التعالق الاستعاري في الخطاب الشعري
عند قاسم حداد
(طرفة بن الوردة انموذجاً)

الباحث: علي سرمد حسين
أ.م.د. فرحان بدري الحربي
ali.sarmad222@yahoo.com
جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الانسانية

ملخص البحث:

إنَّ الخطاب الشعري عند قاسم حداد يعيش لذة الانفلات، وكأنه بذلك يمارس حركة زئبقية لا يمكن الامساك بمدلولاته بسهولة، حيث تصدمنا منعرجات الدوال المفتوحة على الممكن والمجهول، فضلا عن الصفحة، والبياض، ولعبة العين، وغيرها من العناصر البانية للخطاب، فالنص لا يبدأ لينتهي بل ينتهي ليبدأ، تلك هي استراتيجية قاسم حداد في الكتابة، ولما ما زلنا بصدد فرضية الكتابة فإن متن الشاعر يتميز بإعادة الكتابة كسمة بنائية خاصة، تفرَّد بها قاسم حداد، وهو ما يدلّ على صيرورة النص وتشكلاته المستمرة، وبهذا ارتأينا ان يكون التحليل نابعاً من سلطة النص لا من سلطة المعيار، ذلك هو فعل الخطاب في بناء مسكن حر تختبر فيه الذات الكاتبة ممكنها في الخطاب وبالخطاب.

من هنا حاولتُ في هذا البحث أن اسلط الضوء على التعالق الاستعاري بوصفه احد الممكنات في الكشف عن الخطاب الشعري، إنّ الاستعارة التي ننوي مقاربتها هنا ليست ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال، او عدول عن معنى حرفي الى معنى مجازي، بل هي عملية ادراكية كامنة في الذهن تؤسس انظمتنا التصويرية وتحكم تجربتنا الحياتية، ومن هذا المنطلق قاربتُ في هذا البحث كيفية بناء الخطاب استعارياً في كتاب (طرفة بن الوردة) لقاسم حداد، وذلك من خلال مجموعة من الاستعارات، وهي: استعارة الاثر، التماهي، الخلق، الحب واللذة، الناقة، قصة يوسف، وقد تبنت هذه الدراسة منهجياً، مفاهيم الكتابة في ضوء الشعرية المفتوحة، تراهن هذه الشعرية على اللامنفصل في اللغة وفي القصيدة، كما أنها تراهن على بناء شعرية للخطاب منطلقة من مفهوم الخطاب عند بنفنيست، الذي كان هو الاخر– اي بنفنيست– نقطة انطلاقنا في دراسة الخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحيّة: خطاب، كتابة، إعادة كتابة، اثر، شعر.

ABSTRACT

The poetic discourse when Qassim Haddad live the thrill of chaos, like that practiced mercurial movement can not catch his meanings easily, where shock us difficulties open functions on the possible and the unknown, as well as a page, and the white, the eye and the game, and other structural elements of the speech, the text does not begin to end it ends to start, those are Qassim Haddad's strategy in writing, and what we are still in the process of writing the premise of the board poet is characterized by re writing special feature constructivism, the uniqueness of the Qassim Haddad, which shows the process of text and continuous formations, so we decided to have the analysis stems from the text authority not of the standard authority, it is an act of free speech in a building housing a self-writer existence tested in discourse and discourse. From here I tried in this research to highlight the correlation metaphoric possibilities as one in the detection of poetic discourse. The metaphor that we intend to approach here is not a linguistic phenomenon resulting from the process of replacing, or reverse a literal meaning to the metaphorical meaning, it is a cognitive process latent in the mind of our systems established pictorial and control our experience of life.

From here approached in this research how to build a woodcutter allegorically in the book (Torah Ben Rose) to Qassim Haddad, through a set of metaphors, namely: a metaphor impact, identification, creation, love and pleasure, the camel, the story of Joseph. This study has adopted a systematic, writing poetry concepts in the open light. This poetic betting on Allamnfsal in the language and in the poem, it is also betting on the construction of a poetic discourse flying from the concept of discourse when Bnfnest, who was also a Bnfnest- our .starting-point in the study of poetic discourse.
.**Key words**: speech, writing, rewriting, trace, hair

تمهيد في التعالق الاستعاري:

يرى ريتشاردز ان الاستعارة عُولجت في تاريخ البلاغة على أنها زخرفٌ او لعبٌ بالألفاظ او قوة اضافية للغة وليس الشكل المكون لها، وبهذا كانت النظرية الأرسطية تنظر الى الاستعارة بوصفها شيئا خاصاً واستثنائيا في الاستعمال اللغوي، اي انها انحراف عن النمط الاعتيادي بدلا من ان تكون المبدأ الحاضر في نشاط اللغة الحر.[١] من هنا انتقد ريتشاردز هذا المفهوم لأننا ((نعيش ونتكلم من خلال رؤيتنا للمتشابهات ولولاها لما قيض لنا أن نبقى، رغم ان بعض الناس قد يملكون مقدرة على رؤية المتشابهات اكثر من غيرهم))[٢]

لقد عرفت افكار ريتشاردز هذه على أنها تطورٌ واسعٌ في حقل مفهوم الاستعارة. غير ان صدور كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) لجورج لايكوف وجونسون كان حاسما في اعطاء مفهوم جديد الى الاستعارة. يتأسس هذا المفهوم على امرين: اولهما: طرح اسطورة النزعة الموضوعية، اي الاعتقاد في حقيقة مطلقة[٣]، وثانيهما: طرح اسطورة النزعة الذاتية، اي ابداع العالم بالصورة التي يرتضيها الفرد[٤]. وقد اعطى المؤلفان مفهوما جشطالتيا[٥] للاستعارة، وبهذا تكون الاستعارة: [٦]

-جامعة بين العقل والخيال: ذلك أن العقل يستدعي الصياغة المقولية والاستدلالية والاستلزام، فيما الخيال يستلزم من بين مظاهره العديدة ضبط شيء في ارتباط مع شيء اخر.

-عقلانية تخيلية: فبما أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، فإن العقلانية العادية هي بالتالي تخيلية في طبيعتها.

نفهم من ذلك ان الاستعارة لم تعد ((ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال، او عدول عن معنى حرفي الى معنى مجازي، بل هي عملية ادراكية كامنة في الذهن تؤسس انظمتنا التصويرية وتحكم تجربتنا الحياتية))[٧]، وهنا يمكن ان نعرف الاستعارة على انها((عملية فهم لميدان تصوري ما عن طريق ميدان تصوري اخر. حيث الميدان التصوري(أ) هو الميدان التصوري(ب).))[٨]ولما كان الابداع الشعري مرتبط في كليته بالذاكرة وباللغة، فهذا يعني ان الشاعر يتذكر ما يريد وينسى ما يريد وهو في الوقت نفسه يحمل ذاكرة اسلافه حيث تنعكس هذه الذاكرة في الكتابة.[٩]وفي هذه المساحة تصبح الاستعارة احدى الممكنات لتحقيق التعالق النصي، حيث ان النص اللاحق _كما قلنا سابقا- يختار ما يراه يستحق ان يكون موضوعا للفعل تعلق، وقد تحقق هذا التعالق عبر استراتيجية الامتصاص والتحويل المتجلية بفعل الميتناص.

بناء الاستعارة/ من القصيدة الى العمل الشعري:

إنَّ الاستعارة التي ننوي مقاربتها هنا ذات طبيعة كلية تتجاوز القصيدة او الديوان الجامع للقصائد الى مفهوم جديد للتخييل يتعلق ب(**الكتاب**) موضوع الدرس، وبذلك تكون وظيفة الشعر((هي الخلق لا التعبير))[١٠]، وحينها نكون((امام الخطاب لا امام اللغة التي لها الصفة المعجمية))[١١]. اذ إنّ الاستعارة هنا تلعب دوراً هاماً في بناء السيرة المتخيلة في (**الكتاب**) عبر تقاطعها مع سيرة طرفة التاريخية وانفصالها في ان معا، وما يهمنا هنا هو السيرة المتخيلة من جهة مقاربة بنائها الاستعاري ووظيفة الاستعارة في بناء الخطاب.

–استعارة الأثر: الاختلاف ولعبة التماهي:

تعد استعارة الاثر استعارة كبرى تتناسل عنها استعارات فرعية تساهم في اعادة بناء الخطاب، وقد سميناها باستعارة الأثر لأنها مزيج من سيرة طرفة التاريخية ورؤية قاسم لها، كما يوضحها الرسم البياني الاتي:

ومن هذا المنطلق يغدو الأثر–الذي ننوي مقاربته هنا–هو عملية إخراج شيء من شيء ثاني، وبما أن استخراج طرفة بن الوردة من طرفة بن العبد بمثابة استخراج الروح من الجسد بلا دم او فجيعة، فهذا يعني أنّ هناك احالات مستمرة، اي ارجاء للمعنى. ومهما حاولنا في الصفحات القادمة رصد تجليات هذا الاثر الّا أن هذا ليس شرطا معرفيا للقراءة، إذ سرعان ما تعود الروح الى الجسد في غفلةٍ عنّا، وكأننا في ذلك لا نقبض عليها الّا في ساعات المنام اللازوردية، وبهذا الصدد يقول دريدا: ((إن الأثر لا يعنى فقط اختفاء الأصل، إنه يعنى هنا – فى الخطاب الذى نتبناه والمسار الذى نتبعه– أن الأصل لم يختف، إذ إنه لم يتكون يوما إلا فى مقابل اللا–أصل، أي الأثر، الذى يصبح هنا أصل الأصل)) [١٢]، وهو ما يعني ان من الصعب تحديد موضوع الاثر من حيث انه لا يوجد اصل وحيد[١٣]، اي أن الاثر ((لا يكون مجرد شيء مكتفٍ بذاته، وإنما غياب ذو علاقة بشيء آخر))[١٤].

من هنا يمكن القول أنّ قاسمَ اتخذ من سيرة طرفة بن العبد تقنية[١٥] له، ليخلق نصه الاثر/ طرفة بن الوردة، بمعنى ان استحضار السيرة في الكتاب يجعل من اعادة الكتابة عمل مختلف عن الاصل.

تمدنا قصيدة(ابن الوردة) بزاد معرفي لرصد هذا الأثر وتحولاته المنفلتة من الزمان والمكان، اذ نقرأ في **(الكتاب)** على لسان طرفة بن الوردة: [١٦]

لم أكنْ في مكان
انا في التحول
في مشتهاة الأقاصي
بعد المدى والفصول
إن يكنْ مقتلي يقظة
مُنِحَ الكشفُ لي
تهجيتُ بالأبجدية شعباً
تخطيتُ بابَ الزمان
ولونتُ ماء الأصول.

لا شك أن القصيدة السابقة كلّها مبنية على رهان التأجيل، فحتى المكان والزمان والمدى بوصفها اشياء محددة اكتسبت دلالة اللانهائي، التحويل وحده ما يسم القصيدة، هذا ما توحي به الصور الشعرية ما لا بداية ولا نهاية، اذ من الصعب التقاط انفاسها بسهولة من غير ان يكون زوغان المعنى السمة الاساسية في ابتناء الدلالة، فكل سطر من القصيدة السابقة كفيلٌ أن يفتح العنان لديوانٍ قصائده سرابٌ من النار، وهذا يعني ان الذات هنا لا تريد ان تؤسس وجودها بما هو

وجود حقيقي ملموس لأن ذلك حتما سيقتلها في زمانها ومكانها، لذلك–الذات–تأبى التجلي والظهور، ومهما حاولت ان تكون مادية في فضاء النص كانت كاختزال الضوء في القميص الابيض، يتمثل هذا الاختزال في تهجيته لتلك الحروف التي وقف على نقاطها شعبًا كغصة الحرف في الخاصرة. تلك هي اليقظة التي جعلته يتخطى باب الزمان وتلوينه لماء الاصول، لكن هل سيجد طرفة بن الوردة مكانه بعد كل هذا؟ هذا سؤال اخر يفتح جرح الكتابة على الممكن والمجهول، فمن يا ترى لا يكون حاضرا ؟أطرفة ام المعنى ام كلاهما معًا؟

ما اشبه طرفة بن الوردة في ظل هذا الوصف بفكرة الانسان الكامل الذي قال بها المتصوفة، فقد صاغ الحلاج صورته عن الانسان الكامل من حيث انها لا بشرية ولا الهية، بل صورة اسطورية تجمع بين الالهي والبشري، ومن جانب اخر اتفق المتصوفة جميعا على شخص جعلوه من الخالدين، لا يموت ولا يحده مكان، الا وهو العبد الصالح(الخضر)[١٧]، وبذلك يقول المتصوفة: ((ليس للخضر مكان، فهو لا يتقيد بحدود المكان، ولكنه يظهر دائما قادما من جهة السماء، فهو في الهواء واكثر ما يظهر الخضر ليعلّم، وقد يأتي منقذا ايضا من الهلاك))[١٨]، اذن هل تقمص طرفة بن الوردة الخضر ليتصف بالإنسان الكامل، ام انه شخص اخر له الصفة ذاتها، اذ نقرأ في الكتاب: [١٩]

على ماءٍ مشيتُ اقيس ما ينتابني من قسوة الصحراء كان الماءُ محض خرافةٍ ورأيتُ عن كثبٍ مراياه الأكاذيب الخدائع والشراك لكي يراك الموتُ لكني مشيتُ...

الملاحظ على النص السابق انه قد عارض فكرة الخضر لأنه وجد الماء محض خرافة، ليكون شخصا اخر له صفة الكمال ذاتها، وبذلك فطرفة بن الوردة لا يشبه احداً لأنّ ذلك حتماً سيحددّه في الزمان والمكان، ويرسم ملامحه، إنه لا يمكن أن يوجد الّا في اللغة وباللغة، هذا ما يجسّده الانتقال من ضمير ال(أنا) الى ضمير ال(أنت)، ومن ثم العودة الى ضمير ال(أنا)، دلالة على التخطي والعبور ليجد ضالته في **(الكتاب)**، قلنا فيما سبق ان طرفة بن الوردة**(الاثر)** مزيج من طرفة بن العبد ورؤية قاسم حداد له، الّا ان هذا الامر غير ممكن ما لم يتم التوحد في كينونة واحدة. وهو ما تجسده **استعارة الاثر والتماهي.**

لم يكن المكان–كما رأينا سابقا –وحده القاسم المشترك بينهما، وإنما الشعر او النص كان احد هذه المشتركات التي جمعت بينهما، إنه لقاءٌ بين شاعرين قلّصا مسافة الزمن والمخيلة، يعيشان رفضا وخروجا مشتركا، وبهذا لم يعد المكان وحده كافياً كقرينةٍ على هذه العلاقة، بل التوحد في كينونة واحدة عبر تقاطع الانفاس شهيقا وزفيرا في نفس واحد هو الذي وحد الصلة بينهما، وربما جاء المكان لاحقا على النص.

١–**تماهي التوحد،** اذ نقرأ في الكتاب: [٢٠]

لك الشخص والنص لي

انتهيتَ ابتدأتُ. تمثلتك، بعينين شاخصتين، لقدميك مأسورتين، ليديك مغلولتين، للتشهي مختلجا

الخط والحبر والدواة. لك أنت. أنت. وضعتُ زئبق الوقت في عظامي. وانثنيتُ. انتميتُ. في غصونٍ غضّةٍ.

(...)

بيننا درجٌ بيننا حوارٌ

ربما امتزجنا. اختلجنا. ربما تقاطعتْ أعضاؤنا. عناصرُ تقرأ. تكتب. أنا الحرف والكلمات. ربما انتحلنا الصفات

الملاحظ على النص السابق ان الذاتين اصبحتا ذاتا واحدة، اذ لم يعد هناك شيء اسمه انا/ انت او الماضي/ والحاضر، وإنما متداخلان يعيشان زمنا واحدا وملتحماً في بناء الخطاب. إنه سفرٌ عبر الحبر والكلمات، احدهما يكتب معاناة الاخر عبر اقانيم الذات، وهي ترسم حدود تقاطعاتها وتعيد كتابة دمها، حيث يصبح الجسد تاريخٌ منجرفٌ، وبذلك

تصبح اللغة بمعناها المجازي هي امكانية من إمكانات الوجود الإنساني بحيث لا ينبثق العالم ولا يتضح الّا باللغة، فانكشاف العالم اذاً وتاريخية الانسان مشروطا باللغة[٢١] . ان التماهي بهذا المعنى وانمحاء الحدود بينهما هو ما ينتج لدينا طرفة بن الوردة(**لك الشخص والنص لي**) وبهذا يصبح (**الكتاب**) لقاء بين شاعرين احدهما يؤدي التحية للآخر.

٢–**تماهي الاشتراك**، اذ نقرأ في (**الكتاب**): [٢٢]

اين حدود الزمان
وأي مكانٍ سيفصلُ/ يوصل ما بيننا
ما الذي بيننا وردةُ الزعفرانِ
صدفةٌ في الزمانِ
لم يعد بيننا
نحن.. ما بيننا
خيطُ اشعارنا
كاسُ انخابنا
نفسُ أعدائنا
رمز أسرارنا.

ويكاد لم يترك حدًّا فاصلا الّا وكان قاسما مشتركا بينهما، فحتى البياض بوصفه عدما اصبح عاملا مشتركا بينهما، إذ لا شيءَ يكسر تلك الحدود الفاصلة لا المسافة ولا الاشعار ولا الكأس ولا الأعداء تفصل بينهما، اذ لم يعد ممكنا توصيف الحدود بينهما ((الا بالقدر الذي يتسنى للسيف ان يمر على مسافة بين الروح والجسد بلا دمٍ وبلا فضيحة))[٢٣]، فكلاهما ذاقا المرارة والحلاوة من كأسٍ واحدٍ.

٣–**تماهي التبادل:**

إنّ التماهي السابق لم يأخذ طابعاً واحداً، وإنما مشتركاً فكما ان اللاحق تستَّر بعباءة السابق ليبث من تحتها خطابه المتماهي، كذلك السابق ينتصر للاحق عبر العباءة ذاتها، إذ نقرأ في (**الكتاب**): [٢٤]

أفدي صديقًا ساحرَ الاحلام صدَّ الحربَ عني
كلما شدّوا يردُّهم
ويحمي قلعتي ويموتُ عني
سأفديه. مشى بي. كي يردَّ الموت عن باقي كتابي. وانتحى بي في نبيذ النص يمسح عن جراحي ليلَ أصحابي.

وفي هذه المساحة تغدو استعارة التماهي عنصراً بانياً يتأسس في النص في أثناء بنائه، وحوارا يعمل على توسيع التبادل من حيث الانتماء الى السلالة الشعرية عابرا حدود الزمن معانقا النصّ وبالنص، الامر الذي يجعل الصوتان يعيشان زمنًا مفتوحا ولا نهائيًا، هي ذي الحياة في (**الكتاب**)يحيا بها الصوتان معاً، بحيث ان احدهما يضيء للآخر طريقه في ليل القصيدة لتختمر فيه الكتابة الان وهنا.

إنّ اول ملاحظة نودُّ ان نسجلها في سياق هذا التوحد هو ((تفاعل المبدع بالعالم ثم صياغة هذا التفاعل بحسب منظومة تواصلية ليست هي المنظومة التواصلية المتوخاة عبر اللغة الطبيعية، إنه تفاعل تخييلي في مقابل التفاعل الادراكي الحادث بين العالم المتكلم، ثم بينه وبين المخاطب))[٢٥] وهذا يعني اننا يجب ان نتخيل التفاعل الذي تم بين المبدع والعالم ثم محاولة تأويل هذا التفاعل من خلال اللغة التي عبر بها الشاعر او الفنان، وبهذا سنتخذ طريقا مخالفا

للتأويل البلاغي اي القراءة التي تربط التخييل بجزئيات الواقع ومعطياته المباشرة[٢٦]، ويمكن لنا ايجاد أشكالٍ للاستعارة بحسب العلاقة بين رموزها. وينبغي التنويه قبل فك الترميز هو ان الدلالة المتحولة من خلال تقصي النص اللاحق للنص السابق هو ذاته الاثر الذي نحاول ملامسته هنا.

١-استعارة الخلق:

اذا كان طرفة في التعالق التاريخي قد ولد من يد الرواة، فهو هنا سيولد من العدم، اذ تعيدنا هذه الاستعارة الى اصل الخليقة، ويأتي الخطاب على لسان وردة مسندا اليها فعل الخلق، اذ نقرأ في **(الكتاب)**:

((اتركوني هذا يوم يبدأ فيه الخلق فالسديم يغمر حواسي))[٢٧]

تتشكل الاستعارة في النص السابق من خلال اسناد فعل الخلق الى السديم، وعلى الرغم من ان العلاقة بين المفردتين تبدو مستبعدة خارج الكون الدلالي للقصيدة، الا ان تعالقها في حوض دلالي واحد يدل على ان هناك عملية خلق، الخلق في اللغة: الإحداث والايجاد بعد العدم، كما أنّه الابداع على مثالٍ لم يكن من قبل[٢٨]، والسديم: ((بقع سحابية متوهجة مغيمة في الفضاء ناشئة عن تكاثف او تصادم عدد لا يحصى من الاجرام السماوية))[٢٩]. من هنا تتشكل العلاقة بين المفردتين من خلال اسناد فعل الخلق الى البعد الفيزيائي، الذي يرى ان الكون قد نشأ عن طريق ذلك الانفجار العظيم لعدد لا يحصى من النجوم والكواكب والسدم.[٣٠]

إنَّ عملية الخلق هذه تتطلب بالضرورة الانصات للخالق من قبل المخلوق، اذ نقرأ في الكتاب: [٣١]

تضرعتُ للفيزياء

لأسمائها

وهي تهدي الخُطى في سديم النجوم

تتبدى الاستعارة في النص السابق من خلال جعل عملية الخلق معادلا للفظ الفيزياء، جاء في اللغة: ضرع فلان لفلان، وضرع له اذا ما تخشع له، والتضرع الخضوع، والرضيع ضرعاً، تناول ضرْع امه، اضرعت الانثى نبت ضرْعها، الحامل عظم ضرعها قبل الولادة[٣٢]، وهذا يعني أنه اسند فعل الخلق الى الأم(وردة)، هذا ما يؤكده التحليل الاتي:

طرفة = العدم

وردة = وظيفة الخلق

السديم = حافز الخلق

وعبر هذه العلاقة يتم خلق الكائن وخلق الكتاب في ان معا.

كما ان الشاعر لم يكتف في بناء عالمه المتخيل الشعري بهذه الاستعارة كدال مؤسس على وظيفة الخلق، بل اعتمد على الطابع الاسطوري كذلك، ويتجسد هذا الطابع في الاسم(طرفة) الذي اطلقته امه عليه نسبة الى شجرة الطرفاء، كما وضحنا ذلك عند مقاربتنا للعنوان في الفصل الاول من هذه الرسالة. وتتجلى أسطرة الشجرة من خلال شحنها بذلك البعد الميثولوجي الذي يفسر لنا العديد من مظاهر الكون والاديان القديمة، فقد((صور تاريخ الاديان الكون على شكل شجرة هي شكل وجود الكون، من حيث مقدرتها على التجدد الى ما لا نهاية، ولم تختر الديانات الشجرة رمزا للكون فحسب، بل ارادتها تعبيرا عن الحياة والشباب والخلود ايضا، وتمثل الشجرة القدرة الكونية، فلم يعبدها الدين القديم الا لأنها تحمل بعدا روحيا، وتمتلك قوى مقدسة لأنها عمودية ، اي تنمو وتفقد اوراقها ثم تستعيدها اي انها تلعب لعبة القيامة فتموت ثم تعود الى الحياة))[٣٣]. وفي هذه المساحة يمكن اعتبار استعارة الشجرة هي الاخرى رمزا للخلق، اذ نقرأ في

(الكتاب): ((اخذت النساء يدعكن قدمي الطفل بورق تلك الشجرة...فلما صار طرفة شابا يافعا، وراح يرحل في البرية، كان ينبت في اثر خطواته زهرٌ اصفر صغير يمكن الاستدلال به على المسارات التي يرتادها الشاعر))[٣٤]

يجسد لنا النص السابق معتقدات القبائل البدائية التي تصور أن الشجرة روح الخصوبة وانبعاث الحياة، اذ ان ((عشتار نفسها التي عبدها الانسان القديم كانت في هيئة الشجرة الممثلة لروح الغاب))[٣٥]، وقد خلد هذا الفكر في فن الشرق الادنى القديم من خلال معالجتها لشجرة الحياة، كما ان هذه الشجرة ذاتها التي ولد منها ابن الام السورية الكبرى عشتار، وهي التي قامت برعاية ابن الام السورية الكبرى مريم.[٣٦] وهذا يعني ان قاسم حداد قام بشحن طرفة بن الوردة من خلال استعارة الخلق بكل الأبعاد الاسطورية، التي تجعل منه كائناً مختلفاً عما هو في كتب التاريخ، ومن ثم الاحتفاء بميلادٍ جديد يُضفي على الذات صفة الخلود من وجهة نظر قاسم لا من وجهة نظر التراث.

٢–استعارة الحب واللذة: طرفة وخولة:

لا شك ان هذه الاستعارة لا تتحقق في**(الكتاب)** ما لم يتم تحرير خولة كذلك من المدونة التراثية وجعلها جزءاً من بناء الخطاب في **(الكتاب)**، ومن المؤكد أن خولة لم تحظ بطرفة اثناء حياتها ولم تتحقق رغبة اللقاء بينهما، وبهذا ظل طرفة وفيًّا لها في شعره، اذ نجد لذكر خولة صدىً واضحًا في معلقته من حيث التغني بالصفات المعنوية للحب لأنه لم يتم اللقاء بينهما كحبيبين حتى يتحقق الوصف المادي لها، اذ نقرأ: **((قلما عُرفتْ امرأةٌ في حياته مثلما أصبحتُ. وأظن أنه فعل ما وعدني به: سأجعلك تاجاً على شعري. فها انا الملكة في قصيدته. ولأنه لم يرني لم يقدر على وصفي))**[٣٧]

يذكرنا النص السابق بمعاناة حب طرفة لخولة ووقوفه على الاطلال التي ظل بها يبكي ويبكي حتى انه راح يشبهها بالوشم الظاهر على اليد، غير أن النص اللاحق راح يسدُّ تلك الفجوات ليجعل احدهما بالنسبة للآخر توأم الروح، الا ان هذا التوحد لم يتم–كما ذكرنا–ما لم يتم تحرير خولة أيضا، نقرأ:

١.

أيهذا الكلام الذي قبْلنا

كيف الَّفتنا

في العصي من الموت

في فكرةٍ نائية.[٣٨]

٢.

اكتبها كي أرى شاهداً واحداً يقرأ الوشمَ عني

كأني اصدُّ عن الحب رمل الظلام

فينتابني حلمها[٣٩]

لا شك أن المقطع الأول يحمل على جفون حروفه نقدا جذريا للأخبار السالفة، اما المقطع الثاني المتمثل في استعارة**(يقرأ الوشم)** استعارة رمزية، تعني المحو لا القراءة، وهنا يصبح الوشم كذلك رمزًا، أي أن الاخبار التي الفتنا أصبحت بمثابة الوشم، او بتعبير آخر أنه استعار على سبيل اجزاء الكلام الفعل يقرأ ويريد المحو واستعار الوشم ويريد الأخبار التي انطبعت في الاذهان بسبب الرواة، وبذلك فالاستعارة هنا تنهض بوظيفة رمزية غايتها محو اخبار خولة من تلك الاخبار السالفة وإحيائها داخل **(الكتاب)**، وكذلك الحال بالنسبة للشال الذي سيتم ذكره لاحقا، من هنا تتحقق استعارة الحب واللذة وذلك من خلال موضوعتي الشال والوشم، التي نقرأها في المقاطع التالية:

– نصفُ اشعاري يؤاسها
ونصفٌ في مديح الوشم يغزل شعرها[٤٠]
–اسميها انتعاشا فاتنا في باب احلامي
شراعا خاطفا يهفو
وشالا من لازورد البحر قدّامي[٤١]
–اكتب كي امنع الرمل عن وشمها [٤٢]
–لخولة رف جناح
لها وهي تفتح الشعر بالوشم شالٌ من الضوء ينثال مثل الهلال [٤٣]

تجتمع الاستعارات السابقة لتؤدي وظيفة مركزية في **(الكتاب)**، وهي إعطاء خولة حقها في **(الكتاب)** وهذا ناتج عن غيابها وتغييبها في المدونة الثقافية، ومن ثم لتقرأ ما فاتها من تلك الاشعار الحميمة التي لم تتلذذ بها اثناء حياتها السابقة، وهنا تصبح الغاية من الاستعارة السابقة هي اجتماع الصوتين معاً، أي صوت طرفة وخولة داخل صورة التماهي ليعيشا حياتهما في النص لا في كتب التراث، وهنا تتحقق دلالة التوحد من خلال تماهيهما في جسدٍ واحد ومن ثم تذويبهما في روح واحدة داخل الكتاب لتتحقق بذلك الرغبة الجنسية، وفي هذه المساحة نجد ان استعارة الحب واللذة قد ساهمت في بناء الخطاب وانسجامه بين طرفة وخولة وجعلهما عنصران متلاحمان ومتماسكان داخل **(الكتاب)**، بحيث لا يمكن فك احدهما عن الاخر، وهو ما تدلّ عليه **استعارة الشهوة**، اذ نقرأ:

–حتى إنها في ذروة التجديف مسَّتني بباقي شهوةٍ[٤٤]
–مثل انتحابة شهوة تنتابنا[٤٥]
–لخولة قدمان صغيرتان. طفقتُ اتأملهما في دهشة من يكتشف قدمي ملاكٍ لأول مرة[٤٦]
– فتحتُ لها باب قلبي
لونتُ هالاتِ أقمارها
قبَّلتُ وشمًا لها
آه من ليلها[٤٧]

تمثل المقاطع السابقة غيضا من فيض النص في باب الشهوة التي لم تكن كتب الاخبار لتعلنه بوضوح، وفي هذه المساحة تتحقق استعارة الحب واللذة بينهما عبر ملامسة الجسد، اذ لا يوجد حب بدون شهوة، وبهذا نجد الشاعر قد تفنن في التعبير من حيث استثماره لطاقات اللغة وذلك من اجل ربط الحب بالشهوة وتحقق الاتصال بينهما وتمكن المحبة من الحبيب، هكذا تم اللقاء بين طرفة وخولة عبر مخيلة الشاعر وجعلهما عنصرَ بناء في النص لا يمكن فصل احدهما عن الاخر ليصوغ لنا تلك العلاقة من وجهة نظره هو لا من وجهة نظر اساطير الاولين. وهذا بحد ذاته نقد للثقافة العربية الى يومنا هذا التي تقول بنظام الكبت، وعدّها كل ما يتصل بهذا الجانب عملا لا أخلاقيا.

٣–استعارة الناقة:

لقد احتل وصف الناقة مكانة مرموقة في الخطاب الشعري الجاهلي، وخاصة في معلقة طرفة، اذ بلغ عدد الابيات التي يصفُ فيها طرفة ناقته ست وثلاثين بيتا[٤٨] تمتد من البيت(١٢– ٤٧)، ولعل هذا ناتج عن طبيعة طرفة التي دفعته الى التغرب والترحال منذ لحظة خروجه عن قبيلته، واتخاذه السفر بيتا له، وبهذا يقول صاحب كتاب الانوار ومحاسن الاشعار: ((لم يصف احدٌ ممَّن تقدم وتأخر الناقة احسن من وصف طرفة بن العبد فإنه جمع صفاة خلقها وسرعتها، فجاء

بها بأحسن كلام، وأوضح تشبيه))[٤٩]،ويقول يحيى الجبوري: ((ولم يقف احد عند وصف الناقة وقفة طويلة متأملة مثل طرفة بن العبد))[٥٠].

هناك الكثير من الآراء قيلت بشأن حضور الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي، الّا ان ما يهمنا منها تلك الصورة القائلة برمزية الناقة وعدّها بعدا اسطوريا، تتصل ببقايا ديانات قديمة انتقلت الى ميدان الشعر من أوسع ابوابه، وهذا يعني ان الناقة كانت مقدسةٌ لديهم، وقد يكون دافعهم الى هذا التقديس هو شعورهم بالخوف منها، خاصة بعد الصيحة التي اخذتهم اثر عقر ناقة سيدنا صالح(ع)، فضلاً عن الحوادث التي صَحبتْ ناقة البسوس،[٥١]فهي اذن تحمل رمزا مضادًا، هي رمز الموت والحياة، والرحمة والعذاب، والتواصل والانقطاع، اذ تمثل جزءا من معتقداتهم الدينية آنذاك.[٥٢] وهنا تصبح الناقة التي ركبها الشاعر الجاهلي وربطته بها أواصر عميقة من الألفة والمودة موجود مثلها في السماء ، والشأن ذاته فيما يتصل ببقية الحيوانات.[٥٣]

نفهم من ذلك انهم اتخذوا من الناقة الاهاً، تصدُّ عنهم اهوال الغموض في الكون، ((انها جسر العبور من عالم الضعف الى عالم التحدي والقوة، الجسر الذي أوصل الذات المقهورة الى مبتغاها))[٥٤]. من هنا نجد ان النص الآتي –من خلال تعالقه مع المحتوى العام لأبيات طرفة–قد اعطى للناقة صورة باهرة مجسدة قمة الاتحاد بين الشاعر وناقته، ليُمسرح لنا بعد ذلك السبب الذي أدى بطرفة ان يحاكي ناقته بهذه الصورة المبهرة، وكأنها تجلٍ من تجليات الذات الشاعرة، اذ نقرأ في الكتاب: [٥٥]

مَن رأى ناقةً نارها درجٌ صاعدٌ نحو برج السماء

مَن رأى الندماء يُصَلُّون لله؟

ناقتي هودج الشعر

والانبياء

يجيئون بعديَ.. جيلا فجيلا.

الملاحظ على المقطع السابق انه جعل من الناقة رمزا اسطوريا من حيث انه انزلها منزلة الاله الذي يلهمه الشعر، وبهذا تصبح الناقة معادلا شعريًا تفجر في الذات القوة الكامنة في نظم الشعر. ما أشبه هذا المشهد بقول بطرفة: [٥٦]

وإنِّي لأُمضي الهمَّ عند احتضارِهِ بِعوْجاءَ مِرقالٍ تروحُ وتغْتدِي

لا شك أن طرفة في البيت السابق يستهل الحديث عن ناقته من أنّها ملاذٌ للهروب من الهموم والحزن، ومن المؤكد أنّ الاعتقاد بهذا الامر يتطلب ايمانا روحيا حتى يستطيع الشاعر ان يفرِّج عن همومه عند محاكاته لها.

من هنا جاء النص اللاحق معتقدا كل الاعتقاد أنّ العرب آنذاك كانوا يقدسونها، فهو بذلك إعادة كتابة لا للنص السابق فحسب عبر استعارته للناقة، بل للمنظومة الجاهلية بأكملها برؤية شعرية معاصرة، اذ نقرأ في قصيدة الرقلاء: [٥٧]

ترغو

كأن حنينها بيتٌ وجوقةُ ظاعنينَ

تُؤبِّنُ العطْشى وهُم يروونَ عن رملٍ غريبٍ

وحدهم

ترغو غناء الماء في الصحراء

إنّ تأملنا في المقطع السابق نجده ينقلنا الى طقس اسطوري ديني، اذ تتمثل رمزية الاسطورة بربطه صوت الناقة(ترغو) بنزول المطر في الصحراء فإخصاب الأرض فايناعها فانبعاث الحياة، اليس الماء سر الحياة؟ إنّ تأويلنا هذا

ليس واهيا فالكلمات لها اشتقاق معجمي، وليست صدفة ان يسند كلمة(تؤبن) الى العطشى في سياق واحد، جاء في لسان العرب: أَبَنَّت الدابّةُ: أَعياها العملُ فلَزِمت مكانَها، وأَبَنَّت السحابَةُ : دامَ مطرُها أَيّاما[٥٨]، على الرغم من اختلاف المعنيين بين ابنت الدابة وأبنت السحابة الّا أننا نسقط المحور الثاني من الاختيار على التوزيع بدليل وجود العطشى والماء، اذ لا داعي لذكر الماء من غير ان يكون هناك عطشى، ولا داعي لذكر العطشى من غير ان يكون هناك حاجة لذكر الماء، وبهذا فالناقة لديهم تتصل اتصالا وثيقا بالسماء، وهي السبيل لاستمرار الحياة.

٤-استعارة قصة يوسف:

تشكل قصة يوسف بأحداثها المأساوية مادة غنية في الكتاب، حيث وظفها الشاعر بمساحة كلية على جسد النص، وذلك من خلال استعارته الرمز من القصة وهو القميص، وما نقصده برمزية القميص ليس القميص بحد ذاته وانما ما يحمله من دلالات توحي بالرمزية ونعني **الدم**. قلنا ان الاستعارة تتجلى من خلال استعارته الرمز من القصة وهو القميص، ولما لم تذكر لنا الروايات التاريخية شيء عن والد طرفة غير جملة واحدة((مات والد طرفة وهو طفل صغير))[٥٩] جاء النص اللاحق ليسرد لنا قصة والده من عالمه المتخيل، الا ان عملية التحويل التي جاء بها النص اللاحق هو الاتيان بقميص الاب لا الابن، كذلك ان مسألة الطعن في القرآن الكريم لم تحدد من الامام او من الخلف((**وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ**))[٦٠]، اما النص اللاحق فقد حدّدها من الامام(صدر الثوب) دلالة على أنّ عملية القتل قد جاءت من الامام وليس من الخلف، نقرأ في الكتاب بعد بلوغ طرفة سن الخامسة وسؤاله عن ابيه فكان الجواب على لسان وردة بعد ان جلبت له ثوب ممزق وعليه بقعة من الدم((**في هذا الثوب قصة العبد كاملة. أنظر الى هذا الاثر اليابس في صدر الثوب. إنه دم ابيك. فقد مات مقتولا غدرا.**

-ومن فعل ذلك يا امي؟

-إخوته.

-عمومتي؟))[٦١]

من هنا يبدو ان النص اللاحق يمتص بجلاء رمزية الدم من قصة يوسف(ع) ويسقطها على قصة العبد، من حيث ان اخوته هم الذين فتكوا به ونهبوا ارثه ، الا ان الفارق بينهما هو ان عملية القتل نفذت من غير حلم او رؤية، وبهذا فان القصة في الكتاب لا تحظى بجانب سعيد كما هو الحال في قصة يوسف، من هنا سيحتل الابن دور الاب من حيث ان الظلم الذي لحق بهما واحد ومشترك ، وفي هذه المساحة يتحول انا الشاعر/طرفة الى يوسف بكل معاناته مع بعض الفارق في بناء دلالة النص. وهذا يعني انه يستعيد ذكر شخصية يوسف بالكامل ويكتفي بذكر الرمز(القميص) لأنه يختزل ابعاد هذه الشخصية واحداثها وتحيل اليها، وبهذا فهو يستبدل بها الذات المتلفظة في النص، وهنا يمكن القول ان استعارة القميص تمثل استعارة كبرى تتناسل عنها استعارات اخرى ضمن الرؤية الكونية للقصة ذاتها، اذ نقرأ في الكتاب:

١.

كان يعرفُ،

ضالعون رموه في جبٍّ.

يدٌ في الدم والأخرى تجدِّفُ [٦٢]

٢.

كنتُ هم وكان الأهل اقسى من عدوٍ صارمٍ

تاهو

وباعوني رخيصا للملوك. وأعرضوا عني[٦٣]

٣.

أمضيت هذا النهار بتأويل احلامه

فمما رآه الملك شهبٌ هاوية، وبحرٌ عظيمٌ من الرمل تنداح فيه الخيامُ،

وتنثال فيه الخلائق كالطين

مما رآه الملك، ذئبان في غرفةٍ من حجر

يغسلان الحقيقة بالوقت حتى يجفُّ النهر.[٦٤]

ان النصوص السابقة كلها تشير الى قصة يوسف من غير ان يرتبط بها النص الشعري بشكل واضح، خاصة بعد اعادة الكتابة التي غيرت مجرى الدلالة بالكامل. فالنص الاول يتم فيه استحضار الآية العاشرة من سورة يوسف((**قال قائلٌ منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غياهب الجبِّ يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين**))[٦٥].اما المفارقة التي حصلت في النص اللاحق من ان عملية الرمي في الجب جاءت مسكونة بفعل الركود الذي يدل على انعدام الحركة في النص، وهذا يعني ان الفاعل هنا جاء من الخارج ليفعل فعله بالذات وهي تنظر اليه خارج الكون الدلالي للقصيدة، على الخلاف من الآية الكريمة التي تدل على الحركة والحياة من خلال اسناد فعل الرمي الى الحوار الذي يعمل بدوره على تبيان موقع الفاعل داخل النص ليتم اخراج المفعول به/يوسف من قبل السيارة، من هنا جاء النص اللاحق ليبني مشهدية الذات من خلال إبقائها في زمانها ومكانها((**يدٌ في الدم والأخرى تجدِّفُ**)) من غير ان يكون هناك فاعل ينقذها من الجب. اما النص الثاني فيتقدم الينا من خلال تماهيه مع ضمير المخاطب الجمعي(هم) ليحدد انتسابه من خلال علاقته بالجماعة اي ان الذات هنا تعاني التشظي من غير ان يكون لها وجود مستقل تحدد به هويتها، وبهذا جاء البياض بعد جملة (كنتُ هم) لإعادة تشكيل الذات وإخراجها من القطيع، وهذا ما يجسده البياض الواقع بعد كلمة (تاهو) الذي يدل على اختفاء صوت الذات من الجماعة وجعله جزءا من البناء العام للنص ليمنح الاخر(هم) حرية التأويل للخلاص منها، فكان البيع للملوك. وهنا يبدو بجلاء انه يستحضر الآية عشرين من قصة يوسف((**وشروهُ بثمنٍ بخسٍ دراهم معدودةٍ وكانوا فيه من الزاهدين**))[٦٦]، اما النص الاخير فيستحضر فيه الآيات من(٤٥– ٤٨)من سورة يوسف، وذلك من خلال دلالة الرؤية وتفسيرها، الا ان اشتغال الشاعر كان مسكونا بإعادة الكتابة، ومن ثم تحويلها عبر معارضته له الى مشهد دلالي يخرج عن سلطته. فإذا كان يوسف قد فسر رؤيا الملك ليكون بعدها عزيز مصر، فإنه هنا سيبقى غارقا في التأويل من غير ان تكون هناك رؤية واضحة حتى يستطيع تفسيرها سوى مجموعة من الخرافات المبهمة التي لم تكن تليق برؤيا ملك يضمن لشعبه حرية الخبز لأنه شعبٌ مهووسٌ بضحكة الشياطين، لذلك حصر الرؤيا بذئبٍ محاصر، وفي هذه المساحة تجتمع الرؤى السابقة كلها في قوله:((**يغسلان الحقيقة بالوقت حتى يجفُّ النهر**)) لتصبح حقيقة بعد نفي الحقيقة الموجودة في البيت السابق بمعنى أنَّ الحقيقة هي موجودة بذاتها لم تخدش ولم تصدع حينها، لكن بمرور الزمن تم غسلها بالوقت، بمعنى أنّ اخفاء الحقيقة لا تحتاج سوى مرور مدة من الزمن ليتم تبطينها من قبل الرواة، كما ان جفاف النهر لا يعني توقف الزمن، وإنما يعني ان الحقيقة اصبحت واضحة للعيان في الكتاب من أنها زائفة كما يتم غسل الاشياء بماء النهر.

الخاتمة:

توصلنا في هذه الدراسة الى النتائج التالية:

١–ليست الاستعارة حلية لتجميل الخطاب، إنها مفهوم ذو قوة معرفية يؤسس الخطاب، لأنها تحقق الترابط والانسجام بين اجزاء النصوص، وبذلك كشفت لنا الرؤيا الفكرية والتصورية التي وجهت الشاعر حول مفهومه للتراث من منظور معاصر.

٢-لقد ساهمت الاستعارة في إعادة كتابة الرؤيا التي حكمت طرفة بن العبد في كتب التراث، بعد تفكيكه له، لتخلق سيرتها الخاصة، اعني طرفة بن الوردة، ولما لم يكن طرفة بن الوردة مادياً على فضاء النص، اي ظهوره كان مؤجلاً باستمرار، فقد اعتبرناه اثراً.

٣- بالتعالق والحوار مع التراث يبحث قاسم حداد عن ممارسته الشعرية، حيث ترتفع المنافي من استعارة الى اخرى ليلقي طرفة بن الوردة في ظلال النص.

الهوامش:

[١] – ينظر: فلسفة البلاغة، ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، المغرب، د.ط، ٢٠٠٢: ٩٢.

[٢] – المصدر السابق: ٩١.

[٣] – ينظر: الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف، ومارك لانسون، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩: ١٨٢. وينظر: الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٥: ١٩.

[٤] – ينظر: الاستعارات التي نحيا بها: ١٨٣.

[٥] – تعني كلمة جشتلت الصيغة او الشكل، وقد بينت هذه المدرسة ان الحقيقة في المدرك الحسي ليست هي العناصر او الاجزاء التي يتكون منها المدرك، وانما الشكل او البناء العام، اي النظر الى الكل قبل الجزء. ينظر: علم النفس التربوي، صالح محمد ابو جادو، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط٨: ٢٠١١: ١٩١.

[٦] – ينظر: الاستعارات والشعر العربي الحديث: ٢٠.

[٧] – دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، محمد الصالح البوعمراني، دار نهى، صفاقس، ط١، ٢٠٠٩:١٢٣.

[٨] – المصدر السابق: ١٢٤.

[٩] – الاستعارات والشعر العربي الحديث: ١٨.

[١٠] – الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠١، ج٣: ٩٨.

[١١] – المصدر السابق: ١٠٣.

[١٢] – في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة، انور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط٢، ٢٠٠٨: ١٤٧.

[١٣] – ينظر: المصدر السابق: ١٧٣.

[١٤] – ما فوق البنيوية (فلسفة البنيوية وما بعدها، ريتشرد هارلند، ترجمة، لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٩: ٢١٤.

[١٥] – قلنا تقنية ولم نقل قناعًا لأننا نرفض ان يكون في الكتاب شيء اسمه قناع، بل نرفض فكرة القناع بتاتًا، واذا كان القناع بالمفهوم التقليدي يعني أن الشاعر يتخذ من الشخصية غطاءً يختفي خلفها، بحيث اننا اذا ازحنا القناع سنجد وجه الشاعر ، فإننا هنا سوف لن نجد وجهًا على الاطلاق، بل نجد آثارا فقط. وهذه ميزة تحسب له.

[١٦] –الكتاب: ١٢٢.

[١٧]–ينظر: الشعر والتصوف(الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ابراهيم محمد منصور، دار الامين للنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٦: ٦٣، ٦٥.

[١٨]–المصدر السابق: ٢٣٩.

[١٩]–الكتاب: ٤٤٤.

[٢٠] –الكتاب: ٢٤٦.

[٢١] –الرمز الشعري عند المتصوفة، عاطف جودة نص، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ٥٩.

[٢٢] –الكتاب: ٢١٦.

[٢٣] –ليس بهذا الشكل ولا شكل اخر، قاسم حداد، مسارات للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢، ٢٠١٥: ٢١٠.

[٢٤]–الكتاب: ٢٣٣.

[٢٥] –القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، ادريس بلميلح، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٠: ٦٩.

[٢٦] –ينظر: المصدر السابق: ٧٠.

[٢٧] –الكتاب: ١٤/ الهامش.

[٢٨] –ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ج١٠، فصل خلق: ٨٥.

[٢٩] – المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى وآخرون، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران، ط٢، ١٩٧٢: ٤٢٤.

[٣٠] – ينظر: تاريخ اكثر ايجازا للزمن، ستفن هوكينج، وليونرد ملوند ينوف، تر احمد عبد الله السماحي، وفتح الله الشيخ، منتدى مكتبة الاسكندرية، د.ط، د.ت، ٧٦ وما بعدها.

[٣١] –الكتاب: ١٧.

[٣٢]– لسان العرب، ج٨، فصل ضرع: ٢٢١وما بعدها. وينظر: المعجم الوسيط: ٥٣٨.

[٣٣] –رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، جان صدقة، رياض الريس للكتب والنشر، د.ط، ١٩٨٩: ٨٧، ٨٨.

[٣٤] الكتاب: ١٧، ١٨/ الهامش.

[٣٥] –لغز عشتار، الالوهة المؤنثة واصل الدين والاسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢: ١١٠.

[٣٦] –ينظر: المصدر السابق: ١١٤، ١١٥.

[٣٧] –الكتاب: ٣٨٥.

[٣٨]–المصدر السابق: ١٤٧.

[٣٩] –الكتاب: ٤١٧.

[٤٠] –المصدر السابق: ٣٩.

[٤١] –المصدر السابق: ١١١.

[٤٢] –المصدر السابق: ٤١٧.

[٤٣] –الكتاب: ٤٢٢.

[٤٤] –المصدر السابق: ٩٠.

[٤٥] –المصدر السابق: ٢٤٠.

[٤٦] –المصدر السابق: ٧٥.

[٤٧] –الكتاب: ١١٢.

[٤٨] – جاء هذا العدد في طبعة الديوان الذي اعتمدناه، قد يقل هذا العدد او يزداد في طبعات اخرى. ينظر: شرح ديوان طرفة بن العبد: ٨٨ وما بعدها.

[٤٩] – الانوار ومحاسن الاشعار، أبو الحسن علي بن محمد الشمشاطي، تح السيد محمد يوسف، مطبعة حكومة الكويت، د. ط، ١٩٧٧، ج١: ٣٧٦.

[٥٠] – الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٦: ٣٦٦.

[٥١] – ينظر: أيام العرب قبل الاسلام، أبو عبيدة معمر بن المثنى ،تح عادل جاسم البياتي، مكتبة النهضة العربية ، ط١، ١٩٧٧ ،ص ٢١٠

[٥٢] – صورة الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، ابتسام نايف صالح، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦: ٨٨.

[٥٣] – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣: ١٢٧.

[٥٤] – المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي، غيثاء قادرة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٧، ٢٠١٣: ١.

[٥٥] – الكتاب: ٨٢. وينظر في امثلة مشابهة: ٤٦١.

[٥٦] ––شرح ديوان طرفة بن العبد شرح ديوان طرفة بن العبد، سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ط، ٢٠٠٤: ٩٢.

[٥٧] – الكتاب: ١٢١.

[٥٨] –لسان العرب، ابن منظور، ج١١، فصل الهمزة: ٦، ٧.

[٥٩] –شرح ديوان طرفة بن العبد: ٦٠.

[٦٠] –سورة يوسف: ١٨.

[٦١] –الكتاب: ٢٠، ٢١ /الهامش.

[٦٢] –المصدر السابق: ٢٢٤.

[٦٣]–الكتاب: ٤٣٢.

[٦٤]–المصدر السابق: ٩٧.

[٦٥] –سورة يوسف: ١٠.

[٦٦] –سورة يوسف: ٢٠.

المصادر والمراجع:

–القرآن الكريم.

الانوار ومحاسن الاشعار، أبو الحسن علي بن محمد الشمشاطي، تح السيد محمد يوسف، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، ١٩٧٧، ج١.

أيام العرب قبل الاسلام، أبو عبيدة معمر بن المثنى ،تح عادل جاسم البياتي، مكتبة النهضة ، حكومة الكويت، د.ط، ١٩٧٧، ج١.

الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف، ومارك لانسون، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩.

الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٥.

تاريخ اكثر ايجازا للزمن، ستفن هوكينج، وليونرد ملوند ينوف، تر احمد عبد الله السماحي، وفتح الله الشيخ، منتدى مكتبة الاسكندرية، د.ط، د.ت.

– دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، محمد الصالح البوعمراني، دار نهى، صفاقس، ط١، ٢٠٠٩.

– الرمز الشعري عند المتصوفة ، عاطف جودة نصر، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧٨ .

– رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، جان صدقة، رياض الريس للكتب والنشر، د.ط، ١٩٨٩.

– شرح ديوان طرفة بن العبد، سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، ٢٠٠٤.

– الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.

– الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠١، ج٣.

– الشعر والتصوف(الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ابراهيم محمد منصور، دار الامين للنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٦.

– صورة الحرب وأبعادها الأسطورية في الشعر الجاهلي، ابتسام نايف صالح، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦.

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣ العربية ، ط١، ١٩٧٧.

– طرفة بن الوردة، قاسم حداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،ط١، ٢٠١١

– علم النفس التربوي، صالح محمد ابو جادو، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط٨: ٢٠١١

– فلسفة البلاغة، ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٢.

– في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة، انور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط٢، ٢٠٠٨.

– القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، ادريس بلميلح، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٠

– لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ج٨، ١٠، ١١.

– لغز عشتار، الالوهة المؤنثة واصل الدين والاسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢.

– ليس بهذا الشكل ولا شكل اخر ، قاسم حداد، مسارات للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢، ٢٠١٥

– ما فوق البنيوية (فلسفة البنيوية وما بعدها، ريتشرد هارلند، ترجمة، لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية– اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٩.

– معجم الوسيط، ابراهيم مصطفى وآخرون، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران، ط٢، ١٩٧٢

–المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي، غيثاء قادرة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٧، ٢٠١٣.