

مظاهر من الانزياح الأسلوبي في شعر الخنساء قصيدة "كأن عيني لذكراه" نموذجاً

توفيق محمود علي القرم، زهير أحمد المنصور*

ملخص

يقدم هذا البحث دراسة أسلوبية تتناول قصيدة (كأن عيني لذكراه) للخنساء، حيث يلقي الضوء على أهم مظاهر الانزياح الأسلوبي فيها، ويحاول الباحث إظهار جماليات النص، والكشف عن البنى الداخلية له، فيتتبع مظاهر الانزياح في: الاستهلال، والتكرار، والالتفات، والتضاد. ضمن دراسة أسلوبية معمقة تكشف عن تجاوز الألفاظ دلالاتها المعجمية، وهجرتها إلى دلالات أخرى مشحونة بالوهج الإيحائي؛ بُغية تجلية دلالات النص، وإظهار جمالياته، وصوره، وأساليبه الفنية، والبنائية، والتقنية. الكلمات الدالة: كأنني عيني لذكراه، الاستهلال، الخنساء، الانزياح الأسلوبي، التكرار، التضاد، الالتفات، صيغ المبالغة، الصفات المشبهة.

المقدمة

لا شك في أنّ اللغة الشعرية لغة إيحائية معبرة، تتجاوز مألوف التعبير، متخطية المعاني المعجمية وصولاً إلى ما ورائيات النص، وهو الأمر الذي أشار إليه أرسطو بقوله: "أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة" (أرسطو، 1967). ويبدو أنّ لقول أرسطو علاقة قوية بمفهوم كل من الانزياح، والاختيار، والتأليف، فالانزياح "تعديل يجريه المبدع على اللغة من خلال استعماله لعناصرها استعمالاً مغايراً للمألوف خارجاً عن المعتاد، قاصداً من وراء ذلك التعبير بلغة ملائمة عن موقفه ورؤيته" (عياد، 1985).

ويبدو من الملائم الإشارة إلى أنّ هناك عوامل أساسية تسهم بشكل كبير في إنتاج النصّ وبناءه بناءً فنياً وجمالياً، ففي النصّ "ركائز مادية وفسولوجية وعناصر متخالفة قائمة على محور الاختيار، وعلائق استبدالية قائمة على محور التركيب، ودلالات إشارية، وأخرى إيحائية، إلى غير ذلك من مكونات النصّ المستندة إلى تداخل الجوانب الرأسية والأفقية وتعدد الدلالات، وتعدد الشفرات إلى حدّ يسمح معه بتعدد القراءات" (البحيري، 2004).

ذلك أنّ هناك بُوناً شاسعاً بين المعاني المعجمية والمعاني التضمينية في النصّ، فالمعنى المعجمي هو ذلك المعنى الذي يأتي من علاقة الدالّ بالمدلول عند وضعه أول مرة، أمّا المعنى التضميني فهو ذلك المعنى الذي يأتي من الجو الإيحائي لعلاقة الكلمات بعضها ببعضها الآخر، ثم من العواطف التي تفرزها هذه الجمل والكلمات، وهو الأمر الذي يتفق مع تعريف بالي لعلم أسلوب التعبير بأنه: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية" (فضل، 1988). ولذلك فإنّ صدق الخنساء ورغبتها في تقديم رؤيتها، صوراً ذاتاً حاضرة معدّبة؛ ما جعل مسؤوليتها تجاه خطاب ذاتي خاص أعظم؛ فاتجهت إلى اللغة تختار من عناصرها ما يسعف في إنجاز خطابٍ تشكل الخنساء ذاتها فيه محورية حاضرة. "ففي نقد النصّ تستوي النصوص على اختلافها. فلا فرق بين نص وآخر من حيث المضامين والمحتويات أو من حيث الموضوعات والطروحات، وأنما الذي يهم كيفية انبناء الخطاب وطريقة تشكله وآليات اشتغاله" (حرب، 2000).

لقد شرعت الخنساء في ترسيم استهلالية تعج بالحركة والغرابية والمفاجأة، وترسّخ صورة فريدة من صور البكاء التنازف، مستغلةً فاعلية الالتفات، تارةً في التفات الضمائر، وأخرى في التفات المعنى كما سيبتين؛ لأنّ "وسائل اللغة التي يُراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف" (عياد، 1988). وقد دأبت الخنساء على تفعيل وسائل أسلوبية أخرى - في قصيدتها - من مثل التكرار بصور وألوان عدة، والالتفات، والتضاد،

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية. تاريخ استلام البحث 2013/7/30، وتاريخ قبوله 2014/6/9.

فمثل هذه الوسائل الأسلوبية تُشكل ألواناً من الانزياح أو الانحراف الذي يخص اللغة الفنية، والذي يعدُّ حيلةً أسلوبيةً مقصودةً لجذب انتباه القارئ، والأهم من ذلك لزوم (الانزياح) لتحقيق الأثر الكلي للنص بما له من تأثير مباشر في المتلقي (عياد، 1988). أمّا البحث فقد اعتمد المنهج الإحصائي التحليلي؛ لبيان فاعلية السياقات والأنساق اللغوية، في بناء النصّ فنياً وجمالياً. والمأمول من هذا البحث أن يغدو رافداً ومسانداً للبحوث الأخرى في هذا المجال؛ لترسيخ صورة زاهية ومقنعة لشاعرة عربية رائدة مجيدة، تعدُّ علماً من أعلام الشعر العربي، ونموذجاً رائعاً من نماذج التراثية الفريدة.

كَأَن عَيْنِي لِنَكَرَاهِ

قَدَيْ بَعِينِكِ أُم بِالْعَيْنِ غُورًا	أُم دَرَفْتِ إِذْ خَلَّتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ
كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهِ إِذَا حَطَّرْتِ	فَيِضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارُ
تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَّهَتْ ¹	وَدَوْنَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَارُ
تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَّرْتِ	لَهَا عَلَيْهِ رَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَارُ ²
تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا	إِذْ رَابَهَا الذَّهْرُ إِنَّ الذَّهْرَ ضَرَارُ
لَا بُدَّ مِنْ مَيْتَةٍ فِي صَرْفِهَا عِبْرٌ	وَالذَّهْرُ فِي صَرْفِهِ حَوْلٌ وَأَطْوَارُ
قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسْوِدُكُمْ	نِعَمَ الْمُعَمَّمِ لِلدَّاعِيْنَ نَصَارُ
صَلْبُ النَّحِيْزَةِ ³ وَهَابٌ إِذَا مَتَعُوا	وَفِي الْحُرُوبِ جَزِيءُ الصَّدْرِ مِهْصَارُ ⁴
يَا صَخْرُ وَرَادَ مَاءٌ قَدْ تَنَادَرَهُ	أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ
مَشَى السَّبْنَتَى ⁵ إِلَى هَيْجَاءِ مُعْضِلَةٍ	لَهُ سِلَاحَانِ أَنْيَابٍ وَأَظْفَارُ
وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ	لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا أَدَّكَرَتْ	فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ
لَا تَسْمُنُ الذَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ	فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقْنِي	صَخْرٌ وَلِلذَّهْرِ إِخْلَاءٌ وَإِمْرَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيَدُنَا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لِمِقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاهُ بِهِ	كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ
جَلَدٌ جَمِيلٌ الْمُحَيَّا كَامِلٌ وَرِعٌ	وَلِلْحُرُوبِ غِدَاةُ الرُّوْعِ مِسْعَارُ
حَمَالٌ أَلْوِيَّةٌ هَبَّاطٌ أُوْدِيَّةٌ	شَهَادُ أُنْدِيَّةٍ لِلْجَيْشِ جِرَارُ
نَحَارُ رَاغِيَّةٌ مَلْجَأٌ طَاغِيَّةٌ	فَغَاكُ عَانِيَّةٌ لِلْعَظْمِ جَبَارُ
فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الذَّهْرَ لَيْسَ لَهُ	مُعَانَتٌ وَحَدَهُ يُسْدِي وَنِيَارُ ⁶
لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهْيِكِ لِي أَحَا ثِقَّةٌ	كَانَتْ تُرْجَمُ عَنْهُ قَبْلَ أَخْبَارُ
فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ	حَتَّى أَتَى دُونَ غُورِ النَّجْمِ أَسْتَارُ
لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا	لِرَيْبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارُ
وَلَا تَرَاهُ وَمَا فِي الْبَيْتِ يَأْكُلُهُ	لَكِنَّهُ بَارِزٌ بِالصَّحْنِ مَهْمَارُ ⁷

¹ النولة: ما يُصيب الرجل أو المرأة من شدة الجزع على الولد.

² المِفْتَارُ: المَقْصِرُ: أي أنها لم تُعطِ صخر حقه من البكاء.

³ النَّحِيْزَةُ: هي الطبيعة.

⁴ المِهْصَارُ: هو الذي يندُقُّ الأعناق ويهصرها.

⁵ السَّبْنَتَى: الجري والصدر وهو في الأصل للنمر.

⁶ نِيَارُ: من نِيرَ الثوب أي جعل له نيرا . خلاف أسداه.

⁷ المِهْمَارُ: المِكْتَارُ في العطاء، والذي يُكثر للأضياف في الكرم.

وَمُطِعُمُ الْقَوْمِ شَحْمًا عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ⁸
 قَدْ كَانَ خَالِصَتِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ
 مِثْلَ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَنْفَذْ شَبِيبَتُهُ
 جَهْمُ الْمُحَيَّا نُضِيءُ اللَّيْلِ صَوْرَتُهُ
 مُورَثُ الْمَجْدِ مَيْمُونٌ نَقِيبَتُهُ
 فَرَعٌ لِفَرَعِ كَرِيمٍ غَيْرِ مُؤْتَسِبٍ¹²
 فِي جَوْفِ لَحْدٍ مُقِيمٍ قَدْ تَصَمَّنَتْهُ
 طَلُقَ الْيَدَيْنِ لِفِعْلِ الْخَيْرِ ذُو فَجْرِ
 لَيْبِكِهِ مُقْتَرٌ أَفْنَى حَرِيبَتُهُ¹⁴
 وَرِفْقَةُ حَارٍ حَادِيهِمْ بِمُهْلِكَةٍ
 لَا يَمْنَعُ الْقَوْمَ إِنْ سَالُوهُ خُلْعَتُهُ¹⁶
 (ديوان الخنساء، 2004)

وَفِي الْجُدُوبِ كَرِيمٍ كَرِيمٍ مِيسَارُ
 فَقَدْ أُصِيبَ فَمَا لِلْعَيْشِ أَوْطَارُ
 كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أُسْوَارُ
 أَبَاؤُهُ مِنْ طَوَالِ السَّمَكِ⁹ أَحْرَارُ
 ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ¹⁰ فِي الْعَزَاءِ¹¹ مِغْوَارُ
 جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَارُ
 فِي رَمْسِهِ مُقْمَطِرَاتُ¹³ وَأَحْجَارُ
 ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالْخَيْرَاتِ أَمَارُ
 دَهْرٌ وَحَالْفُهُ بُوْسٌ وَإِقْتَارُ
 كَأَنَّ ظُلْمَتَهَا فِي الطَّخِيَةِ¹⁵ الْقَارُ
 وَلَا يُجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَارُ

أولاً : الاستهلال:

لا تقتصر وظيفة الاستهلال الناجح على تهيئة الجو المناسب لكيفية تشكّل القصيدة فحسب، بل إنّ قدرة الشاعر على تفعيل المؤثرات المُشعّبة، واستحضار المعطيات اللغوية والأسلوبية ذات الطاقة التعبيرية المتفجرة، سننشئ بالضرورة القدرة على خلق المفارقة لدى المتلقي، حيث يخيب ظنه وينكسر أفق التوقع لديه نتيجة لتشويش المستقبل؛ ما يدفعه إلى إعمال ذهنه للإجابة عن استهجمات طارئة، في محاولة منه لإعادة ترتيب الموقف بصورة مقبولة.

وقد أكدّ النقاد القدماء أثر الاستهلال الناجح في نفس المتلقي ومن ذلك قول أبي الهلال العسكري - في كتابه الصناعتين: "إذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً كان داعيه إلى الأسماع لما يجيء بعده من الكلام، فإن كان أعذب لفظاً وأحسن معنى أقبل السامع على الكلام وأصغاه حقّ الإصغاء، وإن كان بخلاف ذلك أعرض عنه ورفضه" (العسكري، 1419هـ). ويشير ابن رشيق - أيضاً - إلى ذلك بقوله: "وحسن الافتتاح داعية الانشراح، ومظنة النجاح؛ لأنه أول ما يقرع السمع..." (القيرواني، 2009).

فبنية الاستهلال تخزن طاقة إبداعية متفجرة قادرة على ترسيم أبعاد الواجهة اللافتة للعمل الإبداعي. ثم إنّ تميّز العمل الأدبي وارتقائه أمران مرهونان إلى حد بعيد بالدقات الشعورية المفاجئة تزامناً مع تشكل بناء فني جمالي، يُرسخ ملامح التجربة الشعرية. وإذا كانت القصيدة تمثل مسرح التجربة الشعرية، ووجدانها النابض، فالاستهلال الناجح هو الأساس الذي تتكئ عليه القصيدة، بوصفه أساساً لغوياً تركيبياً فنياً وجمالياً، كاشفاً عن بعض سمات الشاعرة النفسية، المنسجمة مع غرض القصيدة، وأبعادها الدلالية الملتحمة بغايات النص. فلجوء الشاعرة منذ اللحظة الأولى إلى الاستهلال المائل في مستهل البيت الأول من القصيدة (قديّ بعينك أم ...) دليل بيّن على حيرة الشاعرة وقلقها، وتأتي كلمة (قديّ) حاملة طاقة تعبيرية لافتة ومفاجئة استمدتها من صيغتها المنكّرة التي تحمل في عمق دلالتها معنى التهويل في مَرَضِ العين، كما يأتي المصدر (فيض يسيل على الخدين مدرار) الوارد في عجز البيت الثاني مرفوداً بصيغة المبالغة مدرار تأكيداً لغزارة الدموع عند تذكر الفقيد (صخر)، الأمر الذي يكشف عن واقع الشاعرة

⁸ مَسْغَبِهِمْ: أي جوعهم.

⁹ السَّمَك: القامة.

¹⁰ الدَّسِيعَةُ: هي القدر.

¹¹ العزاء: الشدة في الأمر.

¹² المؤْتَسِب: المخلوط الحسب.

¹³ المقمطرات: صخور عظام و أحجار صغار.

¹⁴ حَرِيبَتُهُ: أي أرادت ماله.

¹⁵ الطَّخِيَةُ: من الطخاء وهو الغيم الرقيق الذي يُورِي النجوم فَتَحَيَّرَ الهادي.

¹⁶ الخُلْعَةُ: خيار المال.

النفسى في حسرتها المؤلمة وحزنها العميق، ولعلّ هذا التنوع في هذه الوسائل اللغوية يسهم في تشكيل استهلال لافت، يحمل قيمة فنية ووسيلة تعبيرية فاعلة، تشكل إيقاعاً دلاليّاً خاصاً يحوّل المتلقي إلى التخليق في أفق النص بتشكيلاته ومستوياته المتعددة. يبدو أن استهلالية قصيدة "كأن عيني لذكراه" لم تتجاوز البيتين - الأول والثاني - قبل أن تصفح عن محور القصيدة (صخر)؛ لذلك وصل الاستهلال غاية التكثيف مُفعماً بالدلالة والحيوية، مؤشراً على الاهتمام البالغ والعناية الفائقة بالصياغة وحسن السبك، وبرهاناً على لغة مثقلة بالحزن والغربة.

تشرع الخنساء مقدمة قصيدتها غارقة بالصيغ الاسمية، بحيث اشتملت على (11) إحدى عشرة صيغة اسمية هي: (قذى، بعينك، بالعين، عُوَار، أهلها، الدار، عيني، لذكراه، فيض، الخدين، مدرار)، فيما لم تتجاوز الصيغ الفعلية ثلاث صيغ هي: (ذرفت، خلت، خطرت).

وفي الصيغ الاسمية - كما هو معلوم - دليل بيّن على رسوخ الدلالة ووضوحها وثبوتها؛ "لأنّ الاسم موضوع على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي ذلك تجدده أو حدوثه شيئاً فشيئاً" (الجرجاني، 2007). وتوالي هذه الصيغ الاسمية في الاستهلال (البيت الأول) - على كل حال - فيه إلحاح على طغيان حالة البكاء والتوجع، وتوسيع دائرة الحزن، وتكثيف صورته. كما أن للألفاظ التي يتشكل منها الاستهلال دلالاتها المتعاضدة، ودورها البارز في إثراء الحالة (حالة الحزن)، وتلوين أفق الاستهلال بالألوان السوداوية القائمة التي تشيع في فضاءات النص وأرجائه، يضاف إلى ما تقدم وظيفة أخرى من وظائف التكرار تتمثل في "الباعث النفسى المتمثل في إعادة ما وقع في القلب، ولصق بالنفس فاتجهت إليه عناية المبدع" (درويش، 2010).

ولعل من المفيد الالتفات - هنا - إلى ورود كلمة العين مرات ثلاث مُعرّفة؛ مرةً بإضافتها إلى كاف الخطاب (بعينك)، وأخرى باقترانها بأل التعريف (بالعين)، وثالثة بإضافتها إلى ياء المتكلم (عيني)، "فتعدد وسائل التعريف يثري الدلالة، لما يمكن أن تقدمه هذه الوسائل التعبيرية من معانٍ وإيحاءات" (أبو الرضا، 1988)؛ فتبدو (العين) كلمة محورية على مستوى الاستهلال، ثم إنّ الغرض من التعريف إفادة المخاطب أتم فائدة، كشفاً عن أبعاد المعنى وما يرتبط به من ظلال وإيحاءات تثيري بنية النص "أبو الرضا، 1988)، فتوالي الصيغ الفعلية المتعاقبة بالعين دلاليّاً كما هو الحال في: (ذرفت، فيض، يسيل على الخدين، تكيي)، يجعل من العين شاهداً حسيّاً ومرآة صادقة تسهم في الكشف عن أثر الحدث الأبرز والأهم - موت صخر - فهي الوسيلة الأقوى في التعبير عن الحالة الشعورية مشحونة بالوهج الإيحائي القادر على ترجمة الحالة الوجدانية.

وتمثل صيغة التذكير (قذى) تهويلاً وتشويشاً يشكل عنصراً مفاجئاً طارئاً ومباغئاً للمتلقى، له أثره الواضح في نفس السامع، كما يسهم في تنامي فاعلية الانزياح ومضاعفة أثره في تعميق بنية الاستهلال، "فالتذكير يمكن أن يكون تعميقاً يمنح البنية مقدرة على العطاء المتجدد المتواصل الذي يثري الدلالة، متجاوزاً المتعارف عليه" (أبو الرضا، 1988)، ولعلها الصيغة المنفجرة بطاقتها الدلالية في سياقها، فاللفظة تقتدر على طاقتها التعبيرية المؤثرة خارج سياقها؛ لذلك فإن لفظة (قذى) منكئة على سياقها مرفودة بالعناصر اللسانية المضافة إليها في السياق (عُوَار، ذرفت، فيض، يسيل، مدرار) تصب في بحر البكاء التالي لمرحلة أكثر عمقاً وتجذراً في جوانح الشاعرة، مرحلة الألم والحزن العميقين.

ومن أثر السياق في توسيع الدلالة الاستفهام المائل في قول الشاعرة: "قذى بعينك أم بالعين عوار أم خلت ...) استفهاماً موظفاً خرجت فيه (أم) التخيرية عن دلالتها المألوفة إلى معنى (بل) الإضرابية، أي: (بل بالعين عوار، بل ذرفت ...) استفهاماً اقترن بالإضراب المكرر مرتين (أم) الذي يفيد تأكيد عوار العين وانسكاب الدمع وغزارة المسيل. "إذا لم يتقدم على (أم) همزة التسوية، ولا همزة مغنية عن أي، فهي منقطعة تغيد الإضراب"، كقوله تعالى: "رب في من رب العالمين، أم يقولون افتراه" (سورة يونس: آية 37-38) أي: بل يقولون افتراه، ومثله: "إنها إبل أم شاء" أي: (إبل بل شاء) (ابن عقيل، د.ت).

ليس هذا فحسب، فقد لجأت الشاعرة إلى آلية أخرى لها فاعليتها في السياق الاستهلاكي وهي وسيلة الالتفات، حيث انتقلت من ضمير الخطاب في البيت الأول (قذى بعينك)، إلى ضمير التكلم في البيت الثاني (كأن عيني). ولعلها البنية التي تؤكد - زيادة على غزارة الدموع - استمرارية البكاء ودوامه في (فيض يسيل) تماهياً وانسجاماً والتحاماً مع توالي المبالغة في صيغتي (عُوَار، مدرار)، ويبدو أن توظيف الشاعرة لبنية الالتفات يقف وراء رغبتها وقصديتها في لفت نظر المتلقي إلى الحالة الشعورية المفعمة بالحزن والأسى، فهذا الانكسار وذلك الضعف في بنية الشاعرة النفسية كافيان لاستعطاف المتلقي واستدعائه لمشاركتها حزنها الشائع المتشفي في عالمها الداكن.

ويبدو في ردف هذا الاستهلال بالصيغ الاسمية المكررة، إضافة إلى توظيف الآليات الأسلوبية والعناصر اللغوية الأخرى المشار إليها آنفاً، نهج واضح أسهم في إنجاح استهلال الشاعرة وتوجيهه جزءاً لا يتجزأ من نص مترابط يميزه عناصره الفنية وأبعاده الجمالية.

ثانياً : التكرار

التكرار ظاهرة من الظواهر التعبيرية التي شكّلت علامة بارزة في الشعر العربي قديماً وحديثاً. وهو في اللغة من " كَرَّرَ الشيء وكَرَّرَهُ أي أعاده مرة بعد أخرى" (ابن منظور، د.ت). وهو أيضاً "تجديد للفظ الأول يفيد ضرباً من التوكيد، وإن تكرر (صيغة) اسم، وتكرير (صيغة) مصدر" (الزبيدي، د.ت). وأمّا التكرار في الاصطلاح البلاغي، فهو "نوع من الحشو تتكرر فيه ألفاظ بعينها للتأكيد لها وإظهار مدلولاتها" (ابن زريل، 1980).

وبالعودة إلى قصيدة الخنساء مدار البحث تظهر الأبيات الخمسة الأولى وحدة هيكلية ملتحمة تمثل مقدمة القصيدة واستهلاليتها، غير أن البنية الدلالية تشير إلى غير ذلك، فقد انفرد البيتان الأول والثاني - كما سبقت الإشارة - بصورة استهلالية مكثفة ناجحة يتجلى فيها مشهد البكاء مُعللاً بخلو الديار من الأهل. وإذا كانت الأبيات الثلاثة التالية:

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَّهَتْ وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَار
تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَّرَتْ لَهَا عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَار
تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا إِذ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّارٌ

تشكل امتداداً وتكثيفاً لمشهد الاستهلال الباكي، فإن بروز العنصر اللفظي الاسمي (صخر) في مستهل البيت الثالث - بداية المقطع التكراري - يظهر قصيدة الخنساء في اختيار صخر عنصراً لفظياً حمل من الصفات والميزات ما جعله الأكثر بروزاً وإشعاعاً على مستوى النص عامة كلمة محورية. ولما كانت علة البكاء في الاستهلال في كلمة (الأهل) عامة فقد غدت في كلمة (صخر) موضوع البكاء خاصة.

وإذا كان الترابط النصي التركيبي بين وحدة الاستهلال (البيتان 1-2) وبين الوحدة التكرارية (الأبيات 3-4-5) غائباً، فإن الترابط الدلالي كان حاضراً في (صخر - تخصيصاً للأهل). ولا يكاد المتأمل يجد حداً فاصلاً بين نهاية الاستهلال وبداية وحدة التكرار، فقد اندمجت أبعاد الاستهلال وتشابكت وتفاعلت مع أبعاد البنية التكرارية، منتجة إحساس الشاعرة بالحزن والأسى شعوراً ناضجاً ملتحمًا بالبنية الدلالية العامة للنص من جهة، وبالبنية النفسية الخاصة للشاعرة من جهة أخرى، منجزة بعداً جمالياً قوامه الموقف والمقام.

أمّا وسيلة التكرار فتبدوا واضحة جلية في الأبيات (3-5) وهي وسيلة وعلامة أسلوبية فارقة في هذه القصيدة بصفة خاصة، وفي شعر الخنساء بصفة عامة، وللخوض في التدايعات التركيبية والدلالية والجمالية لبنية التكرار لا بد من الإشارة إلى أنّ الخنساء قد زينت قصيدتها بألوان شتى من التكرار منها:

أ. تكرار الجمل:

1. تكرار الجملة الفعلية:

لا يخفى أن للتكرار وظائف كثيرة متنوعة من أهمها " ربط أجزاء القصيدة، وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحسّ بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد (المنصور، 2013) إضافة إلى ما تتجزه من خلق عنصر المفاجأة وذلك عندما يشكل الشاعر وحداته التكرارية من عناصر لغوية مختارة بعناية ومنسقة بأسلوب يتجاوز توقع المتلقي. أمّا التكرار الفعلي فيظهر حاملاً وظيفة درء الملل مركبة، فقد أسهم في كسر نسق الوتيرة المفترضة، حيث تضاعفت هذه الوظيفة في الأبعاد الدلالية للوحدة التكرارية، ففي الوقت الذي تضمنت فيه جملة (تبكي لصخر) (تبكي + لام التعليل + صخر) معنى التعليل، حملت جملة (تبكي خناس) - البيت الخامس - معنى الاستمرارية المركبة في معنى الفعل المضارع (تبكي) من جهة، وفي قولها (لا تنفك) من جهة أخرى.

أمّا الجملة الثالثة (تبكي¹⁷ خناس) - البيت الخامس - فقد حملت الاستمرارية من معنى المضارعة، والتبرير من دلالة (وحق لها ... إنَّ الدهر ضرار). ثم تأتي المتتاليات اللسانية التالية للجملة الفعلية المكررة (تبكي لصخر...تبكي خناس...تبكي خناس...) في كل مرة لتحلق بالدلالة إلى أقصى غاياتها فقد أضافت (هي العَبْرَى) دلالة الحرقه إلى (البكاء) بينما جاءت (من جديد الثَّرْبِ أَسْتَار) كناية عن عنصر زمني يوحي بحدائث عهد المصيبة، حيث تكون أترأ وأشدّ وقعاً على النَّفس. وتوسّع الشاعرة دائرة الحزن تزامناً مع توسّع وامتداد عنصر الزمن وذلك في قولها (ما عمرت)، حيث تبرز دلالة الضعف والانكسار جلية في قولها (لها

¹⁷ الزمن في الفعل تبكي زمن لغوي أو نحوي وهو " مرتبط عضواً بممارسة الكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة للحديث...والزمن النحوي بهذا المفهوم وظيفية سياقية " (السعدي، 1987).

عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهِيَ مُفْتَارٌ). وهكذا يظهر جمال التعبير حيث " يضيفي التكرار نوعاً من الإيحاء على النص لتكتمل به مغازيه"(السعدي، 1987). وهكذا تتضح جمالية التكرار الناجح الموظف الذي تلتحم أبعاده وغاياته.

2. تكرار الجملة الاسمية:

يشكل التكرار انزياحاً عن القاعدة المألوفة؛ لكسراً للنمط العادي، وللخروج على رتبة النص، منجزاً بذلك وظيفة مهمة من وظائف التكرار. ويبدو النمط التكراري المائل في الجمل الاسمية الواردة في الأبيات الآتية:

وَإِنَّ صَخْرًا لَوْلِينَا وَسَيِّدُنَا
وَإِنَّ صَخْرًا لَمِقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاهُ بِهِ
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ
كَأَنَّهُ عَلَّمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ

تكراراً نسقياً، " وهو ذلك التكرار الذي يحدثه التجانس الاستهلاكي، ويقصد به تكرار الأصوات ذاتها في مُفْتَتِحِ الكلمات المتوالية بشكل مباشر " (السعدي، 1987) كما هو الحال في تكرار تركيبة (وَإِنَّ صَخْرًا) مرات خمساً في الجمل الاسمية الخمس الواردة في الأبيات السابقة ما يسهم في بناء إيقاع داخلي يؤدي انسجاماً موسيقياً لافتاً. ثم ما لبثت الشاعرة أن اتجهت إلى استثمار الوسائل التي تجعل المعاني المستهدفة علامات راسخة في شخص صخر متجاوزة توالي الأنساق المكررة ولوجاً إلى رفد كل جملة من الجمل الاسمية المكررة المشار إليها بمؤكدتين هما (إن + لام الابتداء، المزلحقة، المؤكدة) (ابن عقيل، د.ت، ج1) لتصبح المعاني المتصلة بالولاية والسيادة، وأقصى غايات الكرم، وأروع صور الشجاعة وإغاثة الملهوف – وهي صفات القائد المثالي في المجتمع الجاهلي – دلالات محورية على مستوى النص.

وهكذا تكون الخنساء قد نجحت في كسر رتبة النص بتكرار نمط الجملة، واستثمار الإمكانيات النحوية وتوظيفها توسعياً للدائرة الدلالية، نتيجة طبيعية لتوظيف عناصر لغوية تعدد علامات متسقة داخل بنائها السياقي حاملة عنصراً طارئاً ومفاجئاً. وهكذا أيضاً تتحول النمطية السياقية إلى بنية جمالية تتجاوز دهشة المتلقي نازحة به إلى شبكة العلاقات الداخلية للنص.

3- تكرار الجملة الاعتراضية:

تعد الجملة الاعتراضية وسيلة أسلوبية ناجحة ومؤثرة من وسائل إحداث المفاجأة التي تشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي، وتوقف سير السرد الشعري (الحسين، 2001)، ومن ذلك عند الخنساء قولها:

وَإِنَّ صَخْرًا لَوْلِينَا وَسَيِّدُنَا
وَإِنَّ صَخْرًا لَمِقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو - لَنَحَارُ

إن سلسلة المتتاليات اللسانية على هذا النحو أمر يترتب عليه تعجير ترتيب عناصر الجملة عن طريق إقحام عنصر أجنبي تماماً عن السياق يقطع تسلسل الجملة (الطرابلسي، 1981) الأمر الذي يشوه البنية اللسانية مُحدثاً كسراً في أفق التوقع لدى المتلقي ومفاجأة وإيقاظ ذهنه وجذبه إلى أعماق النص، للإمعان في تركيب السلسلة الكلامية وبنيتها السردية، فتأتي فاعلية الاعتراض من موقعه؛ حيث يرد بين عنصرين متلازمين غالباً كالمسند والمسند إليه، والنعته والمنعوت، والفعل والفاعل.

فالاعتراض يمثل واحدة من الآليات التي وظفتها الخنساء في البيتين المذكورين آنفاً، حيث أقحمت الجملة الشرطية (إذا نشتو) بين اسم إن وخبرها (وَإِنَّ صَخْرًا - إذا نشتو - لَنَحَارُ). كما أقحمت الجملة الشرطية (إذا جاعوا) بين اسم إن وخبرها في قولها: (وَإِنَّ صَخْرًا - إذا جاعوا - لَعَقَارُ).

ولعل الأمر اللافت الذي يحقق المفاجأة والغرابة في إقحام الجملة المعترضة بين اسم إن وخبرها يكمن في المفارقة الواقعة بين ما تتجزه الجملة المعترضة من خلل في التركيب، وما تحققه من انسجام في اكتمال صورة دلالية غاية في الغرابة والتماسك والجمال لتصبح جزءاً لا يتجزأ من نص شعري يجسد العمق الحسي والإيثار الذي أولته الشاعرة للصورة، وهو الأمر الذي يؤكد أن الاعتراض شكل من أشكال الانزياح؛ لأنه يوقف المسيرة المدلولية، ويحقق بهذا الخرق فاعليته ووجوده وقيمته، (شريح، 2006).

إن أسلوب الخنساء في توظيف أنساقها اللغوية يذكرنا دائماً بقصديتها وقدرتها الفائقة المتمثلة في اختيار وتأليف متتاليات لسانية قادرة على حمل معنى المعنى المنسجم مع رؤيتها وتطلعاتها، وبذلك تتحقق وظائف النص اللغوي العالي إن لم يكن الأعلى، وسيظهر ذلك في أثناء الحديث عن أثر الاختيار والتأليف في تشكيل الانزياح في القصيدة.

ب- تكرار الصيغ :

1- تكرار صيغ المبالغة: سعى الشعراء من خلال توظيف العناصر اللغوية المختارة إلى خلق واقع جديد وعالم آخر يتشكل شيئاً فشيئاً عبر امتداد الحركة التعبيرية للنص. وضمن هذا الطرح ظهرت الخنساء غارقة في ذاتها مستحضرة البنية الدلالية العامة للنص - موضوع الرثاء - الذي أسهم تأثيره البالغ في خلق حس ذاتي مؤلم.

وضمن هذا الطرح أيضاً شرعت الخنساء منذ اللحظة الأولى في نشر صيغ المبالغة في أبنيتها المختلفة - على امتداد النص - تكريساً لحالة الحزن، فقد تكررت صيغ المبالغة (27) سبعاً وعشرين مرة كما تظهر في الجدول رقم (1):

يُظهر الجدول (1) الكم اللافت من صيغ المبالغة الموظفة في النص والبالغ عددها (27) سباً وعشرين صيغة، بوصفها سمة تكرارية تزيد من كثافة الناتج الدلالي الذي يتلاءم مع الدفقات الشعورية، جاءت (16) ست عشرة صيغة منها على وزن (فَعَال)، خمس منها تحمل دلالة المبالغة والتهويل في كرم صخر وهي: (وهَاب، نَحَار، نَحَار راعية، أَمَار بالخيرات)، وخمس أخرى للمبالغة في جرأته وشجاعته وهي: (وَرَاد، حَمَال ألوية، هُبَاط أودية، للحيش جرار)، وواحدة منها جاءت للدلالة على المبالغة في إغاثة الملهوف وهي: (للداعين نصّار)، كما جاءت صيغتان من هذه الصيغ أيضاً مبالغة في اتصافه بالرحمة ورقة القلب وهما (فَكَك عانية، للعظم جبار)، ووردت اثنتان منها للمبالغة في ضرر الدهر وهما (صَرَار، نَيَّار)، وواحدة منها جاءت للدلالة على المبالغة في حرص الفقيد صخر على التواصل مع قومه وهي (شَهَاد أندية)، ولعل تكرار صيغ المبالغة على هذا النحو اللافت يشكل لونا من ألوان الانزياح، "قالإحصاء نافع في تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها هو الذي يؤدي بها إلى أن تكون انحرافاً" (ويس، 2005). ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ الانزياح لا يتوقف على الإحصاء أو المقياس الكمي فحسب، فقد نثرت الخنساء صيغ المبالغة في آفاق النص، بحيث شكلت أبعادها الدلالية في تألفها واتسجامها ملامح شخصية الفقيد (صخر) فصيغ المبالغة " صيغ تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل من وصف الفاعل بالحدث" (الصرفية، 2010)، وهي أيضاً " صيغ تأتي بدلاً من اسم الفاعل للدلالة على المبالغة في معنى الفعل" (المدرسة محيسن، 1987)، ومن ذلك أيضاً أن المبالغة من اسم الفاعل "صيغة ملحقة باسم الفاعل تدل على الوصف بإيقاع الحدث بكثرة" (المنصوري، 2002).

لقد سعت الخنساء إلى إثراء الدلالة باستخدام صيغ مخصوصة لها دورها الفاعل في توسيع الدلالة وهي صيغ المبالغة. فإنعام النظر في تعريفات صيغ المبالغة - السالفة الذكر - يدل على اتصافها بالثبات لاتصافها بالاسمية، والتصاقها بمعنى الفاعلية والتأثير، لاتصالها بمعنى الفعل، وعملها عمله ومن ذلك - مثلاً لا حصراً - إعمال فَعَال في قولك: " أمّا العسل فأنا شَرَاب " فالعسل منصوب بشراب (ابن عقيل، د.ت، ج2). ثم إنَّ الغرض من الإتيان بهذه الصيغ هو المبالغة والتكثير.

ويظهر في لجوء الخنساء إلى توظيف الصيغ القياسية المشهورة ملامح فاعليتها في المعاني المتفرقة بالثبات والتكثير، والفاعلية والتأثيرية القادرة - في أحضان سياقاتها - على حمل رؤية الشاعرة وتشكيل عالمها الخاص.

إنَّ رغبة الخنساء في جلب المتلقي إلى عالم القصيدة، والغوص في محيطها المكتظ بالغرائب والمفاجآت، كانت الأمر الذي حدا بها إلى اختيار الصيغ والعبارات المخصوصة الأكثر صلاحية وملائمة لسياق تجربتها الشعرية ورؤيتها الوجدانية. وهو الاختيار المقصود الباعث على التأمل، الذي يكشف عن تصنيف يظهر براعة الشاعرة في قدرتها الفائقة على تظهير صورة (صخر الخنساء). وهو التأمل الذي يكشف عن طرق الخنساء في تشكيل البنى الشعرية والقيم الجمالية في قصيدتها.

ففي كل نص نقاط ارتكاز مضيئة تشكل أعمدة النص ومراكز الإشعاع فيه وهي مراكز ارتباط مجمل الدلالات. وبالنظر في محاور قصيدة الخنساء مرتبة حسب ورودها في القصيدة، احتلت العين موضع الصدارة، وهي الوسيلة التي اتخذها الشعراء - ولا سيما في الرثاء - الوسيلة والمرأة الأصدق في الكشف عن مكونات النفس وبنائها الوجداني، فجاء هذا المحور (العين) مرفوداً بصيغتي المبالغة (عُور، ومُدْرار) صورة صارخة تجسد الحيرة والقلق عبر التساؤل قذى بعينك أم بالعين عُور أم ذرفت، فجاء الجواب (بل ذرفت) كما سبقت الإشارة.

لقد انبنت قصيدة الخنساء فنياً وجمالياً ودلالياً على محاور رئيسة ثلاثة هي الخنساء والدهر وصخر، فأول ما انتقلت إليه الخنساء على مشارف الانتهاء من مشهد البكاء هو الشكوى من مبالغة الدهر في الضرر الذي أصاب آمالها وسعادتها وأيامها الهائلة بقره، حيث تقول مبررة هَمَّها وملازمتها البكاء من غير انقطاع أو توقف أو هواده:

تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحُقَّ لَهَا إِذْ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ صَرَارٌ

وتقول في موضع آخر واصفة تبدل الدهر:

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارُ

فالدهر هو الوسيط ونذير الشؤم الذي نقل الخنساء من عالم فيزيائي واضح الأبعاد إلى عالم فلسفي غائم في متاهات ضبابية محيرة. ويبدو صخر في حلته الماثورة عبر مدلولات صيغ المبالغة (تَحَار، ومقدام، ونَصَار، ...) جسداً وروحاً، وأخاً حامياً ومعيناً على انتهاكات الدهر. ويتطلب النظر في الأبعاد الدلالية وأثرها في تشكيل أبعاد صورة صخر المثلث (المرثي) تناول بعض هذه الصيغ في سياقاتها كأمثلة دامغة على أساليب الخنساء في تشكيل البنى الدلالية والجمالية بوصفها آليات فاعلة ومؤثرة في النص. وتبدو مدلولات العناصر اللغوية المختارة - لا سيما صيغ المبالغة منها - حاملة طاقة دلالية هائلة تبحر في أبعادها الوجدانية كونها معادلاً نفسياً لا يعوض خسارة صخر فحسب، ولكنه عامل يسهم أيضاً في تفرغ كم من الطاقة النفسية الكامنة المتعاضمة في حيز الشاعرة الوجداني.

ومن أمثلة فاعلية صيغ المبالغة في البناء الدلالي الأخاذ بحيث ظهرت الخنساء بصورة لافتة بوصفها محوراً من المحاور الرئيسية في النص، بروز ملامح الإيحاء في القصيدة إيماً درامياً لافتاً في مشهد يمثل حال الخنساء في قولها:

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعْتَ حَتَّى إِذَا أَدَّكَرْتَ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ
لَا تَسْمُنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعْتَ فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ

مشبهة حالها بعد فقد صخر بحال الناقة إذ يُنْحَرُ ولدها (البو) ويؤخذ جلده ويحشى ثم يدنى من أمه، فتغدو عجولاً؛ لعجلتها في الشيء وجزعها لهفة عليه تُسَبِّبُ لها القلق والتوتر والارتباك؛ فتصدر أصوات الحنين له إعلاناً. أما الإسرار ففيه إعلان عن حال الشاعرة، وهو من باب الكشف عن باعث أجزائها وأوجاعها لفقد صخر، إذ لا يمكن لأحد أن يتكهن بإسرار الناقة حنينها إلى ولدها. وتتوالى جزئيات المشهد في البيت الثاني، فهذه العجول وإن بدت ناسيةً ولدها تتجول وترعى في مرعاه، غير أنها ما إن تتذكر مصيبتها في ولدها حتى تغدو رائحة غادية؛ لوعة ولهفة عليه وشوقاً وحنيناً إليه. وهي مع هذا الحال لا تسمن وإن رعت الدهر كله، وفي أي (أرض) حيث وردت كلمة (أرض) بصيغة التذكير، تهويلاً لوقع المصيبة، فتبدو الناقة حائرة بين الحنين إلى ولدها، وبين إحساسها بحقيقة موته.

وتتأزر صيغ المبالغة مرةً أخرى مُسَهِّمةً في الكشف عن تنامي حالة الرثاء، عبر متتاليات لسانية يفرض ثقلها الدلالي ترسيم ملامح صورة صخر؛ استرجاعاً للممدوح المقفود، ضمن طرح تستمد فيه هذه الصيغ قيمها الدلالية المخصوصة من نسيجها، فترقى التعابير إلى فضاء يضاعف من طاقاتها المتفجرة والمؤثرة في نفس المتلقي، محدثة لديه إيقاعاً معنوياً وإحساساً يشي بتوهج وتقرؤ شخصية صخر.

2- تكرار الصفات المشبهة:

النص هو المادة اللغوية المؤتلفة من تراكيب لغوية أو جمل لها مستوياتها التركيبية والنحوية والصرفية والدلالية. ويعمد المنتج - عادة - إلى مجموعة من الوسائل والآليات والأساليب الخاصة التي تسهم في بناء النص - والحديث هنا عن القصيدة الشعرية - فالشاعر له وسائله وحيله الأسلوبية التي تشكل تموجات الحركة الدلالية، التي تسهم في تشكيل النص. تلعب الصفات المشبهة في هذه القصيدة - شأنها شأن غيرها من الاختيارات اللغوية - دوراً بيئياً في إرساء قواعد النص البنائية والدلالية. فالصفة المشبهة " اسم مشتق من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على وجه الثبوت" (المدرسة محيسن، 1987) وقد سميت بالصفة المشبهة؛ لأنها تشبه الفاعل في دلالتها على معنى قائم بالموصوف (المدرسة محيسن، 1987). غير أن الفرق بينها وبين اسم الفاعل أن - اسم الفاعل - يدل على مَنْ قام بالفعل على وجه الحدوث والتغير والتجدد، أما الصفة المشبهة فتدُلُّ على مَنْ قام بالفعل على وجه الثبوت على الحال أو الدوام ولا يعني الثبوت بالضرورة الاستمرار، ذلك أن الاستمرار والدوام أمر يتوقف على صيغتها والمعنى المستفاد منها في سياقها الذي ترد فيه.

بلغ عدد الصفات المشبهة الواردة في قصيدة الخنساء (12) صيغة، جاءت (6) ست منها على صيغة (فعل)، و(4) أربع منها على وزن (فعليل)، وصيغة واحدة على وزن (فعل)، وصيغة أخرى واحدة على صيغة (فعل)، وتظهر الصفات المشبهة التي أولتها الخنساء عنايتها على النحو المبين في الجدول رقم (2). إن تكرار الصفات المشبهة على هذا النحو يمكن عدّه سمة أسلوبية إذا ما تمت مقارنته بنوع آخر من الكلمات الأخرى في النص نفسه، ولا سيما إذا تجاوزت المعالجة الجانب الإحصائي إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية (ناظم، 2002). ولذلك فإن النظرة الفاحصة إلى هذه الصفات تتطلب تجاوز الالتفات إليها في جدولها إلى الإمعان

فيها في أحضان سياقاتها. ولعل أول ملحظ يمكن تسجيله على هذه الصفات أنها تُشكل إلى جانب صيغ المبالغة الواردة في القصيدة رافداً لمعجم الاختيارات اللغوية التي تسهم في ارتقاء القصيدة فناً وجمالياً.

ويمكن للمتأمل المُنعم النظر في الجدول (2) المشار إليه أن يلحظ أيضاً أن دلالة الصفات المشبهة الواردة فيه تجتمع في صفات أربع وهي: إغاثة الملهوف، والكرم، والشجاعة، وشرف النسب، وهي صفات زعيم القبيلة، حاميتها، ورائدها وقائدها الأول في المجتمع الجاهلي. ويبدو من المفيد الالتفات هنا إلى أن وزن فعيل لم يأت صيغة مبالغة بل صفة مشبهة، فالخنساء لم تأت بالصفات المشبهة (جريء، وجميل، وكريم) على وجه المبالغة، بل جعلتها صفات مشبهة فتجاوزت بذلك معنى التعديّة، وصولاً إلى ترسيخ معاني هذه الصفات في شخص الممدوح (صخر) على وجه الثبات والاستمرار والدوام (ابن عقيل، دت، ج2).

وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذه الصفات المثبتة في الجدول رقم (2) من مثل: (جَلْد، ضَحْم، كريم) قد ورد أكثر من مرة، غير أن تكرار هذه الصفات ظاهرياً لا يتجاوز الناحية الشكلية، إذ إن مثلها في سياقاتها يشير إلى خروجها - ضمن تأليفها - عن دلالتها المعجمية وتجاوزها لها إلى معانٍ أخرى أكثر اتساعاً وأوفر ثراءً. فصيغة (جَلْد) الواردة في البيت الثامن عشر تُعْضِي إلى معنى قوة الجسم وصلابته، أمّا صيغة (جَلْد) الواردة في البيت الحادي والثلاثين فتأتي بلون آخر من ألوان الصلابة والقوة، وهو صلابة الرأي ونفاذه. وبذلك يصيب المعنى الأول دلالة مادية، بينما ينحو المعنى الثاني نحو دلالة معنوية.

وأما الصفة المشبهة (كريم) فقد وردت في البيت السادس:

وَمُطْعِمِ الْقَوْمِ شَحْمًا عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ وَفِي الْجُدُوبِ كَرِيمٌ الْجَدِّ مِيسَارُ

فدلالة كلمة (القوم) في البيت مفعول به لاسم الفاعل مُطْعِم، ودلالة (شحمًا) تمييز للطعام فهو شحم وليس لحمًا، والشحم لا يكون إلا في الذبح المكتنز العظيم الجثة، ووقت الإطعام شبه الجملة الظرفية (عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ) أي: عند شدة حاجتهم إلى الطعام، وهو المعنى الوارد في قوله تعالى: "أَوْ إِطْعَامِ فِي يَوْمِ ذِي مَسْغَبَةٍ ﴿١٦﴾ يَتِيمًا ذَا مَرْثَةٍ أَوْ مَسْكِينًا ذَا مَرْثَةٍ" (سورة البلد: آية 16). أمّا عجز البيت فقد تقدمت فيه شبه الجملة المؤلفة من الجار والمجرور (وَفِي الْجُدُوبِ) على المبتدأ (كريم) توجيهاً لذهن المتلقي إلى العنصر الأبرز (الجدب)، ثم تكتمل بعد ذلك شروط تحقيق الكرم في النعت (ميسار): الغني القادر على الإنفاق والإكرام بالذبح والعتاء، وتبدو العلامية في العناصر اللغوية (إطعام، عند مسغبهم، في الجدوب، وميسار) حاملة قوة إعلامية وطاقة إخبارية متفجرة، ففي إطعام دلالة القصد والفاعلية، وفي (شحمًا) مبالغة في الكرم، وفي شبه الجملة (عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ) مبالغة في حال المُطْعِم وشدة عوزه، الأمر الذي يتأكد بشبه الجملة (عند الجدوب) لتكون صورة الكرم في أروع مظاهرها وأجمل أحوالها وأبين معانيها.

وأما كريم الثانية فقد وردت في البيت الحادي والثلاثين على النحو الآتي:

فَرَعٌ لِفَرَعِ كَرِيمٍ غَيْرِ مُؤْتَشَبٍ جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَارُ

حيث تتجاوز لفظة كريم في هذا البيت معناها المعجمي المعروف إلى معنى آخر مختلف وهو كرم النسب، فهو فرع لفرع كريم غير مؤتشب؛ بمعنى أنه صافي النسب نقيُّه، وبهذا تكون لفظة (كريم) الواردة في البيت الحادي والثلاثين صورة مكررة للفظه الواردة في البيت السادس والعشرين من حيث الشكل، ولكنها مغايرة لها من حيث المضمون .

وفي البيت الثلاثين وردت الصفة المشبهة (ضخم الدسيعة) (ضخم الدسيعة) خبراً مضافاً لمبتدأ محذوف تقديره (هو) فالممدوح (صخر) عظيم القدر شديد البأس في المعارك. أمّا (ضخم الدسيعة) في البيت الثالث والثلاثين فتأتي بمعنى آخر هو الكرم أي المنح والهبة والعتاء. وذلك واضح في السياق الذي ينتهي إليه التركيب، فالممدوح (طلق اليمين لفضل الخير ذو فجر): معروفه كثير وعتاؤه وافر متفجر، مبالغة في كرمه وعتائه، وتتضاعف قوة عنصر المبالغة بإضافة الجملة الاسمية (بالخيرات أمّار) و

حيث تأتي المبالغة فيه من وجهتين: أولاهما أن صخرًا تجاوز الكرماء ليس بفعل الخيرات فحسب، ولكن بالأمر بها وبالذعوة إليها، أمّا الوجهة الثانية فتبدو في تقديم الخبر (بالخيرات) على المبتدأ (أمّار)، والتقدير: صخرٌ أمّار بالخيرات وهذا التقديم للخبر يهول في المعنى تكثيراً ومبالغة، فالصفة المشبهة إذاً "مبنيٌّ صرفي يؤدي وظيفة أساسية هي الدلالة على الثبوت والدوام دون التجدد والانقطاع" (مطهري، 2003). غير أن القيمة الدلالية المقصودة للصفات المشبهة تتمثل في "خروجها عن دلالتها لتدل على معانٍ أخرى تشتق من خلال السياق الذي ترد فيه بحيث تعكس إحياءات دلالية أخرى" (مطهري، 2003).

ولعل في ما تقدم دليلٌ واضح على قدرة الخنساء ومهارتها في اختيار الفاظها وتأليف سياقاتها، منجزة لغة شعرية إيحائية معبرة، تتوارى خلف دلالات تحملها متتاليات لسانية، أو علامات لغوية تُبرِّزُ مكانن نفس الشاعر وتجلي رؤيتها، فتلبي بذلك فضول المتلقي الأكثر قدرة على اكتشاف أسرار النص واكتشاف جمالياته.

ويضاف إلى ما تقدم أن توظيف العناصر اللغوية على هذا النحو ينسجم ويتوافق مع غرض القصيدة وهو الرثاء، فقد سعت

الخنساء إلى توظيف العناصر اللغوية الأكثر اشعاعاً وتوهجاً بحيث تشكلت شخصية صخر وانبتت شيئاً فشيئاً، بالتوازي مع انبناء النص؛ فظهرت شخصيته نموذجاً مثلاً نما وتضخم بالتوازي مع نمو وتضخم فاجعة الخنساء وانكسارها وترجعها وانهزامها أمام زجر الموت وقهره مصيبة لا تُهَادِن ولا تُرَدُّ، مع دهر ضررٍ في صرفه حول وأطوار.

لقد كانت ميزات الصفات المشبهة المتمثلة في الثبات لِأَنَّكَ " إذا أردت ثبوت الوصف (للممدوح) في الحال فإنك تقول: حسنٌ ولا تقول حاسن، ولذلك قال الله تعالى لنبيه عليه السلام: " وضائق به صدرك" (سورة هود، آية 12) ولم يقل: ضيق به صدرك، إذ لم يكن الضيقُ ثابتاً في صدره عليه السلام" (الشاطي، 2007).

ومن اللافت أن جميع الصفات المشبهة الواردة في قصيدة الخنساء جاءت مشتقة من أفعال ثلاثية لازمة. وميزة اشتقاقها من الفعل الثلاثي آتية من اليسر والعفوية، فالذهن إليها أقرب، والنفس إليها أميل، وهو أمرٌ يناسب العاطفة الصادقة والمشاعر الجياشة المؤثرة التي حملتها مضامين القصيدة، بينما يبدو أن صياغة الصفات المشبهة من فوق الثلاثي كالرابعي من مثل: منطلق اللسان، مستسلم النفس، مطمئن القلب - وهي الأكثر حروفاً والأوسع وزناً - فيها شيء من التكلف الذي يتطلب بعض الوقت والجهد.

ثالثاً: الالتفات :

أ- الالتفات في الضمائر: الالتفات نوع من أنواع الانزياح التركيبي، وهو في اللغة مصدر التفت، فقد جاء في اللسان " التفت التفتاً، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ويقال لفت فلان عن رأيه أي صرف عنه (ابن منظور، د.ت).

أما أشهر وأهم تعريف اصطلاحياً للالتفات فيرجع إلى ابن المعتز (ت296هـ) الذي عرّفه "بأنه انصراف المتكلم عن المخاطب إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطب وما شابه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" (ابن المعتز، د.ت) فهو تعريف شامل لمفهوم الالتفات في الضمائر وفي المعنى. أمّا أمثاله في العربية فكثيرة منها في القرآن الكريم قوله تعالى: " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة " (سورة يونس: آية 22) حيث وقع العدول في الشاهد السابق عن ضمير المخاطب (كنتم) إلى ضمير الغائب (بهم). ومنها أيضاً قوله تعالى: " الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ..." (سورة الفاتحة: الآيات 1-4) فقد وقع الالتفات عن ضمير الغيبة في لفظ الجلالة (الله) إلى ضمير الخطاب (إِيَّاكَ). ومنه في الشاعر قول امرئ القيس: تناول ليلك بالأتمد ونام الخلي ولم أرقد (امرؤ القيس، 1984)

حيث وقع الالتفات من ضمير المخاطب (أنت) في قوله (ليلك) إلى ضمير المتكلم (أنا) في قوله (أرقد). وبذلك يكون الشاعر قد انتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر لغرض بدا في البيت السابق سمة تضليلية، فقد أحدث الالتفات خلخلة في البنية اللسانية تتجاوز التركيب العادي لتشكيل النص حاملاً عنصر المفاجأة، وبذلك يشكل الالتفات انحرافاً عن اللغة العادية التي لا انزياح فيها. وتبدو أهمية الالتفات عند العرب قديماً في " أنهم يستكثرون منه، ويرون في الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه وأملاً باستدرار إصغائه" (السكاكي، 1983). أمّا فوائد أساليب الالتفات - الخاصة بالقائل - من ضمير إلى ضمير أو من معنى إلى معنى فعديدة "هي الانكسار، والترهيب، والمبالغة، والتبكي، والتوبيخ، والاختصاص، وربما أفاد التخييم، والمدح، والتكرمة" (بلال، 1999).

ويسهم الالتفات في كسر نسق الكلام، والخروج على رتابة النص، وتغيير هيكلته المعتادة، الأمر الذي يحدث المفاجأة التي تتصل أيما اتصال بمفهوم الانزياح. وهكذا تبدو أبعاد هذه الظاهرة الأسلوبية وآثارها الفنية والجمالية في النص. ويؤكد ذلك توظيف الشاعرة لهذه الأداة الأسلوبية في غير موضع من مواضع قصيدتها، فشرعت باستعمال هذه التقنية منذ الوهلة الأولى في استهلاكية القصيدة قائلة:

قَدَيْ بِعَيْنِكَ أَم بِالْعَيْنِ عُوَارٍ أَمْ دَرَفْتِ إِذْ خَلْتِ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ
كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرِهِ إِذَا حَطَّرَتْ فَيُضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارُ

ففي هذين البيتين سمة تضليلية تتمثل في إقصاء المتكلم في قولها (بعينك) فتكون العلاقة الداخلية في الضميرين (أنت، أنا) في قولها (بعينك) في البيت الأول، و(عيني) في البيت الثاني. أمّا العلاقة الخارجية فتحدد الشخص بأنه الشاعرة التي التفتت إلى نفسها فأجرت الكلام على هذا النحو لتبث شكواها من هذا المصاب الجلل توسعاً في أسلوب شكواها وتوجعها.

لقد عمدت الخنساء إلى الانزياح بلغتها عن نمط التلقي المعتاد عندما انتقلت بشكل مفاجئ ودون مقدمات من ضمير الخطاب إلى ضمير التكم، فالمتلقي يتوقع استمرار ظهور ضمير الخطاب في البيت الثاني، حتى يخيب ظنه فجأة ببروز ضمير المتكلم، ولعل الغرض الذي أوردته الخنساء من هذا الانتقال الأسلوبي هو التخصيص والتوكيد الذي يرسخ سلوك البكاء على هذا النحو المخصوص (فيض يسيل)، " فقد ينشأ الالتفات عن رغبة الشاعر في إنشاء عالم من الصور والتراكيب قصد تحقيق صدمة القارئ

باختراق أفقه الجمالي، وربما جاءت هذه الرغبة متلوثة بأحواله النفسية وشجونه ووجدانه" (خيرة حمر العين، 2002).
لقد ظهر الالتفات في المطلع الاستهلاكي (البيتين: الأول والثاني) علامة مشعة، وحيلة من الحيل الأسلوبية التي تظهر في أرجاء النص وفضاءاته بين الحين والآخر بنية أسلوبية فاعلة ومؤثرة في بنية النص التركيبية والدلالية؛ لذلك فإن قابلية الالتفات لأن يطوّر مفهومه ويوسع مضمونه، جعلت كثيراً من الدارسين المحدثين يلفتون النظر إليه بوصفه ظاهرة أسلوبية بلاغية هامة" (بودوخة، 2011) هذا بالإضافة إلى ارتباط بنية الالتفات بالسياق الاستهلاكي الذي وردت فيه والذي يظهر بجلاء ووضوح فاعليتها في بلورة الأثر الدلالي المشع للاستهلال. فقد كرست الشاعرة بنية الالتفات أفقاً تتداعى فيه صور البكاء المترام مع (الذكرى - تذكر صخر). ولا تفتأ الخنساء تعطف ببنية الالتفات على بنية النص المرة تلو الأخرى قائلة:

صَلْبُ النَحِيْزَةِ وَهَابٌ إِذَا مَنَعُوا وَفِي الْخُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مَهْصَاؤُ
يَا صَخْرَ وَرَادَ مَاءٍ قَدْ تَنَادَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ
مَشَى السَّبْتَى إِلَى هَيْجَاءِ مُعْضَلَةٍ لَهُ سِلَاحَانِ أَنْيَابٍ وَأَظْفَارُ

ويظهر الالتفات في قول الشاعرة: (صلب النحيزة هو، يا صخر أنت، مشى السبنتى - هو). مثلاً على تناغم بنية الالتفات بما يحقق وظيفتها الدلالية، ففي بروز الالتفات في القصيدة من حين إلى آخر دليل على ارتباك الشاعرة، واختلاط مشاعرها بين البكاء والحزن، وانقسام عالمها بين سطوة الماضي وقسوة الحاضر، وبأس المستقبل، الأمر الذي يُنبئُ بارتباكها وحيرتها وقلقها، وفي ذلك دليل على عدم قدرتها على الاحتفاظ بتوازنها النفسي، وبرهان على عدم سيطرتها على نسق الوعي المتمكن. واللافت أن أسلوب النداء (يا صخر) - نداء القائد الفارس الحامي صخر - جاء نداءً يتيماً في القصيدة، حاملاً وظيفة نفسية دلالية، تتمثل في إشهار انكسار الخنساء وضعفها، نتيجة طبيعية لغياب صخر وزواله، الأمر الذي يذكر "بفضل الالتفات في تجديد النشاط، وكثرة الإيقاظ، لما غلِمَ من ولوع النفس بكل جديد، وتلذذها بكل طري وهذا الوجه عام في الالتفات" (علي، 1987).
ويشكل الإحساس المتعاطف بالوحدة والعزلة والقلق والحيرة دافع الشاعرة لمراوغة المتلقي والتأثير على وعيه وانتباهه، فتلجأ إلى الالتفات مرة أخرى قائلة :

وَإِنَّ صَخْرًا لَوْلِينَا وَسَيِّدُنَا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَاؤُ
وَإِنَّ صَخْرًا لِمَقْدَامٍ إِذَا رَكَبُوا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَاؤُ

ويظهر الالتفات في قولها وإن صخرًا (لوالينا نحن إذا نشتو نحن...) في صدر البيت الأول، وقولها (إذا ركبوهم إذا جاعوا هم ...) في عجزه، ففي الانتقال من (ضمير المتكلم) إلى (ضمير الغيبة) إبراز لصفات صخر المحورية اللافتة المتمثلة في الولاية؛ بمعنى الرأفة والرحمة والرعاية لقومه، والسيادة المتمثلة بالقوة والصرامة والشدة، تأكيداً لصفات القيادة النموذجية في القائد المثال.

ب- الالتفات في المعنى:

الالتفات في الاصطلاح البلاغي يعني الانتقال من أسلوب إلى آخر لغرض، فمن صورته أن يكون في الانتقال من ضمير إلى آخر، غير أن صور الالتفات عند البلاغيين العرب القدماء لم تتوقف عند التبادل بين الضمائر، فقد أشار الأصمعي إلى أن الالتفات يكون أيضاً في الخروج من معنى يكون فيه المتكلم إلى آخر (العسكري، 1992). ومن ذلك في قصيدة الخنساء قولها:

مَشَى السَّبْتَى إِلَى هَيْجَاءِ مُعْضَلَةٍ لَهُ سِلَاحَانِ أَنْيَابٍ وَأَظْفَارُ
وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تَطِيفُ بِهِ لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا إِذْكَرَتْ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ
لَا تَسْمُنُ الذَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ

يحمل البيت الأول بعضا صفات صخر وأحواله البطولية المنبثقة من جرأته وشجاعته، وهو - على أية حال - جزء من هذه الفكرة الماثلة في الأبيات الشعرية الثلاثة السابقة عليه ومكمل لها. وما يلبث القارئ المتأمل أن يندبش لسرعة انتقال الخنساء بشكل مباغت إلى معنى آخر، يحمل أقصى درجات الإخبارية والتواصل، محققة بذلك أعلى درجات الدهشة والاستغراب، وذلك عندما تتعطف الشاعرة بشكل حاد ومفاجئ إلى صورة الناقاة المصابة بالذهول والحيرة لفقدان ولدها؛ الأمر الذي يترتب عليه تلاشى أفق التوقع عند المتلقي، فالصورة التي يمكن أن يتنبأ بها المتلقي لا تتعدى اتجاهين: الاستمرار في الحديث عن صخر أو الانتقال للحديث عن نفسها وحالها بعد رحيله، لكنه لا يتوقع بحال أن تنتقل إلى صورة ناقاة فقدت ولدها - البو - الذي يُحَرُّ وَيُؤَخَذُ جِلْدَهُ وَيُحْشَى ثُمَّ يُدْنَى من أمه (ديوان الخنساء، 2004) فتصاب بالذهول وترتع في مرعاها ما رتعت، فإذا تذكرت ولدها عادت ولهى عليه يشفها الوجد،

ويلفها الحزن والألم والأسى، مقبلة مدبرة، لا يُهَوِّنُ عليها من أمرها شيء، ولا يسمنها طعام ما أكلت، طرية في أثر ولدها، يحرق الوجد كبدها حزناً وألماً عليه.

إن القيمة الإخبارية المشعة لهذه الصورة تبدو متصلة بأوثق الأواصر مع عنصر المفاجأة، برابط عامل الالتفات الذي يدفع المتلقي إلى دائرة التأويل الذي يسوقه إلى التوغل في أفق الشاعرة النفسي، وأبعاده الوجدانية؛ ليكتشف بعد ذلك أن الخنساء قد أسقطت حزنها وألمها على ناقة تبدو في مرتعها في غاية الحزن واليأس والانكسار، صورة مطابقة لحال الخنساء التي تتوسل من مشاركتها مصيبتها ويمثل حزنها وانكسارها. ودليل ما تقدم التفات الشاعرة بعد ذلك إلى ذاتها مباشرة قائلة:

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ

فيكون وله الناقه على ولدها ووجدتها وحزنها الشديد عليه صورة مطابقة لوله ووجد وحزن الخنساء على صخر. وهكذا يظهر الالتفات وسيلة مناسبة وآلية ملائمة يسعى الشاعر من خلال توظيفها إلى التعبير عن خلجات نفسه، وفيض مشاعره، ففي الالتفات حركة نفسية في تضارب الأشياء وتداخلها في لا وعي الفنان ناثراً أو شاعراً، ينعكس أثرها في تركيبه اللغوي (بودوخة، 2011). إنَّ عدم قدرة الشاعرة على النوم وبقائها ساهرة حتى غار النجم شكل البيئة النفسية الملائمة لاسترجاع مشاهد درامية تتجول الخنساء خلالها في عالم الفقيده صخر، فهي تلتفت داخل دائرة الزمن الذي عاشه صخر بين صيغة الماضي في قولها: (لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا...)، وبين صيغة المضارع حين التفتت إلى الزمن الحاضر قائلة: (وَلَا تَرَاهُ وَمَا فِي الْبَيْتِ يَأْكُلُهُ...) فبدا من أثر وقع المصيبة عليها، وكأنَّ صخرًا لم يَمُتْ، فاجتمع في سلوك صخر في ماضيه الذي انقضى، وحاضره المائل في ذهن الشاعرة ووجدانها، وفاؤه للجار في عفته، وكثرة عطائه للأضياف. فهو كثير العطاء ولاسيما أوقات الجذب، كما يظهر في البيت التالي، وهكذا يأتي الالتفات مرة أخرى " معبراً عن فنية النَّصِّ وحيويته بما يعينانه من تصرف في مادة اللغة وما تقدمه من إمكانات تُعَدُّ المخالفة بينها أحسن توظيف لها" (بودوخة، 2011).

رابعاً: التضاد :

التضاد - أو الطباق - هو "الجمع بين لفظتين متضادتين" (الزناد، 1992). أمَّا الطباق الذي وظفته الخنساء في قصيدتها فهو طباق الإيجاب ومنه في كتاب الله قوله تعالى: " وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود" (سورة الكهف: آية 18). وقد أكد البلاغيون القدماء على فاعلية بنية التضاد وتأثيرها في حسن التأليف وجودة السبك، ليس لأنها تكشف عن فنية الأسلوب فحسب بل لأنها تجلي مستويات المعنى بأبعاده المختلفة (أبو الرضا، 1988) فهي متصلة بدواخل النفس البشرية أيما اتصال؛ ولذلك فإن عبد الرحيم الهبيل في أثناء حديثه عن الأثر الذي تتركه المتخالفات في القرآن الكريم في النفس البشرية عند الخطابي يقول: " فالخطابي شَعَرَ باستخدام التراكيب التي تجمع بين المخالفات أو المتضادات، وبين علاقة هذا الإحساس بالتوازن النفسي المنبثق من تعاقب الأحاسيس المختلفة، لذلك يَعمَلُ في إدراك الجمال على الخبرة بالنفس البشرية وأحاسيسها المختلفة" (الهبيل، 2004).

وقد لجأ الشعراء في كل عصر إلى توظيف هذه البنية في أشعارهم حيلة أسلوبية لها أثرها في بناء سياق " يجلي الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يتكى عليه النص في مكوناته وعلاقته" (الهبيل، 2004). وقد عمدت الخنساء - شأنها شأن العظماء من أعلام الشعر العربي ورواده - إلى توظيف تقنية التضاد في شعرها ومن ذلك قولها:

وَمَا عَجَوْنَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٍ وَإِسْرَارٍ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا إِذْكَرْتَ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ أَحْلَاءٌ وَإِمْرَارُ
فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ مُعَاتِبٌ وَحَدَهُ يُسْدي وَنِيَارُ

ولعل أهم ما يجعل الثنائية الضدية بنية فاعلة على مستوى السياق وعلامة دالة على مستوى القصيدة؛ صلتها القوية بقصدية الاختيار، حيث برزت قدرة الخنساء على اختيار ألفاظاً مخصوصة، أَلْفَتْهَا في سياقات تحمل دلالات تتسجم على نحو يلامس جوانبة الشاعرة ويكشف أبعاده النفسية. فقد اختارت الخنساء - في البيت الأول - أن يكون حنين الناقه إلى ولدها حنينين: حنين في الإعلان، وآخر في الإسرار. والحنين هو الشوق وتوقان النفس (الرازي، 1992)، وتقضي العلائق السياقية الالتفات إلى عناصر السياق لاكتناه أبعاد الدلالة؛ لأن معطيات السياق تحمل في دواخلها الاتساع والإبداع وهنا تبدو الصلة بين المحاور اللفظية على النحو الآتي: ففي قولها: (إذا أدكرت - إقبال وإدبار)، حيث يبرز عنصر الحركة في الصورة ليدل على القلق والحيرة والارتباك، في (إقبال وإدبار)، وهو الأمر الذي ينسجم مع الحنين المعلن. وتبدو الثنائية الضدية للوهلة الأولى علامة دالة على الشيء ونقيضه، ولكن النقيضين - في حقيقة الأمر - يتحدان في نهاية المطاف ليرفدا الدلالة المحورية العامة للنص في سياقه الأسلوبي " فبنية

التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه المؤلف بين العنصرين المتقابلين، فلا يظهر تأثيره ما لم يتداع في توالٍ لغوي؛ ولذلك فإن عمليات التضاد الأسلوبية، تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة" (فضل، 1988).

لقد وظفت الخنساء الثانية الضدية هنا توكيداً لتناقض المشاعر وتشتت الذهن، فلا أوجَدَ منها يوم فارقتها صخر، والعامل المسبب هو الدهر بصفته المحيرة المتغيرة بين (الأحلاء و الإمرار)؛ ولذلك فإن " فالطابق أمر مهم ينطوي على شكل بنيوي وسيميائي في أن معاً، وأحد أهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة" (عبيد، 2008) . كما قدّمت الشاعرة الأحلاء على الإمرار؛ لأنّ الإنسان لا يشعر بأثر وقسوة الدهر في الرخاء والنعيم، ولكنه يشعر بسطوته وصلابته وتناقضه في أثناء المقابلة بين لين الحلاوة و قسوة المرارة إثر وقع المصيبة التي تأتي فجأة فتكسر وتيرة ونمطية الحياة المعتادة. إنّ توالي المتضادات (إعلان وإسرار، إقبال وإدبار، إحلاء وإمرار، يسدي ونيار) يحمل مفهوم المتناقضات التي تزخر بها الحياة، فتبدو متناقضة ظاهرياً، غير أنّها السبيل التوازن في غايتها البعيدة المنسجمة مع الواقع المعيش.

جدول رقم (1) يُظهر صيغ المبالغة الموظفة في القصيدة والبالغ عددها (27) سبعاً وعشرين صيغة

الرقم	الوزن	الصيغة	السياق الذي وردت فيه الصيغة	مرجع الصيغة
1.	فَعَال	ضرار	... إن الدهر ضرار	الدهر
2.	=	نصّار	... للداعين نصّار	صخر
3.	=	وهّاب	... وهّاب إذا امتنعوا ...	=
4.	=	ورّاد	... ورّاد ماء قد تنازره أهل الموارد ...	=
5.	=	نخّار	... وإن صخرأ إذا نشتو لنخّار	=
6.	=	عقّار	... وإن صخرأ إذا جاعوا لعقّار	=
7.	=	حمّال	... حمّال ألوية ...	=
8.	=	هبطّاط	... هبطّاط أودية ...	=
9.	=	شهاد	... شهدأ أندية ...	=
10.	=	جرّار	... للجيش جرّار	=
11.	=	نخّار	... نخّار راغية ...	=
12.	=	فكّاك	... فكّاك عانية ...	=
13.	=	جبّار	... للعظم جبّار	=
14.	=	نيّار	... الدهر ... وحده يسدي ونيّار	الدهر
15.	=	فخّار	... فرع لفرع كريم ... عند الجمع فخّار	صخر
16.	=	أمّار	... ضخم الدسيعة بالخيرات أمّار	=
17.	مِفْعَال	مذّرار	... فيض يسيل على الخدين مذّرار	عين-الخنساء
18.	=	مِفْتَار	... لها عليه رنين وهي مِفْتَار	الخنساء
19.	=	مِهْمَار	... بارز الصحن مِهْمَار	صخر
20.	=	مِقْدَام	... لمقدام إذا ركبوا ...	=
21.	=	مِسْعَار	... وللحروب غداة الروع مِسْعَار	=
22.	=	مِلْجَاء	... ملّجاء طاغية ...	=
23.	=	مِيسَار	... وفي الجدوب كريم الجد مِيسَار	=
24.	فَعُول	عَجُول	... وما عَجُولٌ على بَوّ تُطيفُ به ...	الناقة-الخنساء
25.	فَعِيل	وَرَع	... جلد جميل المحيا كاملٌ وَرَعٌ...	صخر
26.	فُعَال	عُوّار	... بالعين عُوّار ...	عين-الخنساء
27.	=	مُرّار	... ولا يجاوزه بالليل مُرّار	صخر

جدول رقم (2) يُظهر الصفات المشبهة التي وردت في قصيدة الخنساء.

الرقم	الصيغة	الكلمة	عدد المرات	رقم البيت	ملحوظات
1	فعل	جَلَد	2	31/18	
		جَهَم	1	33	
		ضَخَم	2	33/30	
		طَلَّق	1	33	المجموع = 6
2	فعل	جَرِيء	1	8	
		جميل	1	18	
		كريم	2	31/26	المجموع = 4
3	فعل	صُلِب	1	8	المجموع = 1
4	فعل	وَرَع	1	18	المجموع = 1
			12		

المصادر والمراجع

- أرسطو، 1967، صنعة الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص122.
- امرؤ القيس، 1984، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، مصر، ص158.
- البحيري، سعيد حسن، 2004، علم لغة النص، مؤسسة المختار، القاهرة، ص18-19.
- بودوخة، مسعود، 2011، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ص52، ص57.
- حرب، علي، 2000، نقد النص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص81.
- الحسين، أحمد جاسم، 2001، الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، دار الأوتل، دمشق، ص164.
- الجرجاني، عبد القاهر، 2007، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ص195.
- ديوان الخنساء، 2004، شرح: حمدو طماس، ط2، دار المعرفة، بيروت، ص45-48، ص46.
- درويش، أحمد، وعزة جدوع، 2010، البلاغة القرآنية، دراسة في جماليات النص القرآني، مكتبة الرشد، الرياض، ص100.
- ابن ذريل، عدنان، 1980، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص108.
- الرازي، محمد بن أبي بكر، 1992، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ص67.
- أبو الرضا، سعد، 1988، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص153، ص37.
- الزبيدي، د.ت، تاج العروس، دار الهداية، بيروت، مادة (كرر).
- الزناد، الأزهر، 1992، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص172.
- السعدي، مصطفى، 1987، البنيات الأسلوبية في بنية الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص176، ص41.
- السكاكي، 1983، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص199.
- الشاطبي، الإمام أنيس إبراهيم بن موسى، 2007، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، ج4، تحقيق: محمد إبراهيم البني وعبد المجيد قطامش، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، ص399.
- الطرابلسي، محمد، 1981، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ص290.
- العسكري، أبو الهلال، 1992، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح. د. مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص642.
- العسكري، أبو الهلال، 1419هـ، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ص437.
- ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري، ج1، ص1، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ص231، ص362-363، ص111-112، ص111. (د. ت)
- علي، حسن داود إبراهيم، 1987، أسرار الالتفات، مطبعة الأمانة، مصر، ص81.
- عياد، شكري، 1985، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ص33.
- عياد، شكري، 1988، اللغة واللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، إنترناشيونال برس، القاهرة، ص78، ص79.
- فضل، صلاح، 1988، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط3، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ص20، ص257.

- القيرواني، ابن رشيق، 2009، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق: توفيق النيفر وآخرين، المجمع التونسي للعلوم والآداب، قرطاج، تونس، ص351.
- محسن، محمد معالي، 2010، المصرفية، مؤسسة حورس، بيروت، ص155.
- المدرسة محيسن، محمد سالم، 1987، تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، دار الكتاب العرب، بيروت، ص368، ص360، ص385.
- مطهري، صفية، 2003، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص93، ص194.
- ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، (296هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه اغناطيوس كراتشوفسكي، مشورات دار الحكمة، حلبوني دمشق، د.ت، ص58.
- المنصور، زهير، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، نادي الأحياء الأدبي، الهفوف، المملكة العربية السعودية ص31.
- المنصوري، علي جابر، والخفاجة، علاء هاشم، 2002، التطبيق الصرفي، الدار العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ص234.
- ابن منظور، د.ت، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (كر)، مادة (لفت)
- ناظم، حسن، 2002، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص48.
- الهيبل، عبد الرحيم محمد، 2004، فلسفة الجمال في البلاغة العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، ص103.
- ويس، أحمد محمد، 2005، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات الجامعية، بيروت، ص148.
- الدوريات:**
- خيرة حمر العين، 2002، فضاء الالتفات في النص الأدبي، ثقافات، جامعة البحرين، ع2، ص84-85.
- شرتج، عصام، 2006، الانزياح ووظيفة البلاغة عند بدوي الجبل، أفكار، الأردن، ع208، ص47.
- الرسائل الجامعية:**
- بلال، ضحى بلال، 1999، نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، قسم اللغة العربية، سوريا، ص153.

Manifestations of Stylistic Deviation in AL-Khansa's Poetry Her poem "as if my Eye to his Memory" is Taken as a Model

*Tawfiq M. Al-Karm, Zuhair A.Al-Manour **

ABSTRACT

This research deals with the most important features of stylistic manifestations in Al Khansa's poetry, in particular her poem "as if my eye to his memory" trying to shed light on the most important stylistic features in the poem. In order to show the beauty of the poem, the researcher also does his best to shed light on the internal structure of the text. In order to achieve so, he traces the stylistic features within the initialization, the repetition, and the antonyms. All of this takes place within a deep stylistic study which tries to show that words sometimes go beyond their common semantic meanings and start to have new connotations that have the ability to show Al Khansa's poetic language and reflects her sentimental.

Keywords: .Khansa's poetry, Stylistic deviation.

* Department of Arabic Language, Faculty of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia. Received on 30/7/2013 and Accepted for Publication on 9/6/2014.