينا حتى يصعب الفصل بينهما، وتتحول حينا آخر إلى مادة خارجة عن ذاته، مأخوذ بأوصافها وقوتها وصلابتها، إذ لم تكن الناقة مجرد حلية أو تقليد أو فضلة مقحمة، بل كانت استعارة كبرى منحت داخل القصيدة أبعادا غائبة فجرت احتمالات للكلام تنفلت من كل رقابة، وتؤسس للحوار الذي يكاد ينبت بينه وبين قبيلته.

هكذا وجه طرفة نصه نحو القوم وليس ضدهم، نحو المصالحة، فلم يجعل نصه عرضة للرفض والإبعاد كصاحبه، بل سيجه وحماه وجعله يمتح من ثقافة القبيلة مرة ومن لوغوسه الخاص مرات أخرى و لهذا كان المتلقي الذي أنتجه طرفة أو أنتجه نصه؛ له مواصفات خاصة تتحدد هذه المواصفات من الطريقة التي واجهه بها ولهذا يمكن تحديد صنفين من المتلقين، الصنف الأول، وهو الذي يوجه إليه الخطاب الواصف المباشر، ويأمل في إقناعه بآرائه ومواقفه، كما يحرص على التوازن معه حرصه على وجوده محاطا بقومه وبمن يتواصل معهم، تواصلا يسمح له بأن يبدو شخصا لائقا في نظر القبيلة، متفانيا فيما تتفانى القبيلة فيه، مقتنعا بالشكل القبلي وبالدور الوظيفي الذي تنهض به في حياة الأفراد، فهي الدرع الواقي والحامي للفرد، لا يتوفر له خارج القبيلة.

والصنف الثاني وهو المتلقي الذي تنجزه قراءة النص متلق لا يخشاه طرفة، يتحرر في الكلام أمامه ويبوح له بما لو أدركته القبيلة، لما كفاها فيه الخلع والطرد والإفراد، أي متلقي مثالي يفترض فيه الفهم والثقافة والقدرة على التأويل وقراءة الرموز وإحالتها على ما تحال عليه.

وهكذا شكلت الناقة في معلقة طرفة بن العبد مرتكزا أساسيا يتمثل في الدور المهم الذي لعبته في تشييد مسار النص ورصد تفاعلاته وتطور دلالاته -من خلال الجهد التصويري الذي جعل جسد الناقة ينفتح ويتسع ويتماسك، معبرا عن البعد الجدلي في النص بين عالم الذات المخفي / والعالم المؤسساتي الذي يحكم القبيلة ويمثل هذا البعد - عموما- المساحة المختفية بين الذات / والآخر، العالم، تتحرر فيه الذات من كل القيود والإكراهات، وتقول ما يحلو لها أن تقوله، ولهذا تأتي تيمة الناقة متناغمة مع كل تيمات القصيدة تعبر من خلال هندسة موقعها وهي "القيمة الاستراتيجية للتيمة"[50] عن صراع الإنسان في الحياة على جميع المستويات وعن الخوف والحس المأساوي والمصير، يكون الحيوان فيه هو أداة الصراع، لهذا يذهب عباس محمود العقاد إلى أن "التعلق بالحيوانية في القصيدة العربية هو تعلق الخائف من الموت والفناء، والرغبة في الحياة والخلود .."[51]، فالناقة -إذا- لا تحيل على نفسها بقدر ما تحيل وترمز "للموقف الإنساني الذي يخشى الموت والفناء ويرغب في الحياة والخلود، إذ للناقة رمزيتها الكثيفة التي انتهت إلى الجاهليين منذ القدم ..."[52].

غير أن طرفة لا يحافظ على انتصاب الناقة إلى نهاية القصيدة، وإنما يهيئ لها نهاية درامية تبدو فيها الناقة لا حول لها ولا قوة، أثقلها الحمل، ومع ذلك تنحر، ويخرج حوارها من بطنها يرغو، يقول:

فظل الإماء يمتللن حوارهـــا ويسعى علينا بالسديف المسرهد

فيعلن بذلك أولا، عن جو المأساة الذي يلف الحياة، وثانيا عن التمرد على مقدسات القبيلة وقيمها وتعد الناقة واحدة منها، وثالثا: عن انتقال الناقة إلى تجربة أخرى مختلفة عن التجارب السابقة، يقول:

فمرت كهاة ذات خيف جلاله عقيلة شيخ كالوبيل يلندد
يقول وقد تر الوظيف وساقها ألست ترى أن قد أتيت بمؤيد
وقال ألا ماذا ترون لشارب شديد عليكم بغيه متعمد
فقال ذروه إنما نفعها له وإلا تكفوا قاصي البرك يزدد[53]

وكما هو واضح، فالأبيات تستحضر شيخا يقف على طرف نقيض من الشاعر: سنا وتجربة وكونه ممثلا لقيم ومقدسات القبيلة أو هو القبيلة بكل حمولتها الثقافية والإيديولوجية، ولهذا يجعله طرفة شديد الخصومة له، متوجسا مما يفعله وسيفعله، ينطلق من إقباله -أي إقبال طرفة- على نحر ناقة حامل، وبقر بطنها وإخراج حوارها يرغو، وغالبا ما يكون هذا طقسا تمارسه القبيلة في حياتها، ويتحول هذا الطقس عند طرفة من ممارسة خاصة مميزة تقوم بها القبيلة في مواقف ومواسم وظروف معينة، إلى ممارسة شهوانية مفتوحة على الذاتية وعلى مختلف الاحتمالات والتوقعات.

بإمكاننا أن ندرك الحتمية الفنية التي تقدرها القصيدة الجاهلية من خلال تيماتها التي تقوم على استثمار الخصائص الفضائية وتموضع الأشياء والذوات في القصيدة الجاهلية، وما يقوم بينها من علاقات تنجز داخل اللغة في أبعادها البصرية والمشهدية.. تفقد دلالتها وخصوصيتها خارج نسقها، من هنا نفهم عبور الناقة في المشهد الطللي والرحلة من مجرد أداة وظيفتها النقل والحمل إلى إعطائها معنى أكثر عمقا، مرتبطا بهيأتها وخلقتها المحكمة وهو الخلاص والحماية أو هي قرينة الشاعر يعتمد على ما فيها من طاقة لتقديم نفسه، أو تتحول إلى أضحية حيث لم يجد الشاعر من الأضاحي ذات القيمة والجلال غيرها لتكون في مستوى قيمة الحياة المتمثلة في الإقبال على اللذة، أو يطل -من خلالها أيضا- على موجودات الطبيعة ويستدعيها لتمثل داخل النصوص لها علاقة وطيدة بالمبنى والمعنى، فيلتحم هذا الكل داخليا في وجود دلالي حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر[54] وبذلك تختلف من تجربة إلى أخرى، وهذا ما يعمق سمتها التيمية.

الهوامـــش

1. د. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، الرباط، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص 72.

2. المرجع السابق، ص 11.

3. المرجع السابق، ص 13.

4. المرجع السابق، ص 18.

5. إدريس بلمليح، "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب..."، كلية الآداب بالرباط، ط 1، 1995، ص 386.

6. جابر عصفور، "المرايا المتجاورة"، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 295.

7. حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ط 2، 1981، ص 124، 125.

8. محمد لطفي اليوسفي، "المتاهات والتلاشي في النقد والشعر"، دار سراس للنشر، أفريل 1992، ص 87.

9. علي أيت أوشان، "السياق والنص الشعري"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 138.

10. إدريس بلمليح، "قراءة القصيدة التقليدية"، الدار البيضاء، دار القرويين، ط1، 1999، ص 58.

11. محمد الناصر العجيمي، "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي نموذجا"، ج 1، 2، مركز النشر الجامعي تونس، ومنشورات سعيدان بسوسة، جوان 2003، ص 20.

12. محمد عبد الله الغدامي، "الخطيئة والتكفير"، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985، جدة، ص 85.

13. صلاح عبد الحافظ، "الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره"، القاهرة، دار المعارف، د. ت، ص 53.

14. د.نوري القيسي، "الطبيعة في الشعر الجاهلي".ط 2، 1984، ص 104.

15. سورة الغاشية، الآيات : 17-20.

16. الكامل في اللغة والأدب، "مكتبة المعارف"، بيروت، ج 1، د. ت، وعن عبد الملك مرتاض، السبع معلقات،ص 299.

17. أحمد إسماعيل النعيمي، "الأسطورة في الشعر العربي القديم قبل الإسلام"، سينا للنشر، ط1، 1995، ص 173.

18. طرفة بن العبد، "ملتقى البحرين"، مؤلفون عرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2000، ص 71.

19. عبد الملك مرتاض، "السبع معلقات"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 299.

20. محمد الناصر العجيمي، "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي نموذجا"، ص.

21. محمد لطفي اليوسفي، "لحظة المكاشفة الشعرية"، الدار التونسية للنشر، 1992، ص 81.

22. صلاح عبد الحافظ، "الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره"، ص 53.

23. المرجع نفسه، ص 53.

24. طه حسين، "حديث الأربعاء"، ج1، دار المعارف، مصر 1965، ص 58.

25. سعيد الأيوبي، "عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي"، الرباط، مكتبة المعارف، 1986، ص 476.

26. وهب رومية، "الرحلة في القصيدة الجاهلية"، مؤسسة الرسالة، ط 2، 1979، ص 78.

27. طرفة بن العبد، "دراسات وأبحاث ملتقى البحرين"، مؤلفون عرب، ص 13.

28. محمد بن سلام الجمحي، "طبقات فحول الشعراء"، ج1، شرح محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ص 138.

29. عبد الفتاح كليطو، "الكتابة والتناسخ"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 19.

30. د. سمير الدليمي، "الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي"، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1990، بغداد، ص 121.

31. يتجسد في نسب الحيوان والطير مثل: أنساب الخيل لابن الكلبي.

32. يوسف خليف، "الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي"، مصر، دار المعارف، ط 2، د. ت، ص 92.

33. د. إحسان النص، "العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي"، دار الفكر، ط 2، 1973، ص 13.

34. أدونيس، "كلام البدايات"، دار الآداب، ط 1، 1989، ص 28.

35. عودة إلى حياته في : المعلقات السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري.

36. سيزا قاسم، "القارئ والنص / العلامة والدلالة"، المجلس الأعلى للثقافة، الشركة الدولية للطباعة 2002، ص 56.

37. طرفة بن العبد، "دراسات وأبحاث ملتقى البحرين"، مؤلفون عرب، ص 48.

38. ديوان طرفة بن العبد، "مكتبة الأنجلو المصرية"، تحقيق علي الجندي، ص 81.

39. الديوان، ص 96.

40. أدونيس، "كلام البدايات"، ص 60.

41. طه حسين، "حديث الأربعاء"، ج 1، ص 58.

42. د. عفت الشرقاوي، "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث"، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979، ص 195.

43. أدونيس، "كلام البدايات"، ص 71.

44. ديوان طرفة، ص 30.

45. محمد عبد الله الغدامي، "القصيدة والنص المضاد"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، بيروت، الدار البيضاء، ص 63.

46. لطيفة لزرك، "المعلقات العشر"، دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1988، 1989، مخطوط، ص 289.

47. الجاحظ، الحيوان، ص .

48. محمد عبد الله الغدامي، "القصيدة والنص المضاد"، ص 63.

49. ريجيس دوبري، "حياة الصورة وموتها"، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 33.

50. د. سعيد علوش، "النقد الموضوعاتي"، ص 13.

52. عباس محمود العقاد، "عبقرية العربية"، ص 147، عن د. عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 183.

52. عبد العزيز نبوي، "دراسات في الأدب الجاهلي"، ص 183.

53. ديوان طرفة، ص 61.

54. مجلة فصول (قراءة في شعرنا القديم) المجلد 14، عدد 2، صيف 1995، مقال موسوم بـــ (الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم) لياروسلاف ستيتكيفتش، ص 192.