OPEN ACCESS
Al-Qamar
ISSN (Online): 2664-4398
ISSN (Print): 2664-438X
www.alqamarjournal.com

العدول التركيبي والتصويري في قصيدة الخنساء:دراسة تطبيقية

Synthetic and Pictorial Reversal in the Poem Al-Khansa: An Empirical Study

Dr. Habib Ullah Khan
Assistant Professor Faculty of Arabic International Islamic University Islamabad
Mr. Shams Ud Din
Ph.D. Researcher Faculty of Arabic International Islamic, University Islamabad
Dr. Abdulsaboor
Lecturer, Department of Arabic language and literature, university of Sargodha, Sargodha

Abstract

In this article, the compositional reversal of its types (preposition and delay, dhikr and omission, attention, objection/interjection, delay, complement, and completion) and figurative in its sections (similitude, metaphor, metaphor) are studied in simplicity and detail. The researcher not only referred to the types of synthetic and figurative justice, but also mentioned their rhetorical secrets. Note that the article begins with the biography of the poetess Al-Hansa and then deals with the types of lamentations. Because the poem is in the lamentation of Sakhr, the poet's brother. Then the researcher touched on explaining the difficult words found in the poetry of the poem and wrote the meaning and concept of each line, then he started the analysis to make it easy for the reader, and finally he mentioned the results that the researcher reached during writing the article.

Keywords: Similar verbosity, caution, complement, complement, exaggeration, investigation

CC BY

الأشعار

قذىً بعينيكِ أمْ بالعينِ عُوَّارُ أمْ ذرَّفتْ إذْ خلتْ منْ أهلها الدّارُ
تَبكي لِصَخرٍ هي العَبْرَى وقد وَلَهَت ودونَه من جديد التُّربِ أستارُ
تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَرَتْ لَها عليه رَنينٌ وهي مِفتارُ
تَبكي خُناسٌ على صَخرٍ وَحُقَّ لها إذا رايِهَا الدَّهرُ إنَّ الدَهرَ ضَرَّارُ
قد كان فيكم أبو عمرو يسودُكم نعم المعمَّمُ للداعيين نَصَّار
صُلبُ النَحيزَةِ وَهَّابٌ إذا مَنَعوا وفي الحُروبِ جَريءُ الصَّدرِ مِهصارُ
يا صخرُ ورّاد ماءٍ قد تناذره أهل الموارد ما في ورده عارُ
مشى السَّبَنْتي إلى هيجاء معضلةٍ له سلاحان أنيابٌ وأظفارُ
بكاء والهةٍ ضلّت أليفتَها لها حنينان إصغارٌ وإكبارُ

وعند البعض البيت هكذا

وما عجولٌ على بوٍّ تطيف به لها حنينان إعلانٌ وإسرارُ
ترعى إذا نسيتْ حتى إذا ادّكرتْ فإنَّما هي إقبالٌ وإدبارُ

وعند البعض هكذا

ترتع مارتعت حتى إذا ادّكرتْ فإنَّما هي إقبالٌ وإدبارُ
لَا تسمنُ الدهرَ فِي أَرض وَإِن رتعت فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَان وتسجارُ
يَوْمًا بأوجدَ مني حينَ فارَقني صَخْر وللدهر إحلاء وإمرار
وإنّ صَخراً لوالينا/ لكافينا وسيّدُنا وإنَّ صَخراً إذا نشتو لنحَّارُ
وإنّ صخرا لمقدام إذا ركبوا وإنَّ صخراً إذ جاعوا لعقَّار
وإنّ صخرا لتأتمّ الهداة به كأنَّه علمٌ في رأسه نارُ
جَلَدٌ جميلُ المُحَيَّا كاملٌ ورعٌ وللحروب غداةَ الرَّوع مسعار
حمَّالُ ألوية هبّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرَّارُ
نحَّار راغيةٍ ملجاءُ طاغيةٍ فَكَّاك عانيةٍ للعظم جبَّارُ
فقلتُ لمَّا رأيتُ الدهر ليس له معاتبٌ وحده يُسدى ونيَّارُ
لقد نعى ابنُ نَهيكٍ لي أخا ثقةٍ كانت تُرَجَّم عنه قبلُ أخبارُ
فبتُّ ساهرةً للنَّجمِ أرْقُبُهُ حتَّى أتى دونَ غورِ النَّجمِ أستارُ
لمْ ترَهُ جَارة يمشي بساحتها لريبةٍ حينَ يُخلِي بيتَهُ الجارُ
وَلا ترَاهُ وَمَا فِي الْبَيْت يَأْكُلُهُ لكنهُ بارز بالصحن مِهمَارُ
ومطعمُ القومِ شحماً عند مسْغَبِهم وفي الجَدوبِ كريم الجدِّ مِيسار

قد كان خالصتي من كل ذي نَسَبٍ فقد أُصيب فما للعَيْشِ أوطارُ
مِثلُ الرُّديني لم تنفذ شبيبتهُ كَأَنَّهُ تحتَ طيّ البُرْدِ أسوارُ
جهمُ المحيَّا تضيءُ اللَّيلَ صورتُهُ آباؤهُ من طوالِ السَّمكِ أحرارُ
مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ ضَخمُ الدَّسيعَةِ في العَزَّاءِ مِغوارُ
فرعٌ لفرعٍ كريم غير مؤتشب جَلَدُ المَريرَة عند الجَمع فَخَّارُ
فِي جَوف لحْدٍ مُقيمٌ قدْ تَضَمَّنَهُ فِي رَمسِهِ مُقْمَطِرَّاتٌ وأحْجارُ
طلق الْيَدَيْنِ لفعلِ الْخَيْر ذُو فجر ضخم الدَّسيعة بالخيرات أمَّارُ
لَيَبكِهِ مُقْتِرٌ وافى حريبَتَهُ دهرٌ وحالَفَهُ بُؤسٌ وإقتارُ
ورِفقَةٌ حارَ حاديهمْ بِمَهلَكَةٍ كأنَّ ظُلمتَها في الطِّخيةِ القارُ
لا يمنع القوم إن سألوه خُلعتَه ولايُجاوزُه بالليلِ مُرَّارُ

ظواهر علم المعاني في قصيدة الخنساء

التقديم والتأخير: يُعد هذا المبحث من أهم الأشكال التي تحقق العدول على مستوى الجملة، وهو تقنية مرتبطة بالشعر أشد الارتباط، يقول ابن رشيق: ورأيت من علماء بلدنا من لايحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير.[1]وقد خصه الإمام عبد القاهر الجرجاني بباب في كتابه (دلائل الإعجاز)، وقد قال عنه: هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدِّم فيه شيء، وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان. [2]ولقد شاع هذا الأسلوب في اللغة العربية شعرًا ونثرًا، مما جعلها لغة ذات شاعرية ولطف، ذلك أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، والعدول عن هذه الرتب يمثل خروجًا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية، [3] التي تضع بين أيدينا ما لايحصى من الدلالات المخترعة والمتجددة. ولهذا الأسلوب وسائل يستعين بها، وغايات يهدف إليها، فهو لايحدث عبثا، إنما هو مقرون بفكر المخاطب ونفسه من جهة، وبنفس المخاطب من جهة ثانية؛ فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباحث يترتب كلامه. ومهمة البلاغي أن يكشف عن السمات البلاغية التي يحققها الأسلوب، وهو الأمر الذي نحاوله في قصيدة الخنساء، مع الإشارة إلى أننا سنختار من تلك السمات البلاغية ما يخدم الفكرة التي نريد كشفها.

- **تقديم الجار والمجرور:** بدأنا بهذه السمة لكثرتها؛ فقد شاعت في نص القصيدة؛ ومن الأمثلة :عن هذا نذكر: بالعين عوار، لها عليه رنين، في صرفها عبر، وفي الحروب جريء، ما في ورده عار، للدهر إحلاء وإمرار، وللحروب مسعار، للجيش جرار، للعظم جبار، وفي الجدوب كريم، ما للعيش أوطار، في جوف لحد مقيم، بالخيرات أمَّار، في العزاء مغوار، في الطخية القار، لفعل الخير ذوفجر، في

رأسه نار، بالصحن مهمار، ليس له معاتب، ولا يجاوزه بالليل مرار، إلخ. فلماذ لمبحث الخنساء بتقديم الجار والمجرور (شبه جملة) ؟!لابد أن نشير إلى أن كل حالة لها خصوصيتها، وقد تتشابه بعض الحالات، ولعل أبرزها هي ما جاءت اهتمامًا بأمر المتقدم، وحصرًا وتأكيدًا لحالة معينة، مثل:

- لها علية رنين أي للخنساء نفسها، وقد لا يشاركها غيرها البكاءَ على أخيها.
- في الحروب جريء، بالصحن مهمار، في العزاء مغوار وغيرها: تدل على أن هذا الصفات ثابتة في صخر، فهو لا يتخلى عن شجاعة أو كرم أو لطف مهما كانت الظروف.
- في جوف لحد مقيم، تريد الخنساء أن تبين مدى بعد أخيها عنها، فذكرت المكان (اللحد) ثم ذكرت أنه هنالك مقيم.

إن الخنساء عندما تبدأ كلاهما بمثل: الحروب، العزاء، الظلمة، جوف لحد، الجدوب، يخيل للمتلقي أن صخرًا قد يتخلى عما عرف به، لكن الشاعرة تفاجئه وتدخل في قلبه الدهشة؛ إذ تثبت له العكس، ولقد يبدو أمرًا عاديًا لو أن الإنسان في ساعة الأزمة قد يتخلى عن بعض صفاته قسرًا، لكن الأمر غير العادي هو أن يثبت مهما حاق به من أزماتٍ، وهنا تكمن بطولة صخر وبسالته. ثم هناك نكتة طريفة في تقديم شبه الجملة، وهي أن الخنساء يخيل إليها أنها تعيش حياة ناقصة أي شبه حياة، إذ قلبها يهفو إلى العالم الآخر الذي يوجد به أخوها، وهي أيضًا يخيل إليها أن أخاها شبه ميت؛ إذ هو موجود في ذاكرتها، وتتراءى لها أطياف هنا وهناك، وأفعاله وأقواله بقيت مخلَّدة، يذكرها الناس ولاتنساها الخنساء.

1- **تقديم المفعول على الفاعل:** وهذا يقتضى تأخير الفاعل بالضرورة، وله حالات يجب فيها، وحالات أخرى يجوز فيها الوجهان. ويتجلى هذا النمط من التقديم والتأخير في قول الشاعرة، تناذره أهلُ الموارد، لم تره جارةٌ، حين يُخلى بيته جارُه، ليبكه مقترٌ، أفنى حربيتَه دهرٌ وحالفه بُؤسٌ، ولا يجاوزه مُرّارٌ إلخ. وهذه الحالات كلها مما يجب فيها أن يتقدم المفعول على الفاعل؛ لمجيئه ضميرًا متصلًا بالفعل إلا جملة (يُخلى بيتَه الجارُ)، (وأفنى حريبته دهرُ)، فإنه يجوز فيها الوجهان. ولعلَّ لتقديم الخنساء للمفعول –وحركته النصب– وتأخير الفاعل –وحركته الرفع من الرفعة– ما يدل أنَّ الشاعرة ضحية (مفعول) للدَّهر؛ فهي نصب فقدت معه ما يرفعها فتعيش في هناء وعزٍّ.

تقديم (إنّما): تتكون هذه الأداة من (إنّ) وهي حرف مشبه بالفعل، وعملها النصب، ومن (ما) التي تكفها عن العمل، وهذه الأداة تحقق هدفًا بلاغيًا يتمثل في: الحصر؛ ومثاله قوله -تعالى-: ﴿إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ (4) إذ حصر المؤمنين في الأخوة التي تربطهم ببعضهم البعض. وفي نص الخنساء، نجد هذا الأسلوب مستعملًا مرتين، إذ تقول:

ترتع ما رتعت حتى إذا ادَّكرت فإنما هي إقبال وإدبارُ

لا تَسمن الدهر في أرضٍ وإن رتعت فإنما هي تِحنانٌ وتِسجارُ

فالشاعر حصرت الإقبال والإدبار في الناقة من جراء الحيرة التي تحيق بها، ثم حصرت التحنان والتسجار فيها أيضًا لما ألم بها من حنين وشوق جارفين.وفي البيتين لطافة؛ فالشاعرة جمعت بين الاذِّكار والإقبال والإدبار في البيت الأول، وبين الرعى والتحنان في البيت الثاني، وكان لها أن تقول:

ترتع ما رتعت حتى إذا ادَّكرت فإنما هي تحنان وتِسجار

لا تسمن الدهرَ في أرضٍ وإن رتعت فإنما هي إقبالٌ وإدبارُ

فتجمع الادكار مع الحنين، والرعي مع الحركة، غير أن الشاعرة عدلت عن ذلك لما ذكرناه آنفًا. ولهذامثيل في شعر امرئ القيس والمتنبي من بعده وأمره مشهور بين أهل العلم، مبثوث في الكتب. إنَّ الخنساء تؤكد من خلال الناقة أنَّها لا تنسى أخاها أبدًا، ولا تذكره إلا وحركها الحنين، تمامًا كتلك الناقة، التي تحن إلى ولدها ساعة رعيها، ولا ينسيها رعيها ولدها، فهي دائمًا تذكره، وهي دائمًا بين إقبال وإدبار. هل يمكن بعد هذا أن نقول: إن حياة الخنساء كانت محصورة بين التحنان والتسجار، وبين الإقبال والإدبار؟، لا ريب أن الشاعرة كانت دائمة الحنين والشوق إلى أخيها، وهي من أجل ذلك بين إقبال على الحياة؛ لأنَّها بشر يحتاج إلى ضرورات العيش، وبين إدبار عنها؛ لأنها ترى أن موت أخيها أفقدها لذة الحياة فما للعيش أوطارُ.

الذكر والحذف: أسلوب الحذف مما يطرأ على الجملة من تغيير، ويتمثل في التخلى عن بعض عناصرها لحاجة يرمي إليها المتكلم. وقد اهتم علماء البلاغة القدامى بهذا الأسلوب، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز: هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبن. [5]فالحذف إذن أمر مقصود من طرف المرسل، قصد استشارة المتلقى، وإيقاظ ذهنه، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها؛ وذلك من خلال فهم السياق، ومن ثمة يملأ المتلقى الفراغات التي يحتويها النص فتكتمل الرسالة. وقد تعددت أشكال الحذف، فهناك حذف الحرف، وحذف الفعل، وحذف الاسم، وللحذف أغراض ومواضع حصرها البلاغيون، إلا أن مواضعه يصعب حصرها؛ إذ تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه، فالخطاب الأدبي أوسع مساحة، وأشد تعقيدًا، وأعمق غورًا من أن تضبطه الحدود. وفي القصيدة صور للحذف كثيرة نستعرضها فيما يلي:

حذف الحرف

أ- حذف همزة الاستفهام: لم يرد إلا مرة واحدة، لكن حذفه كان ذا دلالة عميقة، وبخاصة وأنه وقع في بداية النص إذ تقول الخنساء:

قذى بعينك أم بالعين عُوَّارُ أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدارُ

والأصل هو: أقذى بعينيك؟ فحذفت الهمزة، ودل عليها السياق الذى انطوى على الكلمة (أم) الدالة على الاختيار، وهنا الاختيار جاء بين القذى وبين العوار وبين الدمع، وأكبر الظن أن الشاعرة لا تريد الاختيار بين هذه الأمور الثلاثة، إنما أرادت أن تجمعها كلها في أمر واحد، هو أكبر من القذى ومن الدمع ومن العوَّار، وبما أنه كذلك فهي تصبو إلى تصوره، فجاءت بهذا الأسلوب (الهمزة +أم)، لكننا نعلم أن الشاعرة تعلم ما ألم بعينها، فلماذا السؤال إذن؟!إن السؤال يتطلب دائما المشاركة في حل اللغز وتبيين الغامض، وإحضار الغائب وغير ذلك من الأمور، فالشاعرة هنا أرادت أن نشاركها حالتها، فنتفاعل معها، ثم أحست بحيازتها إيانا حذفت همزة الاستفهام لتقرر تقريرًا الحالة التي تلم بعينها من جراء فقدان قرتها (صخر).فنحن نشعر بعد هذا أن الشاعرة تنجح إلى التقرير، وتتجاهل المعلوم، وكل هذا من أجل أن تلفت انتباهنا، وتحاصرنا فنتبعها متأثرين مستسلمين رغبة في معرفة حالتها، وشفقة عليها.

ب- حذف حرف النداء:

ورد حرف النداء مرة واحدة في النص، ولم يحذف إلا مرة واحدة، وذلك في قول الشاعرة:

يا صخرُ وِرَّادَ ماءٍ قد تناذره أهلُ الموارد ما في ورده عارُ

فالخنساء لم تناد صخرًا إلا هنا؛ حيث وجهت إليه الخطاب، وكأنَّه حيٌّ ماثل أمامها، واستعملت حرف النداء (يا) الذي يصلح للقريب والبعيد أيضًا، فقالت: ياصخرُ ثم حذفت الأداة لما أرادت ذكر صفة من صفات صخر تناديه بها وراد ماء، والماء هو الموت هنا، أي يا وراد ماء/موت، أليس هو حمَّال ألوية، شهَّاد أندية للجيش جرَّار؟!. لقد نادت الخنساء أخاها مرة واحدة ظاهرة؛ لأنه عاش مرة واحدة، ولا يمكن أن يكون لها أخ آخر بمنزلته ولا غيره، ثم حذفت الأداة مرة واحدة؛ لأنَّ صخرًا ككل البشر يذوق الموت مرة واحدة، وهي كافية أن تجعل الشاعرة تبلع درجة من الحزن لا يجدي معها صبر ولاسلوان.

2- **حذف الاسم:** من الأمور التي اطرد حذفها في النص نجد (الضمير) الذي يقع أحيانًا فاعلًا وأحيانًا أخرى مبتدأ. وهو حذف مشروع وله فائدته والسياق كفيل بكشف سره هذه وذاك. إن الأفعال: ذرفت، تبكى، يسيل، ترتع، ادكرت، تسمن، رتعت، يمشي، أصيب، يمنع إلخ لم تذكر فواعلها، ودلَّ على حذفها السياق، إنَّ هذا الحذف دليل على اختفاء فاعلية (صخر) في الحياة، وفقدان الشاعرة لذتها وهناءها الذي كان صخر منبعه، هذه واحدة، وواحدة أخرى تتجلى في عظم المحذوف؛ فإن الأمر المغيب أو المستتر إن لم يكن مرغوبًا فيه فهو مرهوب منه بالضرورة، فالأمر عظيم في الحالتين كلتيهما. ونجد أيضا الأخبار التي حذفت ضمائر المبتدأ منها وهي: صُلب النحيزة، وهَّاب، جريء الصدر، مهمار، جلد، جميل المحيّا، كامل، ورع، مسعار، حمَّال ألوية، هبَّاط أودية، شهَّاد أندية، جرَّار للجيش، نحَّار راغية، ملجاء طاغية، فكَّاك عانية، جبَّار للعظم، مطعم القوم، في الجدوب كريم الجد، ميسار، مثل الرديني، جهم

المحيًا، مورث المجد، ميمون نقيبته، ضخم الدسيعة، مغوار، فرع لفرع، جلد المريرة، فخَّار، طلق اليدين، أمَّار إلخ.

فهذه كلها أخبار لمبتدأ محذوف تقديره (هو) أي صخر، ولقد جاوز عدد المرات التي حذف فيها المبتدأ الثلاثين مرة، إنَّ صخرًا لا يموت في نفس الخنساء مرة واحدة بل هو يموت أكثر من ثلاثين مرة، أي أنه قدر عدد أبيات القصيدة الستة والثلاثين، وإذن فالخنساء لاتقول شعرًا إلا لتخبر موت أخيها وعن فجيعتها فيه، إن البيت عندها هو نعشه، والقصيدة قبره.

الالتفات: تمثل مقولة الالتفات ظاهرة بلاغية جليلة، وسمة أسلوبية مهمة، ولقد تفطن لها علماء العرب القدامى، فنظروا لها، وطبقوا آلياتها على القرآن الكريم، وعلى النصوص الشعرية.ويعدّ الجاحظ من العلماء الذين نبَّهوا على قيمة أسلوب الالتفات في الخطاب وفي المتلقى، إذ يقول: ومتى لم يخرج السامع من الشيء إلى شيءٍ لم يكن لذلك عنده موقع. [6]فنبه إلى ضرورة أن ينوع الباث في أساليبه ليؤثر في المخاطب، ويوصل إليه رسالته. ولعلَّ ابن الأثير قد بسط الكلام عن هذه الظاهرة، فخصها بباب في كتابه (المثل السائر)، يقول: وهذا النوع خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله وكذلك يكون هذا النوع؛ لأنه ينتقل فيه عن صبغة إلى صبغة، ويسمى أيضًا (شجاعة العربية)، وإنما سمّي بذلك؛ لأن الشجاعة هي الإقدام، وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لايستطيعه غيره، ويتورد ما لايتورده سواء، وكذلك هذا الالتفات في الكلام. [7]وينقسم حسب رأي ابن الأثير إلى ثلاثة أقسام، لم تشمل كل صور الالتفات والتي بسطتها الدراسات المعاصرة بسطا، إذ جلعت من الظاهرة أسلوبًا يحتوي جُلَّ صور الإنزياح، كالتقديم والتأخير، والاعتراض، والحذف، والإيجاز والإطناب، والتذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير، والوصل والفصل، وفي الإيقاع، ودلالة الفعل الزمنية، وفي العدد، والضمائر، والعلامة الإعرابية، وما إلى ذلك. [8]

مما يجعل هذه الظاهرة أوسع مما نتصور! ويمكن حصر صور الالتفات كالآتي:

1- الالتفات بين صيغ الضمائر: المتكلم، المخاطب، الغائب.
2- الالتفات بين صيغ الأفعال:
1- من الماضي إلى الأمر
2- من المضارع إلى الأمر
3- الإخبار عن الماضي بالمضارع
4- الإخبار عن المضارع بالماضي

ج- الالتفات بين صيغ العديدة

1- من المفرد إلى المثنى وبالعكس

2- من المفرد إلى الجمع وبالعكس

3- من المثنى إلى المفرد وبالعكس

4- من الجمع إلى المثنى أو المفرد وبالعكس

ولعلَّ أسلوب الالتفات قد نال أهميته وفائدته من جراء هذه التنويعات اللطيفة، التي تأنس إليها نفس المتلقى وتنتعش، ومن هنا يظهر أثرها الجمالي والأسلوبي المتميز، وتظهر قدرة الشاعر في التعامل مع نصه، ومع قارئه أيضًا. فما مدى استثمار الخنساء لهذه السمة الأسلوبية في قصيدتها؟

سنحاول تبيين ذلك ودراسته باختصار، وفق ما وضح آنفا:

1- **الالتفات بين صيغ الضمائر:** ويتجلى ذلك في قول الخنساء:

قذى بعينيك.....أم ذرفت؛ فانتقلت من المخاطب إلى الغائب.

كأن عيني لذكراه إذا خطرت؛ التفات عن المتكلم إلى الغائب.

وفي الحروب جريء (البيت الثامن) ثم تقول: ياصخر (البيت التاسع)؛ من الغائب إلى المخاطب. ثم تلتفت في البيت التالي إلى الغائب: مشى السبنتي إلى هيجاء معضلة، وبينما هي تتكلم عن الناقة إذ تنتقل إلى الحديث عن نفسها (البيت14)، ثم إلى الحديث عن صخر (الغائب): وإنَّ صخرًا لوالينا وسيدنا، ثم تقول:

فقلت لما رأيت الدهر وحده يُسدى ونيَّار

لقد نعى ابنُ نَهيكٍ لي أخا ثقةٍ كانت تُرَجَّم عنه قبلُ أخبارُ

فهي هنا انتقلت من المتكلم إلى الغائب ثم إلى المخاطب.

وفي البيت التالي (23) تعود إلى صيغة المتكلم (فبتُّ ساهرة) ثم ما تلبث أن تعود إلى صيغة الغائب (البيت 24): لم تره جارةٌ يمشي بساحتها....ولاشك أنَّ الخنساء كانت تنتقل من صيغة إلى أخرى انتقالًا يشعرنا بقلقها وحيرتها، واضطراب نفسها، التي ما استطاعت أن تطمئن وتسكن لشدة الفجيعة، وعمقها، وهل يسكن البحر وقد ألوت به الرياح والتيارات؟!غير أن صيغة الغائب كان لها النصيب الأوفى؛ إذ الحديث هنا عن صخر (المرثي)، وهو ما يناسب المقام، ثم تأتي صيغة المتكلم في المرتبة الثانية؛ ذلك أنَّ الشاعرة هي الباثة، وهي التي تعبر عن نفسها، أما المخاطب فقد كان قليلًا، وهذا يناسب غياب صخر.

2- **الالتفات بين صيغ الأفعال:** يمكن التمثيل له بما يلي:

خطرت، يسيل (البيت الثاني)، من الماضي إلى المضارع

تبكي، ولهت (البيت الثالث)، من المضارع إلى الماضي

تبكي، حُقَّ لها (البيت الخامس)، من المضارع المبني للمعلوم إلى الماضي المبني للمجهول.

ترتع، ادكّرت (البيت 12)، من المضارع إلى الماضي.

لم تره (البيت24)، الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع (المضارع المقلوب إلى ماضٍ) ليبكه مقتر أفنى (البيت29)، من الأمر (صيغة المضارع المقرون بلام الأمر) إلى الماضي، لا بمنع القوم، ولا يجاوزه (البيت الأخير) وهذا تعبير بالمضارع عن صيغة الماضي؛ إذ الشاعر تسرد ما كان عليه أخوها.

إنَّ الشاعرة تنتقل من الماضي إلى المضارع لتعيد تصوير أخيها في حاضرها/ حاضرنا، وكأنَّها تشك في رحيله، حتى إذا أيقنت وأحست بأنَّها قصرت في حقه عادت إلى الماضي لتعيش مع أخيها عيشة الذكريات؛ ففيها فقط يوجد صخر، ثم عادت إلينا لتسرد علينا ذكرياتها من دون أن تنسى شجونها المزمزمة.

3- **الالتفات بين الصيغ العديدة:** وذلك من خلال ما يلي:

كأنَّ عيني لذكراه إذا خطرت فيضٌ يسيل على الخدين مِدرارُ (من المفرد إلى المثنى)

طلق اليدين لفعل الخير ذوفجر ضخم الدسيعة في العزاء مغوارُ (من المفرد إلى الجمع)

إنَّ استعمال الشاعرة كلمة عيني مفردةً دليل على وحدتها هي في فجيعتها، ونحن نعلم أيضًا أن العين يعبر بها عن الشيء العزيز الأثير إلى النفس، وكذلك كان صخرٌ عزيزاً، مقربًا، لا مثيل له، ولا بديل عنه، مثله مثل العين.ثم عبرت الشاعرة بالمثنى لماَّ ذكرت الخد لتبين مدى غزارة الدمع المنفجر من عينها، فلو عبرت بالمفرد (أي ذكرت الخد مفردًا) لما تسنى لها أن تعبر عن بكائها الكثير على أخيها الذي كان يفعل الخير ويأمر بالخيرات، ولنلاحظ معًا كيف استعملت الخنساء كلمة (الخير) مفردة ثم مجموعة؛ فصخر كان يفعل الخير؛ لأنه إنسان لا يستطيع أن يعمل أكثر من عمل مرة واحدة وفي وقت واحد، فيعمد إذّاك إلى الأمر بالأعمال النافعة، فهو يفعل الخير بجوارحه وبلسانه أيضًا.بعد هذا العرض المختصر لأسلوب الالتفات، يحق لنا أن نتساءل عن كثرة التفات الخنساء وسرعته. ومن الواضح أنَّ ذلك كان دليل حيرة وشعور بالوحدة، وإحساس بالحزن الممض، فالشاعرة تلتقت مضطربة لا تثبت على هيئة، سريعة لا تهدأ لحظة، ولقد يتخيل القارئ صورتها، فلا ترتسم في ذهنه إلا صورة امرأة عجوز والهة، تتمايل يمينًا وشمالًا، يكاد رأسها يفارق جسدها حزنًا واضطرابًا، فهي أشبه بالطائر المذبوح يتخبط في دمائه.

الاعتراض/الجلمة المعترضة

علم أن الكلام صورة للفكر، وتعبير عن النفس؛ سلامته من سلامتها، وفساده من فسادها، فإذا تداخل بعضه في بعض، ولم يفصح عن فائدة حكمنا أنَّ لافظه ذوفكر غامض، ونفس مضطربة، غير أن الكلام قد يتداخل أحيانًا كثيرة فيفيد إفادة عظمى من حيث أن قائله تتناوب به فكرتان: إحداهما أساسية والأخرى ثانوية، فيخرج كلامه كذلك، وهذا هو الاعتراض، ولقد عُرّف بأنه كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، ولو أسقط لبقي الأول على حاله، ويكون بين القسم وجوابه، وبين الصفة والموصوف، وبين المعطوف والمعطوف عليه، وأشباه ذلك مما يحسن استعماله. [9]قد أشار الدكتور

محمد محمد أبو موسى إلى بلاغته وأهميته في الكلام بقول رائع إلى أقصى مدى، فعليك بعبارته والاعتراض خروج عن مألوف الكلام، ولكن البلاغيين لم يدخلوه في باب خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، فالالتفات، ووضع المضمر موضع المظهر، والماضي موضع المضارع، وكان ابن الأثير يسمى وضع الماضى موضع المضارع وعكسه العدول، ويراه بابًا جليلًا من أبواب بلاغة الكتاب العزيز، لم يوفه الناس حقه، والاعتراض مختلف عن هذه الأبواب، ولعلَّ هذا الاختلاف هو الذي جعل البلاغيين لايدخلونه في هذا الباب، ووجه الاختلاف هو أنَّ أساليب خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر فيها تصرف في أمر لغوي، داخل في بنية الكلام، كنقل الحديث من الغيبة إلى التكلم مثلًا، أو وضع الاسم الظاهر موضع الضمير، أو وضع المضارع موضع الماضي، وليس في الاعتراض شيء من هذا، وإنما بُنيت الجملة على وجوه البناء المألوفة، وإنما كان بابًا من أبواب البلاغة؛ لأن هذه الجملة دخلت في حرم جملة أخرى، واقتحمت موطنها، واختلف مساحة بين طرفي هذه الجملة، أوبين أفراد عائلتها، وعزلت هذه الأطراف، وباعدت بينها وقامت كالشيء في الحلق، وكأنها جملة ذات طبيعة عدوانية؛ لأنَّه ليس لها أرض خاصة بها وإنما تراها أبدًا مقحمه في قلب نسيج تباعد تواصله، وتواشجه، وليس التقديم كهذا؛ لأنَّ التقديم تبادل مواضع، إذ أخذ المفعول مكان الفاعل أعطاه مكانه. وقد رأيت القدماء يتكلمون في مواقعها التي تغتصبها اغتصابًا، ويستقصون الكلام في ذلك، ورأيت أبا الفتح يشير إشارة زكية إلى قيمة هذا الأسلوب، ويُفهم من كلامه أن الأصل في هذا الاعتراض أن يكون مستشنعًا؛ لأنه يفصل بين الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه، ولكن دلالته على التوكيد، أجازت ذلك، ثم ختم الكلام فيه بقوله: الاعتراض في شعر العرب، ومنثورها كثير حسن، ودال على فصاحة المتكلم، وقوة نفسه، وامتداد نفسه، وقد رأيته في أشعار المحدثين، وهو في شعر إبراهيم بن المهدي أكثر منه في شعر غيره من المولدين، انتهى كلامه -رحمه الله-. ولم أجد للتوكيد وجهًا إلا أن المتكلم بادر بهذه الجملة أو هذه الجمل، ووضعها في غير موضعها يشعرنا بأهميتها، ولو أنه سبق بها الجملة المعترضة فيها أو أخَّرها عنها، لما أحدث في نفوسنا هذا التنبيه، وهذا اللفت، وهذه الدهشة، التي أراد بها إلا أن يلفتنا إلى هذا المعنى، وأنه عنده بمكان حتى إنه اختار له أعزَّ مكان عنده، وهو أن يصنعه في قلب الجمل، والمعاني الأخرى، وأن يقتطع له مساحات خصَّصها المتكلم لمعان أخر، ثم إنه ارتكب له ما لايجوز له أن يرتكبه، واجترأ من أجله على ما لا تجوز الجرأة عليه، وهو الفصل بين أركان أساسية، في بناء الكلام، لا يفصل بينها؛ لأنها منضامّة أشد التضام. وذلك كالفعل، والفاعل، والمبتدأ، والخبر، وهذا هو وجه التوكيد، كما أفهمه وقيمة هذه الجملة، ولو أنَّ الكلام جرى على وجهه لكانت هذه الجملة كغيرها من الجمل، ولم يدل الكلام على تميزها. [10]وفي القصيدة منه القليل، فقد ورد ضمن الأبيات الأولى منها في قول الشاعرة:

1- كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيضٌ يسيل على الخدَّين مدرارُ

فالتركيب (لذكراه إذا خطرت) ورد معترضًا ضمن اسم كأنَّ (عيني) وخبرها (فيض)، وهو -وإن أمكننا حذفه مع المحافظة على المعنى الأساسي- يفيدنا ويعمق تصورنا للحالة التي تشعر بها الشاعرة، وكأنها -هنا- تحضنا على تذكر صخر والبكاء معها.

2- **تبكي لصخر هي العبري وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار**

الجملة (هي الحبرة وقد ولهت) هي جملة اعتراضية وردت بين الحال وصاحبه، إذا الشطر الثاني من البيت هو جملة حالية، والواو في بدايته هي واو الحال.

3- **تبكي خناس على صخر وحُقَّ لها إذرابها الدهر إن الدهر ضرار**

جملة (وحق لها) جاءت معترضة، وهي هنا تبين ضرورة البكاء على صخر، وكأن الشاعرة ليتمت على ذلك، فأرادت -هنا- أن تدافع عن ردة فعلها إزاء فاجعتها. يبدو أن الاعتراض في هذه الأبيات لم يأت متكلفًا ولا مُقحمًا، بل هو يضيف زيادة معنى، ويغني النص، ويفيد المتلقي، بل هو يربطه بخيوط شفافة لكنها قوية، ويبدي لنا صورًا يخيل إلينا -أول وهلة- أنَّها زائدة وهامشية، غير أنَّها مؤثرة تأخذنا من بعيد. وإن كان الاعتراض يخص اللفظ لا المعنى فإنَّه –وبخاصة في نص الخنساء هذا– ورد فأفاد الكلام وقواه وسدده وحسنه، وإننا لو حذفناه وأعرضنا عنه لما حصلنا على تلك التلميحات السحرية والإشارات الخفية.

التوكيد: يبدو أن الخنساء قد كانت مولعة بهذه السمة الأسلوبية والبلاغية ولعًا شديدًا؛ فهي تستعملها بطرق شتى في تراكيب مختلفة، من دون أن نلاحظ إقحامًا، أو نشعر ببرودة التكلف؛ فالشاعرة -منذ نبغت في الشعر– همها الوحيد هو الإشادة بأخيها صخر، الذي فجعت به، فهي تقرر صفاته ثم تؤكدها لتستنفد مُرارة الفقد، وحرارة الأسى. ولقد نلمس التوكيد في النص فنجده كثيرًا متنوعًا، فحينًا نجده معروضًا بـ(إنَّ) التوكيدية مقرونا باللام، وحينا نشعر به من خلال التكرار، وحينًا من خلال ورود صيغ دالة على الاتصاف الشديد ببعض صفات المروءة والكمال، وحينًا آخر عن طريق النفي والإيجاب إلخ. وسنتعرض لكل هذه الطرق بشيءٍ من التحليل، وأولها هو استعمال (إنَّ) التوكيدية، وقد ورد كثيرًا فيما يلي:

1- إن الدَّهر ضرار: ف (إنّ) حرف مشبه بالفعل غرضه التوكيد.

2- فإنَّما هي إقبال وإدبار

3- فإنما هي تحنان وتسجار

استعمال (إنما) الكافة والمكفوفة، هي أيضًا تفيد القصر وهو لا يخرج عن إطار التوكيد.

4- **وإنَّ صخرًا لوالينا وسيدنا وإنّ صخرًا إذا نشتو لنحَّار** البيت15

وإنَّ صخرًا لمقدامٌ إذا ركبوا وإنَّ صخرًا إذ جاعوا لعقَّارُ البيت16

وإنَّ صخرًا لتأتم العُداة به كأنه علم في رأسه نار البيت17

فـ(إنّ) ههنا لها وظيفة التوكيد، فقد وردت متتابعة لتزيد التأكيد تأكيدًا، تقطع ريب المرتابين، مع الإشارة أن (إن) وردت مقرونة بـ(لام) التوكيد، وورود لام التوكيد في الكلام لا يجيء إلا لضرب من المبالغة، وفائدته أنَّه إذا عبَّر عن أمر يعزُّ وجوده، أو فعل يكثر وقوعه جيء باللام تحقيقًا لذلك. [11]وإنَّها لكذلك في الأبيات السابقة. ولقد ورد التوكيد أيضًا عن طريق الصيغة، فصيغ المبالغة دالة دلالة كبرى على تأكد اتصاف صخر بما وصف به من شجاعة وكرم وعفة وبأس إلخ. كما أن لأسلوب التقديم والتأخير وظيفة توكيدية، انظر مثلاً إلى قول الشاعرة، (بالعين عوار، للحروب مسعار، للجيش جرار، للعظم جبار، بالخيرات أمَّار إلخ) هذه الجمل كلها وغيرها كثيرة يقع فيها التقديم والتأخير قصد التأكيد، ثم إنَّ لأسلوب التفريع دورًا في تأكيد ما تقرره الشاعرة من أخبار، وما تصوره من حزن وأسى. وللتكرار دلالة في التأكيد أيضًا، ودور خطير في تثبيتها. إنَّ صخرًا إذن قد تأكدت لنا صورته، وثبتت عندنا أخباره، وإنَّ نص الخنساء هذا يضج بصور التوكيد غير متكلفة ولا مقحمة، وهي مختلفة، شتى –كما رأينا- كلٌّ حمل على عاتقه ما كلِّف به، فأدى وظيفته دون تقصير ولا إفراط.

الإيغال: هذه السمة تدخل في باب الإطناب، غير أنَّها مستحبة، وبخاصة إذا صدرت عن شاعر تيقن حرفته، وحدُّها: هو ختم البيت من الشعر بما يفيد فائدة يتم المعنى بدونها، ولا يكون إلا في الشعر كما في قول الخنساء:

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهُداةُ به كأنَّه عَلَمٌ في رأسه نارُ

فقولها في رأسه نار إطناب؛ لأنَّها شبهت أخاها (صخراً) بالعلم وهو الجبل المرتفع المعروف، ووجه الشبه هو الاهتداء بكل، وقد تم التشبيه عند قولها: كأنَّه علم فختمت البيت بما يفيد قوة المبالغة في التشبيه، إذا النار في رأس الجبل تزيده وضوحًا وانكشافًا وهذا أدعى لتمام الهداية وكمالها. ولاشك أنَّ الشاعرة جاءت بهذه الزيادة اللطيفة قصد المبالغة بالمدح، ولتبيين صفة كانت مختفية وراء صفة ذكرت، فالجبل يمكن أن يكون علامة يُهتدى به، فإذا أظلم الليل كان لابد أن يفصح هذا الجبل عن حيزه الجغرافي ليكون كذلك، وهذا لا يتأتي إلا من خلال النار التي تخترق غيب الليل فيُهتدى بها. ثم هناك نكتة طريفة في كل هذا؛ فالجبل دليل قوة وصلابة وعلوّ، ثم هذه النار التي لم تضرم في أسفله أو في سفحه، وإنما كانت في قمته، وهذا دليل سموٍّ وعلوٍّ أيضًا، وهي أيضًا بنورها دليل على الوضاءة والجمال، وبدفئها دليل على اللطف والكرم، وهذا كله إنما كان إشارة على صخر الذي تحلى بكل تلك السجايا. ولذا فالإيغال هنا بات أمرًا حتميًا، ولم يعد زيادةً يمكن الاستغناء عنها، إذ لو فعلت لذهب رونق البيت، وجفَّ رواؤه. ولئن لم ترد هذه السمة الأسلوبية إلا هنا، غير أنها كانت لها قوتها التأثيرية والفنية المميزة.

التكميل: ويسمّى أيضًا بالاحتراس: وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفع ذلك التوهم، كما في قوله –تعالى-: ﴿لَّا يَسْتَوِي ٱلْقَٰعِدُونَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُوْلِي ٱلضَّرَرِ وَٱلْمُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ

بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡ﴾. [12]فقوله –عزوجل- (غيرُ أُولي الضَّرر) احتراس يدفع توهم أن القاعد بعذر داخل في مفهوم عدم الاستواء المذكور. وقوله -تعالى- ﴿وَٱضۡمُمۡ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ مِنۡ غَيۡرِ سُوٓءٍ ءَايَةً أُخۡرَىٰ﴾[13] فقوله (من غير سوء) احتراس من نحو البهق والبرص. هذا ولا يخفى عليك بالنظر في الشواهد أن الاحتراس قد يتوسط الكلام، وقد يقع في آخره.

التتميم: وهو أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضلة مثل المفعول أو الحال أو الجار والمجرور، ونحو ذلك مما ليس بجملة مستقلة، ولا ركنا من أركان الكلام، وذلك لإفادة نكتة بلاغية، كما في قوله –تعالى-: ﴿وَيُطۡعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسۡكِينٗا وَيَتِيمٗا وَأَسِيرًا ﴾. [14]وقوله –عزوجل-: ﴿لَن تَنَالُواْ ٱلۡبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُواْ مِمَّا تُحِبُّونَۚ﴾. [15]فإن قوله –تعالى– (على حبّه)، (مما تحبون) فضلة، وتركها لا يجعل الكلام موهمًا خلاف المقصود، وقد أتى بها في النظم الكريم لنكتة بلاغية وهي إفادة المبالغة في مدح هؤلاء الذين يؤثرون على أنفسهم ـويطعمون وينفقون مالًا قد أحبوه وطعامًا قد اشتهوه وأرادوه.

ويتضح لك ممَّا سبق أن التتميم يختلف عن الإيغال من جهتين:

1- التتميم مقيد بكونه فضلة، والإيغال لا يتقيد بهذا.

2- التتميم يكون في وسط الكلام وفي آخره، أما الإيغال فلا يكون إلا في آخر الكلام.

كما يختلف التتميم عن التكميل من جهتين أيضًا.

1- التكميل يدفع به توهم غير المراد، والتتميم لا يدفع به إيهامًا، وإنما يؤتي به لنكتة بلاغية أخرى.

2- التتميم مقيد بكونه فضلة والتكميل لا يتقيد بذلك.

الصور البيانية في قصيدة الخنساء

التشبيه: بيان أن شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفةٍ أو أكثر، بأداة هي: الكاف أو نحوها ملفوظةً أو ملحوظةً. التشبيه من حيث أداة التشبيه ووجه الشبه ينقسم إلى خمسة أقسام.

التشبيه المرسل: ما ذُكرت فيه الأداةُ.

التشبيه المؤكد: ما حُذفت منه الأداةُ.

التشبيه المجمل: ما حُذف منه وجه الشبه.

التشبيه المفصَّل: ما ذُكر فيه وجهُ الشبه.

التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه. قد ورد التشبيه في هذه القصيدة في عدة أبياتٍ:

كأنَّ عيني لذكراه إذا خطرت فيضٌ يسيل على الخدين مِدرارُ

شبهت الخنساء في هذا البيت دموع عينيها التي تسيل بغزارة على خديها بالمطر الغزير وفيضان الماء الذي يسيل بغزارة وكثرة.

عيني: مشبه. **فيضٌ:** مشبه به. **كأنَّ:** أداة التشبيه. **مدرارُ:** وجه الشبه.فالتشبيه في هذا البيت مرسل ومفصل.

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهُداةُ به كأنَّه عَلَمٌ في رأسه نارُ

في هذا البيت شبهت الخنساء أخاها صخرًا في علو مكانته، ورسوخ منزلته، وارتفاع قدره وشهرته بالعلم: وهو الجبل الراسخ المرتفع، وزادت عليه معنى الهداية في قولها في رأسه نار فهو يهتدي به الساري، ويستنجد به الحائر.

صخر: مشبه. **عَلَمٌ:** مشبه به.**كأنَّ:** أداة التشبيه.

الشهرة والظهور/لتأتم الهداة به: وجه الشبه.

أي بسبب شهرته بالكرم وعلو منزلته بين أفراد قبيلته هم يهتدون به ويتأسون بأخلاقه، كأنَّه الجبل المرتفع أشعلت على قمته النار، فيهتدي بها الساري من كل مكان، أي: يقتدي به الناس كما يستدل بالنار المشتعله التائهون في الصحراء. الغرض من التشبيه الذي نوعه (مرسل ومفصل) إيصال المعنى إلى المتلقى والمخاطب والتأثير في نفسه، وبيان إمكان المشبه.

مثل الرُديني لم تنفَذْ شبيبتُهُ كأنَّه تحت طيِّ البُرد أُسوار

في هذا البيت شبهت الخنساء أخاها صخرًا بالرديني -الرُّمحُ نسبة إل رُدينة: وهي امرءة كانت تقوِّم الرِّماح– أي هو مثل الرمح المقوم دلالة على صغر سنه. **صخر:** مشبه. **الرديني:** مشبه به. **لم تنفذ شبيبته:** وجه الشبه. **مثل:** أداة التشبيه. **ونوع التشبيه:** (مرسل ومفصل).وفي الشطر الثاني من البيت شبهته بالأسوار لحفيفه ولطافة بطنه أي هو شاب لطيف مثل الأسوار داخل البردة التي هي مازالت جديدة بيضاء ولم تتدنس ولم تصبح سوداء لحفاظها تحت البردة.**صخر**: مشبه. **أسوار:** مشبه به.**كأن:** أداة التشبيه. **لطافة ومرحلة الشباب وعدم السواد:** وجه الشبه. ونوع التشبيه: (مرسل ومجمل).

ورفقةٌ حار حاديهم بمَهلكةٍ كأن ظلمتَها في الطِّخْبة القارُ

في هذا البيت شبهت الخنساء المهلكة أي الصحراء بالقار وهو الزفت في شدة الظلام.

مهلكة: مشبه. **القار**: مشبه به. **الظُلمة:** وجه الشبه. **كأنَّ:** أداة التشبيه.

ونوع التشبيه: (مرسل ومفصل).

من الملاحظ أن كل هذه التشبيهات وردت بصورة عادية، يتكون معظمها من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه فيها كأن ومثل وكلها حسية على عادة الشعراء الجاهليين. علمًا بأن استعمال التشبيهات العادية دليل على أن الشجاعة والمروءة والكرم أمور طبيعية عادية في شخصية صخر، كما أن الحزن والحنين أصبحا أمرينِ طبيعيين عاديين في شخصية الخنساء.

الاستعارة في قصيدة الخنساء: الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي استخدام كلمة في غير ما وضعت لها لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. الاستعارة تنقسم إلى قسمين: **تصريحية:** ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به.

مكنية: ما حُذف فيها المشبه به ورُمز له بشيءٍ من لوازمه.

تبكي خنَّاس على صخر وحُقَّ لها إذا رابها الدَّهر إنَّ الدَّهرَ ضَرَّارُ

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شُبِّه الدهر بإنسانٍ يقتل أو يطعن، فالمشبه: مذكور في البيت. والمشبه به: محذوف ورُمز إليه بشيءٍ من لوازمه وهو (رابها).

مشى السبتني إلى هيجاء معضِلَةٍ له سلاحان أنيابٌ وأظفارُ

في هذا البيت استعارة تصريحية حيث شبَّهتْ الشاعرة أخاها صخرًا بالنمر، فحذفت المشبه (صخر)، وذكرت المشبه به السبتني وهو النمر، وذلك لشدة قوته وشجاعته. والقرينة لفظية وهي (مشي إلى هيجاء معضلة).

يومًا بأوجد مني يومَ فارقني صخرٌ وللدَّهرِ إحلاء وإمرارُ

في هذا البيت استعارة مكنية إذ شبهت الشاعرة الدهر بالشراب. ذكر المشبه وحذف المشبه به، ورُمز إليه بشيءٍ من لوازمه وهو إحلاء وإمرارُ.

جَلَدٌ جميل المحيَّا كاملٌ وَرِعٌ وللحروب غداة الروع مسعارُ

في هذا البيت استعارة مكنية إذ شبهت الحرب بالنار، ذكر المشبه وحُذف المشبه به ورمز إليه بشيءٍ من لوازمه وهو مسعار. والغرض منها أن لا يقدر على إشعال النار إلا شجاع جريء صبور، وصخر كفيل بذلك.

فقلت لمَّا رأيت الدهر ليس له معاتبٌ وحده يُسدى ونيَّارُ

في هذا البيت استعارة مكنية، إذ شُبِّه الدهر بالإنسان الحائك. ذكر المشبه وحذف المشبه به ورمز إليه بشيءٍ من لوازمه وهو يُسدي ونيَّارُ.

جهمُ المحيَّا تضيئ الليل صورتُه آباؤه من طوال السمك أحرارُ

هذا البيت يحتوي على استعارة مكنية إذ شُبه صخرٌ بالشيء المضيءِ النير (بدر أو نجم أو مصباح)، ذُكر المشبه وهو صخر وصورته، وحُذف المشبه به وهو الشيء المضيء ورُمز إليه بشيء من لوازمه وهو الضياء.جاءت الخنساء بالاستعارة لتبين جمال صخر الأخَّاذ.

ليبكه مقترٌ أفنى حريبته دهرٌ وحالفه بؤس وإقتارُ

في هذا البيت كذلك استعارة مكنية، إذا شبهت الشاعرة البأس والإقتار بالإنسان. ذُكر المشبه وحُذف المشبه به ورُمز إليه بشيءٍ من لوازمه وهو حالف؛ لأن الإنسان يحالف والمحالفة ميثاق واجب التنفيذ، وينبغي الخضوع لشروطه. فائدة الاستعارة الواردة في القصيدة:

اعلم بأن الاستعارة في هذه القصيدة بأنواعها جعلت المعنى أكثر ثراء وأشد دلالة، وأبقى أثرًا فهي ظاهرة حركية، تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك كله حركة كلية، هي التي استطاعت الخنساء أن تبثها فينا، فنهتز تأثرًا بها ونتجاوب معها شفقة عليها.

الكناية: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى أي المعنى الحقيقي. تنقسم الكناية عند البلاغيين باعتبار المكنِّي عنه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة كما في قولهم: فلانٌ جبانُ الكلب. وكناية عن موصوف كما في نكنيتهم عن القلب بموطن الأسرار وكناية عن نسبة كما في قول زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندب في قُبة ضربت على ابن الحشرج

حيث كنى عن نسبة هذه الصفات إلى ابن الحشرج وهو عبد الله بن الحشرج أمير نيسابور بجعلها في قبة مضروبة عليه. للكناية دور فعال في البناء الشعري، وبخاصة إذا وردت حيث ينبغي لها، وهذا ما نجد في قصيدة الخنساء، إذا طفحت على سطحها الكناية، فوردت مرات كثيرة، خادمة للنص، مؤثرة في المتلقى، ومنها:

قذى بعينيكِ أم بالعين عوار أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدارُ

في هذا البيت قذى بعينيكِ، بالعين الحوار، ذرَّفت: كناية عن الحزن والهم.

تبكي لصخرٍ هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد التُّرب أستارُ

في الشطر الثاني من هذا البيت (ودونه من جديد الترب أستار) كناية عن موته الحديث.

صلب النحيزة وهَّاب إذا منعوا في الحروب جريءُ الصدر مهصارُ

صلب النحيزة وجرئ الصدر في هذا البيت كناية عن الشجاعة والقوة التي كان يتصف بها صخر.

إنَّ صخرًا لوالينا وسيِّدُنا وإنَّ صخرًا إذا نشتو لنحَّارُ

إذا نشتو لنحَّار كناية عن جوده وكرمه في الظروف الصعبة على الناس مثلًا إذا جاء فصل الشتاء الذي تكون حاجة الناس فيه للغذاء وخاصة اللحم كبيرة، ففي ذلك الوقت أخوها صخر يذبح المواشي والنوق لإطعامهم.

وإنَّ صخرًا لَمقدام إذا رَكبوا وإنَّ صخرًا إذا جاعوا لعقَّارُ

في هذا البيت لمقدام إذا ركبوا كناية عن إقدامه وهجومه على الأعداء وشجاعته الشديدة. وإذا جاعوا لعقَّارُ كناية عن جود صخر وكرمه أي إذا أظهر قومه الجوع فهو كثير ذبح المواشي والنوق؛ لإطعام قومه وقبيلته.

حمَّال ألوية هبَّاط أودية شهَّاد أندية للجيش جرَّارُ

حمَّال ألوية كناية عن بأسه الشديد، فحامل اللواء بالجيش هو السيد الشجاع الذي يستطيع الثبات والصمود حين المواجهة. أمَّا هبَّاط أودية فهي كناية عن كثرة الترحال والسفر إما للمعارك أو لأمور الخير. وشهَّاد أندية كناية عن سيادة صخر؛ لأنه يكون حاضرًا في مجالس القوم متحدثًا فيها. وللجيش جرَّار كناية عن شجاعته وبسالته.

نحَّار راغية ملجاء طاغية فكَّاك عانية للعَظْمِ جبَّارُ

في هذا البيت نحَّار راغية وللعظم جبَّار كناية عن كرم صخر وجوده، فهو يذبح الراغية -وهي الناقة-؛ لإكرام ضيوفه أو لإطعام المساكين. كذلك عند ماتُكسر عظام أحد فهو ينفق عليه علاجًا له وملجاء طاغية، وفكَّاك عانية كناية عن شهامته وخصاله الحميدة؛ لأن الضعفاء يلجأون إليه ويحتمون به من الطغاة، وكثيراً ما يكون سبباً لتحرير أسيرة.

لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يُخلى بيته الجارُ

في هذا البيت لم تره جارة يمشي بساحتها كناية عن العفة والمروءة.

ولا تراه وما في البيت يأكله لكنَّه بارز بالصَحن مهمارُ

لا تراه وما في البيت يأكله كناية عن القناعة والصبر وبالصحن مهمار كناية عن كرم صخر وجوده الكثير؛ لأنه يملأُ الصحون بكثرة عند إطعامه لمن جاءه ضيقًا أو محتاجًا، فهولا يُطعمُ فحسب بل يبالغ فيه.

ومُطعم القومِ شحمًا عند مَسْغبِهم وفي الجُدوب كريم الجدِّ مِيسارُ

في هذا البيت مطعم القوم شحمًا عند مسغبهم كناية عن الكرم والإيثار.

جهم المحيَّا تضيئ الليلَ صورتُه آباؤه من طوال السمك أحرارُ

في هذا البيت آباؤه من طوال السمك كناية عن النسب الرفيع.

فرع لفرعٍ كريم غير مؤتَشبٍ جَلَد المريرةِ عند الجمع فَخَّارُ

في هذا البيت فرع لفرع غير مؤتشبٍ كناية عن الأصالة والنسب الأصيل.

طلق اليدين لفعل الخير ذوفجر ضخم الدسيعة في العزاء مغوارُ

في هذا البيت طلق اليدين كناية عن الكرم والجود وأفعال الخير.

لايمنع القوم إن سألوه خُلعتَه ولا يجاوزُه بالليل مُرَّارُ

في هذا البيت الشطر الأول كناية الكرم، والشطر الثاني كناية عن اشتهاره بالكرم وإغاثة اللهفان. علمًا بأن الخنساء أكثرت في قصيدتها هذه من استعمال أسلوب الكناية التي تصلح للمجاز كما تصلح للحقيقة بل هي واسطة بين الحقيقة والمجاز في تصور الخطيب القزويني؛ لأن قوله في تحديدها يراد لازم معناه مخرج للحقيقة؛ لأن اللفظ هنا لم يستعمل في معناه الحقيقي، بل أريد به لازم المعنى الحقيقي. وقوله مع جواز إرادة ذلك المعنى مخرج للمجاز؛ لأن المجاز لا يصح فيه إرادة المعنى الحقيقي؛

لأن قرينته تمنع من ذلك، أما قرينة الكناية فهي مجوزة لإرادة المعنى الحقيقي. فالخنساء بأسلوب الكناية وبكثرة استخدامها أرادت أن تبعث صخرًا من جديدٍ، فهو كالكناية يصلح أن يكون موجودًا، وهو غائب، وأرادت كذلك أن تجمع بين عالمها الحقيقي وعالم أخيها صخر المغيب، فتسكن نفسها، وتطمئن روحها إلى حين.

التفريع: وسماه بعض البلاغيين القدامى النفي والجحود؛ لأن جملته تبدأ باسمٍ منفي ثم يأتي خبر هذا الاسم على شكل جار ومجرور. وهذا الأسلوب في التصوير عرفه الشعر العربي وهو من التشبيه، وإن لم يدخلوه فيه؛ لأنهم لم يجدوا المشابهة بين الطرفين كما ألِفوها، وإنما هناك علاقة بين صورتين تجعل الصفة في المشبه به أعظم من المشبه.[16]وقد استخدم الأعشى –وهو معاصر للخنساء– هذا الأسلوب كثيرًا لقدرته على نقل رؤية الشاعر في صور لاتبالى بحدود البيت الشعري فالأبيات تشكل وحدة في المعنى لا تتم فيها إلا بقراءة الجار والمجرور، ولذلك يظل البيت الذي يبدأ بالنفي مفتقرًا إلى الجار والمجرور حتى يتم المعنى، وتمام المعنى هنا يعني أن الأبيات تتلاحم وتترابط لتشكل المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه. [17]وقد تجلى أسلوب التفريع في قول الشاعرة:

وما عَجُول بوّ تطيف به — لها حنينان إعلان وإسرارُ
ترتع ما رتعت حتى إذا ادّكرت — فإنَّما هي إقبال وإدبارُ
لا تسمن الدهرَ في أرضٍ وإن رتعت — فإنما هي تحنان وتسجار
يومًا بأوجَدَ منى يومَ فارقني — صخرٌ للدَّهر إحلاءٌ وإمرارُ

فهذه الأبيات تبدأ باسم منفي بـ ما الحجازية العاملة عمل ليس، وكلمة عجول اسمها، أما خبرها فهو اسم التفضيل أوجد الذي دخلت عليه الباء الجارة. وبين الاسم والخبر ترتسم لنا صورة تلك الناقة العجلي والحيري، والتي لها حنين تسر بعضه وتعلن بعضه الآخر، غير ناسية أن لنفسها عليها حقًّا؛ فهي تأخذ نصيبها من الأكل والشرب، ولا ينغِّص عليها حياتها إلا تذكرها ولدها، إذَّاك لا تراها إلا بين إقبال وإدبار كأنَّها لم تخلق إلا للقلق والحيرة والحنين، إنَّ هذه الناقة البائسة الحزينة ليست بأشد حزنًا، ولا أكثر بؤسًا من الخنساء، حينما فارقها أخوها صخر، الذي كانت به الحياة حلوة فأصبحت مُرَّة، وكانت هنيئة فأمست بائسة. إنَّ هذه الصورة التي رسمتها الشاعرة ما كانت لتظهر جلية عميقة مؤثرة، لولا أسلوب التفريع، الذي جعلها وحدة متكاملة، جعلتنا نتجاوز فكرة أن الشعر القديم يعتمد وحدة البيت.ومهما يكن من أمر، فإن الأسلوب التفريع يؤدي دوراً مهمًّا في التعبير عن رؤية الباث في أسلوب قصصي يهتم بالتفاصيل؛ ويعمل على ربط الأبيات بعضها ببعض، وبذلك تتم عملية نقل الشحنة العاطفية من الباثِّ إلى المستقبل على أكمل وجه وأحسن وسيلة. وإذا كان أسلوب التفريع قليلًا في القصيدة، فإنه مع قلته – قد أدى مهمته التي وظف من أجلها. ولقد أحسب -أخيراً– أن هذا الأسلوب هو نوع من التهرب من حجم المأساة التي ألمت بالشاعرة؛ فهي تلتمس لها مهربًا أو مشاركًا يخفف عنها

بعض المعاناة، فاستقدمت هذه الناقة -المعروفة في الشعر الجاهلي عمومًا- بقوة التحمل، وشدة الجلد، ورهافة الحس، وهذه صورتها -تقريبًا في الأدب الجاهلي- وحملتها نصيبًا من أساها وحزنها، لتحس إذّاك بالسكينة والطمأنينة! لكن أنى لها والفجيعة بحر طامٍ، وليل دامس؟! ليس لها من مفر؛ وآية ذلك أن أسلوب التفريع ورد مرة واحدة في القصيدة، ولم يشمل إلا أربعة أبيات فقط. إنه إذن الهروب إلى حنين، والعودة من قريب، وهذا ما يضاعف حجم المعاناة، وهو ربما ما تريده الشاعرة أن نقهمه من استعمالها لهذا الأسلوب، إننا إذن لم نكشف جديداً، بل وقعنا في شرك الشاعرة التي عرفت كيف تحوي المتلقى، وتأسره بهذا الفرّ والكرّ، ولا عجب أن تكون فارسة في الشعر، إذ كان أخوها فارس حرب.

نتائج البحث

توصلت من خلال كتابة هذا المقال إلى النتائج التالية:

1- الرثاء تنقسم إلى ثلاثة أنواع، وهي: الندب، والتأبين، والعزاء.

2- قصيدة الخنساء تحتوي على ظواهر علم المعاني التالية:

1- التقديم والتأخير (تقديم الجار والمجرور، تقديم المفعول على الفاعل، تقديم إنما).

2- الذكر والحذف (حذف همزة الاستفهام، حذف حرف النداء، حذف الاسم).

3- الالتفات (الالتفات بين صيغ الضمائر: المتكلم، المخاطب، الغائب، الالتفات بين صيغ الأفعال: من الماضي إلى الأمر، من المضارع إلى الأمر، الإخبار عن الماضي بالمضارع، الإخبار عن المضارع بالماضي، الالتفات بين صيغ العديدة: من المفرد إلى المثنى وبالعكس، من المفرد إلى الجمع وبالعكس، من المثنى إلى المفرد وبالعكس، من الجمع إلى المثنى أو المفرد وبالعكس).

4- الاعتراض/الجملة المعترضة

3- تقديم شبه الجملة في قصيدة الخنساء يدل أنها تعيش حياة ناقصة أي شبه حياة، إذ قبلها يهفو إلى العالم الآخر الذي يوجد به أخوها، ويدل أيضا أن أخاها شبه ميت؛ إذ هو موجود في ذاكرتها، وتتراءى لها أطياف هنا وهناك، وأفعاله وأقواله بقيت مخلّدة، يذكرها الناس.

4- جمعت الشاعرة في البيت الثاني عشر والثالث عشر بين الادكار والإقبال والإدبار، وبين الرعي والتحنان وكان لها أن تجمع الادكار مع الحنين، والرعي مع الحركة، غير أنها عدلت عن ذلك؛ لأنها تؤكد من خلال الناقة أنها لا تنسى أخاها أبداً، ولاتذكره إلا وحركها الحنين، تماماً كتلك الناقة التي تحن إلى ولدها ساعة رعيها، ولاينساها رعيها ولدها، فهي دائماً تذكره، وهي دائماً بين إقبال وإدبار.

5- نادت الخنساء أخاها مرة واحدة بأداة النداء ظاهرة؛ لأنه عاش مرة واحدة، ولايمكن أن يكون لها أخ آخر بمنزلته ولاغيره، ثم حذفت الأداة مرة واحدة؛ لأن صخراً ككل البشر يذوق الموت مرة واحدة، وهي كافية أن تجعل الشاعرة تبلغ درجة من الحزن لايجدى معها صبر وسلوان.

6- حذف المبتدأ في قصيدة الخنساء ثلاثين مرة، أي على قدر عدد أبيات القصيدة؛ ليدل أن صخراً لايموت في نفس الخنساء مرة واحدة بل هو يموت أكثر من ثلاثين مرة.

7- لصيغة الغائب في قصيدة الخنساء النصيب الأوفى؛ إذ الحديث هنا عن صخر (المرثي)، وهو يناسب المقام ، ثم تأتي صيغة المتكلم في المرتبة الثانية؛ ذلك أن الشاعرة هي الباثة، وهي التي تعبر عن نفسها، أما المخاطب فقد كان قليلاً، وهذا غياب صخر.

8- الخنساء في قصيدتها هذه تنتقل من الماضي إلى المضارع؛ لتعيد تصوير أخيها في حاضرها/حاضرنا، وكأنها تشك في رحيله، حتى إذا أيقنت وأحست بأنها قصرت في حقه عادت إلى الماضي لتعيش مع أخيها عيشة الذكريات، ففيها فقط يوجد صخر، ثم عادت إلينا لتسرد علينا ذكرياتها من دون أن تنسى شجونها المزمزمة.

9- كثرة أسلوب الالتفات في قصيدة الخنساء دليل حيرة وشعور بالوحدة، وإحساس بالحزن الممض، فالشاعرة تلتفت مضطربة لا تثبت على هيئة، سريعة لا تهدأ لحظة، ولقد يتخيل القارئ صورتها، فلا ترتسم في ذهنه إلا صورة امرءة عجوز والهة، تتمايل يميناً وشمالاً، يكاد رأسها يفارق جسدها حزناً واضطراباً، فهي أشبه بالطائر المذبوح يتخبط في دمائه.

10- قصيدة الخنساء تشتمل على الصور البيانية التالية:

1- التشبيه بأنواعه

2- الاستعارة بنوعين (التصريحية والمكنية)

3- الكناية بأنواعها

References

[1] Ibn Rashīq al-Qairwānī, *Al-'Umdah,* 218-219.
[2] Abul Qāhir al-Jurjānī, *Dalā'l al-'Aijāz,* 117.
[3] Muhammad Abd al-Muttalib, *Al-Balā gha wa al-'Uslūbiyyah,* 329.
[4] A;-Hujurāt 49:10.
[5] al-Jurjānī, *Dalā'l al-'Aijāz,* 150.
[6] Al-Jāhiz, *Al-Bayān wa al-Tabyīn,* 143.
[7] Ibn al-Athīr, *Al-Mathal al-Sā ir,* 2: 3.
[8] Jamāl Hadrab,*Al-Inziāh fī Sh'r Salāh Abd al-Salah,* 9.
[9] Ibn al-Athīr, *Al-Mathal al-Sā ir,* 2:172.
[10] MuhammadMuhammad Abū Mūsā, *Qirā t fī al-Adan al-Qad im,* 55, 56.
[11] Ibn al-Athīr, *Al-Mathal al-Sā ir,* 2: 52.
[12] Al-Dahar 76: 95.
[13] Tāha20: 22.
[14] Al-Dahr76:8.
[15] Al-e-Imrā3: 92.
[16] Ahmad Matlūb, *Al-Sūra fī Sh'r al-Akhtal al-Saghīr*, 38.
[17] Mūsaā Rabābiah, *Qirā 't al-'Uslūbiyyah fī Sha'r al-Jāhilī,*105.