

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur  
et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

X•O٧•EX •K||E C:K÷|A :||K•X - X:OEO÷t -



Faculté des Lettres et des Langues

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة أكلي محمد أولحاج  
- البويرة -

كلية الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: اللغة والأدب العربي

## الصّورة الفنيّة في شعر الخنساء

### - مقارنة نفسية تداولية -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه "علوم"

إشراف الأستاذ:

أ. د/طبيبي عيسى

إعداد الطالب:

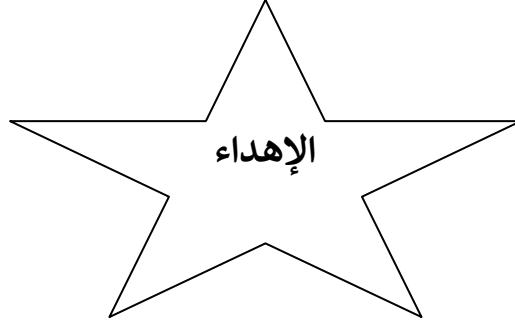
لخضر فضيلي

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة أكلي محمد أولحاج - البويرة	أستاذ التعليم العالي	رابح ملوك
مشرفا ومقررا	جامعة أكلي محمد أولحاج - البويرة	أستاذ التعليم العالي	عيسى طبيبي
ممتحنا	جامعة أكلي محمد أولحاج - البويرة	أستاذ التعليم العالي	صبيحة قاسي
ممتحنا	جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية	أستاذ محاضر "أ"	الطاهر مسيلي
ممتحنا	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريرج	أستاذ التعليم العالي	عزوز زرقان

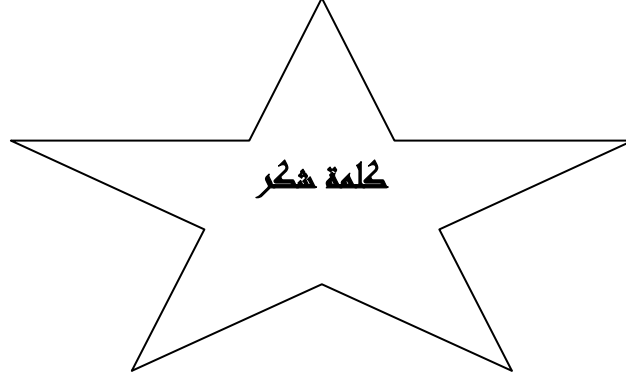
تاريخ المناقشة: 19 جوان 2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أهدي عملي هذا إلى أغلى إنسان في حياتي ،إلى التي تحمّلت عناء حملي وولادتي.  
إلى المرأة الأميّة التي تعبت في تربيّتي، إليك يا أمي يا قرة عيني و يا مهجّتي.  
إلى ذلك الرّجل العصبيّ، إليك يا أبي، يا مصدر إلهامي وقوّتي.  
إلى كلّ أخواتي وإخوتي، إلى أبنائي وزوجتي.  
إلى كلّ من علّمني حرفاً في مسيرتي، إلى كلّ من وسعّتهم ذاكرتي ولم أنكرهم  
ففي أطروحتي. أهدي هذا العمل.

لخضر فضيلي



يقول الله تعالى: (لئن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم إن عذابي لشديد) سورة إبراهيم: 7.  
و أنا بين يدي هذا العمل أرفع شكري و حمدي وعظيم امتناني إلى العليم الأعلم الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، أحمدته على النعماء، وعلى تتابع الآلاء، فما توفيقني في إنجاز هذا البحث إلا بالله ذي المنّ والعطاء.  
كما أتقدم بشكري الجزيل و تقديري الكبير إلى الدكتور عيسى طيبي الذي تحمّل عناء القراءة والإشراف، وأنار دربنا بتوجيهاته الطيبة دون كلل أو إحفاف.  
كما لا يفوتني أن أتقدم بشكري إلى الدكاترة المناقشين كلّ باسمه ومقامه، على ما تحمّلوه من عناء القراءة والتمحيص.

لخضر فضيلي.

# مقدمة

## مقدمة:

يُعتبر الشعر الجاهلي من الفنون الراقية التي اهتدى إليها العرب، للتعبير عن أفكارهم وعواطفهم، فقد نافحوا به في المجالس، وفاخر به بعضهم بعضاً، واهتموا به روايةً وحفظاً، حتى عُدَّ ديوانهم، وخزانة فكرهم وأدبهم لما تضمنته من لغتهم و بطولاتهم، في حلهم وترحالهم وقد أرخ لواقعهم ووقائعهم، واستودع أسرارهم ومشاعرهم، لذا وجدوا فيه ومن خلاله متنفساً ومهرباً، لبث عُدَّهم ومكبوتاتهم، فكان نافذة للروح والتنفيس، عمّا يُخالجهم ويختلج في صدورهم من أفكار، وهواجس وأسرار، فجعلوا منه ومن نظمهم مُعتركا ومضمارا، للتعبير عن إبداعهم وفصاحة ألسنهم، بما تضمنته من صور البيان، التي تشد وتأسر العقول قبل الوجدان. هذه الصور كانت وما زالت أهم ما يختزل ويُعبّر عن صدق التجربة الشعرية والشعرية عند شعراء الجاهلية، وقد أسالت الحبر الكثير سواء في الدراسات النقدية القديمة، أو الحديثة، حيث تناولها النقاد بالبحث والتحليل إلى درجة أنهم اختلفوا في تحديد مفهومها، والاتفاق على مصطلح مُوحّد لها يُعبّر عنها، فبعضهم يسميها الشعرية، والآخر يصطلح عليها الفنية، وآخر يسميها الذهنية والرمزية وغيرها من المصطلحات النقدية، وبعضهم يُبقي على مصطلحها كما هي "الصورة".

هذا الرّخم الهائل من الدراسات النقدية التي تناولت هذا الموضوع وبإسهاب لا يدع مجالاً للشك في أهميتها ومكانتها، سواء عند الشعراء كعنصر من عناصر بناء القصيدة، أو عند النقاد الذين اعتبروها معياراً يعكس مدى نجاح وصدق ونضج التجربة الشعرية والشعرية، لأنها كعنصر بنائي تعبّر حقاً عن جمالية النص الشعري، لذا اهتموا بدراساتها خاصة من الناحية الفنية والبلاغية.

وقد أهملوا أو ربّما تغافلوا عن الجوانب النفسية والتداولية ودورها في تشكيل وتوجيه دلالات الصورة على اختلاف تشكيلاتها، إلّا ما نجده من إشارات خافتة وومضات نقدية باهتة في بعض الدراسات النقدية القديمة والحديثة، وهذا طبعا لا يقلل من قيمة هذه الدراسات، بل على العكس تماماً، فلا يمكننا أن نُغمطهم حقهم، أو نُنكر دورهم وجهودهم في التمهيد لهذه الدراسات على حدّاتها وجدّتها سواء النفسية أو التداولية.

وهذا ما دفعني إلى تركيز اهتمامي على هذين الجانبين في دراستي للصورة، لعلّي أقدم قراءة جديدة لموضوع الصورة في هذا الباب، ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة الصورة الفنية

في شعر الخنساء بطرح هذه الإشكالية: هل للصورة الفنية في شعر الخنساء أبعاد نفسية و تداولية غير الأبعاد الفنية والرمزية التي تتضمنها ؟. أو كيف تدخلت هذه الجوانب النفسية والتداولية في بناء وتشكيل وتوجيه دلالات الصور الفنية في شعر الخنساء؟

وتتطلب مني هذه الإشكالية الإجابة عن سلسلة من التساؤلات في متن هذا البحث، والتي تتعلق بحقيقة ومفهوم الصورة ومصادرها عند الخنساء، و بيان أبعادها النفسية والتداولية في تراثنا النقدي والبلاغي وعند شاعرتنا، ومعرفة علاقة هذا التشكيل البلاغي والفني للصورة بنفسيه الخنساء وبمحيطها وثقافتها، والبواعث النفسية والشخصية التي ساعدت في تشكيل وتوجيه دلالات الصور عندها، وغيرها من التساؤلات التي سأجيب عنها في متن هذا البحث.

لعليّ بذلك أوفر قراءة جديدة لصور شاعرتنا المخزومة والشعر الجاهلي بشكل عام. كما تكمن أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على جملة من الظروف والجوانب التي ساهمت في نضج التجربة الشعرية عند الخنساء، سواء في جاهليتها أو في صدر الإسلام، لأنّ كلّ مرحلة من مراحل تجربتها الشعرية تقتضي صوراً جديدة، ودلالات جديدة، تتماشى والظروف المحيطة بكلّ مرحلة من مراحل تجربتها الحياتية والشعرية، وبمستوى قدراتها الإبداعية. وقد وقع اختياري لهذا الموضوع في شعر الخنساء لعدّة اعتبارات أذكر منها: أولاً : إنّ اهتمامي بشعر الخنساء كان في بداية مراحلي الأولى من دراستي الأكاديمية، فقد تحصّلت على شهادة الليسانس وشهادة الماجستير بدراستي للصورة الكنائية في شعر الخنساء، وهذا ما زاد تعلّقي به من خلال البحث والاطلاع وتوثيق صلتني بالخنساء وشعرها. ثانياً: على اعتبار أنّ الخنساء شخصية تميّزت عن غيرها من الشعراء و الشاعرات، وبرعت في غرض أكثر من أقرانها، وعلى الرّغم من وجودها في نفس الظروف التي عاش فيها أقرانها من الشعراء، إلّا أنّ شعرها له بصمته وخصوصيته، ويختلف في كثير من صوره وأساليب نظمه عن غيره من الشعر الجاهليّ.

ولأنّ الهدف الأساسي من هذا البحث هو الوصول إلى الجوانب النفسية والتداولية التي ساهمت في تشكيل وبلورة وتوجيه دلالات الصورة الفنية في شعر الخنساء، كان لزاماً أن أعتمد على الدراسات النقدية التي اهتمت بالتحليل النفسي للأدب ، وكذا الدراسات النقدية العربية والغربية في حقل التداولية، وكلّ ما من شأنه أن يخدم توجّهات البحث وأفكاره الأساسية، ولكن رغم كثرة الدراسات النقدية التي تناولت شعر الخنساء وموضوع الصورة على اختلاف

مسمياتها، لم أتوفر على دراسة اهتمت بالبعد النفسي والتداولي للصورة الفنية خاصة في حقل الشعر الجاهلي، إلا ما لمسناه في بعض الكتب نذكر منها التفسير النفسي للأدب لصاحبه عز الدين إسماعيل، وإسماعيل القاضي صاحب كتاب الخنساء في مرآة عصرها، وسعد أبو الرضا صاحب كتاب الاتجاه النفسي في نقد الشعر، وأنور أبو سويلم، صاحب كتاب دراسات في الشعر الجاهلي، وبعض الرسائل الجامعية التي تعذر الحصول عليها وغيرها ولكن رغم كثرتها في قليلة وتعد على رؤوس الأصابع، بالإضافة إلى أن معظمها لم يتناول الصورة الفنية من زاوية نفسية أو تداولية ، وعلى هذا الأساس أجريت البحث في خمسة فصول.

يتقدمها **تمهيد** يُذلل للموضوع، تناولت فيه تطوّر مفهوم مصطلح الصورة في الدراسات النقدية العربية القديمة والحديثة، ثم يليه، **الفصل الأول** الذي حمل عنوان "حياة الخنساء ومصادر الصورة في شعرها" وفيه حاول البحث الوقوف على ظروف نشأتها منذ طفولتها إلى وفاتها، مروراً بزواجها وموت أخويها، وثكلها في بنيتها، وأهمّ المواقف التي مرّت بها في حياتها، وقد حققت في صحّة ديوانها وشعرها، وبيّنت مكانته في الدراسات النقدية، ومكانة الخنساء وشاعريتها قديماً وحديثاً.

أمّا عن مصادر شعرها فقد حاول البحث التّطرّق إلى المصادر الخارجيّة والداخلية المحيطة بالخنساء، والتي ساهمت في بناء وتشكيل صورها، وتراوحت المصادر الخارجيّة بين "المدرّكات الحسيّة الطبيعيّة وكذا دور المناخ الديني والاجتماعي والسياسي المحيط بالخنساء".

وارتبطت المصادر الداخلية بفلسفتها وخيالها وعقيدتها ونوازعها النفسية و تفاصيل مأساتها وكذا مدى اتّباعها وابتداعها طرقاً في بناء صور شعرها، وقد جاء **الفصل الثاني** تحت عنوان " الجوانب النفسية والتداولية للصورة الفنية عند النقاد قديماً وحديثاً".

والذي أجرّيته في مبحثين اثنين، المبحث الأول يتناول البعد النفسي للصورة الفنية، وقد تطرقت فيه إلى علاقة التحليل النفسي بالأدب، وذكرت فيه رؤية ومفاهيم بعض النقاد العرب الذين تناولوا الصورة من زاوية نفسية، أمّا المبحث الثاني فقد تناولت فيه البعد التداولي للصورة الفنية، وتطرّق فيه البحث إلى مفهوم التداولية كمصطلح وكمنهج، وبيّنت أنواعها وأدواتها في الدراسات الغربيّة، وأشارت إلى جذورها وما يُقابلها في دراساتنا النقدية العربية القديمة.



كما بينَ البحثُ البعدَ التّداوليَ للصّور الفنيّة "بمختلف تشكيلاتها" التّشبيهية والاستعارية والكنايية والمجازية وحتى الرّمزية، ومثّلت لذلك ببعض الشّواهد والأمثلة من صور واقعنا ومن تراثنا النّقدي والبلاغي والشّعري.

وحمل الفصل الثالث عنوان "التّشكيل البلاغي للصّورة الفنيّة، وأبعاده النّفسية" وفيه تناول البحث صور التّشكيل البلاغي كلّ واحدة على حدة، "الصّورة التّشبيهية والاستعارية والكنايية، والمجازية والرّمزية، مع التّركيز على الجانب الفنّي والبلاغي والجمالي عند التّحليل وكذا الإشارة إلى البعد النّفسي الذي تتضمّنهُ وترمي إليه الصّورة الفنيّة، من خلال طريقة الخنساء في البناء والتّشكيل.

وتناول الفصل الرابع "البواعث النّفسية للصّور الفنيّة في شعر الخنساء " وتطرّق فيه البحث إلى "دور الجنس والتّعويض والتّسامي وكذا الأنوثة والذكورية والذاتية والقبلية وغيرها من البواعث النّفسية" في بلورة وتشكيل وتوجيه دلالات الصّور الفنيّة للخنساء، وأشرّت في نهاية هذا الفصل إلى عُقد ومكبوتات الخنساء وبيّنت ملامح شخصيتها والجوانب السّلبية والإيجابية فيها، من خلال استقراء وتحليل صور شعرها وبعض مواقفها التي تعبّر عن بعض مكبوتاتها وعقدها، "كالسوداوية والعُصابية والهستيريا والمازوخية ومركّب الدّونية والتّفوق عندها، والتّناقض في شعرها"، كما بينَ البحث الجوانب الإيجابية والمضيئة في شخصيتها.. طبعاً من خلال استقراء وتحليل مواقفها، وبيان دلالة بعض صورها.

أمّا الفصل الخامس والأخير فقد جاء تحت عنوان "البعد التّداولي للصّورة الفنيّة في شعر الخنساء" وقد تناول "البعد التّداولي للصّور الفنيّة " على اختلاف تشكيلاتها "التّشبيهية والاستعارية والكنايية وكذا المجازية والرّمزية".

وختمت الفصل بدراسة البعد النّفسي والتّداولي للصّور الجزئية و الصّورة الكلية في قصيدة " فرع لفرع كريم" على اعتبار أنّ معظم الدّراسات النّقدية الحديثة تنادي وتلحّ على ضرورة دراسة الصّورة مجتمعة في قصيدة كاملة، لتبيان الصورة النفسية الحقيقية، والدّوافع النّفسية الخفية التي تقف وراء تشكيّلها.

وينتهي البحث بخاتمة تُبرز وتلخّص أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة، مُوزعة على مدار الفصول والمباحث السّابقة و ذُيل البحث بقائمة للمصادر والمراجع التي استعنت بها في هذا البحث.

وحرصًا على الالتزام بالمنهجية العلميّة و ما تقتضيه الدّراسة الأكاديمية، ومراعاةً لخصوصيّة موضوع البحث وطبيعة الدّراسة، كان لزاما أن أعتمد على عدّة مناهج، تتفق مع سيرورة البحث وموضوع الدّراسة، فحاولت أن أنفتح على أكثر من منهج ، على اعتبار أنّ هذه المناهج ما هي إلّا وسائل نتوصّل من خلالها إلى الغاية والأهداف، وعليه كان المنهج التّاريخي والوصفي والتّحليلي أكثر ملاءمة للجانب النّظري من البحث، والذي اهتم بدراسة حياة الخنساء وشعرها ومصادر الصّورة لديها، وكذا عند تتبّع البحث مصطلح الصّورة وتطوّر مفهومها وبيان أبعادها النّفسيّة والتّداوليّة في الدّراسات النّقديّة القديمة والحديثة.

وقد أفدت في الجانب التّطبيقي من البحث من الآليات والأدوات الإجرائيّة للمنهجين النّفسي التّحليلي، والمنهج التّداولي في دراسة الصّورة الفنيّة عند الخنساء على اعتبار أنّ النّص الشّعري بشكل عام والصّورة الفنيّة على وجه الخصوص ما هي إلّا انعكاس لخواطر وأفكار النّفس البشريّة، تتغيّر دلالتها بتغيّر نفسيّة وقصديّة صاحبها والظّروف المحيطة به قبل النّطق بها، وهذا ما يجعل دلالة الصّورة الفنيّة دلالة هُلاميّة تحمل أبعادا مترامية "نفسية وتداولية" أكثر منها فنيّة وبلاغيّة أو حتّى رمزيّة .

كما كان للمنهج المقارن حضورٌ في بعض الجزئيات من البحث، خاصة عند دراسة قضية الإبداع والاتباع في التّصوير عند الخنساء، الأمر الذي يقتضي مقارنة بعض صورها بصور من سبقها من الشعراء، كما كان له حضور عند مقارنة صور الخنساء في جاهليتها بصورها بعد إسلامها، وقد ساعد هذا المنهج في معرفة مدى شاعريتها وإبداعها وبيان مدى نضج تجربتها الشعريّة وفلسفتها ونظرتها للحياة.

وكلّ باحث واجهتني بعض الصعوبات المتمثلة في غياب وقلة الدّراسات النّقديّة الحديثة التي تتناول الشّعريّ الجاهلي من وجهة نظر نفسيّة وتداوليّة، وإن وُجدت فهي دراسات تُعدّ على رؤوس الأصابع ولم أتوفّر على دراسة من هذا القبيل تجمع بين البعدين النّفسي والتّداولي، كما تكمن الصعوبة في بُعد عهد الخنساء عنّا وغياب الظروف والملابسات التي كانت تحيط بعملية

النّظم عندها، إلّا ما نجده من إشارات مقتضبة عند الرّواة وشرح ديوانها، وتكمن أيضا صعوبة هذا النّوع من البحوث في صعوبة إعطاء الصّورة الفنية قراءة نفسية وتداولية حقيقية ودقيقة، كما يتطلب من الباحث كفاءة عالية في التّحليل النّقدي والتّفسير النّفسي، حتى لا يغطّ البحث الشّاعرة حقّها أو يتّهمها بما ليس فيها، مع وجوب توفّر دراية ومعرفة واطلاع مسبق "عند الباحث" على حقل علم النّفس وحقل التّداولية وعلاقتهما بالّلغة والأدب.

## "تمهيد"

مفهوم الصورة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة.

1. مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدماء :

"الجاحظ ، قدامة بن جعفر ، عبد القاهر الجرجاني"

2. مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الحديثة.

"عبد القادر القط، علي البطل، عبد القادر الرباعي، مصطفى ناصف

إحسان عباس، سعد أبو الرضا، بشرى موسى صالح، غنيمي هلال،

أحمد علي دهمان، محمد حسن عبد الله، عز الدين إسماعيل، نعيم

اليافي"

تعقيب.

## تمهيد: مفهوم الصورة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة:

الصورة لغة: مصطلح الصورة عند ابن منظور في مادة "صور" وقال بأن المصور اسم من أسماء الله تعالى، فهو الذي صور جميع الموجودات وربّتها، فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يميّز بها على اختلافها وكثرتها، والصورة في الشّكل، والجمع "صور" وقد صورّه فتصوّر، وتصوّرتُ الشيء: توهّمْتُ صورته فتصوّر لي، والتّصاویر: التّمائيل<sup>(1)</sup>

الصورة اصطلاحاً: لقد أولت الدراسات النقدية والبلاغية-القديمة والحديثة- موضوع الصورة اهتماماً بالغاً، وحاولوا حصر مفهومها وضبط مصطلح مؤحد لها، ولكن ظهرت الاختلافات في تحديد المفهوم والمصطلح في البدايات مع الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم ممّن عاصروهم من نقّاد الرّعيّل الأوّل، الذين حاولوا ربطها بقضية النّظم والبيان واللفظ والمعنى بشكل عام، غير أنّ حدّة الخلاف اتّسعت رقعتها عبر العصور باتّساع الأبحاث والدراسات الحديثة، فشهد مصطلح الصورة اضطراباً واختلافاً بين الدّارسين سواء عند العرب أو الغربيين، فأطلقوا عليها مصطلح الصورة البلاغية، والصورة الشعرية والصورة الفنيّة، والصورة الأدبية، والصورة الذهنية، والصورة البيانيّة... وغيرها من المصطلحات النّقدية و البلاغية، وذلك طبعاً بسبب اختلاف مشاربهم الفكرية، ورؤيتهم الفلسفية والنقدية، ومجال اختصاصهم، فاختلّفت بذلك مفاهيمهم ومصطلحاتهم، حسب مجال كلّ واحد منهم، وزاوية الرؤية لكلّ باحث أو ناقد .

وسنحاول في هذا التّمهيد تقديم لمحة عن مصطلح الصورة والتطوّرات والتّحوّلات التي شهدتها في تاريخنا النّقدي والبلاغي، وذلك برصد رؤية النّقاد القدماء والمحدثين لهذا المصطلح مع تناولها بشيء من التّحليل والتّعقيب، فعسى أن نتمكّن من إيجاد أرضية وأسس مشتركة نبني عليها دراستنا ونجري عليها بحثنا .

### 1. مفهوم الصورة عند النّقاد العرب القدماء :

اختلف مفهومها من ناقد إلى آخر حسب زاوية رؤية كلّ منهم، ومجال تخصصه، فقد عالّجوها معالجة تتناسب مع ظروفهم التّاريخية واللّغويّة وحتى النّقدية والبلاغيّة، واستطاعوا أن يقدموا تصوّرات ومفاهيم غير واضحة أو محدّدة بدقّة لهذا المصطلح الذي أسال الكثير من الحبر حتى في زمنهم، وأوّل من أشار إلى هذا المصطلح على ما يبدو "الجاحظ" .

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد: 8 مادة (ص و ر)، دار صادر للطباعة والنّشر، لبنان، 1992 ص 303، 304.

#### أ. مفهوم الصورة عند الجاحظ :

الجاحظ في معرض حديثه عن اللفظ والمعنى في كتابه "الحيوان" أشار إلى مصطلح التصوير حيث قال: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبديوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" (1).

إن القراءة السطحية لمفهوم الصورة عند إمام البلاغة والنقد، يُظهر انتصار الجاحظ الواضح لللفظ والصورة على حساب المعنى، فالمعنى بالنسبة إليه مألوف ومعروف ومُداول بين الخاص والعام، وبين أهل العلم والعوام، والشاعر الفذّ هو الذي يُحسن تخير اللفظ والأوزان، كتخير الفنان للريشة والألوان .

ولعله يوضح رؤيته ويبرّر موقفه هذا في موضع آخر، ويبين سبب انتصاره لللفظ والصورة حيث يقول: "ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تام، أو في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مُخترع، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعدّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه" (2) .

وهذا مناط التميّز بين الشعراء، فحسن اختيار اللفظ مع براعة السبك والتصوير هو ما يتفاضل به الشعراء بعضهم على بعض في نظر الجاحظ، أمّا المعاني فمعظمها مطروقة أو مسروقة.

وقد ذهب بعضهم إلى القول أنّ الجاحظ بتفضيله اللفظ والوزن على المعنى هو بحدّ ذاته إشارة وتلميح إلى فكرة التصوير، وجعل الشعر قائماً على الصورة التي هي نتاج تخير الألفاظ الرشيقة والمعاني الشريفة والصياغة المحكمة والأوزان الخفيفة (3).

---

(1) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، ط1، دار الجيل، بيروت، 1996 ص 131، 132 .

(2) المرجع نفسه، ص 311.

(3) طانية حطّاب، الصورة الشعرية في تصوّر الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، العدد 10،

جوان 2017، ص190.

ويؤكد إحسان عباس هذا الطرح وهذه الرؤية الجاحظية فيقول: "وليست الصورة شيئاً جديداً فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد حتى اليوم ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصّور".<sup>(1)</sup>

ب. مفهوم الصورة عند قدامة بن جعفر (337): لقد استطاع قدامة بن جعفر أن يُفيد ويستفيد من نظرة الجاحظ إلى اللفظ والمعنى، فيقول: "أنّ المعاني كلّها معرضة للشاعر وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وأثر، من غير أن يُحظرَ عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للتجارة والفضّة للصياغة"<sup>(2)</sup>.

يبدو أنّ قدامة بن جعفر قد استعان بنظرة الجاحظ ورؤيته للمعنى وفنّ التصوير، وجعل هو الآخر للشعر مادّة يُصنع منها مثله في ذلك مثل الأواني الطينية، والحليّ الذهبية أو الفضّية، غير أنّه يعطي الشاعر حرية أكبر في اختيار معاني قصائده وصوره الشعرية، بغضّ النظر عن جودة المعنى أو رداءته، ولا أدلّ على ذلك من موقفه النقدي الموضوعي القائم على الإبداع الفنيّ والتصوير الجميل للمشهد "حتى وإن كانت معانيه تمجّها الأسماع وتنفّر منها الأذواق والطّباع"، فقد أعجبه تصوير امرئ القيس لمشهد فاحش في معلّقه حين قال:

فمثلك حُبلى قد طرقتُ ومرضع \* فألهيتها عن ذي تمانم محوّل

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له \* بشقّ وتحتي شقّها لم يُحوّل.

فيقول معلقاً على البيتين: "ويُذكر أنّ هذا المعنى فاحش، وليس فاحشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يغيب جودة النّجارة في الخشب مثلاً، رداءته في ذاته"<sup>(3)</sup>.

ويؤكد موقفه هذا في موضع آخر حيث يقول: "على الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرّفعة أو الضّعة... وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذّميّة أن يتوخّى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"<sup>(4)</sup>.

(1) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت ط1، 1996، ص 230،

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ص 65.

(3) المرجع نفسه، ص 66.

(4) المرجع نفسه، ص 66.

تعتمد صناعة الشعر عند قدامة كغيرها من الصناعات الأخرى، على مادة تتشكّل منها، فكلّ شكل يُسمى صورة بالنسبة له، كالخاتم والإناء والكرسي... وغيرهم من الأشياء وإنّ وجه التفاضل بين صورة وصورة لا يكمن في مادة تشكّلها، بل في مدى براعتها وحسن صياغتها النهائية، فالخاتم من الذهب لا يفضل خاتما آخر من الذهب نفسه، إلّا بالصورة النهائية التي ظهر فيها بغضّ النظر عن جودة الذهب من عدمه، وقد يصنعهما الصائغ نفسه في صورتين متماثلتين، غير أنّها تظهر صورة أحدهما أجمل من الآخر مع أنّهما من المادة نفسها، وكذلك المعاني بالنسبة للشعر فالمعنى مادة والشعر والقصيدة صورة هذه المادة، ولا فضل لشاعر على آخر إلّا ببراعته في التصوير، ومهارته في صناعة الشعر ونظمه.

" فمناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفًا حسنًا، ثم يذمّه بعد ذلك ذمًا حسنًا بيّنًا غير مُنكر عليه ولا مُعيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك يدلّ على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها "(1).

ينتصر قدامة بن جعفر للفظ والصورة، ويقدمهما على المعنى الذي يرى أنّه مادة الشعر والقصيدة، بغضّ النظر عن فاحشه أو حسنه، فالبراعة كلّ البراعة، والجمال كلّ الجمال يكمن في صياغة الصورة النهائية لا في معناها ومادة تشكيّلها.

**ج. مفهوم الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ):** يعدّ عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم من أبرز النقاد والبلاغيين الذين أصلوا لمصطلح الصورة، حيث أفاد أيضا من رؤية الجاحظ وأكد فكرة قيام الشعر على عنصر التصوير، ولكنّه وقف موقفا وسطا، بين اللفظ والمعنى، ولم ينتصر لأحدهما على حساب الآخر بحيث يجعل جودة الشعر ورداءته تقوم على عنصر واحد فقط دون الآخر حيث يقول: " ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه. "(2)

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 66.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 254.



يرى أنّ الحكم بالجودة أو الرّداءة لا يكون على المعنى وحده فحسب ولا على اللفظ بمفرده فلا غنى لأحدهما عن الآخر، وإنّما يكون الفضل والمزية للصّورة النّهائية التي أخرج بها هذا المعنى، فالعلاقة بين المعنى واللفظ عند الجرجاني تبدو تكاملية و تلازمية.

ويبدو أنّ الجرجاني هنا يخالف رؤية الجاحظ الذي يُتهم بأنّه أهمل المعنى كليّة وجعل الفضل والمزية لللفظ والصّورة فقط دون المعنى، وقد فنّد بعض الدارسين هذا الزعم والالتهام الباطل وبينوا أنّ الجاحظ لم يهمل المعنى كليّة بل جعله ملازما له في معظم كتبه.

ويؤكد عبد القاهر في موضع آخر مكانة الصّورة وأهميّتها في الحكم على جودة الشّعر من عدمه في قوله: "وأعلم أنّ قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره مُنكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، وكيفيك قول الجاحظ: "وإنّما الشّعر صناعة وضرب من التّصوير"<sup>(1)</sup>.

لقد استطاع الجرجاني بهذا الإسقاط اللّساني، أن يقارب بين صناعة الشّعر والأدب بصياغة الفضة والذهب، ووضّح الرّؤية النّقديّة، وبيّن للقارئ الفضل والمزية للصّورة، التي لم تعد عند الجرجاني محصورة في الصّور الفنيّة والبلاغية المعروفة، بل تتعدّها لتشمل كلّ الألفاظ التي تدلّ على معنى ودلالة معجميّة محدّدة في هذا الوجود، كالفرس والخاتم والسّوار .

غير أنّ الملاحظ أنّ الجرجاني في رؤيته وإن انتصر للصّورة فلم يهمل المعنى كليّة، بل جعله ملازما للصّورة واللفظ، كما ترتبط فكرة الصّورة عنده بفكرة الخيال عند المتلقّي ومدى قدرته على القياس والتّمثيل والاسترجاع والتّخييل، بحيث يرى أن المتلقّي هو الوحيد الذي يمكنه الفصل بين صورة و أخرى، لأنّه وكما أشار الجرجاني : عبارة عن عمليّة تمثيل وقياس لما

---

(1) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 418.

نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، وقد تسلل هذا المفهوم إلى الدراسات النقدية الحديثة وقد تنبأه بعضهم تحت مسمى الصورة البصرية .

حيث يذكر سعد أبو الرضا في هذا الباب مفهوما يتوافق إلى حد ما مع مفهوم ورؤية الجرجاني للصورة حيث يقول : " إن أبسط دلالة لكلمة الصورة وأكثرها حضورا في الذهن هو دلالتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية "(1).

ولا يكتفي الجرجاني بمقارنة الشعر والأدب، بصياغة الفضة والذهب بل يصل به الأمر إلى تشبيه الشاعر بالرسم والفنان، الذي يتلاعب بالريشة والألوان، عند رسم الصور والنقوش على الفراش، والألبسة والقماش ، كذلك الشاعر بالنسبة له، يتخير هو الآخر المعاني ويمزجها ببعضها ويرتبها، لنظمها في قصيدة فريدة، حيث يقول : " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصابع التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصابع التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصابع، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدى إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم "(2).

إن لجوء الجرجاني، إلى هذه المقابلة بين الشعر والرسم جعله يركز على الجانب البصري في التصوير الشعري رغم إشارته إلى ضرورة توخي معاني النحو عند الشعراء .

ومن خلال هذه الرؤية النقدية لمصطلح الصورة عند القدماء يتبين لنا أنها كانت تعني كل شيء محسوس يمكن إدراكه بصريا سواء تعلق ذلك بالصورة البلاغية أو صورة الأشياء المادية.

**2. مفهوم الصورة في الدراسات الحديثة:** لقد اختلفت آراء النقاد الحداثيين أيضا في تحديد مفهوم واضح ودقيق لمصطلح الصورة، شأنهم في ذلك شأن من سبقهم من النقاد القدامى، فتباينت رؤاهم وأفكارهم، فمنهم من يربطها بالعقل، ومنهم من يربطها بالخيال، وآخر يربطها بالوجدان والتجربة الشعرية والشعورية، ولعل الخيط الرفيع الذي يجمعهم هو اعتبارهم الصورة عضوية في التجربة الشعرية وعنصرا بنائيا مهما في بناء القصيدة العربية، ومعيارا ومحكا يعكس حقيقة مدى براعة وتفوق شاعر على آخر في مجال التصوير الفني والإبداع الشعري،

(1) سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، مكتبة المعارف، السعودية، 1986، ص 78.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 87، 88.

وقد اعتبروها دليلاً على نضج التجربة الشعرية، وسأحاول في هذا التمهيد رصد وتتبع آراء ومفاهيم بعض النقاد الحدائين، الذين تناولوا مصطلح الصورة بالدراسة والتحليل في أعمالهم النقدية بغض النظر عن اختلاف مسمياتها " الصورة الفنية أو الأدبية أو الشعرية أو البيانية .

أ. الصورة عند عبد القادر القط: الصورة في الشعر عنده عبارة عن "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"<sup>(1)</sup>.

يحافظ عبد القادر القط بهذا المفهوم الواسع على الرؤية البيانية للصورة، غير أنه يعطيها مجالاً أرحب، ويجعل لها حقلاً أخصب، ويجعلها معياراً يعكس مدى براعة كل شاعر وتمييزه عن الآخرين في استعمال اللغة وتشكيل الصور.

ب. الصورة عند علي البطل: يرى بأنّها "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان، من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مُستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم، ما يعرف بالصور البلاغية"<sup>(2)</sup>.

يُخرجُ علي البطل وعبد القادر القط بهذين المفهومين الصورة من نمطية إطارها القديم الذي كان يحصرها في الجانب البلاغي للتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ويجعلانها أكثر راحة واتساعاً حيث يربطان مصادرها بخيال الشاعر الذي يستمدّ صوره من العالم المحسوس وكذا من حالته الشعورية والنفسية وحتى العقلية وقدراته الإبداعية سواء اللغوية أو التخيلية.

---

<sup>(1)</sup> عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981، ص 396 .

<sup>(2)</sup> علي البطل، الصورة في الشعر العربي الحديث في أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر ط2 1981 ص30.

ج. مفهوم الصورة عند عبد القادر الرباعي: يقول "أنّ الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثّله تشبيهه أو كناية أو استعارة، ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة حتّى تُصير متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض، في شكل اصطلاحنا على تسميته قصيدة" (1)

ويقول عنها في موضع آخر "الصورة مولود نُضِرَ لقوّة خالقة هي الخيال" (2)

يتّسم مفهوم الصورة عند الرباعي بطابع الشّمولية حيث تتشكّل من مجموعة من الصّور المفردة والجزئية المتعاضدة في بناء القصيدة، بل هي في نظره كلّ القصيدة.

د. مفهوم الصورة عند مصطفى ناصف: تُستعمل كلمة الصورة عند ناصف للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسيّ، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات (3). وناصف بهذا المفهوم يفيد من رؤية الدّراسات الغربيّة التي حصرت الصّورة في بعدها الاستعاري.

هـ. مفهوم الصورة عند إحسان عباس: يقول إحسان عن الصّورة "لقد كانت نظرتنا إلى الصّورة من زاويتين فقط: الأولى: أنّ الصّورة تعبّر عن نفسيّة الشّاعر وأنها تشبه الصّور التي تتراءى في الأحلام ، والثانية: أنّ دراسة الصّورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة ،ذلك لأنّ الصّورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى رُوح الشّعر" (4).

يجمع إحسان عباس هنا بين البعدين: النفسي والفني للصّورة، ولا يجعلها محصورة في الصور البلاغية الجزئية والمفردة كالاستعارة والمجاز بل يرى أنّ الصّورة هي تعاضد كلّ هذه الصّور البلاغية التي تعكس مجتمعة نفسيّة وخلفيّة الشّاعر المعرفية التي ينطلق منها.

و. مفهوم الصورة عند سعد أبو الرضا: يقول سعد " إنّ أبسط دلالة لكلمة الصّورة وأكثرها حضورا في الذّهن هو دلالتها على التّجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصريّة" (5)

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الأردن ط 1، 1904، ص 10.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 69.

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 2، 1981، ص 6.

(4) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت ط 1، 1996، ص 200.

(5) سعد أبو الرضا، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، ص: 78.

يفيد سعد أبو الرضا من رؤية الجرجاني للصورة حيث يحصرها في الجانب البصري المحسوس، ويهمل كلفة الجانب البلاغي والنقسي للصورة في هذا المفهوم.

ز. مفهوم الصورة عند بشري موسى صالح: "هي التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موج كاشف ومعبّر عن جوانب من جوانب التجربة الشعرية"<sup>(1)</sup>. ولا يخرج هو الآخر عن الجانب البلاغي للصورة غير أنّه قد تشمل الصورة عنده العبارات الحقيقية إن كانت موحية ومعبّرة عن التجربة الشعرية.

ح. مفهوم الصورة عند غنيمي هلال: يقول "إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب"<sup>(2)</sup>.

يحاول غنيمي هلال في هذا المفهوم أن يبتعد قليلا عن البعد المجازي لعملية التصوير الفني، ويجعلها متعلّقة بخيال الشاعر سواء كانت عباراته مجازية أو حقيقية. ويقول عن الصورة في موضع آخر: "أصبحت الصورة في شعرنا الحديث وفي نقدنا معا عضوية في ظلّ تجربة شعرية صادقة وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حدّ الجسّ، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر أو البرهنة العقلية"<sup>(3)</sup>.

ويرى غنيمي أنّ الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية هي الصورة في معناها الجزئي والكلّي، فما التجربة الشعرية كلّها إلّا صورة كبيرة، ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة لذا فالصورة جزء من التجربة ويجب أن تتأزّر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا وواقعا"<sup>(4)</sup>.

ط. مفهوم الصورة عند أحمد علي دهمان: الصورة الشعرية عنده عبارة عن "تركيبية عقلية وعاطفية معقّدة تعبّر عن نفسيّة الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتُعين على كشف معنى أعمق من

---

<sup>(1)</sup> بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994، ص 20.

<sup>(2)</sup> غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004، ص 457.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 433.

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص 417.

المعنى الظاهري للقصيدة، عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية، ذلك لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متأزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة".<sup>(1)</sup>

وكأنني بعلي دهمان في مفهومه هذا يفيد من نظرة غنيمي هلال أو ربما العكس، فكل منهما يجعل الصورة عضوية في التجربة الشعرية، غير أن علي دهمان ينجح بمفهومه إلى الجانب الوجداني النفسي للصورة، ويعتبرها وعاء يستوعب أحاسيس الشاعر، وذلك لما تتميز به الصورة في نظره من بعد رمزي إيحائي يجعل منها ومن بنية القصيدة مادة هلامية تحمل عدة دلالات عميقة ومختلفة، فضلا عن الدلالة البسيطة والسطحية لألفاظ القصيدة والصورة الفنية.

**ي. مفهوم الصورة عند محمد حسن عبد الله:** يعرف محمد حسن الصورة على أنها "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ولكنها أيضا سُحنت منطلقة إلى القارئ عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"<sup>(2)</sup>.

ويدعو إلى التخلي عن التصنيف المذهبي للشعراء والنظر إلى الصورة في حد ذاتها فيقول: "فإنني أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطراح التصنيف المذهبي للشعراء بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها ثم الجزم بدور العقل في صنعها"<sup>(3)</sup>.

ومن المفاهيم التي جنحت بالصورة إلى الجانب العقلي والنفسي عند النقاد الحداثيين الذين ربطوها بالوجدان والحالة النفسية والشعورية للشاعر " عز الدين إسماعيل، ونعيم اليافي، وسنشير إلى رؤيتهما باقتضاب في هذا التمهيد لأننا سنعيد تناولها بإسهاب عند تطرقنا للبعد النفسي للصورة في الفصل الثاني .

**ك. مفهوم الصورة عند عز الدين إسماعيل:** الصورة عنده عبارة عن " تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "<sup>(4)</sup>.

---

(1) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني- منهاجا وتطبيقا -دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1986، ص 367.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ط1، 1998، ص 32.

(3) المرجع نفسه، ص 98.

(4) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د. ت ، ص66.

ل. الصورة عند نعيم اليافي: يرى "أن لغة الفن لغة انفعالية ، والانفعال بالدلالة الكلية الشاملة له، لا يتوسل بالكلمة التقريرية المجردة، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار هي « الصورة » التي هي واسطته الرئيسية ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنة هي صورة تشكّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه" (1).

ويرى اليافي أن المناهج الحديثة التي درست الصورة الشعرية حسب مفهوم المصطلح ثلاثة مناهج : المنهج النفسي ، والرمزي ، والفني أو البلاغي (2).

ويتّضح من المفاهيم السابقة للصورة أن هذا المصطلح لا يقتصر على مفهوم واضح ودقيق على الرغم من تشابه وتداخل بعض المفاهيم، ويبدو أن أقرب تعريف للصورة الفنية و الذي يتماشى مع طبيعة هذه الدراسة و البحث هو مفهوم الصورة عند النقاد الذين ربطوها بالجانب الوجداني والنفسي، على غرار عبد القادر الرباعي، ونعيم اليافي، وكذا عز الدين إسماعيل، وإحسان عباس، بالإضافة إلى أن هذا البحث يركز على المنهج النفسي التحليلي في دراسته للصورة كما أن إجماعهم على جزئية مهمة وهي تقسيم الصورة إلى "بلاغية ورمزية ونفسية " من حيث مفهومها وبعدها أما من حيث تواجدها في القصيدة كعنصر بنائي فقد قسّموها إلى صورة "كلية وجزئية" واعتبروها عضوية في القصيدة و أنها أفضل ما يعبر عن خصوصية وتفرد الشاعر و تعكس حقيقة مدى نضج تجربته الشعرية والشعرية، فهذا الطرح يتوافق أيضا مع طبيعة دراستنا للصورة الكلية في قصيدة كاملة.

تعقيب : من خلال دراسة وتتبع مفهوم الصورة عند النقاد القدامى والحداثيين لاحظت توافقا وتقاربا في بعض المفاهيم، ويخطئ من يظن أن الدراسات النقدية الحديثة لمصطلح الصورة بكلّ مسمياتها "الأدبية والشعرية و الفنية أو البيانية" قد أتت بالجديد، فهي وبكل تأكيد تفيد من رؤية النقد القديم لهذا المصطلح، وإن كان النقاد القدامى قد ركّزوا على الجانب الشكلي والبصري والجانب البلاغي والفني لهذا المصطلح، إلا أنهم كانوا كثيرا ما يربطون الإبداع والتبوع الشعري بالحالة النفسية والانفعالية للشاعر، وذلك في دعوتهم إلى وجوب مراعاة المقام ومطابقة المقال

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، سوريا، 1982، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص 69.

لمقتضى الحال، كما ارتبط النقد عندهم بالذوق العام وجمال اللفظ والمعنى وكلّ هذه المعايير والأحكام النقدية ذات بعد نفسي ووجداني، غير أنّها لم تتأصل في نظريات ومصطلحات نقدية مضبوطة، كما هو الحال في نقدنا الحديث الذي أفاد من هذه الرؤية النقدية، وربطوا الصورة الفنية بالجوانب النفسية.

ولعلّ الشيء الوحيد الذي ربّما يلبس ثوب التجديد في رؤية النقاد الحديثين، هو ابتعادهم وتحرّره من التّعبد و القيود النمطية الجامدة، التي ارتبطت بالصورة البلاغية والبيانية عند النقاد القدامى بشكل خاص، أمّا اليوم فلم يعد مفهوم الصورة الفنية عند النقاد يحفل أو يهتم بالمشبه والمشبه به، ولا بالعلاقة المجازية القائمة بين طرفي التشبيه ولا بالتلازم في الكناية، بل تطوّر مفهوم الصورة ليشمل القصيدة بكلّ عناصرها البنائية " البيت والوزن وحرف الروي والقافية والإيقاع" والصّور البيانية، والمحسّنات البديعية على اختلاف تشكيلاتها وأنواعها، والعبارات والألفاظ الحقيقية والمجازية، والرّموز، والموسيقى... وغيرها من العناصر البنائية التركيبية والصّرفية " وتلاحم كلّ هذه العناصر مع الحالة النفسية والانفعالية، يشكّل في الأخير الصورة بشكل عام سواء كانت الصورة حسية أو عقلية أو فنية أو شعريّة " كلية كانت أم جزئية" في بناء القصيدة.



## " الفصل الأول "

حياة الخنساء ومصادر الصّورة في شعرها.

1. حياة الخنساء ومكانتها الشعريّة.

2. مصادر الصّورة الفنيّة في شعر الخنساء.

## 1. حياة الخنساء ومكانتها الشعرية:

نسبها: "الخنساء لقبها لا اسمها وهو مؤنث الأخنس، من الخنس، وهو تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة، وهي صفة مستحبة أكثر ما تكون في الأطباء وفي البقر الوحشية ويُقال لها خُناس بضمّ الخاء" (1).

وما زالت هذه الصفة معروفة في عصرنا هذا وبنفس المصطلح الذي اعتراه تضحيفٌ بسيط، فيقال: "أَخْنَشْ وَخَنْشَاء" وهو تأخر الأنف عن الوجه كما هو معروف، وقد تغيّرت نظرة الناس إلى هذه الصفة، التي كانت تُعتبر من معايير الجمال عند العرب قديماً، أمّا اليوم في عصرنا فقد أصبح الخنس صفةً مستقبحة في بعض المجتمعات، وقد يُعير بها صاحبها، على عكس ما كانت عليه في الجاهلية.

ويجمع الرواة على الاسم الحقيقي للخنساء بأنها "تماضر بنت عمرو، بن الحارث بن الشريد، بن رياح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بُهثة بن سليم بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان بن مضر" (2)، ومعنى تماضر "البيضاء أو البياض". (3)

### 1.1: مولدها ونشأتها: "ولدت تماضر ولم يُسجل يوم ميلادها أحد، فلم تكن هناك وثائق

تسجل مثل هذه الأحداث، ولم يكن هناك من يتنبأ لها بالنبوغ والشهرة، حتى يهتمّ باليوم الذي ولدت فيه تماضر". (4) وقد اختلف الرواة والمُحقّقون في تحديد عام بعينه، وكلّ محاولاتهم في تحديد سنة ميلادها كانت تقريبية تقوم على جملة من المناسبات والأحداث التاريخية، التي عاشتها الخنساء ومَرّت بها في معترك حياتها، فمنهم من ربطها بتاريخ حروب الردّة التي كان لابنها "أبي شجرة" شأن فيها، ومنهم من قرنّها بعرس ابنتها عمرة، فالمستشرق غبريالي جعل مولدها "نحو عام 575 م" (5)، أمّا عائشة عبد الرحمن فتقول في هذا الشأن: "أراني أوثّر نهج الأقدمين، ولا أتكلّف مشقة البحث عن يوم مولدها، الذي ضاع في غمار الزمن، وإنّما حسبي أن

(1) فؤاد أفرام البستاني، الروائع "الخنساء" ط7، دار المشرق، لبنان، 1981، ص201.

(2) الأصفهاني "أبو الفرج"، الأغاني، تحقيق أعلى مهنا، م8، ج15، ط4، دار الكتب العلمية بيروت، 2002، ص، 72.

(3) البستاني، الروائع، ص201.

(4) حمدو طماس، ديوان الخنساء، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2004، ص5.

(5) البستاني، الروائع، ص200.

أقول أنها ولدت حوالي منتصف القرن الأول قبل الإسلام فأدركت البعث ولقيت النبي "صلى الله عليه وسلم" (1).

وقد نفى إسماعيل القاضي، صاحب كتاب الخنساء في مرآة عصرها ما جاء في "الروائع" وانتقد الطريقة التي تم بها تحديد ميلاد الخنساء، ونحا منحى آخر في تحديد تاريخ ميلادها، مستندا على جملة من الأحداث التاريخية ومستعينا بشعر الخنساء ذاتها، وقد خلاص في الأخير إلى "أن ميلادها لابد أن يُصادف نحو سنة (551م) ، وميلاد أخيها معاوية نحو سنة (549 م) وميلاد أخيها صخر نحو سنة (545م). (2)

**2.1: نشأتها:** "ولدت الخنساء وانتقلت من طفولتها إلى شبابها، ولا شيء يُثير الانتباه إليها، أو يُلفت النظر فيها، غير ما كانت تمتاز به من جمال، وما كانت تُحسّه من أبويها وأخويها من عطف ومحبة ، جعلها تعتزّ بنفسها وتفخر بنسبها، وكيف لا وهي من أصل شريف، ولها أخوان سيّدان يتباهى بهما الأب، ويفاخر بهما العرب، ولا أحد يجرؤ أو ينكر عليه ذلك.. وقد كان لهذا كلّ الأثر في حياة الخنساء وفي تكوين شخصيتها" (3) .

ومن أبرز المواقف التي تؤرّخ لفترة شباب الخنساء، وتعكس قوة شخصيتها ومدى اعتدادها بنفسها واغترارها بجمالها وعلوّ كعبها بين نظيراتها من بنات القبيلة، موقفها مع دريد بن الصّمة سيد بني جُشم وفارسهم والشّاعر المفوّه فيهم، الذي شغف بها حبا.

وكان دريد قد رآها وهي تهنأ بغيرا لأهلها "تطلي بالقطران مواضع الجرب فيه " وقد تبدّلت "لبست الرّث من الثّياب" حتّى فرغت منه، ثم نصّت عنها ثيابها، فاغتسلت ودريد بن الصّمة يراها، وهي لا تشعر به فأعجب بها، فانصرف إلى أصحابه ورحله وأنشأ يقول متغزلا بها :

**حيّوا تماضرَ وأربعوا صحبي \* وقفوا فإنّ وقوفكم حسبي**

**أخناسُ قد هام الفؤاد بكم \* وأصابه تبلّ من الحُبّ.**

فلما أصبح غدا على أبيها فخطبها إليه، فقال له أبوها:

---

(1) عائشة عبد الرحمان "بنت الشاطئ"، الخنساء "سلسلة نوابع الفكر العربي" ط3، دار المعارف، مصر، 1970،

ص24.

(2) إسماعيل القاضي، الخنساء في مرآة عصرها ، ص229، 230.

(3) حمدو طماس، ديوان الخنساء ، ص6 .

مرحباً بك أبا قرّة، إنّك للكرم لا يُطعن في حسبه، والسيد لا يُردّ عن حاجته، والفحل لا يُقرع أنفه، ولكن لهذه المرأة في نفسها، ما ليس لغيرها، وأنا ذاكرك لها وهي فاعلة " (1).

وقد صدّته ورفضته الخنساء لكبر سنّه، فغضب منها وهجاها هجاء لاذعاً ومُقدّعا، وسيأتي معنا هذا الموقف في متون هذا البحث، وسنتطرق له بالشرح والتحليل .

**3.1: زواجها:** ولا يطول الزّمن بالخنساء بعد أن ردّت دُرَيْداً حتّى ذاع صيتها بين أبناء قبيلتها، وهي التي ردّت سيّد بدرٍ قبل دريد سيد جُشم، وعرضت بأبناء عمومتها ونعتتهم بعوالي الرّماح لشرفهم وعزهم، "فكان أوّل من تزوّجها يُدعى "رواحه بن عبد العزّي السّلمي" أحد أبناء عمومتها، فولدت له عبد الله وهو أبو شجرة ثم تزوّجها "مرداس بن أبي عامر" السّلمي فولدت له زيّداً ومعاوية وعمرّا" (2)

وقد علّق أفرام البستاني على قول ابن قتيبة واعتبره قد أخلط بين خطيبها المتوفّي وزوجها هذا، فقال: "فخطبها رواحة بن عبد العزّي والصّواب، ابن عبد العزيز السّلمي". (3)

وبعد رصد رؤية الرّواة والمُحقّقين لمست تناقضاً واضحاً فيما أوردوه، في تحديد أزواج الخنساء وترتيبهم، فابن قتيبة يجعله رواحة بن عبد العزّي، والبستاني يقول بأنّ هذا الأخير لم يتزوجها إنّما خطبها واسمه رواحة بن عبد العزيز، ولم يدخل بها، أمّا لويس شيخو فيرى أنّ زوجها الأوّل يُدعى الرّواحي والثّاني أحمد بن مالك الشّريدي... وغيرها من الآراء المتناقضة .  
وشعر الخنساء ذاته بيّن أنّ رواحة زوجها، حيث تقول:

أَرَانِي كُلَّمَا جَمَعْتُ مَالاً \* تَقَاسَمُهُ رَوَاحَةُ وَالشَّرِيدُ (4)

هذا البيت يؤكّد قول ابن قتيبة، ويبدّد رأي البستاني، الذي يرى بأنّ رواحة بن عبد العزيز خطبها ثم مات، فكيف لرجل أن يُبدّد مالا لخطيبته قبل أن يسكن معها، أو يدخل بها حتى؟ فهذا أمر مستبعد والأرجح في كلّ هذه الرّوايات في تقديري المتواضع ما ذكره ابن قتيبة، أنّ زوجها الأوّل يُدعى "رواحه بن عبد العزّي".

(1) ينظر، الأصفهاني، الأغاني، م5، ج10، ص26، 27.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مطبعة بريل، ليدن المحروسة، 1902، ص197 .

(3) البستاني، الروائع، ص205 .

(4) أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء، قدّم له وشرحه فايز محمد ، دار الكتاب العربي ،لبنان ،2005، ص118.

وقد يكون هو ذاته "ابن عبد العزيز" الذي أشار إليه البستاني" والذي لُقّب في الإسلام بعبد الله بن عبد العزى" (1)، وقد حَقَّقَتْ ودَقَّقَتْ عائشة عبد الرحمن في قضية أزواج الخنساء، حيث تقول: "ومن المحدثين من عدّوا لها أزواجا ثلاثة على اختلاف ترتيبهم في زواجهم بها، الرَّواحِي وعبد العزى ومرداس.. ثم تُعَقَّب على هذا الرأي وتنفي وجود زوج ثالث للخنساء وأنّها تزوّجت مرّتين مرّة من عبد العزى والآخر مرداس". (2)

ويُعتبر مرداس هذا أحد أبناء عمومتها، من بني سليم وهو مرداس بن أبي عامر السلمي، ورُزقت منه عدّة أولاد وقد اشتهروا بالفروسيّة وقول الشعر (3).

4.1: **موت أخويها:** كانت الخنساء تعيش في عزّ وجاه في كنف أخويها صخر ومعاوية، خاصة بعد ترمّلها، فكانا لها نعم العون ونعم السند حيث تحمّلا معها عبء الحياة بحلاوتها ومرارتها، وتقاسم صخر معها ماله مرتين، وقد فُجعت بهما معا وأوّل من فُجعت بخبر مقتله أخوها معاوية .

**مقتل معاوية:** تذكر بعض المصادر والرّوايات التي تناولت هذه الحادثة أنّ الملابس الأولى التي سبقت مقتل معاوية كما يذكر صاحب الأغاني " أنّ معاوية وافى سوق عكاظ في موسم من المواسم، فبينما هو يمشي بسوق عكاظ حتى لقي أسماء المريّة وكانت جميلة وزُعم أنّها كانت بغيا، فدعاها إلى نفسه، فامتنعت عليه، وقالت أما علمت أنّي عند سيد العرب" هاشم بن حرملة؟ فقال لها: أما والله لأقارعنّه عنك، قالت شأنك وشأنه، فرجعت إلى هاشم وأخبرته بما حدث... فلمّا خرج الشّهر الحرام وتراجع النّاس، عن عكاظ، خرج معاوية غازيا يريد بني "مرّة" وبني "قزارة" في ثلّة من الفرسان من أبناء قبيلته... فدوّمت عليه طير، وسنّح له طبي، فتطير منهما، وعادوا في السّنة المقبلة، فوردوا ماءً وقد رأتهن امرأة من قبيلة جُهينة، وأخبرت هاشم بن حرملة ووصفتهم له فعرّفهم، فخرج إليهم في نفر... واقتتلوا ساعة إلى أن انفرد هاشم ودريد ابنا حرملة بمعاوية فطعنناه. " (4)

---

(1) البستاني، الروائع، ص 205.

(2) عائشة عبد الرحمان، الخنساء، ص 33، 34.

(3) أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء، ص 8.

(4) ينظر الأصفهاني، الأغاني، ص 86 - 89.

وذكر صاحب الروائع " أن مقتل معاوية كان سنة 612 ميلادي في يوم حوزة الأول " (1).  
وقد رثت الخنساء أباها معاوية في عدة مواضع.  
ومن أشهر ما قالت فيه:

أَلَا لَا أَرَى فِي النَّاسِ مِثْلَ مُعَاوِيَةَ \* إِذْ طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِدَاهِيَةِ  
وَكَانَ لِرِزَاةِ الْحَرْبِ عِنْدَ شُبُوبِهَا \* إِذَا شَمَّرْتُ عَنْ سَاقِهَا وَهِيَ ذَاكِيَةٌ

\* \* \*

وَابِكِي مُعَاوِيَةَ الْفَتَى \* وَابْنَ الْحَضَارِمَةِ الْقُمَاقِمِ (2)

ولما قُتِلَ معاوية كان لزاما على صخر أن يثأر لأخيه، فلما دخل الشهر الحرام من السنة المقبلة، خرج صخر بن عمرو حتى أتى بني مرة، فوقف على ابني حرملة، فإذا أحدهما به طعنة في عضده فقال: أيكما قتل أخي معاوية؟ فسكتا ولم يرّدا، فقال الصحيح للجريح: مالك لا تجيبه، فقال: وقفت له فطعنني هذه الطعنة في عضدي وشدّ أخي عليه فقتله، فأنيّا قتلت أدركت ثأرك، إلّا أنا لم نسلب أخاك، قال: فما فعلت فرسه السماء؟ قال: ها هي تلك خذها، فردّها عليه فأخذها ورجع، فلما أتى صخر قومه قالوا له: أهجهم، قال: إنّ ما بيننا أجلّ من القذع، ولو لم أكف نفسي إلّا رغبة عن الحنّ (الفحش) لفعلت. (3)

فلما كان في العام المقبل، غزاهم وهو على فرس أخيه السماء، فقال: إنّي أخاف أن يعرفوني ويعرفوا غرة السماء، فيتأهبوا، فحمّ غرّتها "سودها" فلما أشرفت على أدنى الحيّ رأوها، فقالت فتاة منهم: هذه والله السماء، فنظروا فقالوا: السماء غراء، وهذه بهيم، فلم يشعروا إلّا والخيّل دوائس، فاقتتلوا، فقتل صخرّ دريدا وأصاب بني مرة. (4)

ويقول صاحب الأغاني عن مقتله: أنّه كان في يوم يُقال له "يوم الكلاب"، أو يوم "ذي الأثل"، حيث أنّ صخرّا غزا بني أسد مع ثلّة من أصحابه... فأصاب سبيا، وأخذ غنائم كثيرة،

(1) البستاني، الروائع، ص، 207.

(2) ديوان الخنساء، ص، 134.145.

(3) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ص 95، 96.

(4) المرجع نفسه، م 8 ج 15، ص، 97.

يومها أُصيب بطعنة رجلٍ يُقال له "ربيعة بن ثور" فأدخل جوفه حلقاً من الدرع فاندمل عليه ونتأ الجرح وكان سبب موته . (1)

وقد أكد البستاني أنّ مقتل صخر كان يوم الكلاب أو يوم ذات الأثل، نحو 615 ميلادي (2) ومن جميل ما قالت الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهُدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارَ

،،،

أَعِينِي جُودًا وَلَا تَجْمُدَا \* أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى؟

أَلَا تَبْكِيَانِ الْجَرِيءَ الْجَمِيلَ \* أَلَا تَبْكِيَانِ الْفَتَى السَّيِّدَا؟

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ \* سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدَا. (3)

مات صخر زين العشيرة وحامي الحمى، وقُتل من قبله معاوية الجواد الشجاع، وبقيت خُناس وحيدة تتجرّع ألم الفراق، حتى تفتّت موهبتها، ونطقت شعرا هو آهات نفس حزينة، وزفرات مكتومة، في صدر امرأة مكلومة، فكان بذلك ميلاد شاعرة قُدّر لها أن تكون أولّ شواعر العرب، بشهادة القدماء والمحدثين، وممّا زاد من فجيعتها ثكلها واستشهاد بنيتها بعد إسلامها، حيث يفيد المؤرخون، أنّ الخنساء كانت ممن قدموا على رسول الله صلى الله عليه وسلم وأسلمت معهم.

" وقد كان رسول الله يعجبه شعرها، ويستنشدها ويقول: هيه يا خناس، ويؤمئ بيده الشريفة، وقد قيل أنّ ابن الخطاب عمر رضي الله عنه كان يعطيها أرزاق أولادها الأربعة، الذين استشهدوا، لكلّ واحد منهم مئة درهم، حتى ماتت الخنساء. (4)

وكان أول ما ابتليت به الخنساء من أبنائها ابنها أبو شجرة، الذي ارتدّ عن الإسلام، وشارك في محاربة كتيبة خالد بن الوليد، وتقول الروايات أنّه كان يرمي المسلمين، ويقول:

ها إنَّ رَمِييَ عَنْهُمْ لَمَعْبُولُ \* فلا صَرِيحَ الْيَوْمِ إِلَّا الْمَصْفُولُ

ويقول أيضا :

ورويثُ رُمحي من كتيبة خالدٍ \* وإني لأرجو من بعدها أن أعمرّا.

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ص 74.

(2) البستاني، الروائع، ص 211.

(3) ديوان الخنساء، ص 30، 49.

(4) (البغدادي، خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، د ت، ص 208 - 211.

وقد أتى عمر بن الخطاب، فلما عرفه ضربه بدرته، فسعى إلى ناqqته هارباً من درة عمر<sup>(1)</sup> أما عن باقي أبنائها" العباس ومعاوية وهبيرة وزيد" فقد استشهدوا في سبيل الله، عند فتح فارس، وتروي المصادر أن الخنساء لم تجزع من مصابها هذا، بل صبرت واحتسبت الأجر، وكانت قبل خروجهم للحرب توصيهم بالثبات، "وهي تقول: يا بني إنكم أسلمتم طائعين، وهاجرتم مختارين، وإنكم لبنو أب واحد، وأم واحدة، ما خنت أباكم، ولا فضحت أحوالكم، ولا هجنت حسبكم ولا غيرت نسبكم... إلى قولها فإذا رأيتم الحرب قد شمّرت عن ساقها، فتيّموا وطيسها، وجالدوا رسيسها، تظفروا بالغنى والكرامة، في دار الخلد والمقامة."<sup>(2)</sup>

وتذكر الروايات أنهم شاركوا في المعركة وأبلوا بلاء حسناً، وقد أنشدوا أراجيز يذكرّون فيها وصية أمّهم العجوز، ولما بلغ الخنساء نبأ استشهادهم، فما كان منها إلا أن قالت: الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم، وأرجو من ربّي أن يجمعني بهم في مستقر الرحمة.<sup>(3)</sup>

#### 5.1: شعر الخنساء وديوانها :

أ: شعريها: ذكر البغدادي فيما قيل عن الخنساء وشعرها ، أن ابن حاتم الطائي عديّ قدم على الرسول «صلى الله عليه وسلم» وفاخره فقال: "يا رسول الله إنّ فينا أشعر النّاس وأسخى النّاس، وأفرس النّاس. قال سمّهم فقال: أمّا أشعر النّاس فامرؤ القيس بن حجر وأمّا أسخى النّاس فحاتم بن سعد "الطائي" يعني أباه، وأمّا أفرس النّاس ، فعمر بن معد يكرب .فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: « ليس كما قلت يا عدي، أمّا أشعر النّاس فالخنساء بنت عمرو، وأمّا أسخى النّاس فمحمد ، يعني نفسه، وأمّا أفرس النّاس، فعليّ بن أبي طالب. »<sup>(4)</sup>

فيكفيها فخراً شهادة أفصح النّاس، محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم .

ومن المواقف والوقائع التي تعبّر حقيقة عن شاعريّة الخنساء وعبقريتها الفدّة في قول الشعر، ما ذكره صاحب الأغاني، أن النّابغة الذّبّاني كانت تضرب له قبةً من آدم "جلد" بسوق

---

(1)المبرد" أبو العباس محمد بن يزيد"، الكامل في اللغة والأدب، تعليق أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر العربي ،مصر، 1997، ص204، 205.

(2)البغدادي، خزنة الأدب، ص210.

(3) المرجع نفسه، ص210.

(4)المرجع نفسه، م1، ج1، ص208.



عكاظ يجتمع إليه الشعراء ينشدونه ويتحاكمون إليه، فدخل عليه حسان بن ثابت وعنده الأعشى وقد أنشده شعره، وأنشدته الخنساء قصيدتها "قذى بعينك أم بالعين عوار" حتى انتهت إلى قولها :

وإن صخرًا لا تأتم الهداة به \* كأنه علم في رأسه نار

فقال لها النابغة: لولا أن أبا بصير يقصد الأعشى أنشدني قبلك لقلت: أنك أشعر الناس، أنت والله أشعر من كل ذات مثانة. فقالت: ومن كل ذي خصيتين. (1)

وتروي الأخبار أن جريرا سئل عن أشعر الناس فقال: أنا لولا الخنساء ، قيل بما فضلتك؟ قال: بقولها :

إن الزمان وما يفنى له عجب \* أبقى لنا ذنبًا واستوصل الرأس

إن الجديدين في طول اختلافهما \* لا يفسدان ولكن يفسد الناس

كانت الخنساء في أول أمرها تقول البيتين والثلاثة، حتى قُتل أخوها معاوية ثم أخوها صخر فأكثر من الشعر. (2)

لا عجب فيمن كانت هذه صفاتها أن يُجمع علماء الشعر على تقديمها على شواعر العرب كافة، وأن يُقر لها كبار الشعراء في العصور المختلفة كجرير وبشار وغيرهما، ويكفيها شهادة، قول النابغة الذبياني. (3)

ب: ديوانها: أما عن صحة انتساب شعر الخنساء لها وصحة ديوانها فقد تناول النقاد المحدثون هذه القضية، وأفاضوا فيها وحسبنا أن نشير إلى بعضها حيث يقول البستاني: «ويذكر الباحثون أن حفظة شعر الخنساء ورواته الأوائل كان معظمهم من بني سليم أهل زوجها مرداس بن أبي عامر السلمي والد الشاعر المعروف "العباس بن مرداس" وقد أولعوا بشعر الخنساء وتفاخروا به وتناقلوه زمنا طويلا في أوائل القرن الثامن الهجري إذ جاءهم جامعو الشعر ومن كان يتكّب هذه المهام العظيمة، ومنهم أشجع السلمي ابن أخت الشاعرة الخنساء المتوفى في أول القرن الثاني للهجرة، وألفوا ديوان الخنساء الذي سرعان ما تلقّفه العلماء وانصرفوا إلى تدقيقه وشرحه ومنهم يعقوب بن السكيت وابن الأعرابي والثعالبي... وغيرهم. (4)

(1) الأغاني، م5، ج8، ص383 .

(2) البغدادي، خزانة الأدب، ص 208، 209.

(3) البستاني، الروائع، ص219.

(4) المرجع نفسه، ص 219.

وأكدت عائشة عبد الرحمن سلامة ديوان الخنساء بقولها "أنّ الخنساء لم يكن لها دور معروف في معترك الأحزاب السياسية ولا كان لها اتصال واضح بصراع الأهواء العصبية والمذهبية التي تذكر أول ما تذكر دواعي الانتحال، ومن هنا ظلّ شعرها بمنجاة عن العبث والاتهام على قدر ما تحمله ظروف البيئة والرّواية النّقلية".<sup>(1)</sup>

وقد تناول البستاني معظم المراحل التي مرّ بها ديوان الخنساء، من شرح ونقل وطباعة محددة بالتواريخ.<sup>(2)</sup>

ولعلّ ديوان الخنساء "على علّاته يظهر من أسلم الشعر الجاهلي من النّحل وأقربه إلى الصّحة، لما عرفنا من اعتناء بني سليم به من عهد بعيد، ومن استناد جامعيه إلى أهل الخنساء أنفسهم، وهم أحرص النّاس على سلامة أقوالهم أضف إلى ذلك الصّفات الجاهلية البارزة في أكثر قصائدها والدّالة على جاهلية شعرها"<sup>(3)</sup>.

ولا يخرج ديوانها كلّ من رثاء أخويها صخر ومعاوية، ولا سيما صخر، فالقارئ للديوان يشعر وكأنّه في مأتم يُسمع فيه عويل النّائحات، وندب النّادبات، ولطم اللّاطمات ونسمع التّأبين والرّثاء وكأنّنا أمام موسيقى الموت وأنغام القضاء، ترافقها الدّموع السّخية الجارية التي تقرّح الجفون وتلهب العيون، ويكشف ديوانها عن امرأة أصيبت في الصّميم وفقدت أغلى ما تملك في هذه الحياة، فقدت عماد حياتها وزينة شباب حيّها، فقدت أخا كان للحرب سيفاً بتاراً وللمجالس سيداً مختاراً وللقري والضّيفاء نحرّاً وللنّجدة فارساً مغواراً.<sup>(4)</sup>

**6.1: مواقف خالدة في حياة الخنساء:** قد أوردت المصادر عدّة مواقف خلّدها التّاريخ منها موقفها مع الشّاعر دريد الذي خطبها، وموقفها مع حسان بن ثابت والنّابغة في سوق عكاظ.. وقد أشرنا إليه، ومن المواقف البارزة في حياتها.

**أ: موقفها الخنساء من نصيحة عمر بن الخطاب:** حيث يُروى أنّ بني عمومتها أقبلوا على عمر بن الخطاب أيام خلافته، فقالوا يا أمير المؤمنين هذه الخنساء لم تزل تبكي على أبيها وأخويها في الجاهلية حتى ذهبت وأدركت الإسلام وقد قرّحت مآقيها كما ترى، فلو نهيتها، فدخل

(1) عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 84 .

(2) ينظر الروائع، ص 216، 217 .

(3) البستاني، الروائع، ص 218.

(4) أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء، ص 12 .

عليها عمر فإذا هي على ما وُصف له فقال: ما أفرح مآقي عينيك يا خنساء ؟ قالت: بكائي على السّادات من مضر. قال: حتى متى يا خنساء؟ اتقي الله إنّ الذي تصنعين ليس من صنع الإسلام، وإنّّه لو خُلد أحد لخُلد رسول الله" صلى الله عليه وسلم" وإنّ الذين تبكين هلكوا في الجاهلية وهم أعضاء اللهيب وحشو جهنّم، فقالت: ذلك أطول بعويلي عليهم، ثم أنشدت شعرا في ذلك فعزّرها وقال: لا ألومك يا خنساء في البكاء عليهم، خلّوا سبيل عجزكم لا أبا لكم، فكلّ امرئ يبكي شجوه. (1)

ب: موقفها مع عائشة أم المؤمنين زوج نبيّنا محمد صلى الله عليه وسلّم: حيث روى ابن قتيبة وجامعو ديوانها أنّها أقبلت إلى المدينة، فزارت عائشة وعليها صدر أسود من الشّعْر وهي حليقة الرأس تدبّ من الكبر على العصا، فقالت لها عائشة "أخناس" فقالت: لبّيك يا أمّاه . قالت: أتلبسين الصّدار وقد نُهي عنه في الإسلام ؟ قالت: لم أعلم بنهيّه.

قالت: ما الذي بلغ بك ما أرى؟ قالت: موت أخي صخر ثم وصفت لها صنيعه إليها وبرّه بها وقالت: إنّ لصداري سببا، وذلك أنّ زوجي ولعلّها تقصد زوجها الأول الرّواحي الذي كان رجلا متلافا للأموال يقامر بالقداح قد أتلف مالنا حتى بقينا على غير شيء فأتيت صخرا وشكوت له حالي وقلة ذات اليد، فشاطرني ماله فانطلق زوجي فقامر به حتى لم يبق لنا شيء فعدت إليه في العام المقبل أشكو إليه حالنا فشاطرني ماله فعذلت امرأته فردّها وأنشأ يقول :

والله لا أمتّعها خيارها... وهي حصانٌ قد كفتني عارها

ولو هلكتُ فرقتُ خمارها... وجعلتُ من شعرٍ صدارها

ثم شطر ما له فأعطاني أفضل شطريه، فلمّا هلك اتّخذتُ هذا الصّدار، والله لا أخلف ظنّه ولا أكذب قوله ما حييت . (2)

7.1: وفاتها: مثلما اختلفت الروايات والأقوال في تحديد عام بعينه لمولد الخنساء، اختلفوا أيضا في تحديد عام وفاتها، وهي التي ذاع صيتها وبلغ شعرها الآفاق، وقد تناولت عائشة عبد الرحمن قضية وفاتها فأدرجت عدّة أقوال في ذلك فتقول: " إلى جانب القول المشهور بوفاتها عام 26

(1) البستاني، الروائع، ص 214.

(2) ينظر، أبو العباس ثعلب، شرح ديوان الخنساء، ص 219.

هجريّة 646 ميلادي أو 24 هجريّة في أول خلافة عثمان .. وفريق اتّجه إلى القول بأنّها توفيت في زمن معاوية دون تحديد عام بعينه". (1)

ورجّح صاحب الرّوائع وفاتها عام 26 هجريّة مستندا في ذلك إلى خبر عن علقمة بن جرير أنّه قال لمعاوية بأنّه رأى الخنساء في عرس ابنتها عمرة وقد هرمت. (2)

وتضيف عائشة عبد الرحمن " وإذ نرجع إلى الأقدمين نراهم وقفوا بأخبارها عند استشهاد بنبيها الأربعة، في القادسية وأنّ عمر رضي الله عنه كان يعطيها أرزاق أولادها حتى قبض ، والنّص صريح في أنّها أدركت عهد عثمان رضي الله عنه، ونؤثر أن نقف بها عنده دون أن نحاول تحديد عام بعينه لوفاتها" (3).

8.1: مكانتها الشعريّة: لا يختلف اثنان في شاعريّة الخنساء، ويكفيها فخرا شهادة رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم، كما يكفيها رفعة وعلواً، شهادة النّابغة الذبياني.

"وقد أجمع الشعراء ورواة الشعر على أنّها لم تكن امرأة قبلها ولا بعدها أشعر منها" (4).

ونذكروا أنّ جريراً سئل من أشعر النّاس؟ قال: أنا لولا هذه الخبيثة، يعني "الخنساء" فسألوه بم فضلتك؟ فأجاب.

بقولها :

إنّ الزّمان وما تَفَنّى عجائبه... أبقي لنا ذنباً واستؤصل الرّأس

أبقى لنا كلّ مجهولٍ وفجّعنا... بالحالمين فهم هامٌّ وأرماسُ

إنّ الجديدين في طول اختلافهما... لا يفسدان ولكن يفسد النّاس.

وكان بشار بن برد يقول: لم تقل امرأة شعرا إلّا ظهر الضّعف فيه. قيل له أو كذلك الخنساء؟ فقال تلك فاقت الرّجال. (5)

كما أشاد ابن رشيق بعبقريتها وشاعريتها وعلّق على قولها المشهور " كأنّه علم في رأسه نار "

(1) عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 54.

(2) البستاني، الرّوائع، ص 220.

(3) عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 54 .

(4) البغدادى، خزانة الأدب، م1، ج1، ص208.

(5) المرجع نفسه، ص 208، 209.

"بأنّها قد بالغت في الوصف أشدّ مبالغة، وأوغلت إبعالا شديدا بقولها "في رأسه نار " بعد أن جعلته علما، وهو الجبل العظيم." (1)

فلا عجب فيمن كانت هذه صفاتها أن يجمع النقاد و الشعراء على تقديمها على غيرها من شواعر العرب كافة.

## 2.مصادر الصّورة الفنيّة في شعر الخنساء :

أقصد بمصادر الصّورة الفنيّة تلك العوامل الخارجيّة والدّاخلية التي ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيل وبلورة الصّور الفنيّة عند الخنساء، فالإنسان ابن بيئته على رأي ابن خلدون، والشاعر مهما تقدّر وأبدع فلن يخرج من إطاره الزّماني والمكانيّ لأنّه وبكلّ بساطة يَغترِفُ صوره وأفكاره من محيطه وبيئته، التي يعيش فيها، وأدبُه في النّهاية خلاصة تجاربه في الحياة والمجتمع لا أكثر، والخنساء قبل أن تكون شاعرة فهي مجرد فرد يعيش في بيئة بدويّة وصحراويّة ومجتمع قبليّ جاهلي، فالأكيد أنّها ستتأثر بهم وتؤثر فيهم لذا فمن المنطقيّ والطبيعيّ أن يكون في شعرها وديوانها ما يتوافق مع بيئتها وأفكار قبيلتها، وما يتوافق مع ثقافتها ودينها وجنسها وطبيعة وظروف تكوينها، والقارئ لشعرها والمطلّع على ديوانها وما كُتب عن ظروف حياتها، يجد أنّها كانت تمتاح الكثير من صور شعرها من بيئتها وثقافة مجتمعها الجاهليّ حينًا ، ومن خيالها وعصارة تجربتها الشعريّة والشّعوريّة حينًا آخر ، وعليه سأحاول في هذا المبحث أن أسلّط الصّوء على بعض أهمّ المصادر التي ساهمت في بلورة وتشكيل صور الخنساء ، ولعلّ عناصر الطبيعة تأتي في الطليعة.

**1.2.الطبيعة والصّورة الفنيّة:** الطبيعة في شعر الخنساء حاضرة وبقوة، بتعاقب ليلها ونهارها، حاضرة بشمسها وقمرها، بسماؤها وأرضها، بسهولها وأنهارها، حاضرة بنباتاتها وحيواناتها، حاضرة ببردها وحرّها، حاضرة بكلّ تفاصيلها، والخنساء قد اغترفت منها وجعلتها مادّة لصورها، فعبرت من خلالها عن تجربتها ، وتموّجات نفسها ،عبرت عن ألمها ومأساتها، وكلّ ما اختلج واختمر في خاطرها، من هموم وأفراح ، وأحزان وأتراح .  
ومن المظاهر الطبيعية في شعرها حسب نسبة حضورها في الدّيون .

(1)ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، لبنان،

أولاً: الحيوانات: والتي شكّلت مصدراً ثرياً لمعظم صورها، ومُعادلاً رمزياً لها و لأخويها وأسياد قبيلتها في أحيان كثيرة، و صورة الأسد تأتي في مقدّماتها.

أ: الأسد في صور الخنساء: في شعر الخنساء تستحوذ صورة الأسد حسب نسبة حضورها في الديوان على حصّة الأسد، فقد كان مُعادلاً رمزياً لأخويها، وباعثاً نفسياً استلهمت منه الخنساء معاني الشّجاعة والإقدام ، ومعاني القوّة والأبوة ، وغيرها من معاني السّيادة والسّطوة، وهذه بعض الشّواهد في شعرها حيث نقول:

وأخيا من مُخبّاة كعابٍ \* وأشجع من أبي شبلٍ هزبرٍ  
هريث الشّدق ربّبالٍ إذا ما \* عدا لم تُنه عَدُوّته بزجرٍ  
ضُبارمةٍ توسّد ساعديه \* على طُرق الغُزاة وكلّ بحرٍ  
تدين الخادرات له إذا ما \* سمعن زئيره في كلّ فجرٍ. (1)

إنّ القارئ لهذه الصّور والشّواهد لا يكاد يفرّق أو يميّز بين صخرٍ والأسد، فالأسد هنا معادل رمزيّ لصخر، فالأسد هنا يمثّل الشّجاعة والأبوة وسِعة الملك والمنعة والسّيادة، ويأتي في مواضع أخرى رمزاً للهيبّة وشدّة الفتك والغيرة والحماية والإقدام، و هذا الحضور المكثّف لصورة الأسد في ديوان الخنساء أكيد له بواثت نفسية واجتماعية، ناتجة ومُترسّبة في ذهنية الجاهلي عن مكانة الأسد التي حظي بها في ثقافتهم وحياتهم ووجدانهم وضميرهم ووعيهم الجمعي، لذا اتّخذوه مادة لصورهم ومعادلاً رمزياً لشجاعهم زمن الجاهلية، حيث وجدوا في هيئته وهيبته وشخصيّته ما يتناسب مع قيمهم النّفسية والاجتماعية، التي كانوا ينشدونها ويسعون إلى الاتّصاف بها وتحقيقها في حياتهم، كالشّجاعة والإقدام والسّلطة والسّطوة... وغيرها من المعاني والقيم الفاضلة التي كان يدعو إليها الفرد زمن الجاهليّة.

ومن الحيوانات التي حظيت بالحبّ والاهتمام في شعر الخنساء على سبيل التّمثيل لا على سبيل الحصر نجد" الخيول، و النّوق، وكذا الطّباء ، والدّناب والبقر والحمر الوحشيّة، والكلاب البريّة والطّيور وغيرها من الحيوانات التي تختلف نسبة حضورها في الديوان من حيوان إلى حيوان .

---

(1)ديوان الخنساء ،ص 46.

ب. صورة الخيل: جاءت في شعر الخنساء لتعبّر عن الخير، والجمال والرّشاقة والمنعة والسّعة والأنفة والأصالة وغيرها من القيم والشّيم، التي عُرِفَت الخيل بها بين عرب الجاهلية، حتى غدت مضرِبًا للأمثال عند الشعراء ومصدرا مُلهما عند الخنساء التي تَغَنّت بأصالتها وقوتها. في قولها:

يَعْدُو بِهِ سَابِحٌ نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ \* مُجْلِبِبٌ بِسَوَادِ اللَّيْلِ جَلْبَابًا. (1)

وقولها:

ثَارَتْ ثُبَارِي أَعُوجِيًّا مُصَدِّرًا \* طَوِيلَ عَذَارِ الْخَدِّ جُوجُؤُهُ رَحْبُ. (2)

ورمزت بها للمنعة والسّعة والذكاء في عدّة مواضع في قولها:

يَزِيدِي بِهِ فِي نَفْعِهَا سَابِحٌ \* أَجْرُدُ كَالسَّرْحَانِ تَبْتُ الْحِضَارِ (3)

وأرادت بها السرعة فقالت عن فرس قاتل أخيها :

فَأَتَتْ بِهِ أَسْلُ الْأَسْنَةِ ضَامِرٌ \* مِثْلُ الْعُقَابِ غَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ (4)

كما أرادت بالخيال الكثرة كقولها:

صَبَّحَتْهُمْ بِخَيْلٍ تَزِيدِي كَأَنَّهَا \* جَرَادٌ زَفْتُهُ رِيحٌ نَجِدِ إِلَى الْبَحْرِ (5)

ج. صورة الإبل والنّوق: فقد اتخذت منها الخنساء مادة لصورها، ومعادلا رمزيا لتجربتها الشعرية ومأساتها، حيث استلهمت منها معاني القوّة والصّبر والصّلابة والتّحدي والأمومة كقولها مثلاً عن ناقة أخيها:

قَطَعَتْ بِمِجْدَامِ الرّوَّاحِ كَأَنَّهَا \* إِذَا حُطَّ عَنْهَا كُورُهَا جَمَلٌ صَعْبُ. (6)

واستلهمت من النّاقة معاني الجزع والحنان وشدّه التّعلق.

كقولها:

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ \* لَا حَنِينَانَ: إِعْلَانٌ وَإِسْرَارُ

---

(1) ديوان الخنساء، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

(4) المصدر نفسه، ص 57.

(5) المصدر نفسه، ص 52.

(6) المصدر نفسه، ص 9.

تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَّرْتُ \* فَإِنَّمَا هِيَ: إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ (1).

وقولها:

يَحْنُنْ بَعْدَ كَرَى الْعُيُونِ \* حَنِينٌ وَالْإِهْ قَوَامِخُ (2)

د. صورة الظباء: حضورها في شعر الخنساء كان خافتا نسبيا، ولم تهتم الخنساء بأنواعها ولا بجمالها بقدر ما اهتمت بأنوثتها وضعفها، فالظبية عند الخنساء، هي تلك المرأة السبية الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة كقولها مثلا:

وَسَبِي كَأَرَامِ الصَّرِيمِ تَرَكْتُهُ \* خِلَالَ الدِّيَارِ مُسْتَكِينًا عَوَاطِئُهُ (3).

ورمزت بها أيضا إلى الكثرة واستعارت منها اللون الأحمر كقولها:

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ إِذَا \* رُكِبَتْ خَيْلٌ لَخِيلٍ كَأَمْثَالِ الْيَعَافِيرِ (4).

وَالْيَعَافِيرُ مفردُهَا يُعْفُورٌ وهو الظبي ذي اللون الأحمر.

هـ. صورة الطيور: فقد كان لها مكان في الديوان، وقد أغنت الخنساء بها الكثير من صورها ومعاني شعرها، فاستلهمت من طائر القطا معاني الكثرة كقولها:

وَابْكِي لَخِيلٍ مِثْلَ الْقَطَا غُصْبًا \* فَقَدْ لَمَّا تَوَى سَيْبًا وَأُنْهَابًا. (5)

واستلهمت من الطيور الجارحة كالصقور والعقبان معاني السيادة والسرعة.

كقولها:

وَهُمَا كَأَنَّهُمَا وَقَدْ بَرَزَا \* صَقْرَانِ قَدْ حَظَّ عَلَى وَكْرٍ. (6)

وقولها:

فَأَتَتْ بِهِ أَسْلُ الْأَسْنَةِ ضَامِرٌ \* مِثْلُ الْعُقَابِ غَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ. (7)

---

(1) ديوان الخنساء، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

(4) المصدر نفسه، ص 66.

(5) المصدر نفسه، ص 7.

(6) المصدر نفسه، ص 76.

(7) المصدر نفسه، ص 57.



واستلهمت من الطيور الضعيفة ومن أصواتها معاني الحزن والضعف والحنين والانكسار، حيث أسقطت مأساتها على هذه الطيور وجعلت منها معادلاً رمزياً لتجربتها الشعورية على غرار طائر الحمام والورقاء وطير السعود والطائر الصيَّاح، وغيرها من الشواهد كقولها :

كُونِي كَوَرْقَاءَ فِي أَفْنَانٍ غِيلَتْهَا \* أَوْ صَائِحٍ فِي فُرُوعِ النَّخْلِ هَتَّافٍ. (1)

وقولها :

أَبْكِي لِصَخْرٍ إِذَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ \* حَمَامَةٌ شَجَّوْهَا وَرَقَاءَ بِالْوَادِي. (2)

واستلهمت من طائر البوم معاني الشؤم والخراب واستلهمت من طائر السعود معاني الحياة والأمل.

أمّا عن المدركات الحسية الطبيعية الأخرى سواء الحية أو الجامدة فقد كانت حاضرة بقوة وقد استعانت بها الخنساء في بناء صورها، والتعبير عن خواطرها المكبوتة، فذكرت النباتات والأشجار، والكواكب والأقمار، والصَّحاري والبحار.

و. النبات والأشجار في الصورة الفنية:

استلهمت الخنساء من الأغصان معاني الجمال والنضارة والشباب والقوة والفتوة كقولها مثلاً :

كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ بَسَقَا \* حِينَا عَلَى خَيْرٍ مَا يُنْمَى لَهُ الشَّجَرُ. (3)

واستلهمت من الأشواك معاني الحقد والحسد والشّماتة كقولها :

إِنَّ الشَّجَاةَ الَّتِي حَدَثْتُمْ إِعْتَرَضَتْ \* خَلْفَ اللَّهَا لَمْ تُسَوِّغْهَا الْبَلَاعِيمُ. (4)

حيث استعارت الخنساء شوك الشجاة للتعبير عن شماتة أعدائها وبنى عموميتها بمقتل أخويها. ز. الكواكب والأقمار: فهي من المدركات الحسية الضوئية الجامدة، التي كانت حاضرة بقوة في شعر الخنساء وفي صورها، وقد استلهمت منها معاني الجمال والسّيادة والشُّهرة والفضل والعطاء حال شروقها وضياؤها وتوهّجها، أمّا عند كسوفها وخسوفها وانكدار نورها وضوئها وأقولها فتتغيّر دلالة معانيها لتعبّر بها الخنساء حينها عن الموت والحزن والفقد، وكل معاني النكوص والانطفاء ، ومن الشواهد عن حضور صورة الكواكب في شعر الخنساء .

(1) ديوان الخنساء، ص 98..

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) المصدر نفسه، ص 74.

(4) المصدر نفسه، ص 127.

قولها مثلاً :

أَغْرَ أَزْهَرُ مِثْلَ الْبَدْرِ صُورَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدْبٌ.

\*\*\*

أَبْيَضُ أَبْلَسُ — جُ وَجْهُهُ \* كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ الْبَشَرِ.

\*\*\*

وَابْكِي أَخَاكَ كَانَ مَحْمُودًا شَمَائِلُهُ \* مِثْلَ الْهَلَالِ مِنْيرًا غَيْرِ مَغْمُورِ.

\*\*\*

كُنَّا كَأَنْجَمٍ لَيْلٍ وَسَطَهَا قَمَرٌ \* يَجْلُو الدَّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا الْقَمَرُ.<sup>(1)</sup>

وقولها :

يَذْكُرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا \* وَأَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ.<sup>(2)</sup>

فالقراءة السطحية والبسيطة لمصادر هذا البيت متعددة ومتشعبة، فالشمس مصدر طبيعي حسي، والتذكر مصدر عقل نفسي، وطلوع الشمس وغروبها معادلان رمزيان للحياة والموت، وقد يعتبران مصدرًا دينيًا عقديًا وأسطوريًا في ثقافة عرب الجاهلية، وعليه فمصادر الصورة الفنية في شعر الخنساء بشكل خاص، متداخلة ومتعاضدة فيما بينها، وتختلف من قصيدة إلى قصيدة، فمنها الطبيعية "الحية والجامدة"، ومنها المصادر الدينية والاجتماعية، ومنها الفلسفية والنفسية المتعلقة بتجربة الخنساء الشعرية والشعرية.

وهذه بعض النماذج المتفرقة للمدركات الحسية الطبيعية التي كانت مصدرًا رئيسًا من مصادر الصور الفنية في شعر الخنساء والتي استلهمت منها العديد من المعاني التي تتناغم مع جانبها النفسي الوجداني.

فقد استلهمت من البحر معاني الكرم، كقولها :

كَأَنَّ بُغَاةَ الْخَيْرِ عِنْدَكَ أَصْبَحُوا \* عَلَى نَهْجٍ مِنْ طَافِحِ الْبَحْرِ خَضِرِ.<sup>(3)</sup>

واستلهمت من الجبل معاني العزة والشهرة والشموخ والأنفة والإباء

كقولها :

---

(1) ديوان الخنساء ، ص، 13، 63، 67، 73.

(2) المصدر نفسه ، ص 84.

(3) المصدر نفسه ، ص 135.

وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارًا. (1)

واستلهمت من الجراد معاني الكثرة كقولها:

ومبثوثة مثل الجراد وزعتها \* لها زجلٌ يملأ القلوب من الذُّعر. (2)

واستلهمت من الذئب الذكاء وحضور الذهن كقولها:

يَرِدِي بِهِ فِي نَقْعِهَا سَابِجٌ \* أَجْرُدُ كَالسَّرْحَانِ ثَبْتُ الْحِضَارِ. (3)

واستلهمت من الرعد والسحب والغيث معاني الكرم والعطاء.

كقولها:

وَكُنْتُ لَنَا غِيثًا وَظِلًّا رَبَابَةً \* إِذَا نَحْنُ شَيْنَا بِالنَّوَالِ اسْتَهَلَّتِ (4)

واستلهمت من الليل معاني الحزن والوحدة والانكسار كقولها:

إِنِّي تَذَكَّرْتُهُ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ \* فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبٍ. (5)

واستلهمت من الجناح والعرش والركن معاني الحماية والحنان والعطف واللطف كقولها:

مُعَاوِيَةُ بْنُ عَمْرِو كَانِ رُكْنِي \* وَصَخْرًا كَانِ ظِلُّهُمْ الظَّلِيلُ

بَكَتْ عَيْنِي وَحُقَّ لَهَا الْعَوِيلُ \* وَهَاصَ جَنَاحِي الْحَدُثُ الْجَلِيلُ (6)

وقولها :

إِنَّ أَبَا حَسَّانَ عَرِشُ هَوَى \* مِمَّا بَنَى اللَّهُ بِكِنِّ ظَلِيلٍ. (7)

واستلهمت من الكبش معاني السيادة والقيادة كقولها:

ذَرِي عَنْكَ أَقْوَالُ الضَّلَالِ كَفَى بِنَا \* لَكَبِشِ الْوَعَى فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ نَاطِحَا. (8)

واستلهمت معاني الكرم من الندى ومن النار وكثرة الرماد.

كقولها:

---

(1) ديوان الخنساء ،ص 49.

(2) المصدر نفسه ،ص 51.

(3) المصدر نفسه ،ص 69.

(4) المصدر نفسه ،ص 18.

(5) المصدر نفسه ،ص 14.

(6) المصدر نفسه ،ص 111.

(7) المصدر نفسه ، ص 115.

(8) المصدر نفسه ، ص 24 .

يَنْدُبْنَ فَقَدْ أَخِي النَّدَى \* وَالْخَيْرِ وَالشَّيْمِ الصَّوَالِحِ (1)

وقولها :

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ كَثِيرُ الرَّمَادِ إِذَا مَا شَتَا

فَنِعْمَ الْفَتَى تَعَشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ كُوَيْزُ بْنُ صَخْرٍ لَيْلَةَ الرِّيحِ وَالظُّلَمِ. (2)

## 2.2. المناخ الاجتماعي والصورة الفنية:

إن كانت البيئة الطبيعية بكلّ مدركاتها الحسيّة تتدخل بصفة مباشرة أو غير مباشرة في تشكيل الصور الفنيّة للخنساء، فإنّ الحياة الجماعيّة للقبيلة والظّروف الاجتماعيّة زمن الجاهلية، وكذا تموجات النفسيّة والعاطفية التي عاشتها الخنساء جرّاء تجربتها الشعريّة، تتدخل بطريقة شعوريّة أو لا شعوريّة في بلورة وتشكيل وتوجيه دلالات الصّور الفنيّة عندها، سواء كانت هذه الصّور ذهنيّة أو حسيّة، فالعصبية القبليّة، والثّار والمعتقدات الدّينيّة والنّزاعات الدّاخلية، والممارسات والطّقوس التّعبدية الجاهلية، وكذا الأسطورية الموروثة وحتى المكبوتات والانفعالات النفسيّة والعاطفيّة.. كلّ هذه العوامل الدّاخلية والخارجية، ساهمت في بناء وتشكيل الصور الفنيّة عند الخنساء، ولعلّ المناخ الاجتماعي كان أكثر هذه العوامل حضوراً وتأثيراً في صورها.

حيث يكوّن المناخ الاجتماعي في العصر الجاهلي مدخلا مهما في كشف مغزى وأسرار الشّعور الجاهلي، الذي أدى دورا مهما في التّعبير عن آمال وتطلّعات حياة الجاهلي وأشواقه، حيث القبيلة مثّلت بالنسبة له قُطب الرّحى في هذه الحياة، والبعد الأعماق في وجدانه ، باعتبارها الوطن الرّاحل معه أبداً، الذي يقيه من الانصهار والدّوبان في هذا المدى الصّحراوي البعيد، ويؤسس له شرعيّة أخلاقية وثقافيّة ضمن شروط البيئة والتّاريخ. (3)

ساهمت الخنساء بصيّتها وصوتها، وكذا ببلاغة شعرها وقوّة شعورها، بشكلٍ ما في انتشار وشيوع قصّتها، حيث استطاعت أن تنفض الغبار عن صورة قبيلتها، وتجعل لها موضع قدم بين القبائل، فكانت الخنساء تمثّلها بشعرها، ولسان حالها في المحافل، فإن كان صخر يملك سلطة

(1) ديوان الخنساء، ص 23.

(2) المصدر نفسه ، ص 130.

(3) علي مصطفى عشّا، جدل العصبية القبليّة والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، ج3، المجلد 82 ، ص 514.

وقيادة سياسية فعلية في قبيلة بني سليم، فإن الخنساء بشعرها وسُمعتها بين العرب تملك سلطة وسطوة معنوية وفكرية، امتدت لتشمل كل ربوع وأطراف الجزيرة العربية.

حيث أرخت الخنساء بشعرها لقبيلة بني سليم خاصة، وللعرب عامة، نشرت بشعرها القيم، واستنهضت الهمم، وساهمت في بقاء وتماسك قبيلتها، بنبذ التفرقة بين أفرادها، فالخنساء بنزعتها الجماعية والقبلية استطاعت أن تحوّل مأساتها من قصة فردية، إلى مأساة وتجربة جماعية، لها أبعاد اجتماعية ونفسية، لذا نجدتها في الكثير من قصائدها، تتحوّل من بكاء صخر لنفسها، إلى بكاء صخر للقبيلة والقيم، فالخنساء وإن كان ظاهر شعرها رثاءً وبكاءً تعبّر فيه عن ذاتها ولواعج نفسها، وتنفّس به عن مكبوتاتها و الحزن والهم الذي ألمّ بها بعد مقتل أخويها ، فإنّها في الكثير من قصائدها وصورها يتحوّل الضمير "أنا" الذاتي عندها ويذوب ويتلاشى في نزعة "نحن" والمصير الجماعي للقبيلة، فهي لا تبكي صخرًا لنفسها فحسب، بل تبكيه لقومها وقبيلتها، تبكي في أخويها الكرم والشجاعة، تبكي السيادة والشيم ، تبكي الأخلاق والقيم، تبكي الأمل والغد الباسم الذي كانت ترسمه في نفسها وأحلامها، قبل موت أخويها، وهذه بعض الشواهد التي تحمل بعدا اجتماعيا في شعرها كقولها:

فابكي أخاك لأيتام وأرملة \* وابكي أخاك إذا جاورت أجناباً  
وابكي أخاك لخيّل كالقطا غصباً \* فقدن لما نوى سيباً وأنهاباً

\*\*\*

وابكي أخاك لأيتام وأرملة وابكي أخاك لحقّ الضيف والجار. (1)

ومن الصور الفنية التي تشكّلت مستعينة بالقيم الاجتماعية، تلك الصور التي تجسّد معاني الكرم والشجاعة، والفروسية والعفة، والوفاء والحلم... وغيرها من القيم التي عُرف بها العرب في الجاهلية. وهذه بعض الشواهد على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، فالعفة تتجسّد في قولها مثلاً:

ولا يقُوم إلى ابن العم يشتمه \* ولا يدب إلى الجارات تخويداً.

قد عشت فينا ولا تُرمى بفاحشة \* حتّى توفّاك ربّ الناس محموداً. (2)

(1) ديوان الخنساء، ص 75، 7.

(2) المصدر نفسه، ص 40.

والكرم في قولها:

صَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالنَّدَى مُتَدَفِّقًا \* مَأْوَى الْيَتِيمِ وَغَايَةُ الْمُنتَابِ.

\*\*\*

هُمْ يَمْلَأُونَ لِلْيَتِيمِ إِنَاءَهُ \* وَهُمْ يُنْجِزُونَ لِلْخَلِيلِ الْمَوَاعِدَا. (1)

والحلم في قولها:

ذَاكَ الَّذِي كُنَّا بِهِ نَشْفِي الْمَرِاضَ مِنَ الْجَوَانِحِ.

\*\*\*

قَدْ كَانَ مَأْوَى كُلِّ أَرْمَلَةٍ \* وَمُقِيلَ عَثَرَةٍ كُلِّ ذِي عُذْرٍ. (2)

والشجاعة والفروسية في قولها:

وَتُغْشِي الْخَيُْولَ حِيَاضَ النَّجِيعِ \* وَتُعْطِي الْجَزِيلَ وَتُرْدِي الْعِشَارَ

\*\*\*

جَزَزْنَا نَوَاصِي فُرْسَانِهَا \* وَكَانُوا يَظُنُّونَ أَنْ لَا تُجَزَّا

وَنَلْبَسُ فِي الْحَرْبِ نَسَجَ الْحَدِيدِ \* وَنَسْحُبُ فِي السَّلَمِ خَزَا وَقْرًا. (3)

ومعاني السيادة في قولها:

وَإِذْ يَتَحَاكُمُ السَّادَاتُ طُرًا \* إِلَى أَبْيَاتِنَا وَذَوِي الْحُقُوقِ. (4)

وغيرها من الأخلاق والقيم الاجتماعية، السائدة زمن الجاهلية، ومن أبرز تجليات المظاهر الاجتماعية "العصبية القبلية"، التي تتغذى على نزعة حب الانتماء، وتقوم أساسا على الولاء و رابطة الدّم والأخوة بين بني العمّ، لذا كانت قضية حقن وإراقة الدّماء من أسمى المظاهر التي تتجلى فيها العصبية القبلية، فهي بمثابة بطاقة الهوية والدليل على الانتماء عند الخنساء لذا كثيرا ما عزفت الخنساء على هذا الوتر وبالإحاح، ودعت قومها إلى الأخذ بثأرها، الذي يكاد يكون عقيدة والتزاما معنويا وروحيا مقدسا عندها، وعند عرب الجاهلية، حيث مجّده ودعوا إليه، ومن الشّواهد الشعريّة التي تدعو فيها الخنساء بني عمومتهما إلى الثّأر لأخويها قولها:

---

(1) ديوان الخنساء، ص، 11، 32.

(2) المصدر نفسه، ص 22، 56.

(3) المصدر نفسه، ص 82، 55.

(4) المصدر نفسه، ص 104.

ولا أسألم قوماً كنت حربيهم \* حتى تعود بياضاً جؤنه القار  
لا نوم حتى تقودوا الخيل عابسة \* ينبذن طرْحاً بمهراث وأمهار  
أو ترحضوا عنكم عاراً تجللكم \* رخص العوارك حيضاً عند أطهار<sup>(1)</sup>.

وقالت أيضاً:

إذا ما القوم أحربهم تبول \* كذاك التبل يطلب كالفروض<sup>(2)</sup>.

والتبل يعني العداوة والثأر وقالت مفتخرة بصخر وسرعته في الأخذ بثأر أخيه:

فيذكرك ثأراً ثم لم يخطه الغنى \* فمثل أخي يوماً به العين قرب  
فإن طلبوا وترا بدا بتراتهم \* ويصبر يحميهم إذا الخيل ولت<sup>(3)</sup>.

كما يُعتبر شعر الخنساء، صدًى للخلافات الداخلية البينية، المنتشرة بين الأقارب داخل البطن الواحد في القبيلة، أو بين العشائر المنتمية إلى الفرع الواحد، وهذه الخلافات طرحتها الخنساء في معرض شعرها صراحة وكناية، ودعت إلى ربها حفاظاً على تماسك القبيلة.  
كقولها مثلاً :

فل للذي أضحى به شامتا \* إنك والموت معاً في شعار

إن كان صخرٌ تولّى فالشّماث بكم \* وليس يشمت من كانت له طوم<sup>(4)</sup>

ولعلّ نزعة الأخذ بالثأر تجمع بين البعدين الاجتماعي والديني، لأنّ الثأر كان بمثابة العقيدة عند عرب الجاهلية، فكلاهما يخضع إلى طقوس وممارسات تكاد تكون دينية متوارثة وهذا ما يدفعنا إلى الإشارة إلى تأثير المناخ الديني في شعر الخنساء ودوره في بناء وتشكيل صورها الفنية.

### 3.2. المناخ الديني والصورة الفنية:

يعتبر الدين أكثر ما يميّز الشعوب والثقافات عبر العصور، فكثيراً ما كان الدين البوابة الأهم في الدخول إلى عوالم هذه الشعوب والأمم ، وكثيراً ما ساعد المؤرخين والنقاد في الكشف عن

(1) ديوان الخنساء، ص 59 .

(2) المصدر نفسه، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

(4) المصدر نفسه، ص 127.

جوانب هامة في حياتها ومسيرتها، إذ شغلت الناحية الروحية-والتي يُعدّ الدين عمادها- حيزًا كبيرًا من تفكيرها واهتمامها لذا يمكن اعتباره مصدرا هاما من مصادر الصور الفنية.<sup>(1)</sup>

وقد عرف العرب زمن الجاهلية عدّة ديانات في أرض الجزيرة، فمنهم من كان على دين إبراهيم، ومنهم من كان على دين النصارى، ومنهم من اتّبع دين اليهود، ومنهم من عبد الأصنام ومنهم من كان يمارس طقوسا تعبدية جاهلية، كعبادة الشمس أو القمر والشجر... حتى جاءهم الإسلام وأخرجهم من غياهب الجهالة والظلام.

ولا بدّ أنّ الخنساء على غرار أهل الجاهلية وشعرائها، كانت تمارس طقوسا تعبدية، أو على الأقل كانت تؤمن بفكرة وجود قوى غيبية، أو إله يسيّر هذا الكون العظيم.

لذا سأحاول في عجالة أن أسلط الضوء على الجانب الديني في شعر الخنساء والذي ساهم ولو بطريقة غير مباشرة في تشكيل بعض صورها الفنية، وساهم في توجيه دلالاتها، ولعلّ أول الإشارات التي تحمل أبعادا عقدية أو دينية، تلك الممارسات والطقوس التي تكاد تكون سحرية عند فقد عزيز أو قريب، أو عند طلب الثأر، والخنساء كما رأينا طالبت قومها بالثأر لها في الكثير من قصائدها، كما أنّها مارست بعض الطقوس عند حزنها وبكائها على أخيها. وطلب الثأر أمر إلهي مُقرّر عند أهل الجاهلية، وتنفيذ القتل بالقاتل - حيث لا حكومة تأخذ حق المظلومين - مطلب إلهي وعقيدة لها حرمتها وشعائرها، لذا عدّت الخنساء الموثور إذا لم يثأر من أعدائه نجسًا ومكللا بالعار، وإنّما يُطهّر بالثأر ومن ذلك كانوا لا يغسلون أجسادهم حتى يأخذوا بثأرهم من أعدائهم<sup>(2)</sup>.

وقول الخنساء يبيّن تلك الرؤية أو العقيدة حيث تقول :

**أَوْ تَرَحُّصُوا عَنْكُمْ عَارًا تَجَلَّلَكُمْ \* رَحَضَ الْعَوَارِكِ حَيْضًا عِنْدَ أَطْهَارِ<sup>(3)</sup>**

والخنساء على غرار شعراء الرثاء في الجاهلية مارست بعض الطقوس عند موت أخيها "صخر ومعوية " حيث لبست الصّدار، وحلقت شعر رأسها، واتخذت حلّة غليظة من الشعر، وعلّقت

---

(1) ينظر رباح علي، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، إشراف عدنان أحمد، جامعة تشرين،

سوريا، 2013 ص 9.

(2) أنور أبو سويلم ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ط: 01 ، دار الجيل ، 1987 ص 5.

(3) ديوان الخنساء ، ص 59.



نعلي صخر على صدرها ورقبتها... هذه الحلة يقول عنها أبو سويلم أنها "شبيهة بحلل الكهان وحلل الهجائيين" (1).

وقد تمسكت بهذه الممارسات والطقوس حتى زمن عمر بن الخطاب الذي رآها وهي تطوف حول البيت مخلوقة الرأس تبكي وتلطم خديها وقد علقت نعلي صخر في خمارها فناهاها عن ذلك ووعظها فقالت إني رزئت فارسا لم يرزأ أحد مثله..وقالت ترثي أخاها:

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَفِيقِي \* وَصَبِرَا إِنْ أَطَقْتُ وَلَنْ تُطِيقِي  
وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا \* مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الْحَلِيقِ. (2)

و من الممارسات والطقوس التي تحمل بعدا دينيا "الدعاء بسقيا القبور" كقولها:

اسْقِي بِلَادًا ضُمَّتْ قَبْرَهُ \* صَوْبَ مَرَابِيعِ الْغُيُوثِ السَّوَارِ

وما سُؤَالِي ذَاكَ إِلَّا لِكَيْ \* يُسْقَاهُ هَامٌ بِالرَّوْيِ فِي الْقِفَارِ. (3)

وقد تكرر الدعاء بسقي قبر صخر في شعر الخنساء كثيرا وبشكل ملفت، الأمر الذي يُوحى بوجود بعد عقدي في هذا الدعاء، وقد علّق أبو سويلم على هذا المعتقد: "أنّ الخنساء كانت تعتقد أنّ الرّوح التي أزهقت عطشى ، والماء بالنسبة لها يعني الحياة والهامة تصيح اسقوني، اسقوني والماء قد يكون بدلا عن سُقيا الدّم الذي تطلبه الهامة أو الرّوح وتصيح من أجله... ولا أستبعد أن يكون الدعاء بسقيا القبور من بقايا تراث ديني قديم كان أصلا طقسا سحريا يُمارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب عند استدعاء المطر" (4).

ومن الرّؤى الفلسفيّة والعقدية التي تحمل أبعادا دينية في شعر الخنساء موقفها من الدّهر ورؤيتها لحقيقة وحتمية الموت والتي تراوحت بين عقيدتها في الجاهلية والإسلام، فكثيرا ما تتبرّم الخنساء من الدّهر في شعرها وتنسب له كلّ ما حلّ بها من همّ وغمّ، وقد تكرر في شعرها أكثر من أربعين مرة حتى أصبح ظاهرة فنية شاخصة وملفتة، تُخفي خلفها أبعادا نفسيّة وعقدية سيأتي معنا ذكرها بالتفصيل في الجانب التّطبيقي من البحث، أمّا عن نظرة الخنساء ورؤيتها

(1) أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 53.

(2) ديوان الخنساء، ص 103.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

(4) أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 49.

العقدية لظاهرة الموت عند بني البشر فقد آمنت بحقيقته وسلّمت بحتميتها، رغم تبرّمها منه في الكثير من قصائدها كقولها:

مَا لَإِذَا الْمَوْتِ لَا يَزَالُ مُخِيفًا \* كُلَّ يَوْمٍ يَنَالُ مِنَّا شَرِيفًا  
فَلَوْ أَنَّ الْمُنُونَ تَعَدَّلُ فِينَا \* فَتَنَالَ الشَّرِيفَ وَالْمَشْرُوفَا  
أَيُّهَا الْمَوْتُ لَوْ تَجَافَيْتَ عَن صَخْرٍ \* لَأَلْفَيْتَهُ نَقِيًّا عَفِيفًا. (1)

إنّ تبرّم الخنساء من الموت تارة، وإيمانها وتسليمها بحتميتها تارة أخرى، يعبر عن تغيير قناعاتها وعقيدتها، فعلاًها قالت ما قالت عند تبرّمها من الموت زمن جاهليتها، ولعلّ إيمانها وتسليمها بحتميتها وأنّ كلّ نفس إلى وقت ومقدار قناعة تولّدت عندها بعد إسلامها، و الشيء الوحيد الذي يمكن أن يشي بعقيدتها الجاهلية ويميّز نظرتها إلى الموت قبل الإسلام، هو خطابها ومناداتها للميّت واعتقادها الساذج بخلود روحه وإمكانية تشكّل طيفه في صورة طائر يحوم على قبره، وهذا من دون شكّ من رواسب عقيدتها الجاهلية.

ويعتبر الاعتقاد بخلود الروح فكرة محوريّة في كلّ الأساطير الجاهلية، فالروح لا تقنى إنّما الذي يفنى هو الجسد، لذلك كانت الأرواح تحلّ في الشجر والحجر وتسنقرّ في الأماكن المهجورة والآبار القديمة حسب اعتقادهم، وكانوا إذا غمّ عليهم أمر الغائب جاءوا إلى بئر قديمة بعيدة الغور ونادوا يا فلان ثلاث مرّات فإن كان ميّتا لم يسمعوا له صوتاً له (2).

و كانت الخنساء تؤمن بهذه العقيدة الجاهلية، فكثيراً ما كانت تتادي روح أخيها بعد موته ودفنه، ومن الشواهد على ذلك قولها:

فَخَنَسَاءُ تَبْكِي فِي الظَّلَامِ حَزِينَةً \* وَتَدْعُو أَخَاهَا لَا يُجِيبُ مُعَفَّرًا. (3)

وتخاطب روحه أحياناً بقولها "لا تبعد" وكأنّه مائل بجسده أمامها، كقولها :

فَاذْهَبْ فَلَا يُبْعِدَنَّكَ اللَّهُ مِنْ \* رَجُلٍ مَنَاعٍ ضِيمٍ وَطَلَابٍ بِأَوْتَارٍ.

\*\*\*

فَلَا يَبْعِدْ أَبُو حَسَّانَ صَخْرٌ \* وَحَلَّ بِرَمْسِهِ طَيْرُ السَّعُودِ.

(1) ديوان الخنساء، ص 99.

(2) أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 41.

(3) ديوان الخنساء، ص 62.

فلا يبعدن قبرٌ تضمّن شخصه \* وجاد عليه كلّ واكفة القطر

ولا يُبعدن الله صخرًا فإنّه \* أخو الجود يبني للفعل العواليا. (1)

ويتكرر خطابها وحديثها مع فقيدتها، في معظم قصائدها ليعبر هذا الفعل عن جاهلية عقيدتها، ولعلّ هذا النوع من الصور يحمل أبعادا نفسية أكثر منها عقديّة، فهو أقرب إلى الهذيان والهستيريا أو التّلف والوسواس العصبي القهري، الذي وصلت إليه الخنساء بعد موت أخويها.

ومن الممارسات التي تحمل طابعا دينيا وأسطوريا "تقديسهم الشّمس والقمر والهِلال".

حيث شهد عرب الجاهلية أو عرب ما قبل الإسلام، تنوعا في الدّينانات التي عرفوها وتوارثوها ، بالإضافة إلى معرفتهم بوجود الله الخالق العظيم، وقد اتّجه كثيرون إلى تقديس الأوثان وتأليه الأصنام، في محاولة منهم لسدّ الفراغ الرّوحي الذي تسرّب إلى نفوسهم بسبب امتداد البعد الزّمني الذي يفصلهم عن دين من سبقهم من الأقبام (2) .

أمّا فكرة ارتباط القمر بالرجل المثل ، فهو شكل من أشكال التّقديس التي يخلعها الدّهن البدائي والجاهلي على العظماء، وقد عُبدت الملوك والأبطال في الدّينانات القديمة نتيجة وضعهم ومكانتهم المرموقة في المجتمع، وقد احتفظ الشّعر العربي بآثار دالّة على هذا المعتقد، فكثيرا ما يُربط عندهم بين الممدوح وبين الهلال أو القمر (3) .

و قد أحبّت الخنساء أخاها كثيرا إلى درجة بلغ حبه عندها درجة التّقديس، لذا تشبّهه تارة بالشّمس وتارة بالقمر أو الهلال، وتارة بالجبل والبحر... وغيرها من الأشياء العظيمة في نفوس عرب الجاهلية فنقول عنه:

يا صخرُ قد كُنْتَ بَدْرًا يُسْتَضَاءُ \* به فقد نَوَى يَوْمَ مَتَّ المَجْدُ والجُودُ. (4)

وصرّحت بإمامته للنّاس و قدوته لهم في قولها:

وإنّ صخرًا لتأتّم الهداة \* به كأنّه علّم في رأسه ناز. (5)

(1) ديوان الخنساء، ص 144، 52، 39، 58.

(2) أرياح علي ، البحث عن الدّات في الشعر الجاهلي ، ص 90.

(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري، ط1981، 2، دار الأندلس للطباعة، ص 183، 184.

(4) ديوان الخنساء، ص 41.

(5) المصدر نفسه، ص 49.

وعظمت يوم وفاته فقالت :

وَالشَّمْسُ كَاسْفَهُ لِمَهْلَكِهِ \* وَمَا اتَّسَقَ الْقَمَرُ .

وَالْإِنْسُ تَبْكِي وُلَّهَا \* وَالْجَنُّ تُسَعِدُ مِنْ سَمَرُ .

وَالْوَحْشُ تَبْكِي شَجْوَهَا \* لَمَّا أَتَى عَنْهُ الْخَبَرُ " (1) .

"فهو لم يكن رئيس القبيلة فحسب، بل وكاهنها، وأنَّ مقامه في قومه قد بلغ مرتبة التَّقديس، على غرار ما كانت تفعله العرب مع ملوكها وكهَّانها " (2) .

أمَّا وصف الخنساء صخرًا بأنَّه بدر يُستضاء به، فلها دلالة وأبعاد أسطورية بعيدة كانت تُقرر عبادة النَّاس للقمر، فالقمر كان أحد آلهة العرب قديماً... وحتى لو افترضنا نمطيَّة تشبيهه المحبوب أو المرثي بالقمر، ففي هذه النمطيَّة بقايا عقديَّة و أساطير ألوهية قديمة (3)

وقد كان الإنسان الأول في موقفه من الطبيعة وأثناء استعمال لغته في مثل هذه الحالات من الانفعال والتعبير الصَّوري يقدِّس كلَّ شيء جديد ملؤه النَّضارة والحياة ، ولكي يعبر عن وقع هذا الشيء الحسيِّ الجديد في نفسه كان يلجأ عادة إلى الصَّورة التي تكاد تكون تعبيراً "حرفياً" لديه ينبثق من طبيعة ذهنه الانفعاليِّ المُشخَّص. . . فالشَّمس عنده إلهة عظيمة ، والقمر شاب أو أمير عاشق ، والأرض أم رؤوم وهكذا. (4)

وتظهر العقيدة والرؤية الإسلامية بالنسبة للخنساء في بعض قصائدها وصورها المتشعبة بتعاليم الإسلام وألفاظ ومعاني القرآن، كقولها على سبيل التَّمثيل في قصيدتها الأخيرة التي أقسمت فيها ألا تبكي بعدها والتي عنوانها "إمَّا عليها وإمَّا لها" والتي سنكتفي منها ببعض الأبيات التي تعبر فيها عن عقيدتها الجديدة وذلك حيث تقول:

أَلَا مَا لِعَيْنِكَ أُمِّ مَالِهَا \* لَقَدْ أَخْضَلَ الدَّمْعُ سِرْبَ أَلِهَا .

أَبْعَدَ ابْنِ عَمْرٍو مِنْ آلِ الشَّرِيدِ \* حَلَّتْ بِهِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا .

فَأَلَيْتُ أَسَى عَلَى هَالِكٍ \* وَأَسْأَلُ بِأَكِيَّةٍ مَا لَهَا .

(1) ديوان الخنساء ، ص 63.

(2) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرِّثاء في العصر الجاهلي، الدَّار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت 1989،

ص 173 .

(3) المرجع نفسه، ص 173 .

(4) نعيم اليافي ،مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص 23.

هَمَمْتُ بِنَفْسِي كُلِّ الْهُمُومِ \* فَأُولَى لِنَفْسِي أُولَى لَهَا  
فَخَرَّ الشَّوَامُخُ مِنْ قَتْلِهِ \* وَزُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا.  
وَزَالَتِ الْكَوَاكِبُ مِنْ فَقْدِهِ \* وَجَلَّتِ الشَّمْسُ أَجْلَالَهَا  
وَدَاهِيَةٌ جَرَّهَا جَارِمٌ \* تُبَيِّنُ الْحَوَاضِنُ أَحْمَالَهَا. (1)

وقد اختلف الرواة فيمن قيلت هذه القصيدة وفي زمن قولها، فمنهم من يدعي أنها قيلت في معاوية، ومنهم من ينسبها إلى صخر، غير أنني أرجح أنها قيلت في صخر بعد إسلام الخنساء، وذلك استناداً إلى القيم والمعاني والصور الفنية التي تضمنتها هذه القصيدة، والتي تتوافق مع ألفاظ ومعاني بعض السور القرآنية "الزلزلة، والقيامة" بالإضافة إلى أنها تشير إلى موقف طريف كان قد حدث مع الخنساء عندما وجدت امرأة تبكي فقيدها، فجلست تبكي معها وتواسيها في مصابها وتسري عنها، فلما فرغت سألتها عن فقيدها وسبب بكائها، فقالت لها المرأة أبكي جروا لي قد مات، الأمر الذي استقرّ مشاعر الخنساء فقررت بعدها التوقف عن البكاء وأقسمت ألا تعود إليه أبداً أو تسأل باكية مالها، وفي هذه العبارة إشارة توحى بأن هذه القصيدة قد قالتها الخنساء بعد إسلامها وفي أواخر عهدها مع البكاء إن لم تكن ربّما آخر قصيدة قالتها في حياتها الشعرية .

ومن الصور والعبارات التي تحمل دلالات إسلامية وأبعاداً عقديّة قول الخنساء، "ألا ما لعينك أم مالها" والتي يقابلها في القرآن الكريم من سورة الزلزلة: « وقال الإنسان مالها » وكذلك قولها: "حلت به الأرض أثقالها" والذي يقابله من نفس السورة «وأخرجت الأرض أثقالها» وكذلك الاقتباس التام من السورة نفسها في قولها "وزلزلت الأرض زلزالها" أمّا قولها "أولى لنفسي أولى لها " فيقابلها في كلام الله قوله في سورة القيامة « أولى لك فأولى 34 ثم أولى لك فأولى 35 » ويقابلها من نفس المعنى قولها: " وزالت الكواكب من فقده " في كتاب الله قول الله تعالى في سورة الانفطار: « إذا الكواكب انتثرت » أمّا قولها: "وجلّت الشمس أجلاها" يقابلها من نفس المعنى قول الله تعالى في سورة التكويد: « إذا الشمس كورت » أمّا قولها: " تبين الحواضن أحمالها " يقابله في سورة الحج قول الله تعالى: « وتضع كل ذات حمل حملها ».

(1) ديوان الخنساء، ص 120\_122.

نظنَّ أنَّ هذه الاقتباسات القرآنية الحاضرة بكثافة في قصيدة واحدة ليست بحاجة إلى تعليق أو تحليل فتأثر الخنساء بالإسلام ولغة القرآن واضح، في صورها ومعاني كلامها، حيث ساهم في نضج تجربتها الشعرية والشعرية، وساهم في بلورة وتشكيل صورها الفنية ، وعبر عن دينها وعن قناعاتها ورؤيتها الوجودية والفلسفية الجديدة لهذه الحياة، فهذه القصيدة تبدو كخلاصة وعصارة تجارب الخنساء مع الحزن و لكلِّ ما مرَّ بها من محن في معترك الحياة، سواء في جاهليتها أو بعد إسلامها.

#### 4.2. الصورة الفنية بين الابداع والاتباع:

إنَّ قصيدة الرثاء عند الخنساء قصيدة استكملت عناصرها الفنيّة والموضوعية، ولهذا كانت مثالا يُحتذى به وكانت منطلقا للرثاء في الشعر العربي، فقد انطلقت هذه القصيدة من الشعر الجاهلي قبل عصر النبوة، وامتدَّت جذور الرثاء من المهلهل وبشر بن حازم ووصلت مستوى رفيعا عند أوس وزهير والأعشى ومتمم بن نويرة، حتى أبدعتها الخنساء فنوعت تقنياتها وتوسَّعت في وسائل الأداء الفني التي وصلتها بصورة لافتة للنظر<sup>(1)</sup>.

والخنساء على غرار كلِّ شعراء الرثاء، قلَّدت واتبعت، وأبدعت فأمتعت في شعرها، حيث أودعت مراثيها كلَّ ما وصلت إليه من فنون التصوير، مستعينة حيناً بأشكاله الموروثة وأنماطه السابقة، مراعية في ذلك خصوصية تجربتها الشعرية، وحالتها الشعرية، وطبيعتها الأنثوية، وكثيرا ما نجد أنها تبتدع صوراً فنية من نسج خيالها لم يسبقها أحد إليها، هذا ما يدفعنا إلى البحث عن واقع صورها بين اتباعها وإبداعها، لأنَّه شكَّل مادة صورها طيلة مسارها .

أ: **الاتباع عند الخنساء:** كما هو معروف أنَّ الشعر قابل للتفاعل والتداخل سواء في التراكيب أو المعاني، في كلِّ مكان وزمان، والخنساء ككلِّ الشعراء لم تتطلق من خواء، بل حذت حذو من سبقها في بناء قصيدة الرثاء، ونظمت شعرها مستعينة بصور ومحسنات وقوالب غيرها وفنيات من سبقها ، طبعا مع مراعاتها لخصوصية تجربتها ومأساتها وهذا قطعاً لا يعيبها أو يَنْقُص من قيمة شعرها، لأنَّ هذه الظاهرة كانت منتشرة ومعروفة قبلها زمن الجاهلية وقد اعتبرها صاحب الصناعتين أمراً ضرورياً وعفوياً لا عيب فيه حيث يقول : " فليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدّمهم والصَّب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا

---

(1) حسني عبد الجليل يوسف ، علم البديع بين الاتباع والابتداع ط1 ، دار الوفاء ،مصر، 2006، ص 28 .

أخذوها أن يكسبوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك كانوا أحقّ بها... وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين" (1).

وقد استعانت الخنساء هي الأخرى بالأساليب الفنية والتراكيب اللغوية والصور الفنية و حتى المحسنات البديعة المعروفة في شعر الرثاء زمن الجاهلية، وحذت حذو من سبقها من شعراء الرثاء أمثال المهلهل وبشر بن حازم، ومتم بن نويرة وأبي ذؤيب. وغيرهم وهذه بعض الشواهد التي تبين أنّ شعر الخنساء يحاكي شعر من سبقها من الشعراء، فهذا الأعشى ميمون بن قيس صاحب المعلقة يقول:

**طويلُ النّجادِ رفيعُ العِمادِ \* يَحْمِي المضاف ويُعْطِي الفَقِيرَ (2)**

الذي أخذته الخنساء وضمنتها شعرها دون أن تتغير في صورته أو معانيه ولعلّه هو من أخذه عنها حيث تقول :

**طويلُ النّجادِ رفيعُ العِمادِ \* سادَ عشيرته أُمردًا (3).**

يقول حسن عبد الجليل عن هذه الظاهرة أو هذا التناص والتلاقح الشعري: "هذا التكرار يكشف عن قابلية النصوص للتداخل والتفاعل كما يكشف عن تأثير أو تأثر الشاعر اللاحق بمقولات سابقة من حيث المعاني ومن حيث التراكيب." (4)

وقد يكون سبب هذا التشابه في نظري ما يضيفه بعض رواة الشعر من اجتهاداتهم، أو ربّما ناتج عن سرقاتهم الشعرية، فقضية الانتحال كانت شائعة زمن جمع الشعر الجاهلي على وجه الخصوص .

ومن بين الشواهد الشعرية التي تحاكي فيها الخنساء أشعار من سبقها من شعراء الجاهلية قولها:

**فذلك في الجدِّ مكروهه \* وفي السلم تلهو وتُرْخي الإزارَ**

**وهاجرة حرّها صاخدٌ \* جعلت رداءك فيها خمارًا (5)**

---

(1) العسكري "أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل"، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، 1986، ص 202.

(2) ديوان الأعشى الكبير - ميمون بن قيس - شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بمصر 1948، ص 97.

(3) ديوان الخنساء، ص 30.

(4) حسني عبد الجليل، علم البديع، ص 159.

(5) ديوان الخنساء، ص 54.

والذي يبدو أنّها أخذت بعض صوره من شعر الأعشى أيضاً حيث يقول :

يُعَاصِي الْعَوَازِلَ طَلْقُ الْيَدَيْنِ \* يَرَوِي الْعَفَاةَ وَيَرْخِي الْإِزَارَا

\*\*\*

ويوم يُبِيلُ النِّسَاءَ الدِّمَا \* جَعَلَتْ رِءَاءَكَ فِيهَا خَمَارَا (1)

هذا التشابه والتّناص في شعر الخنساء سواء في التّراكيب أو التّصوير أو التقارب في دلالة بعض المعاني ليس بالضرورة من السرقات الشعريّة .

ومن أبرز ما يُظهر اتّباع الخنساء لغيرها من الشّعراء، تبنيها لتلك القوالب الفنيّة الخاصة بقصيدة الرّثاء والتي تُبنى عادة على بعض الأساليب المميّزة والتراكيب اللّغويّة و الفنيّة المعروفة عند شعراء الرّثاء... كتكرار اسم الميت أو القاتل وتكرار حروف الاستفهام، وتكرار عبارات اللّهفة والتّحسر والبكاء والتّبرم من الدّهر والموت، ومخاطبة القاتل ودعوى سقيا القبور، والوحدة الموضوعيّة.... وغيرها من الأساليب والتراكيب الفنيّة واللّغويّة التي سبقها إليها شعراء الرّثاء، على غرار المهلهل و متمم بن نويرة، فالمهلهل مثلاً سبق شعراء الرّثاء إلى تكرار اسم كليب وقد حذا حذوه من جاء بعده، من شعراء الرّثاء حيث يقول: المهلهل:

دَعَوْتُكَ يَا كُليبُ فَلَمْ تُجِبْنِي \* وَكَيْفَ يُجِيبُنِي الْبَلَدُ الْقِفَارُ

أَجِبْنِي يَا كُليبُ خَلَاكَ دَمٌ \* ضَنِينَاتُ النُّفُوسِ لَهَا مَزَارُ

أَجِبْنِي يَا كُليبُ خَلَاكَ دَمٌ \* لَقَدْ فُجِعَتْ بِفَارِسِهَا نِزَارُ (2)

وكذلك الخنساء قد تبنت هذا الأسلوب في الرّثاء والبكاء على صخر حيث تقول:

وَإِنْ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا \* وَإِنْ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ

وَإِنْ صَخْرًا لِمَقْدَامٍ إِذَا رَكَبُوا \* وَإِنْ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ

وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ. (3)

بالإضافة إلى تقليد الخنساء بعض القوالب الفنيّة والشعرية المعروفة زمن الجاهلية والتي استعملت بكثرة في بناء القصيدة الرثائية. وعلى رأسها ما يُسمى بالحكاية الوعظيّة أو القصة

(1) ديوان الأعشى الكبير، ص 51، 95.

(2) ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، دار صادر بيروت، ط 1، ص 32.

(3) ديوان الخنساء، ص 48، 49.



الرمزية، كما يسميها مصطفى عبد الشافي بالوصف الرمزي ويقول: بأن المقصود بهذا الوصف "القصة الرمزية" التي يقابلها من جانب الشاعر شيء حاضر يكون في الرثاء، شيء يعتصره في ألم وأسى كما يُصطلح عليها اسم الصورة الرمزية أو التمثيل الأليوجوري، ويُعتبر نوعاً من أنواع المجاز، عرفه أهل الجاهلية باسم الحكاية الوعظية أو المثل، وقد اعتمده بعض شعراء الرثاء بصفة خاصة، حيث يلجأون عادة إلى حكايات الحيوان التي تدور في شعر الرثاء بقصة أو حكاية تمثل دائماً حيواناً آمناً يعيش حياته في هناء خصب ونماء ويسعى في طلب رزقه وفجأة يأتيه الموت من حيث لا يحتسب. (1) .

كقول الشاعر الأعشى الكبير:

وَمَا أُمُّ خَشْفٍ جَابَةُ الْقَرْنِ فَاقِدٌ \* عَلَى جَانِبِي تَثْلِيثٌ تَبْغِي غَزَالَهَا  
بِأَحْسَنِّ مِنْهُ يَوْمَ قَامَ نَوَاعِمٌ \* فَأَنْكَرَنَ لَمَّا وَاجَهَتْهُنَّ حَالَهَا  
فَيَا أَخَوَيْنَا مِنْ أَبِينَا وَأُمِّنَا \* أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ كُلَّ مَنْ فَوْقَهَا لَهَا. (2)

والذي بنت الخنساء على منواله ومنوال غيره.

في قولها:

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ \* \* لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارٌ  
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَّرَتْ \* \* فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ  
لَا تَسْمَنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ \* \* فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ  
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي \* \* صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ (3)

ب: الإبداع في شعر الخنساء:

أما عن إبداع الخنساء صوراً فنية لم تُسبق إليها، فهذا أمر وارد ولا يمكن الجزم به، ولكن يمكن أن نقول أن التجديد عند الخنساء، يكمن في لمستها الشخصية وطريقة بنائها للقصيدة الرثائية، وكذا في براعة تشكيلها لصورها الفنية والتي كثيراً ما تتناغم مع المعاني والتراكيب وموسيقى الشعر، وتتعاقد مع تجربتها الشعرية والشعرية، بالإضافة إلى لمسة الخنساء الأنثوية في التصوير الفني، فقول الخنساء مثلاً في حضرة النابغة الذبياني:

(1) مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 291.

(2) ديوان الأعشى، ص 325.

(3) ديوان الخنساء، ص 48.

وإنَّ صخرًا لتأتَمَّ الهداة به \* كأنَّه علمٌ في رأسه نارٌ. (1)

والذي عدّه بعض الشعراء والنقاد من أجمل وأبلغ ما قيل زمن الجاهلية، فإن روعته وجماله وبلاغته في نظرنا لا تكمن في قوّة دلّالته ولا في جدّته إنّما تكمن في براعة الخنساء في "التّصوير" من خلال حسن التّشبيه المشفوع بمحسن الإيغال "في رأسه نار" وكذا براعتها في النّظم ورصف الكلمات، والتّجديد في شعر الخنساء حسب رأي حسني عبد الجليل يكمن في أنّ الخنساء اقتصرَت في شعرها على موضوع واحد وهو الرّثاء، وقد اتّخذت تقنيات البديع أساسا لبناء قصيدتها، فضلا عن أنّ القصيدة الرّثائية عندها كانت ذات موضوع واحد، فلم تبدأ قصيدتها كغيرها من شعراء الجاهلية بالوقوف على الأطلال ثم ركوب النّاقة ووصفها، فكانت الخنساء بذلك رائدة التّجديد وأوّل من حرص على الوحدة الموضوعية للقصيدة الرّثائية. (2)

وقد أشار ابن الأثير إلى قضية الابتداع فقال: "وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنّه ليس لقائل أن يقول لأحد من المتأخّرين معنى مُبتدعاً، فإن قول الشعر قديم قديم من نطق باللّغة العربية، وأنّه لم يبق معنى من المعاني إلّا وقد طُرّق مرارا والصّحيح أنّ باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن ذا الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لانهاية له؟". (3)

ويبدو أنّ التّجديد والابتداع عند الخنساء في الجانب التّصويري يكمن في نظرنا في سيرورة ونضج الصورة الفنية في شعرها عبر سنوات تجربتها الشعرية فمثلا لو نتتبع سيرورة صورة الكرم أو الشّجاعة أو السّيادة والعقّة وغيرها من المعاني والقيم في ديوان الخنساء بغضّ النّظر عن التّرتيب الرّمزي لقصائدها الذي لا يمكن لأحد الجزم به، نجد أنّ التّصوير الفنّي عند الخنساء يتغير ويتنوّع من قالب إلى قالب ومن صورة إلى أخرى فقول الخنساء مثلا :

والجود والأيدي الطّوال \* المستفيضات السّوامح.

كصخرٌ أو معاوية بن عمرو \* إذا كانت وجوه القوم سودا.

هُم يملأون لليتيم إناءه \* وهُم يُنجزون للخيّل المَواعدا.

يا صخر قد كنت بدرًا يُستضاء به \* فقد ثوى يومَ مُتّ المجد والجود.

ولا تراه وما في البيت يأكله \* لكنّه بارزٌ بالصّحن مهمّار.

(1) المصدر نفسه، ص 49.

(2) انظر، حسين عبد الجليل، علم البديع، ص 12.

(3) ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 343.

الحَيَّ يَعْلَمُ أَنَّ جَفْنَتَهُ \*تَغْدُو غَدَاةَ الرِّيحِ أَوْ تَسْرِي

دَلَّ عَلَى مَعْرُوفِهِ وَجْهَهُ \*بُورِكَ فِيهِ هَـَادِيًّا مِنْ دَلِيلٍ. <sup>(1)</sup>

هذا التّصوير البديع لضروب الكرم والجود قد أبدعت فيه الخنساء برصد حالاته ووصف علاماته، وقدمته لنا في صور فنية غاية في الإبداع والامتناع وصور كنائية غاية في البلاغة والمبالغة وهذا يعكس أكثر ما يعكس نضج التجربة الشعريّة عند الخنساء، فهي تارة تكني عن الكرم بكثرة الرّماد وتارة أخرى بطول الأيدي، وتارة أخرى بنفي صفة البخل واستهجانها كقولها "لا جامد جعد اليدين" وقولها "ولا هو خرق في الوجوه قطوب" وتارة تنسب الكرم إلى لازمة من لوازم المرثي كأن تنسبه لوجهه أو قبره أو لجفنته أو لليوم الذي مات فيه.

هذا التّدرج والتّنوع في التصوير يكشف عن نضج التّجربة الشعريّة، وقدرة الخنساء التّخيّليّة، وبراعتها التّصويريّة التي كانت تنزع في أوّل الأمر إلى البساطة والتّجسيم والمحاكاة والهروب من التّعقيد، لتصل إلى أسمى تجلياتها وتشكيلاتها في قولها مثلاً "تشقى به الكوم لدى قدره والنّاب والمُصعبة الحنّشليل" هذه القفزة النّوعيّة في تصوير معنى الكرم الذي كان يرتبط عندها بكثرة الرّماد، وضخامة الدّسيعة وكلّ شيء ماديّ بسيط تغير بتغير حالة الخنساء النّفسية ونضج تجربتها الشعريّة فهي تنسب في هذا البيت شقاء النّوق بأنواعها إلى قدر صخر، والحقيقة والذي يصحّ في الكلام هو شقاء النّوق ينسب لصاحبها لا إلى قدره لأنّه لا يشتريها لتربيتها أو لبيعها وإنّما يبتاعها لإطعام الفقراء والمساكين وهذا من مליح الكنايات عن النسبة وهي صورة فنية غاية في الإبداع والإمتاع، ولا يضاهيها أو يقابلها في كلام الشعراء إلا قول أحدهم "ولا أبتاع إلاّ قريبة الأجل" كناية وتعريضاً بكرمه وحسن ضيافته.

والخلاصة أنّ التّجديد والابتداع في التّصوير له علاقة وطيدة بنضج التجربة الشعريّة في تقديرنا، فمن الطّبيعي أن تكون صور الشاعر في أوّل مشواره وبداية تجربته مع الشّعر بسيطة تنزع إلى التّجسيم والمحاكاة والتّقليد، ثم تتطوّر شيئاً فشيئاً حتى تتفتّق ملكة التّصوير عنده، فالخنساء في بداية تكوينها الفنّي أو الشعري كانت تجنح إلى تبني صور فنية وأبيات شعريّة مستهلكة سبقها إليها الشعراء كما رأينا في الاتباع، بينما عندما نضجت تجربتها وذاع صيتها أصبح للخنساء بصمتها ومكانتها بين الشعراء، وقد اعترفت الخنساء بلسانها وأقرت بضعف

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 21، 31، 32، 41، 49، 56، 113.

تجربتها في بداية مشوارها عندما هاجها دريد بن الصّمة الذي ردته ورفضته زوجا، فلمّا قيل لها أجيبيه يا خنساء وردّي عليه فقالت: لا أملك أن أردّ عليه.

ولولا ابتكار الخنساء أسلوبا رثائيا جديدا وتصويرا فنيا فريدا لم يسبق إليه غيرها، لما نالت تلك الخطوة بين النّقاد والشّعراء في كل زمان، ولولا ابتداع الخنساء وتجديدها للرثاء لما كانت لها هذه البصمة الخاصة التي يكاد كلّ قارئ بسيط لشعرها أن يميّزه عن غيره من شعر الشعراء .

ويبقى دائما الاتّباع سببا من أسباب الإبداع، ونظن أنّه لو لم يكن هناك اتّباع لم يكن هناك إبداع، فالمبدع خاصة في عالم الشعر لا ينطلق من خواء أو عدم إنّما ينطلق من محاكاته لسابقيه وتقليده لبعض النّماذج والأوزان، والصور والألحان، التي سبقه إليها غيره، فيظل ينظم على منوالهم ويحفظ من شعرهم حتى يبتدع أسلوبا خاصا به.

والقصيدة العربية التقليدية ذات الأوزان الخليلية بشكل خاص تقوم أساسا على التّقليد والتّقيّد بالوزن والقافية وهذا وحده شكل من أشكال التّقليد والاتّباع وكثيرا ما قيل عن الشعراء في بداياتهم الشعرية : مازال هذا الفتى يهذي حتى قال شعرا ولنا في تجربة أبي نواس خير مثال.

لذا فالتّجديد في الشّعر الجاهلي بشكل عام، وعند الخنساء بشكل خاص، مرتبط دائما ببراعة الشاعر في التّصوير وقدرته على التّغيير في صوره وأسلوبه، الذي يخضع لتجربة الشاعر الفنية والنفسية الخاصة ومدى نضجها عبر مسيرته .

ولعلّ الخيال أهم عنصر لبناء وتشكيل الصورة الفنية إن لم يكن هو الصّورة نفسها.

## 5.2. الخيال والصّورة الفنّية: يعتبر الخيال عنصرا أساسيا في بناء الصّورة الفنّية وقد

كان مفهوم الخيال عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين عقبة في سبيل فهم الصّورة، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث، لأنّ الخيال والوهم عندهم شيء واحد.<sup>(1)</sup>

وقد تحقّق أعظم تحوّل في مفهوم الخيال بفضل الفيلسوف الألماني "كانت" إذ رأى أنّ الخيال "أجلّ قوى الإنسان، وأنّه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان إلّا بالخيال"<sup>(2)</sup> .

ثم جاء من بعده الرومانتيكيون وأصحاب المذاهب الحديثة وصالوا وجالوا في هذا المجال واضطربت آراؤهم في تحديد مفهوم واضح لمصطلح الخيال .

<sup>(1)</sup> غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر، 2004 . ص388 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص388.

ولعل الرومانتيكيين أول من اهتم بالخيال وعلاقته بالصور الفنية والشعرية خاصة مع "ورد زورث" أثناء فصله بين الخيال والوهم، حيث يقول: "أنّ الوهم سلبي يغيّر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها". (1)

وفي خلاصة قراءة غنيمي هلال لآراء "ورد زورث" حول علاقة الخيال بالصورة انتهى إلى نتيجة مفادها "أنّ الخيال في المجال الفني أصبح ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى، على شرط أن تكون الصور التي ينتجها متسقة ومتآزرة تتألف على تصوير الحقيقة". (2)

ويرى "كوليرج" أنّ الخيال يستطيع أن يُعبّر عن كلّ صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنّه ينظّم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرّق في الطبيعة. (3) أمّا عند العرب فيرى أحمد علي دهمان أنّ الخيال في التصوير يعدّ عنصراً أساسياً حيث يقول: "وتعتبر الصورة معرضاً لإظهار مدى قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية". (4)

ويرى الرباعي "أنّ الصورة هي أساس كلّ عمل فني، والخيال أساس كلّ صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تُفرّق العناصر وتنتشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص، حين تريد خلق فنّ جديد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعماق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية خصبة". (5)

وإذا أمعنا النظر في الصور الفنية التي وردت في ديوان الخنساء وشعرها نجد البادية بمعالمها والحياة الجاهلية بقساوتها وجمالها حاضرة بطقوسها ومعتقداتها، ومتمثلة ومشكلة في الصور الفنية بشعريتها وبلاغتها، ومن المؤكد أنّ هذه الأخيرة لم تتشكل هكذا بصفة اعتباطية وإنّما تشكلت نتيجة عملية تخيلية قامت بها الخنساء، حيث تقوم باستحضار بعض المعالم

---

(1) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 389.

(2) المرجع نفسه، ص 390.

(3) المرجع نفسه، ص 390.

(4) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 29.

(5) ينظر الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، الرياض، دار العلوم للطباعة. ط: 1، 1984، ص 15.

الحسية والأفكار الذهنية والمعاني الميتافيزيقية، وتشكلها في قوالب شعرية وصور فنية غاية في البلاغة والمبالغة والإبداع والإمتاع .

تختلف هذه العملية التخيلية طبعاً من شاعر إلى آخر، فهي عادة تخضع لظروف التجربة الشعرية والشعرية التي مرّ بها كلّ شاعر على حدة .

وشعر الخنساء ذاته يقرّ أنّه نتاج عملية تخيلية، فمن يتأمل الكثير من صورها الفنية يجد أنّها تقوم على نوعين من الخيال لا ثالث لهما وهما "الخيال الاسترجاعي، والخيال الإبداعي "

أ: الخيال الاسترجاعي: ويبدو بسيطاً ويفعله العام والخاص من الناس حيث ينزع إلى المحاكاة ويقوم على عملية الاستدكار لمواقف ومشاهد أو أحداث ليست بالضرورة حسية أو بصرية مرّت بها الخنساء أو عاشتها مع أبيها وأخويها وقومها بشكل عام، فهذا الأمر كثيراً كان يهيج مخيلتها ويثير انفعالها فتتذكر أطياهم ومواقفها معهم، فتبكيهم بحرقة وشوق، وقد أصبحت كل المدركات الحسية المحيطة بالخنساء تذكرها بمصابها فهي تذكر أخويها عند شروق الشمس وغروبها، وترى جمالهما على صفحة القمر والهلال، وعزتهما وشموخهما في شموخ وعلو الجبال، وكرمهما عند رؤية الثكالي والأيتام، وتتألم عند صياح الديك أو سجع الحمام.

كلّ هذه المدركات الحسية كانت تدور في مخيلة الخنساء بطريقة عفوية ودينامية فتحاكيها الخنساء بطريقة شعورية أو لا شعورية، وتقوم بإعادة تشكيلها وربطها بتجربتها لتحملها عدّة معانٍ ودلالاتٍ جديدة مشبعة بالعواطف والأشجان، ومثقلة بالأنراح والأحزان ، فلا الشمس عندها شمسٌ، ولا الظلام ظلام. حيث تكتسي هذه المدركات دلالات رمزية وأبعاداً نفسية ذاتية خاضعة للتجربة الشعرية والشعرية للخنساء، ومن الشواهد الشعرية والصّور الفنية التي تقوم على عمليه الخيال الاسترجاعي تلك الصّور التي تقوم على عملية المحاكاة أو الاستدكار والاستحضار للمشاهد كقولها:

يُورِقني التذكّر حين أُمسي \* فأصبحُ قد بُليت بقرطٍ نُكسي

\*\*\*

تذكرت صخرا إذ تغت حمامة \* هتوف على غصنٍ من الأيك تسجع.  
فضلت لها أبكي بدمع \* حزينة وقلبي ممّا ذكرتني موجّع. (1)

---

(1) ديوان الخنساء، ص 96، 74.

يعتبر التذكر هنا أو عملية الاستذكار عملية تخيلية تستعيد فيها الخنساء صوراً لمدرجات حسية وذهنية مرّت بها سواء كانت هذه المدرجات سمعية كصوت الحمام وصياح الديك وحنين الناقة. أو مرئية كالجبال أو ضوئية كالقمر أو الهلال والنجوم، أو حتّى شمّية ولونية كالطعام وسواد الظلام... فالخنساء تقوم بإعادة تشكيل هذه المدرجات وفق ما يتناسب مع حالتها الشعورية وتجربتها النفسية، لذا فكلّ هذه المدرجات يكون لها انعكاس خاص في ذات الخنساء فتحملها دلالات تخضع وتعبّر عن رؤيتها وتجربتها الخاصة، وبالتالي تفقد هذه المدرجات شيئاً من دلالاتها الحقيقية والمعجميّة المتعارف عليها في الواقع، لتكتسي دلالات رمزية خاصة برؤية الخنساء وتجربتها الشعرية والشعوريّة والتّخيليّة .

هذه المدرجات الحسيّة بالنسبة للخنساء محفزات دينامية تشغل قدراتها التّخيلية فتقوم ببناء هذه الصور الفنية، و الشواهد التي تقوم على الاستذكار والخيال الاسترجاعي في الديوان كثيرة لأنّ عملية التّخيل في الشعر الجاهلي كانت تنزع إلى البساطة القائمة على الماديّة والتّجسيم فكثيراً ما نجد الخنساء تستحضر مشاهد وصوراً لمدرجاتٍ حسيّة طبيعيّة تُذكرها بأخويها على اختلاف دلالات هذه الصور والمدرجات، كصورة القمر و الهلال و الشّمس و الجبل و الرّيح والبحر والسيف والدّينار وصوت الحمام والنّدى والغيث... وغيرها من المدرجات الحسية والذهنية التي تسترجعها الخنساء وتقوم بصهرها في مخيلتها لتؤلف بين أطرافها المتباعدة وتجعل منها معادلاً رمزياً لأخويها لذا فكلّ الصّور والمدرجات الحسية المحيطة بالخنساء مغايرة تماماً لدلالاتها الموجودة في الواقع، وعليه يمكن القول أنّ الخيال عند الخنساء كان يلعب دوراً هاماً ورئيساً في بناء وتشكيل صورها الفنية، وهو من يتحكّم في توجيه دلالاتها وفق ما يتناسب مع تجربتها وتموّجات نفسها وقصدها.

"والخيال أداة الصّورة الفنية كما هو معروف فلا يصحّ دراستها بمعزلٍ عن الخيال الشعري، ذلك لأنّ الخيال هو مصدر الصّورة الخصب، ورافدها القويّ، وسرّ الجمال فيها، كما أنّ العلاقة بين الصورة والعاطفة علاقة وثيقة، فعاطفة الشّاعر في قصيدته إنّما تكمن في صورته، بل إنّ الصّورة بأشكالها، هي الوسيلة التي يعتمد عليها الشّاعر لتجسيد شعوره، ذلك الشّعور الذي يمكنه من أن يتقطّن لما لا يتقطّن له سواه، من معاني الكلام وأوزانه".<sup>(1)</sup>

---

(1) خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية، ص4.

وهذا ما يقودنا إلى البحث عن الجانب الإبداعي في خيال الخنساء.

**ب: الخيال الإبداعي عند الخنساء:** لا يختلف كثيرا عند الخيال الاسترجاعي فهو الآخر يقوم على تشكيل صور فنية مبنية أيضا على محاكاة المدركات الحسية الخارجية ولكن بلمسة جمالية فيها خلق وإبداع لصور حية لوجود لها في الواقع، هذه العملية التخيلية إنما تقوم على عملية الإسقاط البارح لحالتها وتفصيل تجربتها ومأساتها على ما يحيط بها من مدركات طبيعية مستعينة بالصّور التشبيهية والاستعارية في خلق هذه الصورة الإبداعية التخيلية خاصة في قصائدها المبنية على القصص الرمزية التي تحمل عادة تناظرا بين حالة الخنساء النفسية والدلالات الرمزية لهذه المدركات الحسية الطبيعية " جماد، حيوان، نبات " حيث تتعامل الخنساء معها وكأنّها كائنات عاقلة تفكر وتشعر وتشارك الخنساء تجربتها الشعرية والشعرية ومن الشواهد التي تصور الخيال الإبداعي في شعر الخنساء قولها :

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ \* \* لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارٌ  
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا إِدْكَرَتْ \* \* فَأَيْمًا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ  
لَا تَسْمُنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ \* \* فَأَيْمًا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ  
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي \* \* صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ<sup>(1)</sup>

توهمك الخنساء لأول وهلة عند قراءة هذه اللوحة الشعرية أنّها تصف مشهدا حقيقيا لناقة ملتاعة مفجوعة في فصيلها، حيث ذكرت كلّ تفاصيلها الجسدية والنفسية في صور بلاغية غاية في البلاغة والمبالغة، ولكنّ الحقيقة القابعة وراء هذه القصة الرمزية و هذا التصوير الغارق في المادية والتجسيم غير ما تبدو عليه في الحقيقة .

لأنّ الخنساء هنا تقوم بعملية موازنة تخيلية لحالتها النفسية مع حالة هذه الناقة المفجوعة لا أكثر، لذا ختمت هذه اللوحة الشعرية بقولها: بأوجد منّي، لتثبت بهذا الإسقاط البياني والموازنة البارعة بينها وبين هذه الناقة ، أنّها أشدّ ولها وجزعا من هذه الناقة المفجوعة، فالناقة هنا مجرّد معادل رمزيّ استدعته مخيلة الخنساء لتعبّر به عن ذاتها وتجربتها ومأساتها الحزينة، فلولا براعة الخنساء التخيلية في محاكاة عناصر الطبيعة، لما رأينا هذه اللمسة الجمالية الإبداعية القائمة أساسا على عنصر التخيل، لأنّ الخنساء في هذه القصّة لا تصف مشاهد حقيقية حدثت في

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص 49.



الواقع، إنّما هي عملية تخيلية لمدرّكات حسّيّة قامت الخنساء بخلقها في مخيلتها لتُحدث تجانسا بين المدرّكات الحسّيّة الملموسة المُحيطة بها وتجربتها ومأساتها التي مرّت بها، فاستطاعت وبكلّ براعة وإبداع أن تجعل من هذه المدرّكات معادلا رمزيّا لخواطرها ومكبوتاتها وتعكس بطريقة فنية بارعة ما يختلج في نفسها وإحساسها، وكأنّي بالخنساء تنتج بخيالها عالما جديدا لم يكن موجودا في واقعها وعالمها.

ويعتبر الخيال الملكة الأساسيّة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلّفوا صورهم ، وهم لا يؤلّفونها من الهواء، وبطريقة اعتباطيّة إنّما يؤلّفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها قد مرّوا بها ، تخزنها عقولهم وتظلّ كامنة في ثنايا مخيلتهم، وقدور ذاكرتهم، حتى يحين الوقت ، فيؤلّفوا منها الصّورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم لأنّها من عملهم وخلقهم وتحمل انفعالاتهم وعواطفهم<sup>(1)</sup>.

---

(1) ينظر شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط:9، القاهرة، ص167.

## "الفصل الثاني "

الجوانب النفسية والتداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية  
والبلاغية العربية.

1. الجوانب النفسية للتداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية.

1.1: علاقة التحليل النفسي بالأدب.

2.1: البعد النفسي للتداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية  
الحديثة.

2. الجوانب التداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية القديمة  
والحديثة.

## 1. الجوانب النفسية للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية:

### 1.1: علاقة التحليل النفسي بالأدب:

إنَّ الاهتمام بالبُعد النفسي للأدب يعود إلى أرسطو الذي ذكر أنَّ فائدة الأدب هي التَّطهير "حيث أشار إلى فكرة التَّطهير الذي تُحدثه المأساة في نفس المتفرِّج، فالمأساة من وجهة نظره تتضمن أحداثاً تُثير الخوف والشَّفقة، فتحقِّق التَّطهير... وقد استفاد التَّحليل النفسي من هذه الفكرة، فما العلاج النفسي إلَّا نوع من التَّطهير، وقد ابتكر "فرويد" هذا العلاج التَّطهيري واستخدمه في علاج الهستيريا وبه نفذَ إلى النِّشأة المرضيَّة للأعراض، وقد استخدمها وجربها "فرويد" على العديد من مرضاه. (1)

وقد أجمعت الدِّراسات النِّقدية على أنَّ علم النَّفس والتَّحليل النفسي، وتطبيق هذا المنهج في الدِّراسات الأدبيَّة، لم يتأصَّل بصفة عملية منظَّمة إلَّا مع "فرويد" وتلاميذه، في نهايات القرن التاسع عشر، فقد استعان فرويد في التَّحليل النفسي وتأسيسه لعلم النَّفس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفنِّ، كتجليَّات للظواهر النفسيَّة، وما الدِّراسات التي سبقت "فرويد" إلَّا إرهابات وملاحظات عامة مهَّدت لظهور هذا العلم والمنهج النفسي في التَّحليل. (2)

ويعتبر الفنُّ بالنسبة إلى "فرويد" وسيلة لتحقيق الرِّغبات في الخيال، تلك الرِّغبات التي أحبطها الواقع إمَّا بالعوائق الخارجيّة وإمَّا بالمتبَّطات الأخلاقيَّة، والفنَّان أو الأديب هو أساساً إنسان يبتعد عن الواقع، لأنَّه يستطيع أن يتخلَّى عن إشباع غرائزه، التي تتطلَّب الإبداع ولهذا يهرب من الواقع حتَّى يعودَ إلى الواقع مرَّة أخرى، ولكن بنظرة جديدة، لهذا شبَّه "فرويد" المبدع بالمجنون غير أنَّ المبدع ينجح بالعودة إلى الواقع مرَّة أخرى في حين أنَّ المجنون يفشل في العودة إلى هذا الواقع ويعيش في منظومة من الهلاوس والهذيان (3).

وقد كانت النِّقطة الأولى التي انطلق منها فرويد تتمثَّل في تمييزه بين الشُّعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي بين مستويات الحياة الباطنيَّة، واعتبار اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخفي للشَّخصيَّة الإنسانيَّة، باعتباره مُتضمِّناً للعوامل الفعَّالة في السُّلوك، وفي الإبداع

---

(1) محمد حسن غانم، الأدب والتحليل النفسي، البدايات الحاضر محاولة لاستشراف المستقبل، ط، 1، دار الوفاء، مصر

2018، ص 71 .

(2) صلاح فضل، في النِّقد الأدبي، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 2007، ص 39.

(3) محمد حسن غانم، الأدب والتحليل النفسي، ص 62 .

وفي الإنتاج، وكان اهتمام فرويد مُنصبًا في دراساته على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التي يُطلُّ منها اللاشعور، وباعتباره الطريقة التي تُعبّرُ بها الشخصية عن ذاتها، وتلتفت حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين، وكان التناظر بين الأحلام من ناحية، والفن والأدب من ناحية ثانية مُغريًا لاعتبار الفن مظهرًا آخر من مظاهر تجلّي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية.<sup>(1)</sup>

حيث يرتبط الإبداع الفني في مرحلة من مراحل ولادته باللاشعور، وذلك قبل إلقاء الشعور به، سواء وصف بعض الباحثين ذلك بالحدس أو تجاوز حالة الفعل، أو الانفعال العميق عند "برجسون" أو التّهويم عند غيرهم ذلك اللاشعور الذي عندما تختفي معه سلطة الشعور أو الوعي أو "الأنا" يمتاح الشاعر والفنان منه مادة صورهما، تلك المادة هي مكبوتات مُخترنة.<sup>(2)</sup>

لأن الأدب والفن، مرآة صادقة تعكس شخصية صاحبها، وانفعالاته مع نفسه، وتفاعلاته مع المجتمع، فتخرج هذه التفاعلات والانفعالات في شكل كلماتٍ وصورٍ ورموزٍ مُكثفة ومُحمّلة بالمكبوتات والعقد النفسية .

وقد حدّد التحليل النفسي لهذه المكبوتات "خصائص وصفاتٍ تتجلّى بها، في مقدّماتها التّكثيف والإزاحة والرّمز بمعنى أنّ الحلم يعمد إلى الظواهر المبسّطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة ويكتفّ بها بطريقة بالغة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسيّ إلى مجال حسيّ آخر، ويستخدم في ذلك رموزًا متعدّدة وسرعان ما أدرك "فرويد" وتلاميذه أنّ هذه القوانين ذاتها المتمثّلة في التّكثيف والإزاحة والرّمز هي التي تحكّم أيضًا طبيعة الأعمال الفنيّة والأدبيّة على وجه الخصوص"<sup>(3)</sup>.

وقد لجأ "فرويد" إلى تاريخ الأدب ليستمدّ منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمّى بعض ظواهر العقد النفسيّة-مثلا- بأسماء شخصيّات أدبيّة مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "ألكترا" وغيرها... كما لجأ إلى تحليل بعض اللّوحات الفنيّة التّشكيليّة وبعض الأعمال الأدبيّة والشّعريّة وبعض الرّموز الأخرى للتّدليل على نظرياته في التحليل النفسيّ وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور، وجعل لها قوانين تحكمها كالتداعي وغيره والذي يكشف به عن الظواهر المرصّية كالغُصّاب وانفصام الشخصية... وغيرها وكان ربط الإبداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرصّية إيذانا باعتبار المبدع أحد حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن

(1) صلاح فضل، في النّقد الأدبي، ص 39 .

(2) سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 31 .

(3) صلاح فضل، في النّقد الأدبي، ص 39.

الحالات السّويّة الأخرى، ولم يكن ذلك يقلق منهج "فرويد" وتلاميذه، لأنّ نقطة ارتكازهم وبؤرة اهتمامهم تتمثّل في الدّرجة الأولى في الكشف عن القوانين الخفيّة والمُضمرة التي تعمل بها الذات الإنسانية.. و الكشف عن طبقات الشّخصية بحالاتها المُختلفة وتجليّاتها والتّوسّل بكلّ ذلك لعلاج ما يُصيبها من أمراض أو حالات شاذّة. (1)

وبهذا أصبح الأدب والنّفس البشريّة وجهان لعملة واحدة يؤثر أحدهما في الآخر، ويكمل أحدهما الآخر، لأنّ النّفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النّفس... فالنّفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يُضيء جوانب النّفس، والنّفس التي تتلقّى الحياة لتصنع الأدب، هي النّفس التي تتلقّى الأدب لتصنع الحياة، إنّها دائرة لا يفترق طرفاها إلّا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا، فيصنعان لها بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه إلّا حين يعرف للحياة معنى. (2)

و عندما يعرض الاتجاه النّفسي للمبدع أو المتلقّي لا يكون ذلك إلّا للشرح والتّفسير والكشف عن مزايا العمل الفنّي نفسه، وبيان جوانبه المختلفة، كما يقوم بتقويم للعمل الفنّي لا يصل إلى درجة الحكم الشّامل، وإنّما يختصّ بتفسير رموز ذلك العمل وصوره الفنيّة، من حيث أصالتها وامتياحها من اللاّشعور واستقصاء دلالاتها على صدق المبدع ذاته، وموقفه من قضايا عصره ومجتمعه كما يتناول الشّكل الفنّي الذي آثره الفنان في التّعبير عن ذلك، بل إنّ تشكيل العبارة نفسها في نظر هذا الاتجاه ليُعدّ من أهمّ مظاهر الشّخصيّة وأسباب الدّلالة عليها. (3)

ولا يستند التّحليل النّفسي أو يقوم على آراء نقدية اعتباطية أو مزاجية متعلّقة بالذّوق الشّخصيّ الخاص للناقد، وإن كان لا يُهمله كليّة ويحتفظ به ويعتدّ به أحيانا، ولكن هذا الاتجاه النّقديّ القائم على التّحليل النّفسي للعمل الأدبي، يعتمد أساسا على نتائج الدّراسات والأبحاث النفسيّة المُتراكمة من زمن "فرويد" وتلاميذه إلى يومنا هذا، سواء كان التّحليل يمسّ شخصيّة المبدع وعقده النفسيّة ومكبوتاته، أو يتعلّق بعمله وفنّه والجوانب النفسيّة المُحيطة به والمختفية

---

(1) صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص: 39، 40.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 5.

(3) سعد أبو الرضا، الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، ص 25.

بين طَيّات وثنايا كلامه، طبعاً مع الاستعانة بسائر المعارف والعلوم المختلفة المساعدة على قراءة وتفسير الأعمال الأدبية من زاوية نفسية .

هذه الزاوية أو "الرؤية النقدية النفسية" كان لها ظلالٌ ومضاتٌ خفيةٌ وباهتةٌ في دراستنا النقدية العربية القديمة، ولم تتأصل في دراسات نظرية ذات قواعد عملية مضبوطة.

والكثير من النقاد والبلاغيين وحتى الشعراء العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة بين النفس والإبداع على نحو أو آخر، فانتبهوا إلى الظروف التي تواتي النفس فتُنشئ الأدب، كما أحسّوا بتأثير الأدب في النفس وقدرته على إثارة ألوان عدّة من المشاعر، غير أنّ كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المُبهم إلى الشرح الموضوعي، فلم يحدّدوا معالم التجربة الفنية كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس البشرية بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحاً علمياً موضوعياً... وربما استثنينا هنا عبد القاهر الجرجاني، الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنّه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية، فلم يتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تلعبه النفس في تشكيل العبارة. (1)

ولعلّ عز الدين إسماعيل باستثنائه هذا يقصد قول عبد القاهر الجرجاني: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنّه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، و إلى ظاهر الوضع اللّغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل في زناده." (2)

البراعة كلّ البراعة ليست في رسم الكلمات، ورصف الحروف بل في القدرة على التأثير في المتلقّي ودغدغة مشاعره بجمال الفكرة وحسن التصوير المفعم بالمشاعر والعواطف الحيّاشة . وقد جاء على لسان الجاحظ قول بشر وهو يخاطب إبراهيم بن جبلة: " خُذْ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهراً وأشرف حسباً وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكلّ عين وغرّة من لفظ شريف ومعنى بديع. " (3) .

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 6.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، ط1، مطبعة المدني، السعودية، 1991، ص 5، 6.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 95.

والربط بين الإبداع والحالة الشعورية والنفسية ومراعاة سمع وذوق المُتلقي كان واضحا في الدراسات النقدية القديمة، غير أنه لم يتأصل في قواعد عملية ونقدية مضبوطة، بل كان مجرد إشارات وومضات وأحكام نقدية، في أغلب الأحيان تنزع إلى الاعتباطية والمزاجية، ومبنية على الذوق الشخصي والملاحظات الفردية والتعصب إلى القديم، فكثيرا ما كانت تميل آراؤهم إلى الانتصار إلى كل ما هو قديم كتحديسهم الشعر الجاهلي والأموي، على حساب الشعر الذي جاء بعده، وظهر رواد التجديد مع أبي تمام، وأبي نواس، وعلى سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، حيث كان أحدهم إذا قرأ عليه شعر أبي تمام واستحسنه وظن أنه من قول شعراء الجاهلية أو بني أمية، انتشى طربا وقلب كفيه مستحسنا ومتعجبا، حتى إذا قيل له أن القصيدة ابنة حينها أو لأبي تمام قال: خرّ خرّ، أو مرقّ مرقّ وعابها وقبح في شاعرية قائلها .

وقد تجلّت بعض الومضات النفسية في الدراسات النقدية القديمة في أعمال كل من ابن قتيبة، في كتابه الشعر والشعراء، وابن سلام في طبقات فحول الشعراء، وغيرهم ولكن الغالب الأعم والسواد الأعظم من النقاد كانوا يهتمون نفسية الشاعر ودورها في تشكيل وتوجيه دلالات صورته الفنية ومواقفه الشخصية ، وركزوا اهتمامهم على المتلقي على وجه الخصوص خاصة إن كان هذا المتلقي خليفة أو سيّدا شريفا و ذا مكانة رفيعة عندهم.

وفي هذا الصدد يقول عبد الحليم حفني: "إنّ تركيز النّقد القديم على الشعر دون ربطه بنفسية الشاعر كان هو الأساس، ومن الغريب أنّ النّقد القديم مع أنّه كان في بعض الأحيان يلحظ نفسية الشاعر بوضوح إلّا أنّه يتجاوز ذلك سريعا، ولا يحاول الربط بينها وبين شعره، حتى أنّه قد تُصبح إشاراتهم إلى نفسية الشاعر كأنّها غير مقصودة، ومن ذلك قول ابن رشيق: عابوا على أبي الطّيب المتنبي قوله لكافور عند أول لقائه مبتدئا، وإن كان إنّما يخاطب نفسه لا كافورا كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا \*وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا.

فهم يعرفون بوضوح أنّ مثل هذا المطلع تعبير عن نفسية الشاعر كما هو الظاهر، ومع ذلك يتجاوزون ذلك سريعا إلى التركيز على المخاطب، وكأنّهم يربطون الشعر بالمخاطب ونفسيته وما يُناسبه وما يُرضيه وليس بمُنشئ هذا الشعر، وهذه طريقتهم الواضحة فعلا في نقدهم شعر المدح بالذات، حيث يتجاهلون نفسية الشاعر وحاله فيه... وهذه هي النقطة الجوهرية في

الخلاف بين النّقد القديم أو النّقد بصفة عامة وبين النّقد النّفسي الذي هو موضوع الحديث والذي يرى بأنّه لا يستقيم فهم أيّ شعر دون النّظر إلى نفسيّة الشّاعر . (1)

لذا فعلم النّفس والتّحليل النّفسي للأدب هو السّبيل الوحيد الذي يستطيع أن يمدّنا بشروح وتوضيحات لبعض الأمور المخفيّة، أو المقنّعة في ثنايا الأعمال الأدبيّة، والمرتبطة ارتباطا وثيقا بنفسيّة صاحبها وشخصيته، وظروف نشأته وتكوينه، ولهذا سعت بل سارعت، بعض الدّراسات العربيّة الحديثة إلى تبنيّ هذا المنهج في تحليلها ودراساتها للأعمال الأدبيّة، وظهر ذلك في الجهود الأولى لبعض رواد اللّغة والأدب أمثال أمين الخولي، ومحمد خلف الله أحمر، وعبّاس محمود العقّاد، وطه حسين، والنّويهّي، وعزّ الدين إسماعيل وغيرهم كثير خاصة في السّاحة الأدبيّة المصريّة، والذين أثروا بأبحاثهم ودراساتهم النّقديّة والنّفسيّة السّاحة الأدبيّة العربيّة، وذلك بتحليلهم لبعض الشّخصيات العبقرية، وبعض أعلام التاريخ العربي والإسلامي، على غرار " ابن الرومي، وأبي نواس، وبشار بن برد وغيرهم، طبعا مستعنيين في دراساتهم بنتائج الدّراسات النّفسيّة الغربيّة ومناهجهم الحديثة في التّحليل النّفسي للأدب خاصة عند "فرويد " وتلاميذه .

ويقول عبدالحليم حفني عن هذه الجهود التي سعت إلى غرس هذا المنهج التّحليلي النّفسي في الدّراسات الأدبيّة المصريّة "قد تمثّلت النّواة الأولى لهذا الاتجاه في إنشاء مادة في كلية الأدب بالقاهرة، موضوعها (صلة علم النّفس بالأدب) تُدرّس لطلّاب الدّراسات العليا الأدبيّة وعُهد بتدريسها إلى أحمد أمين، ومحمد خلف الله سنة 1938. " (2)

ومع كلّ هذا تبقى الدّراسات النّقديّة العربيّة التي تبنت هذا المنهج في التّحليل مجرد جهود واجتهادات معظمها كانت فردية، قائمة على الاجتهاد والذّوق الشّخصي حيناً، وقواعد التّحليل النّفسي الغربي حيناً آخر، ولم تتأصّل دراساتهم في منهج نفسيّ واضح المعالم أو خاص بتراثنا العربي والإسلامي، على اعتبار أنّ لغتنا وديننا وثقافتنا العربيّة والإسلامية بعيدة كلّ البعد عن الثقافة الغربيّة التي أنتجت لنا هذه المناهج النّفسيّة المستوحاة من ثقافتهم، ولغتهم ودينهم وحتى مكبوتاتهم وعقدتهم النّفسيّة الخاصّة بهم، ومع هذا نشكر لباحثينا ونقادنا سعيهم وجهودهم واجتهادهم، ويجب ألاّ نغمطهم حقّهم أو ننتكّر لدورهم في إنارة دروبنا وفتح المجال والآفاق

(1) ينظر عبد الحليم حفني، مطالع القصيدة العربيّة ودلالاته النفسية، ص58، 59.

(2) المرجع نفسه، ص 58، 59.



أماننا لتطوير هذا المنهج وتطويره وفق ما يتناسب مع تراثنا وديننا ولغتنا العربية وحتى مع مكبوتاتنا وعقدنا النفسية كعرب ومسلمين بشكل عام .

لأن الإنسان العربي ابن بيئته ولا ينضح إلا بما اكتسبه من مجتمعه وثقافته أو انقذ في زناد مخيلته وشخصيته العربية فمن الحتمي أن تكون نفسيته مختلفة عن الرجل الغربي.

لذا يمكن القول أن التحليل النفسي للأدب عند العرب أصبح مهماً وضرورياً اليوم في دراساتنا الأدبية والنقدية الحديثة، لأنه السبيل الوحيد الذي سيؤدنا بالحلول الناجعة، لمشاكلنا واختلافات آرائنا النقدية في المسائل الفكرية والأدبية، والأكد أنه سيضيء أماننا مساحات أخرى ويفتح للنقاد مجالاً أرحب، ويوفر لهم حقلاً أخصب، وذلك بمنحهم فرصة الغوص في أعماق نفسية وشخصية الفنان أو المبدع، بدل التقوقع بين جدران عمله وفنّه كمنتج إبداعي محض .

والشاعر أو الفنان بشكل عام يمتاح أفكاره ويشكل صورته من واقع بيئته ومجتمعه وثقافته ولغته، وهو قبل هذا كله كتلة من المشاعر والعواطف والعقد النفسية، التي تضطرب وتتفاعل بين جنبه في قلبه وفي قدور ذاكرته، سلماً وإيجاباً، وفي نفسه ومع غيره من عناصر الطبيعة أو المجتمع والواقع المعيش ، لذا فمن الطبيعي أن ينعكس ذلك الزخم من المدركات الحسية والمعنوية والمكبوتات العاطفية -شعورياً أو لا شعورياً- ولو نسبياً وبصفة عفوية ولاإرادية في أعماله الأدبية، وستختفي في ثنايا رموزه وبين حنايا أفكاره وصوره الفنية، وقد تتخذ أشكالاً وأقنعة تمويهية لا يمكن تبين حقيقتها إلا بوضعها على طاولة التحليل النفسي للأدب لتسريحها و تشخيصها وسبر أغوارها وفك أسرارها لمعرفة كُنْهها وحقيقتها .

ويعتبر موضوع الصورة الفنية من أخصب المواضيع الأدبية التي تنمو في تربتها بذور الدراسات النفسية، وقد رأينا ذلك جلياً في دراسة مفهوم الصورة عند الحداثيين الذين نحو بها هذا المنحى النفسي، والذي سنتناوله بمزيد من الشرح والتفصيل، والتعقيب والتحليل، على اعتبار أننا سنجري جزءاً كبيراً من دراستنا وبحثنا وفق هذه الرؤية النفسية للصورة.

ومن أبرز النقاد العرب المحدثين الذين أعطوا الصورة الفنية بعداً نفسياً أكثر منه فنياً "عز الدين إسماعيل و أحمد علي دهمان، وإحسان عباس وعبد القادر الرباعي وعبد القادر فيدوح وغيرهم وقد أشرنا إليهم بشكل مقتضب في التمهيد لبحثنا والمتعلق بتطور مفهوم الصورة في الدراسات الحديثة ولكن سنتناوله الآن بمزيد من الشرح والتفصيل والتحليل محاولين قدر الإمكان تقصي هذا البعد الوجداني الذي ارتبط بالصورة الفنية في الدراسات النقدية الحديثة.

## 2.1: البعد النفسي للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية الحديثة:

أ: الصورة الفنية عند عز الدين إسماعيل: يرى أن "الصورة مجرد تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (1).

ويبدو أن عز الدين إسماعيل في تعريفه هذا، يلغي تماما دور التركيب اللغوي في تشكيل الصورة الفنية، في حين يربطها مباشرة بالوجدان والحالة النفسية للفنان، وإن كنت أوافقه في أن الصورة الفنية حقيقة ذات بعد نفسي وجداني، فلا أوافقه على إهماله التركيب اللغوي كلية لأن التركيب اللغوي في تقديرنا بالنسبة للصورة يشكل مادة بنائها، والعجينة التي لا تتشكل الصورة إلا بها، ودعنا لا نستبق الأحداث لأنه على ما يبدو أن عز الدين إسماعيل قد استترك مفهومه الأول للصورة في موضع آخر، حيث قام بتقسيمها إلى ركنين أساسيين: "التشكيل المكاني والتشكيل الزماني" أو الصورة المكانية والصورة الزمانية.

ويقصد بالتشكيل الزماني في الشعر: هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة. (2) وقد ربطها بالأوزان الشعرية وعلاقتها بالحالة النفسية للشاعر، فالوزن هنا رغم أنه صورة مجردة إلا أنه يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة.. فالبناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها. (3)

أما التشكيل المكاني أو الصورة المكانية، فيقصد بها تلك المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس، والتي قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها، ثم من حيث العلاقات التي يحدثها الشاعر في تشكيله للصورة بين تلك المفردات، فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل والتحليل. (4)

وهنا يشير عز الدين إسماعيل إلى أهمية التركيب اللغوي وخصائصه المتواضع عليها في أي لغة أو مجتمع ودوره في تحديد دلالة الصورة وتوجيه معانيها الأمر الذي غفل عنه في تعريفه الأول للصورة كما رأينا.

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص58.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص54، 55.

(4) المرجع نفسه، ص57.

ثم يجمع عز الدين إسماعيل بين التشكيل الزماني والمكاني للصورة في الشعر الحديث حيث يقول "فالمُسلّمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل "الصورة" في الشعر الحديث هي أنّ التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كلّ الحقّ في أن يُشكّل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها كيفما شاء ، وفقا لتصوراته الخاصّة إذا رأى أنّ هذا هو الطريق الوحيد أو الأسلوب الأصدق و الأنجع في التعبير عن نفسه . (1)

ويلخص عز الدين إسماعيل فلسفته ونظرته النفسيّة للصورة الفنيّة حيث يقول: "إنّ الشّاعر يشكّل الصّورة وإنّه يستمدّ في تشكيله لها عناصره من "عينات" ماثلة في المكان وكأنّه يصنع بذلك نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل تماما كالنسق الزماني " الموسيقي" الخاص الذي صنع به الصّورة الصّوتية للقصيدة، فإذا كانت حقيقة المكان كحقيقة الزّمان نفسية وليست موضوعية كان تشكيل الصورة بالمعنى الذي شرحناه، أي من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة مُتَقًا تماما مع حقيقة المكان النفسيّة (2).

ويبدو أن تناول عز الدين إسماعيل للصورة بهذا العمق الفلسفي وبأسلوبه الذي يميل أحيانا إلى الاستطراد والتشابك والتّعقيد، قد زاد الصّورة غموضا، حتى أنّه هو نفسه يعترف بذلك في قوله، " أنّ الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى". لذلك أعطاه رمز "التّوقيعة" نقلا وترجمة عن الناقد "هويلي" الذي اقترح أن تُستبدل كلمة الصورة بكلمة يشتقّها هو اشتقاقا جديدا في اللغة الانجليزية هي كلمة " SONE" والتي اصطلح عليها عز الدين إسماعيل عند ترجمتها كلمة "توقيعة" ليدلّ بها على مجموعة من الألفاظ التي تُختار وتُنسّق بحيث تتجاوب أصدائها في عملية الاستعارة، فالتوقيعة هي الوحدة الحيويّة في الشّعر التي لا تقبل الاختصار، ولكن ليس من الضّروري أن تُبنى القصيدة من مجموعة من هذه التّوقيعات، كما لو أنّها كانت قوالب من الحجارة . (3)

عندها تصبح القصيدة بالنسبة إلى عز الدين إسماعيل مجموعة من التّوقيعات قد تشتمل على مثل هذه الصور المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى، التي سبق الحديث عن

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص57.

(2) المرجع نفسه، ص58.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص68.

ضرورتها وأهميتها في تشكيل الصورة الشعرية، على أن هذه الصور بعد ذلك تعبّر في مجملها عن حركة ونماء نفسيّ تجعل من القصيدة كلّها صورة واحدة من طراز خاص، تُحقّق التّكامل بين الشاعر والحياة. (1)

وهذا ما يقودنا في الأخير إلى وجود نوعين من الصور بالنسبة إلى عز الدين إسماعيل، تتمثل الأولى في الصورة الجزئية والتي يشابك فيها التّشكيل الزّمني والمكاني في الصورة الواحدة، والثانية الصورة الكلية وتتمثل في التّجربة الشعورية في كامل القصيدة، وهي مجموع الصور الجزئية متفاعلة مع الصورة الحسية الموسيقية .

وقد ألحّ عز الدين إسماعيل على ضرورة تكاتف الصورة المفردة مع غيرها من الصور في القصيدة في اتجاه إثارة الانفعال نفسه في المتلقي، حيث تتجاوب أصدائها سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم على مزيج منها في كلّ مكان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكوّنة للقصيدة فقدت دورها الحيويّ في الصورة العامة، أمّا إذا هي تساندت وتعاضدت مع مجموعة الصور الفنية الأخرى أكسبها هذا التّساند الحيويّة والخصب. (2)

ويبدو تأثّر عز الدين إسماعيل بأفكار "فرويد" واضحا إذ يربط هو الآخر الصورة بالحلم، حيث يقول: " من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة في الشعر، ظاهرة التّكثيف الزّمني والمكاني، في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها، ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية التّباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد، وهذا هو وجه الشّبه بين العمل الفنيّ والحلم، ففي الحلم تتحطّم الحدود المكانية والزّمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض، مُعبّرة عن النّزاعات المُضطربة في نفس الشّاعر، كاشفة عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تملّيه الرغبة. " (3) .

وأغلب الظّن أن عز الدين إسماعيل بكلامه هذا يقصد الصورة الرّمزية، لأنّها الصورة الوحيدة التي تقوم أساسا على عنصر التّكثيف وتصهر دلالات الألفاظ والصور في معنى واحد، رغم تباعد دلالتها المعجمية المعروفة .

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص68.

(2) المرجع نفسه، ص 92.

(3) المرجع نفسه، ص100.

ولا يتوقف البعد النفسي للصورة الفنية عند عز الدين إسماعيل هنا، بل يتعداه إلى الإيقاع والتشكيل الموسيقي للقصيدة وما يحملانه من شحنات نفسية وانفعالات وعواطف تعبّر حقيقة عن مدى صدق التجربة الشعريّة والشّعورية، فالإيقاع دور هام في تشكيل الصورة الفنية وتزويدها بالشحنات النفسيّة والانفعاليّة، سواء كان هذا الإيقاع داخليا كتكرار الحروف والكلمات وتواترها بصفة أفقية أو عمودية في ثنايا أوصال القصيدة، أو كان الإيقاع خارجيا متمثلا في إيقاع الوزن وحرف الروي والقافية.

حيث يقول عز الدين إسماعيل "الإيقاع الداخلي للقصيدة هو الذي يُبرز التجربة الشعريّة في إطار متميّز ، وإذا كانت تجربة الفقد هي تجربة انفعاليّة فإنّ النفس والقلب تسيطر عليهما موجات انفعاليّة بحسب نوع التجربة ودرجة الانفعال، وينعكس ذلك على التشكيل الموسيقي للقصيدة، فالأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة" بأنّ إيقاع الضربة الشعريّة يكون عادة أقلّ سرعة من إيقاع النبض، فإن صحّ ذلك، صحّ أنّ الشعر لغة القلب".<sup>(1)</sup>

وربّما هذا ما يفسر سبب اعتماد شعراء الرثاء على الطابع الغنائي ، خاصة عند الخنساء فمعظم قصائدها، فيها أنين وتطريب حزين يتناسب مع الحالة الشعوريّة والنفسية للشاعرة المكلومة .

والبعد النفسي الآخر للصورة عند عز الدين إسماعيل يكمن في تلك المثيرات الحسيّة الطبيعيّة، ودورها في تشكيل الصورة الفنية، ونقل الانفعالات النفسية الشعورية واللاشعورية، فالصورة الفنية بتشكيلاتها المختلفة، قد تكون حركيّة أو سمعيّة أو شميّة أو لونيّة أو حتى ضوئيّة، وكلّ هذه المثيرات الحسيّة، تستفزّ وتستثير مخيلة الشّاعر وحواسه وتدفعه بصفة آليّة وعفويّة إلى التّأثر بها، والرّغبة في محاكاتها والتّفاعل معها، فيسعى بفضوله الأدبي إلى محاولة استكشافها ونقلها إلينا، فالشاعر كما هو معروف، يتمتّع بحسّ مرهف ومشاعر رقيقة يتفاعل بسرعة و يتأثر بعناصر الطبيعة، فقد يهزه صوت الرّعد، وقد يطرب عند سماع دقات حبات البرد وزخات المطر، كما قد يأخذ بلبّه مشهد شروق الشّمس بعيد السّحر، ويفتته لون غروبها إذا نظر، وقد يحزن عند سماع بكاء رضيع، أو عند هديل وسجع حمامة وقت الهزيع... كلّ هذه المثيرات الحسية الطبيعيّة تستثير أشجان الشاعر ووجدانه، وتقلّب مواجعه وأحزانه، فتحدث في

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 61 .

نفسه توترًا عصبياً فيفيض أشعارا وألحانا، ويتفتّق لسانه أفراحا وأشجانا، وذلك لوجود علاقة مباشرة أو غير مباشرة لهذه المثيرات الحسيّة الطبيعيّة مع الحالة النفسيّة والتقلّبات المزاجيّة وحتى الهرمونيّة عند بني البشر عموماً، فما بالك بالشاعر صاحب الحسّ المرفه والمشارع الشفافة الرقيقة، والنظرة الفاحصة الدّقيقة ، وقد تفتّن عز الدين إسماعيل إلى هذا الدّور الذي تلعبه هذه المثيرات الحسيّة ومدى تأثيرها على الحالة النفسيّة فيقول في هذا الصدد: " إنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسيّة يتفاوت تأثيرها في النّاس، لكن المعروف أنّ الشّاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال ويحبّ اللّعب بها غير أنّه ليس لعباً لمجرّد اللّعب وإنّما هو لعب تدفعه إليه الحاجة إلى استكشاف الصّورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقّي ثانياً." (1)

ولابد أن نشير في مبحثنا هذا إلى بعض الدّراسات والآراء النّقديّة الأخرى التي تناولت الصّورة الفنيّة من زاوية نفسيّة ثم نقارب بينها لنخرج بخلاصة شاملة عن البعد النفسي لها.

ب. الصّورة عند أحمد علي دهمان : الذي لا يكاد مفهومه للصورة أن يخرج عن مفهوم عز الدين إسماعيل، حيث يقول: " إنّ الصّورة هي تعبير عن نفسيّة الشّاعر، ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري، إذ تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزّمن وتوحد بين الأفكار المتفاوتة، هذا من حيث طبيعة الصورة ،أمّا من حيث وظيفتها في العمل الأدبي والنّقد فهي الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التّجربة الشعريّة التي تحتوي على نفسيّة الشّاعر ، وما التّجربة الشعريّة إلّا صورة كبيرة ذات أجزاء في الصورة الأخرى الدّاخلية فيها وبذلك تصبح الصّورة عضوية في التّجربة حيث تؤدي كلّ صورة داخل التّجربة وظيفتها بشرط أن تكون مسايرة للفكرة العامّة." (2)

وكأنّي بأحمد علي دهمان يفيد ويعيد مفهوم الصّورة عند عز الدين إسماعيل، ولم يأت بجديد، حتّى أنّه حافظ على نفس المصطلحات في قوله " تركيبية عقلية معقّدة" وقد قسّمها هو الآخر إلى قسمين، صورة جزئية وأخرى كليّة، غير أنّه لم يصطلح عليهما كذلك، إنّما سمّى الصورة الجزئية بالصّورة العضوية في التّجربة الشعريّة، أمّا الصّورة الكليّة فيربطها بالفكرة العامّة للقصيدة، وأغلب الظّن أنّ كلّ من عز الدين إسماعيل وأحمد علي دهمان في تعريفهما للصّورة

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 59.

(2) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 142، 143.

يفيدان ويقلّدان تعريف "رونيه ويليك" و "أوستين وارين" في كتابهما "نظرية الأدب " حيث اعتبرا الصورة: " عملية إعادة إنتاج عقلية لذكرى أو تجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ليست بالضرورة بصرية". (1)

غير أنّ عز الدين إسماعيل وأحمد علي دهمان قد ربطاها بالجانب النفسي والوجداني للشاعر والفنان، ومن المفاهيم التي تتحو هذا المنحى النفسي في تعريف الصورة الفنية في دراساتنا النقدية الحديثة مفهوم عبد القادر فيدوح، وإحسان عباس، ونعيم اليافي.

ج. مفهوم الصورة عند عبد القادر فيدوح: هو الآخر من أنصار الاتجاه النفسي، حيث يقول: "إنّ الصّورة في النّقد المعاصر جوهر القصيدة كلّها من حيث كونها تتعدّى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية في ذات المبدع" (2).

د. مفهوم الصورة عند إحسان عباس: نظر إلى الصورة من زاويتين: الأولى: أنّ الصورة تعبّر عن نفسية الشاعر، وأنّها تشبه الصّور التي تتراءى لنا في الأحلام، والثانية: أنّ دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأنّ الصورة وهي جميع الأشكال المجازية إنّما تكون من عمل القوّة الخلاقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى رُوح الشّعر. " (3)

هـ. الصورة عند نعيم اليافي: ولعلّه أفضل من قدّم وأعطى الصّورة شرحاً وافياً، حيث جعل لها خمس دلالات "اللّغوية والذهنية والرّمزية والنفسية والبلاغية " وسنشير إلى الدلالات الثلاثة الأخيرة على اعتبار أنّها تتوافق مع طبيعة بحثنا حيث يقول:

الدلالة الرّمزية: تستعمل هذه الدّلالة في الدراسات الأنثروبولوجية بالذّات وفي البحوث التي تعتمد نتائج هذه الدراسات، والصّورة لديها هي القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه ، إنّّه خلق يعادل به الشّاعر حدسه أو يقدّم رؤيته ، وقد تُبنى الصورة بناءً بلاغياً وقد لا تُبنى وليس هذا بالمهم ،

---

(1) رنيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ص 194.

(2) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992،

ص 366، 367.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، ص، 200.

المهم أن الصورة هنا رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع وإنما هو عالم واحد لا يشير إلى غيره لأنه هو نفسه إشارة .

**الدلالة النفسية:** تقترب الدلالة النفسية للصورة من الدلالة الذهنية إلا أنها تُستخدم في نطاق النفس لتعني على حدّ تعريف براي التذكر الواعي لمُدرِك حسيّ سابق كلّهُ أو بعضه في غياب المنبّه الأصلي «الحاسة المُثارة» ، وبكلمة أخرى إنّ الصّورة هي انطباع أو استرجاع... أو تذكر لخبرة حسّيّة ، أو إدراكية ليست بالضرورة بصريّة ، ونقول ليست بالضرورة بصرية لنتحرّز من تلك الآراء التي شاعت لدى بعض علماء النفس ومن تأثّر بهم، حين قصرُوا الصّورة على الدلالة البصريّة .

**الدلالة البلاغيّة:** وإذا اعتبرنا التّصوير مرادفاً للتّعبير المجازي، كانت الصّورة المفردة هي أيّ شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغيّة، يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركّبين أو عنصرين أو لنقل كلّ تعبير غير حرفي. (1)

ويبدو أنّ الخيط الرّفيع الذي يجمع المفاهيم السّابقة، فضلا عن البعد النّفسيّ للصّورة، هو دراسة الصّورة مجتمعة في القصيدة، وكأنّهم قد أجمعوا على أنّ الصّورة تنقسم إلى قسمين لا ثالث لهما "كليّة وجزئية" حتى أنّ عبد القادر الرّباعي يشاركهم هذه النظرة حيث يقول: "الصّورة لا تعني ذلك التّركيب المفرد الذي يمثّله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنّها أيضا تعني ذلك البناء الواسع الذي تتحرّك فيه مجموعة الصّور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة، حيث تُصيرُهُ متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضموم بعضها إلى بعض" (2).

حيث تتراقد الصّور الجزئية فيما بينها وتتعاقد لتشكّل صورة كليّة أو صورة مركّبة ومعقّدة تعكس التّجربة الشعريّة، والحالة النّفسيّة المسيطرة على الشّاعر عند نظم تلك القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، وعليه وبناءً على المفاهيم السّابقة للصّورة الفنيّة سنُجري دراستنا للصّورة الفنيّة في شعر الخنساء، حيث سنتناول كيفيّة تشكيل الصّورة الفنيّة بلاغيا في شعرها "التّشبيهية والكنائيّة والاستعاريّة والمجازيّة وكذا الرّمزيّة كلّ واحدة على حدة" مع بيان الأبعاد النّفسيّة والوجدانيّة لهذا التّشكيل البلاغي، وندرس الصّورة مجتمعة في بعض اللوحات الشعريّة والشّعوريّة

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصّورة الفنيّة، ص 43 \_ 46.

(2) عبد القادر الرّباعي، الصّورة الفنيّة في نقد الشعر، ص 10.



في قصيدة نموذجية ، لنتبين الدلالة النفسية المصاحبة للصورة الكلية والمركبة في القصيدة كلها، كما سنستعين بنتائج التحليل النفسي وأدواته الإجرائية، في إضاءة وتفسير البواعث النفسية التي ساهمت في تشكيل وبلورة وتوجيه دلالات الصور الفنية عند خنساء، كدور باعث الجنس، والتعويض النفسي، والأنوثة والذكورية، والذاتية والقلبية، وكذا البواعث النفسية للتكرار والتشكيل الموسيقي وأبعادهما النفسية، مع محاولة الكشف في الأخير عن شخصية الخنساء المتخفية خلف قناع صورها الفنية وفي ثنايا مواقفها الحياتية سواء كانت سلبية أم إيجابية، طبعاً لا يكون ذلك إلا بالإجابة عن جملة من التساؤلات والفرضيات التي سنجيب عنها باستقراء وتحليل صورها ومواقفها، هل الخنساء شخصية عصابية؟ وهل تعاني من عقد ومكبوتات نفسية؟، هل شخصيتها سوية أم شخصيتها سوداوية وعدوانية؟ هل هي انطوائية؟ و هل تعاني الخنساء من مكبوتات وعقد نفسية لم تشر إليها الدراسات النقدية؟ كحب التفوق أو الدونية، وهل هي شخصية ضعيفة أم قوية؟ وهل هي سلبية أم إيجابية؟ وغيرها من التساؤلات عن البواعث النفسية التي قد تقف وراء تشكيل شخصيتها، وانفعالاتها ومواقفها وكذا تشكيل وتوجيه دلالات صورها الشعرية والشعورية.

## 2. الجوانب التداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة :

### توطئة: مفهوم التداولية وأصولها وموضوعاتها في الدراسات الغربية والعربية:

تعتبر التداولية من أخصب الحقول المعرفية الحديثة، فهي منهج حديث دخل الدراسات اللسانية اللغوية المعاصرة، بعد أن دخل مجال الدراسات الإنسانية، يقوم على الاهتمام بكشف الدوافع النفسية للمتكلم، وردود أفعال المتلقين، وبيان الطابع الاجتماعي للكلام، أي أن التداولية لا تدرس الكلام من حيث هو رسالة بين المتكلم والمتلقي فقط، بل تدرسه بوصفه نتاج ثقافة عصر معين، ويشتمل على سمات مميزة للشخص المرسل وسمات مميزة للشخص المتلقي، وهو يخضع لزمان إنتاجه وزمن تلقيه، كما يخضع لمكان إنتاجه وتلقيه أيضاً<sup>(1)</sup> .

وتعتبر الفلسفة البراغماتية التي بحثت في فهم اللغة واستعمال الحديث هي المسير الحقيقي لمبحث التداولية، حيث اكتسب استقلاليته بوصفه ميداناً فرعياً من اللسانيات... كما تعتبر التداولية ردّ فعل للتوجهات البنوية، فيما أفرزته من تصورات صورية مبالغ فيها، خاصة

(1) محمد كريم الكوّاز ، البلاغة والنقد، (المصطلح والنشأة والتجديد) ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2006، ص،

عند اللساني الأمريكي "تشومسكي" وأتباعه عند معالجته للغة بوصفها أداة تجريدية أو قدرة ذهنية قابلة للانفصال عن استعمالها ومُستعملها " (1).

ويعتبر **مصطلح التداولية** من المصطلحات التي تُحِيل على مكوّن من مكوّنات اللغة، إلى جانب المكوّن الدلالي والمكوّن التركيبي، وهذا المكوّن التداولي انبثق عن التقسيم الثلاثي الذي قام به الفيلسوف الأمريكي "تشارل موريس" ويُدرس على مستوى هذا المكوّن، العلاقات القائمة بين الأدلّة ومستعملها وآثارها، فهي تتركز على السياق ودوره في تحديد دلالات هذه الأدلّة " (2) .

وموضوع التداولية من المواضيع التي عرفت اضطرابا حيث يُحجم جُلّ المؤلفين عن إعطاء هذا التخصص تحديدا ما، وذلك لأسباب أهمها أنّ التّحديد لا يستمدّ تبريره إلّا من خلال استخداماته، وفضلا عن هذا فإن من مساوئ التّحديد رَجّ الباحث في إطار ضيق، ولما كانت هناك عدّة توجّهات للسانيات التداولية، فإنّه لم يهتد الباحثون إلى صيغة موحّدة، وقد اقترحنا عدّة تحديدات تتماشى مع موضوع البحث وهدفه .

لقد استشرّف "شيلين لابخ" ثلاثة توجّهات أساسية للتداولية وهي: علم استخدام الأدلّة، ولسانيات الحوار، ونظرية الأفعال اللغوية. أمّا "شارل موريس" فإنه يرى بأنّ اللسانيات التداولية: هي العلم الذي يعالج العلاقة بين الأدلّة ومؤولّيها، في حين يرى "ريكانتي وديلر": بأنّها تخصص يدرس استخدام اللغة داخل الخطاب، والسّمات المميزة التي تؤسّس وجهته الخطابية في صُلب اللغة. أمّا "فان ديك" فيعتبرها تخصّصا يتناول اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتبليغية واجتماعية في الوقت نفسه (3) .

وذهب "رودولف كرناب" إلى اعتبارها قاعدة اللسانيات، كونها المنهج الذي باستطاعته أن يُجيب عن أسئلة من هذا النمط: ماذا نصنع حين نتكلّم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلّم؟ فمن

---

(1) خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 177.

(2) دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000 ص92.

(3) ينظر الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

يتكلم إذن؟ و إلى من يتكلم؟... وهل يمكن أن نركن إلى المعنى الحرفي لقصد ما؟ ما هي استعمالات اللغة؟<sup>(1)</sup>

والتداولية عند "أوستين": جزء من علم أعم، هو دراسة التعامل اللغوي من حيث هو جزء من التعامل الاجتماعي، وفي هذا السياق ينتقل باللغة من مستواها اللغوي إلى المستوى الاجتماعي في دائرة التأثير والتأثر. " (2)

أمّا تعريف التداولية في الدراسات النقدية العربية فقد كان هذا المصطلح موافقا لمصطلح "pragmatique". ويرجع الفضل فيه للفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمن" منذ سنة 1970، هذا الاصطلاح الذي حظي بالإجماع والتداول. (3)

وقد أستخدم مصطلح التداولية وشاع بين الدارسين العرب، وأجمعوا عليه حيث يقول في هذا الصدد محمد يحياتن: "وآثرنا اللفظ الذي وضعه زملاؤنا بالمغرب الشقيق ألا وهو "اللسانيات التداولية" لخفته وسلاسته". (4)

والتداولية عند أهل الاختصاص على مستويات، فهناك تداولية من درجة أولى وتداولية من درجة ثانية ومن درجة ثلاثة، وكلّ هذه المستويات يتحكم فيها سياق الخطاب، هذا الأخير "السياق" جعل الهولندي "هانسون" يحدد تطور التحليل التداولي تدريجيا وفق المستويات التي أشرنا إليها، هذه المستويات يقدمها لنا عمر بالخير على النحو الآتي :

**1: تداولية من الدرجة الأولى:** حيث تتم في هذا المستوى دراسة الرموز الإشارية التي تحيل إلى عنصر الذاتية في الخطاب، أي دراسة العبارات المبهمة التي يتنوع معناها حسب السياق الذي تستعمل فيه.

**2: تداولية من الدرجة الثانية:** المقصود بها الطريقة التي يرتبط فيها القول بقضية مطروحة، حيث تكون هذه الأخيرة مختلفة عن الأدلة الحرفية للقول، بمعنى دراسة كيفية انتقال المعنى من

---

(1) فرنسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الاتحاد القومي، الرباط المغرب، 1987 ص 7 .

(2) راضية حقيق بوبكري، التداولية وتحليل الخطاب، مقاربة نظرية، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 99، 2004 ص 56 .

(3) انظر، إدريس مقبول، الأسس الابدستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبيويه، عالم الكتب الحديث، الأردن ط، الأولى، 2006 ص 262 .

(4) الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية. ص1.

المستوى الصريح، إلى المستوى الضمني والتلمحي، والسياق هنا هو مجمل المعلومات والمعتقدات المشتركة بين المتخاطبين.

### 3 تداولية من الدرجة الثالثة: وهي المعروفة بتداولية أفعال الكلام.<sup>(1)</sup>

التي أسس لها الفيلسوف الإنجليزي "أوستين" وتتعلق من مسلمة مفادها أن الأقوال الصادرة ضمن وضعية محدّدة تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية، والسياق في هذه الدرجة معقد و غير مستقل عن سياقات الدرجات الأخرى، وتتدخل فيه عوامل اجتماعية وفردية وغيرها.

وبعد تصفّح بعض المراجع اللسانية التداولية، سنقف عند أهم المواضيع التي تعتبر من صميم حقل التداولية والتي تتقاطع مع بعض المفاهيم في دراستنا العربية والتي سنسعى إلى تطبيقها على مدونتنا كالضمنيات في الكلام، والافتراض المسبق، والاستلزام الحواري، والسياق وعنصر الإقناع والتأثير والقصدية خاصة مع الصورة التشبيهية والاستعارية وغيرها من المواضيع الخصبة في حقل التداولية .

وسنحاول تقديم شرح بسيط لأهم محاور التداولية في هذا المبحث .

1. الافتراض المسبق: حيث ينطلق المشاركون في التخاطب من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم، تشكل هذه الافتراضات، الخلفية التواصلية الضرورية المسؤولة عن نجاح التواصل، في ظل اتحاد البنى التركيبية مع السياق.<sup>(2)</sup>

2. الاستلزام الحواري: وتعود نشأة هذا المبدأ التداولي إلى "بول غرايس" في كتابه المنطق والحوار، الذي يقوم على اعتبار أن الناس في حديثهم، قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، جاعلا بذلك كل قضيته هو إيضاح الاختلاف بين ما يُقال وما يقصد".<sup>(3)</sup>

3. الضمنيات أو "الأقوال المضمرة": يعتبر موضوع الضمنيات أو الكلام الضمني من أهم محاور الدراسات التداولية، فقد شغلت حيزا معتبرا في حقل الدراسات اللسانية الغربية ، ولعل

---

<sup>(1)</sup> عمر بالخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 12

13،

<sup>(2)</sup> صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ص 31.30.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 31.

المرجع الأساسي لها هو كتاب L'implicite لصاحبته الفرنسية "أوري كيوني" والتي اعتمدت في دراستها للضمنيات على أسس لغوية جاء بها "ديكرو" وغيره .  
والضمنيات في الخطاب تكون إما دلالية مرتبطة بالمادة اللغوية للملفوظ دون سواها، وإما تداولية يلجأ المتلفظ المشارك لاستخراجها إلى ربط الملفوظ بسياقه، وذلك باستدعاء قوانين الخطاب أساسا. (1) .

وتقول الباحثة أوريكيوني عن الضمنيات : " القول المضمر هو كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها، ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث " (2)  
ومثال ذلك قول القائل: إن السماء ممطرة، إن السامع لهذا الملفوظ قد يعتقد أن القائل أراد أن يدعوه إلى المكوث في بيته، أو الإسراع إلى عمله حتى لا يفوته الموعد، أو الانتظار والترثيث حتى يتوقف المطر، أو عدم نسيان مظلته عند الخروج " (3)

**4.السياق:** هو مجموع الشروط الاجتماعية التي يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار، لدراسة العلاقات القائمة بين السلوك الاجتماعي، والسلوك اللساني أو اللغوي، وغالبا ما يُسمى السياق " بالسياق الاجتماعي لاستعمال اللغة" ويقال أيضا "سياق المقام" وهو مجموع المعطيات المشتركة بين المتكلم والمستمع، في مقام ثقافي ونفسي، ويضمّ التجارب والمعارف بين هذين الأخيرين.<sup>4</sup>  
وينقسم السياق في الدراسات الغربية إلى قسمين أساسيين خاصة عند " فيرث" الذي يعتبره محصورا في السياق اللغوي وسياق الحال.

وفي هذا الصدد يعرض لنا حلمي خليل نظرة "فيرث" للسياق بفرعيه قائلاً:

**أ: السياق اللغوي:** ويتمثل في العلاقات الصوتية والفنولوجية واللغوية والدلالية.

**ب: سياق الحال:** ويمثل العالم الخارج عن اللغة، بما له من صلة بالحدث اللغوي، ويتمثل في الظروف الاجتماعية والبيئية والنفسية والثقافية للمتكلمين أو المشتركين في الكلام. (5)

---

(1) دومينيك مانغونو المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف الجزائر، 2000 ص9.

(2) صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ص. 30.

(3) المرجع نفسه، ص 32، 33.

<sup>4</sup> jean du bois , dictionnaire de Linguistique , La rousse , paris.1973.P120

(5) ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دار المعرفة الجامعية، مصر 1966، ص 131، 132.

وقد أشارت الدّراسات العربية القديمة إلى ما يشبه حقل الدّاولية غير أنّها لم تتأصل في علم قائم بذاته ،حيث يقول الطاهر لوصيف: "إنّ البحث في الدّاولية كموضوع ناضج لم يُعثر عليه في الدّراسات اللغوية، سواء التّراثية أو الحديثة، لكن هناك كثير من المصادر العربية التي تناولت مادة تعتبر من صميم الدّراسات الدّاولية، إن لم نقل أنّها ربّما تتجاوز ما طرحه الدّراسات الدّاولية الحديثة في الغرب ودون توسّع، فإنّه يمكن ذكر المصادر الآتية على سبيل الذّكر لا الحصر "دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، والبيان والتّبيين للجاحظ، والخصائص لابن جني، والتفسير الكبير لفخر الدّين الرّازي وهو من أهمّها، والكشاف للزمخشري، ومفتاح العلوم للسّكاكي ، والإيضاح في تلخيص المفتاح للقرويني... وغيرها، هذه المصادر قد تناولت عددا من المسائل الدّاولية ذات الأهمية الكبيرة وليس أدلّ عليها من تناولها لقضية المقام ومقتضى الحال، والمطابقة، والسّياق بوجهيه الحالي واللفظي، وعادات النّاس في كلامهم، وخصائص الاستعمال اللّغوي، وقواعد الاستعمال اللّغوي عند المتكلّمين والتأويل... وما إلى ذلك من القضايا الدّاولية الهامّة. (1)

كما أشار علماء البلاغة العربية إلى ما يتوافق مع مفهوم الضّمنيات أو أفعال الكلام غير المباشرة، حيث تمثّلها في اللّغة العربية الأقوال الخارجة في دلالاتها على مقتضى الظّاهر، وهي في الحقيقة أفعال سياقية أي مقامية لا يُدرك معناها إلّا من خلال القرائن اللّسانية والحالية وأضرب الاستدلال العقلي، كأن يردّ المخاطب على المتكلّم السّائل في منطوق الحوار ردّا لا يصلح حرفيا أن يكون ردّا لما قال، على أنّه بالقرائن الحادثة يكون مجيبا له عمّا سأله في مقام التّعريض وهو المصطلح عليه بالاستلزام الحوارى ومثال هذه الأفعال عند البلاغيين، الكناية وأسلوب الحكيم (2) .

هذه الومضات والاشارات الدّاولية في ثرائنا النّقدي والبلاغي حفّزتني ودفعتني إلى تطبيق هذا المنهج اللساني الحديث على مدونتي، لأن الصّورة الفنّية بشكل عام يمكن أن تكون من أخصب المواضيع التي تحمل أبعادا تداولية سواء كانت هذه الصور بلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، أو رمزية، أو صور لمدرجات حسية بصرية أو سمعية أو حتي

(1) الطاهر لوصيف، الدّاولية اللّسانية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد: 17، جانفي 2006، ص 9.

(2) ينظر نعمان بوقرة، نحو نظرية مثالية عربية للأفعال الكلامية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 17

2006، ص 199 .

شمية وذوقية. فكل صورة ابنة حينها وتحمل من شحنات وبصمة صاحبها ما يجعل دلالتها خاصة برؤيته وفلسفته، وهذا ما يعطي كل صورة بعدا تداوليا فضلا عن بعدها الفني والنفسي.

**1.2. البعد التداولي للصورة التشبيهية:** يعدّ التشبيه من أقدم الصور البيانية وأكثرها حضورا في الدرس البلاغي والنقدي لما حظي به من اهتمام في الدراسات البلاغية والنقدية قديما وحديثا، حتى عدّه بعضهم بابا من أبواب الشعر مثله مثل الغزل والهجاء والمدح والرتاء، وحسبنا قبل أن نشير إلى بعده التداولي أن نشير إلى بعده الفني، ومكانته في الدرس البلاغي حيث اعتبره قدامة **بن جعفر** "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما ويوصفان بها، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد"<sup>(1)</sup>. ويعرّفه **الجرجاني** بقوله: "اعلم أنّ الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصّلاً بضرب من التأوّل." <sup>(2)</sup>

وقد انتشر في أشعار العرب وجعلوه معيارا للمفاضلة بينهم وقيدوه بشرطين، كما رأينا مع قدامة و الجرجاني، حيث يقوم على أساس المقاربة في التشبيه، وضرورة التّمايز بين المشبّه والمشبّه به، ولكنهم أهملوا قائله والظّروف المحيطة به، وجعلوا له أنواعا وأضربا وأركاناً لا يسمح المقام بذكرها .

أمّا الدّراسات النّقدية الحديثة فمنهم من نحا نحوهم، ومنهم من رفض نظرتهم للتشبيه وربطه بعض المحدثين بالشّاعر وجعله وسيلة يتمّ الكشف من خلالها عن التجربة الشعريّة حيث يقول **جابر عصفور**: "فالتشبيه الأصل قد يهدف إلى الإبانة، بشرط أن نفهم الإبانة على أنّها نوع من أنواع الكشف والتّعرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيتها الشاعر" <sup>(3)</sup>.

ومن هنا أخذت تتسلل إليه الرؤية التداولية ، لأنّها لم تغفل عن أهمية المقام وعلاقته بالخطاب أو علاقة المرسل بالمتلقي ، أو علاقتهما معا بسياق الحال والمقال، مع أن هذه الرؤية

<sup>(1)</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

<sup>(2)</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح وشرح محمد عبده، ص 90 .

<sup>(3)</sup> جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1992،

كانت موجودة في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة تحت ما يسمى "مراعاة المقال لمقتضى الحال" أو "لكلّ مقام مقال" والتي تعتبر الآن من صميم اهتمامات بحوث حقل التداولية التي يمكن أن يكون للتشبيه فيها نصيب، فقد يكتسب التشبيه دلالة وبعداً غير دلالاته الفنية والحرفية المعروفة بل قد تكون له دلالة تداولية يتحكم فيها سياق الحال، والظروف المحيطة بعملية التخاطب، كثيرة الصوت والمستوى الثقافي والاجتماعي للمتخاطبين، والعلاقة التي تجمعهما وقد تتدخل في تحديد وتوجيه دلالاته القيم السائدة في الفترة التي قيل فيها هذا التشبيه.

ولعلّ أكثر ما يعطي الصورة التشبيهية بعداً تداولياً "الافتراض المسبق" الذي أشرنا إليه آنفاً، ومن الصور التشبيهية القرآنية القائمة على هذا العنصر على سبيل التمثيل قول الله تعالى في كتابه الكريم عن أصحاب الجحيم: «خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ ثُمَّ صُوبُوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ»<sup>(1)</sup>.

هذا القول موجّه من الله تعالى لملائكة العذاب. وقوله- فَاَعْتِلُوهُ من العتل وهو الأخذ بمجامع الشيء، وجره بغلظة وقهر. ويُقال عَتَلَ فلانٌ فلاناً يعتله عتلاً، إذا جذبته جذبا شديداً، وسار به إلى ما يكره السير إليه. والشاهد عندنا "الصورة التشبيهية" في قوله "أنت العزيز الكريم" أي قولوا له ذلك على وجه التهكم والتوبيخ، وقال الضحاك: عن ابن عباس أي: لست بعزيز ولا كريم، ومناسبة هذه الآية أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم لقي أبا جهل لعنه الله فقال له "إنّ الله تعالى أمرني أن أقول لك: «أولى لك فأولى»... فنزع أب جهل ثوبه من يده وقال: "ما تستطيع لي أنت ولا صاحبك من شيء، ولقد علمت أنّي أُمْنَعُ أهل البطحاء، وأنا العزيز الكريم" فقتله الله يوم بدر وأذله وغيّره بكلمته وأنزل في حقه «ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ»<sup>2</sup>

والظاهر أنّ المقام هنا ليس مقام عزة وتكريم، بل مقام تعذيب وتجريم، لذا دلالة هذه الصورة التشبيهية "أنت العزيز الكريم" تتغيّر وتكتسب هنا بعداً تداولياً، لأنها قيلت على سبيل التّقريع والتّهمك والتّعذيب النفسي، ودلالة هذا التشبيه عند المتلقي أو القارئ غير واضحة ولا مفهومة وتحتاج إلى بحث في كتب المفسرين والفقهاء ومعرفة أسباب نزولها، لأنها مبنية على افتراض مسبق وادّعاء باطل كان يدّعيه أبو جهل أمام رسول الله صلى الله عليه وسلم و بين الناس في الحياة الدنيا زاعماً أنّه هو العزيز الكريم في قريش، وأنّه سيبقى عزيزاً كريماً في

(1) سورة الدخان، الآية 49.

(2) الإمام بن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج4، دار بن الهيثم، ص2585.



الآخرة، ولن يناله من الله عذاب ولا لوم أو عتاب، كما يدّعي صاحبكم محمد حسب زعمه ، فكان العقاب من جنس القول والعمل فهو من كان يتهكّم بمحمد وأصحابه، فالיום تتهكّم به الملائكة وتُذيقه أصنافا من العذاب الجسديّ والنّفسيّ، ومن الافتراضات المسبقة التي تعين على الكشف عن المعنى الحقيقي والتداولي هنا هو معرفة الناس بوعيد الله وتوعّده لأبي جهل "فرعون هذه الأمة" بالعذاب المقيم، فأصبح للتشبيه هنا دلالة غير الدلالة الحرفية المتعارف عليها وهذا ما يُعطيه بعدا تداوليا، يفرضه المقام والسّياق والافتراض المسبق في القرآن الكريم، بالإضافة إلى السّياق اللّغوي الذي سبق هذه الصورة التشبيهية في قوله تعالى "فاعتلوه" والعتل عند العرب كما رأينا هو الدّفع بقوة وقسوة وهذا دليل على أنّ الموقف موقف ذلّ وهوان، فلو كان عزيزا كريما كما كان يدّعي في الدنيا لما دعتّه الملائكة دعّا ولما دفعته إلى الجحيم دفعا .

ومن الأساليب الفنية البيانية التي تعطي الصورة التشبيهية بعدا تداوليا ما يعرف عند علماء النّقد والبلاغة "بأسلوب الذّم بصيغة المدح " ومن الشّواهد على ذلك قول الحطيئة للزّبرقان بن بدر:

**دع المكارم لا ترحل لبغيتها \* واقعد فإنك أنت الطّاعم الكاسي.**

حيث اعتقد بعض جلساء وندماء الزّبرقان أنّ الحطيئة قد مدحه بقوله هذا، ولكنّ الزّبرقان وبناء على افتراضات مسبقة بينه وبين الحطيئة تقطّن للأمر وغضب منه، وقال لأصحابه ما زاد على أن جعلني عجوزا في يدها مسبحتها وشكاه إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب .

وقد أورد صاحب الأغاني هذه الحادثة وذكر أسبابها والأحداث التي سبقتها حيث يقول :  
أمّا سبب الهجاء فله حكاية طويلة ألخصها بأنّ الزّبرقان أساء جواره، فلجأ إلى بغيض بن عامر خصمه، فمالأه عليه، وطلب منه هجاءه، واستعدى الزّبرقان الخليفة عمر بن الخطاب على الشّاعر، وذكر له البيت، فقال عمر: ما أسمع هجاء ، ولكنّها معاتبة. وفي رواية أخرى : أما ترضى أن تكون طاعما كاسيا؟ وفي رواية ثالثة: ولكنّه مدحك فقال الزّبرقان: أو ما تبلغ مروءتي إلّا أن أكل وألبس؟. قال عمر: إليّ بحسّان، فجيء به ليحكم في الأمر لمعرفته بالشعر ومذاهبه، فقال لعمر: لم يهجه ولكن سلّح عليه" أي تغوّل عليه، كناية عن شدّة الهجاء .ويقال أنّ عمر بن الخطاب سأل لبيدا كذلك، فقال : "ما يسرّني أنّه لحقني من هذا الشّعر ما لحقه وأنّ لي حُمر النّعم" ، أي كرام الإبل والنّوق، فأمر به عمر فجعله في حفرة السّجن في تلك الأيام ثم حدث أن استشفع واستعطف الحطيئة أمير المؤمنين في قصيدته الرائيّة المؤثّرة والمشهورة:

**ماذا تقول لأفراخ بذى مرخ \* رُغب الحواصل لا ماء ولا شجر**

## ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة \* فاغفر عليك سلام الله يا عمر

فأطلقه، واشترى الخليفة عمر منه أعراض النَّاس، واشترط عليه ألاَّ يهجو الهجاء المقذع <sup>(1)</sup>.  
و السؤال المطروح هنا، كيف فهم عمر أنَّ القول مدحٌ في حين فهمه لبيد وحسان أنَّه من أقذع الهجاء، وذلك بسبب معرفة الشَّاعرين بضروب الشَّعر وخبث نفس الحُطيئة، وحِدَّة لسانه وتكسَّبه من هجائه، أمَّا الزبرقان بن بدر فقد تولَّدت عنده تلك الدَّلالة بناءً على ما بينهما من علاقة أو سابق عداوة، كلُّ هذه الدَّلالات مبنية على افتراضات مسبقة وسياقات حالية مخفية سبقت هذه الصورة التَّشبيهية وهذا ما يُكسب المعنى والتَّشبيه أبعاداً تداوليةً أكثر منها فنيةً أو نفسيةً.

تتعامل التَّداولية مع التَّشبيه في سياقه الواقعي، لا من خلال دلالة تركيبته اللفظية، و ما يكسب التَّشبيه بعداً تداولياً أيضاً "سياق تَلْقِيهِ" الذي أنتج فيه هذا التَّشبيه، فالعصر الجاهلي غير الإسلامي، والعباسي غير الأموي، وهكذا عبر كلَّ العصور الأدبية، وكذلك اختلاف السِّياق الثقافي والاجتماعي والعرفي للتركيبات والزَّيجات البشريَّة عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، فسكان المشرق العربي غير سكان المغرب العربي، و تشبيهات العرب غير تشبيهات الغرب، وذلك لاختلاف قيمهم ودينهم ولغتهم وأعرافهم والمُدرَكَات والأفكار المحيطة بهم، وحتى معايير الشَّجاعة والكرم والجمال تختلف من تركيبه بشريَّة إلى أخرى فمثلاً تشبيه العرب الرَّجل الشَّجاع بالأسد نابع من ثقافتهم وظروفهم والطبيعية المحيطة بهم في صحراء أرض الجزيرة، حتى غدا الأسد بينهم مضرباً للمثل ورمزاً للشَّجاعة والإقدام، لكن عند بعض الشُّعوب كالشعب الرُّوسي مثلاً أو الأتراك وسكان القطب المتجمِّد لا يشبهون شجعانهم بالأسود، إنَّما يشبهونهم بحيوانات قوية تعيش في بيئتهم ولها رمزية تخص وتتماشى مع ثقافتهم وقيمهم، فالروسيون يشبهون شجعانهم بالدَّبَّة والأتراك يشبهونهم بالذَّئب وهكذا في كلِّ بلد، وذلك لما تحمله هذه الحيوانات من رمزيَّة في ثقافتهم الخاصَّة، ومن هنا تتغيَّر الدَّلالة الحرفيَّة والتركيبية للصَّورة التَّشبيهية بتغيُّر الثقافات والشُّعوب والأماكن واللُّغات، فمثلاً معايير جمال المرأة عند العرب تختلف عن معايير الشُّعوب الأخرى، العرب عادة يشبهون عيون المرأة عند تغزُّلهم بها بعيون الظبية والبقرة الوحشية والمهابة، أمَّا الصينيون فيحبون العيون الضَّيقة التي تشبه عيون القطط والنمور، وقد تختلف الدَّلالة الواحدة للصَّورة التَّشبيهية، بين أبناء اللسان الواحد والعصر الواحد باختلاف تركيبتهم

<sup>(1)</sup> ينظر أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، ج 2، ص 178.

البشرية وثقافتهم وعاداتهم ومعاييرهم ومستواهم الفكري والثقافي، فالتشبيه عند الشاعر غيره عند الرجل السياسي، وغيره عند الفلاح، والتشبيه عند الرجل يختلف عند المرأة، فكلّ منهما يغترف من خزانته اللغوية والثقافية وظروفه الاجتماعية المحيطة به، وهذا ما قد يجعل التشبيه نفسه مدحا في موضع، وذما في موضع آخر، ولا أدلّ على ذلك من قصه ذلك الأعرابي "علي بن الجهم" الذي جاء من البادية ودخل على المتوكّل في مجلسه ومدحه بين جلسائه، "بغض النظر عن صحّة هذه الواقعة من عدمها" ولكن نسوقها في بحثنا على سبيل التمثيل والاستشهاد، على أنّ الصّورة التشبيهية قد تكتسي أبعادا تداولية حتى بين أبناء العصر نفسه .

حيث وقف الشاعر لأول مرة بين يدي الخليفة العباسي المتوكّل، مادحا، وهو الشاعر البدويّ الفصيح، المجبول على السليقة والعفوية في الكلام، فلم تسعفه قريحته في هذا المقام، بأجمل من هذا الكلام حيث قال للخليفة مادحا :

**أنت كالكلب في حفاظك للودّ \* و كالتيس في قِراع الخطوب**

**أنت كالذلو، لا عدمنّاك دلوا \* من كبار الدّلا، كثير الذنوب**

دُهِش الحاضرون في مجلس الخليفة من جرأة هذا الشاعر الذي يمدح الخليفة ويشبّهه بالكلب في حفظه الود، وبالتيس في مواجهة المصاعب والأخطار، وبالذلو الذي يحمل الماء و يجلبها - كثير الذنوب - أي غزيرة من قاع البئر، وقد استشاطوا حنقا وغضبا وكادوا أن يهّموا به ،لولا الخليفة المتوكّل الذي لم يغضب، ولم تُصبه الدهشة، لأنّه يدرك بلاغة الشاعر و نبل مقصده وخشونة لفظه وطبعه، وأنّه ولكثرة ملازمته البادية، قد أتى بهذه التشبيهات والصّور والتراكيب التي تناسب طبعه وثقافته وبيئته ..ولا تناسب مقام الخليفة، ثم أمر الخليفة للشاعر بدار جميلة على شاطئ دجلة، بحيث يخرج الشاعر إلى محالّ بغداد، يُطالع النّاس ومظاهر مدنيّتهم وحضارتهم وترفعهم، ويُقيم الشاعر "علي ابن الجهم" مدة من الزمن بينهم على هذه الحال من التّرف والتّنعّم، ثم يستدعيه الخليفة مرة أخرى، فينشده الشاعر قصيدة جديدة، فتكون المفاجأة، قصيدة من أرقّ الشّعور و أعذبه...حيث يقول في مطلعها :

**عيون المها بين الرّصافة و الجسر \* جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري**

فقال المتوكّل: انظروا كيف تغيرت به الحال، والله خشيت عليه أن يذوب رقّة و لطافة . (1)

(1) ينظر، محيي الدين بن عربي، (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) ج2، ص3.

لولا فطنة المتوكل وبعد نظره وعلمه بطبيعة نفس الشاعر وصدق نيته، ونبل قصده، وأنه يمدحه بأبلغ وأجمل صورة في نفسه، فالكلب عند البدوي رمز للوفاء، والتيس رمز للسيادة والقيادة والدلو للبذل والعطاء، كلّها صور تشبيهية وكلمات تنبع من خزانة صور بدويّة محضة.

هذا التشبيه رغم ما فيه من غلظة في الطبع وخساسة في الصورة وفظاظة اللفظ، فإنّه يحمل من البلاغة والجمال والفصاحة ما لا تحمله صور تشبيهية أخرى، ولكن تتغيّر الصورة بتغير الظروف المعيشية والبيئية المحيطة بالشاعر، فبعد ذهاب بن الجهم وتمتعه بالخيرات بين القيان والجواري الحسان، فاض لسانه رقة وعذوبة تخلب الألباب و الوجدان، فقال ما قال، فما مردّ هذا الانقلاب المفاجئ في التصوير إلّا إلى اختلاف البيئة التي جعلت أبناء الجيل الواحد يُعيّبون على الشاعر البدوي تصوير وفاء وسيادة وكرم الخليفة بالكلب والتيس والدلو، وسبب إنكارهم كلام وصور الشاعر لأنّه لا يتوافق مع طريقة معيشتهم وأسلوب كلامهم وثقافتهم، رغم قرب عهدهم ببعضهم ووحدة لسانهم وبيئتهم .

ويعتبر "بلى بعض الصّور التشبيهية" من أهم ما يعطي الصورة التشبيهية دلالة وبعدا تداوليا أكثر منه فنيا أو بلاغيا، فمن كثرة تداول واستعمال بعض الصّور التشبيهية، أصبحت مع مرور الوقت صورا باهتة وظلالا خافتة كتشبيه الشّجاع دائما بالأسد والجميل بالقمر والمرأة بالغزالة وغيرها حتى غدت مضربا للمثل، واكتسبت مع كلّ جيل جديد دلالة جديدة تتناسب مع ثقافة ولغة ذلك الجيل، حتى وإن حافظت بعض الصور التشبيهية على دلالتها الأولى فإنّها قد تكتسب دلالة جديدة فلم تعد المرأة اليوم تبتهج أو تحفل عند وصف عيونها بعيون البقرة الوحشية أو الطيبة، كما فعلت تماضر يوم لقّبت بالخنساء، وحتى صورة القمر بعظمته وجلاله و هيبه وجمال الهالة المحيطة به وحظوته بين الناس، اهتزت واهترأت صورته في قاموس ومخيّلة بنات هذا الجيل، فأصبحت إحداهن تطير فرحا إذا ناداها أحدهم أو شبّه بياضها بالقشدة أو الزبدة والفانيلا أونعت سمرتها بالشيكولا أو النوتيلا، وقد تبسم لك، وتعطيك كلّ ما تملك، إن شبهتها أو ناديتها ب "يا سندريلا" بطلة شقراء في فيلم من أفلام هوليوود، فلكلّ جيل ثقافته وصوره التشبيهية التي تتماشى مع ثقافته وبيئته ومستوى لغته وحضارته وفكره بغض النظر عن ميوعة وتفاهة وعاميّة أو أجنبيّة هذه الصّورة الفنيّة والتشبيهية .

ومما يُكسب الصّورة التشبيهية بعدا تداوليا "التّطور المتسارع للإنسان و اللّغة واللسان" في هذا العالم الزّاهر بالتكنولوجيا في كلّ ميدان، كلّ هذا التّطور انعكس على الإنسان إيجابا

أو سلباً من الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وحتى اللغوية والثقافية، حيث أصبحت كل صورة تشبيهية يجب أن تُساير العصر والتطور البشري، وتتماشى مع هذه الجوانب الحياتية، فالأُمم والثقافات وحتى اللغات واللهجات لا تبقى على حال، فمنها التي تزدهر وتتطور، ومنها التي تتراجع وتندهر - كحال اللغة العربية اليوم - وبذلك تتطور وتندهر آليات صورهم الفنية معهم، لتساير ثقافتهم ولغة حاضريهم، فلم يعد الجمل أو البعير اليوم رمزا للصبر والتحمل والقدرة على مواجهة الصعاب، بل أصبح يُضرب المثل بالبيلدوزر أو كاسحة الثلج أو غيرها من المدرعات والآليات الحديثة ذات عجالات الجنزير، ولم يعد الأسد رمزا للشجاعة بل ناب عنه باتمان وسبيدرمان وأبطال المصارعة في حلبات الملاكمة والأفلام، وشخصيات كروتونية وهمية، يعشقها أبناء هذا الجيل حتى كبار السن منهم، وتغيرت صورهم التشبيهية بتغير مناصبهم ومكانتهم في المجتمع، فرجال السياسة يشبهون أنفسهم بأمل الأمة والغد الباسم، وطوق النجاة، ورجال الدين يشبهونهم بنبراس الأمة وشمعتها، ولعل من الصور التشبيهية التي سمعتها شخصيا من سائق سيارة أجرة، قوله عن بعض المترشحين للانتخابات التشريعية، بأنهم مجرد فزاعات في حقول القمح أو الشعير، وظيفتها منع الطيور والحيوانات من أكل المحصول لا أكثر، كما شبهتهم أنا أثناء حديثي معه بالطيور المهاجرة التي تعود في كل موسم انتخابي إلى موطنها وأوكارها، كي تقتات من جمع الأصوات، لتفوز في الانتخابات وتذهب إلى بر الأمان أو ما يسمونه هم "البرلمان"، هذه التشبيهات وليدة بيئة وثقافة معينة، تحمل من الأبعاد التداولية، أكثر مما تحمله من الأبعاد الفنية والنفسية.

كما أنّ "نبرة الصوت" وأسلوب الشخص في الحديث يعطي أيضا الصورة التشبيهية بعدا تداوليا، كقول أحدهم وهو يصف رجلا جباناً على سبيل التهكم والازدراء، فلان شجاع كالأسد وهو يومئ بعينه ويهز رأسه ازدراءً، وتهكما واستهزاءً، فلا يعرف دلالة هذا التشبيه إلا قائله أو المعنى به من السامعين، لأنّ الدلالة الحرفية والمعجمية للصورة التشبيهية هنا تختفي تماما وقد أفرغت من محتواها وحلت محلها الدلالة التداولية التي تأخذ بعين الاعتبار ظروف التلّفظ، وتراعي المقام ومقتضى الحال، وعلاقة سياق الحال بالمرسل والمتلقي، وكذا قصديّة المتكلم ونبرة صوته وملامح وجهه وحركات جسمه.

**2.2 البعد التداولي للصورة الاستعارية:** اهتمّ القدماء بالاستعارة وأولوها عناية خاصة، باعتبارها من أهم وسائل وصور البيان وأقدرها على تحقيق المبالغة والادّعاء والبرهان، فها هو الجرجاني يقول: " ففي قولنا مثلاً رأيت أسداً، نكون قد بالغنا في وصف الشخص بالشجاعة، وجعلناه في قوّة القلب وفي فرط البسالة وشدّة البطش مساوياً للأسد لا ينقص عنه، على سبيل المبالغة، ثم إنّنا ندّعي أنّ هذا الرجل أسد في صورة إنسان ولا يعقل ذلك من لفظة أسد، بل من معنى الشجاعة التي يوحي بها الأسد، أمّا الإثبات فهو في إجراء صفة من صفات المستعار منه على المستعار له" (1).

ويعرّفها في موضع آخر بقوله: " اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختص به حيث وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية" (2). وقد قسّمها عبد القاهر الجرجاني إلى مفيدة وغير مفيدة، وقد أنزل الاستعارة المفيدة منزلة رفيعة وذكر محاسنها في عدّة مواضع، فقال عن الاستعارة المفيدة: "فإنك لتري بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، وتري المعاني الخفية بادية جليّة" (3).

وتنقسم الاستعارة المفيدة عنده إلى تصريحية ومكنية، فالتصريحية: " أن تنقل الاسم من مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصّفة مثلاً للموصوف، كقولك رأيت أسداً وأنت تعني رجلاً شجاعاً، فيقال إنه عني بالاسم وكُنّي به عنه على سبيل الإعارة والمبالغة في التشبيه (4).

في هذا النوع نصرّح بالمشبه به ونحذف المشبه نحو قولنا مثلاً، أخرجنا الإسلام من الظلمات إلى النور وأنت تقصد من الجهل إلى العلم والهداية. أمّا الاستعارة المكنية: فإننا نذكر المشبه ونحذف المشبه به، مع الإبقاء على لازمة من لوازمه تدلّ عليه .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 366.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 43.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص 44.

وهي عند الجرجاني: "أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يُشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم، والذي استعير له وجُعِلَ خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه" (1).

أما الاستعارة عند المحدثين فقد اعتبروها نوعاً من التعبير الدلالي القائم على المشابهة " إذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه. " (2)

الاستعارة عند جابر عصفور ذات بعد وجدانيّ لأنّه يربطها بالحالة النفسية لقائلها ، ولا تتوقف هنا بل تتعدى مشاعر الشاعر حدود النفس والذات لتشمل كل الكائنات المحيطة به في هذه الحياة ولعلّ هذه الرؤية تُخرج الصّورة الاستعارية من دائرة الحدود البلاغية والبيانية النمطية الصّارمة التي وضعها علماء البلاغة القدماء ، ويجعلها حسب تصوّر جابر عصفور لا تعتدّ بعلاقة التشابه الضيقة بين المشبه والمشبّه به، بقدر ما تعتمد وتعتدّ بتفاعل دلالات هذه الصورة مع ذات الشاعر وكلّ ما يثير أشجانه ويحرك كيانه ووجدانه، من المدركات الحسيّة المحيطة به، ومن الشّواهد التي ساقها جابر عن الوظيفة التفاعلية للصّورة للاستعارية قول المتنّقب العبدى على لسان ناقلته التي ملّت منه ومن كثرة ترحاله:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي \* أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي.

أَكُلُّ الدَّهْرَ حِلًّا وَارْتِحَالًا \* أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَ لَا يَقِينِي.

يرى جابر أننا أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها . فالشاعر هنا يسقط مشاعره على ناقلته التي ضاقت به ذرعا من كثرة حلّه وترحاله ، ويسقط عليها حزنه وشعوره العميق بالتعب والانهايار من كثرة التّرحال، إنّ الاستعارة حسب هذا التّصور عبارة عن تفاعل بين الطّرفين ، أي بين الشاعر والعالم الخارجي ، ويتحدد فهمها بقدرة الشاعر على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها من جديد" . (3)

هذه الرؤية تقرب الصّورة الاستعارية من حقل التّداولية على اعتبار أنّ هذه الأخيرة لا تهمل علاقة المتكلّم بالكلام والظّروف المحيطة به، وقد أهمل كلّ من القدماء والحداثيين علاقة الاستعارة بصاحبها باعتبارها وسيلة لغوية تواصلية تفاعلية تخضع هي الأخرى لسياق لغوي

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص44،45.

(2) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص، 201.

(3) المرجع نفسه ، ص 201 .

و ديني وثقافي واجتماعي وحتى عرفي معين، بالإضافة إلى اكتسابها دلالة مستمدة من سياق التلقي أو الحالي الذي أنتجت وقيلت فيه هذه الاستعارة، ومن هنا جاءت فكرة معالجة "سيرل" للاستعارة من وجهة نظر تداولية، من خلال عرضه للتمييز التداولي بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري، حيث قسم المعنى الاستعاري إلى ثلاثة أنواع:

1: **المنطوق الاستعاري البسيط:** وفيه تقوم الاستعارة على الاستبدال المحدد للكلمة بكلمة أخرى، أي كلمة ملفوظة بأخرى مضمرة، وتمثل المقصود المجازي، أو قصد المتكلم .

2: **المنطوق الاستعاري غير المحدد:** و يتسم باتساع مجال المعاني التي يحتملها المنطوق الاستعاري إذ لا يتحدد المضمّر هنا في كلمة واحدة، بل يتشعب بين عدّة دلالات مجازية، يحتملها المنطوق المجازي.

3: **الاستعارة الميّنة:** وفيها يُهمل المعنى الأصلي للملفوظ ليكون المعنى المجازي الاستعاري هو الملفوظ، فهي التي استخدمها الناس لفترة طويلة من الزمن بحيث أصبحت شائعة مما أدى إلى أننا لا نشعر بالفرق بين الموضوع والصورة، أي أنه من غير المتوقّع أن يشعر الكاتب أو القارئ بوجود أي صورة استعارية، لأنّ هذه الصورة قد اختفت نتيجة الاستخدام المتكرر. <sup>(1)</sup>

يرتبط المعنى الاستعاري أساسا بعملية التلّفظ وقصد المتكلم الذي يرمي إليه وكذا سبب اختياره لهذا الملفوظ بعينه، وهذا ما يعطي الاستعارة بعدا تداوليا، فقولنا رأيت أسدا تحمل عدّة دلالات وتأويلات، فيمكن حملها على الحقيقة فتصبح دلالة كلمة الأسد حرفية بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى حيواني، ولكن إذا استعرنا صورة الأسد للتعبير عن ملاكم أو مصارع في حلبة فستحمل الصورة بعدا فنيا استعاريا فقد عبّرت باستعارة صورة الأسد عن شراسة وقوة هذا الملاك، والصورة نفسها لو قتلها أو قالها معلم لتلميذه في الصّف فقد تعني أن هذا التلميذ مشوّش، أو متمرّ على أصحابه كما قد تحمل دلالات أخرى متعلقة بسياق قولها ، فقد تعني أيضا أنّ هذا المشبه بالأسد جبان إن استعار المتكلم صورة الأسد على سبيل التّهمك بالمتلقي وهكذا فدلالة صورة الأسد تتغير بتغير قصديّة قائلها وظروف المحيطة به وبالمتلقي والمشهد بشكل عام فقصدية الاستعارة وظروف التّلفظ المحيطة بها تمنحها بعدا تداوليا أكثر منه فنيا أو نفسيا.

---

(1) عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، جامعة المنوفية، مصر عدد 23، 1994 ص 99، 100.



وقد أعطت "ماري يونج" الاستعارة بعدا ورؤية تداولية أخرى، على اعتبار أن الاستعارة تتكوّن من عناصر لغويّة وغير لغويّة، فهي حسب يونج " تُعبّر عن تصوّر ذهني، وتكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصليّة والتّجربة الحياتيّة المُستمدّة منها الاستعارة، ومرتبطة أيضا بالنّظم الاجتماعيّة والثقافيّة إضافة إلى النّظام الأدبي في اللغة الأصليّة، ويتمّ تقبّل الاستعارة من قبل قارئها في لغتها الأصليّة، من خلال التّقبّل الذهني لها، إضافة إلى تطور المجتمع الذي يعيش فيه، وتلعب العوامل الشخصية مثل المهارة اللغويّة والأدبيّة والتّجربة الحياتيّة دورا مهما في تفسير الاستعارة إضافة إلى العوامل العامّة التي تحكّم تقبّل المجتمع بأسره لهذا النّوع من الاستعارات. (1)

حيث ترتبط بعض الاستعارات ارتباطا وثيقا بلغة معيّنة، فالعرب اعتادوا أن يستعيروا الأسد للتعبير عن الشّجاعة، والظبية عن المرأة وجمالها، والحمامة للسلام والجمال والنّوق تستعار للصبر والقدرة على التّحمل، والنّعامه للجبن وغيرها من الاستعارات التي تحمل أكثر ما تحمل ثقافة مجتمع أكثر منها دلالة استعارية، كذلك الأمر بالنسبة إلى ثقافات الشعوب الأخرى ، فالأتراك يستعرون الذئب للتعبير عن الشجاعة والوفاء، عكس العرب تماما الذين يعتبرونه رمزا للمكر والخديعة ، أما الروسيون وسكان المناطق القطبية فيستعرون الدّب للتعبير عن القوة والصبر. ..وهكذا تختلف الاستعارات باختلاف الشعوب واللّغات والثقافات، حيث يلعب الدّين والعُرف والعادات الاجتماعيّة واللغويّة دورا كبيرا في تحديد وتوجيه دلالات الصور الاستعارية في كلّ أمة وكلّ ثقافة.

وقد استعار الخطاب القرآني النّعجة للتعبير عن المرأة واستعار رسول الله صلى الله عليه وسلم القوارير وخضراء الدّمن، للتعبير عنهن، واستعار بعضهم - خاصة في الزّمن الإسلامي - الأمانة والوديعة والحمامة للتعبير عن الزوجة، واستعار أهل الجاهلية البيضة والناقة، والظبية، والنّعجة، والقلوص، وغيرها من الاستعارات التي تدور في فلك المدركات الحسية الحاضرة بقوة في ثقافة ولغة أهل الجاهلية، هذا النوع من الاستعارات عدّه بعض النقاد واللغويين نوعا من أنواع الكناية وبعضهم سمّاه التّعمية أو التّغطية، وبعض النقاد المحدثين يسميها الكناية اللّغويّة على غرار منير سلطان ، وفي تقديري المتواضع أنّ هذا النوع من الصّور الفنيّة لا يعدو أن يكون

(1) عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، ص 101، 102.

مجَرَّد استعارات تصريحية استنادا إلى وجهة نظر الدراسات البلاغية التعليمية الحديثة، غير أنَّ هذا النوع من الاستعارات النَّصْرِيَّة لا يقوم أساسا على علاقة المشابهة بين المستعار والمستعار له بل يخضع إلى سياقات عرفية وثقافية ودلالية متداولة في حيز جغرافي ومتعارف عليها بين فئة بشرية معيَّنة ، هذا البعد الاستعاري يتغيَّر بتغيَّر الأجيال وتغيَّر الثقافات والشُّعوب والأديان وتطور اللغات، فلم تعد هذه الاستعارات تحمل تلك الدلالة والبعد الاستعاري المعروف في زمنهم، وفي لغتهم وأصبحت دلالاتها بيننا لا تتعدَّى حدود دلالتها اللَّفْظِيَّة والمُعْجَمِيَّة ، فلم تعد هذه المدركات الحسيَّة تُستعار للتعبير عن الذات البشريَّة، فقد اختلق جيل اليوم استعارات جديدة تتماشى مع ثقافته ولغته، فاستعاروا للتعبير عن المرأة والزَّوجة على سبيل التَّمثِيل "في الجزائر" عدَّة أسماء وأشياء تنوب عنها "كالدار والكانون، والذَّاربي بالنسبة لسكان المدن الداخليَّة، والبندقية والرَّشاش بالنسبة للعسكري، وشريكتي وعمري وحنونتي والمدام بالنسبة لأهل العاصمة والمدن الحضريَّة الكبرى، واستعيرت اللَّبَّة والدَّرمة بالنسبة لكبار السِّن خاصة سكان البدو والقرى، وغيرها من الاستعارات التي تستمدُّ دلالتها وقيمتها من ثقافة هذا الجيل والمحيط المهني والمستوى الفكري واللغوي لكلِّ فرد حتى أصبحنا نسمع في كلِّ يوم استعارات جديدة تسير هذا التطور التكنولوجي السريع والتنوع اللُّغوي والثقافي والاجتماعي والعرفي المتعدِّد في المجتمعات والدول، خاصة مع ظهور مواقع التواصل، وقد أصبح لبعض الاستعارات دلالة شخصية خاصة بفرد معين، خاصة مع شعراء الحداثة والرمزية على غرار محمود درويش وأدونيس، وأحمد مطر وغيرهم .

وفي هذا الصِّدد يقول نعيم اليافي: أنَّ ظاهرة موت الصُّورة كظاهرة خلقها ، فإنَّ أية صورة كأيِّ وليد جديد سرعان ما يحيا عمره ثم يموت ، وكلَّ كلمة في اللُّغة تبدأ في صورة استعارة حيَّة حين يبدعها خالقها أو منشئها ويستعملها لأوَّل مرَّة، إلَّا أنَّها تتجرَّد وتتسلخ بالتدرُّج من طبيعتها الناضرة وتفقِّد نبضها وحيويتها وبريقها وتصبح لونا من المقابلات التي تمتلئ بها متاحف اللُّغة ومعاجمها كمومياء لا حياة فيها، ثم يأتي النثر فيستعمل هذه الآثار التي خلفها الشُّعراء وغادروها إلى غيرها، فتصبح الاستعارة بمرور الزَّمن مجرد علامات تدلُّ على أجزاء أو أنواع من الأفكار بدلا من كونها صورا لأفكار متكاملة <sup>(1)</sup>.

(1) ينظر نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص 37.

وتعتبر نبرة الصوت العنصر الوحيد الذي يتدخل دائما في إضفاء البعد التداولي للصّور الفنية على اختلاف تشكيلاتها، فالاستعارة قد تكتسي بعدا تداوليا هي الأخرى إذا تدخلت نبرة الصوت في تشكيلها و تحديد وتوجيه دلالتها، فقول أحدهم " رأيت أسدا في الحلبة" على سبيل التّهمك والاستهزاء برجل مهزوم ومكّوم، لا تحمل أبدا معنى الشّجاعة، بل تحمل معاني الضّعف والانهازم، وهذه الدّلالة لا يمكن التّوصّل إليها إلّا بمراعاة السّياق والظّروف المحيطة بعملية التّلفظ بها، وكذلك الافتراض المسبق بين طرفي الكلام، كما تتدخل في كلّ هذا المهارة اللّغوية والتّجربة الحياتية للمتكلّم في تحديد وتوجيه الدلالة، لأنّها تلعب دورا هاما ومهما في تفسير الاستعارة ومعرفة أبعادها التّداولية والنّفسية، على اعتبار أنّها تستمد دلالتها من قصديّة ونفسية وشخصية قائلها وملابسات تلفظها .

كما أن معرفة الافتراضات المسبقة بين أطراف الخطاب من أهمّ ما يعطي الاستعارات بعدا تداوليا أكثر منه فنيا أو بلاغيا، لأنّها بمثابة الشّفرة التي تفك أسرار هذه الصور ومن الشواهد الاستعارية التي نسوقها على سبيل الاستشهاد والتّمثيل واقعة حدثت لرجل من بني تميم، كان أسيرا فكتب إلى قومه يندّهم بقوله:

**خلّوا عن النّاقة الحمراء واقتعدوا \* العود الذي في جانبي ظهره وقّع.**

**إنّ الذّناب قد اخضرت برائتها \* والنّاس كلّهم بكرّ إذا شبعوا.**

قال أبو عثمان في معاني هذه الأبيات، أراد بالنّاقة الحمراء "الدّهناء" وهي أرض لبني تميم شَبَّها بالنّاقة لتأنيثها وسهولة ركوبها، لأنّها أرض فلاة سهلة، واقتعدوا "العود" أي اسكنوا الصّمان وهي بلد لبني تميم، أرض غليظة صلبة، وإنّما شَبَّها بالعود لتذكير اسمه، و"العود" المسنّ من الإبل، وجعل في ظهره وقعا، وهو آثار الدّبر في ظّهر البعير، تشبّها بالصّمان لما قد وُطئ وكثرت آثار النّاس عليه... وأراد بقوله "امتنعوا بركوب الصّمان" لأنّه وعزّ وصلب، يشقّ على الخيل أن تطأه، والدّهناء مُمكنة، وأراد بالذّناب القوم الذين يُغيرون عليهم، شَبَّهم بالذّناب لخفتهم، وحرصهم على الغارة، وقوله قد اخضرت برائتها، يريد قد اخضرت الأرض وكثر العشب فيها وأمكن الغزو، والأقدام مخضرة من الكلأ، فجعل الأقدام براثن، وقوله والنّاس كلّهم بكرّ إذا شبعوا، يريد أن بكر بن وائل أشدّ الناس عداوة لبني تميم. <sup>(1)</sup>

(1) ينظر أبو عبيد البكري، كتاب صمط اللّالي في شرح أمالي القالي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 30.

دلالة هذه الاستعارات التصريحية رمزية وتداولية أكثر منها فنية أو نفسية، فلا يمكن التوصل إلى دلالاتها الحقيقية إلا بامتلاك افتراضات مسبقة، ومعرفة ودراية بملازمات هذه الصور الاستعارية وعلاقتها بمحيطها وسياق تلقيها الثقافي والاجتماعي واللغوي السائد يومئذ. فما في المجاز والاستعارة من تركيز وإنجاز وتبلور هو ما يعطي التعبير قوة، وفي أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة، فهو يُسمى الأشياء بغير أسمائها، ويصفها بصفات أشياء أخرى، معبراً عن علاقات فكرية لها جديدة، علاقات تدمجها في المعنى الكلي للكون، أو قل علاقات تعيدها رمزاً، وقد كانت كلمات اللغة كلها في أول نشأتها رموزاً، إذ كانت تدل دلالة حسية، نقلها أسلافنا منها إلى دلالات معنوية عن مشاعرهم وآرائهم.<sup>(1)</sup>

ولا يمكن تحديد دلالة الصورة الاستعارية ورصد تحركاتها إلا في ظل ارتباطاتها بمقتضيات العملية التواصلية والسياقات التي تحفّ عملية التخاطب، طبعاً مع الأخذ بعين الاعتبار علاقتها بالمرسل والمتلقي ومكان وزمان الخطاب، وحتى اسم شاعرتنا الخنساء هو الآخر عبارة عن استعارة تصريحية، فالخنساء اسم للبقرة الوحشية كما هو معروف، وقد لُقبَت به الخنساء لجمال عينيها، هذه الاستعارة اليوم تحمل بعداً تداولياً وقد فقدت دلالتها الحرفية والمعجمية وما كانت تحمله من دلالة رمزية وبريق زمن الجاهلية، واقتترانه بشاعرتنا أكسبه بعداً تداولياً ورمزياً جديداً يدور في فلك الرثاء والوفاء.

### 3.2. البعد التداولي للصورة الكنائية:

تعتبر الكناية من الصور الفنية التي تربطها علاقة وطيدة بالمقام والسياق، بالإضافة إلى أنّ دلالتها تتغير بتغير الأشخاص والأساليب، والزمان والمكان، والظروف المحيطة بعملية التصوير الكنائي، وقد أولاها اللغويون والنقاد والبلاغيون، عناية فائقة لدرجة بلغت حدّ الاختلاف في المفهوم، وذلك لاختلاف زوايا رؤيتهم ومجال اختصاصهم، فكانت تعني الضمير مطلقاً عند اللغويين والنحويين، سواء كان متصلاً أو منفصلاً، أو مستتراً، وتارة تعني استبدال كلمة بأخرى، ثم تطوّر مفهومها عند البلاغيين ولعلّ أنضج مفهوم لها تطرّق إليه عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول: "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة،

---

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 160.

ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثل ذلك قولهم: هو طويل التّجاد يريدون طول القامة" (1).

ويعتبرها عبد القاهر أبلغ من التصريح حيث يقول: "الكناية أبلغ من التصريح، ليس أنك لما كُنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأكد وأشدّ، فليست المزيّة في قولهم: "جُمُ الرّماد" أنّه دلّ على قرى أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشدّ، وأدّعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوثق" (2).

وقد جعلوا لها أنواعا وأضرّبا، فمنهم من قسّمها إلى كناية عن صفة وموصوف ونسبة، ومنهم من جعلها في الإرداف والتّتبّع والتّلوّيح، أو نوعا من أنواع الإشارة والإيماء والايحاء، وأدخلوا فيها التّعريض والرّمز والتّلميح والتّلوّيح، واللّغز واللّحن والتّعمية، أو التّغطية، والحذف والتّورية وغيرها من التّشكيلات اللّغوية والفنيّة والبلاغية القائمة على السّتر والإخفاء، ولم يختلف مفهومها كثيرا في الدّراسات البلاغية الحديثة، وبقي يُراوح مكانه ويُفيد من الدّراسات القديمة، غير أنّ بعضهم ربطها بظروف عملية التّلفّظ، وعلاقته بالسياق بشكل عام ومنهم منير سلطان الذي يقول عنها: "هي فنّ من الفنون الجميلة التي تمسّ حياة النّاس وأنواقهم، وتطوّرهم النّقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حسّ لغويّ مرهف، ذكيّ يختار المعنى ثم يخفيه، مشيرا إليه بأحد المعاني المُنبثقة منه المُترتبة عليه، اللّازمة له لزوما منطقيا أو عرفيا أو ابتكاريا من صنع الفنّان نفسه، والكناية هي الفنّ الوحيد الذي يستبدل أثره، فيكون مدحا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية ما، ثم يكون المعنى نفسه قدحا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية أخرى أو ربّما العكس" (3).

هذا التعريف للكناية من صميم اهتمام حقل الدّاولية، لأنّه يقوم ويستند على الوسائل والأدوات الإجرائية التي تقوم عليها الدّراسات الدّاولية، ولو أنّني لا أوافق منير سلطان في جزئية بسيطة، في اعتباره الكناية الصّورة الفنيّة الوحيدة التي يُستبدل أثرها بتعاقب الأزمان وتعدّد الأماكن والثقافات، فهذا الأمر يجري على كلّ الصّور الفنيّة، لأنّها هي الأخرى تتطور بتطوّر اللّغة وتساير ثقافة وأعراف النّاس في كلّ زمان ومكان وإن كانت الكناية أكثر هذه الصّور الفنيّة

(1) الجرجاني عبد القادر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمود محمد شاكر، ص 67 .

(2) المرجع نفسه، ص 71.

(3) ينظر منير سلطان، الصورة الفنيّة في شعر المتنبي، ص 101.

نُزوعاً إلى حقل التّداولية، لاعتمادها على السّياق بفرعيه، اللّغوي والحالي "الثقافي والاجتماعي والحضاري وحتى العرفي والديني...." وغيرها.

لأنّ الكناية صّورة فنية غامضة نسبياً، على اعتبار تشعّبها وتداخل أنواعها من صورة لأخرى، الأمر الذي يستدعي النّظر إليها من زاوية استعمالها وتداولها، وما تدلّ عليه من قبل مُستعملها فالعرب تتلقّظ أحياناً باللفظ لا تريد منه معناه الذي يدلّ عليه بالوضع، بل تريد منه ما هو لازم له في الوجود، بحيث إذا تحقق الأول تحقق الثّاني عُرفاً وعادة، فتقول: "فلان رحب الصّدر" وتقصّد أنّه حليم من قبل أنّ الحليم يكون ذا أناةٍ وتؤدّة، ولا يجد الغضب إليه سبيلاً، لما في صدره من السّعة، لاحتمال الكثير من الحفائظ، والأضغان، كما يحتمل الصندوق الواسع كثيراً من المتاع والماعون".<sup>(1)</sup>

ولعلّ السّياق الحالي هو ما يُضفي على الكناية بعداً تداولياً، أكثر منه فنياً أو بلاغياً خاصة مع الكنايات القائمة على استعارة كلمة مقابل كلمة لاعتبارات اجتماعية أو عرفية ودينية فبعض الكلمات لها من النّفوذ والسّلطان على نفوسنا مما يجعلنا ننطق ببعضها التماساً للقوة وطلباً للحماية ونتجنّب النّطق ببعضها دفعا للأذى أو ترفّعاً عمّا يرتبط بتلك الألفاظ من معاني الدّنس والقذارة، أو ما يחדش الحياء ويجرح الشّعور، ومع ذلك فلكل مجتمع بدائياً كان أو راقياً مجموعة مفردات تُعزل عن الاستعمال، ويُحظر تداولها، وقد أطلق الباحثون على هذه الألفاظ مصطلح "الطّابو" وقد استعمل العرب القدماء والمحدثون ألفاظاً ومصطلحات تقابل مصطلح "طابو" والتي كانت معظمها تدور في حقل الكناية، حيث سمّوه تحسين اللفظ وحسن التّعبير وتلطيف التّعبير، ويمكن تصنيف الكلمات المحظورة أو الممنوع تداولها في مجتمع من المجتمعات بحسب ما تعبّر عنه من موضوعات، فهناك كلمات تتعلق بالخرافات والأساطير وكلمات تتصل بالموت والمرض وأخرى تتعلق ببعض العمليات البيولوجية لجسم الإنسان، كالكلمات التي تُطلق على ما يطرحه جسم الإنسان من فضلات، والكلمات التي ترتبط بالجنس والتّناسل.<sup>(2)</sup>

(1) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص 361 .

(2). ينظر نعمة رحيم العزاوي، مناهج البحث اللغوي بين التراث والمعاصرة، مطبعة المجمع العلمي، منشورات المجمع العلمي، العراق، 2001، ص 56 - 58.

هذه الكلمات المحظورة تستبدل بكنائيات ومصطلحات تستسيغها وتتقبلها الأسماع ولا تنفر منها الطّباع، وتختلف من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، ومن زمن إلى زمن وهذا ما يكسبها بعدا تداوليا، فقد يقول أحدهم لصاحبه إذا أراد أن يقضي حاجته البيولوجية في عصرنا "سأجري مكالمة هاتفية" فالبعد التداولي لهذه الجملة بعيد كلّ البعد عن دلالتها الحرفية المعروفة بيننا وذلك لأنّ هذه العبارة قد تكون شفرة متعارف عليها بين مجموعة ما، ومثل هذه الكلمات المحظورة التي يُستعاض عنها بالكنائيات، كثيرة في كلام العرب وفي القرآن الكريم حيث كنى الله عن الجماع بملامسة النساء، أو الرّفث والنّكاح ، وكنى عن أعضاء وآراب الإنسان بالجلود، وكنى عن قضاء الحاجة بالغائط و عن بشرية المسيح وأمه بأكلهما الطعام وغيرها من الشّواهد التي تُعتبر كنائيات خالدة خلود القرآن وما زالت متداولة إلى يومنا هذا وكلّها كنائيات عبّرت عن أفعال وممارسات مُستهجنة أو أعضاء يُحظر النّطق بها حياء، فجاء القرآن موافقا للغة العرب وعاداتهم ولم يחדش حياءهم، هذه المحظورات التي لا يجوز النطق بها من مجتمع لآخر لاعتبارات اجتماعية أو عرفية هو ما يعطيها صبغة تداولية .

وفي بعض المجتمعات لا يذكرون اسم الشيطان أو الجن، لأنّها ربّما قد تأتي عند سماع اسمها في اعتقادهم ، ومن هذا أنّ المصريين يطلقون " الأسياد" بدلا من الجن أو العفاريت، وقول العراقيين " بسم الله الرحمن الرحيم" بدلا من الجن، أمّا لفظ الموت ولفظ المرض الخطير كالسرطان، فمكروهان في جميع المجتمعات لذا يستبدلون بهما ألفاظا تشير إليهما ولا يُصرّح بهما، فتكون أخف وقعا في النّفس فنحن نقول انتقل إلى جوار ربه، ورحل فلان، وقضى نحبه، تحاشيا لكلمة "مات" ومثل هذا الإشارة إلى بعض الأمراض القاتلة كالسلّ والسرطان بتعبير ذلك المرض.<sup>(1)</sup>

وقد تكتسي الكناية بعدا تداوليا لدواعٍ أسلوبية جماعية أو شخصية، ويظهر ذلك في الكنائيات اللّغوية التي تُشبه إلى حدّ ما الاستعارات التّصريحية، لأنّها تقوم على أساس استبدال كلمة بأخرى لاعتبارات اجتماعية أو عرفية كما رأينا، هذه الكناية اللّغوية تتعدّد معانيها بتعدّد المشارب الثقافية والانتماءات الاجتماعية والحضارية والدينية والأسلوبية لأصحابها، فالأسلوب القرآني غير أسلوب الشعراء، وأسلوب الشعراء غير علماء الدين... وهكذا فكلّ طبقة بشرية

---

(1) نعمة رحيم العزاوي، مناهج البحث اللّغوي بين التراث والمعاصرة، ص 56-58.

لغتها وصورها الفنية التي تدور في فلكهم ومجال اختصاصهم، الذي ينتمون إليه وينشطون فيه، وهذا طبعا ما يفرض عليهم نمطا معيناً من الصّور، فرجال السّياسة والتّجار والفلاحون، ورجال الدّين وغيرهم من الطبقات المجتمعية، لكلّ منهم أسلوبه الخاص وخلفيته الثقافية وخزائنه اللّغوية والأدبية التي يمتاح ويغترف منها، وكذلك الجانب الأيديولوجي و البيولوجي (الذكورة، والأنوثة) يلعب دورا هاما وبارزا في صياغة وبناء وتوجيه دلالات هذه الصّور، وقد تضيق معانيها لتأخذ بعدا شخصيا كلّما غصنا في عمقها أكثر، ولنأخذ كمثال حضور صورة المرأة في الثّقافة العربية من زمن الجاهلية إلى يومنا هذا، فقد كنى عنها شعراء الجاهلية بالبيضة والثّاقة، والنّعجة وغيرها من أسماء المدركات الحسيّة المحيطة بهم والمعروفة في لغتهم وثقافتهم الجاهلية، فالعرب يأنفون من ذكر المرأة باسمها صراحة خاصة في أحاديثهم مع بعضهم ، وكانوا لشدة نخوتهم يكونونها بالبيضة والثّاقة والشّاة والنّحلة وقول الشاعر امرئ القيس يوضح ذلك :

**وبيضة خدر لا يُرام خباؤها \* تمتعت من لهُو بها غير مُعجل<sup>(1)</sup>**

البيضة هنا كناية عن موصوف وهو "المرأة" كما هو متداول ومعروف، ومع مجيء الإسلام لم تتغيّر نظرة العرب للمرأة إنّما ازدادوا غيرة عليها وحرصا على صون كرامتها وعفّتها فاختراروا لها صورا تتماشى مع عقيدتهم الجديدة فاكتست بعدا دينيا، حيث كنى عنها القرآن بالنّعجة في سورة "ص" وجاء موافقا للغة عرب الجاهلية في قوله تعالى : "إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ"<sup>(2)</sup> .فإنّه أراد بالنّعجة الإشارة إلى النساء حسب أغلب كتب التّفسير .

والكناية وردت في الحديث الشّريف في قوله صلى الله عليه وسلم: «يا أنجشة رويدك سوقك بالقوارير» يريد بذلك النساء فكّن عنهن بالقوارير<sup>(3)</sup> . ومن هذا القبيل ما ورد في كلام العرب وحكمهم: "إياك وعقيلة الملح" كناية عن الحسناء في منبت السّوء والتي كنى عنها الرسول صلى الله عليه وسلم "بخضراء الدّمن" .

إنّ المتنبّع لصيرورة وسيرورة هذه الصّور الكنائية يلاحظ حتما الاختلاف في التّصوير القائم على اختلاف الثّقافة والعرف الاجتماعي والأسلوب في الكلام، رغم وحدة اللغة واللّسان

<sup>(1)</sup> ديوان امرئ القيس، رواية الأصمعي من نسخة الأعلام، القسم الأول، دار المعارف، 1984، ص13.

<sup>(2)</sup> سورة "ص" الآية 23.

<sup>(3)</sup> ابن الأثير، المثل السائر، ج، 2، ص192.



فإن المعنى واحد، وهو صورة المرأة، ولكن الصور مختلفة، فالكناية في الجاهلية غيرها في الإسلام والكناية في لغة العامة غيرها في لغة الشعر حيث تختلف الكناية نفسها من مرحلة إلى أخرى فقد غلب على كنايات العصر الجاهلي الطابع البدوي الذي يحاكي الطبيعة، كالبيضة والناقة والشاة والطبيرة القلوص و النخلة وغيرها، أما في الإسلام فقد غلب عليها الطابع الديني فكانوا يكنون عن المرأة بالقارورة والوديعة والأمانة والحمامة، أما في عصرنا هذا فقد شهدت اختلافا كبيرا باختلاف الأشخاص واختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والحضارية واللغوية وحتى الوظيفية فيقول الرجل العسكري كناية عن زوجته "البندقية أو الرشاش" ويقول عنها الحضري وسكان المدن عندنا "شريكتي أو حنونتي" ويقول عنها أهل البادية والقرى " الدار، الذراري و الكانون و العيال.. واللبة والدرمة وغيرها من المصطلحات والصور الكنائية الجديدة، كل هذه الكنايات اللغوية لو جاءت مستقلة عن سياقها الحالي والثقافي لما دلّت على ما دلّت عليه، فالذي يتحكم في دلالتها الإيحائية هو السياق التداولي، والقارئ الحالية التي جاءت مصاحبة لها ومن لطيف الكنايات والتعريض التي تدخل في هذا الباب والتي تأتي مصاحبه لسياق الحال وظروف إنتاجها والافتراضات المسبقة كما تُسمى في حقل التداولية، "يروي أن عمرو بن العاص زوج ولده عبد الله رضي الله عنهما، فمكثت المرأة عنده ثلاث ليال لم يدن منها وإنما كان ملتقنا إلى صلاته، فدخل عليها عمرو بعد ثلاث: فقال كيف ترين بعلك؟ فقالت: نعمَ البعلُ إلاَّ أَنَّهُ لم يفتشَ لنا كنفًا، ولا قرَّبَ لنا مضجعًا، فقولها لم يفتشَ لنا كنفًا ولا قرَّبَ لنا مضجعًا من الكناية الغراء الظاهرة." (1)

ودلالة هذه الصورة الكنائية جاءت كما ترى مصاحبة لجملة من القرائن الحالية والظروف و الملابس التي تدخلت في إعطاء هذه الصورة بعدا إيحائيا وتداوليا بعيدا عن المعنى الأساسي الذي تحمله البنية التركيبية لهذه الصورة الكنائية، وهذا من صميم اهتمام حقل التداولية التي لا تدرس البنية اللفظية مستقلة عند صاحبها أو سياقها إنما تدرسها مقترنه بهما معا وقت نطقها أو تلقاها.

ومن الجوانب التي تعطي الكناية بأسلوب التعريض بعدا تداوليا الجانب النفسي للمتكلمين وعلاقتها بالصورة التعريضية التي أنتجها، لأنَّ التعريض من الأساليب والصور الفنية التي

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص193 .

تتشرط حضور شخصين تربطهما علاقة سياق حالي ولغوي مشترك بينهما حال التخاطب ، وقد أشار منير سلطان إلى هذه الجزئية التداولية دون أن يصطلح عليها كذلك، في قوله: " أسلوب التعريض له خصوصية ليست للكناية ولا للمجاز أو التشبيه ألا وهي: "أنه يعتمد على معنى مشترك بين المرسل والمتلقي، على المرسل أن يحسن العرض، وعلى المتلقي أن يحسن الفهم، وتبرز المشكلة حين نتصدى لدرس تعريض لشاعر قديم تباعدت بيننا وبينه الظروف والملابسات الاجتماعية والثقافية وخفيت علينا طبيعة العلاقات التي كانت تربطه بغيره ممن ذكرهم في شعره وحلقة الاتصال بيننا، هي شراح الديوان والمرويات التي أثرت عنه صادقة كانت أو كاذبة." (1)

ومن أمثلة ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وذلك أنه كان يخطب يوم الجمعة، فدخل عثمان بن عفان رضي الله عنه، فقال عمر: أي ساعة هذه؟ فقال عثمان: يا أمير المؤمنين، انقلبت من أمر السوق، فسمعت النداء فما زدت على أن توضأت. فقال عمر: والوضوء أيضا! وقد علمت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يأمرنا بالغسل. فقله أي ساعة هذه؟ تعريض بالإنكار عليه لتأخره عن المجيء إلى الصلاة وترك السبق إليها. (2) وإلا فليس من المنطق أن يجيب عثمان عن سؤاله "أي ساعة هذه؟ بهذا الجواب. فسياق الحال يوم الجمعة وتأخر عثمان عنها، هو ما ساعدنا على فهم هذه الصيغة التعريضية، بالإضافة إلى أسلوب عمر أو وربما نظرتة ونبرة صوته التي جاءت مع هذا التعريض. كل هذه الملابسات تتدخل في تحديد المعنى وتوجيه دلالاته.

ومما يضيفي على الصورة الكنائية بعدا تداوليا قضية "التلازم" التي تقوم عليها الصورة الكنائية بكل أنواعها، فالكناية دائما يتنازعها مدلولان متلازمان، رغم اختلافهما، فالكناية بالرمز كدلالة اللون الأبيض يلزم السلام عادة وعرفا عند معظم الشعوب، والكناية بالإشارة كإشارة الرجل على أخيه بسيف أو عصا تلزم التهديد في الغالب، والعمامة ترمز وتلزم العروبة والسيادة خاصة عند العرب والمسلمين، وكثرة الرماد تلزم كثرة القرى والصيفان، وطول النجاد يتلازم ويقتضي طول قامه صاحبه... وهكذا مع معظم الصور الكنائية بضروبها وتشكيلاتها المختلفة، فالتلازم بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يشكّل محور الصورة الكنائية بكل تشكلاتها .

(1) منير سلطان، الصورة الفنية في الشعر المتنبي، ص 277.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص200.

ولكنّ السؤال المطروح، هل التداولية تعترف بقضية التّلازم في الصورة الكنائية؟ وللإجابة عن هذا السؤال نحافظ على نفس الأمثلة التي سقناها آنفاً، والجواب هو أنّ قضية التّلازم في الصورة الكنائية لا تعترف به التداولية كليّة، فهو أمر نسبيّ من صورة لأخرى، و مجرد قضية ثانوية ولا تتدخّل في تحديد الدّلالات الرمزية والإيحائية للصورة الكنائية بفروعها المختلفة ، ففي إشارة الرّجل بالسّيف على أخيه لا تلزم التّهديد دائماً، فقد يكون قصد حامل السّيف تدريب الآخر أو مجرد مزاح و مُداعبة مع أخيه، وهنا تتدخّل الظروف والملابسات المحيطة بهذه الإشارة في تحديد وتوجيه دلالاتها الخفية و الحقيقية، كذلك الأمر مع بعض الرّموز، على اعتبار أن الرّمز يعتبر نوعاً من أنواع الكناية كما ذهب بعض الدراسات البلاغية، فاللون الأبيض يرمز عادة للسلام عند معظم شعوب العالم، والعِمامة ترمز عادة للعروبة والسّيادة خاصة عند عرب الجاهلية والإسلام ومن جاء بعدهم، ولكن هذه الدلالة الرّمزية تتغيّر في حقل التداولية لأنّ دلالتها كانت محصورة في مكان وزمان معينين وتركيبية بشرية موحّدة، طبعاً مع إمكانية محافظتها على نفس دلالتها الأولى في بعض المجتمعات، فالتداولية تدرس هذه الصور داخل حيّزها الجديد ضمن تركيبات بشرية وعادات وثقافات جديدة ومتطورة ومختلفة، فدلالة اللون الأبيض تتغير عند اليابانيين لأنّه لا يرمز عندهم للسلام بل يرمز للعزّيّة ويلبسونه عند حزنهم أو تقديم العزاء، فهو رمز للعقّة والنقاء، ورمز للحزن والتعاسة والشقاء ، ونفس اللون "الأبيض" قد يرمز إلى أشياء مختلفة عند العرب مثلاً، حيث يرمز اللون الأبيض للطهارة والجمال، والسّيف والعقّة، ويتعدد حسب الاستخدام وقصدية الشّخص المتكلم، وكذلك رمزية العِمامة التي تتغير من زمن إلى آخر، حيث لم تعد ترمز إلى العروبة والسّيادة في عصرنا، بقدر ما أصبحت ترمز للبداوة والتّخلف، والتّعصب المذهبي، والانتماء الدّيني والإرهاب.. ولكلّ معاني التّطرف وقد اتّخذت أشكالاً وألواناً تخصّ وتميّز كلّ طائفة عن الأخرى، فلون وحجم وشكل عمامة الرجل السنّي غير عمامة الشّيعي والدّرزي والكردي والعُماني والهندوسي وغيرهم وكذلك الأمر بالنسبة للكنايات ذات البعد الفني ، كقول الخنساء عن أخيها مثلاً " كثير الرّماد أو طويل النّجاد" فكثرة الرّماد في المنازل لم تعد كناية عن الكرم كما هو شائع ومعروف عند العرب قديماً، بل أصبحت كناية عن الفقر والتّشرد وقلة ذات اليد، خاصة في ظلّ هذا التّطور التكنولوجي والحضاري الهائل، الذي تُستعمل فيه الأجهزة الكهرومنزلية، حتى أصبح بعض أبنائنا اليوم لا يرون نار الحطب، والقدر والرّماد إلّا في الأفلام والأشرطة الوثائقية ورحلات التّخييم، فدلالة

الكرم إذن لم تعد ملازمة لكثرة الرماد حتى ولو استبدلناها بقولنا "كثير الغاز" على اعتبار أنّ الغاز أصبح مادة الطهو عندنا اليوم، وكذلك الأمر مع النّجاد الذي تلاشت وزالت دلالاته اللّغوية و صيغته اللفظية من أسننتنا وقواميسنا فما بالك بدلالاته الفنية والكنائية .

عموما قضية التّلازم في الكناية ذات البعد التداولي لا تشكّل عائقا ولا تثير إشكالا على اعتبار أنّ التداولية لا تعترف بتلازم ثابت للصّورة الكنائية فالتلازم في حقل التداولية متحرّك يخضع لعلاقة تفرضها ذات المتكلم وقصديّته بشكل خاص و كذا سياق الحال، ويتحرّك أيضا بتحريك التّلازم التاريخي، والثقافي والاجتماعي وحتى العرفي والإطار المكاني والزمني وكلّ ما يحيط عملية التلفظ والتّصوير الكنائي من ملاسبات ، غير أنّ التلازم الدّيني قد يكون في الغالب ثابتا وإن تغيّر الزّمان والمكان والأشخاص ، لأنّ الدّين مصدره تعاليم وشرائع ربّانية ثابتة، لا يجوز تغييرها أو تحويرها خاصة في الإسلام، إلّا في حدود ما يسمح به النص القرآني وما يتحمّله من تأويل وتفسير باتفاق المفسرين و العلماء الرّبانيين .

ومما يضيفي على الكناية بعدا تداوليا "طريقة النطق" أو النّبرة الصّوتية، هذه الأخيرة تتدخّل في تحديد وتوجيه دلالات جميع الصور الفنية كما رأينا ونقول عنها اللّسانية الفرنسية أوري كيوني: أنّ قضية النبرة أو الوقائع النّبرية كما تسميها هي "تتعلق بطريقة النطق والتّعبير، والتي تعتبر من أهمّ الوسائل التي تساعد على تحديد دلالات الكلام الضمني، من حيث هي عبارة عن دوال لسانية تشكّل جزءا من التّلفظ وليس من سياق التّلفظ، وتبرر "أوري كيوني" ذلك بأنّ الدّوال العروضية تنتمي إلى القناة السّمعية ويفترض تحقيقها تحقيق الدّوال الصوتية. (1)

هذه الوقائع النّبرية من صميم الدّرس التداولي، وقد تتدخّل في تحديد وتوجيه دلالات الصور الكنائية بفروعها المختلفة، خاصة منها التّعريض لأنّ هذا الأخير يفرض وجود مُتخاطبين "مرسل ومتلقي" فتغير طريقة النطق يكسبه بعدا تداوليا غير البعد الفني القائم على التلازم الذي يفرضه التّركيب والصيغة اللفظية، فقول أحدهم بأسلوب فيه استهزاء وتهكّم لرجل ببخل قادم نحوه، لقد جاء كثير الرماد، تنقل هذه الصورة من أسلوب الكناية عن صفة البخل إلى أسلوب التّعريض ببخل هذا الرجل، وليست كناية أو تعريضا بجوده و كرمه، لأنّ طريقة المتكلم وأسلوبه التّهكمي هو الذي يتحكّم في توجيه دلالة هذه الصورة، بالإضافة إلى سياق الحال ونفسية المتكلم

(1). P14 . catherina kerbat – orecchioni , l'implicite , Armand colin éditeur ,paris ,1986 .

و العوامل المحيطة بعملية التلّفظ، كما أنّ هذه الوقائع النّبرية استطاعت تغيير أسلوب التصوير ونقله من الكناية ببعدا الفنيّ إلى أسلوب التّعريض، على اعتبار أنّ الكلام موجّه لشخص بعينه، وللتوضيح أكثر نسوق مثالا آخر، كأن يقول أحدهم لآخر في غمرة الخصومة بينهما " أنا نظيف اللّسان وظاهر الثّوب " ففي قوله هذا كنايتان الأولى عن نزاهة لسانه وبعده عن الكذب وقول الزور أو الفحش والابتذال، أمّا الثانية فكناية عن عقّته وتعقّفه وتحرّزه من الوقوع في الآثام والشّبهات، في حين أنّ هذا القول نفسه يتغيّر بسبب وجود طرف آخر في الخصومة ويتغيّر معه بعده وتشكيله الفنّي ودلالته الإيحائيّة بتدخّل النّبرة الصوتية التّهكميّة أثناء الخصام ، فلو قال ما قال في سياق الحديث عن نفسه يصبح أسلوب الكلام هنا كناية عمّا أشرنا .

أمّا إذا قال ما قال في شجار مع أحد الناس وهو يدافع عن نفسه ويردّ عن التّهم المنسوبة إليه حينها يكون المتكلّم قد انتقل من أسلوب الكناية إلى أسلوب التّعريض، فتصبح دلالة الصورة الأولى تعريضا بنزاهة لسانه وفحش وبذاءة لسان غريمه، أمّا الصورة الثانية فتصبح تعريضا بعقّته وتعريضا معاكسا بخُبث وذنس ودناءة أخلاق خصمه وغريمه، وكلّ هذا ما كان ليحدث لولا وجود الوقائع النّبرية والطرف الثاني في العملية التّخاطبية، وهذا ما ينقل الصورة الكنائية و التعريض من بعدهما الفنّي إلى البعد التّداولي، لأنّ التداولية تدرس اللغة والصورة مقترنة بصاحبها وسياق تلّفظها ولا تهتم ببنيتها وتشكيلها الفنّي واللغوي التّركيبي .

ومما يضيفي على الكناية بعدا تداوليا أيضا ما يسمى في حقل التداولية "الافتراض المسبق والاستلزام الحواري " فبعض الصور الكنائية تُركّب بطريقة مُشَقّرة لا يمكن معرفة دلالتها إلّا بمعرفة القرائن المحيطة بها، وامتلاك معرفة مسبقة بملابساتها والظروف المصاحبة لعملية التلّفظ حال النّطق بها ، ومثال ذلك في تراثنا العربي كثير نأخذ منها شاهدا على سبيل التّمثيل، "ما ذكره صاحب جواهر البلاغة، حين نقل قول الهمذاني عندما رأى رجلاً طويلاً بارداً قادماً نحوهم، فقال لصاحبه: " قد أقبل ليل الشتاء " <sup>(1)</sup> وهو يكتّني بهذه العبارة عن هذا الرّجل الطويل البارد، لأنّ ليل الشتاء طويل وبارد، فقوله هذا قد أقبل ليل الشتاء يمكن حمله على الحقيقة فلا كناية ولا تعريض في ذلك، ولكنّه في الواقع يحمل دلالات إيحائيّة ذات أبعاد تداولية قائمة على معرفة السّياق الحالي، وظروف وملابسات هذه الصّورة وحتى نفسية المتكلّم وعلاقته بالطرف

---

(1). أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق الطبعة: حسن نجار محمد، د. ط، مكتبة الآداب، 1999، ص 274.

الآخر تساعد على فكّ شفرة هذا القول، فلو أنّ هذه العبارة جاءت مستقلة عن هذا السياق الذي وردت فيه، لما حملت في ثناياها هذا المعنى التداولي، ولما تجاوزت حدود دلالتها اللفظية التركيبية .

ويظهر البعد التداولي القائم على الافتراض المسبق كثيرا في الصور الكنائية القرآنية وكذا الصور التعريضية في الأحاديث النبوية، لأنها كثيرا ما تأتي مصاحبة لأسباب نزولها، ومرتبطة بمواقف معينة لأصحابها، وسياق خاص بإنتاجها وهذا ما يجعل دلالتها قائمة على شروط التحليل التداولي القائم على الافتراض المسبق فقول الله تعالى عن عيسى عليه السلام وأمه: « وأمه صديقة كانا يأكلان الطعام» <sup>(1)</sup>.

لا يمكن التوصل إلى دلالتها الحقيقية إلا بقراءة السورة التي وردت فيها هذه الآية ومعرفة ملاساتها، حيث جاءت هذه الآية تكذيبا وردّا على ادعاء بعض المكذّبين، الذين ادّعوا ألوهية عيسى وأمه، لتأتي هذه الصورة الكنائية في هذه السورة القرآنية، لتفنّد وتدحض زعمهم وادّعاءهم الباطل، كدليل دامغ على بشرية المسيح وأمه، لأنهما يحدث معهما ما يحدث لأكلي الطعام، وهو قضاء الحاجة البيولوجية.

وهذه صفة لا تليق بإله مقدس وربّ معبود، وهي دليل على بشرية وضعف عيسى و أمّه وعدم ألوهيتهما، فهما كسائر العباد والبشر، بحاجة إلى طعام ونحوه ولهما حاجات بيولوجية كالتي تعترى كلّ البشر، هذه الكناية البعيدة تتطلب نظرة تحليلية مرتبطة بسياقها ومعرفة مسبقة بملاساتها.

وآخر ما نختم به البعد التداولي للصورة الكنائية ما نصلح عليه في بحثنا هذا "بالبعد القيمي للصورة الفنية " بتشكيلاتها المختلفة والكنائية بشكل خاص لأنها من أكثر الصور التي تركز على القيم والمعايير في كلّ ثقافة أو لغة، وقد أشرت إلى هذه الجزئية في رسالة الماجستير وبالتفصيل. <sup>(2)</sup>

فكلّ صورة تحمل في طياتها وتركيبها اللفظي بعدا قيمياً "إنسانيا أو ثقافيا أو اجتماعيا، أو دينيا أو حتى عرفيا وحضاريا وجماليا... وغيره من القيم المعروفة والسائدة في كلّ عصر من

---

(1) سورة المائدة، الآية، 75.

(2) ينظر لخضر فضيلي ، الصورة الكنائية في شعر الخنساء ، رسالة ماجستير ،إشراف أحمد حيدوش، جامعة البويرة

، 2010، ص79.

العصور الأدبية وفي كل تركيبة بشرية معيّنة وفي حيّز جغرافي محدد ، حتى تصبح الصورة الكنائية التي كانت مدحا في زمن معين قدحا في زمن آخر ، لاختلاف القيم التي أشرنا إليها آنفاً، فقولنا مثلاً: هذا رجل يرخي إزاره وهذه امرأة مشقوقة الجيب، فدلالة الصورة الأولى في الجاهلية كناية عن شرف وترف صاحب هذه الصفة "وأما في الإسلام، فتصبح كناية عن كفره وتكبره لأنّ الإسلام قد نهى عن إسبال الإزار وجرّ الثوب خيلاء وتبختراً، لتصبح الصورة نفسها في عصرنا كناية عن موصوف وهو عارض أزياء أو ربّما ملك أو سلطان وكذلك الصّورة الكنائية في قولنا: "فلانة مشقوقة الجيب" التي تعتبر في الجاهلية كناية عن حزن صاحبة هذه الصفة، لأنّه من عادة نساء الجاهلية أن يشقن الجيوب، ويلطمن الخدود عند البكاء لفقد شخص عزيز أو حبيب، أمّا في الإسلام فالصورة نفسها تصبح كناية عن فحش وتفلّت و وتبرّج صاحبها، أمّا في عصرنا هذا مع ظهور الموضة والأزياء، وتفلّت النساء، وتحرّرن من عباءة الرّجل وقيم الدّين بداعي التّحضر، فتصبح صورة المرأة صاحبة الجيب المشقوق والصدر العاري كناية عن تحرّر هذه المرأة وتحضّرها، وحسن ذوقها، وربّما دلّ على ثرائها باتباعها ولبسها لكلّ صيحات الموضة الغالية، هذا التّغيّر الطارئ في القيم بين أبناء اللّسان والجيل الواحد وحتى الدّين الواحد عبر عصور مختلفة أكسب الصورة الفنية والكنائية بعدا تداوليا فرضه السّياق الحالي والتّدولي المحيط بالصورة، خاصة منها السّياق "الثّقافي والعرفي والدّيني" واجتماع هذه السّياقات الحالية يُمكن أن نصطلح عليه "السّياق التّدولي للصورة" فكلّ صورة تحيا بالاستعمال وتموت وتضمحلّ بالإهمال ، بحيث يتمّ تداولها في زمن ما، ومكان ما، مدّة من الزّمن حتى تأفل ويزول بريقها، مع كثرة استعمالها وتداولها مع مرور الوقت... هذه الفترة التي كانت فيها الصورة الفنية والكنائية بتشكيلاتها المختلفة في أوجّ بريقها وانتشارها، وذروة تفاعل النّاس معها اصطلاحنا عليها" بالسّياق التّدولي للصورة"، وهذا لا يعني أبدا موت الصورة الفنية أو الكنائية بتقادم الزّمن، فقد تحتفظ بعض الصور بنفس دلالتها وبريقها، وقد تكتسب دلالة جديدة إيجابية كانت أم سلبية، كما قد تتلاشى تماما من خزنة صور المجتمعات، ومستعملي اللسان العربي، وعلى سبيل التّمثيل نسوق هذه الكنايات النّاصعة في تراثنا النّقدي والبلاغي، ولتكن عن الكرم مثلاً، حيث قالوا قديما: فلان ضخم الدّسيسة، وطلق اليدين، وسمح الوجه، ومهزول الفصيل، وجبان الكلب، ولا يبتاع من النّوق إلى قريبة الأجل... كلّ هذه الكنايات الجميلة أفل نجمها، وزال بريقها وفقدت دلالتها في المجتمع ، لأنّ هذه المدركات الحسيّة لم تعد موجودة اليوم، وقد

استعاض الناس عنها بكنايات تُناسب لغتهم ومحيطهم الاجتماعي والثقافي واللغوي، فيقولون مثلا: "فلان مثقوب الجيب"، فلان يده ليست له، فلان عنده قهوة موح أشرب وروح، فلان داره كبيرة وغيرها"، بغض النظر عن فصاحة هذه الكنايات أو عاميتها، هذا الأمر ينطبق على كل الكنايات القديمة وما تحمله من قيم ومعايير، فلم تعد بعيدة مهوى القرط، ولا نؤوم الضحى، كناية عند الجمال و الترف والتنعيم كما هو معروف ومُداول في وقتهم، فنساؤنا اليوم ينمن من طلوع الشمس إلى غروبها، وليس لبعضهن من يعولهن أو يخدمهن حتى، ويزيد هذا البعد التداولي عمقا واتساعا كلما اتسعت الثقافات وتعددت الشعوب والمجتمعات واختلفت اللغات واللهجات، وتباعد الزمن، فقول القدامى فلانة "بعيدة مهوى القرط، وليست من السود أعقابا" من مליح الكنايات العربية التي تعكس قيما ومعايير خاصة بثقافة ورؤية الرجل العربي إلى معايير جمال المرأة العربية، كطول الرقبة وبياض البشرة مثلا، هذه المعايير تختلف من شعب لآخر وما تراه أنت حسنا وجميلا قد يراه آخر سيئا وقبيحا، فمعايير الجمال عند العرب، غيرها عن الغرب وعند ذوي العيون الزرقاء و الشعر الأشقر من بني الأصفر، وغيرها عند الصينيين ذوي العيون الصغيرة المُغمضة، وغيرها عند الزنوج وأصحاب البشرة السمراء أو السوداء. فكل مجتمع قيمه ومعاييرته التي تتناسب مع ثقافته ودينه وذوقه، ومن أنواع الكناية "الكناية بمعنى الضمير" والتي ظهرت عند علماء اللغة والنحو كالفرّاء وسيبويه وغيرهم، وإن لم تكن من صميم بحثنا النقدي البلاغي إلا أنه لا ضير أن نشير إلى البعد التداولي الذي يطالها هي الأخرى، فهذا الأسلوب الكنائي اللغوي يخضع هو الآخر لنظام لغوي معين في تركيبة بشرية معينة، حتى القرآن نزل على سبعة أحرف وله عشر قراءات تختلف في نطقها من قراءة لأخرى، فكذلك استعمال العرب للضمائر والذي عدّه اللغويون نوعا من أنواع الكناية سواء كان متصلا أو منفصلا أو مستترا، فالعرب المشاركة غير المغاربة، وحتى في لغة البلد الواحد تختلف لهجة الضمير، فمثلا في بلدنا الجزائر سكان الشرق الجزائري غير الغرب الجزائري، وغير سكان الصحراء أو الوسط، حيث يخاطبون الذكر بصيغة الأنثى فيكنّون عن الذكر بالتاء المكسورة في آخر كلامهم.

فيقولون: أنت، كنت، وأكلت، وغيرها من الكلمات كناية عن الرجل، غير أنّ دلالتها الحقيقية في اللغة العربية الفصحى كناية عن الأنثى الغائبة.

وهكذا كلما تغيّر الكلام واللغة، واللهجة، تعددت وتغيّرت معها الأبعاد الفنية والنفسية والتداولية لكل صورة فنية، لأنّ اللغة في الواقع، هي مرآة عاكسة تخضع لنفسية المتكلم وظروفه



الاجتماعية والثقافية والحضارية وحتى الدينية واللغوية والعرفية، لتصبح بذلك لغتنا وصورنا الفنية والكنائية بشكل خاص، تحمل دلالات زئبقية وهلامية تتماهى وتتشكّل مع كلّ الأوعية اللغوية والثقافية لكلّ فئة بشرية وفي أي فترة زمنية ومكانية كانت.

#### 4.2. البعد التداولي للصورة المجازية:

يحصل التعبير المجازي في كلامنا عندما نستعمل اللغة استعمالاً خارجاً عما وُضعت له في أصل اللغة، وقد أولاه النقاد والبلاغيون اهتماماً كبيراً في باب الحقيقة والمجاز، وعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "المجاز من جاز الشيء يجوزه، إذا تعدّاه وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولاً" (1).

وقد جعله على ضربين اثنين مجاز لغويّ ومجاز عقليّ. مجاز عن طريق اللغة وهو المجاز اللغوي: الذي يعود فيه المجاز إلى الكلمة المفردة ومنه المجاز المرسل والاستعارة، والمجاز اللغوي إن كانت العلاقة فيه المشابهة سُمّي المجاز استعارة، وإن كانت غير المشابهة سُمّي بالمجاز المرسل، ومجاز عن طريق المعنى والمعقول، وهو المجاز العقلي وتوصف به الجمل في التأليف والإسناد. (2)

يجري المجاز العقلي في الإسناد، بمعنى أن يكون الإسناد إلى غير من هو له، نحو قولنا حرّر صلاح الدين بيت المقدس، فإنه لم يحرره بمفرده بل بمعية جُنده، فأُسند تحرير بيت المقدس إلى صلاح الدين لأنّه كان سببا في ذلك.

أما المجاز المرسل فهو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الوضعي أو الحقيقي (3).

وسُمّي المجاز المرسل مرسلًا لأنّه أطلق ولم يُحدّد أو يُقيّد بعلاقة واحدة، فقد تكون العلاقة سببية أو مُسبّبة، وقد تكون جزئية أو كلية، وقد تكون لاعتبار مكان أو لاعتبار ما سيكون، أو قد تكون محلّية أو آلية أو حالية... وغيرها من العلاقات المعروفة التي يقوم عليها المجاز المرسل بتشكيلاته المختلفة، ولكنّ السؤال المطروح، هل يحمل المجاز بنوعيه "المرسل والعقلي"

(1) ينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 395.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 366.

(3) الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة، ص 108.

بعدا ودلالة تداوليّة، أم أنّه مجرد صورة بيانية تحمل أبعادا فنية وجمالية كغيره من الصور لا أكثر؟ يمكننا أن نقول أنّ هذا النوع من التّصوير الفني قائم أساسا على عنصر القصدية وعلى علاقة التّجاذب الوهميّة التي تربط الحقيقة بالمجاز في الصورة المجازية، ويعتبر هذا من صميم أهداف واهتمامات اللّسانيات التّداولية .

ولعلّ أوّل سمة تداوليّة للصورة المجازية تتمثل في البصمة الشخصيّة التي تحملها كلّ صورة مجازية، أو ما يصطلح عليه في حقل التّداولية "القصدية" فكلّ صورة مجازيّة مهما كانت مُعقّدة فهي في الحقيقة بحاجة دائمة إلى عنصرين اثنين، بحاجة إلى مجاز حتى يكتسب المعنى هالة من الغموض ويزداد قوّة، وباجة أيضا إلى عنصر الحقيقة التي تساعد القارئ على فهم الصورة المجازيّة و فكّ رموزها وإزالة غموضها، حتى يتوصّل القارئ في الأخير إلى معرفة كُنْهها ، ويتمكن من تفسيرها وتأويلها، فيحصل عنده من الإعجاب والدّهشة والراحة والروح ما لا يحصل له عندما يدرك المعنى الحقيقي بداهة وبكلّ سهولة ، فعندما نقرأ ونحاول تفسير قول الله تعالى مثلا، : «قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا». (1)

المجاز المرسل في عبارة هو "أعصر خمرا" والقرينة المناعة من إرادة المعنى الحقيقي هي كلمة "أعصر" فكيف يُعصر العصير أصلا، لذا نتوصل إلى تفسير وتأويل هذا المجاز بالعودة إلى العبارة الحقيقية التي يجب أن توضع موضع المجاز، وتكون عادة من اختيار المتلقي عند تأويله الصّورة، والكلمة الحقيقية التي تنوب عن الكلمة التي استعملت مجازا هنا هي كلمة "عنب" حتى يستقيم المعنى، لأنّ العنب في الغالب الأعمّ هو ما يُعصر ليصبح خمرا أو نبيذا وعصيرا مع إمكانية توقّع شيء آخر محلّه، كالتمر والزّبيب والشّعير والدّرة وغيرها ممّا كان يُتخذ منه الخمر قديما عن طريق العصر ونحوه ، فالصّورة هنا مجاز مرسل علاقته قائمة على اعتبار ما سيكون العنب أو الشيء المعصور "مستقبلا" وكذلك الأمر بالنسبة للمجاز العقلي فعند قولنا: "بنى النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم مسجد المدينة المنورة" فقد أسندنا فعل البناء كُليّةً وجملّةً وتقصيلا إلى الرّسول وحده، غير أنّ القائل يقصد في الحقيقة أنّ الرّسول لم يبنه بمفرده، بل أمر ببنائه وشارك في ذلك بمعيّة أصحابه، فالتّجاذب بين الحقيقة والمجاز هو تجاذب ضروري يساعد على تحليل وتأويل الصّورة المجازيّة، ويترك هامشا ومساحة للمناورة والتّوقّع بالنسبة

---

(1) سورة يوسف، الآية 36.

للمتلقي الذي يحاول ما أمكن أن يجد العبارة الحقيقية التي تتوب عن العبارة المجازية في الصورة، والتي تكون طبعاً من اختيار المتكلم ونسج تخیلاته ، وإذا كان التصوير الفني بشكل عام والمجازي بشكل خاص يقوم على اتّساع عنصر التّخيل الذي يتفاوت نسبياً من شاعر إلى شاعر ، ومن شخص إلى آخر ، فقد يجد عند الشّاعر متسعاً رحباً للإبداع والخيال ، فيجنح بخیاله حينئذٍ إلى نسج صورة مجازية مُبتدعة من اختراعه الشّخصي وخیاله الجامح ويحمّلها ما يشاء من نوازع الفكرية الشخصية ومكبوتاته النفسيّة، ويترك للقارئ بعدها مهمّة البحث عن دلالتها الحقيقية، وبهذا تكتسي كلّ صورة مجازية طابع الذاتية والقصدية والبصمة الشّخصية خاصة في الأعمال الشعريّة التي يميل أصحابها دائماً إلى الرّمزية والغرابة في التّصوير، كدرويش وأدونيس وغيرهم من شعراء الحداثة ، إذ لا يمكن في أحيان كثيرة تأويل ومعرفة دلالة الصورة المجازيّة إلاّ بمعرفة علاقتها بصاحبها وظروف تلفّظها الثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة ، وحتى الدّينية و اللّغويّة، على اعتبار أنّ لكلّ عصر لغته وأحداثه ولكلّ شخص أسلوبه وخلفيته الفكرية و خزائنه التّصويرية والأدبية ومن هنا تكتسي الصورة المجازية أبعاداً تداوليّة أكثر منها فنية أو بلاغيّة أو نفسية.

هذا الملح التّدولي المتمثّل في " قصدية الصّورة المجازيّة" كان معروفاً في تراثنا وبعض دراساتنا النّقديّة والبلاغيّة، وقد ذكر القزويني في تقسيمه المجاز ما يشير إلى بعده التّدولي حيث يقول عن المجاز المفرد: " فهو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له، في اصطلاح به التّخاطب، على وجه يصحّ مع قرينة عدم إرادته ". (1)

في تعريف القزويني للمجاز المفرد هناك ثلاث إشارات إلى البعد التّدولي للمجاز. الأولى: هو دراسة دلالة الكلمة داخل مجال استعمالها وسياق تلفّظها، وهذا يعني دراستهم اللّغة داخل سياقها وليس لذاتها كمادة مجرّدة، وهذا من صميم اهتمام اللّسانيات التّداوليّة، لأنّه من أبسط مفاهيم وتعريفات التّداوليّة في الدّراسات العربيّة هو دراسة اللّغة حال استعمالها بعيداً عن تركيبها اللّفظي، أما الإشارة الثّانية: ذكره القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي، هذه القرينة من اختيار المتكلم نفسه، وهي من تحدّد غرضه وقصده الحقيقي وهذا ما يدخل في باب القصدية وعلاقة الصّورة المجازية بحالة صاحبها النّفسيّة والاجتماعيّة.... وكلّ ما من شأنه أن

(1) ينظر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة،

يُعطيها بصمة شخصية متعلّقة بصاحبها وهذا أيضا من صميم اهتمامات الدّراسات التّداولية، أما الإشارة الثالثة لتداولية المجاز: هو ربط اللغة والصورة المجازية بمُنْتَجِها ومُتَلَقِّيها تحت ما يسميه القزويني "سياق التّخاطب" وهو ما كان يصطلح عليه عند النقاد القدماء "مطابقة المقال لمقتضى الحال" وعبارة " لكلّ مقام مقال" وهذه النّظرة تمثّل اليوم صميم اهتمامات التّداولية .

لأن البعد التّداولي للصّورة المجازيّة يحمل قصد صاحبها وبصمته الشّخصية ويُعبّر عن ثقافته ولغته ومستواه الاجتماعي واللّغوي وكلّ ما يتناسب مع حالته النّفسية وصورته المجازيّة وما يحيط به من تأثيرات ثقافية واجتماعية وسياقية وحتى عرفية وكلّ شيء يساعد على كشف قناع المعنى وهتك حجاب الرّؤية فهو من صميم اهتمام التداولية .

ومما يُكسب الصّورة المجازيّة بعدا تداوليا " كثرة تداولها" بين النّاس حتى تفقد الصورة بريقها وتستفرغ دلالتها المجازية لكثرة استعمالها وجريانها على ألسن الناس حتى أصبحت مبتذلة وخافطة وكأنّها صور فوتوغرافية باهتة وميّتة، وغدت تلك العبارات المجازية كحقائق مستعملة ثابتة، فقول أحدها للنّادل في مقهى "أعصر لي قهوة" مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، ولكن من كثرة استعمالها وتداولها بيننا أصبحنا نعتقد أنّها عبارة حقيقية، والذي يُعصر في الحقيقة البُنّ وليست القهوة، حتى أنّ كلمة قهوة ومقهى اكتسبت هي الأخرى بعدا تداوليا لتغيّر دلالتها الوضعية الحقيقية في لسان العرب، فقد كانت تعني في الجاهلية الخمرة والمخمرة ومع الوقت أُفْرِغَتْ من دلالتها لكثرة استعمالها، وكثيرة هي الصور المجازية العقلية المبتذلة والمحنّطة في كلامنا اليومي، كإسناد كل ما ألّم بنا من هم وغم إلى الزّمن كقولنا أتعبنا هذا الزّمان ونحوه، وهو بريء من ذلك، و كذلك بالنسبة للمجاز المرسل كقولنا عادة وفي لغتنا العامية " فلان أطلق أذنيه...أو عينيه وهو يقصد بصره وسمعه وغيرها من الصور المجازية القائمة على علاقة الآلية .وكذلك في قولنا عند تفرّقنا" أرى وجهك بخير" أو غيرها من المجازات المتداولة بكثرة "اسأل الدّار" "نحن في نعمة"، " نأكل القمح والشّعير ونلبس الصّوف و الحرير" وغيرها من الصور المجازية المستهلكة والمفرغة من دلالاتها المجازية اليوم وهذا ما أعطاهما أبعدا تداولية متعلقة بثقافة التّركيبة البشرية التي تتداولها في فترة زمنية أو منطقة جغرافية محدّدة .

ويبدو أنّ الكثيرين ممن يستعملون هذه الصور الفنية الميّتة أو المستهلكة ينسون أصلها الانفعالي التّصوري وبريقها الأوّل الذي فقدته مع مرور الوقت وكثرة التّداول ، ويستعملونها على أنّها تعبيرات حرفية سطحية وصلت إليهم مشافهة عبر أسلافهم أو وجدوها جاهزة في تراثهم ،

أو محيطهم لذا يوظّفونها في أحاديثهم اليومية وأمثالهم الشعبية دون أن يشعروا بتأثيرها المجازي البتّة، وحتى لهجاتنا العامية الدّارجة حبلى بهذه الصور الفنية الميّتة مجازيا ولا نكتشف ذلك إلّا إذا سافرنا إلى بلد عربي آخر لا يتداول أو لا يتعامل بتلك العبارات المجازية المعروفة والمتداولة عندنا وفي بيئتنا، لأنّ الأجنبي حتى وإن كان عربيا سيقف مشدوها محاولا فكّ شيفرتها ومعرفة دلالتها ولغزها، عندها ندرك حقيقة وقيمة البعد المجازي للصّورة المجازية المُبتدلة عندنا من كثرة الاستعمال في بيئتنا ولغتنا أو لهجتنا العامية.

ويؤكد نعيم اليافي هذه الفكرة بأنّ الأمثال والاستعمالات اللغوية الجاهزة المنتظمة التي نعبر بها أو نصّف بها حالات أو أفكاراً معيّنة ليست سوى أنماطٍ من الصّور الفنية الميّتة ، والفنان العظيم وحده القادر على بعثها من جديد وإيقاظها من سباتها العميق بشكل أو بآخر ، وقد يكون ذلك صحيحاً إلّا أنّنا يجب ألا ننسى أنّ الموت قد أصابها مرتين، مرّة حين أصبحت بالية من كثرة الاستعمال بين الناس مع مرور الأيام ، ومرّة أخرى حين فقدت حيويّتها ونضارتها وجِدَّتْها وتفردّها، الذي اكتسبته في أوّل أمرها وتحوّلت مع مرور الوقت إلى أن تحمل دلالة حرفية واحدة، وأيّ استعمال لها سواء أكان ذلك بوضعها الجاهز أم بتحوير قليل يطرأ عليها مُضَرّ بالعمل الشعري. (1)

كما أنّ اختلاف مستويات النّاس الفكرية، وضعف لغتهم التّواصلية، وانعكاس ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية على مستوياتهم الثقافية وأساليبهم اللّغوية التّواصلية هو ما يُعطى الصّورة المجازيّة أبعادا تداولية، فقد تسمع صورة مجازية نصفها عربيّ ونصفها الآخر من لغة أجنبية، كقولنا في عاميّة الجزائر "روح تنافقي خبزة" بمعنى ابحت عن عمل، فكلمة الخبزة استعملت استعمالا مجازيا بمعنى العمل، لأنّ العمل سبب للحصول على الخبز، فعلاقة هذه الصّورة المجازية هو "السّببية" ومما زادها غموضا استعارة وتوظيف كلمات من اللغة الأجنبية والتي تعني هنا المِلاحة والإبحار وكأنّ صاحب هذه الصّورة الأوّل يريد القول: ابحت عن الخبزة والعمل ولو في صيد السمك والإبحار، فالمجاز بأنواعه وعلاقاته المتعدّدة أسلوب فنّي مرّن قادر على استيعاب الدّلالات النفسيّة واحتواء الأفكار المجرّدة القديمة والمتجدّدة وذلك لارتباطه بالأمثال واللغة الشعبيّة والموروث الثقافي للأُمم، والمتعلّق بحياة النّاس ولغتهم المتداولة، ونمط

---

(1) ينظر نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصّورة الفنية ، ص 38.

عيشهم وأسلوبهم وطريقة تفكيرهم وبهذا ينتقل المجاز من بُعد الفَنّي الاستعاريّ الأوّل إلى بعده التّداولي عبر الرّمن بطريقة آليّة مرنة .

## 5.2. البعد التّداولي للصّورة الرّمزيّة:

إنّ الرّمز لا يمثّل أداة تعبيرية مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، إنّ هذه المجموعة الأخيرة بأنّما هي التي تتضوي تحت تسمية الرّمز ،وكأن الرّمز يدلّ على جنس، وأنواعه هي الاستعارة والمجاز والكناية.. إنّ الرّمز بهذا المعنى يستوعب البيان بأنّما<sup>(1)</sup>.

وتعتبر الرّموز اللّسانية بالنّسبة للشّعراء والفنّانين والمبدعين بشكل عام، شِفرة لغويّة يخفي خلفها الكثير من المعاني الوجوديّة، والمكبوتات النّفسيّة، المُختزلة والمضغوطة في كلمة واحدة أو صورة فنيّة، فقد يأتي الرّمز مستقلاً بذاته في كلمة مفردة، وقد يكون عنصراً مُشتركاً في تكوين صورة فنية" تشبيهيّة، أو استعاريّة، أو كنائيّة، أو مجازيّة، لذا أدرجناه في فصلنا هذا المتعلّق بالأبعاد النّفسية للتّشكيلات البلاغيّة .

"والرّمز هو اللفظ القليل المُشتمل على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها، وعلى وفق هذا المنطوق أنّه تم نقل الرّمز من معناه الحسيّ اللّغوي إلى مصطلح أدبي إذ تطلق الإشارة، وهي معنى الرّمز على الإيجاز"<sup>(2)</sup> .

وتختلف الرّموز من كلمة لأخرى حسب حقلها الدّلالي فقد يكون الرّمز طبيعياً، مستمداً من الطّبيعة والمدرّكات الحسيّة الموجودة فيها، فاستحضار الشّاعر لفظ الحمامة خاصة البيضاء في قصّيدته قد يرمز بها إلى السّلام، والأسد إلى الشّجاعة، والطّبية إلى الجَمال، والنّاقة إلى الصّبر والجلد... وهكذا بالنّسبة لكلّ كلمة توظّف توظيفاً رمزيّاً.

وقد يكون الرّمز تاريخياً: يشير إلى شخصيات، أو أحداث غابرة، فقد يستعين الشّاعر ببعض الشّخصيات المعروفة تاريخياً والوقائع والأحداث البارزة ليحمّل كلماته أبعاداً رمزية وإيحائية، فاستحضار اسم فرعون مثلاً يرمز إلى الطغيان والجبروت، وقيس بن الملوّح، يرمز إلى الحب المستحيل، وعنترة يرمز إلى التحرر من العبودية و إلى القوّة والشّاعرية واسم الخنساء يرمز إلى البكاء والوفاء والرّثاء، وأيوب النّبي يرمز إلى الصّبر وقوّة الإيمان والتّسليم بقضاء الله وهكذا .

(1) ينظر الولي محمّد، الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي، ط1، المركز الثقافي ، بيروت، 1990، ص 192.

(2) جلال عبد الله خلف، الرّمز في الشعر العربي، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسيّة، 2011، ص 4.

ومنها الرموز التي تحمل بعدا "فلسفيا وجوديا" يعكس رؤية وفلسفة الشاعر أو المبدع، كنظرته ورأيه عن الموت، والحرية، والاستعباد، والدين و الحضارة وحقيقة الحياة... وغيرها من الكلمات ذات الأبعاد الفلسفية و الوجودية، فالكنية مثلا "أبو فلان" رمز للأبوة وتحمل بعدا وجوديا، والماء رمز للحياة ويحمل دلالات وأبعادا أخرى غير هذه الدلالة الرمزية.

وهناك رموز دينية أو أسطورية، لها علاقة بالأحداث والخوارق والآلهة، خاصة في الثقافات الشعبية القديمة، كعبادة الشمس والقمر، ورش قبور الموتى بالماء .

كل هذه الرموز بأبعادها الإيحائية وتشكلاتها الفنية، تستمد رمزيّتها من نسبة حضورها المكتف في كلام الناس وثقافتهم عموما، وحضورها في دواوين الشعراء بشكل خاص .

ولكن السؤال المطروح هل هذه الرموز بهذه الأنواع المختلفة يمكنها أن تحمل في دلالتها بعدا تداوليا غير البعد الفني والرمزي الذي تحمله؟ فالجواب طبعا: نعم .

لأن الرمز يستمد دلالاته أولاً من الجانب الثقافي والاجتماعي والديني والعرفي السائد في مجتمع معين وحيث جغرافي وزماني محددين، فرمزية ودلالة اللون الأبيض كما رأينا تختلف من شعب لآخر فتدلّ عند الجاهلين، على السيف والجمال، وعند المسلم قد ترمز للطهارة والعذرية والنقاء والعفة، وفي عصرنا هذا قد ترمز للسلام والنقاء وقد يرمز اللون الأبيض إلى أشياء أخرى في الثقافات الأخرى، فعند اليابانيين يرمز للعفة والحزن ويتخذ لباساً عند التعزية، فاختلاف هذه الدلالة الرمزية الإيحائية من جيل إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، هو ما يضيف على الصورة الرمزية بعدا تداوليا، كما أنّ الرمز يرتبط ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصلية والجانب الثقافي والاجتماعي للفرد والجماعة، فيكتسب بذلك دلالة جماعية، كرمزية الأسد والطبيرة والنعام في الثقافة العربية، ولكن هناك رموزا تتسم بطابع الخصوصية، لارتباطها بالتجربة الذاتية للشاعر أو الفنان بشكل عام، فالتجربة الشعرية أو الشعورية للشاعر ومهارته اللغوية والأدبية، وتجربته الحياتية ومستواه الثقافي والعلمي وحقله الوظيفي وانتمائه الحزبي والسياسي، وغيرها من المؤثرات الشخصية المحيطة به تفرض عليه نمطا خاصا من التصوير، وطريقة معينة في التفكير والتعبير، وهذا ما يستدعي من القارئ اطلاعا واسعا على هذه الجوانب، قبل تأويل الصورة الرمزية وتحديد دلالتها الفنية والنفسية التي يرومها الشاعر، وهذا ما يعطي الرمز بعدا تداوليا .

ولنتبين حقيقة الأبعاد التداولية للصورة الرمزية لأبأس أن نسوق هذه النماذج الشعرية لبعض الشعراء عبر العصور، على سبيل التمثيل والتوضيح ، لنرى مدى تباين الدلالة الرمزية والإيحائية من شاعر لآخر، عبر عصورنا الأدبية المختلفة.

ولعلّ من أكثر الألفاظ رمزية في شعر العرب كلمة "الماء " لما له من أهمية في حياة الناس في كلّ زمان ومكان، الأمر الذي يدفع الشعراء عبر العصور إلى استحضاره بكثافة في شعرهم، بعناصره ومصادره المختلفة " الماء، البحر، النهر، المطر، الوادي، الخليج.. وقد ضمّنوه وحملوه دلالات رمزية وإيحائية تتماشى مع مجتمعاتهم وثقافتهم، وتتوافق مع نوازعهم النفسية الشخصية، ومقاصدهم الذاتية.

لذا سنحاول تبين وتتبع الأبعاد التداولية للصورة الرمزية من خلال تتبع سيرورة وصيرورة الدلالة الرمزية للماء عند بعض الشعراء عبر العصور الأدبية.

أ: رمزية الماء في الشعر الجاهلي : كان للماء حضورٌ كثيفٌ في الشعر الجاهلي فتارة يُرمز به عندهم للحياة، وتارة يرمز به للموت، كما ارتبط عندهم بالحب والحرب والحبوبة ويكفيها شاهدا قول عنترة بن شداد، الذي رمز للكرامة والدّلّ بالماء، فاختار أيّها المتلقي مشربك من أيّ إناء :

لا تَسْقِنِي ماءَ الْحَيَاةِ بِذِلَّةٍ \* بَلْ فَاسْقِنِي بِالْعِزِّ كَأْسَ الْحَنْظَلِ.

ماءَ الْحَيَاةِ بِذِلَّةٍ كَجَهَنَّمَ \* وَجَهَنَّمَ بِالْعِزِّ أَطْيَبُ مَنْزِلٍ. <sup>(1)</sup>

ب:رمزية الماء في الشعر الإسلامي: لقد حافظ على رمزيته في الجاهلية، وتوسّع قليلا ليشمل رموزا أخرى كالطهارة، والنقاء، والرحمة، والحياة، والسؤدد والمجد، لأنّ الماء في هذه الفترة أصبح يمثّل مادة وضوئهم وغسلهم وشيئا مقدّسا في الإسلام لديهم ، أمر الله ورسوله بوجوب المحافظة عليه ، وقد رمز به حسان بن ثابت للحب والشوق، وللمجد والعزّ أيضا.

في قوله :

يقتادني شوقٌ فأذكـرُها \* من غير ما نَسِبٍ ولا صِهر  
كتذكّر الصّادي وليس له \* ماءً بقنّة شاهقي وعـرٍ.  
لاطت قريش حياض المجد فافتـرطت \* سهـمٌ، فأصبح منه حوضها صـفـرًا

<sup>(1)</sup>ديوان عنترة بن شداد العنسي، شرح محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2009، ص 111.



وأوردوا وحياض المجد طاميّة \* فدلّ حوضهم الوراد فأنه درّا (1)

ج: رمزية الماء في الشعر الأموي: اكتسب رمزية أخرى، نجدّها عند «جميل بثينة»، حيثُ يعتبره رمزا للعدوّة والنّقاء، وسببا من أسباب البقاء، إذ يقول :

ألم تعلّمي يا عذبة الماء أنّني \* أظنّ إذا لم أسق ماءك صاديّا (2)

د: رمزية الماء في الشعر العبّاسي: تشعبت الدّلالة الرّمزية للماء في هذا العصر واختلفت عن العصر الأموي كثيرا، حيث اكتسب دلالات جديدة، فضلا عن دلالة الحبية والوصال، والكرم والبذل للمال، حيث ربطه "بشار بن برد" بالحياة والحب :

على أنّهم أحلى من المنّ عندنا \* وأطيب من ماء الحياة وأعذب (3)

ويقول أبو تمام الذي ربطه بالعتاب والملام:

لا تسقني ماء الملام فإنني \* صبّ قد استعذبت ماء بكائي

ويقول الطرماح الذي جعله رمزا للعنفوان ونضارة الشباب والأغصان:

فقلت لها يا أمّ حسان إنّه \* هريق شبابي واستثن أيّمي (4)

هـ: رمزية الماء في العصر الحديث: يكاد حضور الماء أن يكون ظاهرة بارزة ومُلفتة في هذا العصر ، وذلك لكثافة حضوره في شعرهم بكلّ تشكّلاته وعناصره ومصادره المختلفة "البحر، الخليج، المطر، النّهر، الواد"، فرمزوا به للوطن، وللحبيبة، والعطاء وغيرها من الدلالات الإيحائيّة الضمنيّة والرّمزية الجماعية والشّخصية، وقد تناوله محمود درويش وأدونيس و بدر شاكر السيّاب بكثافة، إلى درجة أن معظم قصائد السيّاب وعناوينها تتضمن كلمة تدلّ على الماء أو نحوه، وجاء محمّلا بدلالات رمزية مختلفة "مادية ومعنوية" حيث في قصيدته الشّهيرة "أنشودة المطر" .

يقول السيّاب:

أصبح بالخليج:

---

(1) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح عبد الرحمان البرقوقي، المطبعة الرحمانية، مصر، 1929، ص224، 176.

(2) ديوان جميل بثينة، شرح مهدي محمد ناصر، ط3، لبنان، 2009، ص89.

(3) ديوان بشار بن برد، تقديم الدكتور إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط2، 2006، ص 434.

(4) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، ج1، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994، ص 24.

## "يا خليج يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والزدي. (1)

والمعلوم عند ذوي الألباب، أنّ الوهاب من أسماء الله الحسنى، وقد اقتبس السيّاب منها رمزيّة العطاء والهبة بسخاء، من غير منّ أو رياء، وألحقها بالخليج الذي طلب منه يد العون والمدد، فكلمة خليج هنا تحمل من معاني الكرم والعطاء ما تحمل، وقد يكون الخليج هنا رمزا للعراق الغني بثرواته وبثروله، لكن ثروته حسب السيّاب تُبدّد ولا تُستغلّ أو تُوزّع بعدل، لذا قال السيّاب بأن هذا الخليج انتقائي، يهب اللؤلؤ للأغنياء والسّاسة، ويهب الرّدى أي الموت، للفقراء وأهل التّعاسة، وكذلك محمود درويش، وغيره من شعراء الحداثة والتّجديد، فقد وظفوا الماء توظيفا رمزيا مُثقلا بتجاربهم الشعريّة وحالتهم النفسيّة ومواقفهم السياسية والاجتماعية الخاصة، حيث يقول محمود درويش:

حين يجفّ ماء القلب تزداد الجماليات.

\*\*\*

## والقلب مهجورٌ كَبُرَ جَفٌّ فِيهَا الماء. (2)

الماء هنا رمز للحب، والحياة والعطاء الاجتماعي، لأنّ ماء القلب هو الحب والأنس، فمن دونهما يجفّ ويقسو القلب والمرء، فالرّمز عند الشعراء المعاصرين يحمل شُحنات عاطفيّة وشعوريّة شخصيّة في الغالب، لأنّها من ابتكار الشاعر نفسه وخاضعة لتجربته وفكره.

ويقول بطرس أنطونيوس عن حقيقة الرّمز الشّخصي: "هو ذلك الرّمز الذي يبتكره الشّاعر ابتكارًا محضًا أو يقتلعه من حائطه الأوّل، أو من منبته الأساس ليفرغه جزئيًّا أو كليًّا من شحنته الأولى، أو ميراثه الأصلي من الدّلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصية، أو مدلول ذاتي " (3)

هذه البصمة الشّخصيّة تُعطي الرّمز أبعادا تداولية، فلفظ "الماء" كما رأينا في النّماذج الشعريّة السّابقة كلمة شعريّة هلامية، تتشكّل وفق ما تملّيه الدّلالات والاشعاعات النّفسية والثّقافية والاجتماعية والتّاريخية، والتّجارب الشعريّة لكلّ الشعراء عبر العصور، و إلى الآن يجد القراء صعوبة في تحديد دلالة هذه الكلمة فهي لا تبوح بأسرارها إلّا في إطار سياق تلفّظها

(1) بدر شاكر السّياب، الديوان، مج 2، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريش للكتب والنش، ط1، لبنان، 2004، ص 511، 513.

(3) بطرس أنطونيوس، بدر شاكر السّياب شاعر الوجد، ط 1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، د.ت، ص 106 .

وعلاقتها بكلّ ما يحيط بها من تأثيرات مادية ومعنوية، وهذا ما يكسب لفظة "الماء" دلالة زئبقية ذات أبعاد تداولية أكثر منها فنية أو رمزية .

وخلاصة القول أنّ كلّ الصّور الفنيّة على اختلاف تشكيلها، تحمل في طياتها بعدا تداوليا ،وقد أشار نعيم اليافي إلى هذا البعد التّداولي للصّورة بمختلف تشكيلاتها الفنيّة والبلاغية دون أن يصطلح عليه كذلك حيث يقول : إنّ الأشكال البلاغية أو الصّورية ترتبط بالانفعال وتصدر عنه، والانفعال متغيّر ومتبدّل من عصر إلى عصر، فلكلّ تيّار كما لكلّ فترة حساسيات خاصة ، وقيم شعوريّة خاصّة ، ولا بدّ أن تخضع ضروب الأشكال الصّورية لهذا التّغير أو التّبدل الذي هو سنّة الحياة والكون، وعلى أولئك الذين يحاربون كلّ تعبير جديد بحجة السّلامة اللّغوية أن يعرفوا الفرق الواضح بين سلامة اللّغة وسلامة التّعبير، بين طبيعة المنطق وطبيعة الفنّ ، بين التّقليد الأعمى المميّت، والخلق الواعي الحيّ وإذ ذاك فقط يجدون أنفسهم لا يقفون عند حدود الأشكال التّقليدية بديباجاتها ، ولا عند حدود علاقاتها ، بل يجدون أنفسهم مضطرين للخروج من أفقها الضيّق إلى الأفق الأوسع و الأرحب الذي يمتلئ بالعلاقات الجديدة ، وأشكال التّعبير الجديدة ، لأنّه أفق يعجّ بالحياة (1) .

---

(1) نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص 66.

## "الفصل الثالث"

التشكيل البلاغي للصّور الفنيّة وأبعاده النفسيّة.

\* توطئة.

1. تشكيل الصّورة التشبيهية وأبعاده النفسيّة.
2. تشكيل الصّورة الاستعارية في شعر الخنساء وأبعاده النفسيّة.
3. تشكيل الصّورة الكنائية في شعر الخنساء وأبعاده النفسيّة.
4. تشكيل الصّورة المجازية وأبعاده النفسيّة.
5. تشكيل الصّورة الرّمزية وأبعاده النفسيّة في شعر الخنساء.

### الفصل الثالث: التشكيل البلاغي للصور الفنية وأبعاده النفسية:

#### توطئة:

سنركّز في هذا الفصل على دراسة الدلالات والأبعاد النفسية المصاحبة للصورة الفنية بتشكيلاتها المختلفة التشبيهية الحسية، والاستعارية "التشخيصية والتجسيدية"، والصور الكنائية المصحوبة بدلالاتها المخفية، وكذا الصور الرمزية والمجازية، وما تحمله من دلالات إيحائية ورمزية ومكبوتات نفسية، ثم سنحاول ربط دلالة هذه الصور بنفسيّة الخنساء، لتنبّين في الأخير الجوانب الخفية التي تحقّقت من خلال هذه الاستعمالات الفنية والبيانية عندها، فالشعراء عادة وبطريقة لاشعورية قد يخلقون جسورا وخطوطا وهمية للتعبير عن الجانب الوجداني في تجاربهم الشعرية، للتواصل مع السامعين بغية إيصال المعاني في قالب فني وبياني، ممزوج بتخيّلاتهم وانفعالاتهم، وأمزجتهم وعقدهم، وحتى مكبوتاتهم بكلّ تموجاتها النفسية الشعورية واللاشعورية، والتي عادة تكون مخفية ومطوية بين ثنايا صورههم الفنية، ولغتهم الشعرية، فيلجأون إلى توسيع استعمالاتهم البيانية، للتعبير عن مقدرتهم الفنية والإبداعية أولاً، وبيان مدى نضج تجاربهم الشعرية والشعورية ثانياً، فلا يركزون على نمط فني بعينه بل يُوسعون ما استطاعوا دائرة استعمالاتهم البيانية والفنية بتشكيلاتها المختلفة المعروفة، لتحميلها عصارة تجاربهم الشعرية ومكبوتاتهم وانفعالاتهم، والقارئ الماهر وصاحب الرؤية النقدية، والقراءة الفنية والنفسية التحليلية يستطيع أن يشاهد تلك الظلال النفسية وهي تتراقص خلف جدران وستائر عباراتهم وصورهم الفنية والرمزية.

**1. تشكيل الصورة التشبيهية وأبعاده النفسية:** يُعدّ التشبيه من أكثر الصور البيانية والعناصر التخيلية حضوراً وسيطرة في شعر الخنساء وفي صورهها الفنية، ربّما لأنّه التصوير الأسهل والأقرب إلى الذهن والفهم، والأكثر حضوراً في مخيلة المتلقّي والشاعر الجاهلي "خاصة" الذي كان يعتمد كثيراً ويميل عادة إلى الصور القائمة على الرؤية البصرية لعناصر الطبيعة، الأمر الذي يدفعه إلى محاكاتها في صوره الشعرية بطريقة عفوية وآلية، ومحاولة إسقاط تجربته الشعرية والشعورية عليها، كما أنّ التشبيه تأثيراً بالغاً، فهو من أكثر الوسائل الفنية نجاحاً في مخيلة المتلقّي والسامع، لأنّه يحفّز ويستثير بصوره الحسية مخيلة القارئ وحواسه، فيدفعه إلى استحضارها، والغوص في بحر التجربة الشعرية والتماهي بتخيّلاته معها، فيشارك بذلك الشاعر في تجربته ويستفيد من خبرته، وقد استطاعت الخنساء تشكيل صورهها التشبيهية بشكل يجعلها

عنصرها هاما وبارزا وأصيلا من العناصر البنائية والفنية للقصيدة عندها، فقد حملته ما حملته من انفعالات ومكبوتات، وخبايا نفسية ووجدانية، سنحاول تبينها في هذه النماذج والشواهد الشعرية .

### 1.1 جمال صخر في الصورة التشبيهية ودلالاته النفسية :

كان لجمال صخر حصته من الصور التشبيهية للخنساء، والتي كانت تستمد معانيها ومادة تشكيلها من عوالمها الحسية المحيطة بها، فتارة تشبّهه بالشمس والقمر، وتارة تشبّهه بالفنّ وفروع الشجر، وتارة تشبّهه بالدينار الذهبي أو السوار، وغيرها من الأشياء والمدرجات التي تسبح عادة في مخيلات عالم النساء وربّات الخمار، والتي كانت تسترعي خيال الخنساء وعوامل التأمل لديها حيث تقول :

يا صخرُ قد كنتَ بدرًا يُستضاءُ بهِ \* فقد ثوى يومَ مُتَّ المجدُ والجودُ<sup>(1)</sup>.

في هذه الصورة التشبيهية البصرية الضوئية، تحاول الخنساء أن تستثير فينا حاسة البصر وتدفعنا إلى إعمال الفكر والخيال وإمعان النظر، لاستحضار صورة ومكانة أخيها صخر، الذي تشبّه علوّ مقامه واكتمال جماله، بالبدر يوم تمامه، وقد استخدمت صورة البدر بدل كلمة القمر للدلالة على نور وجمال أكثر، ومقام وشرف أكبر، فصخر بالنسبة لها مصدر النور الذي تستمدّ منه القبيلة طاقتها، وتستثير به في دياجي ظلمتها، وأيام جوعها وبؤسها، وتُنافح وتُقاخر به في مجالسها بين نظيراتها من القبائل، ولكن هيهات هيهات، فذلك النور والبدر قد أفل ومات، لذا في الشطر الثاني من البيت تنطفئ تلك الصورة الضوئية في نفس الخنساء، فيعمّ الظلام، ويتوقف الفخر والكلام، وتخبو النفوس، وتتحنى الأعناق والرؤوس، التي كانت مشرّبة مزهوة بقمرها أو بدرها، الذي يمثّل هنا معادلا رمزيا لصخرها، فإن كان القمر مصدرا للنور ورمزا للجمال، فكذلك صخر في القبيلة، فهو مصدر فخرها وعزها ومجدها بجماله، و نبل فعالة وخصاله .

هذه الصورة الفنية التشبيهية الضوئية غاية في الإبداع والإمتاع والأنوثة والشاعرية، فالخنساء قد اختارت القمر أو البدر لما له من فضل على بقية الكواكب، فهو الوحيد الذي استأثر بتأمل وشعر الشعراء، وسحر بجماله نظر وألباب بني البشر، وهو الوحيد القادر على التلاعب بمشاعرهم وهرموناتهم وتقليب أمزجتهم وانفعالاتهم، وإثارة مواجعهم وأشجانهم، بل أكثر

(1) ديوان الخنساء ، ص41.

من ذلك، فهو الكوكب الذي تستمدّ منه السّماء غُرورها و الأرض نورها، والبحار بفضلها يحدث فيها مدّها وجَزْرها، فانظر إذا إلى الأثر الذي يحدثه أفول أو غياب هذا القمر المادّي ، فما بالك بغياب القمر البشري "صخر" في نفس الخنساء العليّة، ومن ساحة أرض القبيلة .

كما أنّ هذه الصّورة التّشبيهيّة حُبلى بالرموز الدّينية والأسطوريّة، فصخر كالبدر له نفس المكانة والقدسيّة بين أبناء قبيلته، لذا تقرن الخنساء صورته عادة بالبدر في المجد والجود، فعطاؤه كعطاء إله القمر الذي كان معبودا عند العرب زمن الجاهليّة .وقد قالت الخنساء في موضع آخر عن جمال أخيها وعلوّ مكانته وهمّته :

أغرّ أزهْرُ مثلُ البدرِ صُورُتهُ \* صافٍ عتيقٌ فما في وجهه ندْبُ.<sup>(1)</sup>

فالخنساء تشبّه وجه أخيها البهيّ الأغرّ، باللّون الأزهر، الذي جمع بين البياض والخُمْرة، فهو صاف صفاء صفحة القمر، والخنساء تؤكد زعمها وادّعاءها في الشطر الثاني من البيت، فخلو وجهه صخر من آثار الجراح والحبوب والقِراح دليل ملموس على الكمال وتمام الجمال، وقد نحت الخنساء في هذا منحى جميع شعراء الجاهليّة، الذين شبّهوا الأحبة من النّساء والرّجال بالقمر حال الاكتمال، فكانت قصائدهم تتقلّ كلّ ما يرونه في القمر من محاسن وسطوع وبهاء ثم يحاكونها وينسبون لها إلى محبوبهم ومعشوقهم، ولعلّ هذا التّشبيه يحمل دلالات أسطورية كما أشرنا وعقدية و نفسيّة لها علاقة بطبيعة الخنساء الأنثويّة، و إلّا فما تفسير ورود صورة القمر بهذا الشّكل المكتفّ في قصائدها وصورها الشّعريّة، فالعرب قديما كانوا يمجّدون ويقدّسون أسيادهم ويعظمون مكانتهم في أنفسهم، فلم يجدوا معادلا رمزيا يستمدون منه العلوّ والرّفعة، والنّور والسّطوع كصورة القمر المحاط بهالة من النّور والبهاء، تزيّن أرجاء السّماء، لذا قدّسوه وعبدوه، وقد لجأت الخنساء إلى تشبيهه صخر بنظائر مقدّسة في البدر، في صفاء صفحته، ونور وبهاء طلّعه التي لا يستطيع أحد أن ينكرها، كما أنّ تركيزها على صفاء البشرة، وتشبيهها باللّون الأزهر فيها من النّزعة الأنثويّة ما لا ينكره عاقل، فكلّ همّ النّساء أن يكون لبشرتهن ازهارا وصفاء، واحمرار وبهاء، وبياض ونقاء، لذا اختارت الخنساء اللّون الأزهر .

ويؤكد عبد الشّافي تلك النّظرة المقدّسة والبُعد العقديّ النّفسي للصور التّشبيهيّة المرتبطة بالقمر والهِلال والسّمس كآلهة معبودة عند الخنساء ، حيث يقول: " ويبدو أنّ الخنساء تربط

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص13.

وصفها لصخر بالشجاعة والكرم على أساس أنه كان يُؤتمُّ به، وإذ تزيد أنه بدر يُستضاء به، تلمح من بعيد تلك النظرة الأسطورية، التي تُقرّر عبادة النَّاس للقمر، أفلم يكن القمر أحد آلهة العرب؟ ولماذا لا يُشبّه صخر بهذا الإله؟ وحتى لو افترضنا نمطية التشبيه بالقمر ففي هذه النمطية بقايا الألوهية القديمة، ولا مُشاحة في ذلك على الإطلاق، وبما أن صخرا كان مقدّسا، كاهنا كان أو رئيسا عظيما، فلا بد من اعتبار هاتين الصفتين لازمتين فيه وما أكثر ما وهب وأعطى وما أكثر ما حلّم وعفا ثم ما أكثر ما دافع وحارب وذاد عن حياض القبيلة<sup>(1)</sup> .

أفلا يستحق هذا الرّجل العظيم شيئا من التّكريم؟ وأن يقف النَّاس له احتراما وتبجيلا، بكرة وأصيلا، لو كانت الخنساء بيننا لقال: بلى، بلى، وأنشأت تقول :

### مَلِكٌ مَّاجِدٌ يَقُومُ لَهُ النَّاسُ \* جَمِيعاً قِيَامَهُمْ لِلْهَلَالِ<sup>(2)</sup>

هذه الصّورة التشبيهية ، تحمل من التّعظيم والتّبجيل ما تحمل، فمعظم الشّعوب والأمم كالفرس والروم والحضارات المتعاقبة، كانت تقف تعظيما وتبجيلا لملوكها وحكامها كما تقف تعظيما وتبجيلا للآلهة، فحركة القيام والوقوف بين يدي صخر والسكون والخشوع في حضرته تدلّ على عظمتة ومكانته العالية في القبيلة بين قومه، وتحمل هذه الصورة رواسب دينية وعقدية ضاربة الجذور في أعماق التّاريخ العربي، فصخر عند الخنساء كالبدن والقمر والشمس و الهلال نظراء في الألوهية والتّقديس، وهذا من خبايا النّوازع النّفسية المخفية في ثنايا الصور التشبيهية، فصخر عندها نظير لكلّ شيء مقدس معبود في هذا الوجود، أفلا يستحق من النَّاس التّبجيل والوقوف له كوقوفهم لرَبّ جليل؟ أفلا يستحق منهم الاصطفاف في صفوف، والمثول بين يديه و السّعي إليه؟ وأن يُطلب منه المال والنّوال، هذه الصّورة التشبيهية تحمل من معاني الخشوع والخضوع والعبودية ما تحمل، والأکید أنّ للخنساء في نفسها من الخشوع والخضوع لهذه المقدّسات ما في نفوس قومها، فهي أيضا تؤمن وتقدّس هذه الأشياء، وإلاّ لما ذكرتها ومدحت أخاها بها، فكلّ إناء بما فيه ينضح كما يُقال.

ويؤكّد عبد الشّافي هذه النّزعة بقوله: "كان الملوك يُقدّسون في كثير من الأحيان، ليس فقط بصفتهم رجال دين أو كهنة أو كوسطاء بين العبد والرّب، بل أيضا باعتبارهم هم أنفسهم

(1) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص173.

(2) أبو العباس ثعلب، شرح ديوان الخنساء، ص204 .



آلهة أو أربابا قادرين على أن يمنحوا أتباعهم تلك البركات التي كان يُظنّ أنّها تُجاوز طاقة البشر الفانين»<sup>(1)</sup> .

وقد تحمل صورة البدر معاني الشّهرة أيضا، فضلا عن بعده العقدي حيث شبّهت الخنساء شهرة أخيها وعلوّ منزلته ومكانته وجزيل عطائه بالبدر حيث تقول :

**جُم فواضِلُه تَنْدَى أَنامِلُه \* كالْبدرِ يَجْلُو ولا يَخْفَى على السَّاري.**<sup>(2)</sup>

شهرة صخر طبّقت الآفاق، كالْبدر تشرّبت له الأعناق، لعلوّ مقامه وعظيم فضله وسلطانه بين أهله وأقرانه، فإن كان البدر يجلو الغمام و ينير ظلام الصّحاري والآكام، فإن صخرا يجلو الفقر عن الأرامل والأيتام، هذا التشبيه يعكس براعه الخنساء وقدرتها الفائقة على توظيف الكلمات حسب دلالات المعاني وما يتناغم مع جانبها النّفسي الوجداني، الذي تريد أن تنقله أو تتشاركه مع السّامعين، فالدلالة الرّمزية للبدر عندها تختلف من صورة إلى أخرى، كما رأينا حسب سياق ورودها، والبدر هنا لا يبتعد كثيرا عن دلالاته المُعجميّة الحرفيّة أو حقيقته الكوكبية، لأنّ الخنساء هنا تستعين بشهرته ومكانته وموقعه وعلوّ موضعه في السّماء ، لا بقديسيّته وفضله، وأحيانا يأخذ البدر والقمر بعدا اجتماعيا أكثر منه عقديا، حيث تشبّه الخنساء صخرا في تفرّده وجماله وفضله على أهل بيته وأقرانه بالقمر بين النّجوم والكواكب، فتقول الخنساء عن مكانته بين إخوته :

**كُنّا كَأَنجُمٍ لَيْلٍ وَسَطَها قَمَرٌ \* يَجْلُو الدُّجى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنا الْقَمَرُ**<sup>(3)</sup>

الخنساء وبكلّ تواضع تشبّه نفسها وإخوتها بالنّجوم في قولها «كُنّا كَأَنجُمٍ لَيْلٍ» ثم تشبّه مكانة صخر في البيت وفضله عليهم بالقمر، لما له من فضل على إخوته ، فكما للقمر فضل على النّجوم وسائر الكواكب بتزيين السّماء وإزالة الظّلام، كذلك صخر له دور في إزالة الظلام المعنوي فكلمة "الدّجى" هنا استعملت استعمالا مجازيا، فأغلب الظّن أنّ الخنساء تقصد بها الهموم والغموم و الدّلّ والعار، لأنّه بزوال وموت صخر استبيح الدّمار وحلّ بهم الدّلّ والعار وزالت هيبة القبيلة، ومما زاد الصورة بلاغة ومبالغة استعمال الخنساء للفعل "هَوَى" الذي يحمل عنصر المفاجأة والمُباغطة و يدلّ على سقوط شيء ثَقيل من مكان عالٍ وفي هذه الصّورة دلالة على موت صخر المفاجئ ودلالة على تحطّم ذات الخنساء وتأثرها بهذا الحدث الجلل .

<sup>(1)</sup> مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 69 .

<sup>(2)</sup> ديوان الخنساء، ص 75.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 73.

وتواصل الخنساء في محاكاة المدركات الحسية الضوئية جاعلة منها نظائر رمزية معادلة لصخر حيث تشبّهه في الحرب بالشهاب في قولها:

وَرَبَّ نَعْرِ مَهُولٍ خُضَّتْ غَمْرَتُهُ \* بِالمُقَرَّبَاتِ عَلَيْهَا الْفَتِيَّةُ الصَّيْدُ.

نَصَبَتْ لِلْقَوْمِ فِيهِ فَضْلَ أَعْيُنِهِمْ \* مِثْلَ الشَّهَابِ وَهِيَ مِنْهُمْ عَبَادِيدُ.<sup>(1)</sup>

هذه الصورة التشبيهية الضوئية، أشدّ قوّة وحركيّة وجِدَّةً ووهجًا وضياءً من القمر والهِلال، لأنّ المشهد هنا قد تغيّر، فالحال حال قتال، لذا شبّهته بالشهاب أو الشواظ في السرعة والانقضاض عند النزال، فالخنساء في هذه الصورة الحركيّة الضوئية تشبّه شدّة وسرعة صخر عند بطشه بالأعداء وانقضاضه عليهم، بسرعه ضوء الشهاب الساطع الرّادع، الذي يزحم الشياطين ومردة العفاريث من الجان، بشدّة ضوئه وحرارته، التي تُذهب الأبصار وتأخذ الأنفاس والأعمار، و للدّلالة على بطش أكثر، وقوّة أكبر، وصفت أعداءه بالعباديد، للدّلالة على ضعفهم وغثائيتهم رُغم كثرتهم، وكلّ هذا وصخر جالس على فرسه يسوس ويقود الحرب بمعيّة الفتية الصّيد من أهل القبيلة .

أية نخوة وعزّة نفس كانت تحملها الخنساء بين جنبيها؟ فمعاني القبليّة تتعصر من هذه الصورة التشبيهية انعصارا، وتتقدح الشّجاعة منه شرارا ونارا.

وتشبّه الخنساء أباها بالشمس، لانبلاج نوره وكثرة ضحكه وسروره، وإشراق ماء وجهه وحبوره، في قبيلته وبين أهله حيث تقول الخنساء:

أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْهُهُ \* كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ النَّبَشْرِ.<sup>(2)</sup>

وقد اختارت الخنساء هنا صورة الشمس بدل صورة الهلال والقمر للدّلالة على جمال وعظمة أكبر ورونق وعطاء أكثر، فالوجه مرآة و دليل يبوح بخبايا صاحبه، وما انبلاج وانشراح وهشاشة وبشاشة صخر في وجوه الفقراء والمساكين إلّا كشمس مزّقت أكفان الظّلام، ونشرت نورها بين الرّبى والآكام، كذلك فضل صخر بين الفقراء والأيتام لا يتوقف عن إطعام الطعام، والحديث معهم بحلو الكلام، هذه الصورة التشبيهية الضوئية تحمل جمالا حسيا وجمالا معنويا وبعدا عقديا ودينيا في نفس الخنساء .

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 41.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 63.

ومن المدركات الحسية التي تشترك مع القمر والهِلال والشمس في اللون والضوء وتراقص الأنوار صورة " السيف، والرمح، والدينار والسوار الذهبين" حيث تشبه الخنساء نضارة وجه صخر بالدينار الذهبي ورشاقة قدّه بالسوار .

فنتقول :

مثل الرديني لم تنفذ شبيبته \* كأنه تحت طي البرد أسوار .

\*\*\*

كأنما خلق الرحمن صورته \* دينار عين يراه الناس منقوداً<sup>(1)</sup>.

الخنساء في هذه الصور التشبيهية تمتاح من خيالها الأنثوي، فالأنثى أكثر تعلقاً وارتباطاً برونق الذهب على صفحتي الدينار، وقد يُذهب عنها همها وغمها إذا سمعت قرعة الأساور على نوادر معصمها، وقد شبّهت الخنساء صخر بالدينار لفتوته ونضارة بشرته وبريق ماء وجهه الفتى، فالذهب معدن نفيس في نفس الخنساء وعالم كل النساء، فلا يحول ولا يزول مع تقدم الأزمان ويشترينه مهما غلت وعصفت به الأثمان .

أما تشبيه الخنساء صخر بالرمح الرديني و بالسوار الذهبي فلرشاقة قدّه ولطافة خصره وبطنه، وهذا طبعاً من تمام كمال الجمال، وحسن الخلقة في عالم الرجال، و هذا ما يعكس مكبوتاً نفسياً خفياً في نفس الخنساء، وهي صورة الرجل المثالي والأمير الخيالي، الذي طالما تمنته الخنساء و ناشدته في مخيلتها وشعرها وتمنّته زوجاً لها في أحلام يقظتها ككل النساء، فلم تره إلا في صورة أخيها المحرم عليها "فكلّ إناء بما فيه ينضح" كما يُقال في الحكم والأمثال . وبالحديث عن شهرة صخر يتبادر إلينا بيت الخنساء الذي تميّزت به عن كل الشعراء وبلغت به ذروه الشهرة في عالم الرثاء، فهو بمثابة إشهاد وتأشيرة قبول من النابغة الذبياني على شاعرية الخنساء حيث تقول:

وإن صخرًا لتأتم الهداة به \* كأنه علم في رأسه نار<sup>(2)</sup>.

حيث شبّهت شيوع وشهرة اسم أخيها وعلو مكانته بين القبائل، بالجبل العالي الأشم من الجبال الشّم الرّاسية، بل لم تكتفي بذلك واستعانت بمحسن بديعي يُسمى الإيغال الذي أعطى

(1) ديوان الخنساء، ص50، 41.

(2) المصدر نفسه ، ص49.

التشبيه فخامة وعظمة وجلالا، وبعدا في المعنى وخيالا، حيث قالت في آخر البيت " في رأسه نار " ولم تكتفي الخنساء بعلوّ الجبل كمعادل رمزيّ لشهرة وأنفة صخر، بل أوغلت فأشعلت النار على قمته لتدلّ على شهرة أوسع، وعلوّ أرفع، وكرم أسرع، فالنار هنا رمز للكرم والهداية، والجبل رمز للأنفة والشموخ والسيادة والإباء والكبرياء والشهرة.. كلّ هذه المعاني يمكن أن يحتويها ويبوح بها الجانب الوجداني في هذه الصورة التشبيهية للخنساء.

وكثيرا ما تستعين الخنساء في رسم الصورة التشبيهية لجمال صخر وشجاعته بصورة السيوف والرماح والأغصان للتعبير عن جمال وصفاء وجهه، ورشاقة جسمه وقده، وسرعة فتكه وبطشه، ومن الشواهد الشعرية في ذلك قول الخنساء:

**أَنْتِ الْمُهَنْدُ مِنْ سُلَيْمٍ فِي الْعُلَى \* وَالْفَرْعُ لَمْ يُسَبِّ الْكَرَامَ بِمَشْهَدٍ<sup>(1)</sup>**

وقد شبهته بالمهند من السيوف الهندية، لشدة حدّته ونقاء وصفاء معدنه، والذي يقابله شرف أصل صخر وجماله وعفته، وقد ميّزته حتى عن أبناء عمومته وقبيلته لما له من فضل عليهم وعليها، وتشبه جماله أيضا بلمعان السنان في قولها:

**مِثْلُ السَّنَانِ تُضِيءُ اللَّيْلَ صُورَتُهُ \* جِلْدُ الْمَرِيرَةِ حُرٌّ وَابْنُ أَحْرَارٍ<sup>(2)</sup>**

وقد اختارت الخنساء تشبيهه بالسنان أو رأس الرمح ربّما لأنّه أكثر وأسرع نفاذا، وأشدّ استنادا وعنادا من السيف، وحتى تناسب الخنساء بين الصورة والمعنى قالت في الشطر الثاني "جلد المريرة" و هو ذلك الرجل الصّعب الصّديد، الحرّ العنيد، ذي العزة والأنفة والكبرياء الشّديد، فهو لا ينقاد أو يتحكم في حركته وحرّيته أحدّ، تماما مثل رأس الرمح إذا انطلق وخرج من يد صاحبه، فلا يمكن أن يعود. وشبّهت عفافه وعفته ببياض عفافه، ورونق سيفه فتقول:

**عِطَافُهُ أَبْيَضٌ ذُو رَوْقٍ \* كَالرَّجْعِ فِي الْمُدْجَةِ السَّارِيَةِ<sup>(3)</sup>**

تستعير الخنساء في هذه الصّورة التشبيهية العِطَاف أو رداء صخر الأبيض للدلالة على سيفه والعبارة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هنا قولها "ذو رونق" حتى تعطي الخنساء الصورة جمالا وحركة ضوئية متراقصة، حيث شبهته بتراقص سنا البرق المنبعث من غيوم المدجنة السّارية، أو الغيمة المحمّلة بالماء ليلا، ويحمل هذا التشبيه دلالة خفيّة وكنائية، فبياض السيف

(1) ديوان الخنساء، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص147.

والعطاف أو الرِّداء، كناية عن عفة وطهارة صخر ونقاء سريره، فهو صاف عتيق كصفاء ماء المطر وبياض صفحة السيف الأغر.

وتشبهه الخنساء حيويته وسرعة حركته واهتزازه في القتال، بالسيف المتراقصة تحت أشعة الشمس عند النزال حيث تقول :

**وَيَهْتَزُّ فِي الْحَرْبِ عِنْدَ النَّزَالِ \* كَمَا إِهْتَزَّ ذُو الرُّوْنُقِ الْمُقْطَعُ<sup>(1)</sup>.**

وقد شبهته بالسيف القاطع للدلالة على قوته وحيويته وشدة بطشه وفتكه في القتال، ومن الشواهد التي تستعين فيها الخنساء بصورة السيف الذي يبدو أنه يشكل نظيرا رمزيا لصخر قولها :

**وَهَاجِرَةٌ حَرَّهَا صَاحِدٌ \* جَعَلَتْ رِدَاءَكَ فِيهَا خِمَارًا.<sup>(2)</sup>**

هذه الصورة التشبيهية تبدو مركبة إلى حد بعيد ومتداخلة مع صور فنية أخرى، حيث استعارت الخنساء الرِّداء للسيف، ثم شبهت سيفه عند القتال بالخمارة، لذا فالصورة هنا تتجاذبها دالتان فإن كان المفعول به الذي وقع عليه ظل السيف أو الرِّداء في هذه المعركة من جنوده ، فالصورة دليل على عطفه وحنانه، وإشفاقه على فرسانه، من الحرّ ومن غدر الكرّ والفرّ، أمّا إن كان السيف أو الخمار يغطي رؤوس أعدائه، فالصورة هنا دليل على ذلهم وانهزامهم، وما تجلّلهم بالخمارة إلّا دليل على الذلّ والعار، الذي لحق بهم، على اعتبار أنّ الخمار من لباس وخصائص النساء، وحسبنا ما سقناه من الأمثلة والشواهد التي تستعين فيها الخنساء بالسيف والرمح وكل المدركات الحسية الحادة ذات الرؤوس، و التي عبّرت بها الخنساء عن جمال صخر وشجاعته وفتوته وفحولته .

هذه الصور التشبيهية تدل على براعة الخنساء وقدرتها التخيلية في تشكيل صور تشبيهية متنوعة من كلمة واحدة ذات أبعاد رمزية ونفسية وجنسية ودلالات أخرى مخفية ومتوارية .

ومن مליح صور الخنساء تشبيه جمال ونضارة أخويها صخر ومعاوية بالأفنان الطرية فتقول:

**كُنَّا كغُصْنَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ بَسَقَا \* حِينًا عَلَى خَيْرٍ مَا يُنَمَى لَهُ الشَّجَرُ.**

**حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَالَتْ عُروُقُهُمَا \* وَطَابَ غَرْسُهُمَا وَاسْتَوْسَقَ الثَّمَرُ.**

**أَفْنَى عَلَى وَاحِدٍ رَيْبُ الزَّمَانِ \* وَمَا يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ<sup>(3)</sup>.**

(1) ديوان الخنساء، ص 94.

(2) المصدر نفسه ، ص 54.

(3) المصدر نفسه ، ص 24 .

تشبه الخنساء فتوة أخويها وحداثة سنهما ونضارة شبابهما ووجهيهما بالغصنين اليانعين الباسقين في أصل شجرة مثمرة، وقد استعملت الخنساء كلمة "حيناً" للدلالة على قصر مدة بقائهما في هذه الحياة، وقد يبدو التشبيه بعيداً لأول وهلة، ولكنه قريب كل القرب، فالدلالة المشتركة بين الأفنان وقصر فترة عمر الإنسان أو بصفة أدق قصر فترة الشباب واحدة، فهي فترة يكون فيها الغصن غصاً طرياً يانعاً نضراً سريع النمو ولكن سرعان ما تزول عنه هذه الصفات فيصفر النبات وماله الحتمي إلى ممات، كذلك صخر ومعاوية ماتا في عز شبابهما ولم يتمتعا بجمالهما مدة طويلة، والشعراء العرب كثيراً ما يشبهون الحُسن وفترة الشباب والقَد الميَّاس بنضارة و طراوة فروع الشجر والأغصان ونحافة ساق شجرة البان وقصب الزَّان أو الخيزران، لذا فلا غرو أن تشبه الخنساء أخويها بفروع الشجر والأفنان، وتقول أيضاً مشبهة أخويها بالأغصان والصقور والرماح في قولها:

مَنْ حَسَّ لِي الْأَخْوِينَ \* كَالْغُصْنَيْنِ أَوْ مَنْ رَاهُمَا  
أَخْوِينَ كَالصَّقْرَيْنِ لَمْ \* يَرَ نَاطِرٌ شَرَوَاهُمَا.  
رُمَحِينَ خَطَيْنِ فِي \* كَبَدِ السَّمَاءِ سَنَاهُمَا<sup>(1)</sup>.

حيث شبهت الخنساء أخويها بالغصنين اللذين قُطعا ظلماً وعدواناً، وللدلالة على عظيم مصيبتها استعانت بالفعل "حَسَّ" الذي يعني شدة الفتك والقتل والإبادة، فلم يتركوا لها سندا أو وسادة تتكى عليها، فدلالة هذه الصورة التشبيهية تناسبت مع الحياة النفسية المُريرة للخنساء، حيث بقيت وحيدة مؤنورة، كغصن ضعيف في أصل شجرة مَبْتُورَة، وقد شبهتهما بالصقورين للدلالة على تفردهما وسيادتهما وشجاعتهما وعلو همتهما ومكانتهما وقلة نظرائهما في القبيلة، "فَأَمَّ الْبَازِ مِقْلَاةً نَزُورَ عَلَى رَأْيِ الشَّاعِرِ كَثِيرَ عَزَّةٍ"

ولا تبالغ الخنساء إذ تشبه مكانتهما بسنا رؤوس الرماح في كبد السماء، للدلالة على مجد أكثر وعلو ومقام أكبر، ويبدو أن تشبيه الخنساء صخراً بالسيف والرمح والمهذد والأغصان وكل ما يدخل في معنى هذه الأسلحة الحادة ذات العصي والرؤوس، تحمل إشارات جنسية ودلالات رمزية ونفسية مكبوتة في لاوعي الخنساء الأنثوي، فالدلالة الرمزية لهذه الأسلحة في التحليل النفسي للأدب تشير إلى بُعد نفسي جنسي في مخيلة كل أنثى، حيث يقول محمد الوالي في هذا

(1) ديوان الخنساء، ص 142.

الصدد "إذا طلبنا من فرويد تزويدنا ببعض الأمثلة على هذه الرموز سيقول أن البيت يرمز لشخص الإنسان في مجمله، والأبوان يرمزان لهما بالإمبراطور والإمبراطورة، والعضو الجنسي المذكور يرمز له بالعصي والمظلات وجذوع الأشجار والأسلحة والسكاكين والخناجر والنصال والسيوف والزماح وغيرها... أما عضو الأنوثة فيرمز له بكل الأشياء التي فيها تجويف والتي يمكن بالتالي أن تكون أوعية ومستودعات كالمناجم والخفر والكهوف والغلب.<sup>(1)</sup>"

**2.1. الظل في الصورة التشبيهية وأبعاده النفسية:** كثيرا ما تستمدّ الخنساء صورها من الأشياء ذات الظلال للتعبير عن الحماية والحنان والعطف والدفع والرفق والاحتواء وغيرها من المعاني التي تحتاجها المرأة لضعفها، ولطبيعتها العاطفية وحاجتها الدائمة إلى سند أو رجل تشعر معه بالأمان والحماية حيث تقول الخنساء:

على نفرٍ هم كائنوا جناحي \* عليهم حين تلقاهم قبول  
معاوية بن عمرو كان ركني \* وصخر كان ظلهم الظليل<sup>(2)</sup>

حيث شبّهت الخنساء أخويها بالجناح الذي استعارته للتعبير عن انكسارها، فالجناح رمز للطيران والحماية والحنو والدفع، فالخنساء في هذه الصورة تحاول أن تستشير فينا حاسة اللمس وتدفعنا إلى الرغبة في تحسس نعومة ودفع زغب الجناح وقد استعملت الفعل كانوا للدلالة على انكسار هذا الجناح وسقوط ريشه الدافئ الناعم، فهي الآن مكسورة الجناح وحيدة شاردة، وعارية الجسم باردة، مضطربة المشاعر والبال ومنكسرة خاطر والحال، لأنها لا تجد شقيقا تبتّ له حزنها وهمّها وتسند إليه وعليه رأسها وظهرها، فركنها معاوية مدفون في زاوية، وقبره قد سويّ بالتّراب وبقي طيفه وظله هائما محوّمًا كالغراب ينعق على الخراب، فدلالة المشبّه به "الركن" هنا جاءت مناسبة للصورة لما تحمله الكلمة من قوة وحماية، فأقوى شيء في كلّ بيت الأركان والزوايا، فإن هُدمت سقط البيت معها، أمّا صخر فهو الظلّ الظليل والهواء العليل للخنساء، ولكلّ أهل القبيلة، وكلمة الظلّ هنا معنوية تحمل ما تحمل من معاني السيادة والحنو والرفقة بأخته وبقبيلته، وقد تكرر الفعل كان في البيتين ثلاث مرّات ليتناسب مع انكسار الجناح وزوال الظلّ وانهدام الركن الركين والحصن الحصين الذي كان يوفّر للخنساء الحماية والحنان والاطمئنان، وتستمدّ منه

<sup>(1)</sup> محمد الوالي، الصورة الفنية، ص 200.

<sup>(2)</sup> ديوان الخنساء، ص 111.

معاني الأنفة والشموخ والإباء، وتشعر معه بالعزة والقوة والكبرياء، فبزوال أسباب القوة تحطمت الخنساء، ويحمل هذا البيت بصمة أنثوية خالصة، فالخنساء على غرار كل النساء أكثر عرضة للانكسار والانطفاء، عند حلول المصائب والبلاء، فشتان بين الرجال وربات الحجال في جلداهم وشدة صبرهم على الأهوال، وقد شبّهت الخنساء عطاء أخيها صخر بالغيث و بظل السحابة أو الرّبابة، فتقول :

وَكُنْتُ لَنَا غِيًّا وَظِلًّا رِبَابَةً \* إِنَّ نَحْنُ شَيْئًا بِالنَّوَالِ اسْتَهَلَّتْ<sup>(1)</sup>.

حيث شبّهته بالغيث لعظيم فضله وكرمه وجزيل عطائه وكيف لا؟ وهو الذي شاطرهما ماله أكثر من مرة، وأعطاهما أفضل الشّطرين في كلّ مرّة، لذا قالت في الشّطر الثاني من البيت " إِنَّ نَحْنُ شَيْئًا بِالنَّوَالِ اسْتَهَلَّتْ" فدلت بذلك على عطاء أكثر وأنزلت نفسها منزلة المالك الأصلي لهذا المال، والذي يملك حق التّصرف فيه، فيأخذ منه متى شاء، وبالقدر الذي يشاء، أمّا تشبيهه بظلّ الرّبابة أو السحابة، فيدلّ على سيادته وحنوّه وعظيم فضله وكرمه عليها وعلى أبناء قبيلتها. وتارة تشبّهه بالعرش حيث تقول:

إِنَّ أَبَا حَسَّانَ عَرْشُ هَوَى \* مِمَّا بَنَى اللَّهُ بَكْنَ ظَلِيلُ<sup>(2)</sup>.

وأغلب الظنّ أنّ هذا البيت قد تعرّض إلى التّصحيف والإبدال في كلمة بكنّ، والتي تعني هنا القبر، وظليل هنا صفة للقبر، ولكن حرف روي هذه القصيدة جاء مرفوعا ولا يتناسب مع حركة هذا البيت، وقد ورد البيت نفسه بصيغة أخرى في الديوان الذي شرحه أبو العباس ثعلب، حيث تقول الخنساء :

إِنَّ أَبَا حَسَّانَ عَرْشُ خَوَى \* مِمَّا بَنَى الدَّهْرُ دَفِيًّا ظَلِيلُ<sup>(3)</sup>

بين البيتين اختلاف وإبدال في هذه الكلمات (خوى، الدهر، دفيء) لذا المعنى يتغير بتغير الصّورة والألفاظ في البيتين، فإذا سلّمنا بصحة البيت الأول فالعرش لا يعني هنا كرسيّ الملك، بل هو أعلى من ذلك فقد يكون مُشتقا من عرش الرّحمان والدليل على ذلك قولها "هوى" والتي تعني السقوط من مكان عالٍ فلا يسقط شيء إلاّ من مكان مرتفع، فالخنساء تشبّهه بالعرش للدلالة على سيادته وسعة ملكه ورأفته وحنوّه، خاصه على أبناء قبيلته وأهل بيته، ويبدو أنّ هذه

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 18.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص115.

<sup>(3)</sup>أبو العباس ثعلب، شرح ديوان الخنساء، تحقيق محمد فايز، ص180.



القصيدة قد قالتها الخنساء بعد إسلامها فقولها "بنى الله" دليل على توحيدها وسلامة عقيدتها، وهذا ما يرجح فرضية استعارة كلمة العرش من عرش الرحمن، أما في رواية "أبو العباس ثعلب"، أن أبا حسان "عرش خوى" فيدل العرش هنا على البناء الذي خوى وأفرغ من الفقراء واليتامى والأرامل، وقد كان فيه دفء وفيء وظلّ لهم يؤويهم ويظلمهم من حرّ الصيف وبرد الشتاء وهذه الصورة التشبيهية أيضا لا تخرج من معاني والرأفة والرحمة والاحتواء، لذا فكلّ هذه الصور التشبيهية التي تدور في فلك الظلّ والدفء تدلّ على حجم الفراغ الذي تركه غياب صخر ومعاوية في نفس الخنساء، التي أصبحت تشعر بالغرابة والضعف والانكسار وكلّ ما يكتنف مشاعر المرأة من ضعف ولين و شوق وحنين بعد غياب سندها ومصدر قوّتها.

تُظهر هذه الصور التشبيهية الحياة النفسية للخنساء وتبيّن أنّها مزيج معقد من الانفعالات الشعورية واللاشعورية، والتي تظهر بطريقة آلية وعفوية وحتمية في ثنايا صورها الفنية ، سواء قصدت الخنساء ذلك أم لم يقصد .

ويدلّ ربط الخنساء حالتها الشعورية بصورها التشبيهية ذات العلاقة بالمدرجات الحسية الطبيعية خاصة منها البصرية ذات الظلّ والحماية والعتاء " كالغيث، والسحابة ، والظلّ، والجناح، والركن، والعرش... وغيرها " على كثافة شعورها بالوحدة والضّياح والانكسار والتوتر الذاتي والنفسي والعصبي، فكلّ هذه المثيرات والمدرجات الحسية تتقاطع في صفة الحماية والدفء والعتاء والسند وهذا ما يعكس لا شعوريا حاجة الخنساء إلى هذه المعاني التي افتقدتها بموت أخيها، فعبرت عنها بطريقة لا شعورية في ثنايا صورها التشبيهية.

### 3.1 حزن الخنساء ودموعها في الصورة التشبيهية وأبعاده النفسية :

مُنذ وُجد الإنسان على ظهر هذه البسيطة، وهو يتجرّع الآلام والأحزان، فيخرجها تارة زفراّت ساخنة وألحانا، وتارة يخرجها دموعا مُحرقَة وأشجانا، خاصة عند فقد حبيب، أو ابن أو أخ أو قريب، فيذرف الدّمع الغزير حيناً ، ويصرخ بأعلى صوته أحيانا، للتّنفيس عن روحه ونفسه، وإطفاء لوعة وحرقة نار الجوى في قلبه.

والخنساء من أكثر وأصدق شعراء الرّثاء، الذين ملؤوا الدّنيا بكاء ونحيبا، وشعرا حزينا كئيبا، وكثيرا ما كانت الخنساء تستعين بالصّورة التشبيهية في التعبير عن ألمها وحرقتها ورسم مأساتها الحزينة، بأسلوب فنيّ راقٍ يتضمّن لواعجها النفسية الشعورية واللاشعورية التي مرّت بها طيلة سنوات مأساتها.

حيث تقول :

أَرَقْتُ وَنَامَ عَنْ سَهْرِي صَحَابِي \* كَأَنَّ النَّارَ مَشْعَلَةً ثِيَابِي.<sup>(1)</sup>

الخنساء تقارن حالتها النفسية بحالة صوحيباتها اللاتي ينمن مطمئنات الحال ، خاليات البال بعيون قريرة، وعلى أفرشة مريحة وثيرة، وهي ساهرة تتوجع وتتفجع وتتجرع آلاما مريرة، وتذرف دموعا غزيرة، بكاء وعويلا ، ولا يعرف النوم إلى عيونها طريقا أو سبيلا ، وقد شَبَّهت حرقه ولوعة فراق أخويها بنار تكوي جنبها، وتَوَرَّقَ مَاقِيهَا، فتناسب الفعل "أَرَقْتُ" مع الصورة التشبيهية "كَأَنَّ النَّارَ مَشْعَلَةً ثِيَابِي " لتدلّ على تقلّب أكثر وحرقه وأرق أكبر .

وتقول في موضع آخر:

كَأَنَّ عَيْنِي لَذْكَرَاهُ إِذَا خَطَرْتُ \* فَيُضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَيْنِ مِذْرَارُ<sup>(2)</sup>.

الخنساء بمجرد تذكر أخيها تتسرّب الدّموع من عينيها ومَاقِيهَا، كفيض مدرار يسيل على خديها، وشَبَّهت دموعها بالفيض للدلالة على كثرة بكائها ودموعها التي تُشَبَّهها تارة بالجُمان وتارة بالدُّرر واللؤلؤ والمرجان فتقول :

يَا عَيْنُ جُودِي بَدَمْعٍ مِنْكَ مَسْكُوبٍ \* كُلُّوْهُ جَالٌ فِي الْأَسْمَاطِ مُنْقُوبٍ<sup>(3)</sup> .

الخنساء هنا تستدرّ الدّمع من عينيها بلطف وبأسلوب نداء فيه ضعف وانكسار وتشبه دمعها باللؤلؤ الثمين، فهو غال ونفيس ولا تجود به إلا على عزيز غير رخيص. وتقول أيضا :

يَا عَيْنُ جُودِي بَدَمْعٍ مِنْكَ مِذْرَارٍ \* جَهْدَ الْعَوِيلِ كَمَاءِ الْجَدُولِ الْجَارِي.<sup>(4)</sup>

وفي معظم مطالع قصائد الخنساء نجدها تستجدي وتستبكي عينيها وتطلب منهما الدّمع الغزير ذي الصّوت العالي، وكأنّ لدمعها صوتا وخيرا كماء الجدول الجاري، في صور تشبيهية بصرية وسمعية غاية في الحركية والدّرامية، والذي قد يشي بحالة حزن مصطنعة فلو كان حزنها صادقا وحارقا كما تدّعي لما استدرّت دمع مَاقِيهَا بهذا الإصرار والإلحاح، لأنّ نزول الدّمع يكون بطريقة عفوية فطرية ولا إرادية خاصة إذا كان الباكي أنثى أو أختا وفيّة، وقد نُحَسِنُ الظنّ بها

(1) ديوان الخنساء ، ص 12.

(2) المصدر نفسه ، ص 47.

(3) المصدر نفسه ، ص 14.

(4) المصدر نفسه ، ص 75.

ونقول أنه من كثرة بكائها قد جف ماء عينيها لذا تستدره في كل مرة ، وسواء كان هذا أو ذاك فهذه الصور التشبيهية التي تتضمن مبالغة واضحة في الحزن والبكاء من خصائص عالم النساء.. ولو تتبعنا شعر الرثاء مع المهلهل ومُتمم بن نويرة ورثاء أبي ذؤيب لأبنائه وغيرهم من فحول شعر الرثاء لما وجدنا هذا الإلحاح في استدرار واستمطار الدمع من المآقي، مثلما تفعل الخنساء وهي المرأة التي يُفترض أن يُسرّع إليها الدمع والبكاء فطرة وسجية من غير تصنع أو تأنٍ وروية، ومن الصور التشبيهية التي تستدرّ فيها الخنساء الدمع وتشبّهه بالدرر قولها :

أَنْى تَأَوَّبَنِي الْأَحْزَانُ وَالسَّهْرُ \* فَالْعَيْنُ مِنْى هَدَوءًا دَمْعُهَا دَرٌّ.

\*\*\*

تَبْكِي عَلَيْكَ بَكَاءَ ثَكْلَى مَفْجَعَةٍ مَا إِنْ يَجِفَّ لَهَا مِنْ ذَكَرِهِ مَاقِي<sup>(1)</sup>.

وقولها :

يَا عَيْنُ جُودِي بِالْذَمْعِ الْمُسْتَهْلَاتِ السَّوَافِحِ

فِيضًا كَمَا فَاضَتْ غُرُوبُ الْمُتْرَعَاتِ مِنَ النَّوَاضِحِ<sup>(2)</sup>.

وغيرها كثير حيث يرتبط دائما دمعها بالسَّيل والجدول والغيوم والفيضان في كثرتهم وبالجمان واللؤلؤ والدرر في غلاته وندرته، ولا يختلف اثنان أن منبع هذه الصور يفيض من خزانة صور أنثوية مولعة بالمبالغة والتهويل ومُتعلّقة بالحليّ والجواهر الثمينة وكلّ شيء جميل.

ومن الصور التشبيهية التي تُصوّر فيها الخنساء حزنها ولوعتها قولها في لحظة ضعف وقنوط :

أَلَا لَيْتَ أُمِّي لَمْ تَلِدْنِي سَوِيَّةً \* وَكُنْتُ تُرَابًا بَيْنَ أَيْدِي الْقَوَابِلِ<sup>(3)</sup>.

الخنساء تتمنى لو أنّها ولدت بإعاقة في جسدها أو ولدت ميّنة حتى لا تعيش وتُجع بموت أخويها الذي قض مضجعها وهذ ركنها وأسهر ليلها بل أكثر من ذلك تمنّت أمنية الكفار يوم القيامة، فودّت لو أنّها كانت ترابا بين أيدي القوابل، "وهذا دليل آخر على حالتها النفسية المزرية ونظرتها السوداوية للواقع الذي تعيشه، فهي لا تسلّم ولا تستسلم لواقعها بل تثور وتبترّم من هذا الواقع المرير الذي ألمّ بها، مثلها في ذلك مثل مريم العذراء في مصابها حيث تمنّت الموت عند ميلاد عيسى المسيح وودّت لو أنّها كانت نسيا منسيا وهذا دليل آخر على أنوثتها

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء، ص 106، 64.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه ، ص 21.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه ، ص 112.

الصّور التّشبيهيّة للخنساء .

وتُشَبّه الخنساء حالها بحال السّكران المترنّح عندما نُعي إليها خبر موت أخيها فتقول:

إليه كَأَنِّي حَوْبَةً وَتَخَشُّعًا \* أَخُو الْخَمْرِ يَسْمُو تَارَةً ثُمَّ يُصْرَعُ.<sup>(1)</sup>

في هذه الصّورة التّشبيهيّة تناسّب حركيّ كبيرٌ بين حالة الخنساء المفجوعة التي تقوم وتسقط من هول الصّدمة ولا تعرف سبيلا تسلكه، وحالة المخمور المترنّح الذي لا يكاد يقوم واقفا ويستوي على قدميه حتى يقع مرّة أخرى مغشيا عليه، من فرط السّكر والإغماء، وهذه الصّورة التّشبيهيّة مفعمة بمعاني الأنوثة والانكسار، والضعف النّفسي، الذي يعتري كلّ أنثى، خاصّة عند الصّدمة وسماع المصيبة أوّل الأمر، وتعبّر الخنساء أيضا عن هول مُصابها في قولها:

وَأَنِّي وَالْبُكَاءَ بَعْدَ صَخْرٍ \* كَسَالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ.<sup>(2)</sup>

وكأنّ الخنساء في هذه الصّورة تقطع وعدا وعهدا على نفسها بعدم البكاء على أحد غير أخيها، فتقول إنّ حدّث ورأيتُموني أفعل ذلك فاعلموا أنّي قد حدّثت عن الطّريق المستقيم ومنهجي البكائي القويم ، وكأنّها تصوّر حالها بحال مخبولة أو مجنونة لا تعرف طريق بيتها، وهذا طبعا يعكس حالتها النّفسيّة المضطربة ومشاعر الحزن الملتهبة في نفسها .  
وتشبه الخنساء مصيبتها والهمّ الذي أرقّها وألمّ بها، بشعار من نار، تلبسه تحت أثوابها أو تحت الدّثار، حيث تقول :

وَلَا تَعِدِّي عِزَاءً بَعْدَ صَخْرٍ \* فَقَدْ غُلِبَ الْعِزَاءُ وَعِيلَ صَبْرِي

لَمَرْزِيَةٍ كَأَنَّ الْجَوْفَ مِنْهَا \* بُعِيدَ النَّوْمِ يُشْعُرُ حَرَّ جَمْرِ<sup>(3)</sup>

شبّهت الخنساء مصيبتها بلباس داخليّ منسوج من الجمر يغطي قلبها وجوفها ويؤرّق نومها ويقضّ مضجعها وذلك لشدّة ملازمته لها والتّصاقه بها فحزنها بالنسبة لها كلباس داخلي ينام معها ولا يمكنها أن تنزعه أو تتخلّى عنه كما أنّه لا يمكنه أن يتخلّى عنها .  
والصور التّشبيهيّة التي تجسّد الحزن كثيرة لا يسع المقال لذكرها كلّها، ويبدو أنّ الخنساء قد أرادت من خلال هذه الصّور التّشبيهيّة البصريّة أن تعبّر عن حالتها النّفسيّة المزريّة التي آلت إليها بعد موت أخيها، حيث شبّهت أرقها وثيابها بالجرم الذي يفتّت قلبها وكبدّها، ويؤرّق ليلها،

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 91.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 103.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه، ص 45.

وشبّـهت حالتها وحزنها بالمخمور وبفقد الطريق وبالمراة المصروعة والمجنونة، كلّ هذه الصّور تعبّر عن أحاسيس ومشاعر سلبية متداخلة تدور كلّها في فلك الضّياغ والتّيه والانكسار والأرق والاضطراب النّفسي والعصبي، هذه الصّور التّشبيهية حولتها الخنساء من خاصيّتها الحسيّة المرئية إلى صور وجدانيّة تعكس الحالة النّفسيّة المزريّة للخنساء، وذلك لما تحمله من إحياء ورمزيّة معادلة للحالة النّفسيّة المُنكسرة والمُضطربة التي تعيشها الخنساء .

ومن خلال هذه القراءة التّحليلية النّفسيّة لبعض الصّور التّشبيهية البكائيّة عند الخنساء، يتبيّن لنا أيضا المقدرة الشعريّة وبراعة الخنساء في تحويل الصّور التّشبيهية الشعريّة، إلى صور تشبيهية شعوريّة، حيث أفرغتها من خصائصها الحسيّة البصريّة، فلم تعد تستمدّ دلالتها من دلالة الألفاظ الوضعيّة والمعجمية والمدرّكات الحسيّة المحيطة بها، بقدر ما تستمدّ دلالتها من الحالة النّفسيّة والشّعورية للخنساء .

#### 4.1 الحيوانات في الصّورة التّشبيهية ودلالاتها النّفسيّة :

كثيرا ما تستعين الخنساء بالحيوانات في تركيب صورها التّشبيهية و في التّعبير عن أزمتها النّفسيّة، ومكبوتاتها الشخصيّة، فقد استعانت بالخيّل والأسد والحمامة والنّاقة وغيرها من الحيوانات التي وظفتها حسب رغبتها وما يعتلج في نفسها من خواطر وهواجس ، وحسبنا أن نستحضر بعض الشّواهد للتّعبير عن مدلولها وبعدها النّفسي في الصّورة التّشبيهية .

##### أ: الخيل في الصّورة التّشبيهية:

الخيول من أكثر الحيوانات حضورا في شعر الخنساء حيث وصفت جمالها، وبيّنت دقيق أوصافها وخصائصها، وميّزت بين أصيلها وهجينها، وذكرت كلّ ما يتعلّق بها في السّلم والحرب، وهذا طبعا يعكس درايتها ومعرفتها الواسعة بعالم الخيول وطبائعها، ومدى فروسية الخنساء وفراستها، وكثيرا ما رمزت بها للخير والجمال والسّرعة والمنعة والشّرف وعزّة النّفس ، وقد وظّفتها أحيانا توظيفا نفسيا في صورها التّشبيهية كقولها عن خيول الأعداء :

والخيلُ تغتُرُ بالأبطالِ عابسةً \* مثلَ السّراحينِ من كآبٍ ومَعْفُورٍ<sup>(1)</sup>.

هذا المشهد الحركيّ الذي يصوّر لنا حالة الخيل أثناء القتال، وهي تتعثر بأصحابها كالذّئاب المعفّرة بالدماء والأحوال وهي تجري خائفة تقوم وتسقط على وجوهها من شدّة خوفها وفرعها

(1)ديوان الخنساء، ص 67.

أثناء الفرار، يُخفي نزعة انتقامية ورغبة نفسية داخلية جامحة في نفس الخنساء، التي ترغب ضمنيا في النيل من الأعداء، فتصب جام غضبها وحنقها عليهم وعلى خيولهم في صور شعرها وتشبه الخنساء الحصان بالسرحان مرة أخرى في مشهد مناقض لهذه الصورة الأنفة الذكر في قولها عن حصان أخيها صخر :

يا ضارب الفارس يوم الوغى \* بالسيف في الحومة ذات الأوار  
يردي به في نفعها سابح \* أجرد كالسرحان ثبث الحصار<sup>(1)</sup>.

والصورة هنا مناقضة تماما لسابقتها، فالذئب هنا ثابت الجنان والحضار، مأمون صاحبه من السقوط والعثار، وطبعا هذا يعكس الحالة النفسية للخنساء، فالمقام هنا مقام زهو وافتخار بأخيها صخر حامي الحمى و الدمار، وليس المقام مقام شماتة وعار، مثلما وصفت الخنساء أحصنة الأعداء حال الهزيمة والفرار .

وربما شبّهت الخنساء حصان أخيها بالسرحان لأنه يروغ كالذئب في مشيته ، و للدلالة على أنه حصان متمرس وذكي وماكر، يعتني بصاحبه ولا يخذله في ساحة القتال، يكرّ ويفرّ حين الكرّ والفرّ، ويفرّ حين الفرار .

وقد شبّهت الخيول في كثرتها بالجراد واليعافير وشبّهت ألوانها بلون وحمرة الأثواب اليمانية وبحجارة الوادي ولون الكبد وقد وصفتها في ساحات القتال وهي عابسة دامية الخواصر والكلى بقولها :

وابكيه للخيل تحت النقع عابسة \* كأن أكتأفها غلث بجريال<sup>(2)</sup>.

والجريال صبغ أحمر استعارته الخنساء للتعبير عن الدماء التي تكسو ظهورها والملاحظ في هذه الصورة التشبيهية أنها تستمدّ معانيها من الحالة النفسية للخنساء، فقولها "عابسة" استعارة تشخيصية تصوّر لنا مشاعر الخيول في ساحات الوغى الذي يتناغم مع اضطراب الحالة النفسية للخنساء والمقاتلين، وكثيرا ما تشبهها بالقطا في كثرتها وحنينها والذي يبدو لنا من خلال كثرة توظيف الخيول في الصور التشبيهية للخنساء أنه كان لأسباب نفسية وذاتية أحيانا، حيث تعكس هذه الصور التشبيهية التي سقناها عميق إحساس الخنساء وطول باعها في معرفة طبائع

(1) ديوان الخنساء، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 109.

الخيال العربية، ويكشف أيضا عن ذاتيتها وشيء من أنانيتها وانحيازها لأخيها، ويبين كذلك براعة إسقاطها لمشاعرها على صورها التشبيهية وفق ما يتوافق مع نفسها وانفعالاتها، فتارة نجدها تشبه الحصان بالسرحان الحاضر الجآن، وتارة تشبهه بالسرحان الجبان، لا لشيء إلا لأن الحصان الأول حصان أخيها، لذا فمن البداهة أن يناله شيء من مدحها، أما تشبيهه أحصنة أعدائه بالسراحين المذعورة وقت القتال وهي تقرّ مضرّجة ومعقّرة بالدماء، تقوم تارة وتكبو أخرى فهذا يعكس شيئا من رغبتها في الانتقام واضطراب حالتها النفسية وعمق جرحها وحنقها على العدو. فكلّ شيء جميل تنسبه الخنساء إلى أخيها صخر وكأنّه إله مقدّس، فحتى فرس "ربيعة بن ثور" قاتل أخيها صخر التي شاركت في قتله مدحتنا وذمت صاحبها .  
بقولها :

وَنَجَا رَبِيعَةُ يَوْمَ ذَاكَ مُرْهَقًا \* لَا يَأْتِلِي فِي جُودِهِ يَجْرِي  
فَأَتَتْ بِهِ أَسْلَ الْأَسْنَةِ ضَامِرٌ \* مِثْلُ الْعُقَابِ غَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ<sup>(1)</sup>

حيث شبّهت سرعتها بسرعة العقاب واستعارت لها اسم "أسلّ الأسنة" بصيغة التفضيل المطلق وكأنّه لا توجد فرس أسرع منها في أرض الجزيرة ، وقد أعطتها الخنساء بهذا التشبيه قوة ونفاذ وسرعة وانقضاضا كالعقاب، وكأنّها من قتل صخرا أخاها، وليس ربيعة بن ثور صاحب هذه الفرس السريعة، فمدحها فرس قاتل أخيها يخفي شيئا من نزعتها النفسية المتناقضة ، فمن الغريب أن تمدح الخنساء هذه الفرس ولا تدمّها رغم أنّها كانت سببا من أسباب فجيعتها، أظن أنّ السرّ يكمن في أنّ الخنساء لا تريد لأخيها نهاية باهتة و خافتة كهذه، فمن حقّه أن يموت ميتة الأبطال لذا رسمت له هذا المشهد الدرامي البطولي، ففرس ربيعة لم تحظى بهذا المدح إلا لأنّها شاركت في قتل أخيها فاكسبت بذلك قوّة ومَنْعَة، فصخر البطل الأسطوري لا يقتله كلّ من هبّ ودبّ من الرّجال أو الخيول ، والغريب أنّها ذمّت قاتل أخيها ووصفته بالرعديد الجبان الهارب من القتال في قولها "لا يأتلي و يجري" ونسبت القوّة والمَنْعَة لفرسه وكأنّها تقول لو أنّك يا ربيعة لم تستعن بتلك الفرس السريعة لما تمكّنت من قتل أخي، هذه الصّورة التشبيهية أعطت هالة وعظمة لمشهد قتل صخر، فالخنساء وبكل شموخ وكبرياء بدل أن ترسم مشهدا مأساويا لنهاية صخر جعلت منه الخنساء وبكلّ ذكاء و دهاء مشهدا دراميا بطوليا وهذا طبعا يعكس

(1) ديوان الخنساء، ص57.

نزعتها النفسية الأنثوية التي تميل دائما إلى المبالغة والتّهويل وحبّ الدّراما والتّمثيل في التعبير عن مشاعرها سواء عند حزنها أو في حال فرحها وفخرها .

#### ب. حضور النّاقة في الصّورة التّشبيهية وأبعاده النفسية:

لقد كان حضور النّاقة في الصّور التّشبيهية للخنساء، مكثّفا لدرجة أنّها أصبحت رمزا يدلّ على الخصب والنّماء، وتارة تدلّ على الجذب أو الشّقاء، وتارة تدلّ على الحنان والأمومة والعطاء، وتارة تستعملها الخنساء كرمز للتّحدي ومواجهة الفناء، في فيافي ومفاوز الصّحراء وغيرها من المعاني، التي تدور في الفلك النّفسي والوجداني للخنساء، وحسبنا بعض الشّواهد من صورها التّشبيهية حيث تقول :

وخرقِ كأنضاءِ القميصِ دويّةٍ \* مخوفٍ رَدَاهُ ما يُقيمُ بهِ ركبُ

قَطَعَتْ بِمَجْدَامِ الرّواحِ كأنّها \* إذا حُطَّ عَنْهَا كُورُهَا جَمَلٌ صعبٌ.<sup>(1)</sup>

الخنساء تصوّر رحلة أخيها صخر على هذه النّاقة الصّعبة السّريعة التي تخوض المفاوز والقفار، مُتحدّية عناصر الطبيعة بمسالكها الوعرة المليئة بالأحجار، حيث شبهتها بالفحل من الجِمال الصّعبة، خاصة إذا حُطَّ عنها رحلها الذي يُعيق سرعتها وتحركها، وهذا دليل على قوّتها وشدّة تحملها، فالنّاقة هنا رمز للتّحدي والقوّة في هذه الصورة .

وقد شبّهت الخنساء بكاء النّساء بحنين النّاقة الوالهة حيث تقول :

يَحْنَنَّ بَعْدَ كَرَى العُيونِ \* حَنِينَ والِهَةٍ قَوَامِخِ .<sup>(2)</sup>

في البيت إحياءات رمزيّة إلى الرّوابط النفسيّة المُشتركة بين عالم المرأة والنّاقة، فالنّائحات الموتورات، والثكالي المفجوعات في أولادهن يندبن ويبكين إلى آخر الليل، ويُسمع لهنّ أنين كحنين النّاقة المفجوعة في فصيلها، ولولا مكانة النّاقة وقديسيّتها في نفس الخنساء ما شبّهت بكاء النّساء بحنينها على فصيلها، فالرابط بين النّاقة والمرأة في هذه الصورة معنويّ ونفسيّ وهو الحنين إلى الصّغار و الشّعور بالأمومة و سرعة الجزع والانكسار .

وكثيرا ما تشبّه الخنساء النّاقة بالجمل الفحل كقولها :

وكلُّ ذُمُولٍ كالْفَنِيْقِ شِمْلَةٍ \* وكلُّ سَريعٍ آخِرَ اللَّيْلِ آرِحِ.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 8.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 22.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه، ص 28.



والذَّمُول من النَّوق: التي تسير سيرا لينا ، والفنيق: الفحل المكرم من الجمال السريعة والأزح: المتباطئ ، والبيت كله كناية عن عفة صخر الذي لا يركب الناقة السريعة آخر الليل أو أنه إذا ركبها أبطأ سرعتها وشد خطامها حتى لا يُخرج جاراته اللائي يخرجن لقضاء حاجاتهن "البيولوجية" في هذا الوقت عند انصداع الفجر وغياب الرجال، وصخر بهذا الفعل يمنحهن فرصة الاستتار ولا يباغتهن حتى لا يصادف مشهدا يخدش الحياء ولا يليق بمقامه كسيد في القبيلة، ولكن ما علة تشبيه الخنساء ناقة صخر دائما بالفحل من الجمال في معظم صورها التشبيهية؟ ربما هو إسقاط منها لصورة هذا الفحل بما تحمله الكلمة من معاني الذكورية والفحولة على صورة صخر، وكأنها تقول رغم فحولته صخر وجماله ومكانته وحظوته بين نساء قبيلته إلا أنه يتعفف ويتحرز من الوقوع في الشبهات وفي هذا إشارات جنسية مكبوتة في ثنايا هذه الصورة، وقد يشيء أيضا هذا التصوير بنزعة نفسية أخرى مخفية في ثنايا شخصية الخنساء ألا وهي " نزوع وميل الخنساء إلى النزعة الذكورية" في تشكيل صورها التشبيهية، فكثيرا ما نجد في حياة الخنساء محاولة مجارة الرجال والشعراء وتحديهم في الأسواق والنوادي و كثيرا ما تستفرد برأيها وتواجه أخويها والمجتمع بكل شجاعة وجراءة غير معروفة أو معهودة عند النساء زمن الجاهلية، ويكفينا شاهدا على نزعتها الذكورية قول بشار بن برد عنها : " تلك فاقت الرجال، ولها أربعة خصي."<sup>(1)</sup>

### ج. الأسد في الصورة التشبيهية ودلالاته النفسية :

صورة الأسد في الصور التشبيهية تأتي دائما ملازمة لصورة صخر في حله وترحاله، وفي سلمه وقاتله، وبشكل ملفت ومكثف لدرجة أن القارئ يختار في التمييز بينهما، أيهما صخر وأيها الأسد، وكأنهما صنوان، أو أخوان، ربما لأن صورة الأسد في العصر الجاهلي هي الصورة الوحيدة التي استولت واستحوذت على الوجدان الجمعي عندهم لما يرمز له الأسد من المعاني الاجتماعية والنفسية والأخلاقية التي كان ينشدها ويطلبها كل الشعراء زمن الجاهلية، من شجاعة وإقدام، وحماية واحترام، وسطوة وهيبة "صوتا وصورة"، بين الحيوانات لهذا الأسد قد نال عندهم حصة الأسد في صورهم التشبيهية، وحسبنا أن نُشير إلى بعضها ونتبين بعدها الوجداني والنفسي عند الخنساء. فكثيرا ما تأخذ صورة الأسد عند الخنساء بُعدا اجتماعيا فهو الذي يحمي

(1)، المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، ص327.

العرين عند القتال، والذي يُحضر الطعام للأشبال، ويدافع عن فريسته، وعن حدود مملكته، وعن شرفه وعفة لبوته، في كل الأحوال حيث تقول الخنساء:

حامي الحقيقِ تخالُهُ عندَ الوغى \* أسداً ببيشةٍ كاشِرَ الأنيابِ.

أسداً تناذره الرِّفاقُ ضَبَّارِماً \* شَتْنُ البرائِنِ لاحِقَ الأقربِ.<sup>(1)</sup>

عندما يتعلّق الأمر بالقبيلة وحياضها يتحوّل صخر إلى أسد كاشر الأنياب شتن البرائن، لشراسته واستعداده الدائم للقتال والدِّفاع عن حياضه، لهذا يتناذره الرِّفاق في النّزال، فالأسد في هذه الصورة رمز للحماية والسيّادة والقيّادة والقوّة التي تجسّدت في صخر وتصور الخنساء عناد أخيها وتمسّكه برأيه بالأسد الذي لا يخضع ولا يُساوم ولا يُذلّ عندما يُقاوم حيث تقول:

كأنّهم يومَ راموهُ بأجمُعِهِم راموا \* الشّكِيمةَ مِن ذي لبدةٍ ضارٍ.

حامي العرينِ لَدَى الهِجاءِ مُضْطَعٌّ \* يَفري الرّجالَ بأنيابٍ وأظفارٍ.<sup>(2)</sup>

صورة صخر في هذا التّشبيه التّمثيلي تتداخل مع صورة الأسد فالخنساء تتحدّث عن صفات صخر ثم فجأة تسقطها على الأسد، في قولها مثلاً "يفري الرّجال بأنياب وأظفار"، فأَيّهم يفري الرّجال بأنيابه الأسد أم صخر؟، فإن كان صخر فليس له أنياب وأظفار وإن كان الأسد فلا يفري الرّجال.

هذا التّداخل العجيب بين صورة الأسد وصخر يعكس حقيقة عناد وصلابة صخر حيث شبّهت الخنساء تمثلياً سعي الأعداء إلى إخضاعه ومحاولتهم ثنيه عن رأيه وحرّبه كمن يروم أو يريد أن يلجم أسداً ضبارماً بشكيمة "حديدة في اللّجام" أو يُسكت رجلاً حازماً وصارماً بلُعاة أو غنيمة، ولكن هيهات أن يُذلّ سيّد الحيوانات .

وتصور الخنساء حركة أخيها واستبساله في القتال بسرعة الأسد في قولها :

كَأَنَّ مُدلاًّ مِن أسودٍ تَبالَةٍ \* يَكُونُ لَهَا حَيْثُ اسْتَدَارَتْ وَكَرَّتِ.<sup>(3)</sup>

والمُدلّ هو المزهوّ بنفسه، وأرادت به الخنساء هنا صخراً ، حيث تصوّره وهو يصول ويجول في ساحات الوغى، وتصور الخنساء أبوة صخر والجانب الاجتماعي عنده في صورة الأسد وهو يدافع عن طعامه وفريسته في قولها:

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص11.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص60.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص 17.

كَاللَّيْثِ خَفَّ لِغِيلِهِ \* يَحْمِي فَرِسَتَهُ شَكْسٌ (1) .

وتصوّر نخوته وحميته.

في قولها:

رَدَّادُ عَارِيَةٍ فَكَأَنَّكَ عَانِيَةٌ \* كَضِيغٍ بَاسِلٍ لِلْقِرْنِ هَصَّارٌ (2)

وتصور غضبه وهو يذود عن عرينه و لبوته و أشباله بقولها:

مِنْ الْقَوْمِ مَغْشَى الرِّوَاقِ كَأَنَّهُ \* إِذَا سِيَمَ ضَيْمًا خَادِرٌ مُتَبَسِّلٌ.

شَرِبْتُ أَطْرَافَ الْبَنَانِ ضَبَارِمٌ \* لَهُ فِي عَرِينِ الْغِيلِ عِرْسٌ وَأَشْبَلٌ.

هَزَبْتُ هَرِيثَ الشَّدَقِ رُبَالُ غَابَةٍ \* مَخُوفُ اللَّقَاءِ جَائِبُ الْعَيْنِ أَنْجَلٌ. (3)

وكانَّ الخنساء تمسك بيدها ريشة فنان وترسم لوحة زيتية لأسد غضبان خادر في عرينه، باسط ساعديه وهو يزمجر ويزأر بوداعة مُحَبَّبة مداعبا لبوته تارة وشبليه تارة أخرى، ولسانه مُدَلَّى بين أنيابه وشذقيه مُحملقا بعينيه الجائبتين المُخيفتين ، في أطراف الأجمة والعرين، وقد تعكس هذه الصورة حقيقة معاني الأبوة والحياة الزوجية الهنيئة التي كان صخر يعيشها وينعم بها مع زوجته وصغاره في بيته، فهو على شجاعته وهيبته، طيّب وحنون مع صغاره وزوجته، ولعل صوة الأسد قد اختزنت واختزلت الكثير من القيم والشيم، والأبعاد النفسية والاجتماعية والأخلاقية التي عُرف بها صخر بين أهله وقومه، أيام حربه وسلمه ، ولا يسع المقال لذكرها كلّها.

د. الطيّور في الصّورة التشبيهية ودلالاتهم النفسية :

كثيرا ما تشبّه الخنساء حالتها النفسية المزرية بحالة الحمامة أو الطائر الصغير النَّائِه في بستان النَّخِيل فتقول:

كُونِي كورقاء في أفنانٍ غِيلَتِهَا \* أَوْ صَائِحٍ فِي فُرُوعِ النَّخْلِ هَتَّافٍ (4)

حيث شبّهت الخنساء صوت بكائها في هذه الصّورة بسجع حمامة حزينة، أمّا فروع النَّخْلِ التي تاه فيها الطائر الصغير الذي أخذ يصيح بأعلى صوته باحثا عن مخرج من تيهه وضياعه فيشبه ضمنا حالة الخنساء النفسية المزرية المتشابكة، التي لم تستطع الخروج منها، فالطائر

(1) ديوان الخنساء ، ص86.

(2) المصدر السابق ، ص75.

(3) المصدر نفسه ، ص108.

(4) المصدر نفسه ، ص 98.

الصغير ما هو إلا نفسها التائهة المضطربة، التي لم تستطيع أن تخرج من حزنها ومأساتها، والعجيب والغريب في هذه الصورة التشبيهية، أن الخنساء هي من تطلب وتريد أن تبقى على هذه الحالة النفسية المزرية، حيث تطلب ذلك من نفسها بقولها "كوني" بصيغة الأمر الذي يفيد الوجوب، ولعلها تسعى إلى تعذيب نفسها وجلد ذاتها أو ربّما استعذبت ماء عينيها، وطربت لصوت بكائها، كرضيع اكتشف لتوّه صوت بكائه، فهي تستعيز بالبكاء عن غياب أخيها، حتى أصبح البكاء الأمر الوحيد الذي يسليها ويسري عن نفسها، وفي هذه النزعة النفسية شيء من الشخصية السادية والسوداوية التي تستمتع عادة بجلد ذاتها بعيدا عما تحمله كلمة سادي من بعد جنسي وعنف جسدي.

ومن خلال رصدنا وتحليلنا للصّور التشبيهية للخنساء تراءت لنا علانية حالة الخنساء النفسية المخفية في ثنايا صورها الفنية والتشبيهية، والتي تراوحت بين الصّور المادية الحسية والصّور التجريدية المعنوية، وقد وُفقت الخنساء إلى حدّ بعيد في تشكيلها وتحميلها بالعواطف والمعاني وانفعالات جانبها النفسي الوجداني، فقد ارتقت الخنساء بصورها التشبيهية، من عالمها المادي المحسوس إلى عالم الوجدان، الذي يختلج في نفس الشاعر و الفنان، فألبستها ثوب الذاتية والتجربة الشخصية، وأعطتها لمسة بيانية وشعرية بديعة وسحرية، خاصة منها تلك الصّور التشبيهية التي تنزع في بعدها إلى الدلالات الرمزية التجريدية، فحضورها المكثف وتعاضدها وترافدها مع اختلاف سياقاتها وتشكلاتها الفنية، أبان عن عمق التجربة الشعرية للخنساء وصدق تجربتها الشعورية، فمعظم صورها التشبيهية جاءت معبرة عن مأساتها، ونقلت لنا صدق عواطفها وانفعالاتها لأنها وبكلّ بساطة تتحدث عن تجربة ومأساة حقيقية عاشتها الخنساء بكلّ تفاصيلها، بخلوها ومرّها في حياتها.

كما عكست لنا هذه الصّور التشبيهية مدى نضج التجربة الشعرية عند الخنساء، التي يبدو أنّها قد طوّعت شعر الرثاء وأبانت عن قدرتها الإبداعية المتنامية ومعانيها النفسية المترامية في تصوير الأشياء، فقد ربطت صورها التشبيهية، في أول أمرها بواقعها وذاتها وتجربتها الخاصة، وظهر ذلك في صورها التشبيهية المرتبطة بمطالعها البكائية التي تشبه فيها العين والدّمع بالؤلؤ والجمان، والدّمع بالجدول والفيضان وكذا صورها البسيطة التي تصوّر حزنها ومأساتها وانكساراتها وأرقها بالنار المشتعلة والجمر الملهب، وكلّ شيء متعلق بذاتها وحزنها وتجربتها، ثم تتدرج تجربة الخنساء في تصوير الأشياء وذلك من خلال محاكاتها للمؤثرات الحسية

الطبيعية المحيطة بها، فشَبَّهَتْ أخويها بالقمر والأسد والسيوف والزّماح وأغصان الشجر والبحر والمطر وغيرها من المدركات والمثيرات الحسيّة الطبيعيّة وهنا بدأت صورها التشبيهية تتحوّ منحى رمزيا .

كما اتّجهت الخنساء إلى نقل تجربتها ومحاولة التأثير في غيرها ودعوتهم إلى المشاركة في بكائها ومعرفة تفاصيل حزنها فشَبَّهَتْ الحروب، والحياة الجماعيّة والخيول وتغنّت بمآثر القبيلة وصوّرتهم في أبهى حلّة، فجاءت صورها التشبيهية مفعمة بمعاني القبلية والروح الجماعية حيث بيّنت الخنساء لهم أنّها تبكي صخرا لهم ولمجدهم، ولا تبكيه لنفسها ولذاتها، لذلك بكت واستبكت الخيل والقطا، والإنس والجن، والشمس والقمر، وحتى والطيور والجمادات المحيطة بها عرفت بقصتها، ولم تتوقف الخنساء هنا بل واصلت ببراعتها إلى محاكاة الأحداث من حولها ومحاولة إسقاط تجربتها على هذه المدركات الحسية المحيطة بها، فشَبَّهَتْ حالتها بحالة النّاقة المفجوعة في فصيلها والحمامة الحزينة التي تشدو شجوها، والطنائر التّائه بين فروع وأغصان الشّجر لتعبّر بهذه الصور التّشبيهية، عن ذاتها وأنوثتها وخصوصيّة تجربتها وتصويرها، فانتقال وتدرّج الخنساء بأسلوبها الفنّي من الصورة التّشبيهية البسيطة المعروفة بأركانها، إلى الصورة التشبيهية الرّمزية و المركّبة أو ما يُسمى بالقصة الرّمزية وبكلّ مرونة وبراعة، يدلّ على نضجها ومدى براعتها في نقل إحساسها، وسرد تفاصيل تجربتها الشّعريّة والشّعورية في قوالب تصويرية مفعمة بالعواطف والمعاني وتعكس حقيقة جانبها الوجداني.

ولم تكن الصورة التّشبيهية بالنسبة للخنساء مجرد قوالب فنية، بل كانت مطيّة و أوعيّة حيّة تحتوي وتختزل معاني تجربتها الشّعريّة وحالتها الشّعورية في آن واحد، والذي لمسناه من خصوصية بعد تحليلنا للصور التّشبيهية للخنساء، أن معظمها تنطلق الخنساء في تشكيلها من الرموز والمجرّدات إلى المحسوسات، وهذه نزعة تكاد تكون أنثوية بحتة في الغالب، وسيأتي معنا شرح وتحليل هذا الجانب النّفسيّ الخاص بؤنوثه الخنساء في بناء وتشكيل صورها التّشبيهية.

## 2.تشكيل الصّورة الاستعاريّة في شعر الخنساء ودلالاته النّفسيّة:

تعدّ الاستعارة من أكثر أشكال النّصوير البيانيّ حضورا في شعر الخنساء، وذلك لأهمّيّتها وقدرتها على إلbas صفة في شيء معيّن لم تكن فيه من قبل، وقد منحت الاستعارة الخنساء أجنحةً للتّخليق بمعانيها وصورها في عالم الخيال، فهي تُخاطب أحيانا عينيها، وتستحضر الموت والدّهر إليها، وتخاطب الطّيور والحيوانات وكأنّهم أشخاص ماثلون بين يديها، فاستطاعت

بذلك أن تجمع بين المجرد والملموس وتؤلف بين المعنوي والمحسوس، في صورة استعارية موحدة يلعب الخيال فيها دوره الرئيس من خلال تراقص معاني الكلمات وتماهياها مع الصورة الاستعارية، والانفعالات النفسية الوجدانية للخنساء .

ولعل العين والموت والدهر والحرب والحيوانات وغيرها من المدركات المجردة والمحسوسة أكثر حضورا من غيرها في الصور الاستعارية للخنساء .

## 1.2 العين في الصورة الاستعارية ودلالاتها النفسية:

كثيرا ما تخاطب الخنساء عينيها، وتحثهما على البكاء بالدمع الحثيث الغزير، وقد تكررت هذه الظاهرة في معظم مطالع قصائدها، حتي أصبحت سمة فنية ولازمة شعرية بارزة تميزها عن غيرها من الشعراء، ويبدو أن هذا من الطقوس والممارسات الشعورية التي تسبق عملية النظم الشعري عندها، فلكل شاعر طقوسه الخاصة في النظم، ودليلنا على ذلك تكرار هذه الظاهرة في معظم مطالع قصائدها أكثر من خمسين مرة في ديوانها كله، وبتركيب وأسلوب موحد، حيث تخاطب الخنساء دائما عينيها وتستدرّ الدمع منهما بإلحاح، للدخول في جو الشعر والرتاء ومن الشواهد الاستعارية التي تحتّ الخنساء فيها عينيها على البكاء قولها :

يا عين جودي بدمع منك مسكوب \* كلؤلؤ جال في الأسماط مثقوب<sup>(1)</sup>

حيث تنادي الخنساء عيناها كما لو أنّها تنادي إحدى صويحباتها، وتدعوها لمشاركتها حزنها والبكاء معها، حيث تظهر البؤرة الاستعارية الأولى في ندائها ومخاطباتها لعينها "يا عين " فالعين آلة البصر كما هو معلوم، و عضو بشري لا يسمع ولا يعي، وقد شبهتها الخنساء في هذه الصورة بالإنسان الذي يسمع ويعي ويستجيب ويدرك ويعقل، وما غايتها من هذا التشكيل الاستعاري إلاّ رغبة منها في مقاسمة ومشاركة وتوزيع حزنها على الآخرين حتى وإن كان هذا السامع عيناها التي تبصر بها ، وقد يكون هذا الاستدرار للدمع والاستبكاء المتواصل وإلحاح في معظم قصائدها مرده إلى انطفاء جذوة و جمرة الحزن لديها .

ثم تظهر البؤرة الاستعارية الأخرى في قولها " جودي " فالجود كما هو معلوم صفة من صفات الرجل الكريم، وهو المشبه به المحذوف هنا، ولعله صخر، ومن غيره؟ حيث أشارت إليه بلازمة من لوازمه وصفة من صفاته التي عُرف بها في حياته، وهي صفة الجود والكرم، على

(1)ديوان الخنساء، ص 14.

سبيل الاستعارة المكنية، وتكررت هذه البؤر الاستعارية في شعر الخنساء بشكل مكثف وبارز ومُلفت حيث تطلب من عينيها الجود بالبكاء، أكثر من اثنتي عشرة مرة.  
كقولها مثلاً:

يا عينُ جُودِي بدمعِ مِنْكِ مُهْرَاقٍ \* إذا هَدَى النَّاسُ أوْ هَمُّوا بِإِطْرَاقٍ<sup>(1)</sup>

وقولها:

عَيْنِي جُوداً بدمعٍ غَيْرِ مَنْزُورٍ \* وَأَعُولاً إِنْ صَخْرًا خَيْرُ مَقْبُورٍ<sup>(2)</sup>

وكثيراً ما تنوع الخنساء في تشكيل الصورة الاستعارية المتعلقة بالعين والبكاء، فتنقل من بؤرة استعارية إلى بؤرة استعارية أخرى، حيث تطلب من عينيها أن تفيض كالسَّيل أو كماء الجدول بدموع غزار غزارة المطر المدرار.  
فنتقول:

أَعَيْنِي فِيضِي وَلَا تَبْخَلِي \* فَإِنَّكَ لِلدَّمْعِ لَمْ تَبْذُلِي.

وَجُودِي بدمعِكَ وَاسْتَعْبِرِي \* كَسَحِّ الْخَلِيجِ عَلَى الْجَدُولِ<sup>(3)</sup>.

وتقول:

يا عينُ جُودِي بِالدمعِ السَّجُولِ \* وابْكِ عَلَى صَخْرٍ بدمعٍ هَمُولٍ

لَا تَخْذُلِينِي عِنْدَ جَدِّ البُكَاءِ \* فَلَيْسَ ذَا يَأْ عَيْنُ وَقْتُ الْخَذُولِ<sup>(4)</sup>.

وتظهر البؤر الاستعارية في الأفعال الآتية: فيضي، لا تبخلي، انهجري، لم تبذلي، لا تخذليني جودي وغيرها حيث تخاطب الخنساء عينيها وهي تتهمها دائماً بالبخل والتقصير في البكاء على صخرها وكأنّها، تشارك في مسابقة أكثر بكاءة في العرب أو في القبيلة، ثم تدعوها إلى أن تفيضاً وتجوداً بدمع غزير كماء السَّيل السَّاري أو الخليج الجاري، ويبدو أنّ لهذه الاستعارات بعداً نفسياً وآخر أسطورياً عقدياً كان سائداً في الجاهلية، أما النَّفْسِي فهو تصنُّع الخنساء البكاء وادّعاء الحزن وكأنّه نوع من المفاخرة أو الرِّياء أمام النساء، لذا كثيراً ما نجدها تستعمل عبارة

---

(1) ديوان الخنساء، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 65.

(3) المصدر نفسه، ص 117.

(4) المصدر نفسه، ص 113.

" لا تخذليني إذا جدَّ البكاء " و التي تُوحى بجوِّ المنافسة والاستعراض، وقد يكون استبكاؤها هذا لغرض التّطهير من مأساتها لأنّه من أسمى وظائف الشّعْر "التّطهير" على رأي أرسطو، وربّما هو نوع من الاستعاضة والتّعويض النّفسيّ عن تقصيرها تجاه أخيها الذي لم يدّخر جهدا أو مالا من أجلها .

أمّا البعد الأسطوري فيتمثّل في تشبيهه الخنساء "على غرار كلّ الشعراء" الدّمع بالماء الغزير الذي يشير إلى " دعوى سقيا القبور "وطلب الماء للميت والتي مازالت متوارثة عبر الأزمنة والعصور، و سائدة إلى يومنا هذا، حيث يعتقد بعض الناس وخاصة منهم النّساء أن الميت بحاجة إلى الماء، حيث تعتمد بعضهن إلى أخذ الماء معها إلى القبور لرش قبر ميتها، وأرشدن عقلا تأخذه معها لتركه في إناء يوضع على قبر الميت حتى تشرب منه الطيور فيكون صدقة جارية لميتها، فاعتقاد الناس بعطش الرّوح ورغبتها في الماء هو سبب من أسباب تشبيههم الدّموع وكثرة البكاء بالماء الغزير .

ومن البؤر الاستعارية التّشخيصية التي تخاطب فيها الخنساء عينيها وتحثهما على البكاء هذه الشواهد التي نسوقها على سبيل التّمثيل والاستشهاد لا على سبيل الحصر والتّعداد حيث تقول :

أَلَا يَا عَيْنُ فَاَنهَمِرِي وَقَلْتِ \* لِمُرَزَّةٍ أَصَبْتُ بِهَا تَوَلَّتْ

\*\*\*

يَا عَيْنُ جُودِي بِالذَّمُوعِ الْمُسْتَهْلَاتِ السَّوَاغِخِ .  
فِيضًا كَمَا فَاضَتْ غُرُوبُ الْمُتَرَعَاتِ مِنَ النَّوَاضِخِ .

\*\*\*

أَلَا يَا عَيْنُ فَاَنهَمِرِي بِغُدرٍ \* وَفِيضِي فِيضَةً مِنْ غَيْرِ نَزْرِ

\*\*\*

يَا عَيْنُ فِيضِي بدمعٍ مِنْكَ مِغْزَارٍ \* وَابْكِي لَصخرٍ بدمعٍ مِنْكَ مَدْرَارٍ

يَا عَيْنُ جُودِي بدمعٍ غَيْرِ مَنْزُورٍ \* مِثْلَ الْجُمَانِ عَلَى الْخَدَيْنِ مَحْدُورِ .



ألا ما لعينك أم مَالها \* لقد أخْضَلَ الدَّمْعُ سِرْبَالها.<sup>(1)</sup>

## 2.2. الدهر في الصّورة الاستعارية ودلالاته النّفسية :

حرصت الخنساء في كثير من صورها الاستعارية على مخاطبة الدهر، وقد تكرر في شعرها وصورها أكثر من أربعين مرّة وتبرّمت منه ومن تصاريفه، وشبّهته بالكائن الأسطوري، وبالصيّاد المحترف وبالقوي الذي لا يُهزم، وبصاحب الحقّ المُطلق في التصرف في شؤون النّاس. وسنحاول أن نسوق بعض الشّواهد الاستعارية التي يتكرّر فيها البناء الاستعاريّ للدهر حيث تقول الخنساء على سبيل التّمثيل لا الحصر:

تَعْرِقْنِي الدَّهْرُ نَهْسًا وَحَزًّا \* وَأَوْجَعْنِي الدَّهْرُ قَرَعًا وَغَمًّا.  
أَرَى الدَّهْرَ يَرْمِي مَا تَطِيشُ سِهَامُهُ \* .وَلَيْسَ لِمَنْ غَالَهُ الدَّهْرُ مَرْجِعُ.  
فَقُلْتُ لِمَا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ \* مُعَاتَبٌ وَحْدَهُ يُسِدي وَنِيَارُ.  
وَعَادًا قَدْ علاها الدَّهْرُ قَصْرًا \* وَحَمِيرَ وَالْجُنُودَ مَعَ الْجُنُودِ.  
يَا عَيْنُ مَالِكٍ لَا تَبْكِينَ تِسْكَابًا \* إِذَا رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابًا.  
فَابْكُوا عَلَى صَخْرٍ بَنَ عَمْرُو فَإِنَّهُ \* يَسِيرُ إِذَا مَا الدَّهْرُ بِالنَّاسِ أُعْسِرَا  
لَيْسَ بِخُبٍّ مَانِعٍ ظَهْرُهُ \* لَا يَنْهَضُ الدَّهْرُ بَعْبٍ ثَقِيلِ.  
قَدْ رَاعَنِي الدَّهْرُ فَبُؤْسًا لَهُ \* بِفَارِسِ الْفَرَسَانِ وَالْحَنْشَلِيلِ.  
كُلَّ امْرئٍ بِأَثَافِي الدَّهْرِ مَرْجُومٌ \* وَكُلَّ بَيْتٍ طَوِيلِ السَّمَكِ مَهْدُومٌ.<sup>(2)</sup>

وتظهر البؤر الاستعارية في قولها: "تعرقني الدهر، أوجعني الدهر، الدهر يرمي، غاله الدهر، راب الدهر، أعسر الدهر، لا ينهض الدهر، راعني الدهر، أثافي الدهر وغيرها عند الخنساء . فالدهر عندها هو ذلك الكائن الأسطوري الذي يملك مخالب وأنيابا ينهش وينهس بها لحم الخنساء، وهو ذلك الجلاد البغيض القاسي الذي يحمل سوطا ويقرع به رأسها ويغمز ظهرها من غير رحمة أو شفقة، بل هو ذلك الصياد الماهر الذي لا تطش سهام موته، ولا يعطي فرصة الهرب لفريسته، بل هو ذلك الحائك الذي يملك الحق في نكت غزله أو نسجه متى شاء وكيفما يشاء، بل هو ذلك الرجل البخيل الذي لا ينهض بالعبء الثقيل، بل هو غادر وخائن ومريب،

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص20،21،45،58،67،120.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص81،96،49،35،7،62،114،127.

يتسلل في الظلام ليأخذ من الناس كلَّ حبيب، بل هو ذلك الموقد الكبير الذي يرمي الأثافي على رؤوس الأبرياء والفقراء، بل هو كلَّ هذه الصور الاستعارية الدّموية مجتمعة.

هذه البؤر الاستعارية تعكس مدى اضطراب نفسيّة الخنساء، وكثرة تبرّمها من تصاريّف الدّهر لهذا نجدها في الكثير من صورها الاستعارية تنقل الدّهر من أبعاده الميتافيزيقية الغيبية والعقدية، إلى عالم المحسوسات إذ تسند إليه أفعال وتصرفات البشر. ولعلّ ذلك يعود إلى تشويش واضطراب في رؤيتها العقدية للدّهر أو هو سعي منها لمواجهة بكلّ ما أوتيت من قوة وصمود، بل هو رغبة منها في مناشدة الخلود، في هذا الوجود الفاني والمحدود.

**3.2 الموت في الصورة الاستعارية وأبعاده النفسيّة :** من يقرأ شعر الخنساء يكتشف لأول وهلة أنّه يدور حول محورين اثنين لا ثالث لهما، وهما الحياة والموت، هذه القضية التي طالما شغلت مشاعر الشّاعر الجاهلي، ولم يجد لها تفسيراً يقنعه، خاصة فكرة الموت الذي يبقى هاجساً وشبحاً يطاردهم في حلّهم وترحالهم، ورغم اقتناعهم وتسليمهم بحتميته المصيرية إلاّ أنّهم تبرّموا منه في عديد قصائدهم وصورهم، والخنساء تزدهم ذاكرتها بصور الموت وكيف لا؟ وهو الذي فجّعها في أزواجها وأخويها وبنيتها، والسّادات الشّم من مضر، فلم تجد ملاذاً منه، إلاّ في شِعْرها ونحيبها وبكائها، فراحت تستحضره وتشخصه وتخطّبه مخاطبة الإنسان لأخيه بكلّ استكانة واستسلام وانكسار، حيث سلّمت أمرها إليه، واستسلمت لقضاء ربّها، خاصة بعد إسلامها، ومن الصّور الاستعارية التي تُخاطب فيها الخنساء الموت مخاطبة العقلاء قصيدتها "أيّها الموت" حيث تقول :

ما لَذا الموتِ لا يَزالُ مُخيفاً \* كُلَّ يومٍ يَنالُ مِنّا شَريفاً

مُولعاً بالسُّرّةِ مِنّا فَمّا يَأْخُذُ \* إلاّ المُهذَّبُ العَظِريفاً.

فلو أنّ المَنونَ تَعَدِلُ فينا \* فَتَنالَ الشَّريفَ والمَشْرُوفَ

كان في الحقّ أن يَعودَ لنا الموت \* وأن لا نَسومَه تَسويفاً.

أيّها الموتُ لو تَجافيتَ عن صَخِرٍ لألْفيتَهُ نَقِيّاً عَفيفاً.<sup>(1)</sup>

وتظهر البؤر الاستعارية في هذه اللّوحة الشعريّة بكثافة في قولها: "لا يزال مخيفاً، ينال منّا شريفاً، مولعاً بالسُّرّةِ مِنّا، فَمّا يَأْخُذُ إلاّ المُهذَّبُ، لو أنّ المَنونَ تعدل فينا، فتتال الشريف، يعود

(1) ديوان الخنساء، ص 99.

لنا، أيها الموت، لو تجافيت عنه." وغيرها حيث تشبّه الخنساء الموت بشبح مخيف أو إنسان ظالم بشع الصورة ولكّنه ذكيّ وماكر، وانتقائي، إذ يختار ضحاياه بعناية فائقة، لذا الخنساء رغم إيمانها الرّاسخ بحتميته وسطوته، وإمكانية عودته، إلّا أنّها تتبرّم منه ومن تصرفه، لأنّه ينال الشّرفاء من بني سُلَيم، خاصة منهم صخر الذي تعتقد أنّه لا يستحقّ الموت بتاتا أو أنّه لا يستحقّ الموت بتلك الطريقة على الأقلّ، فهو إنسان شريف وعفيف، ورغم توسّلها واستعطافها الموت بأسلوب التّمنّي المفعم بنبرة الشّفقة والضعف والانكسار، إلّا أنّها تؤمن وتعلم يقينا أنّه سيعود، وهذا ما يعكس استسلامها وانهزامها وخوفها الدائم منه، وأنّها مازالت تعيش وترزح تحت صدماتها، كما لو أنّها مازالت في أوّلها، فتكرار لفظ الموت في هذه اللوحة الشّعريّة والشّعوريّة قد ورد أربع مرّات متتالية وهذا ما يعكس نفسيّتها المضطربة وجرحها النّازف، وشعورها بالقهر. وتتساءل الخنساء متبرّمة من الموت الذي تشبّبه بالحطّاب الذي يطرقهم ليلا، ويغدو عليهم ويأبى أن يغادرهم في قولها:

ما للمنايا تُغادينا وتطرُقنا \* كأننا أبدا نُحترّ بالفأس

تَعْدُو علينا فتأبى أن تُزايِلنا للخير \* فالخير منّا رهنُ أرماس<sup>(1)</sup>.

وتظهر البؤر الاستعارية في قولها: "المنايا تغادينا وتطرُقنا، نُحترّ بالفأس، تغدو علينا، تأبى أن تزايِلنا، والاستعارة التّصريحية في كلمة الخير، حيث حُذف المشبه " صخر " وصرّحت بالمشبه به " الخير " على سبيل الاستعارة التّصريحية، أمّا الاستعارات المكنية السابقة، فالخنساء تصوّر فيها الموت في هيئة وصورة حطّاب يحمل بيده فأسا ويأتيهم متسللا في وقت متأخر من اللّيل والدليل قولها "تطرُقنا" أو عند الغدو وتباشير الصبح "تغادينا "حتى يفجعهم ويباغتهم وهم نيام، وشبّهت نفسها وأهلها ضمنيا بالشّجرة التي يأتيها هذا الحطّاب ويتردد عليها في كل مرّة ويأبى أن يُزايِلها أو يغادرها إلى شجرة أخرى، حتى خرجت إليه الخنساء يوما بكل شجاعة محاولة صرفه وإبعاده عن شجرة أهلها وقبيلتها، وهي تقول مستنكرة ومتعجّبة منه ، أيّها الموت إن كنت تبحث عن الخير فينا، فالخير منّا " رهن أرماس " معرّضه بصخر حيث استعارت الخير مكان صخر الذي ضمّه وتضمّنه القبر، ولم يعد موجودا بينهم ، وكأني بالخنساء تقول للموت بصوت مرْتقع وهي تشير بيدها ابتعد عنّا فلم يبق عندنا خير لتأخذه منّا، هيا انصرف عنّا، فلولا تشخيص

(1)ديوان الخنساء، ص 83.

الخنساء الموت ومخاطبته والباسه ثياب البشر وتصرفاتهم لما نضحت هذه الصورة الاستعارية بهذه البلاغة والجمال والإبداع الذي رأينا.

وتصوّر الخنساء الموت في هيئة رجل يُلاقي أخويها صخرا ومعاوية، الذي لا يأبه به ولا يُعيره أيّ اهتمام، حيث تقول:

إِذَا لَاقَى الْمَنَايَا لَا يُبَالِي \* أَفِي يُسِرُّ أُنَاةً أَمْ بِعُسْرِ<sup>(1)</sup>

وكأنّ الموت في هذه الصورة يملك أقداما ويتجوّل في كلّ مكان، ويقضي ويمضي ويقبض أرواح النَّاسِ بكلّ غدر ومن غير إذن أو عُذر، وفي البيت تعريض بشجاعة صخر أو معاوية، ورباطة جأشه، فهو لا يخشى شيئا، والشّواهد الاستعارية التي تخاطب فيها الخنساء الموت كثيرة نسوق منها بعض الشواهد كقولها:

لَكِنْ سِهَامَ الْمَنَايَا مَنْ تُصِيبُهُ بِهَا \* لَا يُشْفِيهِ رِفْقُ ذِي طَبِّ وَلَا رَاقٍ.

\*\*\*

لَتَجِرَ الْمَنِيَّةُ بَعْدَ الْفَتَى \* الْمُغَادِرِ بِالْمَحْوِ أَذْلَالَهَا

بِمُعْتَرِكٍ ضَيْقٍ بَيِّنُهُ \* تَجِرُّ الْمَنِيَّةُ أَذْيَالَهَا<sup>(2)</sup>

الموت في هذه الصور تتعدد أشكاله وأطيافه فتارة تصوّره الخنساء بالصيّاد الماهر، الذي يريش ويبري سهامها صائبة لا تخطئ أحدا إذا أصابته، وتارة تشبّهه بالرجل الطائش المتهور الذي يفعل ما يشاء وتارة تشبّهه بالغول أو المخلوق الأسطوري الغريب ذي الأذيال وحتى الأذيال هنا قد تكون كلمة مستعارة للتعبير عن السيوف والرماح التي تأتي بالموت لأنها إحدى وسائله.

إنّ تشخيص الخنساء للدّهر والموت ومحاورتهما بكلّ ضعف وانكسار وانهزامية يحمل أبعادا نفسية وعقدية، فالعقدية تظهر حين تعبّر الخنساء عن رؤيتها الفلسفية لهذه الحقائق الوجودية الكونية، وكذا عند تبرّمها من تصرّف وتصاريّف الموت والدّهر، واتهامهما بعدم عدلها في حكمهما، وهذا طبعا يحمل في طياته عقيدة جاهلية لأنّه ينسب هذه السلطة الربّانية إلى قوى غيبية مجرّدة لا يمكن رؤيتها أو التّعامل معها .

(1) ديوان الخنساء، ص 72.

(2) المصدر نفسه، ص، 106، 121، 122.

أما الأبعاد و الدلالات النفسية التي تحملها الصور الاستعارية التي تشخص وتؤنس فيها الخنساء الموت والدهر فتشير إلى معاناة الخنساء من عقدة التفوق والاستعلاء وكذا معاناتها من توتر عصبي يلزمها ، وتسلب قهري ممارس عليها من طرف الموت والدهر ، لذا يتكرر ذكرهما في شعرها وصورها بصورة مكثفة وبارزة ومُلَفَتَة توحى بحتمية وجود فكرة متسلطة على نفس الخنساء ومشاعرها، فالخنساء رغم قوتها ما زالت تترجح تحت وطأة مصابها وتتجرع تداعياته عليها، ومما زاد من قهرها عدم قدرتها على معرفة حقيقة وماهية عدوها لذا تسعى جاهدة لجمع تبعثرها واستجماع قوتها لاستيعاب حقيقة مصابها ومقاومة ألمها وحُزنها، فلا تجد بُدًا أو مخرجًا إلا عن طريق تشخيص هذا العدو واستحضاره في شعرها وفي نفسها، ومحاورته ودعوته للكف عنها و العدو عن أحببها أو على الأقل أن يكون عادلا ومنصفا معها، فهي لم تعد قادرة على تحمل كل هذه القسوة والتسلط القهري الممارس بانتقائية عليها وعلى أحببها، فلجأت إلى تشخيص هذه المجردات والقوى الغيبية "الموت والدهر" لتفقدتهما شيئا من هيئتهما وقوتهما ودلالاتهما، وذلك حين تلبسهما الخنساء ثوب الرجال والنساء، ولا تعطيتهما الحق المطلق، ولا تعترف لهما بحرية التصرف والتحكم في الأشياء ، فأصبحت هذه المجردات رغم عظمتها ومكانتها في نفوس الناس، مجرد أشخاص تتحرك في شعر وصور خناس بإذن منها، وأصبحت هذه المجردات ذات حركة وإحساس، مثلها مثل بقية الناس، تستمد دورها ووظيفتها من أوامر و مشاعر الخنساء التي تأمرها بالعدل وتنهها عن عبثية التصرف في الأرواح والأشياء، فالخنساء التي كانت تخاطبهما بضعف وخوف وتودد وترجح تحت وطأة الموت وجبروته وتحت تسلط الدهر وقهره وملكوته، أصبحت في صورها الاستعارية تأمرهما بالعدل والإنصاف بل تطلب منهما التراجع و الانصراف بكل جرأة وشجاعة، وبكل فوقية ومواقف استعلائية ، فتخاطب الموت باستهزاء وتدعوه إلى العدل في القضاء و إلى الابتعاد عن الانتقائية في اختيار ضحاياه من الشرفاء، فالموت الذي كان فاعلا يسوم الخنساء بأصناف العذاب والشقاء ويأخذ منها الإخوة والأبناء، أصبح مفعولا به في شعرها وصورها و تسومه الخنساء بقولها "وأن لا نسومه تسويفا" وتلومه وتتهمة بعدم العدل معها و بالجور في القضاء، وكأنه أصبح خاتما عندها أو عبدا في يدها يأتذر بأمرها وينتهي بنهيها، وكذلك الأمر بالنسبة للدهر فقد لحقه من الاستخفاف والاستهزاء من الخنساء ما يجعله منبوزا حيث تخاطبه الخنساء وتعاتبه بكل شجاعة وبلاغة وتشبّهه بعجوز شمطاء تُحكك غزلها لوحدها، في قولها :

## فقلتُ لما رأيتُ الدَّهرَ ليسَ لَهُ \* معاتبٌ وحَدَه يُسدي ونَيَّارٌ.<sup>(1)</sup>

الخنساء تتبرّم من سلطة الدهر المطلقة في القضاء وحرية تصرفه في الأشياء وخوف الجميع منه وعدم جرأتهم على مواجهته جعلها تدعوه إلى الكفّ عن ظلمه وتسلطه وسطوته، حيث أصبح يتحكّم في مصائر العباد والأحباب ويسومهم سوء العذاب، من غير حسيب أو رقيب، ولكن هيهات، فالخنساء تتحداه في أبيات، وتقف له بالمرصاد وتستدعيه للمثول أمامها في ثنايا صورها وشعرها وتعاتبه، بل تحنّقه وتصوره في هيئه امرأة عجوز منبوذة ووحيدة، حقودة وعنيدة، تُسدي وتتيّر نسجها لوحدها ولا أحد يجرؤ على مساعدتها أو نقض غزلها إلاّ الخنساء التي تقف في وجهها أو في وجه هذا الدهر وتعاتبه وهذا طبعاً يعكس شخصية الخنساء العنيدة المتمردة التي تقف في وجه الجميع، حتى في وجه الموت والدَّهر، وهذا يبين نزعتها الفوقية ومواقفها الاستعلائية حتى مع المجردات، هذه الجرأة والشجاعة في المواجهة لها عدّة بواعث نفسيّة، تعود أساساً إلى طبيعة تكوين الخنساء، والأجواء التي ترعرعت فيها ونشأت عليها منذ طفولتها فهي الأخت المدلّة والمراهقة الجميلة المفضّلة، والشاعرة المتألّقة المبجّلة التي تحظى بتقدير الجميع .

هذه الخطوة والمكانة الاجتماعية الرّاقية، والقامة الشعريّة العالية، والأنوثة المغريّة الطّاغية، هي ما ولّد عند الخنساء هذه النّزعة النفسيّة وهذه الشجاعة والثّقة في مواجهة وتحديّ الأشياء، حتّى ولو كانت مجردات وجوديّة لها من القوّة والسّلطة القدريّة الحتميّة مالا تستطيع مواجهته أيّ قوّة بشرية . فالله درّها ما أمدّ عنانها ! وما أثبت جنانها ! وما أفصح لسانها !

### 4.2 الطّيور في الصّورة الاستعارية وأبعادها النّفسية:

للطيور حضور في الصّور الاستعارية للخنساء، بل يُعتبر وجودها من الطّقوس والممارسات الشعورية التي تحفّز الذاكرة والخيال وتقدح شرارة القريحة الشعريّة عند الخنساء، فسجع وهديل الحمامة في هدأة اللّيل له أنين وصدى يُذكي ويحفّز ويثير في مخيلة الخنساء الشّوق والحنين إلى أخيها القتيل، ويدفعها دفعا إلى استحضار طيفه وصورته وصوته في اللّيل، فتبكيه بدموع صادقة وهي تنفث من شعرها أنفاسا وزفرات مُحرقّة، تخفي ألما وهما وضعفا وانكسارا، وحتى الديك الذي كثيرا ما يتبرّم النّاس من صوته المزعج صباحا، فالخنساء كانت تطرب لصوته

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 49.

وتأنس عند سماعه وتشاركه حزنها وتبث له أشجانها ولوعتها ومن الشواهد الشعرية والصّور الاستعارية التي تشخّص فيها الخنساء الطيور، قولها عن الحمامة:

تَذَكَّرْتُ صَخْرًا إِذَا تَغَنَّتْ حَمَامَةٌ \* هَتَفْتُ عَلَى غَصَنِ مَنْ الْأَيْكَ تَسْجَعُ .  
فَظَلْتُ لَهَا أَبْكِي بِدَمْعِ حَزِينَةٍ \* وَقَلْبِي مِمَّا ذَكَرْتَنِي مُوجَّعُ  
تُذَكِّرُنِي صَخْرًا وَقَدْ خَالَ دُونَهُ \* صَفِيحٌ وَأَحْجَارٌ وَبِدَاءٌ بَلَقُ<sup>(1)</sup>

هذه الصورة الاستعارية التشخيصية تجسّد حجم المأساة، التي عاشتها الخنساء، وتصوّر حقيقة نفسها الشّفاقة وحسّها المرهف، ومشاعرها الرّقيقة كشاعرة وامرأة، فهي تشارك الجميع أقرانهم وأتراحهم، حتى الطيور منهم، وتظهر البؤر الاستعارية في قولها " تَغَنَّتْ حَمَامَةٌ " تسجع " فصول الحمامة المتناغم المسجوع والحزين، المفعم بالحزن والأسى والأنين، يثير في نفس الخنساء الشوق والحنين، وكأنّه صوت باكية تكلّى فقدت صغيرها، هذا الأمر استثار فيها الرغبة في البكاء ونكأ جراح الخنساء وأثار شجونها وشجوها وأدمع عيونها وقلبها فراحت تجاريها وتبكي معها ولها، وتبكي أيضا مصابها على حدّ قولها، فالخنساء بمشاطرتها ومشاركتها البكاء مع الحمامة وكأنّها تبحث بطريقة لاشعورية عمّن يبكي معها ويقاسمها حزنها فلم تجد أمامها إلاّ هذه الحمامة .

وكثيرا ما تربط الخنساء استمرارية بكائها بصوت الحمام حتى أنّها قطعت عهدا على نفسها أن يستمرّ حزنها معها إلى آخر يوم في عمرها في قولها:

تَاللّهِ أَنَسَى ابْنَ عَمْرٍو مَا نَطَقْتُ \* حَمَامَةٌ أَوْ جَرَى فِي الْعَمْرِ غُلْجُومُ<sup>(2)</sup>

وقولها:

أَبْكِي لَصَخْرٍ إِذَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ \* حَمَامَةٌ شَجَوْهَا وَرَقَاءُ بِالْوَادِي<sup>(3)</sup>

وتظهر البؤر الاستعارية في قولها " ناحت مطوقة " و "نطقت حمامة " حيث شبّهت الحمام بالإنسان الناطق الواعي والمتكلّم الباكي، وقد أكّد الرّواة صحّة زعمها وادّعائها وطول حزنها على أخيها، فقد ذكر المؤرخون أنّها بقيت وفية لبكائها وحزنها حتى انتقلت إلى بارئها فرحمة الله عليها .

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء، ص 96.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه ، ص 128.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه ، ص 34.



وقد اتخذت الخنساء من الحمامة رمزا وقدوة لها في البكاء، حيث شَبَّهت حالتها بحالها،  
في قولها:

كُونِي كورقاء في أفنانِ غيلتِها \* أو صائحٍ في فروعِ النَّخلِ هتّافٍ<sup>(1)</sup>.

وقد مرّ معنا هذا البيت في الصّورة التّشبيهية، ولكن تظهر فيه أيضا البؤرة الاستعارية في قولها "هتّاف" والهتّاف صوت عالٍ ممدود لهذا الطائر الصّياح، أو للجمهور في المدرّجات حال التّمجيد والاستتكار، و تظهر الصّورة الرّمزية أيضا في قولها "فروع النّخل" التي تعبّر عن تأزّم حال الخنساء وتشابك أحزانها وعقدها التي لا تجد سبيلا للخروج والخلص منها فالخنساء وبطريقة بارعة تسقط تجربتها النّفسية على هذه الطيور الضعيفة الحزينة والسجينة التائهة، بين فروع النّخل وسعفها.

ومن الصّور الاستعارية التي تثير فينا الدّهشة والاستغراب حديثها مع الديك كحديثها مع حبيب من الأحباب في قولها:

ألا أيّها الديكُ المُنادي بِسحرةٍ \* هَلَمْ كَذَا أُخْبِرَكَ ما قَدْ بَدَا لِيَا  
بَدَا لِي أَنِّي قَدْ رُزِئْتُ بِفَتِيَةٍ \* بَقِيَّةِ قَوْمٍ أَوْرَثُونِي الْمَبَاكِيا  
فَلَمَّا سَمِعْتُ النَّائِحَاتِ يُنْحَنُهُ \* تَعَزَّيْتُ وَاسْتَيْقَنْتُ أَنْ لَا أَخَا لِيَا<sup>(2)</sup>

حيث تظهر البؤرة الاستعارية في البيت الأوّل في قولها "ألا أيّها الديك" وقولها "المُنادي بسحرة" حيث تستعطف وتستلطف الخنساء الديك بهذا النّداء المحبّب الذي يدفع إلى الاستغراب وتخطب ودّه وتدعوه إلى الدّنو والاقتراب وسماع قصّتها، وكأنّه إنسان واعٍ وعاقل ويدرك حقيقة ما يحيط بها إدراك البشر، ثم تصفه بالمُنادي لأنّه عادة هو من يُوقظ النّاس صباحا بصياحه، وتشخصه في صورة رجل، ثم تختم قولها معه "أخبرك ما قد بدا ليَا" وهذه الصّورة غاية في التّشخيص والاستعارية، حيث صوّرت الديك في هيئة مُنادٍ في آخر اللّيل، والخنساء تلك الباكية التي لم يغمض لها جفن طوال هذا اللّيل الطويل، فالديك ينادي النّاس والخنساء تُناديه، للدّلالة على أنّها أكثر منه أرقا وأطول منه سهرا، فإن نام الديك واستيقظ لتوّه ينادي مزهوا بصوته، فهي لم تُطعم غفوة حتّى، وهذه الصّورة الاستعارية غاية في البلاغة والمبالغة، فهي تعكس حقيقة حجم

(1) ديوان الخنساء، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 143.



المأساة والمعاناة النفسية التي عاشتها النساء لوحدها، فقد كانت تقضي الليل بطوله ساهرة تعدّ النجوم، وتبتّ شجوها وتتجرّع وتجترّ ألمها وحزنها لوحدها، والنّاس نيام في بلهنية يتضحكون ويتسامرون ويضحّون من حولها ويعيشون حياتهم الطبيعية بجلوها ومرّها، إلّا النساء مازالت قابضة في قوقعة حزنها ولا تستطع الخروج من شرنقتها التي دخلتها بمحض إرادتها، حتى فرّ وضجّ النّاس منها وضاقوا ذرعا من حزنها و كثرة بكائها فلم تجد النساء بدا ولا ندّا تبتّ له وتشاركه همها و حزنها إلّا هذه الطيور الضعيفة، والحيوانات العجماء، والجمادات الصّماء، لعلّها تجد عندها أدنا مصغية، وعينا باكية، فيخفّف ذلك من لوعتها ويطفئ حرارة وحرقة حُزنها وألمها، فيسرّي عنها، فله درّها من وفيّه باكية ومن شاعرة داهية .

هذه الصور الاستعارية التي تشخّص وتحوّل المجرد والجماد، إلى أشخاص و أجساد، هي ما دفع بالنساء دفعا إلى الحديث مع الطيور والحيوانات بدل الحديث مع الناس و العباد، و هذا يعكس حقيقة حجم مأساتها ومعاناتها وعمق إحساسها بالخذلان و بالتمزق والضّياح والانهايار النفسي والعصبي، الذي دفعها إلى حدّ الجنون والهذيان وتفضيل الحديث مع المجردات والجمادات والطيور والحيوانات، والابتعاد عن عالم الإنسان المليء بالغدر والخيانة والنكران ،حتى بلغ بهم الأمر والدناءة إلى أنّهم ضجّوا منها ومن بكائها وشكوها إلى عمر بن الخطاب كما رأينا، لذا فهذا التّشخيص يعكس حقيقة حجم شعورها بالخذلان من بني عمومته وأهل قبيلتها الذين شاركتهم أحزانهم وأفراحهم، ولكنهم تنكروا لها في الأخير، وهذا ما يعمّق إحساسها بالوحدة والتّيهان ويزيد من شعورها بالقهر والنّكران.

إنّ لجوء النساء الدائم في صورها الاستعارية إلى تشخيص عناصر الطبيعة وإخضاعها وترويضها حسب ما يتناسب مع شخصها وتجربتها الشّعريّة والشعورية ثم إسقاطها بكل براعة وإتقان على حالتها النفسية دليل واضح على نضج تجربتها الشعريّة والشعورية، وعلى هذا الأساس تتوحّد عندها الصورة الفنية بشكل عام والاستعارية بشكل خاص وتندمج مع الحالة النفسية.

وما لجوء النساء إلى هذا الإسقاط النفسيّ المتعمّد على عناصر الطبيعة إلّا محاولة منها للتّخفيف من حدّة ألمها وسعي منها إلى التّحكم في وتيرة نبضها، بدعوة الآخرين إلى التجاوب معها ومشاركتها حزنها والغوص في أغوار عالمها الحزين، حتى وإن كان هذا الآخر من عالم المجردات أو الجمادات، أو حتى من عالم الطّيور أو الحيوانات.

## 5.2 الحزن في الصورة الاستعارية وأبعاده النفسية:

لقد أظهرت الخنساء في شعرها براعة منقطعة النظير، وإجادة وتفوقاً في التصوير والتعبير عن آلامها وأحزانها، وهذا ما جعلها تسبق الشعراء، وتتربّع على عرش الرثاء، لما جُبلت عليه من رقة المشاعر والأحاسيس، مع صدق العاطفة وغزارة الدمع وشدة الوله والجزع عند فقد أختها، خاصة منهم صخر الذي لم يفارق لسانها وخيالها حتى قرّح أجفانها ومآقيها وأذهب جمالها و ماء ونور عينيها، فلم تجد وسيلة تبكيه بها إلاّ الدّمة الحارقة و الكلمة الصادقة، فراحت تسريّ بهما عن نفسها بذكره وبكائه في ثنايا شعرها وقصائدها، فكانت بذلك صور حزنها علامة بارزة في عالم الرثاء والبكاء، ولمشاعرها أفضل وعاء، ومن الصور التي تضمّنت حزن وبكاء الخنساء واحتوت دمعها وربّتت مواسيةً على كتفيها الصّور الاستعارية بنوعيتها والتي جعلت منها الخنساء أجنحة ومطية للتّحليق بمعانيها وانفعالاتها، حيث تقول معبرة عن حجم خذلان قومها لها عندما ضجّوا بها وشكوها إلى عمر :

أُعِيرُهُمْ سَمْعِي إِذَا ذُكِرَ الْأَسَى \* وَفِي الْقَلْبِ مِنْهُ زَفَرٌ مَا تُرَايِلُهُ  
وَكُنْتُ أُعِيرَ الدَّمْعَ قَبْلَكَ مَنْ بَكَى \* فَأَنْتَ عَلَى مَنْ مَاتَ بَعْدَكَ شَاغِلُهُ<sup>(1)</sup>.

في هذين البيتين الخنساء تجيب عمر بن الخطّاب الذي دعاها إلى التّجمل في حزنها وبكائها فإن قومها قد ضجّوا بها ومنها ، فأجابته بهذه الأبيات فلمّا سمع عمر جوابها وفهم قصدها وعلم حجم حزنها على أخيها رقّ لها ولحالها، وقال لقومها منكرًا عليهم فعلهم : " دعوها وشأنها إنها حزينّة أبد الدهر " .<sup>(2)</sup>

الخنساء هنا وبكلّ رقة ودقّة تصوّر مشاعرها المرهفة الشّفاقة، ونعومة إحساسها بآلام الآخرين حتى وإن كانت تحمل حزنا لو وُزّع على قومها لما حمله أحد منهم ، بل لا يحملونه مجتمعين فكيف بهم فرادى كلّ على حدة ،وهي التي كانت تُعيرهم دمعها وسمعها عند بكائهم وحديثهم عن مآسيهم وجراحهم ،بل أكثر من ذلك كانت تشاركهم أحزانهم وأتراحهم وتبكي بعيونها معهم، وهم الآن يتنكّرون لها ، ويضجّون ببكائها الذي كان يواسيهم ويخفف عنهم يوما، و بلغت بهم الخسة والنّدالة والجُحود والنّكران إلى حدّ الشّكاية بها إلى عمر، وقد شبّهت الخنساء سمعها

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 126.

<sup>(2)</sup> البستاني، الروائع، ص 214.

ودمعهما في هذه الصّورة الاستعاريّة ببضاعة أو آنية أو طعام يمكن أن يُعار مثله مثل الملح أو الزّيت أو الفأس أو نحوه من الأشياء التي تستعار بين الجيران، فهي بدل ذلك كانت تعيرهم الدّمع والسّمع والاهتمام "على غلاوته وحلاوته في نفسها" كرمًا وتفضلاً منها، على أمل أن يردّوه لها في يوم من الأيام ، فالإعارة كما هو معلوم عند الجميع كالدين والقرض يجب أن يُقضى، ولكنّهم من لؤم طبعهم تنكروا لها ، لذا فالمعنى المخبوء في ثنايا صورها يقول: "يا عمر انظر إلى قبح صنيعهم ولؤم طبعهم وفداحة نكرانهم وجحودهم لجميل صني" ففهم الفاروق قصدها وحكم بعد ذلك لها وصرّف عنها قومها، فهذه الصّورة الاستعاريّة التي تصور وتجسم الخذلان والنكران وحجم مأساة ومعاناة النساء مع قومها تخفي خلفها أنثى رقيقة الطبع والمشاعر، تُجبر بكلامها الخواطر، وفيّة دائماً لقومها ولمبادئها رغم نكرانهم، ومن الصور التي تعكس طبيعة الأنثى التي يُسرّع إليها الانكسار والانهيال النّفسيّ والعصبي قولها :

لَا تَخْلُ أَتِي لَقِيْتُ رَوَاحًا \* بَعْدَ صَخْرٍ حَتَّى أَثْبُنَ نَوَاحًا

مِنْ ضَمِيرِ بِلْوَعَةِ الْحُزْنِ حَتَّى \* نَكَا الْحُزْنُ فِي فُؤَادِي فِقَاحًا

دَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مَنِّي جَنَاحِي \* هُلُكُ صَخْرٍ فَمَا أُطِيقُ بَرَاخًا<sup>(1)</sup>.

وتظهر البؤر الاستعاريّة في قولها "نكا الحزن في فؤادي فِقاحا" وقولها "هاض منّي جناحي" حيث شبّهت الحزن وذكرى صخر برجل قاسٍ يحمل بيده عودا أو عصا وينكأ به جرحها متعمدا إيذاءها بتقشيرها وهو لم يندمل بعد، فيُدْمِيه من جديد، ولا يكتفي بهذا، بل يدقّ عظمها ويكسر جناحها، حيث شبّهت النساء أنفسها بطائر ضعيف، لذا استعارت منه الجناح المكسور، للدلالة على انهدام ركنها، وزوال مجدها وسؤدها، ومن جميل استعاراتها التي تجسم حزنها وانكساراتها قولها:

إِنِّي تَذَكَّرْتُهُ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ \* فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْغُوبٍ.

ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبِرْتُ وَالْقَلْبُ كَاطِمٌ \* عَلَى غَصَّةٍ مِنْهَا الْفُؤَادُ يَذُوبُ.

أَسْأَلُ كُلَّ وَالِهَةٍ هَبُولٍ \* بَرَاهَا الذَّهْرُ كَالْعَظْمِ الْمَهِيضِ<sup>(2)</sup>.

(1) ديوان النساء، ص 26.

(2) المصدر نفسه ، ص 89، 14.

تشبّه الخنساء قلبها تارة بالأرض ذات الصّدع غير الملتئم الذي مازال ينزف دما وألما، وتارة تشبّهه بقطعة الرّجاج أو الجليد التي احتوت جمرة وكظمتها بين جوانحها وأضلعها، فهي تنوب وتتعصر منها همّا وألما، ودموعا ودماء، من شدّة حرّها، وتشبّه الدّهر بالكلب الجائع العضوض الذي يبيري ويتعرقّ العظام .

ولجأت الخنساء إلى هذه الاستعارات لتصوير مدى فظاعة وشدّة ألماها فاستعارت لقلبها التّصدع والدّوبان وهما فعّان وصفتان لا تتأثّيان إلّا مع مرور الزّمان، و نتيجة لخطر عظيم داهم ، تأثيره قويّ ودائم، فذوبان الجليد والزجاج، وحفر الصّدع يتطلّب وقتا ليس باليسير، وكذلك صورة بري العظم المهيض، كلّ هذه الصّور الاستعارية تشترك في التّعبير عن عمق حزنها وعن طول ملازمته لها، كما تعكس طبيعة التّكوين النّفسيّ الأنثوي للخنساء، التي تميل بالفطرة إلى تضخيم الصورة والمبالغة في التّعبير عن الحزن ونفسها المقهورة، فالمرأة بطبيعة تكوينها النّفسي والعاطفي الجيّاش تميل دائما إلى المبالغة في التصوير و التّعبير عن حبّها أو غضبها أو حزنها مقارنة بالرجل، وهذا السّيل العاطفي الحارق الدّافق، الذي ينبع من أعماق نفس الخنساء لا يأتي هكذا من عدم، إنّما ينبع من نفس بشرية مكنتة بالعقد النفسية والاضطرابات الهرمونية والعصبية والطاقة الأنثوية السلبية والإيجابية، التي قد تجعل من هذه العواطف عواصف سواء في حالة الحب، أو الغضب، أو الحزن، فعاطفة المرأة متطرّفة ودائما فيها تناقض و إفراط ومبالغة في التّصوير ، فلا تعرف عواطفها منطقة وسطى، فقد تحبّ شخصا بشدّة وقد تكرهه بشدّة في الوقت نفسه ، ولعلّ هذا سبب النّقص في عقل ودين المرأة كما قال وبيّن رسولنا الكريم عليه الصلاة والسلام.

وعلى ذكر صفة ونزعة التّناقض في عالم الأنثى فنفس الخنساء وصورها الاستعارية لا تخلو من هذه النزعة النّفسية التي تكاد تكون فطرية في كلّ أنثى ، ولإثبات ادّعائنا هلمّ بنا نبحث في ديوانها عن الصور الاستعارية التي تمجّد وتستعذب فيها الخنساء الحزن والبكاء.. أليست هي القائلة :

إذا فُتِحَ البُكاءُ على قَتِيلٍ \* رأيتُ بُكاءَكَ الحَسَنَ الجَمِيلَا

\*\*\*

تالله أنسى ابنَ عمرو ما نطقْتُ \* حمامةً أو جرى في الغمرِ غُلُجُوم.

أَعِينِي جُودًا وَلَا تَجْمُدَا \* أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّـدَى؟

\*\*\*

كُونِي كورقاء في أفنان غيلتها \* أو صائح في فروع النخل هتاف<sup>(1)</sup>.

وغيرها كثير ،حيث تستعذب الخنساء دمعها وتحنّ إلى صوت بكائها.. فما تفسير ذلك؟ لا أجد تفسيراً لذلك إلاّ النّزعة الأنثويّة التي تتمتع بها الخنساء، على غرار كلّ النساء، فالأنثى هي الكائن الهرموني المتقلب الذي يجمع بين النّقصين، تجمع بين اللّذة والألم، وتجع بين " لا و نعم" فالخنساء رغم تبرّمها من حزنها وسهرها وأرقها والحالة المزريّة التي آلت إليها، فكثيراً ما نجدها في صورها الاستعاريّة تستمتع وتتلذّد بصوت بكائها ودمعها، بل أكثر من ذلك فأحياناً تدعو نفسها للاستمرار فيه وعدم الحياء عنه، وكأنّه أفيون أو مخدّر قد أدمنت على تعاطيه.

وهذا ما يشي بؤنوثه طبعها وتفكيرها وصورها ، فكلّ أنثى سوّية لها غريزة فطرية طبيعية حيث تكون متناقضة مع نفسها ورغباتها في كلّ حالاتها ، فقد تكره تصرفات زوجها وتتبرّم من طريقته معها ولكنّه إن فكّر يوماً أو لحظة في الزّواج عليها أو ذكر وتغزلّ بامرأة أخرى في حضورها أقامت الدّنيا ولم تقعدّها، وقد تقول لك بملء فمها " لا أريد ذلك " وهي في أعماق نفسها تريد ذلك وبشدة، ولكنها تُكابِر وتحفظ ماء أنوثتها وكبريائها بقولها "لا" بدل أن تقول لك بانكسار " نعم" وقد تبكي عند فرحها، وقد تضحك حال حزنها بطريقة هستيرية مجنونة، وقد تتبرّم من صعوبة حملها، وطيش أبنائها، ولكنّها تحبهم حبّاً جمّاً، ومستعدّة للتضحية من أجلهم، هذه هي الأنثى بعُجْرها وبُجْرها، عليك أن تتقبّلها بعوجها وتناقضاتها، بحُلُوها ومُرّها.

وما مردّ كلّ هذا التّناقض إلاّ لطبيعة تكوينها البيولوجي والنّفسي والعاطفي والهرموني، فهي كائن مزاجي متقلب حتّى مع تقلّبات الطّروف الجويّة، تتقلب مع القَرّ والحرّ، مع اكتمال القمر وتقلّبات دورتها الشّهريّة، فما بالك بتقلّباتها مع بني البشر، فالخنساء رغم ما نراه في شعرها من جدّ وحزم، وقوة وعزم، إلاّ أنّه يعتريها ما يعتري غيرها من النّساء، من تناقض وتقلب في الأحوال والأقوال، والمزاج والعاطفة، والتّصوير، وبالتالي تبقى الخنساء أنثى كلّ النّساء مهما بلغت من القوة والشّهرة والشاعرية.

(1) ديوان الخنساء، ص 119، 128، 30، 98.

### 3.:تشكيل الصورة الكنائية في شعر الخنساء وأبعاده النفسية:

تعتبر الصورة الكنائية بأنواعها المختلفة، من بين أهمّ الصّور البيانية والفنيّة التي أغنت بها الخنساء شعرها، لما لها من أهميّة بالغة في إخفاء المعنى المراد بأسلوب بلاغي وفني راقٍ، لا يُدركه إلاّ من انتقدت قريحته، ولطّف حسّه ورقّ طبعه الفنيّ والبلاغيّ والنّفسيّ، لأنّها من الصّور التي تُقدّم المعلومة بطريقةً ملغوزةً و غير مفهومة، وإن شئت قل بطريقة ملغومة بالمعاني الخفيّة، والدلالات النّفسيّة، فتثير بذلك الإلغاز والإعجاز الفُضول في نفس القارئ، وتدفعه دفعا إلى إعمال فكره وإمعان نظره، حتّى إذا سبر أغوارها واستكشفت أسرارها، بعثت فيه الرّوح والدهشة ومُتعة الاستكشاف، وأثارت في نفسه نشوة الإحساس، بمعرفة الخبايا والأسرار، التي لا تضاهيها إلاّ نشوة العثور على لؤلؤة مخبوءة في صدفةٍ أو مَحَار، فيشارك بذلك ويغوص في أعماق تجربة الشّاعر الشّعريّة والشّعوريّة.

وقد أبانت الخنساء عن قدرات إبداعية منقطعة النّظير، في تشكيل الصّور الكنائية بأنواعها المختلفة وبطريقة إبداعية، وقد حمّلتها العديد من المعاني، وصبّت فيها شيئا من جانبها الوجداني، وشحناتها العاطفية السلبية والإيجابية.. فلمّ بنا نسبر أغوارها، ونتبيّن أسرارها، ولعلّ أفضل ما نبدأ به يُشكّل قضية محوريّة في صور شعرها، ألاّ وهو حضور صورة صخر المُلَفّنة في معظم صورها الفنيّة والكنائية.

**1.3: كرم صخر في الصّورة الكنائية وأبعاده النفسية:** يعتبر الكرم الصّفة البارزة في صفات الرّجل العربيّ الجاهليّ والتي ميّزته عن غيره من الأجناس البشريّة، من فرس وروم وأحباش، حيث كان الرّجل العربيّ يُكرم ضيفه ويؤثره على نفسه وعلى أولاده، حتى ولو كان ذلك على حساب نفقته ونفقة عياله، المهمّ عنده ألاّ تقول العرب عنه "قلان بخيل".. فقد يضطرّ أحدهم إلى ذبح فرسه الوحيدة أو ناقتة لإكرام ضيفه، والخنساء وجدت في أخويها منبعاً من منابع الفضل والكرم والجود والسّخاء فامتدحت فيهما هذه الصّفة وجسّدتها في قوالب فنية وصور كنائية خالدة، غاية في البلاغة والمبالغة، وهذه بعض الشّواهد على سبيل التّمثيل لا على سبيل الحصر حيث تقول:

ولا بسَعَالٍ إذا يُجْتَدَى \* وضاقَ بالمعروفِ صدر السّؤول.<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص114.

تكتّي الخنساء عن كرم صخر بنفي السعال عنه، الذي عادة يعبر عن تردّد الرجال في العطاء وبذل المال، ونفي السعال في هذه الصورة ينفي البخل والشح عن أخيها، وفي ذلك فطنة من الخنساء ودليل على لطف كلامها، وأصالة طبعها، وحدّة وشدة فراستها وتفرّسها في الناس، فهي تميّز بين الكريم والبخل، من نظرة كلّ منهما أو من ملامح وجهه، ونبرة صوته، وهذا دليل على ذكائها وخبرتها في الحياة، ولعلّه سرّ بلاغة هذه الصورة الكنائية، لأنها تعطينا الحقيقة مصحوبة بالدليل والبرهان، وهذا دليل على مقدرة الخنساء وأصالة صورها الفنية، وإذا أردت أن تزداد يقينا ممّا نفته الخنساء من البخل عن أخيها بنفي السعال عنه عند الحاجة والسؤال، فانظر إلى وضاعة وجهه، وآثار النعمة والتّنعّم عليه، والكرم الظاهر على أسارير وتباشير صفحته. في قولها:

دَلَّ عَلَى مَعْرُوفِهِ وَجْهُهُ \* بُورِكَ فِيهِ هَادِيًا مِنْ دَلِيلٍ (1).

قولها "دَلَّ عَلَى مَعْرُوفِهِ وَجْهُهُ" كناية لطيفة عن صفة الكرم، فالوجه مرآة النّفس والروح و المشاعر، ولا أدلّ على ذلك من قوله تعالى: "تعرف في وجوههم نضرة النّعيم" وتثبت الخنساء الكرم تارة أخرى بأسلوب النّفي في قولها:

فَتَى السِّنِّ كَهْلُ الْحِلْمِ لَا مَتَسَرَّعُ \* وَلَا جَامِدُ جَعْدِ الْيَدَيْنِ جَدِيبُ.  
أَخُو الْفَضْلِ لَا بَاغٍ عَلَيْهِ لِفَضْلِهِ \* وَلَا هُوَ خُرْقٌ فِي الْوُجُوهِ قُطُوبُ (2).

والشواهد الكنائية في قولها "جعد اليدين" و "في الوجوه قطوب" فهما كنيتان عن صفه البخل والشح عند العطاء، فقولها جعد اليدين، كناية بالرمز للبخل والبخل، وكعادة الخنساء تستعين بأسلوب النّفي لتؤكد صفة الكرم بطريقة عكسيّة في صورة كنائية غاية في الإبداع والإمتاع الفنّي وكأنّي بها تقول يدها مبسوطتان ينفق كيف يشاء ومتى شاء وحيثما شاء، كما تنفي أيضا صفة البخل بعلامة انبلاج صفحة وجه أخيها عند سؤال المحتاجين له، فربطت الخنساء صفة البخل بصفة العُبوس وتقطيب الحاجبين عند سماع طلب المحتاجين للطعام والمال عند السؤال، وهي من مليح الكنايات بالإرداف ولكن يتدخّل أسلوب النّفي مرة أخرى لينفي هذه الصفة ويثبت عكسها لصخر فهو المعطاء الكريم، صاحب الوجه البشوش، والصدر المنشرح، ولا تكتفي

(1) ديوان الخنساء، ص113.

(2) المصدر نفسه ، ص15.



الخنساء بهذه الصور المتعلقة بملامح وصوت أخيها لتثبت صفة الكرم، بل تتنوع في شعرها وديوانها ويتشكّل الكرم لديها في صور غاية في الإبداع والبلاغة والإمتاع، فتنقل إلى ربطه بيديه وجفنته وبيته ورماد ناره، وكلّ شيء محيط به فنقول :

صَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالنَّدَى مُتَدَفِّقًا \* مَأْوَى الْيَتِيمِ وَغَايَةُ الْمُنتَابِ.<sup>(1)</sup>

وتقول:

والجودِ والأَيْدِي الطَّوَالِ \* المُسْتَفِضَاتِ السَّوَامِحِ.

\*\*\*

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ \* كَثِيرُ الرَّمَادِ إِذَا مَا شَتَا<sup>(2)</sup>.

ضخامة الدّسيعَة أو الجفنة، وكثرة الرّماد. وطول اليدين، كلّها أدلة وشواهد كنائية تدلّ على كرم صخر وسيادته في قومه، فجفنته كبيرة كبر مقامه في العشيرة، ورماده كثير كثرة إحراقه الحطب وكثرة تردد الضيوف على بيته، وهي صفات لازمة لكثرة الطّعام التي بدورها تدلّ على كثرة الأكلين وكثرة الضيافان، والتي تقول بنا في الأخير إلى كرم صخر، ومما يزيد صخرا كرما و سخاء قولها " مأوى اليتيم، وغاية المنتاب " التي بدورها تدلّ على صفة الكرم والسّيادة وما " طول أيادي صخر " إلّا أكبر دليل على ذلك الكرم حتى أنّ الخنساء للمبالغة في إثبات كرم أخيها وسيادته من وجه هو أبلغ جعلت له أيادي كثيرة، بدل يدين اثنتين كبقية البشر، للدلالة على كرم أكثر، وملك أوسع ومقام أرفع، فقولها " الأيدي الطوال " قد يكون صفة خلقية وحقيقية ملازمة لصخر في الواقع، ولكنّها تحمل دلالة كنائية وبعدا مجازيا ورمزيا، فالذي يتفضّل بكرمه عليك عادة تقول عنه " له يدٌ عليّ " كما تدلّ على سعة ملكه وقوّته و سطوته، حيث لا مفرّ من قبضته الطويلة، وكثيرا ما تتكرر هذه الكنايات في ديوانها وقصائدها فتذكرها تارة بقولها " جليل الأيادي"، " سمح اليدين"، " ما قصرت يداه"... وغيرها وتتدرّج الخنساء في صور الكرم الكنائية من صورة جسدية إلى أخرى حتى تصل بكلّ براعة إلى تشكيل صور كنائية تحاكي المدركات الحسية المحيطة بصخر، لتعبّر بذلك عن نضج تجربتها الشعريّة، ومدى براعة قدراتها التّصويرية، فتخرج من إثبات صفة الكرم لأخيها بالتوسّل بأعضائه وملامح وجهه وبنظرته ونبرة

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 11.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 24،30.



صوته ومن كثرة رماده وكبر وعظمة جفنته، وعلو بيته وسقفه، إلى صور أخرى غاية في الكنائية والإلغاز.

كقولها عن كرم صخر مثلاً:

تَشْقَى بِهِ الْكُومُ لَدَى قَدْرِهِ \* وَالنَّابَابُ وَالْمُصْعَبَةُ الْخَنْشَلِيلُ<sup>(1)</sup>.

وتقول وهي تمدح ابنه كُوز:

فَنِعَمَ الْفَتَى تَعَشُّوْا إِلَى صَوِّهِ نَارِهِ \* كُوَيْزُ بَنٍ صَخْرٍ لَيْلَةَ الرِّيحِ وَالظُّلَمِ<sup>(2)</sup>.

هذا الصّور الكنائية، تظهر قفزة نوعية في التّصوير الكنائى عن صفة الكرم، الذي كان يرتبط عند الخنساء بكثرة الرّماذ، وضخامة الدّسيعة، وطول اليدين، وبشاشة الوجه، وكلّ شيء ماديّ وجسديّ يتعلق بصخر، لتنتقل إلى تصوير الكرم في صور خيالية مرتبطة بالحياة الاجتماعية والمدرّكات الحسيّة الطّبيعة المحيطة بها، فتمنح بذلك الخنساء صورها رائحة وحركيّة ضوئيّة متراقصة تراقص المعاني والمشاعر في نفس الشّاعر، ففي قولها "تشقى به الكوم لدى قدره" فالكوماء هي النّاقة السّمينّة، وإن كانت هذه الصّورة تجمع بين الدّلالة الاستعاريّة والكنائية، حيث تتجاوزها دلالتان، فقولها "تشقى به الكوم" تشخيص للنّاقة، كما هو معلوم أنّ الشّقاء صفة معنويّة لازمة للإنسان، والخنساء تستعير هذه الصّفة للنّوق، والدّلالة الكنائية تظهر في نسبة هذا الشّقاء إلى قدر صخر على سبيل الكناية عن النّسبة، فالذي يصحّ شقاء هذه النّوق ينسب إلى صخر لأنّه لا يشتريها لتربيتها أو لتسمينها وبيعها، أو المتاجرة فيها، وإنّما يبتاعها لإطعام الفقراء والمساكين، هذا التّحوّل في التّصوير الكنائى والقفزة الفنيّة النوعية عند الخنساء يعكس حقيقة مدى نضج تجربتها الشعريّة والشّعوريّة، وتطوّر قدرتها التّخيلية و التّصويرية، فهذه الصورة عن الكرم لا يضاهيها جمالا وبلاغة في كلام العرب أو الشّعراء إلّا قول أحدهم "ولا أبتاع من النّوق إلّا قريبة الأجل" التي تعبّر عن كرم صاحبها، والغريب في هذه الأبيات، هو كمّيّة الحبّ التي تحملها وتكّنها الخنساء لابن أخيها كوز بن صخر، فرغم كبر سنّه وبلوغه مبلغ الرّجال بإكرامه الضّيوف، فالخنساء تتودّد وتحبّب إليه بتصغير اسمه بقولها "كُوَيْز" وما حبّها له إلّا بسبب مقام والده منها و في قلبها، حيث جادت عليه بقصيدة في ديوانها، في الوقت الذي بخلت بها على أزواجها وبنيتها .

(1) ديوان الخنساء، ص115.

(2) المصدر نفسه، ص130.

ومن مליح كنهاياتها عن كرم كوز بن صخر قولها " نعم الفتى تعشو إلى ضوء ناره " هذه الصورة الكنائية الضوئية الحركية المفعمة بالدّفء والكرم، والذي زادها دفئا وكرما شدّة ظلام اللّيل البهيم وبرودته اللاّذعة، للدّلالة على حاجة الطّارق الشّديدة إلى الدّفء والطّعام ولا تكتفي الخنساء بهذا الحدّ من التّخيّل بل تتوغّل في وصف الكرم حيث تقول :

إذا البازلُ الكوماء لأدت برّفلها \* ولأدت لواءًا بالمُدّرّين بالسّلم<sup>(1)</sup>

إنّ فرار النّاقة السّمينّة ولواذها واحتماؤها بابنها وبمطعميها المشفقين عليها، لا يشفع لها عند كوز بن صخر، الذي لا يبخل بها على ضيفه بذبحها وإطعامه من لحمها، ومن جميل الكنايات عن الكرم في شعرها نذكر بعض الشواهد كقولها :

كصخرٍ أو معاوية بن عمرو \* إذا كانت وجوه القوم سُودًا<sup>(2)</sup>

كنت الخنساء عن شدّة الجوع والمصغبة، بسواد وجوه القوم، من شدّة البرد والجوع، وهذا السّواد لا يزيله إلّا نور وبياض صخر وجفنته، وقولها:

هُم يملأون لليتيم إنياءه \* وهُم يُنْجِزُونَ للخيلِ المَواعِدَ<sup>(3)</sup>.

تعطينا الخنساء في هذا البيت صفة الكرم مصحوبة بالدّليل الملموس. وكذلك في قولها:

ولا تراه وما في البيت يأكله \* لكنّه بارزٌ بالصّحنِ مِهْمَازُ<sup>(4)</sup>.

وقولها :

لا يَمْنَعُ القومَ إن سألوه خُلعتَه \* ولا يُجَاوِزُهُ بالليلِ مَرَارُ<sup>(5)</sup>.

فكلّ شيء عنده يهون في سبيل إكرام ضيوفه، إلى درجة أنّه يعطيهم ثيابه و نعليه التي تقيه برد الصّريم ، وحرّ وشوك الأديم، في شعاب الصحراء أو في ظلمة اللّيل البهيم، وكيف لا وهو

---

(1) ديوان الخنساء، ص 130.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 32.

(4) المصدر نفسه ، ص 49.

(5) المصدر نفسه ، ص 50.

المعطاء الجواد الكريم، الذي يستمتع بصحبته كل من تعرّف عليه أو لاذ به، وقولها يثبت ذلك  
أخ لي لا يشتكيه الرفيق \* ولا الركب في الحاجة الجوع<sup>(1)</sup>.

عدم تبرّم رفيقه وصحبه منه دليل على رقة طبعه، ودماثة خلقه، وكرمه وسماحته، وسعة حلمه  
وغيرها من الصفات التي ألبستها الخنساء ثوب الكنايات بتشكلاتها المختلفة في هذه الأبيات.  
2.3 شجاعة صخر في الصورة الكنائية وأبعادها النفسية :

ومن الصور الكنائية الأكثر حضوراً في شعر الخنساء، صورة الفروسية والشجاعة، التي تتردّد  
كثيراً في شعرها، حتى أنّها تقرر الأذان بصليل السيوف، وصياح الرجال في ساحات القتال بين  
الصفوف، وصهيل الخيول تحت غبار النّقيع، وهي مضّرجة بالدماء والنّجيع ، وهذا أمر طبيعيّ  
في مجتمع كان لا يؤمن إلاّ بالقوة الجسدية في إثبات الوجود، فضلاً عن أنّه قريب عهد  
بالتكوينات الأولى نحو تشكيل الجماعة، حيث كان الفرد يُهيأ من صغره ليكون درعا لعشيرته..  
وبموت هذا الشّجاع البطل الذي زاد يوماً هذه القبيلة، يظل قومه يذكرون فيه تلك الخصلة التي  
كفلت لهم ولقبيلتهم أسباب البقاء، فكثرت بذلك القصائد التي تتغنّى بإقدام الفرسان بما يبذلونه  
في ميادين القتال ومجالات الفروسية من شجاعة واستبسال.<sup>(2)</sup>

وشعر الخنساء وصورها الكنائية، جاءت زاخرة بهذه الصّفة المعنوية، حتى أنّنا نكاد نرى  
أو نتخيّل تلك المشاهد الدّموية، ونسمع فيها قرع السيوف وصهيل الخيول ووقع الحوافر وبكاء  
الثكالى والأرامل من النساء، وقد أبدعت الخنساء في تشكيل صورها الكنائية بكلّ فروعها الفنيّة  
وتشكيلاتها البيانية، التي عكست مدى نضج تجربتها الشعريّة والشّعورية، حيث تقول :  
ويترك القرن مصفراً أنامله \* كأنّ في ريطتيه نضح أرقان<sup>(3)</sup>.

حيث كنّت عن موت ندّه في القتال، بأسلوب الإرداف والتّتبع، فصفرة الأنامل دليل قاطع على  
موت عدوّه، ومما زاد الصّورة بلاغة وتأثيراً التّشبيه في الشّطر الثّاني من البيت، والذي منح  
الصّورة حركة لونيّة في قولها "نضح أرقان" والأرقان نبات مأؤه أصفر كصفرة جلد المريض  
باليرقان أو ما يسمى مرض الصفار اليوم، والذي يُعطيها حركيّة الفعل "نضح" الذي يوحي بالدم  
الثّجاج الذي ينزف بغزارة من جراح القتيل، لتوحي وتشير بذلك إلى شدّة بطش وشجاعة أخيها

(1) ديوان الخنساء ، ص94.

(2) مصطفى عبد الشّافي الشّورى، شعر الرّثاء في العصر الجاهليّ، ص 165.

(3) ديوان الخنساء، ص137.

صخر في القتال .ومن الصّور الكنائية التي تنزع دلالتها إلى الرّمزية في تصوير الشّجاعة قولها :

**صَلْبُ النّحِيزَةِ وَهَابٌ إِذَا مَنْعُوا \* وَفِي الحُرُوبِ جَرِيءُ الصّدرِ مِهْصَارٌ<sup>(1)</sup>.**

جرأة الصّدر وبروزه أثناء القتال رمز للرّجل الشّجاع الباسل ودلالة على الإقدام والاستبسال في القتال، ومما زاد الصورة قوة وبلاغة قولها " مِهْصَار " بصيغة المبالغة والهصر صفة الأسد الهصور الذي ينقّض على فريسته فيهرصها بفكيه وأنيابه، ويكسر عظامها.

ومن جميل الصور الكنائية التي تصور الشّجاعة قولها:

**رَدَادُ عَارِيَةٍ، فَكَّاكٌ عَانِيَةٍ \* كَضْغِيمٍ بَاسِلٍ لِلْقِرْنِ هِصَارٌ**

**جَوَابُ أَوْدِيَةٍ حِمَالُ أَلْوِيَةٍ \* سَمَحُ الْيَدِينِ جَوَادٌ غَيْرُ مِفْتَارٍ<sup>(2)</sup>.**

الشّواهد في قولها "رَدَاد عارية"، "فكّاك عانية"، "جَوَاب أودية"، "حَمَال أوية" فكّلها كنايةات عن صفة الشّجاعة التي يتحلّى بها صخر في القتال، وبلاغة هذه الصّور لا تنبع فقط من دلالتها الكنائية، بل تستمدّ قوتها أيضا من صيغ المبالغة للأفعال فيها، فصيغ المبالغة لأسماء الأفعال على وزن فعّال: " رَدَاد، وفكّاك، وجَوَاب، وحَمَال " أعطت الصورة قوة وشدّة وزادت صخرا استبسالا وشجاعة جعلته يتميز بها على أقرانه في القتال، إنّ الخنساء في هذه الصور الكنائية المتتابعة تكشف عن قدراتها الإبداعية الرائعة، وتمكنها من تشكيل الصور الفنية والكنائية بشكل خاص، فهي تتدرّج في هذا التصوير من صورة بليغة، إلى أخرى أبلغ، وهذا التدرّج حافز للتأثير في النّفس لأنه جاء بطريقة مكثّفة تبعث الحماس وتجدد الأنفاس وتحاصر خيال القارئ والسامع، فنزوع الخنساء إلى التدرّج وتكثيف الصورة طريقة وأسلوب فنّي اتّخذته الخنساء للوصول إلى غايتها والتأثير في سامعها ، وهذا دليل على نضج تجربتها الشّعورية والشّعورية .

وتصور لنا الخنساء الشجاعة في مشاهد حركية غاية في الإبداع والمبالغة، حيث تقول:

**مَتْحَرِّمًا بِالسَّيْفِ يَرْكَبُ \* رُمَحُهُ حَالًا فَحَالًا<sup>(3)</sup>**

ركوب الرّمح والتّحزم بالسّيف كنايةتان عن يقظته وتأهبّه واستعداده الدّائم للحرب والقتال، فهو لا يكاد يفارق سيفه الذي يلازمه ملازمة الظّل أو الحزام لصاحبه، والذي يمنح الصورة حركيّة وشيئا

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 47.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 75.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص116.

من الدلالة الكاريكاتورية قولها: "يركب رمحه حالا فحالا " فالأكيد أنّ صخرا لا يركب رمحه ركوب الأطفال لأحصنتهم الخشبية، بل المعنى هنا ينزع إلى الدلالة الكنائية، فهو دلالة على يقظته أيام الحرب، ولكثرة ملازمته لرمحه الذي يصحبه صحبة ركوبه للخيّل، قالت الخنساء يركب رمحه، وحتى لا تتبالغ الخنساء في تصويرها قالت: "حالا فحالا " للدلالة على انصرافهم أحيانا والتفاتهم إلى حياتهم الطبيعية وقضاء حاجاتهم اليومية .ومن مליح كنايات الخنساء التي تصور الشجاعة في أبيه حللها قولها:

يَرِدُ الْخَيْلَ دَامِيَةً كُلاَهَا \* جَدِيرٌ يَوْمَ هَيْجَا أَنْ يَصِيدَا<sup>(1)</sup>

والشاهد في قولها "يردّ الخيل دامية كُلاها" كناية بالإرداف عن شجاعته وشده بطشه بالعدو ودليل على إقدامه وعدم إحجامه وفراره في القتال، وتظهر براعة الخنساء في إثبات هذه الصفة لأخيها بطريقة كنائية لطيفة حيث يردّ الخيل دامية ظهورها ودوابرها، للدلالة على جبن وهروب الأعداء الذين كان صخر يطاردهم بسيفه ويذمي خواصر خيولهم، وهذه الصورة غاية في الإبداع الفني التصويري، وكثيرا ما تستعين الخنساء في رسم صورة الشجاعة بالكناية اللغوية الاستعارية ذات الدلالة الرمزية لاعتبارات اجتماعية أو عرفية فأهل الجاهلية مثلما كنوا عن المرأة بالنعجة كنوا عن الرجل والقائد بالكبش لعدّة اعتبارات لها علاقة بطبيعة عيشهم، فقد كنّت الخنساء عن السيّد والقائد في كتيبته ورمزت له بالكبش لتقدّمه عليهم.

حيث تقول :

تَصِيدُ بِالرَّمْحِ رِيْعَانَهَا \* وَتَهْتَصِرُ الْكَبْشَ مِنْهَا اهْتِصَارَا<sup>(2)</sup>

أعداء صخر بشبابهم وشبيهم، بالنسبة للخنساء مجرد قطع من الغنم، يسوقهم صخر ويتصيدهم برمحه الواحد تلو الآخر، هذه الصورة الكنائية غاية في الإذلال والنكال المعنوي بالعدو وغاية في بيان شجاعة واستبسال صخر.

ومن مليح الكنايات عن الشجاعة نذكر بعض الشواهد على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر قول الخنساء:

يَذُرُ الْكَامِيَّ مُجَدَّلًا \* تَرَبَّ الْمَنَآخِرِ مُنْقَعَسًا<sup>(3)</sup>

(1) ديوان الخنساء ، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص86.

كناية عن موته، لأنَّ التَّراب قد عَفَّر وجهه وسدَّ مناخيره .

وقولها:

وَتُغْشِي الْخُيُولَ حِيَاضَ النَّجِيعِ \* وَتُعْطِي الْجَزِيلَ وَتُرْدِي الْعِشَارَ<sup>(1)</sup>.

وقولها وهي تصف استعداد قومها وتأهبهم الدائم للقتال:

شُدُّوا الْمَآزِرَ حَتَّى يُسْتَدْفَ لَكُمْ \* وَشَمِّرُوا إِنَّهَا أَيَّامُ تَسْمَارٍ<sup>(2)</sup>.

شدَّ المآزر كناية عن التَّوقف عن الجماع، وعن تأهبهم واستعدادهم لملاقاة عدوهم، ومما زاد الصورة بلاغة وأعطاهها حركية الفعل "شَمِّرُوا" الذي يدلُّ على العزم والحزم في الاستعداد، و الكنايات التي تصوِّر الشَّجاعة كثيرة في شعر الخنساء، نكتفي بذكر بعض الشواهد منها كقول الخنساء: "وما كَرَّ إِلَّا كان أَوَّلَ طاعنٍ"، "ولا أبصرته الخيل إِلَّا اقشعرت" فحتى الخيل تقشعر جلودها عند رؤيته، لهيبه طلعت، فالجميع يخافه ويهابه وينذر بعضهم بعضا من خشية بطشه وصولته ومنها قول الخنساء:

يا صخرُ ورَّادٍ ماءٍ قد تَنَادَرَهُ \* أَهْلُ الْمَوَارِدِ ما فِي ورْدِهِ عَارُ.

وجاركُ محفوظٌ مَنِيعٌ بَنَجْوَةٍ \* من الضِّيمِ لا يُؤْدِي ولا يَنْدَلُّ

وَأَنْ كُلُّ وادٍ يكرهُ النَّاسُ هَبْطُهُ \* هَبْطَتْ وماءٍ مِنْهَلٍ أَنْتَ نَاهِلُهُ.

ونلبسُ فِي الحربِ نَسَجَ الحديدِ \* ونَسَحَبُ فِي السَّلَمِ خَزًّا وَقَرًّا<sup>(3)</sup>

وغيرها من الكنايات التي صورت شجاعة صخر والتي عكست نضج التَّجربة الشَّعرية عند الخنساء، ومدى قدرتها الفنيَّة والإبداعية في التَّصوير الفنيِّ الكنائِي.

### 3.3 جمال صخر وقوة جسده في الصَّورة الكنائية ودلالته النَّفسية:

إنَّ صورة الفارس الشجاع والأخ المثالي عند الخنساء، لا تكتمل إِلَّا إذا تحقَّق فيها جانبان اثنان جمال معنوي، وقد رأيناه في كرمه وشجاعته وفروسيته وحلمه وعفته، وغيرها من السَّجايا والخلال التي تدلُّ على تمام الأخلاق عند الرِّجال، وجمال حسيِّ جسديّ، يتجسَّد في بهاء طلعتة وطرَّته، و في هيئته وهيبته، وتمام فحولته، فلا تكتمل صورة الرِّجل المثل عند العرب وعند الخنساء إِلَّا إذا جمع بين جمال الخِلقة والأخلاق، وصخر كان من أجمل شباب بني سليم قلبا

(1) ديوان الخنساء ، ص15.

(2) المصدر نفسه ، ص 59.

(3) المصدر نفسه ، ص 48، 108، 124، 82.

وقالبا، وقد رسمت الخنساء صورته الجسدية، وملامحه الخلقية، وشكلتها في صور كنائية غاية في البلاغة والإبداع التصويري، وكأنك عند قراءتها وتخيل تفاصيلها ترى صخرا ماثلا أمامك للعيان وكأنه لم يمُت إلى الآن .

ومن أمثلة ذلك قولها :

يَهْدِي الرَّعِيلَ إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِمْ \* نَهْدَ التَّلِيلِ لِصَغْبِ الْأَمْرِ رِكَابًا<sup>(1)</sup>

وصف الخنساء لأخيها بأنه "نهد التلِيل" كناية بالرمز عن قوته وتناسق جسده وعضلاته، وهو دليل على تمام الخلقة عند الرجال ورمز للفحولة، فخشونة العُنق وارتفاعه، دليل على قوة هذا الفارس وهيبة منظره، وخشونة مظهره .

ومن الصور الكنائية التي ترسم قوة وجمال صخر وفحولته قول الخنساء:

عَبْلُ الذَّرَاعِينَ قَدْ تُخْشَى بَدِيهَتُهُ \* لَهُ سِلَاحَانِ: أَنْيَابٌ وَأَظْفَارٌ.

صَلَبُ النَّحِيزَةِ وَهَابٌ إِذَا مَنَعُوا \* وَفِي الْحُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مِهْصَارٌ.

رَفْحُ الْعِظَامِ مَهْفَفٌ هُوَ الْفَتَى \* مُسْتَهْلٌ لِلْأَهْلِ وَالْأَجْنَابِ<sup>(2)</sup>.

والشواهد الكنائية التي تعبّر عن جمال خلقه وخلقه قولها "عبل الذراعين"، جريء الصدر، "تُخْشَى بديهته"، رفح العظام، "مُستهلّ للأهل والأجانب" كلّها كنايات تعكس مدى فحولة ورُجولة وجمال صخر، ودليل قاطع على قوته وفتوته، وجراته وهيبته، ففوة الذراعين مع ضخامة الكراديس، مع بروز عضلات الصدر عند الرجل، من تمام القوة الجسدية، ودليل على اكتمال الفحولة عنده ، أمّا قولها "تُخْشَى بديهته" فدليل قاطع على جمال وجهه الباهر الذي يشدّ الأنظار لأول وهلة، فمن رآه بديهة هابه ومن خالطه قربا أحبه لتواضعه وحلمه ودمائه خلّقه والدليل في قولها "مُستهلّ للأهل والأجانب" كناية عن لين جانبه مع الأهل والأحباب ومع الغرباء والأجانب، وهذا من تمام الخلق فهو لَيّن بالفطرة لا ينافق أو يتلون و لا يحابي ذوي القربى على حساب غيرهم، بل كلّ النَّاس عنده سواء .

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 8.

<sup>(2)</sup> أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء، ص 11، 234، 227.

وقد تتبالم الخنساء إذ تنتقل من ذكر تأثير جماله وهيبته في عالم البشر إلى ذكر تأثيره في عالم الحيوان، فحتى الخيول والنّوق تهابه و تحبه وتخشى صورته وسوطه وتنقاد لصوته طواعية حيث تقول الخنساء :

وما كَرَّ إِلَّا كَانَ أَوَّلَ طَاعِنٍ \* وَلَا أَبْصَرْتُهُ الْخَيْلُ إِلَّا أَقْشَعَتْ<sup>(1)</sup>.

والشّاهد في قولها "ولا أبصرت الخيل إلا أقشعت" ففي هذا كناية عن هيبة صوته وصورته وفروسيته، حتى أنّ الخيل نقشعر جلودها عند رؤيته وسماع صوته، وكيف لا وهو الذي يُوردها حياض النّجيع ويخوض بها غمار الصحاري و غبار النقيع، وحتى ناقته رغم صلابتها وقوتها التي تشبه الفحل من الجمال تهابه وتتصاع لأمره حيث تقول الخنساء:

يُعَاتِبُهَا فِي بَعْضٍ مَا أَذْنَبَتْ لَهُ \* فَيُضْرِبُهَا حَيًّا وَلَيْسَ لَهَا ذَنْبٌ

وَقَدْ جَعَلَتْ فِي نَفْسِهَا أَنْ تَخَافَهُ \* وَلَيْسَ لَهَا مِنْهُ سَلَامٌ وَلَا حَرْبٌ<sup>(2)</sup>

تبين الخنساء أنّ ناقة صخر طوع أمره ونهيه تحبه وتهابه في الوقت نفسه، لهيبته ولين جانبه لذا قالت وليس لها منه سلام ولا حرب، وهذا من تمام تقرّسه ومعرفته بعالم الحيوان وعلمه بطبائعها، ومن الصور الكنائية التي تصوّر لنا جمال صخر الحسيّ ذي الوجه البهيّ قول أخته :

أَغْرُ أَزْهَرُ مِثْلُ الْبَدْرِ صَوْرَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدْبٌ<sup>(3)</sup>.

والشاهد في قولها: "فما في وجهه ندب" كناية تحمل دالتان الأولى عن صفاء وبهاء وجهه، والثانية عن شجاعته وفروسيته وبراعته في القتال، فلا أحد يستطيع أن يترك علامة تسوم وجهه بالسيف، والأمثلة والشواهد التي تصوّر جمال صخر كثيرة يكفي أن نشير إلى بعضها :فقد كنّت عن قوّة قبضته "بشربث أطراف البنان" وكنّت عن طول قامته "بطول النّجاد" وكنّت عن حلمه "بالجابر العظم الكسير"، "ومقيل عثرة كلّ ذي عذر" وكنّت عن عفته " بطيب الأثواب وبياضها" واعتزال النّوق السريعة آخر الليل " وعن حسن ضيافته " بالفكه على خير الغداء" وكنّت عن لين جانبه "بأرج العطف" وعن بشاشته وهشاشته في وجوه قومه بقولها "ولا هو خرق في الوجوه قطوب " وعن شبابه وفتوته " ولم يعلّه الشّيب واضحا " وكنّت عن فحولته ورغبة النّساء فيه "

(1) ديوان الخنساء، ص 18.

(2) المصدر نفسه ، ص 9.

(3) المصدر نفسه ، ص 13.



باستبضاع النساء والبغايا عند رؤيته" وغيرها من الصور الكنائية التي تعكس جمال أوصاف وصفات صخر الخلقية والخلقية التي تكاد تكون أسطورية لا تجتمع في بشر .

#### 4.3 سيادة صخر في الصورة الكنائية وأبعادها النفسية :

أكثر الروايات تفيد أنّ صخرًا ومعاوية كانا سيّدين من سادة بني سليم، وقد كان أبوهما يُمسكهما ويتجوّل بهما في سوق عُكاظ، وكلّهُ فخر وانتشاء، بجمالهما ومقامهما في القبيلة وبين العرب، وهو يردّد بأعلى صوته جهارًا نهارًا: "أنا أبو خيرى مُضر" ولا ينكر أو يردّد عليه أحد من العرب تصديقًا لقوله، واعترافًا له بذلك، هذه الصّفة والمكانة دفعت الخنساء إلى التّغني بها في قصائدها وتصويرها في أبهى حلّ لها بدءًا من قولها المشهور :

طويلُ النَّجادِ رفيعُ العِمادِ \* سَادَ عشيرَتُهُ أَمْرَدًا<sup>(1)</sup>.

والشّاهد في قولها "رفيع العِماد" و"ساد عشيرته أمردا" فقد جعلت الخنساء رفعة عمود الخيمة دليلًا على سيادة أخيها في القبيلة وعلو مقامه بين قومه، فبيته واسع وعالٍ ويُرى من بعيد، فيقصده القاصي والدّاني، والحرّ والعاني، ويدخله السيّد والفقير، الطويل منهم والقصير، فالصورة هنا كناية بالتّلويح إلى سيادته لأنّها كناية بعيدة الوسائط أمّا قولها: "ساد عشيرته أمردا" فكناية عن رشدته وحكمته وحنكته وسداد رأيه، فلولا ذلك لما كان مؤهلاً للسيادة وشاربه ولحيته لم ينبتا بعد ، ومما يماثلها من الصور الكنائية ويشاكلها في البلاغة قول الخنساء :

جَهْمُ المُحَيَّا نُضِيءُ اللَّيْلِ صُورُهُ \* أَبَاؤُهُ مِنْ طِوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ<sup>(2)</sup>

كنت الخنساء عن سيادة آبائه بعلوّ بنائهم والضمير المتّصل في قولها أَبَاؤُهُ يعود على صخر وبذلك تنسب الخنساء هذه الصفة وتسقطها وتجعلها لازمة بأخيها، فهو مورّث المجد، كابرًا عن كابر، وسيّد ابن سيّد من السّادة الثّمّ الثّمّ القُماقم، وقد استعانت الخنساء في تشكيل صور السّيادة بالتّعريض والكناية عن نسبة أحيانا حيث تقول :

وَإِذْ يَتَحَاكُمُ السَّادَاتُ طُرًّا إِلَى أُبْيَاتِنَا وَذَوُو الْحُقُوقِ<sup>(3)</sup>.

(1) ديوان الخنساء، ص 30.

(2) المصدر نفسه ، ص 50.

(3) ديوان الخنساء، ص 104.

البيت كلّه كناية عن نسبة الشرف إلى بني سليم وتعريض جميل بسيادة قوم الخنساء ومكانة قبيلتها وعلوّ مقامها بين القبائل، وقد نسبت العلوّ و الشرف إلى بيوتهم لا إلى أصحابها والذي بدوره يعكس شرف ساكنيها وقاصديهم، وقولها أيضا :

**وَقُولِي إِنَّ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ \* وَفَارِسَهُمْ بِصَحْرَاءِ الْعَقِيقِ<sup>(1)</sup>.**

في البيت تعريض بمكانة وسيادة صخر وعلوّ منزلته في القبيلة، ويُفهم هذا التعريض من جهة القرينة والسياق لأنّ السيّد المدفون بصحراء العقيق هو صخر كما تذكر بعض الروايات، ثم تتّجه الخنساء إلى إثبات سيادته مستعينة بهيئته وطوّته وجمال وبهاء طلّعه فتقول :

**فَذَلِكَ فِي الْجَدِّ مَكْرُوهُهُ \* وَفِي السَّلَمِ تَلَهُوٌ وَتُرْخِي الْإِزَارَ<sup>(2)</sup>.**

إرخاء الإزار أو إسباله تحت القدمين صفة من صفات الملوك والسلّاطين ودليل على السيادة، والتّرف وقد عدلت الخنساء عن ذكر هذه الصفة مباشرة إلى ذكر لازمة من لوازمها كإرخاء الإزار، لتثبت بذلك سيادة مقرونة بالدليل و البرهان، وليست محض ادّعاء وافتراء ونفخا للهواء . وتستعين الخنساء بشكل آخر من أشكال التصوير الكنائي الذي تُنسب فيه الصّفة إلى لازمة من لوازم الموصوف لإثبات الصفة له أو ما يسمى كناية عن نسبة كما أشرنا كقولها :

**تَرَى الْمَجْدَ يَهْوِي إِلَى بَيْتِهِ \* يَرَى أَفْضَلَ الْكَسْبِ أَنْ يُحْمَدَا<sup>(3)</sup>**

والصورة هنا كناية عن نسبة المجد والسّيادة إلى صاحب هذا البيت، فقد أثبتت الخنساء هذه الصفة بإثبات صفة المجد إلى بيته الذي يُحيلنا مباشرة إحالة ذهنيّة إلى سيادة صخر صاحب هذا البيت، فالذي يصحّ في الحقيقة أن تُنسب السّيادة لصاحب البيت لا إلى البيت نفسه . وتتحو الخنساء منحى آخر في تصويرها الكنائي للسيادة حيث تستعين أحيانا بالكناية ذات البعد الرّمزي حيث نجد في الديوان الذي شرحه أبو العباس ثعلب :

قول الخنساء :

**فَذَاكَ الرِّزُّ عَمَرَكَ لَا كَبُنُّ \* عَظِيمُ الرَّأْسِ يَحْلُمُ بِالنَّعِيقِ<sup>(4)</sup>.**

وقد ورد في ديوانها :

---

(1) ديوان الخنساء ، ص 103.

(2) المصدر نفسه ، ص 54.

(3) المصدر نفسه ، ص 30.

(4) أبو العباس ثعلب، شرح ديوان الخنساء، ص 25 .

هو الرزء المبيئ لا كباس \* عظيم الرأى يحلم بالنعيق<sup>(1)</sup>

والبيت الأصح في تقديري المتواضع هو الأول وذلك لأن الثاني لا يصح معناه، فكيف لعظيم الرأى أن يحلم بالنعيق خلف الغنم و الإبل، فقولها "عظيم الرأس" كناية بالرمز عن الحمق والبلادة وسقوط الهمة، خاصة إذا كان عظم حجم الرأس لا يتناسب مع عظم حجم الجسم والهيئة، ومثله في كلام العرب "فلان عريض القفا" أو "عظيم الوسادة" وغيرها بمعنى أنه أبله وبليد وقليل الهمة وكل همّه من الدنيا النوم والراحة، والأكل والرعى، وأن يتخذ من الوسائد ما عرّض، ولكن الخنساء هنا تنفي هذه الصفة المستبحة جملة وتفصيلا، بأداة النفي "لا" التي عودتنا عليها في معظم صورها الكنائية بقولها و "لا كبن عظيم الرأس يحلم بالنعيق" والكبن والكباس سواء وهو الرجل الثقيل النائم عظيم الهامة، لتدل بذلك أنه ذا همة عالية وليس براع يتعلق بالإبل والتوق .

ومن الصور الكنائية التي تعكس مقام صخر ومكانته العالية في القبيلة، الكناية التي تُذكر فيها الصفة ويُراد بها نفس الموصوف، كقول الخنساء:

فارسُ الحربِ والمعتمِّ فيها \* مدرةُ الحربِ حينَ يلقى نطاحا.

\*\*\*

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم \* نعم المعتمِّ للداعين نصار

\*\*\*

وابكي المعتمِّ زينَ القائدين \* إذا كانت الرماحُ خلعَ أشطان<sup>(2)</sup>

المعتم هنا كناية عن موصوف وهو صخر، والعمامة تحمل من الأبعاد الرمزية ما تحمل، فهي ترمز أول ما ترمز إلى العروبة، ثم إلى السيادة والشرف، حتى أن العربي قديما كان يأنف من نزعها وكان مستعدا للتنازل عن كل ما يملك ولا تنزع منه عِمامته، وفي قصة الأعرابي مع كسرى عظيم الفرس أكبر دليل حيث أغراه لينزع عِمامته فرفض الأعرابي ذلك ، فعرض عليه مشاطرته ملكه فرفض ذلك أنفة وكبرياء، فالعِمامة كانت رمزا للأصالة والعروبة والسيادة زمن الجاهلية والإسلام، وحتى في بعض العصور التي تليها، وقد جاء الديوان زاخرا بالصّور الكنائية

(1)،ديوان الخنساء، ص 104.

(2)،المصدر نفسه ، ص 27،47،136.

التي تصوّر السّيادة في أسمى معانيها، وقد أبدعت الخنساء في تشكيلها فتتوعد وتشكّلت بين كناية عن صفة وموصوف ونسبة ورمز، وتعريض وإرداف.. وغيرها لتثبت الخنساء بذلك مدى براعتها وتمكّنها من الناحية الفنية والإبداعية، ونضج تجربتها الشعريّة والشّعوريّة .

ومن مליح كنايات الخنساء عن السّيادة قولها :

**الحاملُ الثَّقْلُ المُهمُّ \* من المُلَمَّاتِ الفُـوَادِحِ.**<sup>(1)</sup>

وقولها:

**وضيفٍ طارقٍ أو مستجيرٍ \* يُروِّعُ قلبُه من كُلِّ جَرَسٍ**  
**فأكْرَمَه وَاْمَنَه فَاْمَسَى \* خَلِيًّا بِأَلِه من كُلِّ بُؤْسٍ.**<sup>(2)</sup>

فلا يُكرم ولا يُجير إلّا السيّد الهُمام، ولا يحمل الثّقْل عن الفقراء والأيتام، إلّا الكريم عالي المقام، وكيف لا تتغنّى الخنساء بسيادة أخيها وعلو مقامه في قومها وفي نفسها وهي التي جعلته وصيا عليها وأسندت له حرّية التّحكم في أمر زواجها، وقد قاسمها ماله وقوت عياله مرتين، وهي القائلة :

**لئن لم أُؤت من نفسي نصيبًا \* فقد أودى الزّمانُ إذا بصخرٍ**<sup>(3)</sup>

شقاء الخنساء وذلّها مرهون عندها بموت أخيها، السيّد الجَحْجَاح بن السّادة الشّم الجَحَاجِح . ولكن السّؤال المطروح: ما علاقة كلّ هذه الصّور الكنائيّة بحالتها النّفسية وتجربتها الشعورية؟ أولّ شيء نفسي خفيّ يتراءى لنا من خلال تشكيل صورها الكنائيّة التي تمجّد وتعظّم فيها الخنساء صخرًا سواء بذكر جماله أو كرمه وشجاعته، وعلو مقامه وسيادته كلّها تشي بفكرة وعقدة التّبعيّة العمياء التي تسيطر على فكر الخنساء، وقد أقرّت بذلك بلسانها في قولها الذي سقناه آنفاً:

**لئن لم أُؤت من نفسي نصيبًا \* فقد أودى الزّمانُ إذا بصخرٍ**

حيث تربط سعادتها وشقاءها ببقاء صخر في حياتها، وكلّ صورها تقرّ بذلك، وكأنّ الخنساء كانت تعبد صخرًا أخاها، فهي تمجّده لدرجة التّقديس، ولولا معرفتنا بأنّ صخرًا أخ لها من أبيها لقلنا هذا الرّجل المثالي الذي تمجّده الخنساء زوجها أو عشيقها، فلم تترك الخنساء شاردة ولا

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص21.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 84.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص 77.

واردة أو صفة من صفاته المعنوية ولا الجسدية إلا ذكرتها ومجّدتها، وتغنّت بها في شعرها وصورتها، فالخنساء تشعر في أعماق قلبها ونفسها بأنّها تابعة ومتعلّقة بصخر رُوحيا ونفسيا وماديا واجتماعيا، ولعل مردّ ذلك لعدّة اعتبارات نفسية شعورية أو لاشعورية، فربما مردّ تعلقها به لأنّه كان أفضل من يهتمّ بها و يُشعرها بالاحتواء في صغرها، أو ربّما لأنّها كانت متعلّقة به ماديا وماليا فهو الذي كان يشاطرها و يقاسمها ماله وقوت عياله كلّما افتقرت حالها، أو ربّما رأت فيه ملامح الرّجل المثّال الذي كانت تتمناه زوجا لها وتتشده وتحلم به في مخيلتها وأحلامها، أو ربّما كانت تشعر بميل غريزي إليه على اعتبار أنّ صخرا لم يكن أخا شقيقا لها من أمّها، وربما هو وفاء الأخت لأخيها بكلّ ما تحمله كلمة الأخوة من معاني الوفاء وغيرها من الاحتمالات الواردة .

وحتى فكرة التّعلق والتّبعية في نفس الأنثى تجاه الرّجل تعتبر قضية غريزية وفطرية في نفس كلّ أنثى سويّة ، فالأنثى منذ نعومة أظافرها وهي تبحث عن الحماية والاحتواء والسند والاهتمام ومن يُشعرها بؤنوثتها وقيمتها، فتجدها عادة تبحث عنها في أبيها أو إختها أو زوجها وبنيتها، أمّا قضية الرّجل المثّال الذي طالما شغل عقل الأنثى في كلّ زمان ومكان فأمرّ وارد ، فالخنساء على غرار كلّ النساء تحمل هي الأخرى في مخيلتها صورة لهذا الرّجل المثالي الذي لم تجده في كلّ أزواجها الذين مرّوا بها، لذا كانت تراه في صورة أخيها المحرّم عليها فسعت إلى تمجيده وتعظيمه كنوع من التّعويض النّفسي عن خيبتها التي منيت بها في كلّ أزواجها الذين مرّوا بها.

### 5.3 البكاء والحزن في الصّورة الكنائية وأبعاده النّفسيّة :

"لقد بلغت الخنساء أقصى مراتب الشّهرة برثائها الحزين ونشيجها المؤلم، ولوعتها التي لا تنقضي، وجالت في أعماق النّفس البشريّة تجتلي الضّعف الإنساني أمام الموت، مستسلمة حيناً ورافضة في أكثر الأحيان، تمجّد القوّة والنّصر، وتبتغي الحياة فلا تلقى إلاّ دماراً، وهلاكاً وموتاً زؤاماً، وقد ملأت الدّنيا بكاء ولوعة وانتحاباً ودموعاً وعويلاً، وحفرت بأشعارها حفراً في قلب كلّ مؤثّر حزين وبأشعارها الرّقيقة عبّرت عن مرارة الثّكل وألم الموت وصوّرت التّجربة الإنسانية أصدق تصوير"<sup>(1)</sup> .

(1)أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 38 .

وقد تباينت وتعددت صورها الفنية التي تعكس حزنها وألمها على فراق أخويها وقد كان للكناية نصيبٌ وافر منها، فكانت صورها الكنائية تنبض تفجّعا وتنضح ألما ودما كزفرات ساخنة مكظومة في صدر امرأة مهمومة، مكسورة الجناح تعيسة الحال، كسيفة خاطر والبال، ومن أجمل ما كنّت به الخنساء عن حزنها وشدة لوعتها قولها :

تَقُولُ نِسَاءٌ شَبِتَ مِنْ غَيْرِ كِبَرَةٍ \* وَأَيْسَرُ مِمَّا لَقِيتُ يُشِيبُ.<sup>(1)</sup>

والشاهد في قولها "شبت من غير كبرة" كناية عن عظيم فجيعتها ومصابها وشدة وقعه على نفسها ، حتى أنه أخذ منها رونقها وماء وبهاء وجهها، وزهرة ربيع عمرها، فشيبها وأخذ أجمل ما فيها قبل الأوان، وحتى وإن كانت الصورة تبدو دلالتها حقيقية وواقعية، ولكنها تحمل وتخفي في ثناياها دلالة كنائية وبعدا مجازيا أكثر منه وضعيا، فشيب الرأس قبل أوانه كناية عن تعرّض صاحبه للمصائب وضعف جسده وقلة نومه وغيرها من أسباب الشيب المبكر، وقد عبّرت عن قوّة صبرها وقدرتها على التّحمل في تعريضها في الشّطر الثّاني من البيت في قولها "وأيسر ممّا لقيت يُشيب" والذي يوحي بقدرتها على التّحمل ومدى جلدها و صبرها على مصابها الجلل، وهو تعريض آخر في الوقت نفسه بضعف وخور صوحيباتها اللاتي كنّ يتغامزن عليها ويتتمرن على شكلها وحالها الذي آلت إليه، والدليل في قولها الذي يمكن تأويله "لو أنّ إحداكن أصابها عُشْرُ ما أصابني" لشابت نواصيها واندلقت أشداقها ومآقيها وذابت أحداقها وأفل بريقها ونجمها ، وكأني بالخنساء تدافع عن نفسها في هذا البيت، وتبحث عن مبرّر ومصوِّغ لها تقنع به صوحيباتها، وهذا ما يشي ويشير إلى تأثير عقدة الشيب عليها، هذه العقدة النفسيّة موجودة عند معظم النّساء وحتى عند بعض الرّجال في كلّ زمان ومكان .

تتأثر وتتغيّر المرأة حين تصل إلى سن اليأس أو حين تقترب من سن الأربعين ويغزو شعرها الشّيب، وقد تظهر التّرهلات الجلديّة في جسدها وأطرافها، وتبدو التّجاعيد على ملامح وجهها بشكل أكثر وضوحا وبروزا مقارنة بالرّجال، لعدّة اعتبارات قد تكون بيولوجية أو هرمونية وحتى نفسيّة، فالمرأة عادة تضعف وتشيخ بسرعة بسبب كثرة حملها وإرضاعها الذي ينخر عظمها وجسمها ويمتصّ شبابها وبريق حسننها، أو ربّما لضعف تكوين طبيعة جسد الأنثى، لذا إذا ظهرت هذه الأعراض على وجهها وجسدها مبكرا، شعرت المرأة بالانطفاء، فتميل عندئذ إلى

---

(1)ديوان الخنساء، ص 15.

النكوص والانزواء والانطواء والابتعاد عن أعين ونظرات الناس، خاصة منهم الرجال، لما تراه من أفول وتراجع في جمالها، وهذا الخجل من ملامح الشيوخة المبكرة فطري في كل أنثى، والخنساء على غرار كل النساء كثيرا ما كانت تتبرّم وتمتعض من نظرات وتعليقات النساء على شكلها الذي آلت إليه بعد حزنها الذي ألمّ بها وغير ملامحها وهي التي كان يُضرب المثل بجمالها وكأنّ النساء وجدن الفرصة السانحة ليشمتن بها وبجمالها الذي كان يحجب بنوره جمالهن فاستغلّين الفرصة للنيل والانتقام منها .

ومن الصور الكنائية التي تصور حزن الخنساء وشدة لوعتها وانطوائها وحزنها وتأثرها النفسي بمصائبها قولها:

لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ الْعَزَا \* وَطَاطَأْتَ رَأْسِي وَالْفَوَادُ كَيْبُ<sup>(1)</sup>.

وتظهر الصورة الكنائية في قولها: "طاطأت رأسي" كناية عن حزنها وذللها وانكسار جناحها، فطاطأة الرأس من روافد الحزن وتوابع الذلل حيث يظلّ الموتور كئيبا منطويا على نفسه يجترّ همومه ويتجرّع حزنه، وقد عدلت الخنساء عن ذكر هذه الصفات " الذلل والحزن والانطواء والانكسار النفسي" صراحة ودلّت عليها بلازمة من لوازمها وأثر من آثارها "طاطأة الرأس" و "شيب الشعر المبكر" بل لم تكتفي بهذه الصورة في التعبير عن حزنها فغاصت إلى آثاره في أعماق جسدها ومظهرها ونفسها حيث تقول :

دَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مِنِّي جَنَاحِي \* هُلْكَ صَخْرٍ فَمَا أُطِيقُ بَرَاخَا<sup>(2)</sup>.

دقة وهشاشة العظم كناية عن الضعف الجسدي الذي آلت إليه الخنساء، فهي بعد مهلكه لا يطيب لها مأكّل ولا مشرب حتى أصبحت هزيلة شاحبة، ومما زاد الكناية قوة وبلاغة قولها " وهاض منّي جناحي" فكلمة الجناح استعيرت بسبب ما تحمله من معاني الحماية والدّفء والحنان والرفق ولين الجانب الذي كانت تستمدّه الخنساء من صخر، وقد كُسر هذا الجناح وأصبح غير صالح أو غير قادر على الطيران، فهي كسيرة حسيرة، مُقعّدة من هول الصدمة الكبيرة، ودلّ على ذلك قولها "فما أطيق براخا" وقد بلغ بها الحزن إلى حدّ معاقبة نفسها وابنة أخيها "صفية" حيث تدعوها للبكاء تحت حرّ الشمس قائلة :

(1) ديوان الخنساء، ص 15.

(2) المصدر نفسه ، ص 26.

فَقُومِي يَا صَفِيَّةُ فِي نِسَاءٍ \* بَحَرَ الشَّمْسِ لَا يَبْغِينَ ظِلًّا  
يُشَقِّقَنَّ الْجُيُوبَ وَكُلَّ وَجْهِ \* طَفِيفٌ أَنْ تُصَلِّيَ لَهُ وَقَلًّا<sup>(1)</sup>

في قولها ودعوتها صافية للبكاء تحت حرّ الشمس بدل فيء الظلّ، كناية عن عظمة مصابها وقنوطها وكأنّها تنتقم بفعالها من نفسها ومن حظّها العاثر، بل تمعن في حزنها ومعاقبة نفسها بحرمانها من جميل ثيابها حيث تقول:

فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَزْقُبُهُ \* حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أَسْتَارُ.  
أُرْعَى النُّجُومَ وَمَا كُفِّتُ رَغِيَّتَهَا \* وَتَارَةً أَتَغَشَّى فَضْلَ أَطْمَارِي<sup>(2)</sup>

قول الخنساء "بتّ ساهرة للنجم أرقبه" كناية عن كثرة سهرها وشدة أرقها، فألمها وحزنها أسهر ليلها وقصّ مضجعها، فتبّيت ساهرة تعدّ النجوم، أمّا قولها: "أتغشى فضل أطماري" فكناية عن إهمالها لنفسها ومظهرها ودليل على قنوطها وعدم رغبتها في الحياة، فهي لا تلبس أو تتغشى إلّا بالبالى والرتّ من ثيابها، وتطرح كلّ نفيس وغالٍ إمعاناً في معاقبة نفسها، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك فقد فكّرت في قتل نفسها من شدة حزنها وقنوطها حيث تقول :

هَمَمْتُ بِنَفْسِي كُلِّ الْهُمُومِ \* فَأُولَى لِنَفْسِي أُولَى لَهَا.  
سَأَحْمِلُ نَفْسِي عَلَى آلَةٍ \* فَأِمَّا عَلَيْهَا وَإِمَّا لَهَا<sup>(3)</sup>

وصلت درجة الحزن والقنوط بالخنساء إلى حدّ التفكير في قتل نفسها بآلة حادّة، ويظهر ذلك في قولها "هممت بنفسي كلّ الهموم" كناية عن محاولة قتل نفسها، وممّا يعكس حقيقة قنوطها تهديدها لهذه النفس الحزينة بتكرار قولها "أولى لها" الذي يدلّ على التّهديد والوعيد والذي يبدو أنّها اقتبسته من سورة القيامة، ثم قولها لمّا ضاقت بنفسها التي بين جنبيها "سأحملها على آلة". والآلة هنا كناية عن الرّمح أو أي شيء حاد كالسيف، حتى تستريح من عذابها الذي ينغصّ عيشها ويقصّ مضجعها ، هذه الصور الكنائية المأساوية تصور حالة الخنساء النفسية المنهزمة والمتشظيّة والمتصدّعة بعد موت أخيها حتى أصبحت تعرّض في كلامها برغبتها في الانتحار و التهديد بقتل نفسها.

والسامع والقارئ لصورها الفنية المأساوية يعذرها ولا يلومها لأنّها امرأة والبكاء عندها فطرة وغريزة

(1) ديوان الخنساء ، ص 110.

(2) المصدر نفسه ، ص 58، 49.

(3) المصدر نفسه ، ص 121.



ومن كنايات الخنساء التي تعبر عن حزنها واضطراب نفسها قولها :

قَدْى بِعَيْنِكَ أُمٌ بِالْعَيْنِ عَوَارُ \* أُمٌ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ<sup>(1)</sup>.

الشَّطر الأول كناية عن كثرة بكائها، وجفاف دموع عينها التي جُرحت مآقيها فتقرحت أجفانها فهي لا تكاد تفتح عينيها، كالمصاب بالقذى أو الرَّمَد ثم تردف قولها بأسلوب ساخر مفعم بالتجاهل والتغابي المتعمد والقنوط أو ربما التسلّي، فتسأل نفسها عن سبب بكائها، وكأنّها تراوغ حزنها بقولها هذا، أو تتناسى ألمها وهمّها الذي ألمّ بها، حيث تقول: متسائلة "أُمٌ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ" كناية عن موت الأحبة .

والكنايات التي تصور حزن الخنساء كثيرة يصعب حصرها و ذكرها كلّها.. وكلّ ما يهمنا أن نستجلي البعد النفسي لها .فالملاحظ عند تتبع الكنايات التي تتحدث عن حزنها وبكائها أنّها تدور في فلكين اثنين، كنايات تصوّر آثار الحزن الظاهر على جسدها وملامح وجهها، من شيب الشَّعر المبكر، وكثرة البكاء، ونحافة الجسم، ودقّة العظم ،وعدم الرّغبة في الطَّعام، وإهمالها لجمالها وبيتها، ولبسها الثياب القديمة، واتّخاذ الصّدار، وحلق الشَّعر، وتعليق النّعلين ، وغيرها من الآثار المادية البارزة على مظهرها الخارجي الذي يوحي ويعبر عن حزنها وسوء حالها الذي يُغني عن شعرها ومقالها، ويدفعها إلى الانطواء والاختباء عن الأعين والأنظار .

وكنايات تصوّر عميق حزنها الدّاخلي، و يتعلق بحزن نفسها وروحها كالسَّهر، والقنوط، والرّغبة في الانتحار، ومعاقبة النّفس، والانطواء، والعذوانية، والتّهويل والسّادية، وغيرها من الأمراض النفسية و الآثار المعنوية التي تصاحب حزنها الداخلي ،وهذا النوع من الحزن يمثل نزعة أنثوية محضة عند الخنساء ،فالمراة بطبيعة تكوينها الجسدي الضّعيف وميلها الغريزي والفطري إلى الشكاية وكثرة البكاء، وجانبها العاطفي الجيَّاش، تميل دائما إلى المبالغة في التّعبير عن حزنها وتضخيم مصابها، وإظهار لوعتها وضعفها، وكأنّها الوحيدة التي تُوفي لها مقارنة بالرجال الذين كثيرا ما يتكتّمون ولا يظهرون ضعفهم وجزعهم أمام غيرهم حتى لا يعطوا عدوهم فرصة الشّمات بهم ، وهذا أمر طبيعي في نفس كلّ أنثى، فالمرأة كتلة عاطفية من المشاعر المعقّدة والحسّاسة، التي تتأثر بأبسط الأشياء فما بالك بفقد قريب أو حبيب، لذا نهاها الله في القرآن وأمرها بالابتعاد عن الأحزان وأسبابها، لمعرفته المسبقة بطبيعة تكوينها والأثر البالغ الذي يخلفه

(1) ديوان الخنساء، ص47.

على نفسها وجسدها، فقد يؤثر هذا الحزن في سلوكها ويسبب لها اضطرابا في هرموناتها و تهيجا في أعصابها وانتكاسة وتغيرا في شكلها ونفسها وفُرس حملها ، لذا فمن الطبيعي أن تجنح الخنساء بصور حزنها هذا الجنوح فتبالغ وتفرط في التعبير وتصوير الحزن، وهذا أكبر دليل على أنوثة صورها وأسلوب بكائها، وعلى العموم التشكيل الكنائي عندها كان ينزع كثيرا إلى التصوير المادي والجسدي فمعظم كناياتها تتعلق بالصورة المادية والجسدية لصخر ولحزنها وهذا ما يعزز فكرة ميلها إلى التجسيد والتجسيم في شعرها وهي نزعة أنثوية محضة في اعتقادي.

#### 4.تشكيل الصورة المجازية وأبعاده النفسية:

يعتبر المجاز بأنواعه المختلفة، من بين الصور البيانية والفنية التي يستعين بها الشعراء، عند محاولتهم تجسيم أو تشخيص معانيهم، أو عند نقل أحاسيسهم إلى قرائهم و سامعيهم، بأسلوب فيه مبالغة وإخفاء يحتاج عادة إلى مهارة و ذكاء، لذا عُني به الشعراء عنايتهم بالتشبيه والاستعارة، لأنه يفتح لهم مجالا أرحب، لبسط معانيهم، أو إخفاء قصدهم و مراميهم، فهو في الأساس يقوم على استخدام الألفاظ في غير ما وُضعت له في لغتهم، مع وجود علاقة أو قرينة من اختيارهم كمفتاح أو شفرة، تُحيل قراءهم وسامعيهم إحالة ذهنية إلى مقاصدهم المجازية، وتمنع عنهم إمكانية إرادة معانيهم الحقيقية التي وُضعت لها في صورهم، فإن كانت هذه العلاقة والقرينة التي اختارها الشاعر مبنية على المشابهة، كان مجازه استعارة، وإن كانت هذه العلاقة مطلقة وغير مقيدة كان مجازه مرسلا أو عقليا، لأنهما يرتبطان بمرامي الكلام عند الأنام في المجاز المرسل ، أو بإسناد الفعل إلى غير فاعله مجازيا إن لم ينجزه فعليا، عندها يكون المجاز عقليا.

#### 4.1المجاز المرسل في صور الخنساء وأبعاده النفسية:

للمجاز المرسل في صور الخنساء حضور قوي، وقد كان له ارتباط وثيق بحالتها النفسية، حيث أغنت به الخنساء شعرها وصورها، لما له من أهمية في إخفاء المعنى المراد، بأسلوب بلاغي راقٍ، لا يدركه إلا من اتقنت قريحته من العباد، وزادت خبرته، ولطف حسه الفني، لأن المجاز المرسل من الصور البيانية التي تثير فضول القارئ، وتبعث فيه الحيرة والدهشة والشعور بالضعف والعجز أمام الدلالات المترامية، والمعاني الخفية المتسامية والمتوارية في نفس الشاعر وفي جيوب وأكمام الصور و القصيدة .

وهذا ما كان يمنح الخنساء دائماً فرصة لإخفاء جانبها الوجداني، داخل أوعية الألفاظ والمعاني،  
ومن الصور المجازية النفسية قول الخنساء:

دَارَتْ بِنَا الْأَرْضُ أَوْ كَادَتْ تَدُورُ بِنَا \* يَا لَهْفَ نَفْسِي فَقَدْ لَاقَيْتِ صَنِيدًا.

\*\*\*

وَأَذْكُرُهُ إِذَا مَا الْأَرْضُ أَمَسَتْ \* هَجُولا لَمْ تُلَمَّعْ بِالْوَمِيزِ (1).

وتظهر البؤر المجازية في قولها: "دارت بنا الأرض"، "الأرض أمست هجولا" مجاز مرسل  
علاقته الكلية، حيث أنها أطلقت الكل "الأرض" بما تحمله الكلمة من معنى شمولي يابسة  
وبحار، وأرادت طبعاً جزءاً منها، أو على الأقل البقعة التي كانت تقف عليها الخنساء، والمعنى  
المراد هنا هو مبالغة الخنساء في التعبير عن رد فعلها يوم نُعي إليها خبر موت أخيها صخر،  
حيث تقول أنها شعرت بدوار وأغمي عليها من هول الصدمة، هذا الدوار الذي يُشعرك بأن  
الأرض تدور بأطرافها كلها، وفي هذا مبالغة تدلّ على فداحة حجم مصابها و الصدمة النفسية  
الكبيرة التي حلت عليها وألمّت بها.  
أما قولها:

فَارِسٌ يَضْرِبُ الْكَتِيبَةَ \* بِالسَّيْفِ إِذَا أَرْدَفَ الْعَوِيلُ (2)

"ضرب الكتيبة بالسيف" مجاز مرسل علاقته الكلية، فصخر لا يضرب الكتيبة ككتلة واحدة  
مجتمعة، وإنما يضرب بعض رجالها وفرسانها وهم جزء منها، فالخنساء أطلقت الكل وأرادت  
الجزء، لتعظيم مكانة صخر في نفس سامعيها وبيان شدة بؤسه وشجاعته في القتال، وأنه السبب  
الرئيس في النصر، كما يظهر المجاز العقلي في إسنادها الفعل يضرب الكتيبة إلى غير فاعله  
فصخر لا يضرب الكتيبة بمفرده بل بجيشه وفي هذا مبالغة وتقديس لصخر ألفناه من الخنساء  
ومن علاقات المجاز المرسل المحلية نذكر منها بعض الشواهد في شعر الخنساء:

وَإِذْ يَتَحَاكَمُ السَّادَاتُ طُرًّا \* إِلَى أُبَيَاتِنَا وَدَوُو الْخُفُوقِ.

أَبْلَغُ سُلَيْمًا وَعَوْفًا إِنَّ لَقِيَتُهُمْ \* عُمَيْمَةً مِنْ نِدَاءٍ غَيْرِ إِسْرَارِ. (3)

(1) ديوان الخنساء، ص 89، 40.

(2) المصدر نفسه، ص 115.

(3) المصدر نفسه، ص 59، 32.

لا يحتكم السادات إلى بيوت بني سليم، بل يحتكمون إلى أسيادها و إلى ذوي النّهي والعدل فيها، فأرادت الخنساء بهذا المجاز المحليّة فأطلقت الدّيار وأرادت ساكنيها، لأنّها محلّ الأسياد الذين يقصدهم الناس والعباد ، وفي هذا دليل على مكانتهم العالية بين القبائل، ويعكس هذا المجاز المرسل مدى اعتداد الخنساء بقومها وارتفاع "الأنا الجمعي" عندها فهي لا تترك مزية ولا فضلا إلا وألحقته بقومها ويمكن اعتبار هذه الصورة كناية عن نسبة.

وكذلك في قولها "أبلغ سُلَيْمًا وعوفًا" فالبلاغ لا يكون للقبيلتين كمكان وموضع بل يكون لأهل و سكّان هاتين القبيلتين اللّتين يسكن بهما أخوال صخر في بني عوف وكلّهم قد تقاعسوا عن نصرته والدفاع عنه والثأر له يوم طُعن، وما سليم وعوف، إلا مواضع تواجدهم لا تسمع ولا تعي قول الخنساء حتى تلبيّ النداء، الموجّه لأخوال صخر و قومهم بهذا الأسلوب الذي فيه تهكّم واستهزاء وذلك بتعمّد تصغير الخنساء لكلمة " العام " وهو النداء للحرب الذي تستنفر فيه الجميع بكلمة "عُميمة" لمعرفتها بتخاذلهم وجبنهم في الثأر لها، والدليل على ذلك قولها بعد هذا البيت :

أَعْنِي الَّذِينَ إِلَيْهِمْ كَانَ مَنْزِلُهُ \* هَلْ تَعْرِفُونَ ذِمَامَ الضَّيْفِ وَالْجَارِ ؟  
لَوْ مِنْكُمْ كَانَ فِينَا لَمْ يَنْلِ \* أَبَدًا حَتَّى تُلَاقَى أُمُورٌ ذَاتُ آثَارِ  
كَأَنَّ ابْنَ عَمَّتِكُمْ حَقًّا وَضَيْفُكُمْ \* فَيُكْمِ فَلَمْ تَدْفَعُوا عَنْهُ بِإِخْفَارِ (1).

هذا المجاز يُعبّر عن حجم الخُذلان الذي مُنيت به الخنساء، بعد موت أخيها صخر وتكرّر أخواله له ولها .

ومن علاقات المجاز المرسل الموجود بكثرة في صور الخنساء علاقة " الجزئية".  
حيث تقول الخنساء :

أَلَا أُبْلَغُ سُلَيْمًا وَأَشْيَاعَهَا \* بِأَنَّا فَضَّلْنَا بِرَأْسِ الْهُمَامِ. (2)

وقولها :

فَلَا وَأَبِيكَ مَا سَلَيْتَ صَدْرِي \* بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتَ وَلَا عُقُوقِ (3).

(1) ديوان الخنساء، ص 59

(2) المصدر نفسه ، ص 133.

(3) المصدر نفسه ، ص 103

يظهر المجاز المرسل في كامل البيت الأول ، فالشطر الأول مجاز علاقته المحلية لأنّ البلاغ يوجّه لبني سليم لا إلى قبيلتهم، والشطر الثاني علاقته الجزئية، حيث أطلقت الجزء وهو الرأس وتقصد به صخرا ككل بدمه ولحمه، لا برأسه فقط، وإنّما جرت العادة عند العرب أن يعبروا بالرأس عن السيّد والقائد والرجل بشكل عام، وهذا مما زاد المعنى بلاغة وقوة وجمالا، وبين حجم اعتزاز الخنساء بأخيها الذي تعتبره رأس قبيلتها ،وكذلك الأمر مع قولها."ما سلّيت صدري" مجاز مرسل علاقته الجزئية حيث أطلقت الجزء وأرادت الكلّ أي نفس الخنساء، وتقصد الخنساء بقولها هذا أن صخرا خال من العيوب، وتمنّت لو أنها تجد له عيبا يدفعها لتوقف البكاء وتسلي نفسها به، وهذا من باب المبالغة في تمجيد صخر، فكيف يكون كاملا إلى الحدّ الذي لا تجد له الخنساء عيبا. ومن علاقات المجاز المرسل في صور الخنساء " اعتبار ما كان " .

حيث تقول :

#### ونلبسُ في الحربِ نسجَ الحديدِ \* ونسحبُ في السّلمِ خزا وقزا<sup>(1)</sup>

والبؤرة المجازيّة تظهر في قولها "نلبس نسج الحديد" وقولها "نسحب خزا وقزا" فالحديد لا يُلبس خاما بل يُصنع منه الدّرع الذي كان حديدا، فالأصح أن تقول الخنساء أن قومها يلبسون الدّروع أيام الحرب، فعدلت عن ذلك إلى ذكر مادة صنعها وكذلك في قولها "نسحب خزا وقزا" فالذي يسحبونه ويلبسونه أيام سلمهم الثّياب الفاخرة التي صنّعت من الصّوف والقزّ أو الحرير، فهم لا يسحبون القزّ والصّوف كمادة خام، أو يلبسونها في حالتها الأولى ،فالصورة مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان، واستعانت الخنساء بالفعل "نسحب" للدلالة على ترفهم ورفلهم في النّعيم المقيم، فهم كالملوك التي تسحب أزرها وسراويلها فخرا وتبخترا، وكذلك يمكن اعتبار الصورتين كنايةتين الأولى عن شدّة بأسهم أيام الحرب، والثّانية عن ترفهم وتنعمهم أيّام السّلم، وهذا البيت يختزل كمية من الفخر والغرور والتّباهي في نفس الخنساء مالا تحمله العبارات لو كانت حقيقية .

#### 2.4. المجاز العقليّ في صور الخنساء وأبعاده النّفسية:

أمّا فيما يخص المجاز العقلي الذي يهتمّ بالإسناد، فقد كان حاضرا في صورها وشعرها وحسبنا أن نشير إلى بعض الشواهد والأمثلة كقولها:

الحيّ يعلمُ أنّ جفّنته \* تغدو غداةَ الرّيحِ أو تسري.

(1)ديوان الخنساء، ص 82.

إِنَّ يَوْمَ الشَّرِيدِ وَرَهْطِهِ \* أَبَادَ جَفَانًا وَالْقُدُورَ الرُّوَاسِيَا<sup>(1)</sup>.

أسند الفعل "تغدو وتسري" إلى غير فاعله، حيث أسندته الخنساء إلى جفنة صخر، وإنما الذي يصح إسناد الفعلين إلى صخر نفسه، فهو الذي يسري ليلاً ويغدو صباحاً على الضيوف والفقراء لا جفنته العجماء البكماء الصمّاء، فدلت بذلك الخنساء على كرم أكثر ومقام أكبر وكرم غير منقطع وكذلك إسنادها إبادة القُدور والجفان إلى يوم مقتل صخر وهو الزّمن الذي حدثت فيه مصيبة موت صخر، فالיום هنا كزمن لم يفعلها، بل كان حدثٌ توقف الكرم والجود واقعا في يوم موته، فأسندت إليه على سبيل المجاز العقلي. وحتى تتألف الخنساء استعملت الفعل أباد الذي دلّ على انقطاع الكرم من قبيلتها كلية بعد موت صخر. وكثيراً ما تسند الخنساء الفعل إلى المصدر على سبيل المجاز ففي قولها مثلاً :

وَلَوْ كُنْتُ حَيًّا كَانَ إِطْفَاءُ جَهْلِهِ \* بِحِلْمِكَ فِي رَفْقٍ وَحِلْمِكَ أَوْسَعُ<sup>(2)</sup>

حيث أسندت مهمة إطفاء جهل الجاهل الذي يجور على غيره من الناس إلى حلم صخر ولم تسنده إلى صخر ذاته، وحلم صخر ليس الفاعل الحقيقي، فالأصل الحليم هو من أطفأ جهل الجاهل، فأسندت الخنساء الفعل إلى الحلم، "المصدر" وحذفت فاعله الأصلي "صخر" على سبيل المجاز العقلي، وهذا للدلالة على أن حلمه سجية وصفة خلقية متأصلة فيه . وهذا ما يقيس ويعكس حقيقة براعة الخنساء وقدرتها على التصوير والتشكيل الفني للألفاظ والمعاني، ومن صورها المجازية العقلية قولها :

إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَفْنَى لَهُ عَجَبٌ \* أَبْقَى لَنَا ذَنْبًا وَإِسْتَوْصِلَ الرَّأْسُ

أَبْقَى لَنَا كُلَّ مَجْهُولٍ وَفَجَعْنَا \* بِالْحَالِمِينَ فَهُمْ هَامٌ وَأَرْمَاسُ<sup>(3)</sup>

كثيراً ما تسند الخنساء الأفعال إلى الزّمان والدّهر والموت والأيام، وقد أسندت في هذين البيتين فعل الإفناء والإبقاء والاستئصال إلى الزّمان وهو مجرد وقت لاحول ولا قوة له، فالذي يُبقي ويُفني ويستأصل الرؤوس والنّفوس هو الله الواحدُ القّهّار، وعلى العموم ارتبط التشكيل المجازي لصور الخنساء بنزعة نفسية معروفة في شخصيتها ألا وهي ميلها الدائم إلى المُبالغة والتّهويل في تصوير الأشياء، وهي نزعة نفسية خاصة بعالم النساء كما رأينا.

(1) ديوان الخنساء، ص 146، 55.

(2) المصدر نفسه ، ص 91.

(3) المصدر نفسه ، ص 88.

## 5. تشكيل الصورة الرمزية وأبعاده النفسية في شعر الخنساء :

ترتبط الرموز في شعر الخنساء بصورها الفنية، وتجربتها الشعرية والشعورية الشخصية، فتعكس بذلك الجانب الذاتي والانفعالي والتفاعلي للخنساء مع المدركات الحسية والمعنوية المحيطة بها، وقد جعلت الخنساء من الطبيعة والتاريخ والعقيدة والأساطير والتراث الجاهلي منها صافيا تستمد منه بعض الدلالات والمعاني، الممزوجة بجانبها الوجداني، سواء كان ذلك شعوريا و بوعي منها أو من غير وعي أو قصد، فالرمز عندها يقوم أساسا على عنصر الإيحاء الذاتي و المجازي للألفاظ المشحونة بالدلالات النفسية الخاصة بها، وكذا الشحنة الإيحائية لذلك اللفظ وما يحمله من دلالات ومضامين رمزية اكتسبها من محيطه لعدة اعتبارات اجتماعية أو عرفية وثقافية، والملاحظ من خلال استقصائنا وتقصينا للدلالة الرمزية في شعر وصور الخنساء أنّ الخنساء لم تتجه إلى توظيف الرموز بطريقة اعتباطية، فقد سبقها إلى ذلك شعراء الجاهلية، الذين اتخذوا من مظاهر وظواهر الطبيعة مصدرا ثريا لكلماتهم وأفكارهم وصورهم الفنية، لما تحمله من دلالات رمزية ذات أبعاد عقائدية أو اجتماعية متعارف عليها في زمنهم، ووجدوا فيها مخبأ يخفون فيه مشاعرهم وشحناتهم النفسية، فكانت هناك رموز جماعية متداولة بينهم، حيث عبروا عن المعشوقة والحبيبة بالشمس والقمر والظبية، وعبروا عن الحياة والموت بالماء والمطر والنبات، وشروق الشمس وغروبها، ورمزوا للسيادة والقيادة بالأسد، والرأس، والكبش، والبناء العالي، وبالخيل رمزوا للخير، وبالناقة رمزوا للصبر والأمومة وغيرها من المدركات الحسية التي تحمل دلالة رمزية في وعيهم وثقافتهم ولغتهم زمن الجاهلية، وقد وظفت الخنساء كلّ هذا توظيفا بارعا .

أمّا الرموز الذاتية التي تحمل بعدا نفسيا ، فهي تلك الرموز الخاصة التي عادة تكون من ابتكار الخنساء نفسها حتى وإن سبقها الشعراء إليها، فتوظيف الخنساء لها كان توظيفا خاصا بها و متعلقا بتجربتها الشخصية والشعرية والشعورية، فلا تُعرف الدلالة الرمزية والنفسية لهذه الرموز إلا من خلال معرفة سياق توظيفها، وهذا يقتضي منك معرفة واطلاعا مسبقا على التجربة الشعرية للخنساء وطبعا مع الاستناد والاعتماد على دلالة بعض القرائن اللغوية المصاحبة للكلمة ذات الدلالة الرمزية في القصيدة، ومن الرموز الذاتية التي تعكس الحالة النفسية لشاعرتنا هو ذلك النوع من الرموز المرتبطة بالكناية قليلة الوسائط، والتي تنزع وتميل



إلى التّجسيم و تكاد تجمع بين الدّلالة السّيميائية واللّسانية للصورة أو الرمز والتي يمكن تمثّلها وتخيّلها بسهولة.

وقد عدّه السّكاكي صاحب مفتاح العلوم نوعا من أنواع الكناية عن طريق الرّمز حيث يقول عن الرّمز: "هو كناية قلّت وسائطها مع خفاء في اللّزوم نحو قولنا: "غليظ الكبد كناية عن القسوة"<sup>(1)</sup> وترتبط هذه الرّموز عند الخنساء دائما بصخر سواء تعلق المعنى بجماله أو شجاعته أو كرمه، ومن الشواهد الرّمزية تلك الرموز التي تتحدث عن ملامح الشّاب المثالي الذي رسمته الخنساء في مخيلتها، والذي كثيرا ما طاردته في أحلامها وتغلّلت به في شعرها وصورها و تمثّلت في صورة أخيها صخر، كقولها عن أخيها :

عبل الذّراعين قد تُخشى بديّته \* له سلاحان أنياب وأظفار.

أرج العطف مَهْفَهْفٌ نِعم الفتى \* مستهلّ للأهل والاجناب<sup>(2)</sup>.

وغيرها كثير في شعرها وقد أشرنا إليها سابقا، فقد رمزت الخنساء لقوة أخيها "بعبل الذّراعين، وتناسق الأعضاء، ونهد التّليل والعنق، وامتلأ الصّدر" ورمزت بقولها "رفخ العظام، وإرخاء الإزار، وعلو البناء، ورفع العمد، وأرج العطف" إلى سيادته وترفه وتنعّمه، ورمزت "بجراة الصّدر"، إلى بسالته وإقدامه وشجاعته، "وبطول اليدين، وانسراح الصدر، وانبلاج الوجه وعدم العبوس وتقطيب الحاجبين" إلى كرمه ورمزت "بالعمامة والكبش والأسد" إلى سيادته وقيادته، وغيرها من الرّموز ذات الشّحنة النّفسية الدّاتية المتعلقة أساسا بالتّجربة الشّعرية والشّعورية. للخنساء، والملاحظ هنا أن الرّموز عندها ترتبط كثيرا بصورها الفنية التّشبيهية والكنائيّة، على اختلاف تشكيلاتها.

علاقة الرّمز بالصّور الفنيّة تكاملية، فإن كانت هذه الصّور الفنيّة تمثّل الوعاء، فالرّمز بالنسبة لها يمثّل الماء، وإن كانت تلك الصّور الفنيّة يحدّد دلالتها البناء اللفظي، فالرّمز يسبح معناه في فضاء وماء القصيدة.

وقد يكون الرّمز عندها مستقلا ومنفصلا عن صورها خاصة مع الرّموز ذات الدّلالة التّاريخيّة والفلسفيّة والعقدية، كتوظيفها الموت والدّهر والماء والجبل توظيفا رمزيا، فالرّمز قد

<sup>(1)</sup>السكاكي، مفتاح العلوم، ص521.

<sup>(2)</sup>ديوان الخنساء، ص48، 11.



يأتي مفردا وقد يأتي مركبا والذي يعطيه دلالاته الرمزية هو كثافة حضوره، فتكرار بعض الكلمات والأسماء والحيوانات، في صور الخنساء سواء الكنائية أو الاستعارية والتشبيهية جعل منها رموزا تحمل دلالات خفية ومطوية بين ثنايا صورها الفنية، وتختلف دلالاتها الرمزية حسب حالة الخنساء النفسية، فالكلمة الواحدة في القصيدة عند الخنساء قد تختلف مع أخرى حسب السياق والتجربة الشعرية للخنساء في كل قصيدة، ومن الرموز التي اتصلت واقتربت بالصور التشبيهية والاستعارية في شعر الخنساء قولها :

أَغْرُ أَزْهَرُ مِثْلُ الْبَدْرِ صُورَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدَبُ.  
كَأَنَّمَا خَلَقَ الرَّحْمَانُ صُورَتَهُ \* دِينَارَ عَيْنٍ يَرَاهُ النَّاسُ مَنْقُودًا.  
أَنْتَ الْمُهَنْدُ مِنْ سُلَيْمٍ فِي الْعُلَا \* وَالْفَرْعُ لَمْ يُسَبِّ الْكِرَامَ بِمَشْهَدِ.  
ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ مَاجِدًا أَعْرَاقُهُ \* كَالْبَدْرِ أَوْ فِي طَلْعَةٍ كَالْأَسَدِ

\*\*\*

إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَفْنَى لَهُ عَجَبٌ \* أَبْقَى لَنَا ذَنْبًا وَاسْتَوْصِلَ الرَّأْسُ.  
قَدْ كَانَ حِصْنًا شَدِيدَ الرُّكْنِ مُمْتَنِعًا \* لَيْثًا إِذَا عَزَلَ الْفَتَيَانُ أَوْ رَكِبُوا  
غَيْثَ الْعَشِيرَةِ كُلِّهَا \* الْغَائِرِينَ وَمَنْ جَلَسَ<sup>(1)</sup>.

كل هذه الشواهد من الصور الفنية "التشبيهية والاستعارية والكنائية" تحمل دلالات وأبعادا رمزية أكثر منها بلاغية وفنية، لأنها مرتبطة دائما بصخر فتحمل دلالاتها بذلك شيئا من الخصوصية في نفس الخنساء، فالعلم أو الجبل رمز لشموخ وشهرة وأنفة صخر، والبدر والدينار الذهبي رمز لجماله الدائم، والمهند رمز لصفاء وجهه ونقاء أصله ونسبه، والأسد رمز لشجاعته، والخيل رمز لعطائه وكرمه، والرأس رمز لقيادته وسيادته، وأيضا الذنب رمزت به الخنساء للتبعية والذل والعوام من الناس، ورمزت لعطائه وسعة فضله بالبحر والغيث وضخامة جفنته، وبالحصن والركن رمزت لمنعته وقوته وغيرها من الصور الفنية ذات الدلالات الرمزية التي تختلف طبعا باختلاف السياقات اللغوية في القصيدة.

ومن أكثر الصور رمزية و خصوصية وتمثيلا للحالة النفسية والتجربة الشعرية والشعورية للخنساء، هو اتخاذها من الحمامة والناقة معادلا رمزيا لذاتها وتجربتها حيث تقول :

(1) ديوان الخنساء، ص 13، 40، 42، 88، 13، 87.

### كُونِي كَوْرَقَاءَ فِي أَفْنَانِ غَيْلَتِهَا \* أَوْ صَائِحٍ فِي فُرُوعِ النَّخْلِ هَتَافٍ<sup>(1)</sup>.

وقد تتكرر صورها الفنية التي تحاكي فيها الخنساء حالة الحمامة أكثر من ستّ مرّات في شعرها حتى أصبحت الحمامة بحضورهما المكثف في شعرها رمزا للحزن والبكاء والضعف، فالخنساء في هذا البيت تحرص على ربط حالة الحمامة والطائر الصغير التائه بين الأغصان وفروع النخيل بصورتها وقصة مأساتها، ويتجلّى ذلك في مخاطبة نفسها بقولها كوني، حيث وجدت الخنساء في هذه الطيور الضعيفة انعكاسا رمزيا يعبر عن ضعفها وتمثيلا يحاكي حقيقة تجربتها وقلة حيلتها واضطراب نفسها، فإن كانت الحمامة بسجعتها ذي الأنين، وذلك الطائر التائه بصياحه الحزين وهو يبحث عن مخرج من الأغصان الملتفة في الأجمة المخيفة، فإن الخنساء هي الأخرى تائهة وحزينة وخائفة، وتسعى جاهدة للخروج من قوقعة حزنها، لذا تحرص على إبراز هذه الصورة الرمزية للحمامة في مواضع كثيرة من شعرها، لأنها تحمل قاسما مشتركا معها وتشاركها مع الطائر التائه نفس الحالة النفسية والمصير، فالخنساء بتصويرها حالة هذه الطيور الضعيفة الخائفة، إنّما هو إسقاط وتمثيل لحالاتها واضطراب نفسها، وتمثيل لتجربتها الشعريّة والشّعورية، في صورة رمزيّة تعكس حقيقة مدى إبداع الخنساء وبراعتها في التصوير، ودليل دامغ على نضج تجربتها الشعريّة والشّعوريّة .

صورة الحمامة والطائر الصيّاخ، وفروع الشجر، كلّها عبارات ذات أبعاد رمزية تمثل الوجدان الداخلي للخنساء، بكلّ ما تحمله هذه الصّور من معاني الأسى والفقد والاضطراب النفسي والضياع، فقولها بصيغة الأمر "كوني" جعل الدلالة غير المصرّح بها أنّ الخنساء تستعذب ماء البكاء، وأنّها تطرب لصوته، كالحمامة التي تشدو شجوها، لذا فهي ترى فيها معادلا رمزيا لها، فترغب في مواصلة بكائها وحزنها، وكذلك قولها "هتّاف" بالنسبة للطائر الصيّاخ التائه داخل فروع النخل، حيث تختزل هذه الكلمة كلّ معاني الضياع والتخبط النفسي والتّيه والألم والتّوجع والتّفجع الذي تنن الخنساء وترزح تحت وطأته، فاشترك الدلالة الرمزية للحمامة والطائر الصيّاخ، وفروع الشجر" يرسم صورة كليّة للتّجربة الشعورية عند الخنساء، فضلا عن دلالة الأفعال والألفاظ التي شاركت وتعاضدت في رسم هذه الصّورة وتوجيه المعنى فقولها " كوني، هتّاف، فروع النخل " شاركت في إظهار حالة الحزن والاضطراب النفسي

(1) ديوان الخنساء، ص 98.

والضياح الداخلي للخنساء، من هنا تشكّلت الصورة النفسية الكلية، واتّخذت بُعداً رمزياً وأوحت بمعنى خفيّ كانت تقصده الخنساء ولا تظهره علانية في صورها الفنية.

لذا اندماج الخنساء وغوصها وحديثها عن الحالة النفسية للحمامة والطائر الصياح كان بغرض التعبير عن تجربتها وحزنها لا للتعبير عن حزن وتيه هذه الطيور .

وبهذه الموازنة والإسقاط الوجداني والبياني البارع من الخنساء على المدركات الحسية المحيطة بها كالطيور والجمادات، تكون الخنساء قد وجدت من يشاركها تجربتها وحزنها لأنها بسبرها للحالة النفسية الداخلية لهذه الطيور، إنما تقوم بسبر أغوار نفسها، فتخفف بذلك من حدة وطأة حزنها وتوترها، وبهذا الأداء الشعري والتّصوير الفنيّ التّخيلي المتميّز والبارع تسمو الخنساء بصورها وبمشاعرها وتجربتها إلى مستوى راقٍ من مستويات التعبير الفنيّ عن مأساتها، فتخرج من دائرة التعبير والتّصوير السّطحي القائم على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، إلى دائرة أوسع وأرحب، تتراقص فيها الدلالات والانفعالات، عن طريق الرّموز والإيماءات السريعة الخاطفة التي تظهر وتختفي، وهذا طبعا يعكس حقيقة نضج تجربتها الشعريّة والشّعورية .

ومن المعادلات الرّمزية التي تمثّل انعكاساً للحالة النفسية والتّجربة الشعريّة والشّعورية للخنساء، حالة الناقّة المفجوعة في قصيدتها الرائية حيث تقول عنها :

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ \* بِهِ لَهَا حَنِينَانِ : إِعْلَانٌ وَإِسْرَارٌ .

ثَرْتُعُ مَا رَتَعْتُ حَتَّى إِذَا اذْكُرْتُ \* فَإِنَّمَا هِيَ : إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ .

لَا تَسْمُنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعْتُ \* فَإِنَّمَا هِيَ : تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ .

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي \* صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ : إِخْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ .<sup>(1)</sup>

هذه اللوحة الشعريّة للناقّة، تحمل دلالة رمزيّة للحالة النفسيّة والانفعاليّة المزيّة للخنساء، و تعكس الاضطراب النفسيّ والعصبيّ عندها، وتصور فكرة الصراع الدّخلي في نفسها، وفي نفس الشاعر الجاهليّ بشكل عام، بين ثنائيّة البقاء والفناء، والحياة والموت .

هذا النّوع من التّصوير الفنيّ الرّمزي، اهتدى إليه الكثير من الشعراء قبل الخنساء زمن الجاهلية، حيث عبّروا عن ثنائية الصراع بين الموت والحياة، في صورة حيوان مطمئن " ناقّة، ثور، ظبية، أو حمار وحشي،" ثم يأتيه الموت فجأة من حيث لا يحتسب، وغالبا ما يكون القاتل

(1) ديوان الخنساء، ص48.

في صوره صياد أو حيوان متوحش ومفترس " كالأسد، أو النمر، أو مجموعة من الكلاب البرية "وعادة ما يختار الشاعر الحيوان المفترس حسب ما يتوافق مع شخصية عدوه، ويختار الفريسة حسب ما يتوافق مع طبيعة جنسه وشخصيته وتجربته النفسية أو جنس وشخصية المرنى أو الممدوح الذي هو بصدد تصويره، ثم بعد ذلك يُسقط هذه القصة الرمزية على تجربته وحالته النفسية.

والخنساء في هذه اللوحة وبكل براعة وإتقان ترمز لنفسها وحالتها بحالة هذه الناقة العجول الملتاعة والمفجوعة في فصيلها، والفصيل هنا يُعتبر أيضا معادلا رمزيا لصخر في هذه القصيدة، ولا أدل على انفعال هذه الناقة واضطراب نفسها وحالاتها من نعت الخنساء لها بالعجول، والتي تعني المتسرعة والتهورة، التي تدخل في حالة نفسية هستيرية مزرية عند تذكرها لفصيلها المذبوح "البو" والمحشوّ جلده بالنّبن لخداعها، وقد رصدت الخنساء عند رسمها لهذه الصورة الرمزية التمثيلية، تحركات ومشاعر هذه الناقة، حركة تلو الحركة، وبيّنت الحالة النفسية والجسدية التي آلت إليها بعد مصيبتها، فهي من شدة اضطرابها في إقبال وإدبار، ومن شدة غضبها على فراق فصيلها في إعلان وإسرار، ومن شدة شوقها إليه بين تحنان وتسجار، قد شغلها بكاءه عن طعامها، فلا شيء يطيّب لها بعد موته وفراقه، فهي نحيلة شاحبة، ملتاعة غاضبة، ذاهبة آيبة لا تهناً ولا تسكن البتّة.

ومن يرصد ويتتبع دلالة هذه الصور في هذه اللوحة الشعرية، يعنقد للوهلة الأولى أنّ الخنساء تصوّر مشهدا حقيقيا لناقة مفجوعة، طبعا مع إمكانية ورود ذلك في الواقع ، ولكن الحقيقة هي أنّ الخنساء ترصد وتسبر أغوار نفسها وتجربتها الذاتية مع صخرها، والتي تشبه إلى حدّ بعيد تجربة هذه الناقة مع فصيلها، والذي يعطي المشهد والقصة بعدا رمزيا، قولها في آخر هذه اللوحة " أوجد منّي " حيث قامت وبكل براعة وإتقان، بإسقاط هذه القصة الرمزية على حالتها النفسية وتجربتها الشعورية، لتحكم في الأخير أنّها أشدّ ولها وجزعا من هذه الناقة المفجوعة باستعمالها اسم التفضيل الذي تنتصر به لنفسها على الناقة في قولها " بأوجد منّي يوم فارقتني صخر " لتدلّ أنّها أشدّ ولها وجزعا من هذه الناقة المفجوعة .

إنّ الدلالة الإيحائية والرمزية والنفسية لهذه القصة الرمزية تبين حقيقة مدى اضطراب الحالة النفسية للخنساء، وأنّها تعاني من تقلّبات انفعالية ومزاجية حادة بين الفينة والأخرى خاصة عند تذكرها صخرها، وهذا ما يشي ربّما بمعاناتها من اضطرابات عصبية، أو نوبات وتقلّبات

جنونية و هستيرية ،كما يوحى تركيزها على محسن التطريز في أواخر أبياتها بؤنوثه أسلوبها في نظم الشعر وهذا جانب مهم من جوانب تجربتها النفسية الشعورية.

وبعد رصدنا للدلالة الرمزية للصور الفنية بأبعادها النفسية، تراءت لنا ومضة نفسية خفية تشترك فيها كل صور وكلمات الخنساء ذات الدلالة الرمزية، ألا وهي قضية وفاء الخنساء للطبيعة البشرية الفطرية، حيث تنزع دائما نحو مناشدة الكمال البشري في أسمى معانيه وصوره فالخنساء لها وفاء عجيب لأخويها ولحزنها ولشعرها وللطبيعة، ولكنها لم تكن وفية أبداً لذكرى أبيها وأمها أو لذكرى أزواجها وبنيتها، فلم نجد لها في ديوانها إلا قصيدة عن مرداس، أحد أزواجها، وكوز بن أخيها، وطبعا صخر ومعاوية، ولكن الغريب والعجيب أن الخنساء كانت دائما وفية للطبيعة البشرية والغريزة الفطرية لبني البشر بطريقة شعورية أو لا شعورية حيث مجّدت "الكرم والشجاعة والوفاء، والإباء والجمال، والسيادة، والعفة والشرف" في أخويها ولعلها كانت مدفوعة إلى ذلك بشكل فطري حسب طبيعة نشأتها وتكوينها، حيث كانت تميل دائما إلى تمجيد الأفضل والأقوى والأجمل والأسرع في عالم البشر والحيوان والجماد والأخلاق والصفات، وفي قصة زواجها أكبر دليل، فرفضها دريدا بن الصمة وسيد بدر لكبر سنهما رغم مقامهما في قومهما أكبر دليل على نزعتها نحو المثالية، فقد مجّدت في صخر صفاته الجسدية وجماله البشري، وأثنت على أخلاقه وصفاته وأوصافه، وتغنّت بها لدرجة التآليه والتّقيّد، ووظّفت الطيور والحيوانات القويّة كالصقر والعقاب والنسر، أو تلك التي ترمز للجمال، والقوّة والسيادة والخير والحزن، كالأسد والخيّل والناقة والطّبية، وحتى الجمادات والمدرّكات الحسيّة الطبيعية المحيطة بها، كانت الخنساء في أغلب محركاتها انتقائية، حيث شبّهت صخرا بالشمس والقمر والبحر والجبل، ودينار الذهب، والسّوار، والحصن والغيث، والسحاب والعرش، وغيرها وكلّها مدرّكات حسيّة طبيعية، لها من العظمة والشموخ والقوة في نفوس النّاس ما ليس لغيرها من المدرّكات الحسية الأخرى.

ويبدو أنّ هذه النّزعة النفسية فطرية عند كلّ بني البشر في تمجيدهم الأقوى، وسعيهم الدائم إلى الكمال والمثالية، فهذه الصّور الفنيّة التي تبين ميل الخنساء وسعيها وتطلّعها إلى محاكاة ومحابة الأقوى والأفضل والأجمل والأعلى والأمثل، يعكس بطريقه آلية ولا شعورية نظرة الخنساء الفوقيّة، وشخصيتها الأبيّة القويّة، المُتَشَبّعة بمعاني الكرامة والسيادة والشرف والجمال

والقوة والنّخوة والمثالية، وغيرها من المعاني الشّريفة التي ينشدها ذوو الهمم ممن يفضّل الجلوس والعيش في الأعالي والقمم على غرار الخنساء .

ولعل هذا ما يفسر أيضا احتقار الخنساء وتحقيرها لكلّ شيء قبيح من الأقوال والأفعال ومن الصّفات والسلوكات، سواء عند البشر أو الحيوانات، وهذا سبب وجيه من أسباب عدم استقرارها واستمرارها مع أزواجها الذين لم يرتقوا إلى مستوى فكرها وتطلّعاتها، ويُعتبر سببا وجيها أيضا لهجائها واستهجانها تصرّفات بعض بني عمومته، ممن نقاعسوا في أخذ ثأرها، أو كانوا سببا في موت أخيها وعدم نصرته.

فلله درّها ما أعظم نفسها! وما أمدّ عنانها! وما أفصح لسانها وبيانها!.

## الفصل الرابع

البواعث النفسية للصورة الفنية في شعر الخنساء .

1. البواعث الجنسية في شعر الخنساء و في صورها ومواقفها .

2. التسامي والترفع على معاني الجنس في شعر وصور الخنساء .

3. عامل التعويض في شعر وصور الخنساء ومواقفها .

4. نزعة القبلية والذاتية في شعر الخنساء وفي صورها الفنية .

5. الأنوثة والذكورية في الصور الفنية للخنساء .

6. شخصية الخنساء وعقدها النفسية من خلال صور شعرها

ومواقفها .

## 1. البواعث الجنسية في شعر الخنساء و في صورتها ومواقفها :

لقد أقام "فرويد" نظريّاته على أساس الجنس، على اعتبار أنّ الدّوافع الجنسيّة هي أساس كلّ النّشاطات، فهو يرى أنّ هذه الدّوافع تصطدم بالتّأبؤ فتتعرّض للكبت وترتدّ إلى اللاّشعور فتستقرّ فيه، وتنتظر الفرصة التي تغفل فيها الرّقابة لتتمكّن من أن تطفو على السّطح، وهذه الفرصة تجدها تلك الدّوافع في الحُلم حيث تغيب تلك الرّقابة، كما يرى أنّ هذه الدّوافع لكي تضمن الظّهور تأخذ بالتّشكّل في أشكال يسمح التّأبؤ بمرورها، كالنّشاطات المختلفة التي يكون الإبداع الفنّي واحدا منها، وعملية التّحول هذه يدعوها فرويد بالتّسامي أو ترقيع الرّغبات الجنسيّة الدّونية إلى درجة من الرّقي، تجعل معها إمكانيّة كسب رضا الرّقابة أمرا واردا سواء الرّقابة الدّاخلية أو الخارجيّة.<sup>(1)</sup>

وقد حاول "فرويد" في دراسته التّحليلية لأشخاص الفنّانين، أن يبحث عن الأسباب و الدّوافع التي دفعت هؤلاء الفنّانين إلى إنتاج أعمالهم الفنية، وقد كان أوضح هذه الدّوافع هو الدّافع الجنسي، وقد عزّز فرويد نظريّته هذه بفهمه الخاص لظاهرة الكبت، وبينّ وظيفته، في منع النّزاعات النّفسيّة من السّير في طريقها الطّبيعي، وهذا المنع لا يقضي على النّزاعات النّفسيّة، فهي تظلّ قوّة مُتحفّزة للظّهور، ولكنها تبقى مع كلّ هذا مُخفّية، فيما يُسمى باللاّشعور، وهي تحاول في كلّ وقت أن تطفو على السّطح، وأن تظهر بصورة إيجابية، ولكنّ الدّات العليا والأنا في بعض الأحيان "ما دامت منبّهة وواعية"، فإنّه لا مجال لطفوّها وتحقّقها، وتتخذ في اللاّشعور ثيابا رمزية، ينظر إليها العقل الواعي على أنّها كلام فارغ، وهو في الحقيقة لا يعرف أهميّتها.<sup>(2)</sup>

الإبداع الفنّي في أيّ شكل من أشكاله المختلفة، بالنسبة لفرويد هو مُتنقّس يُفرغ فيه الشّاعر أو الفنّان بشكل عام مكبوتاته ودوافعه الغريزية بشكل متسامٍ، ينأى ويبتعد فيه عن التّأبؤات والتّصرفات التي يقوم بها الشّخص العُصابيّ، وحتّى وإن كان الفنّان أو الشّاعر عُصابيا فإنّه يلجأ دائما إلى الفن والإبداع كوسيلة تمنحه الشّرعية والدّعم الاجتماعي، فيبثّ نزواته ورغباته المكبوتة في شكل رموز وإشارات وتلميحات تحمل من الرّغبات الجنسيّة ما

<sup>(1)</sup> سيغموند فرويد، التّحليل النّفسي والفن، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، ص 24، 25 .

<sup>(2)</sup> ينظر التفسير النّفسي للأدب، ص 39.



تحمل، الأمر الذي يغنيه عن تصويرها وبثها بأسلوب مباشر فجّ ومنفّر تمجّه الأسماع، وتنفر منه أدواق وطباع ذوي الفطر السليمة من القراء.

ونجاح الشاعر في التّسامي بهذه الصور والانتقال بها من مجرّد الكبت، إلى منطقة الفن لتكسب الطّابع الإنساني دليل على صدقه وأصالته، حيث تُرضي لديه دوافع النّزوع، وفي نفس الوقت تُشبع إحساسا مماثلا عند المتلقّي، يتمثّل في انتظام العمل الفنيّ لمشاعره، فتتحقق المشاركة الوجدانيّة بين الطّرفين حينئذ ويستشعر الفنان الرّوح والرّضا كما يجد فيها المتلقي مُتعة ولذة وذلك من السّمات التي تُسهم في تحديد قيمة وأصالة العمل الفنيّ<sup>(1)</sup>.

وبإحصاء المواقف والصّور الفنيّة في شعر الخنساء، نجد في معظمها إشارات وأبعادا جنسيّة مكبوتة، ومختبئة أحيانا خلف التّعاريض و والكنيات، والرّموز وبعض الصّور الفنيّة بشكل عام، وتأتي عادة مغلفة بالمعاني السّامية ومرتدية أثواب "الأنا الأعلى" الذي ترتديه الخنساء في كثير من صورها ومواقفها.

والعمل الفنيّ تدفع إليه الأسباب ذاتها التي تدفع إلى الحلم، ويُحقّق بذلك من الرّغبات المكبوتة في اللاّشعور ما يُحقّقه في الحلم، كما يستعين كذلك بالرّموز والصّور ويتخذها متنقّسا لرغباته، ويخلق بين هذه الرّموز أو الصّور علاقات بعيدة وقريبة في الوقت ذاته، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراجه عمله الفنيّ إلى الوجود<sup>(2)</sup>.

ويبدو أنّ نزعة الخنساء ورغباتها الجنسيّة، كانت تتأرجح بين ثلاث قوى ودوافع جنسيّة حيث كان الدّافع الأول لها في بداية مشوارها هو قوى "الهو" عندها والذي كان يدفعها وهي في عزّ شبابها وتأجج شهواتها إلى تعمّد وضع نفسها في مواقف مُحرجة، تعكس رغبتها الجنسيّة المتأجّجة والمندفة، ثم يبدو أنّها وبعد زواجها قد نضجت وتضخّمت عندها نزعة الأنا و الأنا الأعلى، حيث نجدها في الكثير من مواقفها وصور شعرها، تتسامى عن كلّ معاني الجنس والدّنس، وتحاول ما استطاعت كبتها أو الإشارة إليها في شكل رموز خفيّة وخافتة في ثنايا شعرها وصورها الفنيّة.

وأول موقف يجسّد تأجج رغبتها وسيطرة نزعة "الهو" أو "الهي" على نفسها ورغباتها؛ موقفها مع دُرّيد بن الصّمّة الذي شَغِف بها حبا يوم رآها تهنأ بغيرا لقومها وقد تبدّلت ونضّت عنها ثيابها،

(1) سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 31.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 40.

والتبذل يعني لبس الرث من الثياب كما يعني أيضا التعري، وقد اغتسلت أمامه في غفلة منها، وهو يراقبها ويستمتع بجمال مفاتنها الطرية والمغرية، حتى انصرف إلى رحله وإلى صاحبه مذهولا من هول ما رأى وقد افتنن بها حتى أنشأ يقول متغزلا :

حَيُّوا ثَمَاضِرَ وَارْبِعُوا صَحْبِي \* وَقِفُوا فَإِنَّ وَقُوفَكُمْ حَسْبِي  
أَخْنَأَسَ قَدْ هَامَ الْفُؤَادُ بِكُمْ \* وَأَصَابَهُ تَبَلٌّ مِنَ الْخُبِ  
مَا إِنْ رَأَيْتُ وَلَا سَمِعْتُ بِهِ \* كَالْيَوْمِ طَالِي أَيْنَقِ جُرْبِ  
مُتَبَذِّلًا مُتَحَسِّرًا نَضَحَ الْهِنَاءُ بِهِ \* نَضَحَ الْعَبِيرِ بَرِيْطَةِ الْعَضْبِ  
فَسَلِيهِمْ عَنِّي خُنَاسَ، إِذَا \* عَضَّ الْجَمِيعَ الْخَطْبُ مَا خَطْبِي

ثم خطبها إلى أبيها فردته ، فهجاها ، وزعموا أنها ردته لأنه شيخ كبير ، فقلل للخنساء: ألا تجيبينه؟ فقالت: لا أجمع عليه أن أردّه وأهجوّه " (1).

ونعتقد أنّ اغتسال الخنساء في العراء أمام أعين دريد كان حركة صبيانية مُتعمّدة منها، لتحريك غريزة وشهوة هذا العجوز الخرف، المُعتدّ بنفسه وفروسيته، والمُغتَرّ بمكانته بين قومه، فأرادت الخنساء بذلك أن تكسر غروره وكبريائه، بؤنوثتها الطاغية المغرية، وجمالها الخلّاب، ومفاتنها الطازجة، لأنها كانت في بداية شبابها ومراهقتها وقد أزهرت لتوّها، عندما رآها دريد وهي تغتسل عارية أو شبه عارية ، فلم يتمالك بعد ذلك نفسه وشهوته أمام إغوائها وإغرائها، فسعى إليها بكلّ ما أوتي من السّبل والحيل، حتّى أنّه توسّط إليها بأخيها معاوية، ولكنّ الخنساء بقوة رأيها وشخصيّتها والمكانة التي تحظى بها في بيت أهلها، كسرت أنفه ورجولته وحطّت من مكانته وكبريائه، على مسمعٍ منه ومن أبيها، حتى بلغ به الأمر أنّه هجاها من شدّة الغيظ والغضب والحنق الذي تملكه من جوابها ، هذا الموقف و السيناريو الذي قدّمه الرّواة بطريقة سردية بريئة ومشوّقة، نرى أو نشعر أنّه كان محبوبا بطريقة مُحكمة و من تأليف الخنساء نفسها، فهي من فكّر وقدر، ثم خطّط ودبّر، فمكر بدريد، فلا يُعقل أن تتصرف فتاة حديثة البلوغ وابنة سيد القوم وهي في أولّ شبابها بهذا الاستهتار، وتنزع عنها ثيابها وتغتسل أمام أعين تراقبها وهي لا تعلم، فعادةً الأنثى في مثل هذا السنّ تكون أشد حذراً وخجلاً وخوفاً على نفسها من الطّيبة أو الأرنب في جحرها، فلا بدّ أنّها كانت تشعر به وتُحسّ بوجوده، وتعلم يقينا بمكانته وسمعته واسمه

(1) ينظر الأغاني، م5، ج10، ص 26، 27.

وشهرته، فتعمّدت فعل ذلك، لا لشيء إلا لمجرّد اختبار مدى جاذبيتها، وتأثير سحر أنوثتها، في أوّل خرجة لها، وإلى أي مدى يمكن أن يصل تأثير مغناطيس جمالها، فالأنثى في مثل هذا السن تعشق الاستعراض وتستمتع باستثارة غيرها، وتحاول إثارة هالة من الإعجاب حولها فلا يكون حديث الشّباب إلا عنها، وقد نجحت الخنساء في امتحان درجة الإغواء مع دريد، ومع سيد بدر قبله، فأدكت بذلك روح التنافس إليها، بين الرّجال في القبيلة، فتسارع الخطّاب من كلّ حدبٍ وصوبٍ إليها خاصّة من أبناء عمومتها يخطبون ودّها، ويريدون وصلها والزّواج بها . والشّواهد الشعريّة التي تحمل أبعادا جنسيّة في هذا الموقف تظهر في قولها لمعاوية الذي حاول جاهدا إقناعها بالزّواج من صديقه دريد بكلّ السّبل، فقالت بغضب وتهكّم تجيب أخاها وتردّ خاطبها :

لئن لم أُوتَ من نفسي نصيبًا \* لقد أودى الزّمانُ إذا بصخر  
أُكْرِهُنِي هَبِلَتْ عَلَى دُرَيْدٍ \* وقد أحرمتُ سيّد آل بدر  
معاذَ اللهِ يُنْكِحُنِي حَبْرَكِي \* قَصِيرُ الشّبرِ مِنْ جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ<sup>(1)</sup>

هذه اللّوحة الشعريّة والشعوريّة، جاءت غنيّة بالصّور الفنيّة ومفعمة بالمكبوتات الجنسيّة، أمّا من الناحية الفنيّة فنجد الإيماء والإشارة في البيت الأوّل، حيث تشير الخنساء إلى مكانة صخر في نفسها وفي البيت وفي القبيلة، وتصوره بأنّه المسؤول والوصيّ عنها وعن تصرفاتها، وأنّه الوحيد الذي يمكن أن تجري كلمته عليها، رغم أنّه أخ لها من أبيها وليس أخا شقيقا كمعاوية، والغريب أنّها قالت ما قالت في حضرة أبيها وأخيها الشّقيق، وكأنّها لا تعبأ بهما ولا تقيم لهما وزنا، وهذا القول و التّصرف يحمل بعدا ودلالة نفسية في شطره الأوّل " لئن لم أُوتَ من نفسي نصيبا " فعن أيّ نصيب تتحدّث الخنساء، إن لم تكن تقصد إشباع رغبتها ومكبوتاتها الجنسيّة، واستمتاعها بجمالها وبأنوثتها المغرية الطّاغية، التي خلّبت الأذهان، واستثارت فحولة الشيوخ قبل الشّباب والفتيان .

دريد بن الصّمّة سيد جُشم على خراعة جسمه وضعفه، في أواخر شيخوخته وتقدّم سنّه، قد شُغف بها حبا، فما بالك بالشّباب وهم في ذروة القوّة والقوّة والفُتوة والفُحولة والانتصاب.

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 77.

كما تعكس جانبا من شخصيتها المتمردة العنيدة، وشذوذها عن تصرفات بنات قبيلتها، اللّائي كنّ يخضعن ويرزحن تحت أوامر ووصاية الرّجال، من الإخوة والآباء، وما تمليه عادات المجتمع العربي "الذكوري" في القبيلة زمن الجاهلية ، زمنٌ كانت تدفنُ فيه الفتاة وهي حيّة، ومما يؤكد البُعد الجنسي لهذه الصورة هو اقترانها بخطبة دريد لها، والذي عرّضت به وبخراة جسمه وضعفه الجنسيّ هو و سيّد آل بدر، في البيت الثاني، حيث تقارن مكانة دريد بمكانة سيد بدر، الذي رفضته هو الآخر، رغم علوّ مقامه وكعبه بين قومه ، هذا التعريض نفسه يحمل في شقه الآخر تعريضا بعلوّ شأن الخنساء، لترفعها عن وصال السّادة من الرّجال، وأيّ سادة ؟ سادة بدر أرفع النّاس مقاما ومنزلة بين العرب زمن الجاهلية، وهذا الموقف تقوح منه رائحة النّزعة النّرجسيّة والغرور الأنثوي، المغلف بالمكبوتات الجنسيّة التي أفصحت عنها الخنساء جهرا و علانية في البيت الثالث من قصيدتها هذه حين قالت :

**مَعَاذَ اللَّهِ يَنْكِحُنِي حَبْرَكِي \* قَصِيرُ الشَّبْرِ مِنْ جُشَمِ بْنِ بَكْرِ<sup>(1)</sup>**

الخنساء تكتّي عن الجماع بقولها "ينكحني" وتعرّض بالضعف الجنسيّ لدريد بن الصّمة بقولها "حبركي قصير الشّبر" والبيت كلّهُ تعريض بعلوّ كعبها بين بنات قبيلتها، وكأني بالخنساء تقول صراحة لأخيها معاوية، أنّ دريدا هذا الذي هبلت عليه وأنت تتبغيه لي زوجا، مجرد شيخ هرم وخرف لا يقدر على الجماع والأنس والإمتاع، فهو لا يقوى حتى على حمل جسمه الضّعيف والمعوّق ، الذي وصفته الخنساء بقصر الظّهر وطُول الرّجلين، فكيف يقوى على مضاجعة مراهقة مفعمة بالأنوثة الطّازجة والرّغبة الجنسية المتأجّجة .

وقد ورد هذا البيت بروايات أخرى حيث تقول الخنساء: "أيرضعني" وفي رواية أخرى "أيرضعني حبركي؟" بدل ينكحني، وكلّها تحمل أبعادا جنسية، فالترّاصع كما هو معلوم "صفة تزواج الطّيور و الأغنام"، فعبارة يرضعني فيها من الضّعف والخور الجنسيّ والبرود النّفسي تجاه الأنثى ما فيها، والخنساء كما قلنا كلّها طاقة وحيويّة جنسيّة، وكيف لا وهي في أول شبابها والأنوثة تُشعّ منها وتفيض من مفاتنها، و تتدفق مع هرموناتا فتشعل نار رغبتها التي لا يطفئها إلا شاب فحل بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني الذكورية وقوّة الشّباب .

(1) ديوان الخنساء ، ص 77.

والآ فما تفسير إرسال الخنساء خادمتها خلف دريد بعدما خطبها، حيث أمرتها وبكلّ جرأة ووقاحة أن تتبعه و تنتظر إلى موضع بوله إذا بال، فإن كان بوله يخرق الأرض ويخذّ فيها ففيه بقيّة، وإن كان بوله يسيح على وجهها، فلا بقيّة فيه، فرجعت إليها الخادمة وأخبرتها بالذي رأت فقالت الخنساء: "لا بقيّة في هذا" وأرسلت إليه: ما كنت لأدع بني عمي مثل عوالي الرّماح وأتزوّج شيخا هامة اليوم أو غد"<sup>(1)</sup>.

إنّ أيّ إنسان عاقل يسمع قولها هذا، يعرف معناه والمغزى منه، فهو ظاهر لا يحتاج إلى تأويل حيث يعكس رغبتها الجنسيّة العالية وسيطرة نزعة "الهو" على نفسها ورغباتها، ويدرك أنّ الخنساء تبتغي شابا قويا مفعما بالشّباب والذكورية، والتي قرنتها الخنساء هنا بأبناء عمومتها الذين شبّهتهم "بعوالي الرّماح" وحتى عبارة عوالي الرّماح تحمل إشارات جنسية، لأنّها كانت جوابا منها عند رفض دريد، وكذلك ما يشير إليه شكل الرّمح وما يوحي به من إسقاطات جنسيّة في مخيلة كلّ أنثى، فشكله ورأسه وقوّته وطوله وصلابته، تشبه ذلك الشيء الذي تبتغيه الخنساء في مخيلتها، والذي تأمل أن تجده عند أحد من أبناء عمومتها، الذين عرضت بهم في ثنايا قولها هذا، وقد يشي هذا التّعريض أيضا، بقضية حُبّ مخفية وعلاقة عاطفية مطوية كانت تعيشها الخنساء مع أحد أبناء عمومتها، الذي من أجله رفضت سيدي بدر وجُشم، وقد عرضت به في قصيدتها حتى يتقدّم هذا المعشوق إلى خطبتها، وإلاّ فما الذي يبرر عزوفها عن الزّواج وطردها لسيدي بدر وجشم إلاّ صبرها على حبيبها وفارس أحلامها .

وما يؤكد هذه الفرضيّة وهذا الرّعم الذي ندّعيه، هو أنّ أول زوج من أزواجها كان من أبناء عمومتها "رواحه بن عبد العزى السّلمي".

ومن المواقف التي تعكس الرّغبة الجنسيّة اللاّشعورية في شعر الخنساء وصورها، موقفها في محفل الشّعراء، واحتكاكها بالرجال في سوق عكاظ، بل وتحديهم ومحاولة التّغلب عليهم، حيث تذكر المصادر والروايات كما أشرنا في الجانب النّظري من البحث، أنّ الخنساء قد أبلت بلاء حسنا، الأمر الذي جعل النّابغة الذّبياني يقدّمها على حسان بن ثابت ويجيز قصيدتها، واستحيا أن يقدّمها على الأعشى صاحب المعلّقة، و أثنى عليها قائلا في وجهها: اذهبي فأنت

---

(1) ينظر الأغاني، م 8، ج 15، ص 73.

أشعر من كل ذات ثديين، وفي رواية أخرى، أشعر من كل ذات مثانة، فردّت عليه وبكلّ جرأة و من كلّ ذي خصيتين.<sup>(1)</sup>

إنّ كلاما مثل هذا يوجّه إلى امرأة بين محفل الرجال، يُفترض أن تحمّر منه أوداج الخنساء خجلا، وتتصرف منه هاربة تحت السّير حياءً ووجلاً، ولكنّها بدل ذلك انتشت بقوله طرباً، وازدادت غروراً وعُجباً، وقالت وبكلّ ثقة وذكوريّة فجّة، ومن غير حياء كالذي نعتاده عند بنات حواء، "ومن كلّ ذي خصيتين" إنّ قولاً كهذا ما كانت لتقوله أنثى طبيعية في محفل من الرجال، إلّا لحاجة في نفسها لا يعلمها إلّا الله، فجوابها هذا يعكس طبيعة شخصيتها المتمرّدة والعنيدة وجرأتها الزائدة وقوة نزعة "الهو" عندها، وتأجج الدوافع النفسيّة والجنسيّة لديها، فهي لا ترضى بمجارة الشعراء كمبدعين، بل هي تتحدى وتتأفّس الشعراء كرجال وذكور، وتسعى إلى التفوق عليهم، وهذا طبعا يعكس النّزعة الذّكورية في شخصيتها، وربّما يشير إلى ارتفاع نسبة هرمون التستوستيرون الذّكوري لديها و الذي يوجد في كلّ أنثى ولكن بنسب متفاوتة .

وكثيرا ما تخفي الخنساء رغباتها الجنسيّة خلف كلماتها وصورها الفنيّة، التي تتغلّز فيها بأخيها صخر، أقصد تلك التي ترثي فيها أخاها صخرا، مبيّنة صفاته الجسديّة المغربيّة، كلطافة ورشاقة قدّه، الذي شبهته بالسّوار الذهبي ، وذكرت قوة قبضته وذراعيه، وصفاء وجهه، وبروز صدره، وارتفاع عنقه، وقوة رقبته، وكلّ شيء يوحي برجولته وفحولته، وتغنّت بأخلاقه السّامية، كالشجاعة والفروسيّة والكرم والعفة والسّيادة وغيرها من خلال التي تبتغيها كلّ أنثى في جنس الرّجال، هذا التّمجيد والتّقديس والتّغزل إن صحّ التّعبير، بصفات وأوصاف صخر الخلقيّة والخلقيّة، يعكس ضمنا صورة الفارس والمعشوق المثالي، الذي كانت تبتغيه الخنساء، وتطارده في مخيلتها وأحلامها، هذه الصّفات لم تجدها الخنساء لا في دريد، ولا في سيد بدر، ولا حتى في أبناء عمومتها، ولا حتى في أزواجها ، وإن كانت تبدو خافتة نسبيا في زوجها مرداس، الذي جادت عليه بمرثية وحيدة في ديوانها، أمّا زوجها الأول "رواحه" فقد ضاقت ذرعا به أو ربّما هو من ضاق ذرعا بها، فهو المقامر المتلف للمال، المضيّع للعيال، وهي الأنثى المتمرّدة المعتدّة بجمالها ومقام إخوتها في القبيلة، هذا الأمر دفعها إلى طلب المال من أخيها صخر أكثر من مرّة ، ودفع زوجها إلى هجرها وربما طلاقه منها، فلم تذكر الرّوايات قصتها معه بالتّفصيل ،فقد

(1) ينظر الأغاني، م5، ج8، ص383.

تكون هي السبب في الطلاق بشخصيتها القويّة العنيدة والمتمرّدة التي دفعته إلى التردّد على الحانات للقمار وشرب الخمر مع القيان والفتيات الحسان، هرباً منها ومن كثرة تبرّمها وطلباتها، وربّما ضجّ منها بسبب تكبرّها وعزوفها عنه، الأمر الذي ألجأه إلى النّظر إلى سواها، من معاقرة الخمرة والقمار، وربّما معاشرة البغايا من النساء، أمّا عن تعلّق الخنساء بصخر وتصويرها له كرجل مثالي فيخفي هذا رغبة جنسية خفيّة لا شعورية، مكبوتة ومتنامية تظهر وتختفي في رموزها وثنايا صورها الفنيّة ، حيث يقول عن هذه الرّغبة يوسف عبد الجليل: "أنّ الخنساء قدّمت صورة الرّجل الكامل الذي يستحقّ الوجود والحياة، وهو المحبوب الذي عاش في مخيلة الخنساء ولم تتغلّز به لموانع اجتماعية، فكانت المراثي إطارها الذي قدّمت من خلالها صورها للفارس المحبوب، الذي يمكن أن يُحقّق للمرأة حظوة عميقة في الحياة"<sup>(1)</sup> .

كما يتوافق هذا مع رؤية عبد الإله الصائغ، الذي يعلّق على هذه الظاهرة بقوله: "وقد بلغنا مقدار حزن الخنساء على قرّة عينها صخر، فهي واجدة فيه صورة الفارس الفتّي التي أحبّتها وتمنّتها وزهت بها، فإذا انطفأت انطفأ معها الحلم المستحيل."<sup>(2)</sup> .

فكثيراً ما نجد الخنساء تتغلّز بصفاته وأوصافه وكأنّه محبوب أو معشوق لا يمتّ لها بصلة قرابة، حيث تقول عن جماله:

أغرّ أزهرٌ مثل البدرِ صورتهُ \* صافٍ عتيقٌ فما في وجهه ندبُ.<sup>(3)</sup>

وتذكر معظم صفاته الجسديّة التي توحى بالفحولة واكتمال الخلقة وقد أشرنا إليها في الفصل السابق من البحث فلا داعي لإعادتها . وكثيراً ما كانت تصرّح بتمنّيها رجلاً مثل صخر حيث تقول:

فبدرك ثاراً لم يخطئه الغنى \* فمثل أخي يوماً به العين قرّت.<sup>(4)</sup>

وكانّ الخنساء تُخفي رغبته داخل حرف التّمني المضمّر في شطرها الثّاني من البيت، وكأنّي بها تريد أن تقول: "فيا ليت مثل أخي يوماً به العين قرّت . "بل وصل بها الأمر إلى حدّ تمنّي مكان الحسناء، التي تضاجعه وتنام معه في فراشه.

(1) حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع بين الاتباع والابداع، ص 11 .

(2) عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعى الجاهلي والصورة الفنية، ط1، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1997، ص84.

(3) ديوان الخنساء، ص13.

(4) المصدر نفسه، ص19.

حيث تقول الخنساء:

وَقَدْ تَعَلَّمَ الْحَسَنَاءُ أَنَّ فِرَاشَهَا \* لَمْخُلَى إِذَا مَا هَمَّ يَوْمًا بِمَرْكَبٍ.<sup>(1)</sup>

والذي ورد في ديوانها "الخنساء" بدل "الحسنة" ولكن المعنى هنا لا يستقيم فكيف يخلو فراش الخنساء من صخر، إلا إذا كانت الصورة كناية عن حزنها وسهرها على فراقه، وقد اعتبره بعض شراح الديوان أن الكلمة تعرضت إلى التصحيف والإبدال .

والأصح حسب تقديري "الحسنة" والمعنى في البيت أن صخرًا إذا همّ بغزو أو مركب لم يقرب الحسنة، ولا نعلم أي حسنة تقصد الخنساء، هل هي زوجته أم إحدى حسناوات القبيلة، ولكن ما يهمنا هنا هو البعد الجنسي للصورة الفنية التي تعكس الرغبة الجنسية المتأججة عند الخنساء، والتي باتت تتمنى في نفسها مكان هذه الحسنة ضمناً، لأنها تعني بقولها أن الحسنة تفتقده عند الغزو وبلغة الجنس تفتقد معاشرته وحضنه الدافئ، والمعنى الخفي المخبوء خلف قولها، هو أن الخنساء أيضاً تفتقد إلى حضن دافئ ورجل فحل كفحولة أخيها صخر، ولأن هذه الأمنية مستحيلة لم تتأت لها، بحكم قرابتها وصلة الدم بينه وبينها، راحت تتمنى مثله وتتغنى بفحولته ووسامته ورجولته، مستخدمة كل معاني الاضطجاع والجماع والدليل على ذلك ذكر الخنساء "الفراش، والشّعور بالوحدة والشوق والفراغ عند غياب الرجل" الأمر الذي يوحي بأن الذي ينقص حياة الخنساء هو "الجنس" خاصة بعد طلاقها أو موت أزواجها .

وقد وصل الأمر بالخنساء إلى الحد الذي تتفوّت معه مكبوتاتها الجنسية من عقابها فصوّرت الجماع في أبشع صوره و مظاهره، وهو "جماع الاستبضاع" وهي طريقة من طرق الجماع المنهي عنه في الإسلام حيث كانت العرب في الجاهلية تنتقي الفحل من الرجال والسادة فيدفعون إليهم زوجاتهم بعد انقطاع دورتها ليعاشرها، فتتجب منه، وغالباً ما يكون هذا الفحل رجلاً جسيماً أو شاعراً وسيماً، أو فارساً شجاعاً قسيماً ، وقد اهتدت العرب في الجاهلية إلى هذه الطريقة من الجماع ربما لتحسين السلالة أو النوع مثلاً يفعلون مع النوق والخيول، وقد نهى عنها الإسلام وحرّمها واعتبرها من الزنا والخنساء تقول مفاخرة بجمال وفحولة أخيها التي لا تقاوم :

لَكِنْ أَخِي أَرَوْعُ ذُو مَرَّةٍ \* مِنْ مِثْلِهِ تَسْتَبْضِعُ الْبَاغِيَةَ<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup>أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء ،ص113.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 241.



والتي وردت في ديوان الخنساء لكرم البستاني "تسترفد الباغية" والشاهد في قولها: "من مثله تستبضع الباغية" كما وردت في شرح أبي العباس، والباغية قد تكون المرأة التي تبتغي زوجاً أو التي تتعاطى البغاء والبيت كله تعريض بجمال صخر وفروسيته وفحولته الطاغية، حيث لم تنسبها إليه الخنساء مباشرة وإنما نسبتها إلى أمثاله على سبيل التعريض والمحافظة على شرفه و مكانته كسيد للقبيلة، فمثله لا يفعلها وإن كان أهلاً للاستبضاع، حيث أن كل امرأة كانت تراه لأول وهلة تتمنى لو أنها تجامعه أو تتجب منه ولداً، ففحولته ووسامته لا تقاوم، وهذه الصورة تعكس أكثر ما تعكس الرغبة الجنسية الثائرة والمتأججة في نفس الخنساء، حتى أنها صورتها في أبشع صورها وأشكالها، والمعنى المخبوء أنها أيضاً كانت تتمنى ما يتمناه غيرها من النساء، فكل إناء بما فيه ينضح كما يقال .

ومن الصور الفنية التي تحمل إشارات وأبعاداً جنسية في شعر الخنساء .  
قولها عن النساء وهنّ في حالة فرار من سبي الأعداء:

وإذا ما البيضُ يمشينَ معاً \* كَبَنَاتِ المَاءِ فِي الصَّحْلِ الكَدْرِ  
جانحاتٍ تحْتَ أطرافِ القنا \* بادياتِ السُّوقِ فِي فَجِّ حَذَرٍ<sup>(1)</sup>

كلّ من هذين البيتين يقوم على التصوير الكنائي والتشبيه، حيث تظهر الكناية عن موصوف في قولها "البيض" كناية عن النساء اللاتي شبهتهن هنا بطيور البط لبياضهن، وكذلك قولها "بنات الماء" كناية عن موصوف وهو طيور البط، ثم تصوّر مشهد هروبهن تحت ذلّ السبي وهنّ جانحات تحت أطراف القنا والرّماح، خاضعات مُستكينات باديات السُّوق "كناية عن سرعتهن" في الهروب والجري، وهنّ مشمّرات عن سيقانهن إلى أفخاذهن في ذلك الفجّ الحذر الذي صعب عليهن مهمّة الهروب من الغزاة المُعتدين، وتظهر الإشارات الجنسية في قولها "البيض" ولا ندري أتقصد البيض بفتح الباء أم اللّون بكسر الباء، فالكلمة في الحالتين سيّان، سواء بكسر الباء أم بفتحها، فكلاهما كناية عن النساء، هذا اللّون الذي يرمز لجمال وجه وجسد المرأة، ويستثير رغبة الرّجال وشهوتهم، ويدفعهم إلى مطاردتها وتفضيلها على غيرها من النساء، فما بالك إن ظهر هذا اللّون في بعض مفاتنها، كالأفخاذ وكذلك قولها "جانحات تحت أطراف القنا" حيث صوّرت الخنساء حالتهن وهنّ ذليلات خاضعات مُنكسرات، وحتى عبارة أطراف القنا أو الرّماح كما

(1) ديوان الخنساء، ص 61 .

أشرنا تحمل إشارات جنسية، لما تحمله صورة الرّمح من بعد جنسي في مخيلة المرأة والذي بشكله يستثير في مخيلتها صورة الذّكر عند الرّجل، ومما يُسهّل عملية اغتصابهن هو وجودهن متفرّقات وحيدات، باديات السّوق ومشمّرات، مما يغري ويستثير الرّغبة الجنسيّة عند المُغتصب، خاصة عند رؤيته لبياض سيقانهن وأفخاذهن فلا يجد كبير عناء في الوصول إلى ذلك الفرج الحذر، في ذلك الفجّ الحذر، ولكن في الأخير يأتي صخر في مشهد بطولي ودرامي وسينمائي لإنقاذ شرفهن من ذلّ سبي الأعداء .

ومن المشاهد التي تحمل إشارات جنسيّة قولها عن زوجها "مرداس" :

وسبي كآرام الصّريم تركته \* خلال الدّيار مُستكيناً عواطله  
وعذت عليهم بعد بُوسى بأنعم \* فكلّهم تُعنى به وتواصله<sup>(1)</sup>.

والآرام هنا هي الغزلان البيض، والعواطل هنّ النّساء غير اللّابسات للحليّ، وهذان البيتان في قصيدة قالتها الخنساء وهي ترثي زوجها مرداسا الذي تصوّره في صورة البطل المغوار، والرّجل الكريم الذي يغزو القبائل ويأخذ أموالهم، ولكنّ جذوة النّخوة عنده متّقدة، تدعوه إلى إعادة حُلّيّ وذهب نساء هذه القبيلة، فيقبلن عليه فرحات هذه تعانقه، وهذه تقبله، وهذه تُواصله، والبيت غنيّ بالعبارات التي تحمل المعاني الجنسيّة كقولها "وسبي، تُعنى به، تُواصله" هذه الكلمات تتضمّن إشارات وبعدا جنسيا فلا معنى آخر لكلمة الوصال بين النساء والرّجال إلا الجماع أو التّقبيل. وكثيرا ما نجد الإشارات الجنسية في تصوير الخنساء للحرب في هيئة أنثى غالبا، أو امرأة مشمّرة السّاقين، حيث تقول عنها:

وكان لِرّاز الحرب عند شُبوبها \* إذا شمّرت عن ساقها وهي ذاكية.<sup>(2)</sup>

حيث شبّهت الخنساء الحرب بالمرأة التي تملك ساقين، فحذفت المشبه به المرأة وتركت لازمة من لوازمها السّاق على سبيل الاستعارة المكنية، أمّا الإشارة الجنسية فتكمن في قولها كان "لّراز الحرب" عند نشوبها، واللّراز كما هو معروف شيء يسدّ ثقب الباب كالمترس حتى يُحكم غلقه، فإذا كانت صورة الحرب في مخيلة الخنساء أنثى بساقين وكان صخر لّزا لها فأين سيكون موضع هذا الثقب الذي سيسدّه اللّراز الذي هو صخر هنا، وما الذي سيسدّه صخر أصلا؟ وبم

(1) ديوان الخنساء، ص125.

(2) المصدر نفسه، ص145.

سيمده؟ كلّها إشارات توحى بالجنس ما دام هناك ثقب وباب وسيقان وأشياء تَسُدُّ هذا الثقب، فهناك معنى جنسي.

وفي نفس المعنى تقول في موضع آخر:

**فَفَرَّقَتْ فَرْعِيهَا وَكُنْتَ سَدَادَهَا \* إِذَا كَانَ يَوْمٌ بِالْغَا كُلِّ مُعْظَمٍ<sup>(1)</sup>**

وتقصد بفرقت فرعيها أي فرقت صفّيتها في القتال، وكُنْتَ سداد ثغرها وبابها، ولا نعلم أي موضع سده فيها كما رأينا في الصورة السابقة، ولكن ذكر تفريق الفرعين واللّزاز والسّداد والثقوب والسّاقين في البيتين السابقين يحمل إشارات جنسية، وإن كانت تبدو بعيدة وخفيّة و خافتة نسبيا لارتباطها بالحرب، إلّا أنّها توحى بذلك الشّيء ولو على سبيل الخاطرة الخاطفة، كما أنّ بعض تشبيهات الخنساء توحى بمخيلتها الجنسيّة النّشطة، حيث كثرا ما تشبّه صخرًا بالسيف والمهند و الرّمح و سنان الرّمح والغصن واللّزاز، وغيرهم من الأسلحة الحادة ذات الرؤوس والعصي والدلالات الرّمزية لهذه الأسلحة في التّحليل النّفسي للأدب معروفة، فكلّ هذه الأسلحة تنير في مخيلة الأنثى صورة الذّكر عند الرّجل، بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني القوّة والصّلابَة والافتضاض والانتصاب، والشّكل.. وفي هذا الصّدّد يقول محمد الوالي: "وإذا طلبنا من فرويد تزويدنا ببعض الأمثلة على هذه الرّموز سيقول أنّ البيت يرمز لشخص الإنسان في مجمله، والأبوان يرمزان لهما بالإمبراطور والإمبراطورة، والعضو الجنسي المذكر يُرمز له بالعصيّ والمظلات وجذوع الأشجار والأسلحة والسكاكين والخناجر والنّصال والسيوف والرّماح.. أمّا عضو الأنوثة فيُرمز له بكل الأشياء التي فيها تجويف، والتي يمكن بالتالي أن تكون أوعية ومستودعات كالمناجم والحفر والكهوف والعلب وغيرها."<sup>(2)</sup>

وقد وصل الأمر بالخنساء إلى حدّ تخيل جسد أخيها من الدّاخل، حيث تشبّبه بالرمح والسّوار الذهبي لرشاقة قدّه ولطافة خصره فتقول:

**مَثَلُ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَنْفُذْ شَبِيبَتُهُ \* كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أُسْوَارُ<sup>(3)</sup>**

حيث ذهبت بخيالها ورغبتها إلى تصوّر شكل جسمه من الدّاخل "تحت الثّياب" وتغلّلت به إذ شبّهت لطافة خصره وبطنه بأسوار الذهب، وهذا طبعاً يعكس إلى حدّ ما رغبتها المتأججة

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء، ص 135.

<sup>(2)</sup> محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص، 200 .

<sup>(3)</sup> ديوان الخنساء، ص 50.

المكبوتة تجاه أخيها، أو على الأقل يوحي برغبتها التّوّاقة إلى معاشرة رجل في مثل صورته وفحولته، وربّما حالة الحرمان الجنسي، والكبت النّفسي، الذي عاشته الخنساء بعد موت أزواجه جعلها تثبّت مكبوتاتها في شكل صور فنيّة و إشارات ورموز جنسيّة .

لأنّ الرّمز ببساطة أداة في يد اللّاشعور أو المكبوت الجنسيّ، وهو يقوم على المشابهة مثل الاستعارة، جليّة كانت أم خفيّة، إلّا أنّ الأشياء القائمة على المشابهة لا تكون دائما بديلا رمزيا لشيء في اللّاشعور، فهناك اختزال للأشياء القائمة على المشابهة، وهي مجموعة محدودة فقط والتي تُستخدم كرموز، أمّا غيرها فلا يُقابل هذا الاختزال على مستوى الأداة اختزال آخر على مستوى المادة المكبوتة، لأنّ هذا المكبوت الذي يتوسل بالرّمز يمكن حصره في مجموعة من المواضيع" الجسم البشري، الوالدان، الإخوة، والولادة، والموت، والعُري، أو باختصار كل ما له ارتباط بالجنس المحرّم (1)

وهذا ما لمسناه ورصدناه في الصّور الرّمزية للخنساء، والمتعلّقة بالجنس المحرّم، أو ما يقابله في التّحليل النّفسي، عقدة "أليكترا اليونانية" التي تتحدّث عن تعلّق الفتاة في لا وعيها بأبيها أو بأخيها، وحبّها الرّائد له وغيبتها عليه و الذي يقابله عند الرّجال عقدة أوديب .

وكثيرا ما ترتبط الإشارات الجنسيّة في شعر الخنساء بالحروب وبالهدايا، حيث تقول:

**شُدّوا المآزرَ حتّى يُستدْفَ لَكُمْ \* وشَمَرُوا إنّها أيّامُ تَشْمَارٍ (2)**

حيث تظهر الكناية عن الامتناع عن الجماع في صورة شدّ المآزر، والكناية عن التّأهب والاستعداد للحرب في تشمير الثّياب، والشّاهد عندنا في قولها "شُدّوا المآزر" التي أجمع أهل البلاغة على أنّها كناية عن اعتزال النّساء والامتناع عن الجماع أيام الحرب أو الصّيام كما روت أمّنا عائشة عن فعل النبي صلى الله عليه وسلم في العشر الأوّخر من رمضان، أنّه كان يشدّ مئزره أو ثوبه، وتحمل هذه الصورة ما تحمل من الإشارات الجنسية المكبوتة في ثنايا وحنايا نفس الخنساء المتأجّجة التّائقة إلى رجل يؤنس وحدتها ويشبع رغبتها ويشعرها بؤنوثتها ووجودها كأنّنى.

وتقول في موضع آخر وهي تشمت بأعدائها من بني غطفان، بعد الأخذ بثأرها من قتلة أخيها معاوية:

(1) محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي صفحه، 200.

(2) ديوان الخنساء، ص59.

وَنَحْنُ قَتَلْنَا هَاشِمًا وَابْنَ أَخْتِهِ \* وَلَا صَلَاحَ حَتَّى نَسْتَقِيدَ الْخَرَائِدَ<sup>(1)</sup>

والخرائد واحدها خريدة وهي الشابة البكر التي تحسن التبعّل المتحبة لزوجها، وتحمل هذه العبارة من معاني الجنس ما تحمل، لأنّها تصوّر ذلّ السبي وما يصحبه من اغتصاب للنساء أثناء الحروب، فما بالك أن تُستقاد هذه الكواعب والخرائد ذليلة منكسرة من قبيلتها على مرأى من أهلها وقومها، وتؤخذ وتُقدّم على طبق كعربون صلح مع أعدائك، إنّ العار والشّار بعينيه .  
وقد خصّت الخنساء الكواعب من دون سائر النساء لأنهنّ يتمتّعن بأجساد مغرية وأنوثة طاغية وقدّ رشيق كغصن البان، ولم يطمثنّ من قبل إنس ولا جان لذا جعلهن الله جائزة للفائزين في الجنان .

ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما حاجة الخنساء إلى هذه الكواعب والخرائد من النساء وهي امرأة من نفس جنسهن؟

الأكيد أنّ هذه الكواعب ستستقاد لإشباع نزوات الرجال وللإمعان في الإذلال.  
وتقول في موضع آخر عن كرم وفضل أخيها :

وَكَائِنْ قَرَنْتَ الْحَقَّ مِنْ ثَوْبٍ صَفْوَةٍ \* وَمِنْ سَابِجٍ طَرْفٍ وَمِنْ كَاعِبٍ بِكْرٍ<sup>(2)</sup>.

حيث تتغنّى الخنساء بفضل أخيها الذي يُقري الضيف، ويهبه أفضل اللباس، بل ويهبه معه الفرس الأصيلة والكاعب الجميلة، وتحمل كلمة "كاعب و بكر" ما تحمل من معاني الجنس والإغواء والإغراء التي تتمتع بها أجساد الفتيات من النساء، خاصة منهنّ الأباكر حديثات البلوغ والأعمار، فهنّ أعذب النساء نفساً وريقاً، وأرقهنّ طبعاً ونطقاً، وأنظفهنّ رجماً من الثيبات اللائي لهنّ من التجارب والخيبات ما يجعلهن غير مرغوبات .

والخنساء قد خبرت هذا، وتعرف جيّداً نقطة ضعف الرجال مع أصناف النساء في كلّ الأحوال . والملاحظ من المواقف والصور ذات الأبعاد الجنسية السابقة التي سقناها، أنّ الخنساء هي من كانت تُعرّض نفسها لهذه المواقف، وتكاد أحيانا تصرّح برغبتها الجنسية، فنزعة "الهو" كانت عندها مسيطرة تماماً على فكرها ونفسها وبعض صورها، ويبدو أنّ هذه النزعة والميول الجنسيّ طبيعي خاصة وأنّها كانت في أولّ سنوات بلوغها وبداية عهدها بالشعر والاحتكاك مع الرجال .

(1) ديوان الخنساء ،ص33.

(2) المصدر نفسه ، ص 52.

والشخصية حسب فرويد تتألف من ثلاث قوى: "الأنا و الأعلى، والهي، ووظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضَّغط أو الكبت، والهي أو الهو وظيفته على الدوام التزوع إلى المحرّم، و الأنا حائر بين الأنا الأعلى والهي، ويعاني التوترات من جرّاء ضغطهما"<sup>(1)</sup>.

يبدو أنّ "نزعة الأنا" عند الخنساء هي من كان يدفعها دائما إلى التّسامي على معاني الجنس وكلّ ما يחדش الحياء في كلامها وصور شعرها ولعلّ هذه النزعة تولدت عندها بعد إسلامها وكبر سنّها.

## 2. التّسامي والتّرفع على معاني الجنس في شعر وصور الخنساء:

يُعتبر التّسامي عند فرويد عنصرا أساسيا تعتمد عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفنيّ، وحتى نفهم عملية التّسامي لابدّ لنا من الحديث عن الدّافع الجنسي الشّبقي، لأنّه هو الموضوع الذي تَجري عليه هذه العملية، بمعنى أنّه إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنّها أرفع قيمةً من النّاحية الاجتماعية، وثانيا بأنّها غير جنسية فقد قام بعملية التّسامي<sup>(2)</sup>

والخنساء كثيرا ما تتسامى بنفسها وبعبارتها وصورها عن كلّ ما هو قبيح أو يؤدي إلى الجنس والفاحشة، وهذا ما يعكس عظمة "الأنا الأعلى" لديها، والذي يعتبره فرويد: "الجهاز النّفسي الثالث والذي يمثّل الضّمير والوعي الذي يمثّل "القيم، الأخلاق، التقاليد، العبادات، العُرف، القوانين" وهو السلطة الدّاخلية التي تمنع "الأنا" من ارتكاب المحرّمات التي يلحّ على إشباعها "الهُو" كما يمثّل أيضا الجانب المثالي، بعكس "الأنا" الذي يلتزم بواقع "الهُو" الذي يطلب اللذّة فالأنا الأعلى هو قوة محرّكة والرّقيب النّفسي أو المستشار الخُلقي الذي يوجّه ويوقع العقاب"<sup>(3)</sup>

والدّوافع الغريزيّة والرّغبات قد تتطلّب عكس ما يواجهه الإنسان، وحينئذ يتوقّف مصيره في النّجاح أو الفشل، على درجة التّوفيق الذي يناله بين ما لديه من مطالب، وبين ما يواجهه من متطلّبات، ولا يَخفى أنّ ما يجيش بالنّفس وما تتكلّفه من ضغط أو صراع من جرّاء الكبت والقمع، هو أدعى للاعتبار والبحث، إذ أنّ أكثر ما يُصيب الإنسان من مرض أو شذوذ أو ضعف أو خور، هو أثر من آثار ما تضيق به النّفس من قوى أو رغبات، وما تعانيه من ضغط

(1) مصطفى سويّف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط: 4، ص 83.

(2) داي شنيدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984، ص 145، 146.

(3) عبد الرحمن الوافي، قاموس مصطلحات علم النفس، دار هومة، الجزائر، 2008، ص 120.

أو كبت،.. فيلجأ الفرد أو الفنان حينئذ إلى بعض الأساليب والمصارف التي تساعد على التخلص من بعض ذلك.. وإنّ التّسامي ما هو إلّا توجيه لتلك التّيارات النّفسية نحو أشكال سامية من النشاط.<sup>(1)</sup>

وقد وجدت الخنساء في أسلوب التّسامي على معاني الجنس، وما يؤدّي إليه مصرفا من المصارف، التي تبثّ من خلاله رغباتها ونوازعها الجنسيّة المكبوتة، حتى تعكس للقارئ حقيقة شخصيتها العفيفة والمتعفّفة، وربّما هذا بعد إسلامها، حيث تصوّر لنا صخرا في هيئة الرّجل العفيف، والسيد الشّريف، الذي يتحرّز من الوقوع في الآثام والشّبهات، وهذه بعض الصّور والشّواهد التي تتسامى فيها الخنساء على معاني الجنس حيث تقول :

عِطَافُهُ أبيضُ ذُو رَوْنِقٍ \* كالرّجَعِ في المُدْجِنَةِ السّاريّة.  
فلئن هَلَكْتَ فلقد غَنِيَتْ سَمِيذَعًا \* مَحْضَ الضّريبة طَيِّبِ الأَثوابِ.  
فلا وأبيكَ ما سَلَيْتُ صَدْرِي \* بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتُ وَلَا عُقُوقِ  
عَاشَ خَمْسِينَ حِجَّةً يُنْكَرُ \* الْمُنْكَرَ فِينَا وَيَبْذُلُ الْمَعْرُوفَا  
أَيُّهَا المَوْتُ لَوْ تَجَافَيْتَ \* عَن صَخْرٍ لَأَلْفَيْتُهُ نَقِيًّا عَفِيفًا  
لقد عشتَ فِينَا وَلَا تُرْمَى بِفَاحِشَةٍ \* حَتَّى تَوْفَاكَ رَبُّ النَّاسِ مَحْمُودًا.  
وَأَخِيًّا مِنْ مُخْبَأةٍ كَعَابٍ \* وَأَشْجَعَ مِنْ أَبِي شَبَلٍ هَزِيرٍ<sup>(2)</sup>

الخنساء كنّت عن طهارته وعفّته بطيب وبياض ثوبه، فليس فيه ما يدنّسه من رذيلة أو جنس محرّم، وقد صرّحت بذلك في قولها، ونفّتها عنه في مواضع عدّة بأنّه لم يأت بفاحشة ولا عقوق، وتقول لو أنّه فعل ذلك لكان أدعى لي أن أتسلّى بها، وأوقف بكائي عليه، لأنّني وجدت فيه ما يُعيبه ويدعو إلى عدم الحزن والبكاء عليه بهذا القدر، ولكنّها تنفي ذلك جملة واحدة، بل تقول بأنّه نقيّ عفيف وشريف بشهادة الجميع، فلا أحد يرميه بفاحشة مدّة خمسين سنة التي عاشها بين قومه، فهو أشدّ حياء من العذراء في خدرها حسب ادّعائها، لهذا أحبه النّاس، لثبله وشرفه وعفّته، وعظيم صفاته وأخلاقه، ومن جميل الصور التي تتسامى فيها الخنساء على الجنس وتعرّض فيها بعفّتها وعفة أخيها قولها :

<sup>(1)</sup> ينظر إسماعيل القاضي، الخنساء في مرآة عصرها، ص 58، 59 .

<sup>(2)</sup> ديوان الخنساء، ص 46، 40، 99، 103، 11، 147 .

### وَكُلَّ دَمُولٍ كَالْفَنِيْقِ شِمْلَةً \* وَكُلَّ سَرِيْعٍ آخَرَ اللَّيْلِ آزَحٍ<sup>(1)</sup>

البيت كله كناية عن عفة صخر وطهره، وتحززه من الوقوع في الرذائل والآثام، وبعبارة أوضح وأفصح تحززه من الوقوع في الزنا وممارسة الجنس، لأنه من عادات العرب قديما وفي زمن لم تكن فيه المراحيض، تخرج نساء القبيلة صباحا عند انصداع الفجر لقضاء حوائجهن البيولوجية، في أفنيتهن والكنيف المحيط بهنّ أو المجاور لخيامهن، وصخر في هذا الوقت يكون خارجا من بيته أو عائدا من سفر أو صيد، فيكبج من سرعة ناقته أو يتجنب ركوبها أصلا، خاصة في هذا الوقت الحساس، حتى لا يصادفه مشهد لامرأة عارية في وضعية محرجة ومخلّة، فهذا لا يليق بمقامه كسيد في القبيلة، فهو بفعله هذا يحافظ على هيئته وصورته، ويصون شرفه وشرف جيرانه وجاراته، والخنساء في هذه الصورة الكنائية تترفع وتتسامى هي الأخرى على كل معاني الجنس وما يؤدي إليه، وتصورها في أسمى صورها وأبهى حللها لإثبات صفة العفة لصخر، وهي بذلك تثبت بطريقتة آلية ومنطقية لنفسها. وتقول في موضع آخر عن دماثة أخلاقه وعفته وحسن جواره :

### وَلَا يَقُومُ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُهُ \* وَلَا يَدْبُ إِلَى الْجَارَاتِ تَخْوِيدًا<sup>(2)</sup>

والتخويد هو المشي خفية وببطء، والشاهد في قولها "ولا يدب إلى الجارات تخويدا" كناية عن عفته وطهره وتحززه من الوقوع في الشبهات والآثام، وقد قدّمتها الخنساء في صورة حركيّة كاريكاتورية لزيز نساء يمشي متخفيا في بُرده مستترا عن الأعين، لا تكاد تسمع وقع خفيه أو نعليه، يكتم أنفاسه وهو يدب إلى الجارات دبيب النمل، فيمشي على أخمص قدميه، لكي لا يُكتشف أمره ملتقيا يمينا وشمالا قاصدا بيت جارتة لممارسة الرذيلة أو الجنس حتى ولو كلفه ذلك اغتصابها بالقوة، ثم تنفي الخنساء هذه الصورة الجنسيّة المخزية عن أخيها جملة وتفصيلا باستعمال حرف النفي "لا" لتثبت عكس ذلك لصخر، وتثبت في الوقت نفسه عفته وطهرها بتبنيها هذا المعنى المُتسامي، وترفعها على كلّ ما يثير الشبهة ويدعو إلى الجنس، ومن الشواهد التي تتسامى فيها الخنساء على الجنس وما يؤدي إليه قولها :

### لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا \* لَرِيْبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارُ<sup>(3)</sup>

(1) ديوان الخنساء، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 40.

(3) المصدر نفسه، ص 49.



البيت كلّه كناية عن عفة صخر ودمائة أخلاقه وحسن جواره، وتحرّزه من الوقوع في الشبهات والردائل من الصّفات، فكلّمة "ريبة" تحمل بعدا ودلالة جنسيّة، فما الذي يفعله رجلٌ أو سيّد قبيلة ليس بحاجة إلى مال أو طعام في ساحة جاره الغائب؟ لهذا قرنت الخنساء عفة صخر بهذه الحالة الخاصّة والفرصة السّانحة لممارسة الجنس، فجاره غائب، ولكن صخرا مقامه أرفع، وسمّعه أنصع من أن يلطّخها بفعل خسيس كهذا، فهو يعرف قدره وقدر جاره وجواره، لهذا يتحرّج من المشي في ساحة الجار عند غيابه، وبهذا تتسامى الخنساء وتتأى بنفسها عن كلّ معاني الفحش والخنا والزّنا، وتثبتها لأخيها ولنفسها بأسلوب فنّي وتصويريّ راقٍ فيه إبداع وجمال وإمتاع، لا يخدش الحياء.

وبعد هذه النظرة والقراءة الفاحصة للأبعاد الجنسيّة في صور الخنساء ومواقفها، يمكن القول أنّ الخنساء كانت إلى حدّ ما عُصابية في أول أمرها، وكانت مندفعة بقوة نحو غريزتها إلّا أنّها ومع نضج تجربتها الشعريّة والشّعورية، وتقدّمها في السنّ و ربما بعد إسلامها أصبحت تتسامى وتتأى بنفسها عن كلّ ما يلطخ سمعتها ويثير رغبتها الجنسيّة، وعلى العموم يمكن اعتبار عامل الجنس سواء بالاندفاع نحوه أو بالتّسامي عليه، من العوامل والبواعث النفسيّة التي ساعدت إلى حدّ ما في بلورة وتشكيل وتوجيه دلالات الصّور الفنيّة بأشكالها المختلفة، فالخنساء عندما تعبّر عن دوافعها الغريزيّة والجنسيّة وتنقلها إلينا دائما في شكل مواقف أو صور ذهنيّة وذكريات ورغبات غريزيّة مكبوتة إنّما يشكّل هذا عندها بطارية ديناميّة تحرك قواها الإبداعية والتّخييليّة بطريقة لاشعورية، وتدفعها إلى كتابة الشّعور في هذا الشكل الإبداعيّ الرّاقى، فتصور الجنس في كثير من الأحيان في شكل رموز وإشارات إيحائيّة خاطفة، لا تخدش الحياء ولا تثير فينا ذلك الاشتمّزاز والسّخط والغضب الأخلاقي المزيّف، الذي يدّعيه كلّ واحد منّا تجاه الصّور أو الرّغبات الجنسيّة المكبوتة، عند سماع ذلك من غيره، أو عند قراءة شعرهم رغم استمتاعه وتلذّذه بذلك في قرارة نفسه .

لأنّ كلّ إنسان رغم ما يدّعيه من مثالية وأخلاق سامية، يجد في نفسه متعة لاشعوريّة في سماع وتخيّل تلك الصّور والمعاني الجنسيّة، وإنّ أنكر ذلك علانية، لأنّها ببساطة نزعة فطريّة بيولوجيّة وغريزيّة في كلّ إنسان سويّ وطبيعيّ، لذا فبراعة الخنساء هنا تكمن في قدرتها على التّنفيس عن مكبوتاتها بهذا الأسلوب الإبداعيّ الرّاقى، الذي يجعل السّامع أو القارئ لصورها يجد متعة فنيّة وجماليّة تجعله يتقبّل كلامها وصورها بكلّ لذة وأريحيّة، لأنّه يبتعد عن الأسلوب

الفجّ الوقح في التعبير عن معاني وصور الجنس، كما أنّ التصريح بعبارات الجنس في الأدب أسلوب تمجّه الأذواق، وتنفر منه نفوس ذوي الفطرة السليمة والسوية، رغم حبهم له واستمتاعهم به.

والشّعراء بشكل عام والخنساء بشكل خاص، ولأنّها تمتلك تلك القدرة الابداعية في إخفاء الأشياء والنّوازع الجنسيّة المكبوتة، تتحايل علينا بتغليفها بتلك الرّموز والكلمات الإيحائية الشّفافّة التي تكاد تكشف عورة تلك المعاني والصّور الفنيّة الجنسيّة، وهذا طبعا لإرضاء غرائزها ونوازعها النفسيّة والجنسيّة أوّلا، وخلق جوّ من الرّضا والإثارة عند قرائها ومستمعها ثانيا، فهُم أيضا تنطوي نفوسهم على نفس النّوازع والأفكار الجنسيّة المكبوتة، ولكنّهم لا يحسنون التعبير عنها بهذا الأسلوب الفنيّ الرّاقى رقيّ الخنساء وشعرها.

### 3. عامل التّعويض في شعر وصور الخنساء ومواقفها :

" التّعويض هو محاولة الفرد إخفاء ما يشعر به من نقائص وعيوب ونواحي الضعف، أو التّغلب عليها سواء كانت هذه العيوب جسميّة أو عقليّة أو اقتصاديّة أو اجتماعيّة، حقيقية أو وهمية، وأساس التّعويض هو الشّعور بالنّقص والعجز والخوف والإخفاق"<sup>(1)</sup>

هذا العامل الذي يُخفي كثيرا من معاني الضّعف والنّقص عند الشّاعر ، وقد يُسمى هذا المبدأ بالاستبدال أو الإبدال وذلك بأن يستعويض المرء عن مظهر الرّغبة أو الوجدان أو الميل الغريزي الذي أضطرّ إلى كتمانها وإخفائها في طيّات نفسه بشيء آخر أقلّ منه شأنا وأسلم عاقبة، ويتّفق مع عرف المجتمع، ويرتبط بهذا المبدأ في الفن ظاهرة نفسية... هي الإعلاء أو التّسامي على كل معاني الجنس والغرائز الفطرية الحيوانية في الإنسان، والتّعبير عنها في صور تتعالى وتتسامى على كلّ هذه المعاني التي لا يقرّها المجتمع، وبذلك يضع الشّاعر نفسه في مرتبة أرفع وأعلى، بل أنّها لسموها قد تُسهم في ترقّيته<sup>(2)</sup>.

والصّور والمواقف التي سقناها في المبحث السّابق والتي تتسامى وتترفع فيها الخنساء على معاني الجنس تدخل أيضا في خانة عامل التّعويض النفسيّ للخنساء، التي خاب أملها في الظّفر بشخص في مثل أوصاف وصفات أخيها صخر، فراحت تستعويض عن ذلك بتغنيّها

(1) منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، قدّم له الدكتور كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، د.ت، ص34.

(2) ينظر سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 35، 36.

وتمنّيها ضمناً شاباً مثله، وعامل التعويض لا يقتصر بالجنس في حياتنا فقط، بل يتعداه ليدخل في جميع سلوكياتنا وتصرفاتنا اليومية مع الآخرين، ومردّه في الأساس إلى الشعور بعقدة النقص والدونية في موقف من المواقف التي يتعرّض لها المرء خاصة في طفولته، هذا الأخير يدفعنا إلى محاولة التعويض بشكل تلقائي لتغطية العيب والنقص الذي نشعر به، أو شعرنا به يوماً.

ويرى أدلر أحد تلامذة "فرويد" أنّ الإنسان يسعى لإثبات وجوده من أجل السيطرة بشكل من الأشكال، ورأى أنّ أيّ فشل في السيطرة يؤدي بالإنسان إلى الإحساس بالنقص، ويتكوّن الإحساس بالنقص في صراع الطفل مع الكبار عندما يُنهر عن بعض الأفعال ولا يستطيع السيطرة فيدفعه مركّب النقص هذا إلى التعويض بشكل تلقائي وفيزيولوجي<sup>(1)</sup>.

و من أبرز المواقف التي شعرت فيها الخنساء بالضعف و النقص والدونية، موقفها مع ابنتها عمرة في أواخر عمرها وهي في جلوة عرسها، وكان القوم قد أغروا ابنتها عمرة بالتحرش بأمّها الخنساء، فداست على قدمها مداعبة لها، فقالت لها الخنساء وبغضب: "أف لك يا حمقاء، إنّي كنت أحسن منك عرساً، وأطيب منك ورساً، وأبسط منك عُرْفاً، وأرقّ منك نعلاً، وأكرم منك بعلاً، وذلك إذ كنت فتاة أعجب الفتیان، لا أذيب الشّحم، ولا أرفع البُهم، كالمهرة الصّنيع، لا مضاعة ولا عند مُضيع<sup>(2)</sup>."

أكاد أتخيل شكلها و أسمع نبرة صوتها العالية والسّاخرة من ابنتها عمرة وهي تدافع عن نفسها بهذه الحدة، وتستذكر أيام شبابها وجمالها، وعزّها وتدلّلها، لتعويض شعورها بالنقص عند أفول بريق جمالها في هذه اللحظة الحرجة، وحالة الفراغ التي تعيشها في أواخر حياتها التي أهدرتها في بكائها على أخويها والسّادات من مُضر.

وقد جاء جوابها زاخراً بالصور الفنية و البلاغية الراقية، رُقي نسبها ومكانتها العالية في القبيلة، حيث قالت لابنتها "كنت أطيب منك ورساً" والورس نبات كالسّمسم له رائحة نفّاذة يُصبغ به الثّوب ويستعمل أيضاً لتنقية البشرة، وفي قولها هذا إشارة وصورة تستثير فينا الذاكرة الشّمية واللّونية، وتستثير فينا الرّغبة الجنسية وذلك لما تحمله الصّورة في طيّاتها من دلالات تُعبر عن زكاوة وطيب الرائحة المغرية في الخنساء، وحسنها ونضارة وبهاء وجهها يوم عرسها، بل وتقول أيضاً "كنت أرقّ منك نعلاً" كناية عن سيادتها، فهي مخدومة مُترفة ومنعمّة وليست كالرّاعية

(1) عمر الطالب، المذاهب النقدية، ص 136.

(2) عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 32.

بحاجة إلى النعل الغليظ، الذي عادة يتّخذ الرجال للرعي والمشي في البراري، والقفار والصّحاري، فرقة النعل هنا كناية بالإرداف عن الرّفاهية وقلة المشي تنعّمًا وترفًا، وسيادةً وشرقًا، وقد زادت هذه الصورة الخنساء علواً وسموا، أمّا قولها " أكرم منك بعلا" فهذا تعريض بعلوّ شأنها وشأن أزواجها في القبيلة، وهذا التّعريض في هذا السّياق الحالي يحمل في شقّه الآخر تعريضا عكسيا، ويعني وضاعة ودناءة زوج ابنتها عمرة، وتختتم قولها بصورتين كنائيتين غاية في البلاغة والجمال الفني والتّعويض النفسي، في قولها: " لا أذيب الشّحم، ولا أرى البُهم" كناية على أنّها مخدومة وسيدة مُترفة ومُنعمّة لها من يقوم على حاجتها، والخنساء في غمرة غضبها من ابنتها تتذكّر وتستعيد شريط شبابها ويوم عرسها وتتأست أو تغافلت عمداً عن الجانب الأسود الحزين من حياتها، ونسيت هذه التي تقول وتدّعي أنّها كانت تعجب الفتیان، أنّ دريدا عندما شُغف بها حبا كان قد رآها وهي تهنأ بعيرا أجرب لقومها، بالهناء والقَطِران، ومتناسية نفسها وآثار حزنها وحالتها المُزرية وهي تطوف حول الكعبة حلقة الرأس، معلّقة نعلي صخر على رقبتها ، متلحّفة بصدارها و آثار الدّموع من مآقيها ترسم خطوطا على وجهها ووجنتيها، بعدما تقرحت أجفانها من كثرة البكاء، وعلى الرّغم من فصاحة الخنساء وقوّة حجّتها وبلاغة صورها، وشراستها في الدّفاع عن نفسها وعن مجدها التّليد في هذا الموقف المُحرج، الذي جعلها تتهاجر و تختزل تاريخها الطويل في هذه الصور الكنائية التي تعبّر فيها عن معاني السّيادة و الشّرف والتّنعّم والتّرف، والجمال والتّحضر، إلّا أنّ هذا كلّهُ لا يشفع لها ولا يعطيها الحقّ في التّهجم والانتقاص من ابنتها، بهذه القسوة و الحدة وهي في أفضل أيام عمرها "يوم زواجها" و بأي شكل من الأشكال.

وهذا ما يدل على أنّ قولها وتصرفها العدوانيّ الذي جاء كردّ فعل طبيعيّ يحمل في طياته نزعة نفسية خفية فيها شيء من التّعويض النّفسيّ الممزوج برائحة النّرجسيّة والعدوانيّة وحبّ الانتقام والاندفاع الطائش، حتى وإن كانت في موقف ضعف و دفاع عن نفسها ومجدها. وتعلق عائشة عبد الرحمن على موقف الخنساء مع ابنتها، وتعتبره مجرد هذيان لشيخة عجوز فتقول: "لم أنس أنّها قالت لابنتها ما قالت، وقد علت بها السن، وأنهكتها الشيخوخة، لكنّي أسأل علم النّفس عن هذا الهذيان، فلا أراه يهدره بحال ما، بل يرصّده في عناية ليستبين ما وراءه من شواغل مطوية وخواطر مكبوتة أجمتها الإرادة حيناً وضبطها العقل أحيانا، حتى إذا آنست من الإرادة ضعف الشّيوخوخة ومن العقل غفلة الكبر انطلقت من عقالها تهذي بالمطويّ،

وتكشف عن المكبوت، أو هي الصورة التي رسمها المجتمع العربي لشاعرتة الأولى، والقصة التي أبوا أن يفسحوا فيها مكانا لغير صخر، ثم الشقيق معاوية، وأمّا من عداها فظلال باهتة ومهتزة<sup>(1)</sup>.

هذه الشواغل المطوية والخواطر المكبوتة كما تسمّيها بنت الشاطئ، يبدو إن عرضناها على أريكة التحليل النفسي للأدب، لن تخرج من خانة عامل التعويض والتّرجسية والعُدوانية، لأنّها قالت ما قالت في موقف شعرت فيه الخنساء بالنقص والدونية .

قد يكون تعويضا هذا وهي في هذا السن، تعويضا إيجابيا، تُحقّق به الخنساء رغبتها الملحة في التفوق على الآخرين ولو نسبيا، وقد يساعدها على التغلب على عقدة الشعور بالنقص بعد تراجع جمالها وأفول نجمها، ولو أنّه يبدو تعويضا مُبالغاً فيه ، حيث نالت من ابنتها بشكلٍ قاسٍ ، وهي التي كان تعويضها باهتا، ويبدو دائما تعويضا خافيا وخافتا، يظهر في كثرة بكائها واعتزالها الناس، وكثرة البحث عن الأعذار لتبرير سبب بكائها وشيبتها ونحول جسمها، أمّا ما رأيناه في هذا الموقف يدلّ على أنّ الخنساء وصلت إلى درجة من الضعف والانكسار جعلتها تبحث عن فرض نفسها بالقوّة وتسعى إلى إثبات تفوّقها بذكر أشياء غير حقيقية ومناقضة تماما لما روي عنها، حيث أسهبت في التحدّث عن جمالها وسيادتها وترفها وتنعّمها بشكل مبالغ فيه، ولم تكتفي بذلك، بل أوغلت وبالغت في الانتقاد والانتقاص من ابنتها عمرة أمام صوحيباتها، ويبدو أنّ التعويض بشكل عام بالنسبة للخنساء كان سلاحا تدافع به عن نفسها ومجدها ويغطي ضعفها، ويحقّق لها التوازن النفسي، ويُشبع عندها عقدة التفوق وجنون العظمة الذي يمتدّ عندها ليغطي ويُسيطر على أفكار جيل ليس من جيلها.

هذا التعويض يعكس ويؤكّد حقيقة حجم شعورها بالنقص بعد كبر سنّها وتراجع جمالها وقد قالت ما قالت تعويضا لخيبتها، بعد ضياع أيام عمرها وشبابها، و تعويضا ل فراغها واشباعا لغورها الأنثوي الذي خبا بريقه وأفل نجمه وامّحت أثاره ومعالمه في جسدها ولكنّه مازال متّقدا في نفسها وقلبها ويشعّ نورا وغرورا و ينضح شموخا وكبرياء من لسانها وصور شعرها.

ومن أشكال التعويض المبالغ فيه في شعر الخنساء، هو كثرة البكاء غير الطّبيعي، على أخويها، هذا البكاء المُصطنع والمتكلّف فيه، يَشِي ويُخبّي في داخله عوامل وعقد نفسيّة

---

(1) عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص53.

ومكبوتات لا شعورية في شخصية الخنساء وسنحاول معرفتها من خلال استقراءها وتحليلنا لها، لنتبين أسبابها ودوافعها النفسية، فبكاء الخنساء غير طبيعي فلم تبكي امرأة قلبها ولا بعدها مثلها حتى لُقبت ببكاءة بني سليم، فبكاؤها يلفت الانتباه ويصم الأذان، ويقرع الأسماع في الديوان، حيث أنه ورد بكل أشكاله من "نوح، وندب، وعويل، وتأبين، ورتاء، وتعزية، وشوق، وحنين،.. ويطقوس بكائية غريبة، من حلق الشعر ولبس الصدار، وتعليق النعلين، ولبس الرث من الثياب، حتى فعل البكاء نفسه ورد في شعرها بصيغ وأزمنة مختلفة، بالأمر والماضي والمضارع، وجاء اسما ومصدرا وصفة بل أكثر من ذلك فالخنساء لم تبكي صخرا لنفسها فحسب، بل بكته للقبيلة، وللخيل، وللطبيعة، وللفقراء والأيتام والأرامل وغيرها.

ولم تكتفي بذلك حتى استبكت معها الجن والإنس، والشمس والقمر والنجوم، والحيوانات والطيور وكل من هب ودب على أرض الجزيرة، وملأت بنحيبها وبكائها البقاع والأصقاع، حتى ضجت منها الأسماع، ونفرت منها طباع ذوي الفطر السليمة في البكاء، فشكوها إلى عائشة أم المؤمنين وعمر بن الخطاب بعدما ضجوا ببكائها، ودوام حزنها.

وهذه بعض الصور والصيغ لبكائها، حيث بكت الخنساء أول الأمر صخرا لنفسها كأخ وكسند وعضد وسيّد للقبيلة فقالت :

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَهْتَ \* وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَارُ.  
تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرْتَ \* لَهَا عَلَيْهِ رَنِينٌ وَهِيَ مِفْتَارُ.  
فَأَقْسَمْتُ لَا يَنْفَكُ دَمْعِي وَعَوَّلَتِي \* عَلَيْكَ بِحَزَنِ مَا دَعَا اللَّهَ دَاعِيَةً  
هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَفِيقِي \* وَصَبْرًا إِنْ أَطَقْتَ وَلَنْ تُطِيقِي.<sup>(1)</sup>

وغيرها كثير في ديوانها حيث تعبر عن خصاصة حزنها، فلما جفّ دمعها وبردت جمرة لوعتها أحست بالذنب والتقصير في حق أخيها، فاستبكت عينيها واستدرت دمعها و اتهمتها بالبخل في حق أخيها وخاطبتها بلطف وتحنان حتى تدرّ الدّمع كالجمان، على صخر أبي حسان في أكثر من أربعين موضعا تحت فيه عينيها على البكاء :

حيث تقول:

يَا عَيْنُ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكَ مِغْرَارُ \* جَهْدَ الْعَوِيلِ كَمَاءِ الْجَدُولِ الْجَارِي.

(1) ديوان الخنساء ، ص 47، 145، 103.

يا عينُ مالِكٍ لا تبكينَ تَسْكَابًا \* إذا رابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابًا.

يا عينُ جُودي بدمعٍ مِنْكَ مَسْكُوبٍ \* كُلُّوْهُ جَالٍ فِي الْأَسْمَاطِ مَثْقُوبٍ<sup>(1)</sup>.

وغيرها كثير، فلمّا جفّ دمعها ولم يطاوعها في كلّ أحوالها وتقلّبات مزاجها، خرجت من دائرة نفسها واستبكت غيرها فقالت تطلب من قومها العون والمدد في بكاء أخيها:

بني سُلَيْمٍ أَلَا تَبْكُونَ فَارِسَكُمْ \* خَلَى عَلَيْكُمْ أُمُورًا ذَاتَ أَمْرَاسٍ.

لِيَبْكِيَهُ مُقْتِرِ أَفْنَى حَرِيبَتِهِ \* دَهْرٌ وَحَالْفَةُ بُؤْسٍ وَإِفْتَارٍ .

وَلِيَبْكِيَهُ كُلُّ أَخِي كُرْبَةٍ \* ضَاقَتْ عَلَيْهِ سَاحَةُ الْمُسْتَجَارِ.

وَلِتَبْكِيَهُ الْخَيْلُ إِذَا غُوِدِرَتْ \* سَاحَةُ الْمَوْتِ غَدَاةُ الْعِشَارِ.

وَابْكُوا فَتَى الْبَاسِ وَافْتَهُ مَنِئْتُهُ \* فِي كُلِّ نَائِبَةٍ نَابَتْ وَ أَقْدَارِ.<sup>(2)</sup>

ولمّا ضجّوا منها ومن بكائها وانصرفوا عنها لجأت إلى استبكاء الطيور، وبّت حزنها للكواكب، والأقمار، والصّحاري والقفار والجمادات والمجرّدات في صورة تكاد تنزع إلى الجنون والهستيريا وفيها شيء من الدراما والتّمثيل المُتقن بإحكام حيث تقول:

وَالشَّمْسُ كَاسِفَةٌ لِمَهْلِكِهِ \* وَمَا اتَّسَقَ الْقَمَرُ.

وَالْإِنْسُ تَبْكِي وَلَهَا \* وَالْجُنُّ تُسَعِدُ مَنْ سَمَرُ.

وَالْوَحْشُ تَبْكِي شَجْوَهَا \* لَمَّا أَتَى عَنْهُ الْخَبَرُ.<sup>(3)</sup>

الديوان مضرّج بالجراح والدماء والنّواح، ويضجّ بصوت البكاء والأحزان والأشجان، حتى أنّك لو تخيلت بعض مشاهدتها وأصغيت جيدا لصوت كلماتها لرأيت العجب العجائب، و لسمعت النحيب والعيول، ورأيت الدموع على الخدين تسيل، والوجوه والأثواب معفّرة ومتّسخة بالتراب .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا. هل هذا بكاء أم تباركي واستبكاء؟ وإن كان تباكيا فما هي الدّوافع النفسيّة المخفيّة خلف هذه الظاهرة السلوكية التي لم تشهد لها العرب مثيلا لا قبل الخنساء ولا بعدها . فلا بدّ لها من تفسير وسبب في حقل التّحليل النفسيّ للأدب، فلا يعقل أن يبكي إنسان طبيعيا أخاه طيلة ثلاثين سنة متتالية بنفس الحُرقة والشّوق والصّدق، حتّى الآبار في هذه المدّة قد يجفّ مأوها والسّماء يقلّ قطرها، والخنساء تبكي لا ينفكّ ولا يفتر ولا ينضب دمعها وحزنها؟!

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص74،7،14.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ،ص 83،50،69،59.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ،ص 63.

شيء غريب وعجيب . هل هو الوفاء ما يدفعها ؟ أم هو العرفان بالجميل ؟ هل هو محاولة منها لسداد الدين الثَّقِيل ؟ أم هو بِرٌّ وبِرٌّ بقسمها الجليل ؟ هل هو مجرد بكاء من أجل البكاء ؟ أم هو رياء واستبكاء ؟ أسئلة كثيرة تتبادر إلى الأذهان وتبحث لنفسها في علم النفس عن حجة وتبرير أو برهان .

ولو سمعتها الخنساء لقاتل بنبرة فيها بكاء وهل جزاء أبي حسان إلا الإحسان ؟ !  
عندها ستلجنا بهذه الكلمات ثم تردف قائلة أو لست القائلة ؟:

فَلَمْ أَرِ مِثْلَهُ رُزْءًا لِحَنٍّ \* وَلَمْ أَرِ مِثْلَهُ رُزْءًا لِإِنْسٍ  
وَمَا يَبْكَونَ مِثْلَ أَخِي وَلَكِنْ \* أُعْزِي النَّفْسَ عَنْهُ بِالتَّأْسِي .  
فلا والله لا أنساكَ حَتَّى \* أَفَارِقَ مُهْجَتِي وَيُشَقَّ رَمْسِي .<sup>(1)</sup>

ثم تضيف، وهل أخيب ظنّه بي وأنسى فضله عليّ .  
وهو القائل :

وَلَوْ هَلَكْتُ مَزَقَتْ خِمَارَهَا \* وَاتَّخَذْتُ مِنْ شَعْرِ صِدَارِهَا<sup>(2)</sup>

يقول عبد الحليم حفني معلّقا على كثرة بكائها المُبالغ فيه بأنّ مردّه إلى شعورها بعقدة النّقص مُستدلا بمعيار حدّده علماء التّحليل النّفسي للأدب حيث يقول: ومما هو معروف في علم النّفس أنّ التّكلف والمبالغة في شيء ما، دليل على الشّعور بالنّقص في وجود هذا الشّيء، فالذي يبالغ في إثبات شجاعته أو جوده إنّما يدلّ على شعوره بالنّقص فيما يبالغ في إثباته، وبمقدار المبالغة والتّكلف يكون الشّعور بالنّقص، ولو كانت الخنساء تحمل كلّ هذا الحزن على صخر، ما كانت في حاجه إلى هذه المبالغة الشّديدة في إثباته وفي ادّعاء أنّ فجيعتها في صخر أصابت عينيها بالجمود، وهو عدم القدرة على البكاء من هول الفاجعة في بداية الشّعور بها، ولكنّ الخنساء ظلّت عشرات السنين من عمرها بعد صخر وهي تطلب من عينيها البكاء في قولها: "ألا تبكيان لصخر الندى؟ ولو كانت الخنساء تشعر حقا بكلّ هذه الحرقه على صخر كما تدّعي لكان المُنتظر منها أن تطلب من عينيها ومن نفسها التّخفيف من هذا الحزن و الكف عن البكاء، كما طلبته حين فُجعت في بنيتها الأربعة في يوم واحد بعد استشهادهم، وكما فعل أبو ذؤيب في

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 84، 85.

<sup>(2)</sup>المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج4، ص30.



مطلع قصيدته المشهورة في رثاء بنيه الخمسة، وكما فعل غيرها من الشعراء الذين عبّروا بشعرهم عن فواجع وأحزان حقيقية، فهم عادة يدّعون التّجلّد والصّبر لا استجداء الأعين وطلب البكاء، وهو ما يتّفق والنظرية النفسيّة المشار إليها، فإنّهم من شدّة شعورهم بالحزن والضعف يحاولون إثبات العكس، وهو عدم الحزن أو ما يدور في فلك هذا المحيط من معاني الصبر والجَلد<sup>(1)</sup>.

وقد أوافقه الرأي نسبيا، فيما ذهب إليه أنّ مردّ ذلك التّبّاكي المُصطنع إلى عقدة نقص عندها، فحجّته معقولة ومقبولة ومؤسّسة على أدلّة وبراهين مُعتمدة في التّحليل النفسيّ للأدب، ولكن أقف موقفا عادلا، وأمسك العصا من الوسط، حتى لا أغمط شاعرتنا حقّها أو أتّهمها في صدق بكائها ومشاعرها، والذي يظهر عندي ويبدو لي، أن حُكم عبد الحليم حفني كان مجحفا في حقها و لا ينطبق على كلّ شعرها وقصائدها، بل ربّما يمّس مرحلة معيّنة من بكائها، خاصة في أواخر عمرها، أمّا القصائد الأولى التي قالتها الخنساء حال قرب عهدها بموت أخويها وجرحها طري حديث، ما زال ينزف دمعا و دما، ويعتصر قلبها شوقا وألما، فلا يختلف فيه اثنان، على صدق مشاعرها وبكائها، وحقيقة حزنها على أخويها في بداية مصيبتها، وأرى أن هذه المبالغة في البكاء والجهد المبذول إلى أقصى وأعماق نقطة لديها، ما هو إلّا تعويض نفسيّ لعقدة نقص البكاء عندها ولجفاف دمعها الطبيعي، خاصة في أواخر عمرها، لهذا كثيرا ما نجدها تستبكي عينيها وتحثهما على الدّمع الغزير، وكذلك تعويض لبكاء السّادات من مضر وأهل القبيلة، فببكائها المبالغ على صخر تبكي الأخ والسند الذي يشدّ العضد، وتبكي السّيادة والسّادة، تبكي الكرم والشجاعة، وتبكي علوّ الهمم وكلّ القيم، تبكي الأمل والغد الباسم الذي انطفأ أمام عينيها بموته، تبكي خيبتها وانكساراتها، بل تبكي مستقبل القبيلة كلّها الذي كان معقودا في نظرها بمصير أخويها، لهذا فهي في كثير من مواطن شعرها تُفصح عن سبب بكائها حيث تقول:

فابْكِي أَخَاكَ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ \* وابْكِي أَخَاكَ إِذَا جَاوَرَتِ أَجْنَابًا.

وابْكِي أَخَاكَ لَخَيْلٍ كَالْقَطَا عُصْبًا \* فَقَدْزَنَ لَمَّا ثَوَى سَيْبًا وَأَنْهَابًا.

وابْكِيهِ لِلطَّارِقِ الْمُتَنَابِ نَائِلُهُ \* وَفِي الْحَقِيقَةِ وَالْإِعْطَاءِ لِلْمَالِ<sup>(2)</sup>.

(1) عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص 87 .

(2) ديوان الخنساء، ص 109، 7.

تصرح وتقرّ الخنساء بصريح العبارة أنّها لا تبكي صخرا لنفسها فقط، فهي تبكيه للقبيلة وللفقراء، وللخيل وللنساء، وللسيادة، وللأمل، فبكاءه تعويض نفسي لخيبتها ولأملها المفقود المعقود في أخيها، وتعويض للشعلة المنطفئة في قلبها، وقد تتضمن مبالغتها في البكاء طيلة ثلاثين سنة مآرب نفسية ومقاصد أخرى، كسعيها ربّما إلى لفت الانتباه إليها، فهي الفتاة المدلّلة التي تبتغي المدح و تعتقد نفسها شخصيّة محوريّة في القبيلة، وقد نشأت عندها هذه النظرة التّعظيميّة إلى نفسها، منذ صغرها، بسبب الهالة التي كانت تحيط بها من الحب والاهتمام المبالغ فيه من أبيها وأخويها، وقد تعمّق شعورها بمحوريّتها ومكانتها في القبيلة عندما سعى وتهافت الخطاب من السادة إليها، وهي في أولّ شبابها مغرورة مزهوة بجمالها ومفانتها، وهي التي قال عنها والدها: أنّها ليست كغيرها من النساء...، فلهذه الفتاة في نفسها ما ليس لغيرها، طبعاً كان يقصد طموحها واعتدادها بنفسها، وهذا ما ولّد عقدة الغرور وجنون العظمة وحب الظهور لديها، حتى كبرت وتضخّمت معها هذه النزعة التّفسيّة، وعظمت في نفسها أكثر عندما دخلت معترك الشعراء، وزاحمت الفحول في سوق عكاظ وتغلّبت عليهم، فزاد ذلك من حظوتها ومكانتها بين العرب وبين أبناء القبيلة، وتضخّم شعورها بالعظمة أكثر عندما شهد لها الرسول بالشاعرية، حتى إذا مرّ الزّمان وانفضّ من حولها النّاس وفقدت شيئاً من طعم وبريق هذا الإحساس، وخبت شهرتها وأفل نجمها بسبب كثرة بكائها، راحت توغل في البكاء والاستبكاء والاستعطاف ظنّاً منها أنّ ذلك سيمسقطب إليها أنظار النّاس، ويلفت انتباههم إلى نفسها وحننها وشاعريّتها ومكانتها. ولسان حالها يقول لهم :مالكم افرنقتم عني بعد تكأكنكم عليّ هل نسيتم شاعرتكم الجميلة الحسنة ؟ هل نسيتم الخنساء. أنا سيّدة الشعراء، وأمّ الشهداء. فلا تنسوا ذلك.

وقد يكون البكاء مجرد وسيلة لديها ومادة وعجينة لتشكيل وبناء شعرها، فهي لا تعرف غيره، فمعظم قصائدها إنّ لم نقل كلّ ديوانها عن الرّثاء والبكاء والعزاء، وحتى وإن افترضنا وسلّمنا جدلاً صدق بكائها على أخيها، فما هو إلّا طريقة تُذكّرها وتعوّضها عن غياب صخرها، وما شعرها إلّا وسيلة كانت تتسلّى بها وتقضي بنظمه على وقت فراغها بعد خلق دارها، فالبكاء نوع من أنواع التّعويض النفسي لها عن غياب صخر، ولعله الوحيد الذي يساعدها على عدم نسيان أخيها، فالبكاء هو المادة التي من خلاله تكتب الخنساء شعرها، ولا أدلّ على ذلك من قولها واعترافها بذلك عن سبب بكائها ونظمها الشعر حيث تقول :

فَقَدْ أَصْبَحْتُ بَعْدَ فَتَى سُلَيْمٍ \* أَفْرُجُ هَمِّ صَدْرِي بِالْقَرِيضِ<sup>(1)</sup>

الشعر والبكاء عند الخنساء سواء، ما هما إلا مادة ولعبة تسري بهما عن نفسها، وتتسلى بهما، مثلها في ذلك مثل طفل صغير اكتشف للتوّ صوت ولحن بكائه الجميل، فراح يستعذب لحنه ورنين صوته، فأخذ يردده بتناغم وانسجام مستمر، حتى يلفت انتباه الأم و الأنام، ويستدرّ العطف والاهتمام، فالبكاء عند الخنساء فن وابداع ممزوج بالأنس والامتناع والاستمتاع، ولا أجد لها شبيها في مذهبها هذا إلا قول أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي \* صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذْتُ مَاءَ بُكَائِي<sup>(2)</sup>

البكاء عند الخنساء تعويض لكلّ خيبة في حياتها، بدءا من فشلها مع أزواجها، إلى موت أخويها وبنيتها، وكذا تعويض لها عن أفول نجمها وصدود الناس عنها في أواخر عمرها لما ضجوا منها ومن بكائها، وما يؤكد رؤيتنا أن البكاء هو مجرد تباكي و مادة كانت الخنساء تتسلى بها في شعرها وتسري بها عن نفسها، هو طريقة توقّفها المفاجئ عن هذا العويل والبكاء الطويل.

قول أبو العباس ثعلب أحد شراح ديوانها، أنّ آخر بيت قالته الخنساء قد يكون قولها:

فَالَيْتُ آسَى عَلَى هَالِكٍ \* وَأَسْأَلُ بَاكِئَةً مَالَهَا<sup>(3)</sup>

حيث أقسمت ألاّ تبكي على ميّت بعده وأن تتوقّف عن بكاء صخرها، "وذلك من أجل أنّها خرجت يوما فإذا امرأة تتوح فظنّنت الخنساء أنّ بها مثل ما بها، فجلست معها تساعدتها على البكاء حتى سألتها، فقالت: على أيّ شيء تتوحين؟ فقالت المرأة: على جرو كلب لي هلك. فقالت الخنساء: لا بكيت بعد بكائها على جروها أبدا .<sup>(4)</sup>

إذن البكاء عند الخنساء كان تباكيا وتعويضا و مادة وعجينة لشعرها ولعبة تسري بها عن نفسها وتتسلى بها ليس أكثر، وإلاّ أجبوني برّبكم كيف لامرأة لم يثنها عن رأيها وبكائها زوج النّبي عائشة أم المؤمنين رضوان الله عليها، ولم تأبه لنصيحة عمر الفاروق، وعمر وما أدراك ما عمر! كلّ هيبة ووقار، وسلطة وقرار، تلجمها وتوقّف دمعها امرأة تبكي جروها؟! والله قد حيرني أمر بكائها.

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 89.

<sup>(2)</sup>ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، ص 24.

<sup>(3)</sup>ديوان الخنساء، ص 120.

<sup>(4)</sup>أبو العباس ثعلب، شرح ديوان الخنساء، ص 191.

أو تقصم قشّة ظهر البعير؟!

هل يُوقف بكاء جروٍ صغيرٍ، كلّ هذا البكاء الغزير؟

أيسكتُ خريزُ الغدير صيحةَ الهدير؟ كيف جفّت فجأةً هذه الأنهار؟ وكيف غارت مياه الدّموع الغزار؟ أجيبني يا خنساء، يا بلبل الرّثاء .

لو أجابتنّي فحتما ستقول : مات بلبل الرّثاء، فانفضّ العزاء، ويبس النّجيع، وغار الدّمع السّريع، فتوقف البكاء، لمّا سمعت النّداء، فلبست الخمار، ونبتت الصّدار، واستعدت بالرحمن، وتسليت بقراءة القرآن، فذهبت عني الهموم والأحزان .

عندئذ لا يسعني إلّا أن أقول: صدقت يا أمّ الشهداء.

#### 4. نزعة القبليّة والدّاتيّة في شعر الخنساء وفي صورها الفنية :

لقد أشادت الكثير من الدّراسات الأدبية التي تناولت الشّعـر الجاهلي بالمنزلة الرّفيعة التي حظي بها الشّاعر الجاهلي بين أحضان عشيرته وقبيلته، خاصّة إن جمع هذا الشّاعر بين الفروسية والشّعـر كما هو الحال مع امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، والشّنفري وعروة بن الورد، وغيرهم كثير من الفرسان الشّعراء، أو من الشّعراء الفرسان، الذين عُرفوا بفصاحة اللّسان ورباطة الجأش والجنان، فخلّد التاريخ أسماءهم وكتبت بطولاتهم وشعرهم بحروف من ذهب في تاريخ الشعراء العرب.

والشّاعر الجاهلي قبل أن يكون مرآة لشخصه معبّرا عن عواطفه وأحزانه ونوازع نفسه، كان مرآة لقبيلته، التي احتفلت به صغيرا، وأقامت له الأفراح كبيرا، فلا يسعه الآن إلّا أن يردّ الجميل الذي قابلته به القبيلة بمنافحته عنها، والتّعني بأمجادها وبطولاتها في المحافل بين شعراء القبائل .

" فالشّاعر الجاهلي إنّما كان دائما أو في معظم الأحيان مشدود الأواصر بالقبيلة، لا يتحرّك إلّا بحركاتها، ولا يحلّ إلّا بطلولها، ولا يغضب إلّا لغضبها، ولا يسكن إلّا بسكونها وهذوئها"<sup>(1)</sup>.

والقبيلة بالنّسبة للشّاعر الجاهلي قد مثّلت قطب الرّحى والبُعد الأعـمق في تفكيره وجدانه و هي محور أفراحه وأحزانه ، باعتبارها الوطن الرّاحل معه أبداً، الذي يقيه من الدّوبان في هذا المدى

(1) أنور أبو سويلم، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 152 .

الصّحراوي اللامتناهي، ويؤسّس له شرعية لغوية وأخلاقية وثقافية ضمن شروط البيئة والتاريخ<sup>(1)</sup>.

والخنساء على غرار كلّ الشعراء عزفت على وتري القبلية والذاتية، سواء كان ذلك بطريقة شعورية مقصودة، أم كان يصدر عنها بطريقة عفوية لاشعورية.

#### أ: النزعة القبلية في شعر الخنساء وصورها:

والمتملّ في شعر الخنساء يلاحظ أنّها عزفت على أنغام فردية، جسّدت من خلالها شجوها وأحزانها، وعزفت أحيانا أخرى على عواطف وأنغام قبلية، تدور في فلك الفخر والتّغني بأمجاد القبيلة، وذكر وقائعهم وحياتهم الاجتماعية والجماعية، بجلوها ومُزّها، وقد بيّنت بعض الدّراسات منحى الخنساء الشعري هذا، بأبعاده الذاتية والقبلية، فها هي بنت الشاطي في عرض حديثها عن شاعرية الخنساء تقول: "إنّ هذه الأخيرة تقصد" الخنساء طبعا "كانت شاعرة قبيلة، وطول حديثها عن مُصاب القبيلة في صخر، شاهد على أنّها كانت في كثير من مراتبها، تصدر عن ذاتية جماعية، لا عن ذاتية فردية، وهو ملحظ فني نقدّه حقّ قدره في التّراث الفني لشعراء القبائل الناطقين بلسان الجماعة، المُمثّلين لوجدانهم العام"<sup>(2)</sup>

وأشاطرها الرأي إلى حدّ ما فيما ذهب إلى، ولكن أضيف أنّ روح القبيلة في شعر الخنساء، غير روح القبيلة عند عمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الجاهليين، إذ أنّ معاني النزعة القبلية عند أولئك الشعراء تأتي مستقلة عن نزعاتهم الفردية معتمدة في كثير من الأحيان على الضّمير الجمعي للقبيلة، في حين الضّمير الجمعي في شعر الخنساء، لا يأتي إلّا على حساب ضميرها، ونزعتها الفردية والذاتية، فالقبلية عند الخنساء تقوم في غالب الأحيان على صلة الرّحم وقربة الدّم والنّسب، ويتجلّى ذلك في أول موقف واختبار لها عند خطبتها، حيث اتّخذت من هذه النزعة حجة لها لرفض دريد بن الصّمّة، وسيد بدر، حيث قالت: "ما كنت تاركة بني عمي مثل عوالي الرّماح وأتزوج شيخا هامة اليوم أو غد".

فقد انتصرت إلى دمها ونسبها على حساب الشّهرة والسّيادة التي حظي بها دريد، وهذا دليل واضح على تشبّعها بروح الجماعة والنزعة القبلية منذ صغرها، وذلك لحرصها الشديد

<sup>(1)</sup> علي مصطفى عشّا، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق،

ج3 المجلد 82 ص 514.

<sup>(2)</sup> عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 79.

وسعيها إلى المحافظة على لُحمة وتماسك النّظام الاجتماعي والعُرَفي السّائد في قبيلتها وعند عرب الجاهلية "فأولى النّاس بابنة العم هو ابن عمها" كما هو شائع في أعرافهم فما بالك إن كانت ابنة العمّ هذه مُهرة أصيلة، وظيفية جميلة، وشاعرة مفوّهة جليلة، كالخنساء لا تكاد تجد شبيهة لها في النّساء، فقلّما يجتمع جمال وذكاء وشاعرية وحسب ونسب في امرأة. وكانت الخنساء ترى أنّ أحقّ الرّجال بها هم أبناء عمومتها، حتى تحافظ على شرف نسبها، ونقاء وصفاء نسلها ومعدنها من بعدها .

كما اتّخذت الخنساء من ثأرها أسلوباً وحجة للمحافظة على وحدة قبيلتها، إذ دعتهم إلى الثّأر لأخويها حتى ولو كلّفهم ذلك فتح جبهة حربية طويلة الأمد، كثيرة العدّة والعدد ، فكثيراً ما كانت تحضّهم على الاتّحاد وجمع العدّة والعتاد لمواجهة أعدائهم، وللمحافظة على هيبتهم وصولتهم بين القبائل في أرض الجزيرة، حيث كانت لا تنفك تُذكّرهم في كلّ مرة بثأرها وثأرهم فتقول وهي تستنهض همهم وتشدّ عزائمهم:

أَبْنِي سُلَيْمٍ إِنْ لَقِيتُمْ فَقْعَسًا \* فِي مَحْبَسٍ صَنْكَ إِلَى وَعِرٍ  
فَالْقَوْمُ بِسُيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ \* وَبِنُضْحَةٍ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ .  
حَتَّى تَقْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَذْكُرُوا \* صَخْرًا وَمَصْرَعَهُ بِلا ثَارٍ  
وَفَوَارِسًا مِنَّا هُنَالِكَ قُتِلُوا \* فِي عَثْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ (1)

حيث شبّهت مقتل صخر وأصحابه والنّقاعس في الثّأر لهم، بعثرة من عثرات الدّهر التي يجب تداركها، ولا يتمّ ذلك إلا بغسل ذلك العار الذي تجلّلهم بالثّأر لأخيها وأصحابه، فالخنساء تستنفرهم وتستفز وتستثير نخوتهم ومواطن الرّجولة فيهم، حتّى أنّها تصفهم في تقاعسهم والسّكوت عن ثأرهم بالنّساء الحَيض. فتقول لهم:

شُدُّوا الْمَآزِرَ حَتَّى يُسْتَدْفَ \* لَكُمْ وَشَمَّرُوا إِنَّهَا أَيَّامُ تَشْمَارِ  
وَابْكُوا فَتَى الْبَاسِ وَافْتُهُ مَنِيتُهُ \* فِي كُلِّ نَائِبَةٍ نَابَتْ وَأَقْدَارِ  
لَا نَوْمَ حَتَّى تَقُودُوا الْخَيْلَ عَابِسَةً \* يَنْبُذَنَّ طَرَحًا بِمُهْرَاتٍ وَأَمْهَارِ  
أَوْ تَحْفِرُوا حُفْرَةً فَالْمَوْتُ مُكْتَنَعٌ \* عِنْدَ الْبُيُوتِ حُصِينَا وَابْنِ سَيَّارِ

(1)ديوان الخنساء ، ص 57.

أَوْ تَرْحُضُوا عَنْكُمْ عَارًا تَجَلَّلَكُمْ \* رَحَضَ الْغَوَارِكُ حَيْضًا عِنْدَ أَطْهَار<sup>(1)</sup>.

الضمير الجمعي "نحن" عند الخنساء هنا لا يأتي إلا على حساب أنانيتها ونزعة الذاتية لديها فتأثرهم لسيدهم هو في الأصل ثأر لها يشفي غليلها قبل غليلهم .

كما تتجلى قبليتها في خوفها وقلقها الدائم على سمعة ومجد ومصير أبناء قبيلتها، حيث تقول محدّرة ومحرّضة أبناء قبيلتها وبني عامر على غطفان وبني ذبيان:

أَلَا أَبْلِغَا عَنِّي سُلَيْمًا وَعَامَرًا \* وَمَنْ كَانَ مِنْ غُلِيًّا هَوَازَنَ شَاهِدَا

بَأَنَّ بَنِي دُبْيَانَ قَدْ أَرْضَدُوا لَكُمْ \* إِذَا مَا تَلَاقَيْتُمْ بِأَنَّ لَا تَعَاوِدَا

فَلَا يَقْرَبَنَّ الْأَرْضَ إِلَّا مُسَارِقٌ \* يَخَافُ خَمِيْسًا مَطْعَ الشَّمْسِ حَارِدَا<sup>(2)</sup>.

هذه القصيدة تصوّر لنا قلق الخنساء على قبيلتها، واستيقاظ الضمير الجمعي لديها، الذي يدفعها إلى تحريض أبناء القبيلة على أعدائهم والقبائل المتحالفة معهم، وتحذيرهم من الخطر الذي قد يداهمهم، إن هم لم يتخذوا حذرهم فمصيرها ومصيرهم مرهون بالدفاع عن قبيلتهم.

أخذت الخنساء هنا على عاتقها حملاً أكبر، فهي تحمل آمال وآلام القبيلة في آن واحد فهي تمثّل الضمير الجمعي لديهم والذي يتحدث بلسانهم أيام سلمهم وحربهم، وهذه المسؤولية أخلاقية أكثر منها اجتماعية أو عرفية، تضاهي أو تفوق مسؤولية صخر القيادية والاجتماعية في القبيلة، وكثيرا ما تتجلى النزعة القبلية عند الخنساء في دعوتها إلى المحافظة على مكارم الأخلاق وذلك للمحافظة على النسق الجماعي والاجتماعي للقبيلة، حيث ترسم صورة مثالية للحياة الجماعية والاجتماعية في قبيلتها، وهي بذلك وبطريقة عفوية تدعو قومها إلى التمسك بهذه القيم والمبادئ و تبنيها في حياتهم، فالخنساء هنا لها دور المرشد الأخلاقي والرجل الحكيم الذي يسعى إلى تأسيس مدينة فاضلة في القبيلة، تقوم على القيم والمثل العليا، كقولها مثلا وهي تصف وتتغنى بجود وكرم ونخوة أخويها وقومها:

هُم يَمْلَأُونَ لِلْيَتِيمِ إِنَاءَهُ \* وَهُمْ يُنْجِزُونَ لِلْخَيْلِ الْمَوَاعِدَا

وَهُمْ فِي الْقَدِيمِ أَسَاءُ الْعَدِيمِ \* وَالْكَائِنُونَ مِنَ الْخَوْفِ حِرْزَا

وَهُمْ مَنْعُوا جَارَهُمُ وَالنِّسَاءُ \* يَحْفِزُ أَحْشَاءَهَا الْخَوْفُ حَفْزَا

(1) ديوان الخنساء ، ص59.

(2) المصدر نفسه ، ص32.

نَعَفُ وَنَعْرِفُ حَقَّ الْقَرَى \* وَنَتَّخِذُ الْحَمْدَ دُخْرًا وَكَنْزًا  
وَنَلْبِسُ فِي الْحَرْبِ نَسَجَ الْحَدِيدِ \* وَنَسْحُبُ فِي السَّلَمِ خَزَا وَقْرًا.  
فَمَنْ لِقَرَى الْأَضْيَافِ بَعْدَ إِنْ هُمْ \* قُبَالِكَ حَلَّوْا ثُمَّ نَادَوْا فَأَسْمَعُوا  
وَمَنْ لِمُهُمْ حَلَّ بِالْجَارِ فَادِحٍ \* وَأَمْرٍ وَهَى مِنْ صَاحِبٍ لَيْسَ يُرْقَعُ  
وَمَنْ لَجْلِسٍ مُفْحَشٍ لِحَلِيسِهِ \* عَلَيْهِ بِجَهْلٍ جَاهِدًا يَتَسَرَّعُ.<sup>(1)</sup>

تذكر الخنساء قومها دائما بأخلاق أخيها وتدعوهم بطريقة ضمنية إلى التمسك والتحلي بها، مستعينة بأسلوب الاستفهام الاستنكاري الذي يساعدها على قرع أسماعهم وتوبيخهم ودعوتهم إلى تبني هذه المثل العليا، لإقامة قبيلة قوية متماسكة اجتماعيا واقتصاديا. وعلى ذكر القوة فكثيرا ما تتجلى قبليّة الخنساء في نزوعها إلى التّغني بالقوّة لأنّها الشيء الوحيد الذي يكفل لقبيلتها الهيبة والمنعة والسّمتة، فهي الدّعامّة والركيزة الأساسيّة في كلّ قبيلة والتي لولاها لما حافظت القبائل العربيّة على كيانهما ووجودها واستقلال رأيها ولما حافظت القبيلة على قيمها وأخلاقها وأعرافها وذابت تحت سطوة القبائل القويّة المجاورة وتلاشى ذكرها حيث تقول الخنساء متحرّرة على مجد قبيلتها وضياع هيبتها بعد موت أخويها :

أَلَا هَلْ تَرْجِعَنَّ لَنَا اللَّيَالِي \* وَأَيَّامٌ لَنَا بِلَوَى الشَّقِيقِ  
أَلَا يَا لِهَفٍ نَفْسِي بَعْدَ عَيْشٍ \* لَنَا بِنْدَى الْمُخْتَمِ وَالْمَضِيقِ  
وَإِذْ يَتَحَاكُمُ السَّادَاتُ طُرًا \* إِلَى أَبْيَاتِنَا وَذُؤُو الْحُقُوقِ  
وَإِذْ فِينَا فَوَارِسُ كُلِّ هَيْجَا \* إِذَا فَرَعُوا وَفَتَيَانُ الْخُرُوقِ.<sup>(2)</sup>

تحنّ الخنساء إلى أيّام العزّ والعيش الرّغيد، إذ كان سادة القبائل المجاورة يتحاكمون عندهم ويأتون إلى بيوتهم وعند سادتهم المعروفين بعدلهم، وهذه الصّورة تدلّ على قوتهم وسطوتهم ومكانتهم بين القبائل قبل موت صخر .

كما تتجلى النّزعة القبليّة في شعر الخنساء في تصويرها الحياة الجماعية وظروفهم اليومية حيث تقول في قصيدة تصف فيها سباقا أقيم بين أبيها وأخيها صخر :

جَارَى أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهُمَا \* يَتَعَاوَرَانِ مِلَاءَةَ الْفَخْرِ

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 81، 91.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه ، ص 104.



حَتَّى إِذَا نَزَّتِ الْقُلُوبُ وَقَدْ \* لَزَّتْ هُنَاكَ الْغُدْرَ بِالْغُدْرِ  
وَعَلَا هُتَافُ النَّاسِ أَيُّهُمَا؟ \* قَالَ الْمُجِيبُ هُنَاكَ لَا أُدْرِي  
بَرَزَتْ صَحِيفَةُ وَجْهِهِ وَالِدِهِ \* وَمَضَى عَلَى غُلُوَائِهِ يَجْرِي  
أُولَى فَأُولَى أَنْ يُسَاوِيَهُ \* لَوْلَا جَلَالُ السَّنِّ وَالْكِبَرِ  
وَهُمَا وَكَأَنَّهُمَا وَقَدْ بَرَزَا \* صَقْرَانِ قَدْ حَطَّ عَلَى وَكْرٍ<sup>(1)</sup>

أول ما يشدنا في هذه القصيدة هو النظام الجماعي الذي كان سائدا في قبيلتها حيث تكاد ترى بريق العيون في هذه الصورة الاجتماعية الجماعية التي رسمتها الخنساء وهي ترصد السباق الذي جرى بين صخر وأبيه لحظة بلحظة، ونكاد نسمع هتافهم ودقات قلوبهم المتسارعة وضركاتهم المرتفعة التي تعلو وجوههم، فالخنساء ودون كبير عناء في التصوير، أو نفور ونشاز في اللفظ أو الصوت والتعبير، صوّرت لنا الحياة الجماعية والاجتماعية في لهفة الناظرين، وتصفيق الحاضرين، والاحترام المتبادل بين الأب وابنه، وهما يتعاوران أو يتبادلان ملاءة أو عباءة الفخر والفوز، التي استعارتها الخنساء لهما، لتعبّر عن اتحادهما وحبهما لبعضهما وتبين مكانتهما في القبيلة وما يحظيان به من حب وتقدير من الجميع، وهذا طبعا يعكس تشبّع الخنساء بالنزعة القبلية والقيم الاجتماعية وحبها للحياة الجماعية .

ومن أبرز الأشياء التي تتجلى فيها النزعة القبلية عند الخنساء هو شعرها ذاته، والمتمثل في غرض الرثاء والبكاء على صخر، فالخنساء في لحظات الحزن والأسى التي تمرّ بها، بعد مقتل أخويها لا تنفك تدعو الرجال إلى الثأر لها، و تدعو النساء إلى مشاركتها حزنها والبكاء معها . فتقول :

بَنِي سُلَيْمٍ أَلَا تَبْكُونُ فَارْسَكُم \* خَلَى عَلَيْكُمُ أُمُورًا ذَاتُ أُمْرَاسٍ  
لِيَبْكِهِ مُقْتَرٌّ أَفْنَى حَرِيبَتُهُ \* دَهَرٌ وَحَالَفُهُ بؤْسٌ وَإِقْتَارُ  
وَلِيَبْكِهِ كُلُّ أَخِي كُرْبَةٍ \* ضَاقَتْ عَلَيْهِ سَاحَةُ الْمُسْتَجَارِ .  
وَابْكُوا فَتَى الْبَاسِ وَافْتَهُ مَنِيَّتُهُ \* فِي كُلِّ نَائِبَةٍ نَابَتْ وَأَقْدَارُ  
بَكَايَتِكَ فِي نِسَاءٍ مُعُولَاتٍ \* وَكُنْتُ أَحَقَّ مَنْ أَبْدَى الْعَوِيلَا  
يَحْنَنَّ بَعْدَ كَرْيِ الْغُيُونِ \* حَنِينَ وَالْهَةِ قَوَامِحِ

(1) ديوان الخنساء ، ص76.

شَعِثَتْ شَوْاحِبَ لَا يَنْبَغُ \* إِذَا وَنَى لَيْلُ النَّوَائِحِ

يَنْدُبْنَ فَقَدْ أَخِي النَّدَى \* وَالْخَيْرِ وَالشَّيْمِ الصَّوَالِحِ.<sup>(1)</sup>

لا تبكي الخنساء أباها لنفسها فحسب، بل هي تبكي سيدهم وسيدها، تبكيه لهم ولها، وهذا ما يدل على إحساسها بالمصير الجماعي المشترك بينهم، فقد استطاعت الخنساء بحزنها أن تخرج من ذاتها، وقدّرها الفردي إلى القدر والمصير الجماعي، وحوّلت مأساتها إلى مأساة لكل القبيلة، فتحول بذلك رثاؤها إلى فخر مقلوب يستميل العواطف والقلوب ويتغنى بالبطولات، ويؤرخ لأمجاد أبناء قبيلتها من السادات، فالتقوا بعد ذلك حولها، وتناقلوا وحفظوا شعرها وفاخروا به غيرهم من القبائل، وبذلك أصبحت فجيعتها وحزنها بطولة ومجدا، ورمزا لقبيلة بني سليم، إلى يوم الناس هذا، وتحول ضعف الخنساء وذلك الحزن والبكاء، بفضل روح الجماعة لديها إلى قوة إبداعية خلّاقة، تمدّها بالإلهام والطاقة للتغني بأمجاد القبيلة، فتحول ألمها إلى سيف بتار، أخذت به الخنساء الثار، وأزالت به العار، الذي تجلّل القبيلة، إذن يمكننا القول أنّ نزعتها القبلية وروحها الجماعية هي من صنع مجدها، ورفع لها ذكرها، وخلد وكتب اسم الخنساء بحروف من ذهب، في سماء الشعر و الشعراء، خاصة في باب وغرض الرثاء،

ب. النزعة الذاتية في شعر الخنساء وصورها :

إنّ تيار الذاتية في شعر الخنساء، يأتي موازيا لتيار القبلية لديها، فحضور ضمير المتكلم " أنا " لديها يتجلّى في أغلب قصائدها، لأنّها وببساطة تعبّر عن واقع وتجربة شخصية حقيقية عاشتها الخنساء، بكل ثقلها وتفاصيلها، وأثّرت في نفسها، وبسببها تفتّحت أكمّام شاعريتها، فنطقت بشعر هو آهات نفس ملتاعة، ونفثات صدر متألم، ونبضات قلب جريح، ودموع عيون متقرّحة، فذاتية الخنساء، تتجلّى في بكائها، على أخويها وانشغالها بنفسها وحزنها، في أغلب أوقاتها، هذا الحزن الذي فتّت كبدها، وأسهر ليلها، وقرح مآقيها، حتى ظنّت أنّه لا أحد في الوجود قد أصيب بمصائبها، أو ألمّ به ما ألمّ بها من همّ وغمّ. فقالت باكية ومُفاخرة هند بنت عتبة القرشية في مناصرة شعرية تقوم على نفس الروي والقافية:

أبكي أبي عمرا بعين غزيرة \* قليل إذا نَامَ الْخَلِيُّ هُجُودُهَا  
وصنوي لا أنس معاوية الذي \* له من سراة الحرّتين وفودها

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 83، 50، 69، 59، 119، 22، 23.

وصخرا ومن ذا مثلُ صخرٍ إذا \* غدا بساحته الأبطالِ قرمٌ يقودها. (1)

وقالت مستعظمة مصابها:

فَلَمْ أَرِ مِثْلَهُ رُزْءًا لَجَنَ \* وَلَمْ أَرِ مِثْلَهُ رُزْءًا لِإِنْسِ.

أراها والهّا تبكي أخاها \* عشيّة رُزئها وغبّ أمس

وما يكون مثلُ أخي ولكن \* أُعزّي النفسَ عنه بالتأسي (2)

وفي هذا الصّد يقول عبد الحليم حفني: "وأما الشعر الذاتي الذي يعبر به الشاعر عن انفعالات أو عواطف ذاتية خاصة به، أو عن مشاعره نحو أحداث مرّت به وانفعل بها، كالتعبير عن عاطفة حب حقيقي، أو سعادة أو ألم حقيقيين، في أي موقف، فإن الملحوظ في قصائد هذا النوع من الشعر، أنّها غالبا تخلو من المقدمات، بل ومن المطالع بحيث يدخل الشاعر في موضوع القصة من أولها، ومن أمثلة ذلك، شعر الخنساء، فإننا لو ألقينا نظرة على شعرها كلّ نجد أنّه يكاد يخلو من المقدمات والمطالع، وأن القصائد تبدأ من أولها بالبكاء والدموع، لأنّ الخنساء تريد أن تعبر عن رغبتها في البكاء" (3).

وعلى ذكر المطالع البكائية التي غالبا ما تُكلّم فيها الخنساء عينيها، وتحثّها على البكاء، وتستدرّ دمعهما، فقد أصبحت ظاهرة وخاصة فنية بارزة، ولازمة شعريّة جاهزة، تتكرّر في كلّ مطالع قصائد الخنساء، هذه النّزعة الفنيّة في النّظم تعكس أكثر ما تعكس تفرّدها و بصمتها الذاتية في كتابة القصيدة الرثائية، فهي بمثابة منزع شعري إبداعي يميّزها عن غيرها من شعراء عصرها، الذين اهتموا بالمقدمات الطللية والغزلية، وقد تكررت هذه المطالع البكائية في شعرها وديوانها أكثر من أربعين مرّة كقولها:

أعينيّ جودًا ولا تجمدا \* ألا تبكيان لصخر النّدى

ألا تبكيان الجريء الجميل \* ألا تبكيان الفتى السيّد. (4)

كما تتجلى ذاتية الخنساء في صورها الفنية التي تصف حالتها النفسيّة والجسديّة المزرية التي آلت إليها بعد موت أخويها.

(1) ديوان الخنساء، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 84، 85.

(3) عبد الحليم حفني، مطالع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص 39.

(4) ديوان الخنساء، ص 30.

حيث تقول :

تَقُولُ نِسَاءً شَبَتِ مِنْ غَيْرِ كِبَرَةٍ \* وَأَيْسَرُ مِمَّا لَقِيتُ يُشِيبُ  
ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبَرْتُ وَالصَّدْرُ كَاطِمٌ \* عَلَى غُصَّةٍ مِنْهَا الْفَوَادُ يَذُوبُ  
لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ الْعَزَا \* وَطَاطَأَتْ رَأْسِي وَالْفَوَادُ كَثِيبُ  
لَقَدْ قُصِمْتُ مِنْ قَنَاءِ صَلِيبَةٍ \* وَيُقْصَمُ عَوْدُ النَّبْعِ وَهُوَ صَلِيبُ.<sup>(1)</sup>

هذه القصيدة تصف فيها الخنساء حالتها النفسية والجسدية المزرية، وقد استهلتها بجواب عن سؤال تردده نساء القبيلة عليها بإلحاح، وكثيرا ما كان يقرع سمعها ويعكر صفوها، حتى طغى بإلحاحه وطفاه على مشاعرها، وتمكّن منها، فجعلته مطلقا لقصيدتها لأنها بلغت درجة من الامتعاض والتبرم من أقوالهن وأسئلتهن إلى الحد الذي لا يمكن معه إخفاء حالتها، وسبب شيب شعرها وهي في مقتبل عمرها، ثم تسترسل الخنساء في جمع شتاتها ووصف حطامها والآثار التي تركها زلزال وإعصار مصيبتها عليها، والذي بسببه كظمت أنفاس صدرها، وطأطأت رأسها، ورقّ منه عظمها، وكسر بسببه قلبها وظهرها، وتفتّت كبدها، وجعلها كئيبه حزينه أبد الدهر، وكلّ هذه الصور الفنية تعكس افتقاد الخنساء لذاتها، رغم محاولاتها البائسة واليائسة في لملمة وجمع شتاتها، وبقايا حطامها المتناثر من ذاتها المتبقية .

ومن أقسى مظاهر وتجليات الذاتية في شعر الخنساء، هو شعورها بالوحدة والتمزّق عند حلول ليلها، الذي يُعمّق معاناتها وينبش جراح قلبها وحزنها، فيؤرق أجفانها، ويثير أشجانها وهو بظلامه البهيم يُذكرها دائما بمصابها الأليم، وبظلام حزنها ووحدتها، وبقمرة الجميل يذكرها بفقيدها وحبيب قلبها صخر، وبنجومه يذكرها بإخوتها حيث تقول:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ الشُّهُودَا \* وَبَتْ اللَّيْلُ جَانِحَةً عَمِيدَا  
فَبَتْ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ \* حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أَسْتَاوَا  
أَرَعَى النُّجُومَ وَمَا كُفَلْتُ رَغِيَّتَهَا \* وَتَارَةً أَتَغَشَّى فَضْلَ أَطْمَارِي.  
أَبَى طَوْلُ لَيْلِي لَا أَهْجُعُ \* وَقَدْ عَالَني الْخَبْرُ الْأَشْنَعُ.  
كُنَّا كَأَنْجُمٍ لَيْلٍ وَسَطُهَا قَمَرٌ \* يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا الْقَمَرُ.<sup>(2)</sup>

(1) ديوان الخنساء ، ص 15.

(2) ديوان الخنساء ، ص 31، 49، 58، 73، 94.

حيث يتكرر حديثها عن الليل في أكثر من خمسة عشر موضعاً في ديوانها، وهذا ما يدل على أنَّ الليل زمن سالب بالنسبة لها، لأنَّه يعكس إحباط ذاتها وتحطُّم نفسها نتيجة المؤثرات السالبة المصاحبة له، والتي تتوافق مع ليل نفسها وظلمته، الذي تزدهم فيه الهموم والآلام والمخاوف وهذا ما يُثبِّط من عزيمتها ويوهن قدرتها على الصَّمود، ويقلِّل احتمالات خروجها من متاهات وغياهب آبار حزنها، هذه التَّجربة القاسية التي تعيشها الخنساء كلَّ يوم عند حلول الليل، تنقلها إلى عالم آخر مليء بالأحزان، يلقَّها بكفان الصَّمت والسَّكون، كما يلفَّ ظلام الليل بيتها، وجبال قبيلتها وقبر صخرها، و يذكِّرها بقرها الذي كانت تستنير بنور وجهه، وتأتَمُّ الهداة به في ظلام الليل فقد أفل وولَّى، واضطجع ضجعة إلى غير رجعة، فذات الخنساء بحلول الليل تعيش حالة من الاغتراب الدَّاتي، والانعزال والصَّراع النَّفسي الداخلي، وهذا ما يفسِّر حالة التَّلف والاضطراب العصبيِّ والنَّفسي التي وصلت إليه الخنساء نتيجة أرقها وتجرع مرارة حزنها لوحدها ومن تجليات النَّزعة الدَّاتية في شعرها، فلسفتها ونظرتها للأشياء الوجودية والحقائق الكونية الثَّابتة، و التي تتجلَّى في خصومتها الدائمة مع الدَّهر والموت، الأمر الذي أدَّى إلى تقوقعها داخل شرنقة حزنها وبوتقة أفكارها السَّوداء المُضطربة في نفسها، فذات الخنساء تعاني القمع المعنوي نتيجة تسلُّط الموت والدَّهر عليها حسب زعمها في شعرها، لذا نجدها في كثير من قصائدها، تسعى إلى محاورتهما مع معرفتها التَّامة و اليقينية بغياب إمكانية التَّواصل معهما، ولكنَّ إصرارها وشدة ألمها ورغبتها في الخروج من قوقعتها، تمنحها الشجاعة لتحدي الموت، ذلك الشيء الغيبي ذي البعد الوجودي في نظرها والذي يفرض نفسه وقوانينه، ويتسلَّط عليها بشكل قصري ليسلبها أعزَّ ما تملك الواحد تلو الآخر، فتتودد إليه تارة بشعرها، لعلَّه يرفع يده و سطوته عنها، وتارة تتمرّد في وجهه وتحاول كسر قيوده وفكِّ حصاره عنها، وتتهمة بالجور في حكمه والانتقائية في اختيار ضحاياه، وهذا ما يعمِّق حزنها ويزيدها جنونا وخبالا وغرقا في وحل حزنها وغربتها، و من الأبيات التي تعكس رؤيتها وفلسفتها الذاتية الوجودية عن الموت والدَّهر. قولها :

أرى الدَّهر يرمي ما تطيشُ سِهامُهُ \* وليسَ لِمَنْ غَالَهُ الدَّهرُ مَرَجُ.  
فقلتُ لَمَّا رأيتُ الدَّهرَ ليسَ لَهُ \* معاتبٌ وحدهُ يُسدي ونِيَارُ

تَعْرِقَنِي الدَّهْرُ نَهْسًا وَحَزًّا \* وَأَوْجَعَنِي الدَّهْرُ قَرْعًا وَغَمًّا.<sup>(1)</sup>

ويتكرر ذكر الدهر في شعرها أكثر من أربعين مرة مما يوحي أنه يشكّل بؤرة من بؤر التأزم والتوتر في ذاتها وفكرها .

وتخاطب الموت قائلة :

أَيُّهَا الْمَوْتُ لَوْ تَجَافَيْتَ عَن صَخْرٍ \* لَأَلْفَيْتَهُ نَقِيًّا عَفِيفًا.

فَلَوْ أَنَّ الْمَنُونَ تَغَدَّلُوا فِينَا \* فَتَنَّا الشَّرِيفَ وَالْمَشْرُوفَا<sup>(2)</sup>

الموت والدهر في موقع الاتهام والمسؤولية مما أصاب ذات الخنساء من همّ وحزن، إذ أنّ ضعفها وعجزها عن مواجهتهما وردّ نوابئهما، نابع من إدراكها ووعيها بسلطانها المطلقة والطاغية، وامتلاكهما لمفاتيح القدر والقُدرة، وهذا ما جعل أسلوبها هشًا ولطيفًا في مخاطبتهما في غالب الأحيان، خاصة في حديثها مع الموت، الذي تتودّد إليه وتستعطفه لعلّه يشفق عليها حيث تُظهر له حزنها وضعفها باستعمالها حرف التمني " لو " الذي يتكرر في قولها للدلالة على خضوعها وخنوعها لسلطته وسطوته، أمّا الدهر فتتحداه في كثير من المرات في شعرها، كما تعترف له أيضا وتقرّ بعجزها أمام سطوته وسلطته، وأنها مجرد فريسة في مرمى سهامه ولا تملك القوة والقدرة على مواجهته، فهي عاجزة عن حماية نفسها، فكيف بها ومن أين لها القوة في دفع سطوته عن أحبّتها .

كما تتجلى "النزعة الذاتية" في شعر الخنساء في مخاطبتها الطيور، وحالات التذكّر لديها، واسقاطاتها واستعمالاتها الرّمزية للكلمات حيث كثيرا ما تشبّه حالتها بحالة الناقة المفجوعة في فصيلها، أو حالة الحمامة الحزينة التي تشدو شجوها، وكذلك كلّ المدركات الحسيّة التي تتخذها الخنساء معادلا رمزيها لصخرها، تُعتبر مؤشرا على ذاتية وخصوصية رموزها، وصورها. كما لا ننسى بعض مواقفها في أواخر عمرها خاصة مع ابنتها عمرة يوم عرسها إذ كانت الخنساء في قَمّة ضعفها وعلى حافة نهايتها، وهي تعيش صراعا دائما مع ذكريات أيام شبابها وجمالها، وربما هذا ما يفسر رفضها لحالة الشيخوخة وتبرّمها من الشَّيب الذي غزا شعرها، وما قسوة ردّ فعلها في كلامها مع ابنتها إلّا حركة ذهنية تسترجع فيها الخنساء ذكرياتها وأيام شبابها

<sup>(1)</sup> الديوان الخنساء، ص 81، 49، 96.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 99.

حيث تقول لابنتها: "أف لك يا حمقاء، إنّي كنت أحسن منك عرسًا، وأطيب منك ورسًا، وأبسط منك عُرُفاً، وأرقّ منك نعلا، وأكرم منك بعلا ، وذلك إذ كنت فتاة أعجب الفتيان، لا أذيب الشّحم، ولا أرعى البُهم، كالمُهرة الصّنيع، لا مُضاعَةً ولا عند مُضيع".<sup>(1)</sup>

وقد مرّ بنا هذا الموقف في دراستنا لعنصر التعويض لديها ولكن سنحلّله الآن انطلاقاً من دلالة الضّمائر واستعمال الأسماء والأزمان، فلو قمنا بقراءة نفسية تحليلية لكلماتها وصورها سنلاحظ في حديث الذكريات هذا، أنّه أسند إلى ضمير المتكلم "أنا" لتعبّر به الخنساء عن ذاتها، بالإضافة إلى استعمالها المفرد لأسماء التّفضيل، أحسن، أطيّب، أبسط، أرقّ، والذي يدلّ على غرورها واعتدادها بنفسها، بالإضافة إلى غلبة الأفعال الدّالة على الزّمن الحاضر والمضارع مثل "أعجب، لا أذيب، لا أرعى، وهي صيغ زمنية توحى بالرّغبة في الاستمرارية والديمومة ويشي ضمناً ولا شعورياً برغبة الخنساء الجامحة والمُلحّة في سحب استمرارية هذه الأحداث و هذه الحالة من الجمال والتّرف والشّرف إلى زمنها الرّاهن، غير أنّ الصّيغة الماضية للفعل كنّت التي تكرّرت في كلامها مرتين تُحبط وتُلغي تماماً هذه الأمنية الوردية لديها، والفرضية المستحيلة، لتُحاصر تلك الأفعال المضارعة وأحوال الزّمن الجميل مع أسماء التّفضيل وتضعها وتلقّوها في صناديق ذاكرة الخنساء وطّيّات وتُجاعيد فعلها الماضي "كنّت"، مما يجعل حدث استدعائها لتلك الصور الذاتيّة والمشاهد الدّهنية، مجرّد اجتراح لذكريات وردية آنية تُشبه إلى حدّ ما فقايق الصّابون ورغوة الغسول سرعان ما تتفرّق وتزول ، تستأنس بها الخنساء وتسريّ بها عن نفسها في لحظات ضعفها، وتخفّف بها من وطأة شيخوختها وغربتها وعزوف النّاس عنها في أواخر عمرها.

**ذات الخنساء** في ديوانها وشعرها قد عاشت ماضياً أليماً ومزرياً، مُتخناً بالجراح، ومضرجاً بالدماء والدموع والقراح، والآن وهي في أواخر عمرها، ذاتها مازالت تترجح تحت وطأة هموم كبير سنّها، وبقايا آثار الصّدمة والمأساة التي مرّت بها، بالإضافة إلى مرارة الخذلان والنكران، من الأهل والعشيرة والجيران ، وهي التي افتخرت بهم وبأمجادهم في أزيد من مئة قصيدة، أو ألف بيت وبيت، وهم عجزوا أن يرثوا شاعرتهم ويبكوا فراقها في قصيدة واحدة، فما أعظم كرمها وفضلها عليهم! وما أشدّ بخلهم وجحودهم لفضلها!.

<sup>(1)</sup> عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص 32.

## 5. الأنوثة والذكورية في الصور الفنية للخنساء :

إنَّ الاختلاف بين النساء والرجال لا يقتصر على الفوارق البيولوجية والنفسية فقط، بل يتعدّها إلى الجانب الإبداعي والبلاغي، والتجارب الشخصية والقاموس اللغوي، الذي يغترف منه كلّ جنس على حدة، ذلك لأنّ الأداء اللغوي والتعبيري، يصدر في العادة من تكوين روحي وفيزيولوجي، يُمايز بين الرجل والأنثى من الناحية الإبداعية، التي هي الأخرى تتميز بين رجل وآخر، فما بالك بين رجل وامرأة، والخنساء قبل أن تكون شاعرة فهي أنثى بالدرجة الأولى، لذا فمن المؤكّد أن تحمل صورها الفنية، ومواقفها الحياتية، وانفعالاتها النفسية، شيئاً من الأنوثة الغريزية، ولو بالقدر الذي نرى فيه أفكار الأنثى، وانكساراتها، خاصة عند رثاء أخويها، بالإضافة إلى أنوثة أسلوبها الشعري، وتصويرها الفني، وقاموسها اللغوي وموسيقى شعرها، كما أنّ كلّ أنثى تخفي في شخصيتها شيئاً من الذكورية ولو نسبياً، أو بالقدر الذي نرى فيه شيئاً من الحدة والصلابة وروح التحدي كالتّي نراها في عالم الرجال.

أ: أنوثة صور الخنساء: وتظهر من خلال طريقة حزنها حيث تقول الخنساء:

فَنَسَاؤُنَا يَنْدُبْنَ نَوْحًا \* بَعْدَ هَادِيَةِ النَّوَائِحِ.

شَعْنَتْ شَوَاحِبَ لَا يَنْبِيَنَّ \* إِذَا وَنَى لَيْلُ النَّوَائِحِ.

وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا \* مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الْحَلِيقِ

يَشْقُقَنَّ الْجُيُوبَ وَكُلَّ وَجْهِ \* طَفِيفٌ أَنْ تُصْلِيَ لَهُ وَقَلًّا

بَكَيْتُكَ فِي نِسَاءٍ مُعُولَاتٍ \* وَكُنْتُ أَحَقَّ مِنْ أَبْدَى الْعَوِيلَا (1)

تظهر الأنوثة أولاً "في كثرة البكاء": وهو أول دليل على أنوثة شعر الخنساء، فالبكاء يُعتبر حالة إنسانية وسلوكاً فطرياً وغريزياً، يمارسه كلّ إنسان طبيعياً له مشاعر، ولكنّه يرتبط بعالم الأنثى بشكل أكبر، مقارنة بالرجل لاعتبارات عاطفية وفيزيولوجية وحتى هرمونية، وذلك لما جُبلت عليه الأنثى من قوة العاطفة، ورقة المشاعر، وسرعة الانكسار، خاصة عند وقوع المصيبة، والخنساء أظهرت إجادة وسبقاً فنياً في تصوير حزنها، وجودة رثائها، وكثرة بكائها.

وذلك "لما جُبلت عليه من رقة الطبع وصدق العاطفة وشدة الجزع، وفيض اللوعة، في فقد أبيها وأخويها، ولا سيما صخر، حتى أبكت العيون وأحرقت القلوب، وأشجت النفوس بشعرها، الذي

(1) ديوان الخنساء، ص 22، 23، 103، 110، 119.



يذوب سلاسة، ورقة وعذوبة، وانسجاما حتى عُدَّ علامة بارزة في عالم النَّواح والبكاء والأحزان، وكان البكاء الفنَّ الوحيد الذي التمسَتْ فيه الخنساء الشِّفاء من حُرقة جواها المشبوب بين جوانحها<sup>(1)</sup> .

وكثرة بكائها، دليل واضح على أنوثتها، وكذلك طريقة حزنها التي تظهر في الأبيات والصُّور التي سقناها آنفاً، من لطم للوجه، ونواح، وندب، وعويل، وشق للجب، وحلق الرأس، وتعليق النعلين فكلاً عبارة عن طقوس وممارسات تحيلنا إلى جاهلية الخنساء، التي عبّرت عن كثرة البكاء بصور كنائية غاية في البلاغة والمبالغة، بقولها "شعث شواحب لا ينين" فمن كثرة بكائهن ولطمهن أصبحت شعورهن شعثة مُغبرة، وكذلك قولها "يشققن الجيوب، وتعليق النعلين، وحلق الرأس، كلها كنايات رمزية تشير إلى جاهلية الخنساء، وأنوثة طقوسها البكائية، فلو كان المفجوع رجلاً، ما كان ليمارس هذه الطقوس في حزنه على فقده، ولنا في حزن امرئ القيس، والمهلل أكبر دليل، فقد حرّم المهلهل الخمر على نفسه، حتى يثأر لأخيه "كليب"، وكذلك امرؤ القيس، فقد حرّم على نفسه غسل شعر رأسه، وأكل اللحم حتى يثأر لأبيه، فهذه الممارسات تجسّد منزع وأسلوب الرجال في الحزن زمن الجاهلية، وقد يكون لكلّ رجل طريقته، ولكن أسلوب النساء في الحزن على الفقيد زمن الجاهلية واحد، كلّه يدور في فلك النَّواح والندب، والعويل، و حلق الشعر وتعليق النعلين وغيرها من الطّقوس والممارسات البكائية التي تشير أول ما تشير إلى أنوثة هذه النّزعة في الحزن والبكاء والتي عُرفت بها الخنساء .

ثانياً: أنوثة معاني الصُّور الفنية: فمن الأمور التي تجسّد أنوثة الخنساء في شعرها، صورها الفنية ذاتها، المفعمة بمعاني الانكسار الأنثوي حيث تقول الخنساء:

نَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مِنِّي جَنَاحِي \* هُلْكَ صَخْرٍ فَمَا أُطِيقُ بَرَا حَا .  
تَقُولُ نِسَاءٌ شَبَّتْ مِنْ غَيْرِ كِبَرَةٍ \* وَأَيْسَرُ مِمَّا لَقِيتُ يُشِيبُ .  
لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ الْعِزَا \* وَطَاطَأَتْ رَأْسِي وَالْفَوَادُ كُئِيبُ .<sup>(2)</sup>

(1) سهام كاظم النّجم، البكاء في شعر الخنساء، جامعة الكوفة ، كلية الأدب، ص 2.

(2) ديوان الخنساء، ص 26، 15.

حيث أنّ هذه الصّور الفنيّة: "دقّ عظمي، وهاض جناحي، وشبت من غير كبرة، أوهيت قلبي، طأطأت رأسي، الفؤاد كئيب.. وغيرها" و التي تراوحت بين الكنايات والاستعارات تعكس أول ما تعكس طبيعة ونفسية الأنثى، التي يتسارع إليها الانكسار والضعف والجزع المفرط عند المصيبة .  
ثالثاً: أنوثة القاموس اللّغوي: ومما يدلّ على أنوثة الخنساء أنوثة القاموس اللّغوي عندها، سواء في صورها الفنية، أو كلماتها الرّمزية ، حيث تقول على سبيل التّمثيل :

كأنّما خلق الرّحمان صورتَهُ \* دينارَ عينٍ يراه النّاسُ منقُوداً<sup>(1)</sup>.

تشبيهها وجه صخر بدينار الذهب، يحمل دلالة رمزيّة للجمال الأبدي الخالد، فالذهب معدن لا يحول لونه، ولا يزول بريقه عبر الزّمن، وهذا التشبيه يعكس أول ما يعكس أنوثة مخيلة الخنساء، لأنّ النّساء أكثر تعلقاً وحبّاً للذهب مقارنة بالرجال خاصة إذا تعلّق الأمر بالحليّ حيث تقول الخنساء :

مثل الرّديني لم تنفذ شبيبته \* كأنّه تحت طيّ البُردِ أسوار<sup>(2)</sup>

تشبيهه جمال قدّه ومنظره، ولطافة بطنه وخصره بالأساور ينبع من مخيلة أنثوية، وغيرها كثير، كقولها وهي تصف قطع السّحاب بالخرق من القماش، التي تسوقها الرّياح حيث تقول:

حين الرّياح بلالٍ \* نُكبّ هوائجها صوارد.

ينفّين عن ليط السّماء \* ظلّالاً والماء جامد.

مرّقا تُطرّدها الرّياح \* كأنّها خرق طرائد<sup>(3)</sup>.

وكلمة خرق جمع خُرقة، وهي القطعة من القماش، والطرائد جمع طريدة، وهي الشّقة المستطيلة من حرير أو سواه، وتعكس هذه الصّورة، أنوثة خزانة صور وكلمات الخنساء، التي مثلها مثل كلّ النساء تتعامل مع خرق القماش في ترقيع ثوبها، أو حتى في التّطهر من دم حيضها .

رابعاً: الإسقاطات الرّمزيّة لقصتها ومأساتها على المدركات الحسية الحيوانية وبعدها الأنثوي : حيث تشبّه الخنساء حالتها دائماً بحالة النّاقة المفجوعة في فصيلها، أو بحالة الحمامة الحزينة، كقولها :

وما عجولٌ على بوّ تُطيفُ به \* لها حنينان: إعلان وإسراء.

(1) ديوان الخنساء ، ص 40.

(2) المصدر نفسه ، ص 49.

(3) المصدر نفسه ، ص 35.

تَرْتَعُ مَا رَتَّعْتَ، حَتَّى إِذَا ادَّكَّرْتُ \* فَإِنَّمَا هِيَ: إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ

لَا تَسْمَنُ الدَّهْرَ وَإِنْ رَتَّعْتَ \* فَإِنَّمَا هِيَ: تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مَنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي \* صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ: إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ.<sup>(1)</sup>

وتشبيهه الخنساء حالتها بالناقة يدلّ دلالة آلية وخفية على أنوثة النّزعة التصويرية للخنساء، بحيث لو كان القائل رجلاً، لشبّه نفسه وحالته بحالة ثور، أو جمل أو حمار وحشي تطارده الضّباع أو الكلاب البرية. فكلّ شاعر يختار معادلاته الرّمزية حسب طبيعة جنسه وشخصيته .

**خامساً: أنوثة موسيقى شعر الخنساء:** فقد تميزت الخنساء عن غيرها من الشعراء بأسلوبها الغنائي في الرّثاء، حيث ركّزت على بعض المحسنات دون غيرها، فالمحسن البديعي في أبيات وصف النّاقة المفجوعة في اللّوحة السابقة يُظهر محسّن التّطريز في نهاية الأبيات " إعلان وإسرار، إقبال وإدبار، تحنان وتسجار، إحلأ وإمرار " الأمر الذي يوحي ويشي باللمسة الأنثوية في النّظم وذلك لارتباط هذا المحسن أساساً بالفنون التي تبرع فيها النّساء، خاصة المحسنات البديعية التي يقابلها في عالم المرأة الحياكة والتّطريز و المساحيق والألوان والأدوات التّجميلية، حيث يقول حسني عبد الجليل عن هذه النّزعة الأنثوية المحضة: " نجد أكثر مصطلحات البديع مشتقة من عالم المرأة: كالتطريز، والتّقويف، والتّرصيع، والتّوشيع، وميل المرأة للتّزيين والتّجميل والتّتميق والزّركشة لا ينكره أحد قديماً ولا حديثاً " <sup>(2)</sup> .

**والتّطريز:** هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التّطريز فيها، كالطرّاز في الثّوب، وهذا النّوع قليل في الشّعر <sup>(3)</sup> .

ولكن رغم ندرته وصعوبة استعماله عند الشعراء، إلّا أنّ الخنساء عُرِفَت وتميّزت به في شعرها حتى أصبح بصمة وعلامة فنية تميّز شعرها وصورها عن غيرها من الشعراء، والذي يعكس أوّل ما يعكس أنوثة أسلوبها في نظم الشّعر، ومن الشواهد عن التّطريز .  
قولها في قصيدة كاملة :

تَعْرِقَنِي الدَّهْرُ نَهْسًا وَحَزًّا \* وَأَوْجَعَنِي الدَّهْرُ قَرَعًا وَغَمًّا

نَعَفٌ وَنَعْرِفُ حَقَّ الْقِيَرَى \* وَنَتَّخِذُ الْحَمْدَ دُخْرًا وَكَنْزًا

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 48.

<sup>(2)</sup> حسني عبد الجليل، علم البديع بين الاتباع والابتداع ص 24.

<sup>(3)</sup> أبو هلال العسكري، الصناعتين، 339.

وَنَلْبَسُ فِي الْحَرْبِ نَسَجَ الْحَدِيدِ \* وَنَسْحُبُ فِي السَّلْمِ خَزَا وَقَزَا<sup>(1)</sup>.

يظهر التّطريز في قولها " نهسا وحزّا، قرعا وغمزا، ذخرا وكنزا، خزا وقزا " من بداية القصيدة إلى آخر بيت فيها وقد بلغ عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتا، ومن المحسنات التي تُظهر أنوثة الأسلوب الشعري والتصويري للخنساء، "التّصرّيع"، والتّرصيع والتّسجيع" والتي أغنت بهم الخنساء ديوانها وأصبحت هذه المحسنات اللفظية ظاهرة فنية بارزة تميّز شعرها عن شعر غيرها من شعراء الجاهلية، ومثل ذلك في قولها:

الْمَجْدُ حُلَّتُهُ وَالْجُودُ عِلَّتُهُ \* وَالصَّدَقُ حَوَزَتُهُ إِنْ قِرْنُهُ هَابَا.

خَطَابُ مَخْفَلَةٍ فَرَاغُ مَظْلَمَةٍ \* إِنْ هَابَ مُعْضِلَةٌ سَنَ لَهَا بَابَا.

حَمَالُ أَلْوِيَةٍ قَطَاعُ أَوْدِيَةٍ \* شَهَادُ أُنْدِيَةٍ لِلْوَثْرِ طَلَابَا<sup>(2)</sup>.

وغیره كثير في شعرها.

والتّرصيع: "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم، رصّعت العقد إذا فصلته"<sup>(3)</sup>. هذا التّرصيع الذي يأتي دائما مصاحبا لصورها الكنائية والذي يعطي القصيدة لمسة أنثوية ونغمة غنائية تطرب لها الأسماع .

ومن الصور الفنية التي تعكس أنوثة المخيلة اللغوية والتّصويرية عند شاعرتنا: قولها:

يَحْنُنْ بَعْدَ كَرَى الْعُيُونِ \* حَنِينَ وَالِهَةٍ قَوَامٍ حُحْ

وَأُخِيَا مِنْ مُخْبَأَةٍ كَعَابٍ \* وَأَشْجَعَ مِنْ أَبِي شِبْلِ هِزْبِرْ

فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ \* مُعَاتَبٌ وَحْدَهُ يُسْدِي وَنَيَّارُ<sup>(4)</sup>.

وقولها:

وَنَلْبَسُ فِي الْحَرْبِ نَسَجَ الْحَدِيدِ \* وَنَسْحُبُ فِي السَّلْمِ خَزَا وَقَزَا.

وَهَاجِرَةٌ حَرْهَا صَاخِدٌ \* جَعَلَتْ رِدَاءَكَ فِيهَا خِمَارَا

وَتُرْوِي السَّنَانَ وَتُرْدِي الْكَمِيَّ \* كَمِرَجَلِ طَبَّاخَةِ حِينَ فَارَ.

(1) ديوان الخنساء، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 8.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 375 .

(4) ديوان الخنساء، ص 22، 46، 49.

أَوْ تَرَحُّضُوا عَنْكُمْ عَارًا تَجَلَّلَكُمْ \* رَحَضَ الْعَوَارِكِ حَيْضًا عِنْدَ أَطْهَارِ.

وَيْلِي عَلَيْهِ وَيْلَهُ \* أَصْبَحْتُ حِصْنِي مُنْكَسِرًا. (1)

وغيرها كثير، حيث أن شعرها ينزع دائما إلى الأنوثة في التصوير، فقولها: حنين والهة، ومخبأة كعاب، يسدي ونيار، نسحب في السلم خزا وقزا، جعلت رداءك فيها خمارا، كمرجل طبخة حين فار، حيسا عند أطهار، ويلي عليه ويلة، كلها صور وكلمات تنبع من مخيلة وخزانة صور أنثوية ومن حياة واقعية تحيط بعالم الأنثى، كالحيض والمرجل والطبخ والمخبأة الكعاب، والخمار والحياكة، وكثرة العويل والدماء، والبكاء و كثرة الدّعاء على النفس بالويل وغيرها .

سادسا: أنوثة طريقة تشكيل الصورة الفنية: كما أنّ لصور ورموز الخنساء خصوصية تميّزها عن غيرها من الشعراء الرجال، فمعظم صورها الرمزية تدور في فلك صخر وفي فلك حزنها وتجربتها الشعرية، وتتميّز عنهم في أسلوب الرؤية وخصائص التشكيل الفني للصورة وللرموز، حيث تنطلق غالبا من المحسوس إلى الملموس، ومن الشيء الذي تدركه الخنساء بالظنون إلى الشيء الذي تبصره العيون، ولعل هذا ما يميّز أسلوب الخنساء أو النساء بشكل عام في التصوير عن أساليب الرجال، حيث يقول امرؤ القيس على سبيل التمثيل والمقارنة بين أسلوب الرجل والأنثى في التصوير:

أَيَقْتَلْنِي وَالْمَشْرِفِي مُضَاجِعِي \* وَمَسْنُونُهُ زُرْقُ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ (2)

وتقول الخنساء في بيتها المشهور:

وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهُدَاةَ بِهِ \* كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارِ (3)

الذي نلاحظه أنّ الخنساء تنطلق في تشكيلها من الرموز المجردة "الإمامة والشّهرة" إلى المحسوسات "الجل والنّار"، بينما ينطلق امرؤ القيس من المحسوس "رؤوس السّهام" إلى المجرد "أنياب الأغوال"، والشّعراء الرجال غالبا ما ينطلقون من المحسوسات إلى الرموز، فالرجل أكثر علاقة واحتكاكا بالمدرجات الحسية الطبيعية، بحكم وضعه ودوره الاجتماعي واحتكاكه الدائم بالطبيعة، ولهذا فإنّ هذه العناصر والكائنات تتحوّل خلال التجربة الشعرية والحياتية مع مرور الوقت إلى رموز، فالحصان والرمح والسيف والفرسان، تمثل الفروسية والقتال في عالم الرجال،

(1) ديوان الخنساء، ص 82، 54، 59، 63.

(2) ديوان امرؤ القيس، رواية الأصمعي من نسخة الأعلام، ص 33.

(3) ديوان الخنساء، ص 49.

في حين تبدو هذه الصور معكوسة في عالم المرأة فالحرب والفروسية عند المرأة تتجسد في الخيل والسلاح والفرسان، وكذلك الأسد والمهابة والإبل والنعام رموز للشجاعة والجمال والمتعة والفرار عند الرجل، في حين تتطلب هذه الرموز المجردة عند المرأة تجسيدا لها في الواقع وما يقابلها في العالم الحسي الطبيعي، فالمرأة تميل عادة إلى التجسيد، لا إلى التجريد، لأنها تعيش في إطار الرموز والمعاني، والرجل يميل إلى التجريد أكثر، لأنه يعيش مع الأشياء والكائنات، ولأن الصورة التي تتمحور عن التجسيد والتجريد تبدو لنا واحدة لا نفرق بينهما، لكنها تخفي وراءها أسلوب التشكيل الذي يُمَايز بين التصوير عند الرجال و عند ربات الحبال.<sup>(1)</sup>

ومن الشواهد الشعرية والصور الفنية والرمزية التي تعكس نزعة النساء وميلها إلى تجسيد المجردات في تشكيلها لصورها قولها :

أَغْرُ أَزْهَرُ مَثَلُ الْبَدْرِ صُورَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدْبٌ<sup>(2)</sup>.

يعلق حسني عبد الجليل على هذه النزعة التصويرية بقوله: "فهي تتطلق من المجرد أو من الرمز" أغر أزهر "إلى ما يمثله، أو إلى المصدر الذي تقترب به الصفة في الواقع، وهو البدر، فتصفه بأنه" مثل البدر صورته" ومن صافٍ عتيق إلى "ما في وجهه ندب" وهو يشبه الجملة المُفسرة، كما أنه تعليل للوصف بالصفاء وتعميق وتشرح له <sup>(3)</sup>. ومثله كثير في شعر النساء كقولها :

جُم فَوَاضِلُهُ تَنْدَى أَنْامِلُهُ \* كَالْبَدْرِ يَجْلُو وَلَا يَخْفَى عَلَى السَّارِي.

ضَخَمَ الدَّسِيعَةَ مَاجِدَا أَعْرَاقِهِ \* كَالْبَدْرِ أَوْفَى طَلْعَةً كَالْأَسْعَدِ.

أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْهِهِ \* كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ الْبَشَرِ.<sup>(4)</sup>

تبدأ النساء عادة بالمعنى المتعلق بالصورة التجريدية أولا "جُم فواضله تندى أنامله" ثم تأتي إلى الصورة الحسية لتجسد ذلك المعنى التجريدي المتعلق بالفضل والكرم وتجعلها في البدر لأن فضلها على سائر الكواكب بادٍ غير خافٍ لذا جعلته النساء معادلا رمزيا لصورتها التجريدية عن فكرة الفضل.. وكأنها تبدأ بتفصيل الصورة ثم تنتقل إلى تركيبها وإجمالها وهكذا

(1) ينظر حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، ط1، 1998، ص 89، 90.

(2) ديوان النساء، ص 13.

(3) حسني عبد الجليل، علم البديع بين الاتباع والابتداع، ص 144.

(4) ديوان النساء، ص 63، 42، 75.

مع بقيّة الصّور الفنيّة المجرّدة التي تنزع إلى المادية والتّجسيم. وهذا أمر نسبيّ وليس قطعياً طبعاً، فقد نجد أحيانا بعض الصّور التي تبدأ فيها من التّجسيد إلى التّجريد، ولكن الغالب عندها هو الميل إلى التّجسيد ، فكثيراً ما تنزع الخنساء إلى محاكاة عناصر الطبيعة لتجسيم أفكارها وتجسيدها، في حين معظم الشعراء الرجال ينزعون بطريقة لاشعورية إلى تجريد المحسوسات التي تحيط بهم وتفصيلها كقول امرئ القيس الذي مرّ معنا.

وليس المقام مقام مقارنة بين أسلوبها في التّصوير مع أساليب الشعراء من الرجال، ولكن هذه الخاصيّة تبقى نسبيّة من شاعر إلى آخر، ومن أنثى إلى أخرى، غير أنّها تميّز رموز وصور الخنساء، عن رموز وصور غيرها من الشعراء، وهذا ما يعطيها شيئاً من الخصوصية الأنثوية في النّظم والتّصوير الفنّي .

وعلى الرّغم من افتقار شعر الخنساء، إلى تلك الصّور الحميميّة، التي تجمع الأم مع أبنائها، والأخت مع أختها أو أمّها، و غياب أحاديث النّساء عن قصص الغرام والعشق، وكذلك عن حبّها لأزواجها، ومداعبتها لصغارها.. إلّا أنّ شعرها يحمل ما يحمل من الأنوثة، وكيف لا وهي التي كانت بجمالها تسلب ألباب الشيوخ قبل الشباب بؤنوثتها المغريّة وجمالها الملفت الذي لم تشهد مثله بادية بني سليم، وهي التي أركعت ومرّغت بجمالها أنف سيدي بدر وجُشم، وحتّى وإن تفرّحت أجفانها وابيضّ شعرها، وترك طول البكاء ندوباً على وجنتيها فالخنساء مازالت تتمتع بكامل أنوثتها، تحمل في نفسها ذلك الغرور الأنثوي والجمال الدّاخلي الذي صوّرته في أبهى حلله في حديثها مع ابنتها عمرة، الذي أشرنا إليه سابقاً، فالخنساء أنثى بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني الأنوثة، فهي أنثى بجمالها، وبجمال شعرها، أنثى بحزنها وبكائها، أنثى حتى بتناقضاتها وتقلّبات مزاجها وهرموناتها، أنثى بانكساراتها وخيباتها، أنثى بعنادها و بغرورها ،أنثى بكبريائها وتكبرّها.

#### ب. النّزعة الذكوريّة في شعر وصور الخنساء:

"كان بشار بن برد يقول: لم تقل امرأة شعراً قط، إلّا تبين الضّعف فيه، فقليل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كانت لها أربع خصي.<sup>(1)</sup>

(1)المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج 2مكتبة المعارف، بيروت،ص327.

بشار بن برد في قوله هذا وكأنه يتخذ من الرجولة والذكورية معيارا للشاعرية، حيث ربط قضية الإبداع والتفوق الشعري بزيادة هرمون الذكورة<sup>(1)</sup> التستوستيرون " حيث كلما كان هذا الهرمون في نظره مرتفعا كان الشعر أقوى وأبلغ وقد كانت هذه الفكرة شائعة حتى بين الشعراء الرجال، حتى تفاخر بعضهم على الآخر بأن شيطانه ذكر وشيطان غيره أنثى ، لذا تفوق الخنساء على الشعراء الذكور عبر عنه بشار بن برد بعدد الخصي، فلم يجعل للخنساء خصيتين اثنتين على غرار كل الرجال، بل جعل لها أربع خصي، على سبيل المجاز والمبالغة في مدح شاعريتها وبيان عبقريتها وتفوقها على الرجال في قول الشعر.

وحتى الخنساء نفسها يبدو أنها كانت تعتقد هذا الاعتقاد وتنزع هذا المنزع، وذلك يظهر في جوابها للثابغة الذبياني، الذي شهد لها بالشاعرية والتفوق على حسان ، بأنها أشعر من كل ذات مثانة يوم عكاظ، فانتشت طربا وردت وبكل جرأة وذكورية، غير معهودة في عالم النساء أمام محفل من الرجال: "ومن كل ذي خصيتين" وهذا يدل على ارتفاع نسبة هرمون الذكورة عندها، والذي كان كثيرا ما يدفعها إلى التصرف كالرجال، ويتجلى ذلك في عنادها وردود فعلها القاسية، واعتدادها بنفسها، وشدة تمسكها برأيها وتعصبها لمواقفها، ولا أدل على ذلك من قصتها مع دريد بن الصمة يوم خطبتها، عندما رفضته وردته بكل قسوة ،وكذا ردة فعلها مع أبيها وأخيها معاوية اللذين تنصّلت من وصايتها ولم تعطهما الحق في اختيار زوجها فقالت:

لَنْ لَمْ أُؤْتِ مِنْ نَفْسِي نَصِيْبًا \* فَقَدْ أَوْدَى الزَّمَانُ إِذَا بِصَخْر. <sup>(1)</sup>

وقد قال أبوها عن شخصيتها لدريد وبكل خجل، بأن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، فكل هذا يدل على تفردا وسيطرة النزعة الذكورية في نفسها وعلى تصرفها، لأنها حسب قول أبيها صاحبة رأيها، وهذا ما يفسر خضوع الجميع أمام قراراتها، حتى رفضها لدريد كان قاسيا وعنيفا حيث اتهمته في رجولته، وانتقصت من فحولته، وهذا الأمر الذي أغاظه وجعله يستشيط غضبا وحنقا فهجاها، لأنه لا شيء أشدّ وقعا على الرجل وتأثيرا ومرارة من أن يُتهم في موضع "فحولته" وهذا ما يعكس خشونة طبعها في أول أمرها، وكذا تمردها على قوانين المجتمع وأعراف القبيلة، فقد كان أمرها على خلاف ما كانت عليه نساء وبنات القبيلة زمن الجاهلية حيث كنّ يرزحن تحت وطأة ووصاية وسلطة الأوامر الذكورية، بكل ما تحمله الكلمة من تسلط وعبودية وامتهان

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 77.



لكلّ نزعة أنثوية، وكيف لا وهم من كانوا يدفنون ويئدون الفتاة وهي حيّة، والخنساء عُرفت بعنادها وقساوة ردودها، فهي لم تأبه لنصيحة عمر بن الخطاب وواصلت بكاءها، وانتقصت من قيمة ابنتها أمام صويحباتها في أجمل أيام حياتها، يوم زواجها.

ويقول مصطفى عبد الشافي معلقا على هذه النزعة الذكورية في شعر الخنساء وردود فعلها القاسية: "أنّ شعر الخنساء جاء مفعما بروح الذكورية، التي يكون في كلّ أنثى شيء منها بطبيعة التكوين البيولوجي لكل أنثى" (1).

ومن تجليات النزعة الذكورية في صورها وشعرها، تغنيها بمعاني الشجاعة والكرم، والتّحريض على أخذ الثّأر، والدّعوة إلى الصّدق والحزم وشدة العزم، والحلم والعفو، والعدل والحنكة، والجرأة، والتّحدي وغيرها من الصّفات المرتبطة عادة وبشكل نسبيّ بعالم الرجال، فالخنساء تغنّت بها في شعرها، ودعت إليها و إلى العمل بها كقولها :

شَدُّوا الْمَازَرَ حَتَّى يُسْتَدْفَ لَكُمْ \* وَشَمَّرُوا إِنَّهَا أَيَّامُ تَشْمَارِ.

يُكَبُّونَ الْعِشَارَ لِمَنْ أَتَاهُمْ \* إِذَا لَمْ تُحْسِبِ الْمِئَّةُ الْوَلِيدَا(2)

وغیرها من الصّور التي تدعو فيها الخنساء إلى الثّأر، والكرم، والنّخوة.. وكلّها معانٍ يطلبها الرّجال أكثر من النساء في ثقافة وعرف العرب عادة.

كما تظهر النزعة الذّكورية للخنساء في إسقاطها هذا الشّعور على المُدركات الحسيّة المحيطة بها والتي تسعى دائما إلى تذكيرها في بعض صورها الفنيّة التّشبيهيّة، حيث تميل دائما إلى تشبيه ناقة أخيها بالفحل من الجمال، حيث تقول:

قَطَعَتْ بِمَجْدَامِ الرّوَّاحِ كَأَنَّهَا \* إِذَا حُطَّ عَنْهَا كُورُهَا جَمَلٌ صَغْبِ.

فثَارَتْ تُبَارِي أَعُوجِيَا مُصَدِّرًا \* طَوِيلَ عَذَارِ الْخَدِّ جُؤْجُؤُهُ رَحْبُ.(3)

وقولها :

وَإِذَا فِينَا مُعَاوِيَةُ بْنُ عَمْرٍو \* عَلَى أَدْمَاءٍ كَالْجَمَلِ الْفَنِيقِ.

وَكُلُّ دُمُولٍ كَالْفَنِيقِ شِمْلَةٌ \* وَكُلُّ سَرِيعٍ آخِرَ اللَّيْلِ آزِحُ.(4)

(1) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 319 .

(2) ديوان الخنساء، ص 31، 59.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

(4) المصدر نفسه، ص 28، 104.

وغيرها كثير، فالخنساء دائماً عند وصفها النّاقة كثيرا ما تشبّـهـا بالفـحل من الجـمال ، وتمدح فيها قوتها وسرعتها، وغلظة طبعها وعنادها، وكثرة شجارها مع صاحبها، هذه الصّفات، تعكس أكثر ما تعكس تأجج النّزعة والرّغبة الذكوريّة في نفسها، فنزعة الذكورة عند النّساء تشكّل أمرا فطريا و غريزيا فهي موجودة في كلّ أنثى، وتتفاوت نسبتها من امرأة إلى أخرى حسب نسبة هرمون الذكورة عندها، وكذا حسب طبيعة المحيط الذي نشأت فيه وترعرعت في صباها، ويبدو أن الخنساء التي كانت وحيدة أمّها، والتي لم يذكر التاريخ ولا الرّواة، أخـتـا لها، إلّا ما ذكره صاحب الروائع: "أن الشّاعر أشجع السلمي كان ابن أخت لها"<sup>(1)</sup>.

وربما قد ورثت الخنساء هذه النّزعة و الخشونة في تصرفاتها وأجوبتها من أخويها، وأبيها حيث تأثرت بلغتهم وتصرفاتهم في صباها وطفولتها، فانطبعت هذه النّزعة في شخصيتها وكذلك من كثرة احتكاكها بالرجال وهي الشّاعرة التي تراحمهم في الأسواق والمحافل ، هذه النّزعة الذكورية تسمى في علم النّفس بالأنيميا، أو الأنيموس، سواء عند الرّجال أو النساء حيث يقول فيردا فيردام: "أنّ لا شعور الرّجل يتضمّن عنصرا أنثويا، كمّا أنّ الأنثى تتضمن عنصر ذكورة، ويونغ يسميها الأنيميا والأنيموس، ويقول: أن شعور الرّجل مسكون بصورة جماعية للمرأة، وهذه الصورة موروثة وبفضلها يكتسب الرجل جوهر أنثويا"،<sup>(2)</sup> .

وعنصر الذكورة والأنوثة أمر نسبيّ في عالم الرّجال والنساء، وتتفاوت نسبة حضوره فيهم حسب نسبة ارتفاع أو انخفاض هذه الهرمونات في أجسامهم، وكذا حسب طبيعة شخصيات العناصر المحيطة بهم من أمهات وآباء وإخوة وأخوات.

## 6. شخصيّة الخنساء وعقدها النفسيّة من خلال صور شعرها ومواقفها:

" تدلّ كلمة الشّخصية كما يُفهم من استخدامها في العاميّة على البروز أو الظّهور، ونجد لها هذا المعنى بالتّقريب في اللّغات اللّاتينية، الذي يدلّ على القناع الذي يضعه الممثل المسرحيّ ليتقمّص الشّخصية، وهي تدلّ في علم النّفس على الصّورة المُنظّمة والمُتكاملة المُتميّزة لسلوك فردٍ ما"<sup>(3)</sup>.

(1) البستاني، الروائع، ص 219.

(2) محمد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي، ص 214.

(3) عبد الرحمن الوافي، قاموس مصطلحات علم النفس، دار هومة ، الجزائر، 2008، ص 82.

"وهي نظام متكامل من مجموعة الخصائص الجسميّة والوجدانية والإدراكية التي تُعيّن هويّة الفرد وتميّزه عن غيره من الأفراد تميّزا بيّنا"<sup>(1)</sup>.

ونحن في حياتنا اليومية نتعامل مع العديد من الأشخاص، باختلاف أشكالهم وألوانهم وأفكارهم، وطبائعهم وميولاتهم.. وبعد أيام من تواصلنا معهم والاحتكاك بهم، يمكننا في الأخير الحكم على شخصية كلّ واحد منهم، بناء على كلامهم وتصرفاتهم وسلوكاتهم معنا، فنقول عن هذا نرجسيّ وهذا عصبيّ، وعن ذلك انطوائي، وهذا عدواني، والآخر اتكالي وهذا متشائم وغيرها... من الأحكام النفسيّة المسبقة، التي تكاد تكون هي الأخرى اعتباطية وتكون غالبا مبنية على أمزجة ومعايير شخصيّة بحتة، غير علمية أو غير مبنية على قواعد وآليات مُتعارف عليها، ولكن بالاستعانة بآليات ومؤشرات التحليل النفسي، وأدواته الإجرائية المبنية على أسس علمية وتجارب نفسية ثابتة في الدّراسات النفسيّة والتّقديّة القديمة والحديثة، واسقاط آلياتها ونتائجها على الشّخصية قيد التحليل النفسي، يمكننا حينها الحكم عليها أو تصنيفها في خانة معينة بشكل نسبيّ إلى حدّ ما، لعدّة اعتبارات منها غياب الشّخص المعني، فالخنساء وإن لم تكن ماثلة بين أيدينا، فشرها ومواقفها تغنينا، فكلّ إناء بما فيه ينضح كما يُقال، فما علينا إلّا محاولة استقراء وإحصاء وتحليل مواقفها وصور شعرها وتقلّباتها النفسية والمزاجية وسلوكاتها وانفعالاتها، حتى نرسم في الأخير شخصية وهمية تقريبية لشاعرتنا المخضرمة .

#### 1.6. السوداويّة في شعر الخنساء وصورها الفنيّة:

"والسّوداوية ذهان من أهم أعراضه الاكتئاب وهبوط النّشاط الحركيّ وانعدام الاهتمام بالعالم الخارجي والأرق، ويكون المريض حزينا مهموما"<sup>(2)</sup>.

ومن خلال قراءتنا للديوان، يبدو المزاج العام المُسيطر عليه وعلى شخصية الخنساء، يدور في فلك الحزن والكآبة، والظلام وافتقاد السّعادة، والميل الدائم إلى الانعزال عن النّاس، وترك النّفس لوحدها بصفة معتمّدة للقلق والاضطراب النفسي والتّسلط القهريّ والعصبيّ، بل ومحاولة نبش جراح الماضي واستحضار كلّ شيء أليم، مع الإمعان في تعذيب نفسها جسديا ومعنويا حتى تبقى في دائرة حزنها، إلى درجة التّلذذ بذلك التعذيب، وجِدّة هذا الاكتئاب والسّوداوية في قصائدها تتفاوت نسبيا، من قصيدة إلى أخرى حسب الحالة النفسيّة والانفعالية لشاعرتنا قُبيل

(1) منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، ص 103.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

تجربتها الشعورية حال النظم، ولم نر زهرة السعادة ودموع الفرح في شعرها وديوانها إلا في قصيدة أو قصيدتين، تصف فيهما السباق الذي جرى بين أخيها وأبيها، وكذا بعض القصائد التي تفتخر وتتغنى فيها ببطولات وأمجاد أخويها وقومها، وتصل درجة الكآبة والسوداوية عند الخنساء ذروتها ومداهها، عندما تتمنى الموت لنفسها ولغيرها، وهذه بعض المؤشرات والصّور الفنية، التي تعكس شخصية الخنساء السوداوية والكئيبة.

أ. كثرة بكائها وسيطرة الحزن على نفسها في كل أحوالها وحالاتها: وقد رأينا ذلك في كثرة بكائها واستبكاؤها وتباكيها ولا أدلّ على ذلك من مطالع قصائدها التي تتكرر في شعرها وديوانها أكثر من أربعين مرة حيث تقول على سبيل التمثيل :

يا عينُ مالكِ لا تبكينِ تسكّابًا \* إذا رابَ دهرٌ وكانَ الدّهرُ ريبًا  
ما بالُ عينيكِ منها دمعُها سَرَبٌ \* أراعها حُزنٌ أم عادها طُـرَبٌ.  
يا عينُ جُودي بدمعٍ منكِ مَسْكُوبٍ \* كلّولُ جالٍ في الأسماطِ مَثْقُوبٍ.  
أعيني جُودا ولا تجمدا \* ألا تبكيانِ على صخر النّدى  
ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ \* ألا تبكيانِ الفتى السيّدَا.<sup>(1)</sup>

ومن المؤشرات أيضا على سوداوية فكرها وشخصيتها وصورها.

ب. كثرة أرقها وذهاب نومها: حيث ظهر ذلك في تقرّح أجفانها، وذبول وجهها ولونها، وضعف بصرها من كثرة البكاء.

حيث تقول:

أرقتُ ونّام عن سهري صحابي \* كأنّ النّارَ مشعلَةً ثيابي.  
فبتُّ ساهرةً للنّجم أرقبُهُ \* حتّى أتى دُونَ غَورِ النّجمِ أستاذُ  
أزعى النّجومَ وما كُلفتُ رعيّتها \* وتارةً أتغشى فضلَ أطماري.<sup>(2)</sup>

تقضي الخنساء اللّيل ساهرة تلوك شعرها، وتتجرّع مرارة فقدها وتجترّ حزنها وأفكارها، متدثرة بأسمالها وأطمارها البالية، تراقب وتعدّ النّجوم العالية، ممّا يدل على وحدتها، وحِدّة كآبتها، وعمق حزنها، وعدم اهتمامها بنفسها وبجمالها، وإهمالها لشؤون بيتها .

(1) ديوان الخنساء ، ص 14، 13، 07، 30.

(2) المصدر نفسه ، ص 58، 49، 12.

ومن المؤشرات الدالة على سوداوية شخصيتها ونظرتها للحياة .

ج. تغيّر شكل جسمها، وملامح وجهها، وتبدّل مشاعرها: فالوجة هو مرآة تعكس الحالة النفسية الداخلية لصاحبه، والخنساء ظهرت كأبتها وحزنها في شكلها وفي لباسها وملامح وجهها، وحتى في شعرها وشعرها حيث تقول :

تَقُولُ نِسَاءً شَبِتَ مِنْ غَيْرِ كِبَرَةٍ \* وَأَيَسُرُّ مِمَّا لَقِيتُ يُشِيبُ.

لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ الْعَزَا \* وَطَاطَأَتْ رَأْسِي وَالْفَوَادُ كُئِيبُ.<sup>(1)</sup>

وتقول وبعظمة لسانها، و تصرّح وتقرّ بكآبتها التي دقت عظامها وكسرت جناحها وأذابت لحمها :

دَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مِنِّي جَنَاحِي \* هُلُكُ صَخَرٍ فَمَا أُطِيقُ بَرَاخًا.<sup>(2)</sup>

عبارة "فما أطيع براحا" كناية عن كآبتها التي أقعدتها في بيتها، فمن كثرة حزنها وكآبتها فقدت حركتها وشغفها وعلاقاتها مع الناس، وانزوت وانعزلت في ركن بيتها تبكي مصابها، حتى وصل بها الأمر وشدة القنوط إلى تبدّل مشاعرها، وتمنّي الهلاك لها و لغيرها من قومها في قولها:

يَا بَنَ الشَّرِيدِ وَخَيْرَ قَيْسٍ كُلِّهَا \* خَلَفْتَنِي فِي حَسْرَةٍ وَتَبَلُّدٍ

فَشَأْنُ الْمَنَايَا إِذَا أَصَابَكَ رَيْبُهَا \* لَتَعْدُوَ عَلَى الْفَتَيَانِ بَعْدَكَ أَوْ تَسْرِي.<sup>(3)</sup>

ومن شدة سواد عيشها وأفكارها، تمنّت الموت والهلاك حتى لأهلها وأقاربها.

فقالَت :

فَأَصْبَحْتُ لَا أَلْتَدُّ بَعْدَكَ نِعْمَةً \* حَيَاتِي وَلَا أَبْكِي لَدَعْوَةِ ثَاكِلٍ

فَشَأْنُ الْمَنَايَا بِالْأَقَارِبِ بَعْدَهُ \* لِنُغْلِلَ عَلَيْهِمْ عَلَّةً بَعْدَ نَاهِلٍ<sup>(4)</sup>

بل تمنّت أكثر من ذلك، حيث تمنّت لو أنّها لم تولد أصلاً، ولم تأتي إلى هذه الحياة حتى لا ترى أو تعيش فجيعتها، بل ومن شدة قنوطها وسواد حياتها فكّرت في قتل نفسها وتمنت لو أنّها لم تكن شيئاً مذكوراً، بل تمنّت الهلاك والإبادة للبشرية جمعاء، وهنا تصل السّوداوية ذروتها والكتابة حدّها الأقصى حيث تقول :

(1) ديوان الخنساء ،ص 15.

(2) المصدر نفسه ،ص 26.

(3) المصدر نفسه ،ص 42، 51.

(4) المصدر نفسه ،ص 112.

أَلَا لَيْتَ أُمِّي لَمْ تَلِدْنِي سَوِيَّةً \* وَكُنْتُ تَرَابًا بَيْنَ أَيْدِي الْقَوَائِلِ.  
وَحَزَّتْ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ فَطَبَّقَتْ \* وَمَاتَ جَمِيعًا كُلُّ خَافٍ وَنَاعِلِ.  
وَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي \* عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي.  
هَمَمْتُ بِنَفْسِي كُلِّ الْهُمُومِ \* فَأَوْلَى لِنَفْسِي أَوْلَى لَهَا<sup>(1)</sup>.

ومن المؤشرات النفسية على سوداوية صورها وأفكارها

د. كثرة الشكوى والتبرم من حالها و دوام حزنها: وتظهر في محاولة توزيع آلامها على الجميع، وسعيها الحثيث إلى محاولة تنغيص حلاوة حياتهم ورغيد عيش كل من حولها من عباد وطيور وحيوانات وجماد، وهذا من أسى تجليات مظاهر الشخصية السوداوية، لأن صاحب هذه الشخصية، يسعى دائما وجاهدا إلى تسويد نظرة الجميع إلى الحياة، فالخنساء كانت تدعو الجميع وبكل إصرار وإلحاح إلى البكاء معها ومشاركتها ومشاطرتها حزنها، و حتى وهي في أواخر عمرها وقد مضى على موت صخرها أكثر من ثلاثين سنة وما زالت تدعوهم إلى مشاركتها البكاء، حتى ضجوا منها ومن بكائها، فانفضوا وانصرفوا عنها، وقد قالت تحثهم على البكاء متسائلة عن سر عزوفهم عنها وعدم مشاركتها البكاء:

بَنِي سُلَيْمِ أَلَا تَبْكُونَ فَارِسَكُمْ \* خَلَى عَلَيْكُمْ أُمُورًا ذَاتَ أُمْرَاسِ.  
وَلِيَبْكِهِ كُلُّ أَخِي كُرْبَةً \* ضَاقَتْ عَلَيْهِ سَاحَةُ الْمُسْتَجَارِ.<sup>(2)</sup>

سيطرت النظرة السوداوية على جسدها وروحها، وعلى الكثير من معاني صورها، وقد بدأ السواد يتدرج معها ويلفها شيئا فشيئا، كظلام الليل، وقد بدأ معها أول الأمر بالظهور على ملامح وجهها الحزين، ثم وصل السواد إلى ثيابها البالية، ولكن ذلك لم يشف غليلها، فحلقت شعر رأسها، واتخذت من شعرها صدارا إمعانا في تعذيب نفسها، وجلد ذاتها، بل وعلقت نعلها أو نعلي صخر على رقبته، حتى أصبحت تبدو كمجنونة هائمة على وجهها، لا تعرف طريقا تسلكه، ولعل كل هذا كان من صنعها وبراعة تمثيلها، وإن أحسن الظن بها، وصدقنا بعظمة مصابها، قلنا إنها معذورة في ذلك السواد الذي يلفها ويلف شعرها وحياتها، لأنه يستمد لونه من سواد الموت الذي تسلط عليها، فلا ينفك يفجعها في حبيب أو قريب، حتى يعود لينكأ جرحها

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 121، 84، 112.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 69، 83.

وفيجعها من جديد، فقد كانت أول فجيعتها في أبيها ثم أخيها معاوية، ثم أخذ منها أعز شخص على قلبها، " صخر" ولم يكتف الموت بذلك بل يعود إليها ليختم ويدق آخر مسمار على قلبها بأخذ بنيتها الأربعة من بين يديها دفعة واحدة في معركة القادسية، فأَيَّ قلب وأيَّ عين لا تسوّد بعدها؟ وكيف لنواصيها وذوائبها ألا تشيب قبل أوانها، أو تسوّد نظرتها إلى هذه الحياة المليئة بالآسي والخيبات.

## 2.6. النزعة التّهويلية والشخصية الهستيرية في شعر الخنساء وصورها :

الهستيريا كلمة يونانية إغريقية مشتقة لفظاً من كلمة "هوستيرا" وهي باليونانية القديمة تعني الرّحم، حيث كان الاعتقاد السائد آنذاك هو أنّ الهستيريا، مرض موقوف يُصيب النّساء فقط، بسبب انقباضات عضليّة في الرّحم، ويعدّ الهستيريا في يومنا هذا من بين الاضطرابات العصابية، ومن أوسعها انتشاراً، وهي مرض نفسيّ عصابيّ، تظهر فيه اضطرابات انفعالية، قد تتحول فيها الانفعالات المزمنة إلى أعراض جسميّة، ليس لها أساس عضوي، وهي ما يُطلق عليها " بالهستيريا التّحويلية "أي التّحويل الجسمي للاضطراب النّفسي، ذلك لأنّها تعتمد على حيلة دفاعية نفسية أساسية هي التّحويل ، حيث تتحول الانفعالات والصّراعات النفسية إلى أعراض جسمية كإشباع رمزي للرّغبات ولحلّ الصّراع الداخلي.<sup>(1)</sup>

وهي أيضاً عُصاب من سماته القابليّة الشّديدة للتّقلّب الانفعالي، وتنشأ عن صراع بين الذات الشّاعرة والرّغبات اللاّشعورية المكبوتة.<sup>(2)</sup>

وأول ما يلاحظه القارئ لشعر الخنساء، نزوعها إلى تعظيم وتهويل حدث موت أخيها صخر، حيث سعت إلى شحن صور شعرها بطابع درامي يكاد يكون أسطورياً ، مصحوباً بطقوس الموت الجاهلية، التي تُعتبر الموت نهاية لا عودة منها، فراحت الخنساء تبكيه بكلّ ما لديها من جوارح وطاقات، فبكته بدموع عينيها، وبلطم خديها وبكلّ جوارحها وبكته بالكلمة في شعرها، ولما نضب وجفّ دمعها، استبكت غيرها، ونشرت حزنها في أرجاء القبيلة وكلّ أرض الجزيرة، حتى ضجّ الناس منها ومن قصة بكائها الأسطوري على أخيها، ولعل من أشد صور ومظاهر الهستيريا في شعر الخنساء تظهر حين تبالغ الخنساء في التّعبير عن مشاعر الحزن،

(1) ينظر عبد الرحمن الوافي، قاموس مصطلحات علم النفس، ص 168، 169.

(2) ينظر منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، ص 60.

ويبدو أنّ الخنساء قد تعدّت خطوط المبالغة بأشواط، حيث تتبالغ إذ تقول عن موت صخر، وهي تصور حزن الجميع عليه وكأنّه إله مقدّس :

وَالشَّمْسُ كاسِفَةٌ لِمَهْلِكِهِ \* وَمَا اتَّسَقَ الْقَمَرُ

وَالْإِنْسُ تَبْكِي وَلَهَا \* وَالْجَنُّ تُسَعِدُ مِنْ سَمَرِ

وَالْوَحْشُ تَبْكِي شَجْوَهَا \* لَمَّا أَتَى عَنْهُ الْخَبَرُ.(1)

كيف لشخص من الإنس أن تبكيه الكواكب وعالم الجن ووحوش البرية، فهذه مبالغة ما بعدها مبالغة في التعبير عن حزنها وفي تصوير مقام ومكانة أخيها، وقد حافظت الخنساء على حرارة مشاعرها في شعرها طيلة مدّة بكائها، بل لم تكنفي بذلك حيث تتعمّد استحضار آلامها أحيانا ونبشها، باستحضار ذكرى أخيها، لتثير أشجانها و تنكأ أحزانها، وتُبكي عيونها، وكأنّها تريد بذلك أن تعيش مرارة صدماتها الأولى في كلّ لحظة من لحظات حياتها، وبكلّ ثقلها وتفصيلها، فحتى الزّمن بتعاقب ليله ونهاره، لم يتمكّن من إخماد نار حزنها، ولا حتّى برودة التّراب على جسد أخيها في قبره بعد مرور السّنين تمكنت من إطفاء جمرة ولوعة حرقتها، فراحت الخنساء توغل في التّكثّل بجسمها بلطم وجهها، وحلق شعر رأسها، وتعليق نعلها، وبثّ شجوها وحزنها على أوسع نطاق، حتى سمع به كلّ من عرفها أو مرّ بها، فقد استبكت عينيها وعيون غيرها، حتى الطّيور والجمادات لم تسلم من قصّتها و أشركتها الخنساء في حزنها فتقول مخاطبة الدّيك :

أَلَا أَيُّهَا الدِّيكُ الْمُنَادِي بِسَحْرَةٍ \* هَلُمَّ كَذَا أَخْبِرْكَ مَا قَدْ بَدَأَ لِيَا(2).

وأصبح حدادها وحزنها ضربا من الجنون، والهستيريا والحداد المرضي، الذي لم تعهد العرب قبله ولا بعده مثله، فبكائها حالة نادرة في الوجود البشري، حتى أصبحت من شدة اضطرابها ترى صورة أخيها في كلّ شيء أمامها، تراه عند سماع صوت الحمام، وتراه عند حلول الظلام، ورؤية الأرامل والأيتام، ترى صورته في الغيث والغمام، تراه عند شروق الشمس واكتمال القمر، تراه في بريق الذهب ونضارة فروع الشّجر، وتستذكر موته عند الغروب وحلول الليل، وعند صياح الدّيك وصهيل الخيل، تراه في كلّ شيء جميل من المدركات الحسية الطبيعية الجامدة والحية المحيطة بها، فالذكرى والاستذكار عملية تخيلية نفسية عند كلّ البشر، لكنّها عند الخنساء أصبحت حالة

(1) ديوان الخنساء، ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 143.



مرضية أشبه بالوسواس القهري، فكل شيء أمامها أضحى معادلا رمزيا لأخيها، يستثير مخيلتها و يحفز ذاكرتها، حيث تقول الخنساء معترفة ومقرّة بأنّ عملية التذكّر والاستذكار أصبحت تؤرقها وتسبّب لها ألما نفسيا :

يُورِقْنِي التَذَكُّرَ حِينَ أَمْسِي \* فَأَصْبِحُ قَدْ بُلِيْتُ بِفَرْطِ نُكْسِ  
يَذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا \* وَأَذَكِّرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ.  
إِنِّي تَذَكَّرْتُهُ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ \* فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبٍ.  
تَذَكَّرْتُ صَخْرًا إِذَا تَغَنَّتْ حَمَامَةٌ \* هَتُوفٌ عَلَى غُصْنٍ مِّنَ الْأَيْكِ تَسْجَعُ<sup>(1)</sup>.

و تتكرر معها هذه الحالة النفسية، المتمثلة في استرجاع ذكرى أخيها، أكثر من عشرين مرة في ديوانها، حتى أصبحت تشكل بؤرة تأزم في نفسها، وحالة مرضية لديها، تعكس حقيقة هول صدمتها، التي لم تستوعبها، ولم يتقبلها عقلها أو قلبها، لذا سعت الخنساء إلى محاولة تشتيت وتحويل حزنها من أعماق نفسها إلى شعرها، وظاهر جسدها، للتخفيف من حدة صدمتها، والحدّ من تأثير وطأته عليها، وذلك بخلق شعر رأسها وتعليق نعليها، واتخاذ الصّدار، ولطم الوجه، وعدم الاعتناء بنفسها وجمالها ونظافتها، حتى تقرّحت مآقيها وضعف نور عينيها وهزل جسدها ودقّ ورقّ عظمها، من شدة ما ألحقته من أذى حسيّ ومعنوي، بنفسها وجسدها، وهذا ما يسمّيه علماء النفس، "بالهستيريا التحويلية".

وقد عاشت الخنساء الهستيريا بكلّ تجلياتها وتفاصيلها، من مبالغة في البكاء، وتمثيل درامي لمصابها، ومن تهديد لنفسها بالقتل، ومن سعي لجذب الانتباه، ومن سعي للتأثر والانتقام، واصطناع للبكاء والآلام، حتى شاب شعرها، واحدودب ظهرها، وذهب بصرها، وماتت قبل أوان موتها، بموت أبيها وأخويها وأزواجها و بنيها، فالخنساء لم تمت دفعة واحدة كما يموت كلّ البشر، بل كانت تموت شيئا فشيئا، مع كلّ واحد يموت من أهل بيتها، أو أحبّتها، حتى جاء الموت الأكبر ليللم ما تبقى من حطام أيامها، ويأخذ نفسها بأحزانها وآلامها، فرحمة الله عليها، وعلى بنيتها.

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 96،14،84.

**3.6. الخنساء شخصية عُصابية:** "والعصاب مرض نفسي أو مجموعة أعراض نفسية تصبحها أحيانا مظاهر جسميّة شاذّة، ناشئة من عوامل نفسيّة، كالانفعالات المكبوتة والصّراع بين الدوافع المتناقضة" (1)

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ العُصاب سببٌ في الإبداع فيقول: والحقّ أنّ وراء هذه الفكرة الشّائعة؛ فكرة العلاقة السّببية بين عصاب الفنان وقدرته على الإبداع فكرة أخرى قديمة متّصلة تقول: أنّ الحصول على المقدرة لا يكون إلّا بالمعاناة، ويقول ترلنج : إنّ العقل في المراحل الحضارية الرّاقية نسبيا، يبدو أنّه قد أخذ ببساطة في الاعتقاد في أنّ الألم والتّضحية، يرتبطان عادة بالقوّة، فالشّخص العُصابي يخضع في صورة لإرادية وغير واعية لنظام يُقلع فيه عن بعض المتعة، أو قد يُنزل بنفسه الألم عمدا حتى يضمن نوعا آخر من القوّة، أو نوعا آخر من المتعة، فعندما تنتهب نفس الشّاعر الآلام يجد عوضا عنها، تلك اللّذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي، وفي هذه النّشوة يكمن دواء الشّاعر ومرضه ، ولا بدّ أن يعني هذا أنّه بسبب تلك الآلام، كان الوحي، والإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام، والتلذّذ بها، فلولا الآلام، ما كان الوحي، ولولا الوحي، ما كانت اللّذة، فإن كان هذا ليؤكد شيئا فإنّه يؤكد تلك العلاقة السّببية بين عُصاب الفنان، وقدرته على الإبداع والامتناع (2).

ومظاهر الشّخصية العُصابية تبدو جليّة وواضحة في حياة الخنساء وشعرها وردود فعلها العاطفية والعقلية والجسديّة، و التي تبدو غير طبيعية وغير منطقيّة ومبالغ فيها إلى حدّ بعيد، سواء كانت عفوية أو معتمّدة ومقصودة، حيث كانت الخنساء تستمدّ منها طاقتها الإبداعية وقوّتها الداخلية، وربما كانت تستمتع بذلك الجلد والتّعذيب النّفسي والإرهاق الجسدي، والقلق والحزن والأرق والكآبة والتشاؤم والإرهاق والخمول والوسوسة القهرية، التي تلازمها في كل مكان، فذكرى صخر أصبحت لا تفارقها، وتطرق ذاكرتها بإلحاح مستمر وكل هذه الاضطرابات والسلوكات العُصابية يسميها علماء النفس، "اضطراب ما بعد الصّدمة" و الذي اتخذته الخنساء لصالحها، وجعلته سبيلا ووسيلة للإبداع والاستمتاع، واسفجة تمتصّ بها آثار صدمتها.

ولعل ما يميّز الفنان بشكل عام والشّاعر بشكل خاص عن عوام الناس قدرته على تشكيل مادة الألم الذي نشعر به جميعا، فهو فنان بفضل نجاحه في تجسيم عصابه وتشكيله له وجعله

(1) منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، ص92.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ص 21، 22.

مُتاحا للآخرين بطريقة يكون لها أثرها في ذواتهم المُصطرعة، ومن هنا يمكن تحديد عبقريته بقدراته على إدراك الأشياء وتصويرها وتحقيقها لأنّ الفنان ككلّ شخص آخر، قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنوناً، حتى عندما يكون الفنان عصابياً، لا يكون لعصابه أيّ دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يُبدع يكون في حالة من الصّحة واليقظة النّفسية الواعية، بكلّ ما في الواقع من حقيقة (1).

#### 4.6. مركّب الشّعور بالتّفوق والدّونية عند الخنساء : تكاد تجد هذا المركب عند الجميع

فالدّونية شعور نفسي قد يأتي من عاهة أو نقص جسماني، أو يصدر عن أي عبء إضافي سواء كان عبئاً اقتصادياً أو اجتماعياً أو عائلياً. (2)

أمّا مركب الشّعور بالتّفوق " فهو نتيجة سلوك المرء وشططه ليداري هذا النقص بأعمال سلوكيّة تعويضيّة " (3).

ويعتبر المناخ الاجتماعي والسيكولوجي الذي نشأت فيه الخنساء، عاملاً مساعداً في تضخّم مركّب التّفوق في نفسها، فهي شاعرة بني سليم، التي تزاحم الشعراء في سوق عكاظ، وتتافح بشعرها عن القبيلة، بل هي الشاعرة التي امتدحها الرسول صلى الله عليه وسلم، والنايبة الذبياني، بل هي الفتاة المراهقة المدللة، والجميلة المخدومة والمترفة حسب ادّعائها، والتي كانت بجمالها تستقطب الخطاب، وتسحر ألباب الشيوخ قبل الشباب، بل هي المغرورة بؤنوثتها وجمالها الخلّاب، كلّ هذه الهالة من الحبّ والاهتمام، والإكبار والتّبجيل في البيت والقبيلة وفي نفسها، جعل من هذه النّزعة النّفسية تنمو عند الخنساء، وتتضخّم كلّما مرّ بها الرّمن وتقدّم بها السنّ، وكلّما ازدادت شهرة وشاعريّة، الأمر الذي جعل الخنساء تنظر إلى نفسها نظرة تعظيم، وأنّها وحيدة زمانها، و فريدة أقرانها ، ولا أحد يضاهيها من النّساء أو الرجال شاعريّة وجمالاً .

ويرى روجر موشيلي أنّ مركّب التّفوق عقدة معكوسة ناتجة عن شعور المرء بالدّونية، حيث يقول: إنّ الفرد يستغلّ جميع المناسبات ليتباهى، ويبدو بمظهر سام حتى يجذب الانتباه إليه، ويريد أن يبيّن للنّاس أنّه الأذكى، والأمهر، والأجمل، والأفضل ويحكم على جميع الناس والآخرين بأنّهم أدنى منه قيمة ويسخر منهم، ويحطّ من شأنهم، فنحن إذن إزاء عقدة معكوسة،

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ص 23، 24.

(2) ينظر منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، ص 68.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

تُجَنَّبُ الأنا أن تتألم من دونيتها الذاتية، والمهم هنا أن نعرف في هذه الحالة، أن الأنا لم تعد تشعر أي شعور بعقدتها، لأنها دمجتها إذ حوّلتها بفعل دفاعها النّاجح وجعلت منها عقدة أخرى "مرئية" للآخرين، إذا كانوا مطلّعين على سيكولوجية العقد، شأنها في ذلك شأن العقدة الأولى تماما "الدّونية" التي لم يعد يشعر بها، فإذا تكلم إليه أحد عنها، تلقّى على الفور وابلا من التّفريغ العدوانى الدّفاعى، و ضربوا من التّبريرات (1).

وعقدة التّفوق عند الخنساء بالإضافة إلى كونها انعكاسا لعقدة الدّونية عندها، تعتبر أيضا نوعا من أنواع التّعويض النّفسى، الذي فيه مغالاة وتعنيف خاصة إذا تعرّضت إلى الإهانة أو السّخرية، ولا أدل على ذلك من موقفها مع ابنتها عمرة الذي مرّ بنا، حيث أسمعته وابلا من الكلام القاسى وانتقصت من قيمتها أمام صويحباتها في يوم عرسها ، وهذا نظنه ناتجا عن عقدة التّفوق لديها، وحبها الدائم للظهور على حساب الآخرين في كلّ المناسبات، فعقدة التّباهي بشعرها، وبجمالها وإخوتها وقومها وحتى أزواجها رغم تقدم سنّها مازالت تلازمها، بل ليتها تتوقف عند هذا الحدّ من التّباهي والغرور المغلف بالزّرجسية، بل هي توغل وتمعن في إذلال الآخرين بالنّيل منهم حتى تشعر بتفوّقها، حيث تسخر منهم، وتزدرّهم وتحقّرهم، كما فعلت مع دريد وسيّد بدر، وسلمى الكنانية، وبعض أبناء قبيلتها، وأخيرا مع ابنتها عمرة التي لم تسلم هي الأخرى "رغم قرابتها" من تبعات عقدة التّفوق عند أمّها، والتي وإن بلغت من العمر عُتيا، إلّا أنّها ما زالت ترى نفسها ملكة فتية تلبس التّاج، وتجلس على كرسي من عاج، متربعة على عرش الجمال والشّاعرية، حتى ولو كان ذلك في أحلام يقظتها ومن نسج خيالها، وما تنوّهه عن ذاتها يوم كانت في ربيع عمرها، وأوجّ عطائها، ولكن سبحان مغيّر الأحوال، من حال على حال، فلا يأتي إلّا النّقص بعد الكمال، والدّمامة بعد النّضارة والجمال، وكلّ شيء مهما علا وطال، لابدّ له من أفول وزوال .

## 5.6. النّزعة السّادية والمازوخية في شعر وصور الخنساء ومواقفها:

أ.السّادية :وهي الميل إلى التّعذيب في نفس المعذّب وقد دُعيت بالسّادية نسبة إلى الفرنسي دي ساد ، والسّادية لفظة تطلق في معنى واسع يدلّ على النزوع والميل إلى القسوة بصفة عامة.(2)

(1) ينظر، روجر موشيلي، العقد النفسية، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ص 44 ، 45.

(2) ينظر، منير وهبة الخازن، معجم مصطلحات علم النفس، ص 130.

و تبدو ملامح الشخصية السّادية في المواقف العدوانية للخنساء، ومحاولاتها دائما تقزيم الآخرين، وتصغير ذواتهم بأسلوب فجّ ومباشر، بعيد عن اللّباقة والحصافة في الكلام رغم أنوثتها وشاعريتها، ويظهر هذا في بعض مواقفها، على غرار جوابها لدريد الذي كان تهكميا وموقفا استعلائيا مزيقا حيث لم تكتف بصدّه وردّه، بل أمعنت في إذلاله وإرغام أنفه كما رأينا، حيث أنّها عبّرت به بشكله، و كبر سنّه، واتّهمته في رجولته وفحولته، و بالبخل ودناءة سمعته وسمعة قبيلته وقومه على مسمعه، ومسمع من أبيها وأخيها، وقالت متبجحة بمكانتها وعلوّ كعبها: "أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرّماح ومتزوجة هذا الشّيخ هامة اليوم أو غد؟ هكذا وبكلّ جرأة وصفاقة و بجاحة، دون مراعاة لخاطره ومشاعره، أو كبر سنّه، أو حتى تاريخه البطولي في القتال، ومكانته بين الشعراء وسادة القبائل، فدريد بن الصّمة كان من الشعراء الفرسان والسّادة القلائل في أرض الجزيرة وبن ريحانة أخت الفارس المشهور عمرو بن معد يكرب فالخنساء لم تكن تترك فرصة تتيج لها الظهور إلّا واستغلّتها أبشع استغلال لصالحها . وكذا محاولتها الانتقاص من قوم سلمى الكنانية التي فاخرتها بقومها، حيث نالت منها الخنساء وأبطلت زعمها واستصغرت قومها أمامها .ولا ننسى موقفها الاستعلائي والعدائي الذي اتّخذته مع ابنتها عمرة يوم عرسها، وهي على أعتاب شيخوختها وحافة قبرها، حيث أمعنت في إذلالها والانتقاص منها بكل قسوة وعدوانية أمام مرأى ومسمع صويحباتها، وهي في أسعد يوم من أيام عمرها يوم زواجها . ولعلّ سعي الخنساء الحثيث إلى الثأر وحبها الدائم للانتقام من قتلة إختوها هو ما ضخّم هذه النّزعة السّادية والعدوانية في نفسها، وقد تعتبر هذه النزعة عندها كردّ فعل طبيعي منها على معاملة الآخرين لها، خاصة بعد موت أخويها، والدليل على ذلك.

قولها :

يا لوعةً باتت تباريحُها \* تَقْدُحُ في القلبِ شجًّا كالشّرار

أبْدَى لي الجَفْوةَ مِنْ بَعْدِهِ \* مَنْ كَانَ مِنْ ذِي رَحِمٍ أَوْ جَارٍ<sup>(1)</sup>.

وتقول في موضع آخر متمنية لقومها وبني عمومتها الموت والهلاك لأنّهم شمتوا بها وبمقتل أخويها :

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 70.

فشأن المَنَايا بالأقارب بعده \* لتُعلل عليهم علّة بعد ناهل (1)

وتقول أيضا عن حالها مع بني عمومتها :

تَرَكْتَنِي وَسَطَ بَنِي عِلَّةٍ \* أدورُ فيهم كاللّعين النّقيّل . (2)

وقد تكرر البيت نفسه في قصيدة أخرى، ليدلّ على حجم المعاناة النفسيّة، والأذى التي كانت تعانيها الخنساء، من جيرانها وذوي رحمها، وبني عمومتها على وجه الخصوص، ولاعتبارات عرفية واجتماعية، وحتى شخصية، لم تصرّح بها الخنساء علانية، حفاظا على تماسك قبيلتها وحفاظا على سمعتها كشاعرة، فهي لسان القبيلة والسيدة الجليلة .

ب. أمّا عن النّزعة المازوخية: فتظهر المازوخية في تلذذ الخنساء ببكائها وحزنها ولطم خديها وشقّ جيبها، وإهمال نفسها وجمالها فالخنساء لا تريد أن تتوقف عن البكاء، حيث كلّما أحسّت بفقر حزنها، أو نضوب دمعها سارعت إلى استحضار مأساتها، وقلّبت مواجعها، وتلذّذت بحزنها ، وخاطبت المثيرات الحسيّة المحيطة بها ومن حولها، كصوت الحمام والدّيك، وحلول الليل ورؤية الشمس والقمر، وحنين البقر والنّوق إلى صغارها، وغيرها من المؤثرات والمدرّكات الحسية التي كانت تستثير مكامن الشّجن والحزن لديها، فتذكّر صخر بحد ذاته، زيادة في الألم بالنسبة للخنساء، وهو عبارة عن جلد معنوي لذاتها، وكثيرا ما تتعمّد الخنساء أذية نفسها وتتلذذ بذلك حيث تقول :

إذا قُبِحَ البُكاءُ على قَتِيلٍ \* رأيتُ بُكاءَكَ الحسنَ الجميلا.

إنّي تذكرُهُ و اللّيلُ مُعْتَكِرٌ \* ففِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبٍ.

ذكرتُكَ فاستغَبَرْتُ والصّدْرُ كاظِمٌ \* على غُصّةٍ مِنْهَا الفؤادُ يذوبُ (3).

إنّ الذّكرى وعملية وآلية التّذكر في حدّ ذاتها حالة نفسيّة شعوريّة تتمثل في جلدِ الذات وإعادة اجتراح للمواقف والعواطف والانفعالات، وليست بالضرورة أن تكون الذكريات بصريّة، فقد تكون سمعيّة أو شميّة أو حتّى ضوئيّة و لونيّة تحفّز وتستثير الذاكرة، فتستعيد بذلك الخنساء المشهد أو الموقف، وتعيش حالتها وصدمتها الأولى من جديد، وهذا نوع من التعذيب النفسي كانت تستمتع وتتلذذ به الخنساء والذي يقابله في التحليل النفسي للسلوك علامات الشّخصية السّادية و

(1) ديوان الخنساء ، ص 112.

(2) المصدر نفسه، ص 114.

(3) المصدر نفسه، 14، 119.

المازوخية بعيدا عما تحمله الكلمتان من بعد جنسيّ في علم التّحليل النفسي، نقول هذا حتى وإن كانت عملية الاستذكار عند الخنساء غير متعمّدة، لأنّها أصبحت بالنّسبة لها ضروريّة كالطقوس أو الهالة الشعورية التي تسبق عادة عملية النّظم عندها، في معظم قصائدها، وكأنّها بهذه الآلية والعملية النفسية التخيلية تستحضر الآلام والصّور والمشاهد والكلام، وكلّ ما من شأنه أن يساعد في مخاض ميلاد القصيدة، فكلّ شاعر طريقته في توليد الشّعر ونظم القصيدة .

وما يشير أيضا إلى نزعتها المازوخية رغبتها الدائمة في البكاء، بل الأكثر من ذلك هو استدعاؤه واستحضاره وتشخيصه ومخاطبته وحثّ عينيها على ذرف الدّمع بسخاء، فلو أنّها لم تكُ تجد لذة ومتعة في بكائها وحزنها وتراه تعويضا لها عن خيبتها، بعد موت أخوها لما أمعنت في تعذيب نفسها وجلد ذاتها ، بهذا الشّكل المتعمّد والمتواصل ومما يشي بمازوخيتها أيضا تفكيرها الدائم في الانتحار وإلحاق الأذى بنفسها وبالأخرين كقولها :

هَمَمْتُ بِنَفْسِي كُلِّ الْهُمُومِ \* فَأُولَى لِنَفْسِي أُولَى لَهَا.

ولولا كثرة الباكين حولي \* على إخوانهم لقتلت نفسي<sup>(1)</sup>.

ربّما هذا نتيجة اليأس والفنوط والخيبة التي مُنيت بها بعد موت أخوها، وكذا تخاذل قومها في الثّار لها وتكرهم لفضلها في أواخر عمرها.

## 6.6. الخنساء شخصية متناقضة في شعرها ومواقفها:

تتعدّد أنواع الشّخصيات في علم النّفس التّحليلي على حسب تعدد ردود الأفعال والسلوكيات التي يتعامل بها الإنسان قيد التّحليل، مع المحيطين به من أقاربه وأصدقائه وجميع من هم حوله، في المواقف المختلفة، وقد يكون نوع شخصيتك غالبا، أكبر وسيلة تؤثر بها في قرارات المحيطين بك، وحافزا وأسلوبا مميزا يمنحك القدرة على تحقيق أهدافك وذاتك في المجتمع، و قد يكون نوع شخصيتك السّبب الرئيس في كلّ المشاكل المحيطة بك وسبب خيبتك وتعاستك في الحياة ونفور الناس عنك .

والخنساء على غرار معظم النّساء شخصية مُتناقضة مع نفسها ومع مبادئها، متناقضة في توزيع حبها وقصائدها، متناقضة حتى في بغضها وكرها، متناقضة في موقفها من بكائها وأولّ موقف يعبر عن تناقضها، موقفها من خطّابها، فشخصية الخنساء القويّة والعنيدة والمتمرّدة

---

(1) ديوان الخنساء ، ص 121، 84.

حالت دون خضوعها ورضوخها إلى قوانين القبيلة وإملاءات أبيها وأخوها معاوية، على غرار زميلاتها من بنات عصرها ، فهي حسب زعم أبيها لها في نفسها ما لا يوجد في نفوس غيرها ولعلّه كان يقصد شخصيتها القويّة وعنادها وطموحها الذي كان كالصخرة، تتحطم عنده كلّ الأوامر والاملاءات، التي تأتي من غيرها، ولكن الشّيء الملفت في شخصيتها وعنادها وركوب رأسها ورأيها، أنّها تنازلت عن مبادئها وغيّرت رأيها في أوّل موقف، وناقضت نفسها، فكيف لفتاة تطرد سيديّ بدر وجشم، ترضى بالزّواج من أوّل خاطب من بني عمومتها، ذلك القمّار الخمار والمهذار المبذار، المضّيّع للمال والعيال " عبد العزى السّلمي" هل هي قصة حب مخفية، أم هي ضبابية في الرؤية، أخطت على الخنساء الحبال و شوشت عندها معايير المفاضلة بين الرّجال .

ومن المواقف التي تناقض الخنساء فيها نفسها، هو موقفها مع ابنتها عندما تسمو الخنساء بنفسها وماضيها وتستعلي به عليها، يوم ادّعائها في أواخر عمرها أنّها كانت في شبابه كالمهرة الصّنيع، لا مُضاعاة، ولا عند مُضيع، وأنّها كانت البنت المدلّلة، وعند أهلها المبدّلة المفضّلة، فهي أحسن من ابنتها بعلا، وأرقّ منها نعلا، وأنّها كانت، لا تذيب الشّحم، ولا ترعى النّهم، متغافلة أو متتاسية عمدا، أنّها لمّا راها دريد بن الصّمّة كانت تهنأ بعيرا أجرب لأهلها، وقد نصّت عنها ثيابها الرّثة واغتسلت لتزِيل عن جسدها رائحة القار اللادّعة التي علقت بها وبثيابها، وتناست أنّها كانت متزوجة برجل مبذار مضّيّع لها، والذي كان يدفعها كلّ مرة إلى طلب المال من أخيها، حيث شاطرها صخر ماله ثلاث مرات حسب بعض الروايات، فبأي زوج كانت تفخر الخنساء على ابنتها ، وهل هناك ضياع أكبر من أن تلجأ زوجة إلى طلب المال من إختها.. في حياة زوجها، فأَيّ القولين والموقفين نصّدق ؟ الأوّل الذي يرويهِ الرّواة والمؤرخون عنها، أم الثّاني الذي تدّعيهِ الخنساء عن نفسها، وتدافع فيه عن مكانتها وسمعتها بكلّ ضراوة وشراسة في موقف شعرت فيه بالدونيّة والانتقاص من أقرب الناس منها.

كما نلتَمَس تناقضا صارخا في شعرها عند ادّعاء حبّها لقومها، فالخنساء المنافحة عن القبيلة بشعرها، والمتغنّية بأمجادهم وبطولاتهم والتي تهتمّ وتغنّم لأمر أهلها وأبناء قبيلتها، وتشاركهم أحزانهم، وآلامهم وتعيرهم حتى سمعها ودمعها حسب ادّعائها في قولها :

أَعِيرُهُمْ سَمْعِي إِذَا ذُكِرَ الْأَسَى \* وَفِي الْقَلْبِ مِنْهُ زَفْرَةٌ مَا تُرَائِيهِ



وكنْتُ أَعِيرُ الدَّمْعَ قَبْلَكَ مِنْ بَكْيٍ \* فَأَنْتَ عَلَى مَنْ مَاتَ بَعْدَكَ شَاغِلُهُ.<sup>(1)</sup>

هذه المشاعر الجياشة والاهتمام المبالغ فيه كيف يتحوّل فجأة إلى النقيض وتنتكس الخنساء وتتكص على عقبيها، وتغطي غشاوة الحزن وسواد الكآبة عينيها فتقول متمنية لهم الموت :

فشأنُ المنايا بالأقاربِ بعدَهُ \* لِثُعْلُلٍ عَلَيْهِمْ عِلَّةٌ بَعْدَ نَاهِيْلٍ.

فشأنُ المنايا إذا أصابَكَ ريبُها \* لتغدُو على الفتيانِ بعدَكَ أو تسري<sup>(2)</sup>.

فأيّ المشاعر نصدّق؟! مشاعر الحب والاهتمام، أم مشاعر البغض وحب الانتقام، من بني الأخوال والأعمام.

إنّه هرمون التناقض عند الأنثى في صورة كتلة متداخلة و معقدة من المشاعر المتناقضة، و مردّ هذا في تقديرنا إلى طبيعة التكوين البيولوجي للأنثى، والعامل النفسي والعاطفي المعقد، وحتى الاضطراب الهرموني المتقلب، فالمرأة كائن مزاجي لا يستقر على حال، متقلب حتى مع تقلّبات الجوّ والطبيعة، تؤثر فيها دورة القمر، ودورتها الشهرية، يؤثر فيها تعاقب الليل والنهار، تؤثر فيها الأخبار، فما بالك عند تعاملها مع تقلّبات بني البشر، وما يحملونه من خير وشرّ.

والخنساء رغم ما نراه من جدّ وحزم، وقوة عزم في شعرها وفي مواقفها، إلاّ أنّها تبقى أنثى يعترئها ما يعترئ غيرها من النساء، من تناقض وتقلب للأحوال والأقوال، وتغيّر الأمزجة والعواطف والانفعالات ، بتغير المواقف والأوقات.

ومن أبرز المواقف التي تعكس حقيقة شخصية الخنساء المتناقضة، عدم قبولها النصيحة، فقد رأينا موقفها مع عائشة، زوج النبي صلى الله عليه وسلم، وموقفها مع عمر بن الخطاب، وهما من هما مقاما ، ولكن الخنساء بشخصيتها العنيدة المتناقضة حتّى في أواخر عمرها ، كابرت وتمسّكت بموقفها وبكائها، ولعلّها قد نزعت صدارها بعد معرفتها بحكم الإسلام فيه، ولكنّها لم تخلع ثوب حزنها وحداها حتى صادفت امرأة تبكي جروها، هذا الموقف أيقظها من غفلتها وسباتها، وألجم لسانها وكفّف دمعها، وردّها إلى صوابها و جادة طريقها .

ويظهر تناقضها حتى في توزيع حبها وقصائدها، فكل ديوانها عبارة عن بكاء وتأبين لأخيها صخر وهو أخ لها من أبيها، غير أنّها لم تجدّ على أخيها الشقيق معاوية إلاّ بأربع أو ستّ

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص 126.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 51، 112.

قصائد لا أكثر، من كل ديوانها الذي تعدى مئة قصيدة ، وهذا من التناقض الصّارخ بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى التناقض والانحياز، ويقول في هذا الصّدّد عبد الحليم حفني معلقاً على تناقضها في مواقفها وفي شعرها وبكائها: "تناقضها بين موقفها من موت صخر غير الشقيق، وموت معاوية الشقيق، وبين هذا وموقفها من موت بنيتها دفعة واحدة، وبين موقفها من موت صخر الذي كان راحة له مما ظلّ يعانيه من ألم وشعور بالهوان، حتى من زوجته، وموقفها من هذا الألم الجسدي والنفسي الذي عاناه صخر قبل موته، حيث كان موت صخر وحده دون هذه الأحداث كلّها هو الذي هزّ نفسها وقلبها وعينيها وشاعريتها، وفي هذا تناقض وغرابة كانا مصدر حيرة وعجب لدى الرواة والدارسين في كلّ العصور" (1) .

ولا يتوقف التناقض عندها هنا، حيث أنّها جادت على دريد بن الصّمة بهجائية في ديوانها، ونال كوز بن صخر شيئاً من مدحها، وربّعة الذي انتقم لها من قاتل معاوية هو الآخر أصابه رشّ وطشّ من رذاذ وماء شعرها، أمّا أزواجها فلم نجد لهم أثراً في ديوانها، إلّا قصيدة وحيدة فريدة، جادت بها على مرداس الذي على ما يبدو أنّه قد فاز ببعض حبّها، فنال في الأخير النّفاعة بسيطة منها، ولكن الطّامة الكبرى والتّناقض الصّارخ في ديوانها، أنّها لم تنبس ببنت شفة رثاء أو بكاء على بنيتها، ولم تذكر الكتب أو الرواة أنّها ذرّفت عليهم ذرّفة، أو رفّت لموتهم أشغارها رقة، بل قدمتهم بيديها إلى الموت وهي توصيهم بالثّبات والاستبسال في القتال، وكأنّهم ليسوا من صلبها، ولم تلقمهم يوماً حليب ثديها، ولم تزد في رثائهم على قولها بعد موتهم: "اللهمّ اجمعني بهم في مستقر رحمتك" حقيقة شخصية الخنساء تبعث على الحيرة والدّهشة وتثير فينا الفضول والتساؤل، وهي بحاجة إلى محلّ أو طبيب نفسي مختص في علم النفس ومتمرس في تحليل الشخصية والسلوك البشري .

وديوان الخنساء مليء بالمواقف المتناقضة حيث يظهر في حوارها، مع سلمى وانكار مساواتها قوم سلمى لقومها، رغم أنّها القائلة في ديوانها :

**فالآن نحن ومن سوانا \* مثل أسنان القوارح** (2).

كما نلاحظ تناقض الخنساء حتى من موقفها مع البكاء، فتارة تستدعيه وتشعر بلذته وتستمرّيه، وتارة تتبرّم منه ومن آثاره فهي تجمع بين النّقضين في شعرها بين اللّذة والألم، فهي رغم تبرّمها

(1) عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية، ص 235 .

(2) ديوان الخنساء، ص 23.

من حزنها تجد متعه ولذه في بكائها، بل تدعو نفسها وتلزمها بالاستمرارية فيه حتى آخر نفس من عمرها، وكأته أفيون قد أدمنت عليه، ومن الشواهد على تناقضها في تعاملها مع حزنها وبكائها قولها :

إِذَا قُبِحَ الْبُكَاءُ عَلَى قَتِيلٍ \* رَأَيْتُ بُكَاءَكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلًا<sup>(1)</sup>

وغيرها من الأبيات التي تدعو فيها نفسها بالوفاء بعهدا والتمسك ببكائها، في حين نجدها تضج وتتأفف من آثاره وتشكو أنه قض مضجعها و أسهر ليلها وقرح مآقيها، ودق منه عظمها وشاب في غير أوانه منه شعرها فتقول:

ضَاقَتْ بِي الْأَرْضُ وَانْقَضَتْ مَخَارِمُهَا \* حَتَّى تَخَاشَعْتَ الْأَعْلَامُ وَالْبَيْدُ.

يَا لَوَعَةٍ بَاتَتْ تَبَارِيحُهَا \* تَقْدُحُ فِي قَلْبِي شَجًّا كَالشَّرَارِ<sup>(2)</sup>

ومرد هذا التناقض الصارخ في مشاعر الخنساء ومواقفها وشعرها في اعتقادي يرجع إلى طبيعة تكوينها الأنثوي، فكل أنثى سوية فيها شيء من هذه الشخصية، فالمرأة متناقضة بطبيعتها مع نفسها ومع مشاعرها فقد تكره تصرفات زوجها وأبنائها وتتبرم منهم ولكنها تحبهم ومستعدة للتضحية من أجلهم في الوقت ذاته.

## 7.6. الجوانب الإيجابية في شخصية الخنساء :

" إِنَّ مِنْ يَتَصَفَّحُ قِصَائِدَ الْخَنَسَاءِ يَرُ أَنَّ حَزْنَهَا وَبُكَاءَهَا وَهَذَا الرِّثَاءُ الدَّامِعُ، إِنَّمَا كَانَ لِمَعَانٍ سَامِيَةٍ، مَجَّدَتْ بِهَا مِنْ رِثَتِهِ، وَجَرُوحٍ فِي النَّفْسِ دَامِيَةٍ أَوْجَدَهَا رِزْءٌ مِنْ فَقْدَتِهِ، فَهِيَ إِنْ بَكَتْ عَلَى أَخْلَاقِهِ، وَمَجَّدَتْهُ عَلَى صِفَاتِهِ، فَمَا ذَلِكَ لِحَبِّ صَخْرٍ وَأَخَوْتِهِ فَحَسْبُ، بَلْ لَتَغْلُغِلَ هَذِهِ الْأَخْلَاقُ وَالصِّفَاتُ فِيهَا، فَوَاجِبُ الْوَفَاءِ إِذْنٌ يَدْعُوهَا لِأَنْ تَبْكِيَهُ وَتَرِثِيَهُ" <sup>(3)</sup>.

وكيف لا تبكيه وهو الذي شاطرها ماله نصفين، وأعطاهما أفضل الشطرين مرتين، فكيف لا تبكيه وقد أضحكها وأدخل السرور على قلبها طيلة أيام حياته معها، ولا أدل على وفائها لعهد أخيها من قولها :

أَلَا يَا صَخْرَ إِنْ أَبْكَيْتَ عَيْنِي \* فَقَدْ أَضْحَكْتَنِي دَهْرًا طَوِيلًا.

بَكَيْتَكَ فِي نِسَاءٍ مَعُولَاتٍ \* وَكُنْتُ أَحَقُّ مِنْ أَبْدَى الْعَوِيلَا.

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 119.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 70، 41.

<sup>(3)</sup> إسماعيل القاضي، الخنساء في مرآة عصرها ، ص 59.

دَفَعْتُ بِكَ الْجَلِيلَ وَأَنْتَ حَيٌّ \* فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الْخَطْبَ الْجَلِيلَ.

إِذَا قُبِحَ الْبِكَاءُ عَلَى قَتِيلٍ \* رَأَيْتُ بَكَاءَكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلًا<sup>(1)</sup>

ومن أبرز ما يميّز شخصية الخنساء: "الإيجابية والفاعلية" فقد كان لها دور محوري بين قومها، قد يفوق دور صخر وسادة القبيلة، وعلى الرغم من علو كعبها بين نظيراتها إلا أنّها كانت وبكل تواضع تشاركهم الأعمال وتجالسهم وتشاركهم أفراحهم وأتراحهم، بل أكثر من ذلك فقد كانت تطلي القطران أو القار على البعير الأجرب رغم مكانتها في القبيلة، كما دلّت على ذلك الروايات، وقد أشار إسماعيل القاضي إلى هذا الجانب المشرق من شخصيتها.

فيقول: "كانت إيجابية لا تعرف الانطواء على النفس، ولا الانكماش أو الاعتزال عن أفراد المجتمع، وهذا ما يدلّ عليه اشتراكها في المواسم، والأسواق التي كان يقيمها العرب ومجاراتها الشعراء في سوق عكاظ".<sup>(2)</sup>

ومما يدلّ على قوّة شخصيتها واستقلالها برأيها، موقفها عندما طلب منها إبداء رأيها في دريد بن الصمة الذي تقدم لخطبها، فعلى الرغم من محاولة أبيها وأخيها معاوية اقناعها بدريد وثنيتها عن رأيها، إلا أنّها رفضت وبشدة حتى أنّها سخرت من ذهاب عقل أخيها وحُمقه، وتهكّمت بخراعة جسم دريد، وضعف قوته، أمامهم في قولها :

أُتْكَرْهُنِي هَبْلَتْ عَلَى دُرَيْدٍ \* وَقَدْ أُحْرِمْتُ سَيِّدَ آلِ بَدْرِ

مَعَاذَ اللَّهِ يَنْكُحُنِي حَبْرَكِي \* قَصِيرُ الشَّبْرِ مِنْ جُشَمِ بْنِ بَكْرِ

وَلَوْ أُمْسِيْتُ فِي جُشَمٍ هَدِيًّا \* إِذْنُ أُمْسِيْتُ فِي دَنْسٍ وَفَقْرٍ.<sup>(3)</sup>

والشّاهد أيضا على قوّة شخصيتها قول أبيها فيها لدريد: ولكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، وإني أذكرك لها وهي فاعلة ، فكان جوابها بصوت عال وعلى مسمع من دريد: يا أبت أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرّماح، وناكحة شيخ بني جشم هامة اليوم أو غد.<sup>(4)</sup>

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص119.

<sup>(2)</sup> ينظر إسماعيل القاضي ،الخنساء في مرآة عصرها ،ص91.

<sup>(3)</sup>ديوان الخنساء ، ص 77.

<sup>(4)</sup>ينظر الأغاني م5، ج10 ص27.

إن مثل هذا الجواب لا يصدر إلا عن فتاة تملك رأيها وصاحبة نفس حرة أبية وإرادة صلبة قوية، على عكس نظيراتها من بنات القبيلة، اللاتي كنّ يزرحن تحت وطأة نعال الذكورية زمن الجاهلية، يوم كانت تدفن البنت حية .

ومن أبرز سمات شخصيتها القوية " الصّبر عند الشدّة " ويظهر ذلك في عدّة مواقف من بينها، صبرها على طيش زوجها المقامر المتلاف للمال المضيع للعيال، ويقول إسماعيل القاضي في هذا الشأن: " لو أنّها نشأت على الدّلال لوجدناها من نوع النّساء المتمرّدات اللّواتي يستحيل عليهنّ تحمّل مثل هذا الصبر، من غير تمرّد ولا تتكّر ولكنّها لم تكن من هؤلاء اللّواتي يتطلبن من الأزواج تدليلهن وترفيهن، مهما كان عليه الأزواج من العوز وضعف الحال "(1)

ومن سمات شخصيتها " قوة الإيمان والتّسليم بالقضاء والقدر " وهذه السّمة أو الصّفة يبدو أنّها تحلّت بها بعد إسلامها وصحوتها من غفوتها الجاهليّة، وذلك بترك بكائها، ونبذ صدارها، وغيرها من الطّقوس البكائية من عويل ولطم.. في أواخر عمرها، ولا أدلّ على قوة إيمانها وتسليمها بقضاء ربّها، من موقفها من استشهاد بنيتها الأربعة دفعة واحدة يوم القادسيّة، بل كانت هي من يوصيهم بالصّبر ومجالدة العدو، ولم يذكر التّاريخ ولا الرّواة قصيدة واحدة بكت أو رثت فيها أبناءها، بل احتسبت ذلك وانتظرت الجزاء من ربّها، فهل يا ترى جفّ منبع دمعها، أم لقسوة كبدها، و نضوب عاطفة الأمومة لديها.؟ لا هذا ولا ذاك. بل هو إيمانها وتسليمها بقضاء ربّها ومحاولتها تعويض ما فاتها من فضل قبل إسلامها .

---

(1) إسماعيل القاضي، الخنساء في مرآة عصرها ، ص99.

## الفصل الخامس

البعد التّداولي للصّورة الفنّية في شعر الخنساء.

1. الأبعاد التّداولية للصّورة التّشبيهية.

2. الأبعاد التّداولية للصّورة الاستعارية.

3. الأبعاد التّداولية للصّورة الكنائية.

4. الأبعاد تداوليّة الصّورة المجرّزة.

5. الأبعاد التّداولية للصّورة الرّمزية.

6. الأبعاد النّفسية والتّداوليّة للصّور الفنّية "الجزئية والكلية"

في قصيدة "فرع لفرع كريم

## 1. الأبعاد التداولية للصورة التشبيهية:

لكل صورة فنية جانب من الجوانب التداولية، وتداولية الصورة التشبيهية تظهر في العناصر الآتية :

**أولاً: التأثير والإقناع والقدرة على الإمتاع في التصوير:**

يعتبر التشبيه من أكثر الصور الفنية تأثيراً في مخيلة السامع والقارئ والمتلقي بشكل عام، مقارنة بالصور الفنية الأخرى، وذلك لأن الشاعر من خلال صوره التشبيهية، خاصة الحسية منها، يُحاكي بعض المظاهر والظواهر الطبيعية الماثلة أمامه، فيحفّر بذلك التصوير المادي مخيلة المُتلقي، ويستثير فيها صوراً أشبه بالصور الفوتوغرافية، فيتأثر بها السامع ويندمج معها بطريقة عفوية ولاإرادية، فيغوص حينها في بحر التجربة الشعرية والشعورية، ويشارك الشاعر حالته النفسية الخاصة، وتحت كل هذا التأثير وإن شئت قل تخدير سحر التصوير، يقتنع السامع أو المتلقي ويتفاعل بإيجابية مع هذه الصور الفنية التشبيهية، فيحكم حينها بالعبقريّة ومدى شاعريّة صاحبها أو العكس، ولا أدلّ على ذلك في مسيرة الخنساء وتجربتها الشعرية من موقفها مع النابغة الذبياني وحسان بن ثابت، في سوق عكاظ، وقد أشرنا إلى هذه الواقعة في الجانب النظري من البحث، وذلك عند سماعه رأيها التي تقول في مطلعها :

قذى بعينك أم بالعين عوار \* أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدار<sup>(1)</sup>.

حتى انتهت إلى قولها :

وإنّ صخر لا تأتم الهداة به \* كأنه علم في رأسه نار.<sup>(2)</sup>

فقال لها النابغة: لولا أنّ أبا بصير أنشدني "يقصد الأعشى" قبلك لقلت: "أنتك أشعر الناس، ثم قال: أنت والله أشعر من كلّ ذات مثانة، فقالت معقبة : ومن كلّ ذي خصيتين، فاستشاط حسان خنقا وغضباً وقال لهما: أنا والله أشعر منك ومنها، وأنشد قوله:

لنا الجفّنات الغرّ يلمعن بالضحي \* وأسيافنا يقطرن من نجدة دما.

ولدنا بني العنقاء وابني محرّق \* فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما.

(1) ديوان الخنساء، ص 47 .

(2) المصدر نفسه، ص 48.

عاب النَّابِغَةُ على حَسَّانِ قوله هذا، ولم ينف عنه صفة الشَّاعِرِيَّة، وبَيَّن له عيبه بأنَّه قَلَّ جفانه وقال يقطرن بدل يسلم وفخر بولده ولم يفخر بآبائه (1).

إنَّ القراءة السَّطحية والأولية لهذه الرُّؤية النَّقدِيَّة، تشي بما يلي: أنَّ المعيار النَّقدي المُعتمد يومئذ عند النَّابِغَةِ الدِّبَّانِي، يقوم على عنصرين أوَّلهما البراعة في التَّصوير، وثانيهما مدى قدرة الشَّاعر على الإقناع والإمتاع والتَّأثير، بالفكرة وصدق الإحساس، ويبدو أنَّ النَّابِغَةَ عندما قال ما قال للخنساء قد كان تحت تأثير وتخيُّد سحر تصوير الأعرشى: "لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك، لقلت أنك أشعر النَّاس"، ومع هذا أعطاهَا صكَّ الشَّاعِرِيَّة، وحكم لها بالعبقريَّة، وفضَّلها على حسان بن ثابت، وعلى كلِّ ذات مثانة، طبعاً بعد تأثره بسحر تصويرها خاصة عندما وصلت إلى قولها:

وإنَّ صخرًا لتأتَمَّ الهداة به \* كـأنَّه علم في رأسه نار (2).

أمَّا استهجانهُ شعر وصور حَسَّانِ رغم الاعتراف له بالشَّاعِرِيَّة، فمردّه في تقديرنا إلى ضعف قدرة حَسَّانِ التَّصويرية حسب نظر النَّابِغَةِ، وكذا بسبب مخالفته عادات وقيم عرب أهل الجاهليَّة، إذ أنَّه افتخر بأبنائه ولم يفخر بآبائه، وكذلك لم يُوقِّق حسب زعم النَّابِغَةِ في اختيار ألفاظ صوره الفنيَّة، وهذا ما أضعف قدرته على الإقناع والتَّأثير، وأعطى صوره الفنيَّة دلالة سلبية باهتة استهجنها النَّابِغَةُ لأنَّها جاءت حسب تقديره وزعمه منافية للسياقات الثقافية والعرفية والاجتماعية وحتى اللُّغوية السَّائدة والمُتداولة بينهم في البيئَة الجاهليَّة، لذا تُعتبر الدِّراسات الحديثة قضيَّة التَّأثير والإقناع في الصَّورة التَّشبيهيَّة مُهمة جداً في كلِّ عصر من العصور، وتعدُّ اليوم من أهمِّ القضايا المحوريَّة في حقل الدِّراسات التَّداوليَّة، وتدخل في خانة ما يُسمَّى أهل الاختصاص "الحجاج" لأنَّ عنصر الإقناع هو من يُعطي التَّشبيه أبعاداً تداوليَّة، أكثر منها فنيَّة أو نفسيَّة، على اعتبار ارتباط الصَّورة التَّشبيهيَّة وبصفة طردية وآليَّة مع تطورات الإنسان الفكريَّة والثقافيَّة والسَّياسِيَّة والاجتماعية وحتى الحضاريَّة وما يُصاحبها من سياقات لغويَّة وحاليَّة التي تساهم في تشكيل وميلاد أيِّ صورة تشبيهيَّة، ويمكن تلمس ذلك التَّغيير والتَّباين في التَّصوير في عدَّة مواضع في تراثنا النَّقدي والبلاغي والشَّعري، حيث عاب بعضهم على بعض الشَّعراء عدم مراعاتهم للمقام ومقتضى الحال عند تشكيلهم لصورهم التَّشبيهيَّة، فانتقلت بذلك دلالة صورهم من

(1) ينظر الأغاني، م5، ج8، ص383.

(2) ديوان الخنساء، ص48.



الإيجابية والقبول إلى السلبية والرفض، وقد رأينا ذلك في تبرّم الحاضرين من نُدماء ووزراء الخليفة العباسي المتوكل عندما مدحه الشاعر "علي بن الجهم" بأبلغ ما في نفسه من صور تشبيهية وقيم عُرفية، ولم يراع مكانته كخليفة، فشبهه بالكلب والتيس والدلو، والقصة معروفة في تراثنا، فعابوا عليه ذلك لأنّ صورته التشبيهية لا تراعي السياق الثقافي والاجتماعي والحالي في ذلك المجلس و تلك الفترة، رُغم قُرب عهدهم بلغة البادية و أهل الجاهلية، مقارنة بثقافتنا ولغتنا اليوم، فانقلبت صورة الكلب والتيس والدلو، من دلالتها الإيحائية الإيجابية إلى دلالة سلبية، وفقدت بريقها وقدرتها على الإقناع والتأثير بتغيّر البيئة والمقام والأشخاص، رغم براعة الشاعر في التشبيه وحسن التصوير، وكذلك الأمر بالنسبة لكلّ الصّور التشبيهية للخنساء والتي أصبحت اليوم في نظر الكثيرين مجرد قوالب فنيّة جاهزة ومُستهلكة، أو مجرد صور فوتوغرافية باهتة و ميّنة قابعة في ثنايا قصائدها وصورها، وفقدت الكثير من بريقها وقوة تأثيرها، لأنّها وبكلّ بساطة لم تُعد تتماشى مع ثقافة ولغة وحضارة هذا الجيل، فلا أظن أنّ أحدا قد ينتفض أو ينتشي طربا إن مدحته بقولك: " كَأَنَّكَ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ " هذا إنّ فهم وأدرك الدلالة الحرفيّة والمعجميّة لكلمة "عِلْمٌ" فالتباين في التصوير الفنّي، والتذبذب في القدرة على الإقناع والتأثير بالنسبة للصّور التشبيهية خاصة عبر تعاقب الأزمنة والعصور، هو ما يُعطّيها أبعادا تداوليّة أكثر منها فنيّة.

كما أنّ الحضور المكثّف للصّورة التشبيهية في قصائد الخنساء هو ما يعطيها دلالة رمزية و بعدا تداوليا أيضا، لأنّ الرّمز كما رأينا قادر على التّماهي مع كلّ الصّور الفنيّة، و يمكنه استيعاب الحالة النفسيّة للخنساء، وكذا اختزال تجربتها الشعريّة والشّعورية بكلّ تفاصيلها، ويعدّ صخر محور الصّور التشبيهية والتّجربة الشعريّة عندها، حتى غدا في صور الخنساء كوجه لعملة نقدية واحدة في كلّ صورها التشبيهية، ومن أكثر الصّور التشبيهية خصوصيّة وتداوليّة تلك الصّور التي ترمز إلى صخر و إلى جماله الحسيّ حيث تقول الخنساء:

أَغْرَ أَزْهَرُ مِثْلَ الْبَدْرِ صُورَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدْبٌ.  
وَابْكِي أَخَاكَ كَانَ مَحْمُودًا شَمَائِلُهُ \* مِثْلَ الْهَلَالِ مِنْيرًا غَيْرَ مَغْمُورِ.  
أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْهُهُ \* كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ الْبَشَرِ.  
كُنَّا كَأَنْجُمٍ لَيْلٍ وَسَطُهَا قَمَرٌ \* يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا الْقَمَرِ.  
كَأَنَّمَا خَلَقَ الرَّحْمَانُ صُورَتَهُ \* دِينَارَ عَيْنٍ يَرَاهُ النَّاسُ مَنْقُودًا.

جَمَّ فَوَاضِلُهُ تَنْدَى أَنَامِلُهُ \* كَالْبَدْرِ يَجْلُو وَلَا يَخْفَى عَلَى السَّارِي.  
مِثْلُ السَّنَانِ تَضِيءُ اللَّيْلَ صُورَتُهُ \* جَلْدُ الْمَرِيَّةِ حَرٌّ وَابْنُ أَخْرَار.<sup>(1)</sup>

وقولها:

مِثْلُ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَنْفُذْ شَبِيبَتُهُ \* كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أُسْوَار.  
أَنْتَ الْمُهَنْدُ مِنْ سُلَيْمٍ فِي الْغَلَا \* وَالْفَرْعُ لَمْ يُسَبِّ الْكَرَامَ بِمُشْهَد.  
نَصَبْتَ لِلْقَوْمِ فِيهِ فَصْلَ أَعْيُنِهِمْ \* مِثْلَ الشَّهَابِ وَهَى مِنْهُمْ عِبَادِيْدُ.<sup>(2)</sup>

وغيرها كثير في الديوان، حيث تحاكي الخنساء فيه المدركات الحسية الطبيعية المحيطة بها وتستعين بها وبرمزيتها في تشكيل صورها التشبيهية وتوجيه دلالتها، حيث تكشف الخنساء من خلال هذه الصور التشبيهية عن الأبعاد الرمزية لهذه المظاهر والظواهر الكونية والطبيعية والتي يُعتبر جميعها معادلا رمزيا لجمال وشهرة ومكانة صخر في قبيلته، وفي نفس الخنساء وتقديرها، والملاحظ أنَّ كلَّ هذه الصور التشبيهية مرتبطة بالحالة النفسية للخنساء وبتجربتها الشعرية وطبيعتها الأنثوية، وهذا ما يزيد الصور خصوصية ودلالة تداولية، لأنَّ هذه الصور التشبيهية تشترك جميعها وترتبط بالرؤية والصورة البصرية واللونية والضوئية "الشمس والقمر والنجم والشهاب، والهلال، ودينار الذهب، والسوار الذهبي، والسيف والمُهَنْد، وسانان الرَّمح والرُّدَيْنِي. وفروع الشجر." كلَّ هذه المدركات تشترك في اللون الأصفر اللامع أو الأبيض الساطع وكلها ذات رونق وألوان، وبهجة ولمعان، هذه الرؤية التصويرية ذات لمسة ومخيلة أنثوية بامتياز، ولها من الخصوصية الذاتية بالخنساء ما يعكس معايير الجمال في مخيلتها عن عالم الرجال، و تحمل هذه الصور أيضا من الخصوصية الجماعية ما يعكس حقيقة نظرة المجتمع الجاهلي لهذه المدركات الحسية الطبيعية المحيطة بهم، والتي لا تخرج في نظرهم من دائرة الجمال والشهرة والعبودية وهذا ما يكسبها بعدا تداوليا خاضعا لثقافة ومخيلة مجتمع جاهلي بحت، عاش تحت تأثير البيئة والقيم نفسها فانعكس ذلك على تشكيل صور الخنساء وتوجيه دلالاتها، هذه الصور التشبيهية ذاتها لم تعد اليوم تشكّل معادلا رمزيا للجمال أو الشهرة والتّقدّيس أو غيرها من القيم السائدة بينهم والمتداولة في زمنهم، حتى أنَّ بعض هذه المدركات الحسية قد اختفى تماما من

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 58، 40، 73، 63، 67، 13، 75.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 41، 42، 50.

حياة النَّاس اليوم، كالسَّيف والرَّمح والسَّنان والدِّينار الذَّهبي... وغيرها والأمر نفسه مع كلِّ الصُّور التَّشبيهيَّة للخنساء، فتشبيها كرم صخر بالغيث، والبحر، والسَّحاب، وضخامة الجفنة والدَّسيعة... وتشبيه شجاعته بالأسد والنَّمر، وتشبيه الحرب بالنَّاقة أو الكلب العقور، وتشبيه الشَّيء الكثير بالجراد والقطا، وتشبيه النِّساء بالبقر والطَّباء والنُّوق، والشَّهرة بالجبل والنَّار والهلال وغيرها من الصُّور التَّشبيهيَّة المتداولة في العصر الجاهلي والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالمدرجات الطبيعيَّة المحيطة بهم وبلغتهم وثقافتهم وأعرافهم وعقيدتهم، قد تغيَّرت دلالتها اليوم وفقدت بريقها وتأثيرها الذي كانت تستمدُّه من سياق تداولها والبيئة المحيطة بها، فالسياقات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والحضاريَّة واللغويَّة مجتمعة تشكِّل سياقًا تداوليًا عامًا "محدداً بفترة زمنيَّة وتركيبية بشريَّة" تُتداول و تسبح في فلكه كلُّ الصُّورة الفنيَّة التي أنتجت فيه وهذا ما يعطي الصور التَّشبيهيَّة للخنساء شيئاً من الخصوصيَّة الجماعيَّة والقصديَّة الذاتِيَّة المتناسبة طرداً مع أفكارها وأفكار جيلها و يجعل لدلالة الصور التَّشبيهيَّة عندها بعداً تداولياً أكثر منه فنياً أو نفسياً في ثقافتنا اليوم، فهذه القضية تعدُّ من صميم اهتمامات حقل الدِّراسات التَّدوليَّة، وتدخل في خانة ما يُسمَّى عُنصر التَّأثير وكذا "بلى الصُّور الفنيَّة" والذي يجعل من هذه الصُّور التَّشبيهيَّة التي قالتها الخنساء في ذلك الزَّمن لا تعدو اليوم أن تكون مجرد صور قديمة مستهلكة وباردة وميَّنة فنياً، لا تتماشى مع متطلبات هذا العصر وتطوراتهِ ولغته، فتشبيه الخنساء الشَّجاع بالأسد، وجمال الوجه بالشَّمس والقمر، والمرأة بالطَّيِّبة أو النَّاقة والبيضة، والكريم بالبحر أو الغيث وغيرها من الصور التَّشبيهيَّة المعروفة والمتداولة بينهم وفي زمنهم، قد أُفرِغت من محتواها ودلالاتها اليوم، وفقدت الكثير من تأثيرها و بريقها مع تعاقب الأزمان، وذلك لعدم حاجة النَّاس إليها، فقد ابتكروا صوراً تشبيهيَّة تتماشى مع لغتهم وثقافتهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والحضاري، فأصبح الشَّجاع يشبَّه بأبطال الأفلام والمسلسلات، أو رجال المصارعة في الحلبات، والقوي يُشبَّه بآلات الجنزير والجِرَّافات أو المدرَّعات وغيرها، والسَّريع فيهم يشبَّه بالقطار أو الدَّراجة النَّاريَّة ونحوها... وحتى رجال السِّياسة والحكَّام اختلفت صورهم ومكانتهم حسب نظرة النَّاس إليهم فمنهم من يشبَّههم بالطيور المهاجرة، أو فزاعات الحقول أو أكياس الشَّاي، أو الدَّمى المتحرِّكة، وبيادق الشَّطرنج، وغيرها من عبارات التَّهكم والازدراء وذلك بسبب تطور وتغيُّر حياة النَّاس وتغيُّر لغتهم وأعرافهم ونمط معيشتهم وتغيُّر الظروف والمدرجات الحسيَّة المحيطة بهم، والتي تشكِّل مادة صورهم، فلم يعد يرى أو يحاكي الإنسان أو شاعر اليوم

تلك المظاهر الطبيعية الماثلة أمام عينه كالشمس والقمر واستبدالها بمدركات يجدها ويراهها في حياته العصرية، من مركبات وبنائات ومُرتبات ومأكولات وأجهزة عصرية و ذكيّة كالسيارات والمكيّفات، سيطرت هذه المدركات الحسية الحديثة على مخيلته وأخذت بلبّه وأثّرت في لغته الحياتية والشّعريّة، فلم تعد المرأة أو المعشوقة اليوم تحفل و تبتّهج عند تشبيه وجهها بالقمر أو جمال عيونها بالبقرة الوحشيّة أو المهابة والظباء ابتهاج تماضر عندما لُقبت بالخنساء، لتشابه عيونها مع عيون الطيبة والبقرة الوحشية، ولكن بنات اليوم يرقصن فرحا وينتشن طربا ومرحا إذا شبّهت سمرة إحداهن بالشيكولا أو النوتيلا، أو بياض الأخرى بالزبادي أو الفانيلا، بغض النظر عن عامية أو أعجمية هذه الصّور والكلمات، وقد تعطيك كلّ ما تملك إذا قلت عنها أو غزلتها وشبّتها بممثلة في "الأفلام والمسلسلات" كسندريلا، لأنّ الصّورة التشبيهية بشكل عام أصبحت تستمدّ قوتها وتأثيرها وبريقها من اللّغة والثّقافة المحيطة بها والتي تُساهم في تكوينها وفق نُظم اجتماعية وثقافية وعُرفية وحضارية معيّنة، تدخلت بصفة آلية في بلورتها وتوجيه دلالتها في كلّ عصر، عندها وحينها تلقى الصّور التشبيهية التّرحيب والاحتفاء والقدرة على التّأثير والإقناع من قارئها وتنمو وتزدهر في بيئتها التي نشأت فيها بغضّ النّظر عن فصاحتها أو عاميتها، وتموت وتفقّد بريقها مع تعاقب الزّمن والأجيال عليها، وهذا ما يجعل للصّور التشبيهية الخنسانية خصوصية، ذات أبعاد تداولية مُتعلقة بصاحبها وبجاهليتها، وبالسياقات التي تدخلت في تشكيلها، وإن حدث وقام شاعر اليوم بإعادة تدوير الصّور التشبيهية للخنساء، واستعملها في شعره أُنهم بالتّخلف والرّجعية، والدّلالة السّطحية، وأنّ صوره الفنيّة مجرد قوالب فنية معلّبة وجاهزة، أكل عليها الدّهر وشرب، خاصة في ظلّ تغوّل وطغيان اللّغة الرّمزية مع شعراء الحداثة في عصرنا الذي أصبح فيه كلّ من هبّ ودبّ، يدّعي الشّاعرية والأدب .

## 2. الأبعاد التّداولية للصّورة الاستعارية في شعر الخنساء :

"إن دراسة الاستعارة من خلال رؤية تداوليّة تتشعّب في عدّة زوايا، لتعدّد الأفكار التّداولية التي ترتبط بالاستعارة، منها فهم الاستعارة بوصفها وسيلة لغويّة تواصلية، وتفسيرها على المستويين البلاغيين: مستوى التّواصل والتّفاعل البشريّ، والمستوى الأدبيّ والفنّي .. ويعتبر التّمييز بين

المعنى الحرفي والنحوي للجملة والمعنى التداولي " المعنى السياقي، معنى المتكلم "بمثابة الفكرة الأم التي تجمع القضايا المثارة في دراسة الاستعارة وفق رؤية تداولية <sup>(1)</sup>.

وأكثر ما يعطي الاستعارة بعدا تداوليا هو مدى تفاعل الناس مع الاستعارات الحية والميتة، وقد أشرنا إلى هذا في الجانب النظري من البحث، والمتعلق بالاستعارات الميتة، التي أشار إليها سيرل في تحديد أنواع الاستعارات، حيث يُهمل المعنى الأصلي للملفوظ، ليكون المعنى المجازي الاستعاري هو الملفوظ، وذلك لأنّ هذا النوع من الاستعارات استخدمه الناس لفترة طويلة من الزمن حتى شاع استخدامها بينهم وأصبح القارئ أو السامع لا يشعران عند قراءتها بأيّ غرابة أو جديد في هذه الصورة الاستعارية، نتيجة الاستخدام المكرر والمكثف لها، والذي أفرغها من محتواها وامتصّ عناصر التأثير واللطافة فيها، وحضور هذا النوع من الاستعارات الميتة والمستهلكة شائع في تراثنا النقدي والبلاغي، وقد تداولها الشعراء بغفوية خاصة عند شعراء الجاهلية الذين اعتادوا أن يستعبروا الأسد للتعبير عن الشجاع، والطبيرة للمرأة والنعمامة للجان، والجمل للصبر.. والحمامة للسلام والذئب للمكر والخديعة... وهكذا حتى غدت هذه الاستعارات من كثرة استعمالها وقراءتها وتداولها، مجرد قوالب فنية جاهزة كصور فوتوغرافية باهتة وميتة، لا يشعر السامع أو القارئ اليوم بغرابتها وبعدها الاستعاري اللطيف، لأنها لا تحمل ثقافته وعاداته الاجتماعية، ومصطلحاته اللغوية، التي يتداولها اليوم، ويمارسها في حياته اليومية، ومثل هذه الاستعارات حاضر وبقوة في شعر الخنساء.

حيث تقول:

أَسَدًا تَنَادَرُهُ الرِّفَاقُ ضَبَارِمًا \* شَتْنُ الْبَرَاثِنِ لَاحِقَ الْأَقْرَابِ.  
ضَبَارِمَةٌ تَوَسَّدَ سَاعِيدِيهِ \* عَلَى طَرِيقِ الْغَزَاةِ وَكُلَّ بَحْرٍ.  
أَسْدَانُ مُحَمَّرًا الْمَخَالِبِ نَجْدَةً \* بَحْرَانِ فِي الزَّمَنِ الْعَصُوفِ الْأَنْمَرِ.  
قَمَرَانِ فِي النَّادِي رَفِيعًا مَجْتَدٍ \* فِي الْمَجْدِ فَرَعَا سُؤْدِدٍ مُتَخَيِّرِ.  
إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَفْنَى لَهُ عَجَبٌ \* أَبْقَى لَنَا ذَنْبًا وَاسْتَوْصَلَ الرَّأْسَ.  
إِنَّ الْجَدِيدِينَ فِي طَوْلِ اخْتِلَافِهِمَا \* لَا يَفْسُدَانِ وَلَكِنْ يَفْسُدُ النَّاسُ.  
عَلَى صَخَرِ ابْنِ عَمْرِو إِنَّ هَذَا \* وَإِنْ قَلَّ بَحْرُكَ وَاضْمَحَلَّ.

<sup>(1)</sup> عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، جامعة المنوقية، مصر، العدد 1999، 23، ص 99 .

### وبيضٍ منعت غداة الصيـاح\* تكشفُ للروع أذيالها.(1)

تتحو الخنساء منحى من سبقها من الشعراء، في تبني هذه الاستعارات التصريحية، حيث استعارت الأسد للتعبير عن شجاعة أخيها، والقمر للتعبير عن جماله، والبحر لبيان كرمه وفضله، والدَّنب للتعبير عن أرذل النَّاس، والرَّأس للتعبير عن السَّادة والقادة، واستعارت البيض للتعبير عن النساء والجديدين للتعبير عن تعاقب اللَّيل والنَّهار، والصيَّاح للتعبير عن الحرب، والأذيال للتعبير عن الرِّماح والسيوف، وكلَّها استعارات مُبتذلة ومُستهلكة سبقها إليها الشعراء من قبلها وكلَّها مُستمدَّة من النظام اللُّغوي السائد في قبيلتها، ونابع من تجربتها الشعرية في حياتها، وثقافتها ولغتها والنَّظم الاجتماعية والعرفية السائدة زمن الجاهلية، هذه الاستعارات ومن كثرة تداولها واستعمالها في ديوانها أفرغت حتى من دلالتها الحرفية المُعجمية، واكتست معاني سياقية ورمزية، فالأسد والضَّبارم، والهزبر والرئبال والورد أسماء لم تعد تعبِّر عن هيبة ذلك الحيوان الشرس "الأسد" في هذه الأبيات رغم توظيفها لصورة الأسد تحت مسميات متعدِّدة، حيث أصبحنا بمجرد قراءة لببيت في شعرها قد ذُكر فيه الأسد ندرك دون كبير عناء أنَّ المقصود هو صخر، الذي بلغ مبلغا كبيرا من الشَّجاعة والإقدام، ولسنا بحاجة لإعمال فكرنا للوصول إلى هذه الدَّلالة، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الملمح التداولي للاستعارة، في قوله: "اعلم أنَّ من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة وأن تتفاوت التفاوت الشديد، أفلا ترى أنَّك تجد في الاستعارة العاميَّ المُبتذل، كقولنا رأيت أسدا، ولقيت بدرا والخاصَّ النَّادر الذي لا تجده إلَّا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلَّا أفراد الرِّجال"(2) .

أغلب الظنَّ أنَّه يقصد بالاستعارة المُبتذلة تلك القوالب الفنية والاستعارية الجاهزة، التي ماتت وفقدت بريقها من كثرة الاستعمال، وأفرغت من محتواها وقوة التأثير التي كانت لديها في أوَّل استعمال، إذ شاع في السِّياق البلاغي العربي والتَّراث الشعري تشبيه الشَّجاع بالأسد، وجمال العيون بعيون المها، ولطافة القَدِّ والخصر، بقصبة البان، والنضارة والمَّعان بالدينار الذهبي، والسَّواد باللَّيل أو الغراب وغيرها من الاستعارات المستهلكة .

"وهذه القيم الجمالية التي يُعبِّر عنها على هذه الشَّكلة في اللسان العربيَّ تجد لها تغيَّرات مختلفة في سائر الألسنة وهذه التَّغيَّرات كلَّها في لسانه رصيد مشترك - ضمني - بين مُتكلِّمي

(1) ديوان الخنساء، ص 11، 46، 79، 88، 110، 123.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 74 .

ذلك اللسان، يضمن تواصله واستمراره وجود المدونة الأدبية التي تحمل اللغة الصافية المعيارية التي تجسد تلك النماذج الكلية، التي يستعيد بها الشعراء وكتاب النثر الفني أو يطوّرونها وتحوّل تلك المستنسخات الشكلية تبعاً للذوق الأدبي العام، ولكيفية تلقّي مستعملي تلك اللغة لها ودرجة استيعابهم إياها <sup>(1)</sup> .

إنّ لكلّ مجتمع لغته وصوره الاستعارية، التي تتماشى مع بيئته وثقافته والقيم الأخلاقية والدينية السائدة في زمنه، فشعراء الجاهلية استعاروا الشمس والقمر والجبل، والأسد والجمال والظبية والحمر الوحشية والفرس، والذئب والضبع وغيرها من الحيوانات، لأنها ببساطة من المدركات الحسية الطبيعية المحيطة بهم والمألوفة أمام أعينهم في كلّ حين، فمن الطبيعي والحمليّ أن تتأثر بها لغتهم وثقافتهم، وتحملها صور أشعارهم، كذلك الأمر بالنسبة للأمم الأخرى التي تعيش في بيئة مغايرة لبيئتهم، فالأتراك يستعيرون الذئب للتعبير عن شجعانهم، لأنهم يقدسونه في ثقافتهم ومُنْتَشَر بينهم في غاباتهم ، والروس يسيرون الذئب القلبية، للتعبير عن قوتهم وصمودهم، هذا التباين والاختلاف بين الصور والمدركات يختلف باختلاف الشعوب والثقافات، والنظام البيئي السائد في كلّ بلد، هذا الاختلاف هو ما يُعطي الصور الفنية والاستعارية بشكل خاص بُعداً تداولياً، لأنّ الصورة في هذه الحالة تُصبح خاضعة لسياقات لغوية وحالية واجتماعية وعرفية خاصة، بتركيبة بشرية معينة، وفي حيز جغرافي ومكاني محددين، وهذا ما يُحيلنا إلى عامل "الاستدعاء" في اللغة ودوره في تحديد وتوجيه الدلالة ، والذي يُعتبر من أهمّ العوامل التي تُعطي الصور الفنية والاستعارية خصوصية و تداولية، لأنّ لكلّ عصر لغته وثقافته فلغة العصر الجاهليّ غير لغة العصر الإسلامي، رغم تقاربهما الزمني، و لغتهما غير لغة العصور التي جاءت بعدهما، لذا فمن المؤكّد أنّ لكلّ عصر لغته وصوره الفنية، التي تتماشى مع طبيعة المجتمع والثقافة والدين والمستوى الفكريّ والحضاريّ واللغويّ، وبالتالي تُصبح الصور الاستعارية انعكاساً حتمياً لتجربة وثقافة كلّ إنسان في كلّ زمان ومكان وجيل بطريقة آلية ومنطقية .

والخمساء باعتبارها عنصراً فاعلاً وفِعْلاً في قبيلتها ومجتمعها الجاهلي، كان لزاماً عليها أن تتحكّم في مقاليد هذه اللغة ومعرفة دلالاتها ورموزها وصورها، لأنها تساعدها في التعبير عن

(1) عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة ص 102.

تجربتها ونقل عواطفها بين أبناء جيلها بكل سلاسة وعفوية، وهذا ما نسميه السياق التداولي العام للغة، لأنّ الخنساء كانت خاضعةً هي الأخرى لهذه السياقات اللغوية و الثقافية في تركيبة بشرية معينة و في حدود جغرافية وفترة زمنية محدّدة، لذا فصورها الاستعارية تحمل خصوصية جماعية خاصة بلغة أهل الجاهلية، وخصوصية فردية خاصة بالتجربة الشعرية والشعرية لها، فأنت عندما تقرأ أو تسمع قول الخنساء :

طويل النجاد رفيع العماد \* ساد عشيرته أمرداً.<sup>(1)</sup>

أو قولها :

وبيض منعت غداة الصياح \* تكشف للروع أذيالها.

كلّ امرئٍ بأثافي الدهر مرجوم \* وكلّ بيت طويل السمك مهذوم.<sup>(2)</sup>

تدرك مباشرة دون اجتهاد أو كبير عناء، أنّ هذا الشعر جاهلي وللخنساء بالذات ،لأنّه يتميز بخصوصية صوره وألفاظه، فألفاظه وصوره جاهلية بحتة، تحاكي الأشياء الحسية في الطبيعة، عكس الشعر الإسلامي الذي أخذ يحاكي عالم النفس والروح والمثل العليا والأشياء المجردة، وعكس الشعر العباسي بحكمته و بفلسفته الوجودية وقصائده الخمرية الماجنة، وهكذا فلكلّ عصر لغته وثقافته، وصوره الشعرية والفنية وبصمته الخاصة، فعلى سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر نجد التباين الحاصل في التعبير عن صورة المرأة عبر العصور، فالجاهلي كان يستعير الشاة والناقة والنخلة والبيضة والمهابة والطّبية للتعبير عن زوجته أو حبيبته، في حين أنّ الإسلام قد استعار النعجة والقارورة وخضراء الدمن والعقيلة والأمانة والوديعة وغيرها للتعبير عنها، وهكذا تغيرت هذه الاستعارات بتغير الثقافات والمجتمعات واللغات حتى وصلت إلينا فاستغينا عن تلك الاستعارات الميتة، وتبنينا استعارات جديدة تختلف باختلاف المستوى الفكري واللغوي وحتى الاجتماعي والوظيفي لهذا الجيل، فأصبح العسكري عندنا يستعير الرّشاش والبندقية أو الدّابة للتعبير عن زوجته، والفلاح يستعير كلمة الدّار واللّبوة أو الفرس، والدّري والكانون وغيرها.. والحضري يستعير كلمة شريكتي وحنونتي وغيرها من المسميات والصّور التي تتماشى مع ثقافة ولغة كلّ جيل، بغضّ النظر عن فصاحة هذه الصّور أو عاميتها، فالعرب عرّفوا بغيرتهم على

(1) ديوان الخنساء، ص 30.

(2) المصدر نفسه، ص 123، 127.



زوجاتهم ونسائهم، سواء قديما أو حديثا حيث كانوا يأنفون من ذكر أسماء النساء في المجالس أمام غيرهم من الرجال، وهكذا مع كل الصور الاستعارية، حيث تموت وتحيا الاستعارة في كل زمان بالإهمال أو كثرة الاستعمال، فكل يوم تظهر فيه استعارات جديدة قد يتركب بعضها من لغتين مختلفتين، المهمّ عندهم أنّها تُساير هذا التطور التكنولوجي السريع، والتنوع الثقافي واللغوي والتسارع الفكري والحضاري.

هذا التماهي و التطور والتحوّل الاستعاري هو ما يُعطي الاستعارة بشكل عام أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو رمزية أو نفسية.

ومما يعطي الاستعارة بنوعيتها بعدا تداوليا ما يُصطلح عليه في حقل التداولية "الاستلزام الحواري" فالخنساء في الكثير من مواضع شعرها وحواراتها مع أبناء قبيلتها، قد تقصد أكثر ممّا تقول، وأحيانا ربّما قد تقصد عكس ما تقول، لاعتبارات عرفية واجتماعية تفرضها النظم السائدة بينهم في القبيلة والقائمة على رابطة الدّم والعصبية القبلية ، فخوفها من تشتت وتناحر أبناء قبيلتها، يجعلها دائما تُخفي قصدها وما يعكّر صفوها، ومن الشواهد على ذلك في شعرها قولها:

وَقَدْ أَتَانِي حَدِيثٌ غَيْرُ ذِي طِيلٍ \* مِنْ مَعَشَرٍ رَأَيْتُهُمْ قَدَمًا تَهَامِيمِ.

إِنَّ الشَّجَاةَ الَّتِي حَدَّثْتُمْ اعْتَرَضْتُ \* خَلَفَ اللَّهُا لَمْ تُسَوِّغْهَا الْبَلَاعِيمِ.

إِنْ كَانَ صَخْرٌ تَوَلَّى فَالْشَّمَاتُ بِكُمْ \* وَلَيْسَ يَشْمُتُ مَنْ كَانَ لَهُ طُومٌ.<sup>(1)</sup>

وتظهر البؤرة الاستعارية في قولها "إِنَّ الشَّجَاةَ الَّتِي حَدَّثْتُمْ اعْتَرَضْتُ" حيث شبهت شماتة أبناء العمومة وفرحهم بموت صخر بالشجاة، فصرّحت بالمشبه به "الشجاة" وحذفت المشبه "شماتتهم" على سبيل الاستعارة التصريحية، ويبدو ظاهريا أنّ المعنى الحقيقي، وأنّها تتكلّم عن شوكة الشجاة التي لم تتمكن الخنساء من ابتلاعها، والحقيقة المرّة والمخفية أنّ الخنساء استعارت الشجاة للتعبير عن شماتة الأعداء من أبناء قبيلتها، بعد مقتل أخويها، وسياق التركيب اللغوي في هذه اللوحة يبين ذلك، وقد استعارت الشجاة المعروفة بغزارة شوكةا، للتعبير عن شدّة حسرتها وعميق ألمها، وخيبة أملها، في أبناء عمومتها، وكذا ضيق صدرها مما يُقال عنها وفيها وعن أخويها، فالأكيد أنّ الخنساء لا تقصد المعنى الحرفي والحقيقي من قولها وادّعاؤها ابتلاع الشجاة، فهي ليست بعيرا يلوك الأشواك من السدر أو الأراك ، فكيف بها أن تبتلع شوكة الشجاة ، فالقرينة

(1) ديوان الخنساء ، ص 127.

المانعة هنا من إرادة المعنى الحقيقي قولها "حَدَّثْتُمْ" حتّى تُوحى الخنساء أنّ الشّجاة مرتبطة بكلام قومها، ولكن الخنساء أخفت قصدها لعدّة اعتبارات اجتماعية، فالدّلالة الخفيّة وراء هذه الصورة الاستعارية "أنّكم يا أيّها الشّامتون من أبناء قبيلتي: أنتم جبناء وأغبياء وعقولكم صغيرة وآمالك قصيرة، وأقوالكم سخيّة وحقيرة، وإلّا فكيف تشمتون بموت سيّدكم، وابن عمّكم الذي عزّه من عزّكم وذلك من ذلكم، فهل أنتم بمنأى عن هذا الموت الحتمي الذي سيّطال الجميع لامحالة؟! فكلّ حيّ فيكم اليوم صائر إلى بلى وفناء محتوم، ولا بدّ له من يوم، يوضع فيه تحت الطّوم، والتّراب المركوم، لذا يا أبناء عمومتي اصمتوا ولا تشمتوا، كلّ هذه المعاني والدّلالات قد سكّنت عنها الخنساء في هذه الأبيات، ولم تبدها لهم صراحة بل أضمرتها واختزلتها في صورة استعارية واحدة "الشّجاة التي حدّثتم" خوفا على وحدة وتماسك قبيلتها، وعلى سُمعتها كشاعرة بين قومها، والأکید أنّ كلّ من حضر أو سمع قصيدتها من بني عمومته قد فهم قصدها وراء كلامها، ومن الاستعارات المكنيّة القائمة على الاستلزامات الحوارية قول الخنساء لعمر بن الخطاب الذي نصّحها بكفّ بكائها، بعدما ضجّ منها قومها وشكوها إليه، فقالت معرّضة بجحودهم ونكرانهم لجميل صنعها:

أَعِيرُهُمْ سَمْعِي إِذَا ذُكِرَ الْأَسَى \* وَفِي الْقَلْبِ مِنْهُ زَفْرَةٌ مَا تُزَالُهُ.

وَكُنْتُ أَعِيرُ الدَّمَعَ قَبْلَكَ مِنْ بَكْيٍ \* فَأَنْتَ عَلَى مَنْ مَاتَ بَعْدَكَ شَاغِلُهُ.<sup>(1)</sup>

وتظهر البؤر الاستعارية ذات الأبعاد التّداولية في قولها: "أعيرهم سمعي، وأعير الدّمع" جاعلة من السّمع والدّمع بضاعة وسلعة تُعار وتُسْتَعَار، فهي كالدين الذي يجب سداؤه وقضاؤه ولو بعد حين، وهي تريد القول في شعرها : يا عمر بن الخطاب، انظر إلى نكرانهم وجحودهم لجميل صني معهم، ففهم عمر قصدها دون أن تصرّح بذلك، لأنّ مناسبة هذه القصيدة ارتبطت بتضجّر وتبرّم قومها منها، ومن بكائها، فاستلزم هذا الكلام، أنّ قومها جاحدون ناكرون لفضلها ومعروفها، فلولا الاستلزام الحواري الذي يتوارى خلف السيّاقات اللّغوية والحاليّة والحالة النّفسية لما توصلنا إلى معرفة هذه الدلالات الخفية، وراء هذه الصّور الاستعارية وهذا ما يجعل دلالتها تداوليّة أكثر منها فنيّة أو نفسيّة.

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 126.

### 3. الأبعاد التداولية للصورة الكنائية:

"تحمل اللغة الشعرية مشاعر وعواطف المنشئ وأخيلته الممتزجة بالواقع وغيره، والتي تكون نابعة من الصراعات الداخلية والخارجية، التي يمرّ بها لتصبح هذه اللغة في نهايتها مرآة صادقة للكشف عن الملامح النفسية التي يشعر بها المنشئ تجاه قضية أو تجربة معينة مرّ بها" (1) وهذا ما يُعطي اللغة الشعرية صبغة الخصوصية المتعلقة أساساً بقصدية الشاعر، فلكلّ شاعر أسلوبه الخاص ولغته الشعرية المتولّدة عن مخاض تجربته الشعورية الخاصة التي خاضها، والحالة النفسية التي مرّ بها عند عملية النظم الشعري، وبالتالي تكون صورته الفنية خاضعة دلالياً لهذه السياقات التي ساهمت في عملية تكوينها وتوجيه دلالاتها، ومنحها مزيداً من الخصوصية، ويُعتبر هذا العنصر من صميم اهتمام الدراسات التداولية، التي اهتمت بالظروف المحيطة بعملية التلفظ وعلاقتها بالمرسل والمتلقي معاً، أكثر من اهتمامها بالتراكيب والبنية اللفظية، والدلالة الحرفية والمعجمية للصورة الفنية .

وتُعتبر الكناية من أكثر الصور الفنية غموضاً وخصوصية، وهذا ما يجعلها أكثر تداولية مقارنةً بالصور الفنية الأخرى، لأنها تخضع لعدّة عوامل وسياقات حالية، تُساهم في تشكيلها، وتوجيه دلالاتها، التي تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان، وتغيّر الأشخاص والأعراف، وحتى بتغيّر السياقات اللغوية والاجتماعية والثقافية، وقد اعتبرها منير سلطان: "من الفنون الجميلة، التي تمسّ حياة الناس وأذواقهم، وتطوّرهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حسّ لغويّ مُرهف ذكيّ، يختار المعنى ثم يخفيه مُشيراً إليه بأحد المعاني المُنبثقة منه، المُرتبة عليه، اللزّمة له لزوماً منطقياً أو عرفياً أو ابتكارياً، من صنّع الفنان نفسه، والكناية هي الفنّ الوحيد الذي يستبدل أثره، فيكون مدحاً في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية ما، ثم يكون هو هو قدحاً في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية للمجتمع نفسه، أو العكس." (2)

وإنّ كنت لا أوافق منير سلطان نسبياً في هذه الرؤية النقدية إلى حدّ ما، حيث ربطها بالكناية بشكل خاص، ونحن نرى أنّ تغيّر الدلالة يطال كلّ الصور الفنية، ومنير سلطان في تعريفه هذا يعطي الكناية بُعداً تداولياً دون أن يُشير إليه أو يصطلح عليه كذلك، على اعتبار أنّه

(1) سامي شهاب أحمد، البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 1

المجلد 2، 2007 ص 1.

(2) منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 101.

ربط دلالتها بقصدية صاحبها والظروف التي نشأت فيها هذه الكناية، كما أشار إلى احتمالية تغير أثرها الفني بتغير الأشخاص والأزمان والأمكنة، ثم أشار إلى قضية التلازم في الكناية الذي يعتبره عائداً إلى اعتبارات منطقية أو عرفية أو ابتكارية من صنع المتكلم نفسه، وهذا ما يعطي الكناية أبعاداً تداولية أكثر منها فنية وإبداعية، فالكناية عادة تتنازعها دالتان "الحقيقية والمجازية" بالإضافة إلى قضية التلازم التي تُعتبر قضية محورية وضرورية في تحديد الدلالة الفنية للصورة الكنائية، خاصة في حقل الدراسات البلاغية القديمة، والتي تُعتبر نسبة من صورة كنائية إلى أخرى، حسب نوع الصورة الكنائية، فإمام البلاغة السكاكي يستند في تقسيمه الكناية إلى أنواع بناء على هذه القضية "التلازم" فيقول: "متى كانت الكناية عرضية على ما عرفت، كان إطلاق اسم التعريض عليها مناسباً، وإذا لم تكن كذلك نظر، فإذا كانت ذات مسافة بينها وبين المكني عنه متباعدة لتوسط اللوازم كما في "كثير الرماد" كان إطلاق اسم التلويح عليها مناسباً، لأن التلويح هو: أن تُشير إلى غيرك من بعد، وإذا كانت ذات مسافة قريبة مع نوع من الخفاء، كنحو "عريض القفا، وعريض الوسادة، كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسباً، لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"<sup>(1)</sup>.

وتقسيم الكناية عند السكاكي يتدرج حسب درجة اللزوم والخفاء، فيأتي التعريض في أول درجاتها، ثم التلويح، ثم الرمز، ثم الإيماء والإشارة، وذلك لوضوح دلالتها، وقلة الوسائط واللوازم فيهما، وقضية التلازم في الكناية يقابلها في حقل الدراسات التداولية قضية الاستلزام الحواري . وقد برعت الخنساء في توظيف وتبني كل أنواع التصوير الكنائي في شعرها، وبدرجة إبداعية متناهية، وليس المقام مقام تبيان مدى براعتها في التصوير الفني أو الكنائي، بل المقام مقام بيان مدى خصوصية كناياتها، وتغير دلالات صورها الكنائية بتغير زمانها وثقافتها، وهذا ما يضيف على صورها الكنائية بعداً تداولياً .

ولا تعترف التداولية بقضية التلازم في الصورة الكنائية، وإن اعترفت به فهو تلازم متحرك من نوع خاص، يتحكم فيه السياق والمرسل والمتلقي، وكل شيء من شأنه أن يسهم في توجيه دلالة الخطاب والكناية ، ومن الصور الكنائية التي أصبحت تكتسي دلالة تداولية أكثر منها فنية في شعر الخنساء قولها المشهور :

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم ، ص 521، 522 .

### طويل النّجاد رفيعُ العماد \* كثيرُ الرّماذ إذا ما شتأ<sup>(1)</sup>.

في البيت ثلاث كنايات بالتّلويح، فطول النّجاد كناية عن صفة الطّول في صخر، ورفعة العماد كناية عن سيادته وعلوّ مقامه في القبيلة، وكثرة رماذ ناره، كناية عن كرمه وسخائه، فهذه الكنايات بالتّلويح تستند إلى وسائل ولوازم منطقية كثيرة و متتابعة، فكثرة الرّماذ مثلا، تدلّ على كثرة إحراق الحطب، وكثرة إحراق الحطب، تدلّ على كثرة استعمال النّار لهداية عابري السّيل، وكثرة الطّبخ، والتي تستلزم وتدلّ بدورها على رغبة صاحبها في الضّيوف، ورغبة هذا الأخير في قدوم الضّيوف، تدلّ على كرمه وسخائه، هذا التّلازم المنطقي المتتابع في حقل التّداولية يقابله الاستلزام الحواري، و قد ينتهي جملة وتقصيلا، ويتدخّل فيه تلازم من نوع خاص، يمكن تسميته " بالتّلازم المتحرك " الذي يبتكره صاحب الصّورة الكنائية ويكون بمثابة شفرة سرّية بينه وبين المتلقّي، فقد تُصبح كثرة الرّماذ إذا قالها أحدهم مُتهكما برجل بخيل، كناية عن البخل، وكذلك قولنا، طويل النّجاد، والتي قد تكون كناية عن قصر صاحبها إن كان القصد من قائلها التّهكم برجل قصير، ثم إنّ هذه الصّور الكنائية ذاتها لم تعد معيارا للكرم والطّول والسّيادة في وقتنا الحاضر، الذي أُستبدل فيه الحطب بالغاز وبالفن الكهربي، فلم نسمع اليوم أحدا يمتدح رجلا بقوله: "قلان كثير الغاز" فمعايير الكرم ومؤشراته تغيّرت بتغير المكان والزّمان والأعراف والقيم الاخلاقية والاجتماعية والثقافية والحضارية، فلم تعد تلك الصّور الكنائية للخساء تحمل ذلك الزّخم والبريق الدّلالي الوهاج، الذي تطرب له الأسماك وتشتاق، وتشرّب له الرؤوس والأعناق، فقد فقدت القوة التّأثيرية نسبيّا، وإن شئت قل كليّا، وغدت صورها الكنائية بالنسبة لأبناء هذا الجيل، مجرد صور مُستهلكة خافتة وباهتة فنيّا، تترأى للقارئ كصور محنّطة عند تقليب ألبوم قصائد الخساء أو تصفّح ديوانها .

وقضيّة التّلازم المنطقي والعرفي والحرفي لم تعد ضرورية في حقل الدراسات التداولية بالنسبة للكناية بكلّ تشكيلاتها، وأصبح التّلازم الكنائي فيها عنصرا متحركا وهلاميا، يخضع لعدة اعتبارات عرفية أو ثقافية أو حتى شخصيّة، من ابتكار المرسل نفسه، ولا أدلّ على ذلك من تغيّر دلالات بعض الصّور الكنائية ذات الخاصية الاستعارية، والتي سميت كنايات لاعتبارات عرفية، وقد عُرفت عند بعض النقاد والبلاغيين باسم التّغطية أو التّعمية، حيث يكون التّلازم فيها

(1)ديوان الخساء، ص 30.

قائماً على اعتبارات دلالية وعرفية أو دينية أو حتى اجتماعية، فقد رأينا مثلاً، تغير الدلالة الكنائية لصورة المرأة عبر العصور، ففي الجاهلية كانوا يكون عنها بالنعجة والشاة، والبيضة وفي الإسلام كنوا عنها بالقارورة والوديعة، والنخلة والأمانة، والقلوص، ثم تغيرت تلك الكنايات مع تغير الزمان والمكان، والتركيبية البشرية والمستويات اللغوية والثقافية، وتبنى كل مجتمع صوراً كنائية جديدة تعكس ثقافته ولغته ومستواه الحضاري والفكري وحتى الاجتماعي، ومركزه الوظيفي، فاستبدلت هذه الكنايات عن المرأة اليوم بكنايات أخرى تتناسب مع لغة وأفكار هذا الجيل، فالتغير في الكنايات واضح ومستمر في كل زمان ومكان، بغض النظر عن فصاحة هذه الكنايات من عاميتها، فقد يختلف تشكيلها حسب اختلاف مستويات الناس الفكرية واللغوية، وطبقاتهم الاجتماعية والوظيفية، فكل يغترف من محيطه، ويشكل صورته من الظروف والمدرجات الحسية والمؤثرات الطبيعية المحيطة به والمؤثرة عليه .

والخنساء هي الأخرى قد تبنت هذا اللون من التصوير من وجهة نظر خاصة بها وخاضعة خضوعاً تاماً للتلازم العرفي والثقافي والاجتماعي المحيط بها زمن الجاهلية، فقد كُنت هي الأخرى عن النساء بالبيض أو البَيضِ ، وهذه بعض الشواهد على سبيل التمثيل في قولها:

**وَبَيْضٍ مَنَعَتْ غَدَاةَ الصَّيَاحِ \* تَكْشِفُ لِلرَّوْعِ أَذْيَالَهَا**

**وَإِذَا مَا الْبَيْضُ يَمْشِي مَعًا \* كَبَنَاتِ الْمَاءِ فِي الضَّحْلِ الْكَدِيرِ<sup>(1)</sup>**

لم تعد دلالة البيضة اليوم عند الكبار أو الصغار تتجاوز دلالة البياض والصَّفار، فسبحان مقلب الليل والنهار، ومغيّر الألسن والأقذار .

ومن العوامل التي تعطي وتضفي على الصور الكنائية أبعاداً تداولية، تلك القيم الدينية والطقوس والممارسات الجاهلية، التي تبنتها الخنساء، ومارستها في أسلوب الرثاء والبكاء، وعبرت عنها في شكل رموز و صور كنائية، فالإنسان ابن بيئته، على حدّ قول العلامة بن خلدون، والخنساء تشبعت بتلك القيم ومارست تلك الطقوس، وظهر ذلك جلياً في صورها الفنية والكنائية كقولها مثلاً :

**فَذَلِكَ فِي الْجَدِّ مَكْرُوهُهُ \* وَفِي السَّلَمِ تَلَهُوُ تُرْخِي الْإِزَارَ .<sup>(2)</sup>**

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء، ص 61، 123.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 54.

قولها" ترخي الإزار" كناية عن صفة السيادة والمُلك، والتَّرف والتَّعَم، حيث عبّرت عن هذه الصفات بلازمة من لوازم الملوك والأمراء والسلاطين، الذين من عاداتهم جرّ وإسبال أثوابهم وأزّروهم خيلاء وكِبَرًا، هذه الصورة الكنائية في قيم أهل الجاهلية معروفة ومتداولة، ولا ينكرها عندهم أحد، بل هي مؤشر عندهم على التَّرف والرِّفاه، ولكن دلالة الصورة نفسها بمجيء الإسلام تغيّرت من الاستحسان إلى الاستهجان، ومن المدح إلى القذح، وذلك لتغيّر الدِّين والقيم، حيث أصبحت الكناية نفسها، كناية عن التَّكبر والكفر والبَطَر، وجاهلية صاحبها، لأنّ الإسلام نهى عن إسبال الإزار وتوعّد صاحبه بالعذاب ودخول النَّار، فدلالة الصورة هنا تتغيّر رغم قُرب عهدها بزمان الجاهلية، ومردّ ذلك التَّغيير إلى تغيّر الجانب العقدي والإيديولوجي والقيم الدِّينية بمجيء الإسلام، وهذا ما يضيف على دلالة هذه الصورة الكنائية أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو نفسية. و الشّواهد الكنائية التي تتغير دلالتها بتغيّر القيم الدِّينية في شعر الخنساء كثيرة كقولها مثلا :

لَكِنَّ أَخِي أَرَوْعُ ذُو مِرَّةٍ \* مِنْ مِثْلِهِ تَسْتَبْضِعُ الْبَاغِيَةَ (1).

والشّاهد في قولها "من مثله تستبضع الباغية" والذي يعتبر كناية بأسلوب التَّعريض، حيث عرّضت الخنساء بجمال صخر وبهاء طلعتة وفحولته الطّاغية، لدرجة أنّه لا تراه امرأة بغية أو باغية للزواج إلّا استبضعت عند رؤيته، وأرادت مجامعته، و الاستبضاع كما رأينا طريقة من طرق النّكاح أو الجماع المعروفة في الجاهلية وقد نهى الإسلام عنها وحرّمها، لذا هذه الصورة الكنائية تحمل أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو نفسية لأنّ دلالتها تغيّرت بمجيء الإسلام، فلم تعد كناية عن فحولة وجمال هذا الأخير، بل أصبحت كناية عن فُحشه وجاهليته، وأمثلة هذه الصّور الكنائية التي تتحكم في دلالاتها عادات وأعراف وطقوس أهل الجاهلية كثيرة في شعر الخنساء، وتجسّدت خاصة في تلك الممارسات والطقوس البكائية التي تبنّتها الخنساء، والتي ترمز إلى جاهليتها، كحلق شعر رأسها، وتعليق نعلها على رقبتها، ولطم وجهها وخديها، وشق جيبها وثيابها، واتّخاذ الصّدار، وغيرها من الممارسات البكائية الجاهلية التي تغيّرت دلالاتها بتغيّر الزّمان والمكان وتغيّر الثقافات والنظم الاجتماعية والحضارية، وهذا ما يجعل لکنایات الخنساء أبعادا تداولية أكثر منها نفسية أو فنية إبداعية.

(1) أبو العباس ثعلب ، شرح ديوان الخنساء ، ص 241.

ويعتبر أسلوب التعريض من أكثر أنواع التصوير الكنائي تداوليةً، على اعتبار أنه يرتبط أكثر ما يرتبط بأحوال المتخاطبين، والسياق الحالي المصاحب لعملية التلّفظ بينهما، والتعريض يكون دائما بين مرسلٍ ومتلقٍ حاضرين، أو بين مرسلٍ ومتلقٍ وهمي يُفهم من سياق التلّفظ . ولو أنّ تعريض الخنساء بعيدة العهد عنّا زمنيا وغامضة الظروف والملابسات نسبيا، إلّا أنّ شراح الديوان، قد تطرقوا في كثير من الأحيان إلى مناسبات بعضها، وذكروا الظروف والملابسات المحيطة بقصائدها قبل عملية نظمها، كقصيدتها الهجائية في دريد بن الصّمة ، وتفاخرها مع سُلمي الكنانية، وهند بنت عتبة وغيرها، فتعريضها مثلا بضعف دريد ووضاعته، وبيانها وادّعاؤها لرفعة مكانتها وعلوّ مقامها في قومها واضح في قولها:

مَعَاذَ اللَّهِ يَنْكِحُنِي حَبْرِي \* قَصِيرُ الشَّبْرِ مَنْ جُشِمَ بِنِ بَكْرِ

يَرَى مَجْدًا أَوْ مَكْرَمَةً أَتَاهَا \* إِذَا عَشَى الصَّدِيقُ جَرِيمَ تَمَر

وَلَوْ أَصْبَحْتُ فِي جُشْمٍ هَدِيًّا \* إِذَا أَصْبَحْتُ فِي دَنْسٍ وَفَقْرٍ.<sup>(1)</sup>

جاءت هذه اللوحة الشعرية زاخرة بأساليب التصوير الكنائي، حيث كنّت عن الجماع بقولها "ينكحني" وكنّت عن ضعف وخور دريد بن الصّمة بقولها "قصير الشبر" ولم تشر إلى ضعفه صراحة بل استعملت أسلوب التعريض، لأنّها ذكرت بعض الصفات التي تشير إليه، من قصر ظهره وطول رجله، ثم كنّت عن بخله وسقوط همته ومثّله في عطيته وكرمه، بقولها "يرى مجدا ومكرمة أتاه إذا عشى صديقه جريم تمر"، لتختتم اللوحة الشعرية بأسلوب الإيماء والإشارة، حيث نسبت الفقر والدنس لنفسها في البيت الأخير، وذلك من خلال ربط الخنساء حلولها زوجة في قبيلة "جشم"، وإقامتها فيها، والذي يلزم منطقيا دنس وفقر هذه القبيلة، هذه الصور الكنائية الهجائية غاية في القذاعة والفظاعة، وأبعادها تداولية أكثر منها فنية أو نفسية، فالدلالة الحرفية لهذه الصور الكنائية معروفة، وكذلك أبعادها الفنية، إلّا أنّها تحمل دلالات ولوازم واستلزمات حوارية أخرى مخفية وعكسية وهي تعريض الخنساء بمكانتها ورفعتها وعلوّ كعبها بين بنات قومها، وكذا تعريضها بكرم أهلها وعلوّ مقامهم، كلّ هذه المعاني المخفية ما كانت لتتولد لدينا لولا معرفتنا بسياق هذا التعريض، الذي تختلف فيه قضية التلازم، مقارنة بالكنائية، فالتلازم فيه يقوم على القرائن والسياقات الحالية، وهذا التلازم يقابله في حقل الدراسات التداولية "الاستلزام

(1) ديوان الخنساء، ص77.



الحواري" كما رأينا. وقد نادى به "بول غرايس" الذي انطلق من مبدأ "أنّ النَّاس في حديثهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر ممّا يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، جاعلا بذلك كلّ قضيته هو إيضاح الاختلاف بين ما يُقال وما يُقصد... وقد يتّضح ذلك من خلال الحوار الذي أورده غرايس : حيث يسأل أحد الآباء الأساتذة من أجل التّوجيه الصّحيح لابنه، هل هذا مستعدّ لمتابعه دراسته الجامعية في قسم الفلسفة؟ فيجيبه: إنّ هذا الطالب لاعب كرة قدم ممتاز، يلاحظ الفيلسوف غرايس أنّ الحمولة الدلالية لإجابة الأستاذ، تدلّ على معنيين: أحدهما حرفي، والآخر مُستلزم، فالمعنى الحرفي هو المعنى المُستخلص من الجملة، أي أنّ هذا الطالب من لاعبي كرة القدم الماهرين، أمّا المعنى الثّاني فهو: أنّ هذا الطالب ليس مستعدا أو ليس أهلا لمتابعة دراسته في قسم الفلسفة، ويمكن أن يُطلق على الأوّل "المعنى الصّريح" وعلى الثّاني "المعنى الضمني" (1) .

ويعتبر التّعريض والإيماء من أكثر أساليب التّصوير الكنائي القائمة على قضية الاستلزام الحواري، الذي يعتبر من أهم وسائل التّداولية ومن أبرز أدواتها الإجرائية، والذي من خلاله تُخبّئ الخنساء عادة كلّ ما تخشى أو لا تريد التّصريح به، لاعتبارات شخصية أو عُرفية، أو حتى اجتماعية في حواراتها الضّمنية، ونقصد بذلك الحوارات التي لا تقوم على المحادثة الثنائية المباشرة بين طرفين، فالخنساء أحيانا تحاور وتجبب غيرها في ثنايا صور شعرها، وقد رأينا كيف أجابت معاوية ونالت من دريد، وقبيلته بالاعتماد على أسلوب التّعريض والإيماء، وسنحاول استخراج الاستلزمات الحوارية من أسلوب الإيماء والإشارة في قولها هذا:

**ولو أصبحتُ في جُشمٍ هديًا \* إذا أصبحتُ في دنسٍ وفقرٍ (2).**

تتحدث الخنساء هنا عن فرضية زواجها من دريد، الذي ينتمي إلى هذه القبيلة، والخنساء وبكلّ بلاغة ودهاء، وعن طريق أسلوب الإشارة والإيماء، نسبت الفقر والدّنس إلى نفسها، ولكن ربطته بشرط حلولها زوجة في هذه القبيلة، وقد استعارت كلمة "الهدي" وهو ما يُساق إلى بيت الله الحرام، من الأنعام كالإبل و الماعز والأغنام للتعبير عن الدّلّ وذهاب العقل والرأي، بكلّ ما تحمله كلمة "الهدي" من معاني الانقياد والخضوع والبهيميّة، ولكن كلّ كلامها هذا مجرد تخمين

(1) ينظر مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في الثّراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت ط 1، 2005، ص 33 \_ 35 .

(2) ديوان الخنساء، ص 77.

وافترض مسبق، والدليل على ذلك، قولها "ولو" الذي يفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، هذا التركيب الفني البديع يحيلنا إلى الاستلزمات الحوارية الآتية :

المعنى الصريح: أنّ الخنساء أصبحت في دنس وفقر .

والمعنى الضمني: فقر ودنس الخنساء سببه حلولها بالقبيلة، الذي يستلزم آليا ومنطقيا فقر ودنس هذه القبيلة وأهلها، ويستلزم هذا عكسيا عزّة وأنفة وشرف الخنساء وعلوّ كعبها في قبيلتها، والذي طبعا يستلزم شرف وعزّ قبيلتها و شرف قومها، كلّ هذه الاستلزمات الحوارية والدلالات الضمنية قصدتها الخنساء و لم تصرّح بها علانية، ولكنّها جاءت مخفية ومتوارية بين ثنايا سياقاتها اللغوية والحالية المحيطة بهذه الصورة الكنائية من إيماء وتعرّض وإشارة، هذه الدلالات الجديدة المتولّدة من هذه الصور هو ما يعطيها أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو بلاغية لأنّها تقوم أساسا على عنصر القصدية المتعلق بحالة الخنساء النفسية ومراميها الشخصية .

ومن مליح الكنايات عند الخنساء القائمة على أسلوب التعريض والإيماء قولها في مطلع القصيدة التي رفضت فيها دريدا وسفّحت فيها رأي أخيها معاوية حين أراد منها أن تقبل بصاحبه زوجا تقديرا وشفاعة لصحبته معه، فأجابته متهمّة بطيشه وسفاهة رأيه وذهاب عقله قائلة:

يُبادرني حُميدة كلّ يومٍ \* فما يُولي معاويةَ بن عمرو  
لئن لم أُؤت من نفسي نصيبًا \* لقد أودى الزّمانُ إذا بصخر  
أُكرهني هُبْلَت على دُرَيْدٍ \* وقد أحرمتُ سيّد آل بدر<sup>(1)</sup>

ويظهر الإيماء والإشارة في كامل البيت الثاني، حيث أرادت الخنساء أن تنسب لصخر مسؤولية التّحكم والبتّ في أمر زواجها، وكلّ أمور حياتها وما يتعلّق بشأنها، ضاربة عرض الحائط، رأي وموقف أبيها و شقيقها من أمها وأبيها "معاوية" الذي كان يحاول جاهدا إكراهها وفرض رأيه عليها، بتزويجها لصاحبه دريد بن الصّمّة شفاعّة لصحبتهم وكأنّه يبيع نعمة أو ناقة أو جارية في سوق النخاسة أو في سوق عكاظ ، ولقد سلكت الخنساء في جوابها هذا أسلوب الكناية بالإشارة والإيماء، فلم تنسب لصخر مسؤولية التّحكم في أمورها مباشرة على وجه الصّراحة، ولكن ربطت شقاءها وعدم تحقيق رغباتها في حياتها، بموت أخيها صخر والذي يُفهم من كلامها ويُستلزم من حوارها، أن صخر له حق الولاية عليها، رغم أنّه شقيق لها من أبيها

(1) ديوان الخنساء ، ص 77.

فقط، كما يُستلزم من هذا الكلام منطقياً ضعف رأي أبيها ورأي معاوية وسفاهة عقله وطيشه، إذ أنه يحاول تزويجها بغير رضاها، ويستلزم كلّ هذا حرية النساء في اتخاذ قرار زواجها، والذي يستلزم قوة شخصيتها مقارنة ببنات قبيلتها زمن الجاهلية، كلّ هذه الدلالات الخفية والضمنية، يُظهرها الاستلزام الحواري، الذي يُعدّ من صميم اهتمامات حقل الدراسات التداولية .

ومن مליح تعارضها، جوابها لبني أخوالها الذين لم يفرعوا لأخيها صخر، وهو بين ظهرانيهم وفي شعاب بواديهم، قد حلّ ضيفاً عليهم، حيث وبّختهم في شعرها وتهكّمت برجولتهم وحميتهم و اتّهمتهم بالجبن والذلّ، والتّخاذل في نصرّة أخيها في قولها:

أَبْلَغُ سُلَيْمًا وَعَوْفًا إِنَّ لَقِيَّتَهُم \* عَمِيْمَةً مِنْ نَدَاءٍ غَيْرِ إِسْرَارِ

أَغْنِي الَّذِينَ إِلَيْهِمْ كَانَ مَنْزِلُهُ \* هَلْ تَعْرِفُونَ ذِمَامَ الضَّيْفِ وَالْجَارِ

لَوْ مِنْكُمْ كَانَ فِينَا لَمْ يُنَلْ أَبَدًا \* حَتَّى تُثَلِّقَ أُمُورَ ذَاتِ آثَارِ

كَأَنَّ ابْنَ عَمَتِكُمْ حَقًّا وَضَيْفُكُمْ \* فَيُكِّمُ فَلَمْ تَدْفَعُوا عَنْهُ بِإِخْفَارِ<sup>(1)</sup>

وقد وردت القصيدة في رواية أبي العباس ثعلب "أبلغ خفافاً وعَوْفاً" و"كان ابن عمكم"<sup>(2)</sup> والأصوب في تقديري رواية "أبي العباس" لأنّ صخرًا لم يُطعن في قبيلته، وإنّما كان ضيفاً عند أخواله يوم طعن، ومناسبة هذه القصيدة، هو تخاذل بني عوف الذين كان صخر نازلاً عندهم وبجوارهم، فخذلوه ولم يدفعوا عنه الضيف، حيث تقول النساء معرّضةً بجبنهم وذلّهم فيما معناه: لو أنّ أحدكم كان في حمانا لما ناله الأعداء بما نالنا عندكم، إلّا بعد حصول قتال مرير، يترك ثأراً وآثاراً تبقى وتدوم، ما بقي القوم، وتظهر بؤرة التعريض أيضاً في استفهامها الإنكاري التّهمي في قولها: "هل تعرفون ذِمَامَ الضَّيْفِ وَالْجَارِ؟" للدلالة على جبنهم وعدم التزامهم بأعراف العرب وتقاليدهم مع ضيوفهم، و يظهر تعريض آخر بقوة قومها وشدة بأسهم في قولها: "لو منكم كان فينا لَمْ يُنَلْ أَبَدًا" ومن الاستلزمات الحوارية الخفية التي يمكن استخلاصها من هذه التعارضات، أنّ بني عوف قوم جبناء، لا يخفرون الذّمام، ولا يحترمون السيّد الهُمَام، ولا يكرمون جارا أو يحسنون جوارا، ولا يحتفون بضيف، ولا يدفعون ظلماً أو ضيماً برمح أو بسيف، ويستلزم التعريض الثاني، أنّ قبيلة النساء، أهل النّخوة والوفاء، وقوم يعرفون

(1) ديوان النساء، ص 59.

(2) أبو العباس ثعلب، شرح ديوان النساء، ص 172.

حق الصّيف والجار، ويحسنون الجوار، ولا يقبلون لأنفسهم أو لغيرهم الذلّ والعار، وإن حدث واستبيح جوارهم، أو أهين ضيفهم ودخلهم عندهم وفي حماهم أو ديارهم ، فلن يغنيهم دم عدوهم، ولا ثأر يشفي غليلهم، حتى يعيشوا في أرض عدوهم فسادا، ويقتلون منهم أعدادا ، عبدا وسادة، لأنّ ذلك عندهم عُرف وعادة، كلّ هذه الاستلزمات الحوارية والدلالات الخفية، تعطي تعارض الخنساء أبعادا تداولية لها علاقة بسياقاتها الحالية وبحالتها وانفعالاتها النفسية عند نظم القصيدة.

ومن أهمّ البؤر التداولية، المصاحبة للصور الكنائية للخنساء، تلك المؤثرات الجسدية والصوتية المصاحبة للسياق اللغوي، والحالي، والمتمثلة في الإشارات والإيماءات باليد والحاجب، وتعابير الوجه، وكذلك الوقائع النبرية والصوتية، وقصيدة الخنساء أثناء التلفظ أو النظم الشعري، وكلّ هذه الخصائص والمعطيات ترتبط عادة باللغة الشفاهية وبعيدة كلّ البعد عن النصوص الشعرية المكتوبة في الديوان، إلى حدّ ما، لذا يتعدّر علينا معرفة تلك السياقات والأداءات السيميولوجية والفونولوجية التفاعلية بشكل عام، والتي دارت بين الخنساء ومن يتفاعل معها من متلقّي شعرها سواء من قومها، أو من أعدائها، وحسبنا في هذه الحالة الاستعانة بشراح الديوان، وما ذكره من ملابسات ومناسبات سبقت عملية النظم الشعري عندها، لعل ذلك يساعدنا في تقّي المعنى الحقيقي، وفكّ رموز وشفرات بعض صورها ودلالاتها المتوارية خلف قصديتها في قصيدتها، وما تخفيه خلف نبرة صوتها، ومن الشواهد الشعرية التي يبدو فيها التّهمك واضحا قولها وهي تحرّض قومها وبني عامر وهوازن على قبيلتي غطفان وبني ذبيان، بعد قتلهم معاوية.

حيث تقول:

ألا أبُلغا عني سُلَيْمًا وعامرا \* ومن كان من غُلِيّا هوازنَ شَاهدا  
بأنّ بني ذبيانَ قد أرصدُوا لكم \* إذا ما تَلَاقَيْتم بأنّ لا تَعَاوُدا  
فلا يَقْرَبَنَّ الأرضَ إلّا مُسَارِقٌ \* يخافُ خميسًا مَطْلَعَ الشَّمسِ حَارِدا  
على كلّ جرداءٍ النَّسَالَةِ ضَامِرٍ \* بآخرِ الليلِ ما ضُفِرْنَ الحَدَائِدُ<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 32.

الخنساء هنا تتحدث متهمّة بقومها وعلى لسان أعدائها، الذين توعّدوا قومها وأحلافهم بالإبادة، في قوالب كنائية غاية في الإذلال والسّخرية، حتى أنّها ومن نسج خيالها وبلسان أعدائها قالت بأنّهم سيجهزون عليكم من أول لقاء بينكم، فهم ليسوا بحاجة إلى إعادة الحرب معكم كرة أو مرة أخرى لأنّكم أضعف وأجبن مما تتخيّلون، ولم تتوقف سخرية الخنساء بقومها عند هذا الحدّ في إثارة نعرتهم وحميتهم، بل نعتتهم وشبهتهم بالمُسارق المارق، أو بالمستخفي الجبان والذليل الحارّد والهارب من قومه في جنح الظلام ، على فرس جرداء النّسالة منزوعة اللّجام، حتى لا يسمع أعداؤه قرقرة صوت حديدة لجام فرسه، وهي تصطكّ بين أسنانها ، وهذه الصورة الكناية التّخيلية تعبّر ظاهرياً عن مدى جبن وخوف قومها من بأس أعدائهم، وخشية مواجهتهم ولكن المعنى الحقيقي متوارٍ خلف تهكّمها.

الخنساء في هذه اللّوحة الشعريّة، صوّرت فأبدعت وأمتعت، وهجت وتهكّمت فأفدعت، حيث استعملت الكناية بالتّعريض في قولها: "إذا ما تلاقيتم بأن لا تَعَاوُدا" تعريض بآس وبسالة أعدائهم وشدّة بطشهم، لدرجة أنّهم سيجهزون على قومها وحلافائهم من أول لقاء أو معركة بينهم، وتظهر الكناية عن صفة الجُبْن والخور، الذي أصاب قومها الذين نقاعسوا في الأخذ بثأرها في قولها في البيت "الثاني والثالث" حيث شبهتهم بالرجل المستخفي الحارّد، الراكب على فرس منزوعة اللّجام آخر الليل في الظّلام، وفي هذا مبالغة في تصوير ذلّهم وجُبْنهم، لدرجة أنّهم ينزعون حدائد ولُجْم خيلهم، في ظلام آخر الليل والأعداء نيام، للدّلالة على جبن وذلّ أكبر، وظاهر القصيدة يوحي أنّ الخنساء تتهم بقومها وحلفائهم، ولكنّ الحقيقة المخفية وراء هذه النّبرة والصّور التّهمكية معكوسة، تدلّ على جبن أعدائهم، وهذا الأسلوب في التّهم والتّحريض معروف وشائع بين العرب في الحرب حيث أنّهم إذا أرادوا استنهاض همم قومهم أشادوا بآس عدوّهم، على سبيل التّهم والتّقريع، وإثارة الحميّة والحرب النّفسية الكلامية، التي تسبق عادة الحروب الحقيقية، ومازال هذا الأسلوب الكلامي معتمداً إلى الآن حتى في الحروب الدّولية والقنوات التلفزيونية أو ما يسمى "البروبا غاندا" أو الحرب الإعلامية والكلامية الباردة، والدّليل على أنّ الخنساء لم تكن تتهم بقومها بل بأعدائهم، هو مناسبة هذه القصيدة التي جاءت لتحريض قومها، فقصدية الخنساء المُرَاوغة لا أكثر، فهي الشّاعرة المتمرّسة والعنيدة المتغترسة، فمن المؤكّد أنّها لن تقف في صف عدوّها على حساب أبناء قومها في هكذا مناسبة، ولكنّها قالت ما قالت ربما قبل ثأرها ، حتى تثير غيرتهم، وتُذكي جمرة وجذوة النّخوة

فيهم، وتتدفق دماء الحمية في عروقهم، لهذا تعمّدت أن تعزف على وتر الرجولة والحمية والقومية بينهم ، عندها تصبح دلالة كلّ هذه الصور الفنية والكنائية التهامية مقلوبة المعنى والدلالة، وأنها مجرد سخرية من الخنساء وتهكم بالأعداء وإمعان في الاحتقار والازدراء، وما يؤكد قصديتها وسخريتها بعدوها موجود في آخر هذه القصيدة:

في قولها:

فقد زاح عَنَّا اللّومُ إذْ تركُّوا لنا \* أرومًا فأرامًا فمَاءً بواردا  
ونحنُ قتلنا هاشمًا وابنَ أخته \* ولا صلحَ حتَّى نَسْتَقِيدَ الخرائدا  
فقد جرت العاداتُ أَنَّا لدى الوغَى \* سنظفّر والإنسانُ يبغي الفوائد<sup>(1)</sup>

حيث أمعنت وأوغلت الخنساء في التّهم والسّخرية ببني ذبيان، وعاملتهم معاملة الكبار للصّبيان، وأنزلت قومها منزلة الأب الحليم الرّحيم الذي يعفو عن طيش الصّبية وأفعالهم ولا يعيرهم اهتماما لطيشهم، وخفته عقولهم ، في قولها "فقد زاح عَنَّا اللّوم.." في البيت الأول، أو ربّما هو تهديد ضمني معناه إذا أردتم أن تتفادوا بطشنا وحربنا ولومنا لكم فاتركوا هذه المواضع "جبلا آرام وأروم" والموارد المائية، والمعنى في الحاليتين جائز، ولو افترضنا أنّ الخنساء ذكرت ذلك على سبيل الإخبار بأنّ أعداءهم "بنو ذبيان وغطفان" قد تركوا لهم جبلا آرام وأروم وماء وارد، بعد أخذ بني سليم ثأرهم من قتلة معاوية" هاشم بن حرملة وابن أخته" والذي يظهر في قولها وإقرارها" ونحن قتلنا هاشما وابن أخته" فكلّامها هنا تهديد ووعد منها لأعدائها، تقصد به لو أنكم لم تتراجعوا عن طيشكم وغيكم سنذلّكم هذه المرّة ذلا ما بعده ذلّ، فتأرنا لمعاوية لم يُشف غليلنا، حسب قول الخنساء، حتى تسبى النّساء، وتُستقاد العذارى من الخرائد والكواعب، لأنّ هذا من عوائدنا وأعرافنا في حروبنا عند الظّفّر والنيل من عدونا، فلولا معرفتنا المسبقة بمناسبة هذه القصيدة، لما تولدت عندنا هذه المعاني والدلالات الجديدة، التي تحمل أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو نفسية، لأن القصيدة مبنية على قصدية ذاتية وجاءت بصيغة تهكمية.

كما تظهر الأبعاد التداولية في قصدية بعض الكلمات المرتبطة بالصور الكنائية للخنساء كقولها:

أبكي على البطل الذي \* جالًّا ثم صخرًا ثَقَلَا

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 32.

### متحرّماً بالسيفِ يركبُ \* رُمحَهُ حالاً فحالاً<sup>(1)</sup>

وتظهر الكناية عن سرعة تأهب أخيها واستعداده الدائم للقتال في قولها "متحرّماً بالسيف" وقولها "يركب رُمحه" فتحزّم صخر بالسيف وركوبه الرّمح دليل قاطع على يقظته الدائمة وحيويّته، وجنّته وفروسيّته، أمّا البؤرة التداولية فتظهر في قولها "يركب رُمحه" فالفعل يركب هنا استعمل للدلالة على معنى غير المعنى الذي يحمله أو الذي وضع له في اللغة والاستعمال ، فالأكيد أنّ الخنساء لا تقصد الدلالة الحرفية لهذا الفعل، بكلّ ما يحمله من معاني الامتطاء والاعتلاء، وإلّا لكانت صورة صخر في هذه الصورة الكنائية مُضحكة، تشبه إلى حدّ ما صورة طفل يركب على حصان من خشب الخيزران وهو يجري منتشياً بطفولته وفروسيّته بين الأقران، غير أنّ قصيدة الخنساء من الفعل يركب هنا هي بمعنى يحمل ويتقلّد .

ومن العوامل التي تعطي الصور الكنائية بعدا تداوليا قضية "الافتراض المُسبق" ، والذي عدّه "دومونيك مانغونو" ضروريا لتحقيق النّجاح في عملية التّواصل بين المتخاطبين حيث يقول: "في كلّ تواصل لساني ينطلق الشّركاء من مُعطيات وافتراضات مُعترف بها ومتّفق عليها بينهم، تشكّل هذه الافتراضات الخلفية التّواصلية الضرورية لتحقيق النّجاح في عملية التّواصل، وهي محتواة ضمن السّياقات والبُنى التّركيبية العامة، فمن هذا المنطق يبرز دور الخلفيّة المعرفيّة، التي يجب توفرّها لدى مُستخدمي اللّغة، لفهم ملفوظ ما لا يكفي المرء تسخير كفاءته اللّغوية، بل عليه كذلك التّعويل على معرفة موسوعية"<sup>(2)</sup> .

ويعتبر "جورج بول" هذه المعطيات والافتراضات أرضية مشتركة مسلّم بها لدى كلّ أطراف المحادثة<sup>(3)</sup>.

ويشمل الافتراض المسبق المعلومات والمعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي و الأحداث المحيطة بعملية التّلفظ بينهما، لذا أحيانا نجد غموضا في فهم دلالة بعض الكلمات والصّور الفنية لأنّها مبنية على أرضية تواصل مشتركة خاصة بين المرسل والمتلقي، ولا يعرف

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 116.

<sup>(2)</sup> دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 5،

2005 ص 45.

<sup>(3)</sup> جورج بول، معرفة اللغة، ترجمة محمد فراج عبد الحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 1993 ص 137 .

القارئ كُنْهَها وسرّها ولا يستطيع تحديد دلالتها إلاّ بمعرفة سياق الحال الذي يسبق عملية التّلفظ أو سياق المقال بين المتخاطبتين، عندها يُعرف المعنى الحقيقي المخبوء بين مواطن الحذف والزيادة في الكلام، فيُدرِك القصد المُرام .

ومن الشّواهد الشّعريّة والصور الكنانيّة المبنية على الافتراضات المسبقة في شعر الخنساء، جوابها لسلمى بنت عُميص الكنانيّة التي فاخرتها بقومها مدّعية سيادتهم وفضلهم وبأسهم ، فأجابتها الخنساء بتهكّم وازدراء، مُفنّدة الزّعم والادّعاء ، حيث قالت سُلمى الكنانية أولاً:

وَكَاثِنِ ثَوَى يَوْمِ الْغُمَيْصَاءِ مِنْ فَتَى \* كَرِيمٍ وَلَمْ يُجْرَحْ وَقَدْ كَانَ جَارِحًا

وَمِنْ سَيِّدِ كَهْلٍ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ \* أُصِيبَ وَلَمَّا يَعْلُهُ الشَّيْبُ وَاضِحًا

أَحَاطَتْ بِخَطَابِ الْأَيَامَى وَطَلَّقَتْ \* غَدَاتِنِ مَنْ كَانَ فِي الْحَيِّ نَاكِحًا

وَلَوْلَا مَقَالُ الْقَوْمِ لِلْقَوْمِ أُسْلِمُوا \* لَلَأَقْتُ سُلَيْمٌ بَعْدَ ذَلِكَ نَاطِحًا.(1)

دحضت الخنساء زعم سلمى وكذّبت قولها وادّعاءها بشعر فيه تهكّم وسخرية وبنفس القافية حيث قالت:

ذَرِيْ عَنْكَ أَقْوَالِ الضَّلَالِ كَفَى بِنَا \* لِكَبْشِ الْوَعَى فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ نَاطِحًا

فَخَالِدٌ أَوْلَى بِالتَّعْذُرِ مِنْكُمْ \* غَدَاةٌ عَلَا نَهْجًا مِنَ الْحَقِّ وَاضِحًا.

إلى قولها:

فَإِنْ تَكُ قَدْ أَبْكَيْتَكَ سُلْمَى بِمَالِكٍ \* تَرَكْنَا عَلَيْهِ نَائِحَاتٍ وَنَائِحًا.(2)

تفخر الخنساء في هذه الأبيات بقومها، وتهجو قبيلة سُلمى الكنانية بطريقة ضمنية مُعتمِدة أسلوب الكناية بالتّعريض، ويظهر ذلك في قولها: " ذري عنك أقوال الضلال " تعريضاً بإبطال زعم سُلمى، فكذّبتها بأحسن من التّصريح محاولة القول أنتم أصغر من أن تضاهوا قبيلة بني سليم أو تتحدّوهم ، كما عرّضت بدوام عزّ قومها وقبيلتها، حتى بعد موت أخويها " صخر ومعاوية " لأنّ هذه القصيدة قد قيلت بعد إسلامهما والأدلة التي تشير إلى ذلك واضحة في كلام سلمى والخنساء معاً، ويظهر التّعريض بعزّ وشرف وقوّة قوم الخنساء في قولها: " كفى بنا لكبش الوعى في اليوم والأمس ناطحا " وقد استعانت في تعريضها هذا بالقرائن الحالية " اليوم، الأمس،

(1) ديوان الخنساء ، ص 24.

(2) المصدر نفسه، ص 24.



كبش الوغى، النَّاطِح" والكبش هنا كناية لغوية أو استعارة تصريحية عن قائد الكتيبة وسيد قبيلة سلمى، أما البيت الثاني، فقد عرّضت فيه بشجاعة خالد بن الوليد، في قولها " فخالد أولى بالتّعذر منكم" هذا التّعريض يحمل عبارة محذوفة وهي الشيء الذي كان ينبغي على خالد بن الوليد أن يتعذر به من قوم سلمى ؟ والكلمة المحذوفة هنا هي مربط الفرس، والبحث عنها يُعيننا على فهم معنى الخنساء وقصديتها من تعريضها، الذي يحمل في شقه الآخر تعريضين الأول بقوة بني سليم والثاني بجبن وخور قبيلة سلمى الكنانية، ودلالة هذه التعارضات جاءت مرتبطة بمعطيات وافتراضات مسبقة، معروفة عند كلّ من الخنساء وسلمى الكنانية، لذا فمواطن الحذف هنا معلومة ومفهومة بينهما فقط، أمّا بالنسبة لنا وللقارئ بشكل عام فمجهولة، لذا علينا أن نبحث عنها لمعرفة المعنى المُراد، فالخنساء على علم ودراية بالأحداث التي جرت "يوم الغميصاء" والتي شارك فيها قومها في قتل رجال من قبيلة سلمى الكنانية، تحت قيادة خالد بن الوليد، الذي ابتعثه رسول الله صلى الله عليه وسلم يدعوهم إلى الإسلام، على رأس جيش من المهاجرين والأنصار، ورجال من قبيلة بني سليم، وقد كان في المهاجرين عبد الرحمن بن عوف، الذي كان له ثأر عند بني جذيمة من كنانة، وكذلك خالد بن الوليد، الذي قُتل عمّه " الفاكهه بن المغيرة" مع عوف والد عبد الرحمن، وقد نزل قوم سلمى الكنانية بالغميصاء، "ماء من مياه بني جذيمة" فأسروهم خالد بعدما توجّس منهم الغدر والخديعة، ورغم ادّعاءهم أنهم على الإسلام لم يثق فيهم خالد وقد أخذهم بالحيلة ونزع منهم سيوفهم، وقتل منهم رجالاً، ثأراً لعمّه ولوالد عبد الرحمن بن عوف، الذي عاب عليه فعلته تلك، مع بعض الصحابة، وكان خالد قد دفع ببعض الأسرى يومها إلى رجال من بني سليم قبيلة الخنساء، الذين جاءوا معه فقتلوا أسراهم أيضاً، وقد تناهى الخبر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فغضب منهم غضباً شديداً وقال: «اللهم إني أبرأ إليك مما فعل خالد» فتبرأ من فعله الذي اعتبره من دعوى الجاهلية<sup>(1)</sup>.

وقد تعدّرت سلمى الكنانية في هذه القصيدة بعدم مطالبه قومها بالثأر "اليوم" من قبيلة الخنساء الذين قتلوا رجالاً من قومها يوم الغميصاء بحجة "الإسلام" الذي حسب زعمها من منع قومها وأقعدهم عن الأخذ بثأرهم منهم، لأنّ الإسلام قد حرّم ذلك، واعتبره من دعوى وعادات الجاهلية،

<sup>(1)</sup> ينظر الإمام السيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، حققه وأخرجه حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، ط1، ج1، ص403.

ولكنّ الخنساء، عابت عليها ذلك، وفندت وأبطلت زعمها، وسخرت من ادّعائها ودحضت حجتها، وذلك بمقارنة واقعهم وثأرهم، بثأر خالد بن الوليد، الذي لم يمنعه إسلامه من الثأر لعمه من قوم سُلمى الكنانية ، فإن كان إسلامكم يا سُلمى عذرا وحجة لعدم ثأركم من قومنا كما تدّعين فهذا غير كاف، لأنّ خالد بن الوليد أولى بالتّعذر بالإسلام منكم، لأنّه أسلم قبلكم، ولكنّ لم يمنعه إسلامه من الأخذ بثأر عمّه منكم، إذن في قول الخنساء في القصيدة: "فخالد أولى بالتّعذر منكم " الكلمة المحذوفة ، هي الشّيء الذي كان يُفترض التّعذر به من قبل خالد وهو: "الإسلام" الذي سبقكم إليه، لذا كان حريّ به ألاّ يثأر لعمّه، وكأنّها تريد القول لسُلمى: جبنكم هو من أقعدكم عن ثأركم، وليس إسلامكم. حسب زعمك وكذلك قول الخنساء: "كفى بنا لكبش الوغى في اليوم والأمس ناطحا " والذي يعتبر تهديدا وتحديا ضمنيا لسُلمى وقومها، فالمعطيات والافتراضات المسبقة المتعلقة بهذا التّعريض كثيرة، فقصدتها بكبش الوغى هنا: "مالك بن حمّاد الشّمخي" فارس بني فزارة الذي قتله خفاف بن ندبة السلمي ثأرا للخنساء بمعاوية<sup>(1)</sup>.

والناطق هنا هو خفاف، والكبش هو مالك المذكور في قصيدة الخنساء، كما يحمل قولها هذا، احتمالا آخر وذلك لأنّها قالت عبارة " في اليوم" وكما هو معلوم أن قوم الخنساء بعد إسلامهم توقفوا عن الثأر والقتال، فماذا تقصد الخنساء بقولها: "اليوم"؟ أغلب الظنّ أنّها تقصد أنّنا ورغم إسلامنا مستعدّون لقتالكم اليوم وغدا يا سُلمى ، أو ربّما قد تقصد صولات ابنها "أبو شجرة" الذي ارتدّ عن الإسلام، وقاتل ضدّ كتيبة خالد بن الوليد، في حروب الردّة، وقد قتل من جيش خالد خلقا كثيرا، حتّى قال مفتخرا بفعلته وصولته:

رويتُ رُمحي من كتيبة خالدٍ \* وإني لأرجو من بعدها أن أعمر<sup>(2)</sup>.

وقد يكون قصد الخنساء من قولها عن خالد : "غداة علا نهجا من الحقّ واضحا" قيادة خالد للجيش، ودعوته للإسلام زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، أو ربّما قد تقصد محاربته المُرتدين عن الدّين ومانعي الزّكاة، زمن أبي بكر الصديق، كلّ هذه الاحتمالات والافتراضات المسبقة محتملة وقد تدخّلت في تشكيل وبلورة هذه التعاريض والصور الكنائية، وساهمت في توجيه

(1)ديوان الخنساء، ص24.

(2)المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تعليق أبو الفضل إبراهيم، ج: 1 ط، 3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1977، ص304 .

دلالاتها الضمنية وأكسبتها بعدا تداوليا أكثر منه فنيا، أو نفسيا، فلولا معرفتنا بهذه المعطيات والملابس التي سبقت القصيدتين للخنساء وسلمى الكنانية، لما وصلنا إلى معرفة هذه الدلالات الضمنية المخفية في ثنايا هذه الصور الكنائية عند الخنساء.

#### 4. الأبعاد التداولية للصورة المجازية:

إنَّ أول سمة تداولية للصورة المجازية عند الخنساء تتمثل في البصمة الشخصية التي تحملها صورها المجازية، سواء في مجازها المرسل أو العقلي، وهو ما يصطلح عليه في حقل التداولية "القصدية" فكل صورة مجازية مهما كانت مُعقَّدة المعنى فهي في الواقع تحمل حقيقة واحدة، من اختيار المتكلم ونسج تخيلاته، وتعكس جانبا مهماً من شخصيته وفكره وإهتماماته، وإذا كان التصوير الفني بشكل عام والمجازي بشكل خاص يقوم على اتساع عنصر التخيل، الذي يتفاوت نسبيا من شاعر إلى شاعر، ومن شخص إلى آخر، فقد يجد عند الشعراء مكانا رحبا، وحقا خصباً للإبداع والخيال، فيجنحون بتخيلاتهم، وينسجون صوراً مجازية مُبتدعة من اختراعهم الشخصي، وخيالهم الجامح، ويحملونها ما يشاؤون من نوازعهم الفكرية الشخصية، ومكبوتاتهم النفسية، ويتركون بعدها للقارئ مهمة ومسؤولية البحث عن مقاصدهم والدلالات الحقيقية لصورهم ومراميهم، وبهذا تكتسي كل صورة مجازية "فضلا عن أبعادها الفنية والنفسية" بعدا تداوليا ذاتيا يتضمن قصديّة وبصمة الشاعر، فذكره القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي، تكون عادة من اختياره الشخصي، وهي من تحدّد غرضه وقصده الحقيقي في الصورة وهذا ما يدخل في باب القصدية وعلاقة الصورة المجازية بالحالة النفسية والاجتماعية لصاحبها.... وكلّ هذا يُعطي الصورة المجازية بصمة شخصية ودلالة فردية وهذا من صميم إهتمامات الدراسات التداولية.

وكثيرة هي الصور المجازية التي تحمل بصمة وتوقيع الخنساء، والذي يظهر في دلالة صورها المجازية التي تتسم بالخصوصية، فالخصوصية عند الخنساء تظهر على مستويين اثنين لا ثالث لهما.

**1. خصوصية فردية:** وتتمثل في تلك الصور المجازية ذات الدلالة الذاتية والتي تُعتبر انعكاسا حتميا لحياة الخنساء، ومرآة لتجاربها وما يعترّيها من مشاعر وعواطف شخصية متعلقة بمأساتها وتجربتها الشعرية والشعورية، ونوازعها الفكرية، ويظهر ذلك في المجازات التي تعبّر فيها عن شخصيتها و التي تميل فيها عادة إلى المبالغة والتّهويل، وحبّ الدراما والتّمثيل، كقولها مثلا :

دارت بنا الأرض أو كادت تدور بنا \* يا لهف نفسي فقد لاقيت صنيديا  
ضاقَت بي الأرض وانقضت مخارمها \* حتى تخاشعت الأعلام والبيد  
وإذ يتحاكم السادات طرا \* إلى أبياتنا وذوو الحقوق  
لو كنت حيا كان إطفاء جهله \* بحلمك في رفي وحلمك أوسع  
ولهفي على صخر لقد كان عصمة \* لمولاه إن نعل بمولاه زلت  
وكنيت إذا كف أتك عديمة \* ترجي نوالاً من سحابك بليت.  
فلم ينزع ومما قصرت يداه \* ولم يبلغ ثنائي حيث حلت<sup>(1)</sup>

قول الخنساء: "دارت بنا الأرض"، "وضاقت بنا الأرض" مجاز مرسل علاقته الكلية حيث أطلقت الكل وهي الأرض وهي الكوكب العظيم، وأرادت جزءا منها، ولكن الحقيقة القابعة خلف هاتين الصورتين المجازيتين، هي التعبير عن هول مصابها وبيان ردة فعلها لحظة سماعها نعي أخيها، فدوران الأرض بالخنساء وضيق مخارمها عليها جاء ليعبر عن شدة الصدمة وعظيم الخطب و المصاب، وفي هذا مبالغة وتهويل، يعكس حقيقة أسلوب الخنساء وشخصيتها وطريقة حزنها كما رأينا في الكثير من صور شعرها .

وكذلك الأمر بالنسبة لقولها: "إطفاء جهله بحلمك"، "إن نعل بمولاه زلت" فكلاهما مجاز عقلي، فالأول أسندت فيه الخنساء فعل الإطفاء إلى المصدر "حلم صخر" لا إلى صخر ذاته، والصحيح إسناد الإطفاء إلى صخر لا إلى صفة الحلم فيه، وفي الصورة الثانية أسندت الخنساء الزل والوقوع إلى النعل لا إلى صاحب هذا النعل، لأن النعل سبب من أسباب الزل والسقوط، وفي هاتين الصورتين من المبالغة ما يعكس حقيقة عظمة صورة صخر في نفس الخنساء، الذي جعلت حلمه كالماء الذي يُطفئ حرارة ونار الجهلاء، وجعلته عصمة للأيتام والأرامل والموالي من الزل، إن هم زلت بهم الأقدار، وطوّحت بهم الحاجة، أما قولها: "يتحاكم السادات إلى أبياتنا" فهو مجاز مرسل علاقته المحلية والذي يصح أن السادات يتحاکمون إلى أسياد بني سليم لا إلى ديارهم وبيوتهم، التي هي محل سكناهم، وفي هذا أيضا من الاعتزاز والافتخار بالأهل والديار ما لا نجده عند كثير من الشعراء، مثلما نجده في شعر الخنساء، التي سحبت عباءة السيادة والشرف من الأسياد والعباد، ونسبتها إلى الديار و الجماد، أما قولها: "إذا كف أتك

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 20،18،91،104،41،40.

عديمةً" وقولها "وما قصرت يده" فكلاهما مجاز مرسل علاقته الجزئية، وقد عبّرت الخنساء بالكفّ عن المتسوّل أو السائل بدل اليد لتناسُب كلمة الكفّ التي هي راحةٌ وبطنُ اليد مع فعلِ الأخذ والتسوّل، ولأنّها عادة تكون هي اليدُ السفلى لا العليا، لما يستقرّ فيها من مال وطعام ونحوه في بطن راحتها.

وعبّرت الخنساء عن كرم أخيها بقولها: "وما قصرت يده" فعدمُ تقصير يديه أو تأخّرها عن فعل الخير والعطاء، نسبته إلى يديه والذي يصحّ تأخّر الخير والعطاء يُنسب إليه ككلّ، لا إلى جزء من جسمه فقط، والذي جعلته الخنساء في اليدين، وذلك لأنّ الشائع والمُداول في التعبير عن الكرم عند العرب عادة يكون في طول اليدين، لذا قالت الخنساء بأسلوب النّقي "وما قصرت يده" والذي يعطي الصّورة المجازيّة دلالة رمزيّة وشيئا من الخصوصية قولها في آخر هذا البيت "ولم يبلغ ثنائي حيث حلّت" وهو اعتراف من الخنساء وإقرار بتقصيرها في شكر أخيها وبيان عدم قدرتها على مجارة فضله عليها، وعلى العموم كلّ هذه الشّواهد من الصّور المجازيّة التي سقناها آنفاً، تحمل من الدّلالة الخصوصية ومن القصديّة والبصمة الشّخصية، ما يجعلها صورا مجازية خنسانية فقط، لأنّها انعكاس لتجربتها ومأساتها و بصمةٌ تميّز أسلوب تفكيرها وتصويرها، وهي المعروفة بالمبالغة والتّهويل، والتّمجيد والتّبجيل، لكلّ شيء جميل يتعلق بأخيها، وبهذا تكون دلالة هذه الصّور المجازية تداوليّة أكثر منها فنيّة أو نفسيّة.

## 2. الخصوصية الجماعيّة للصّور المجازيّة عند الخنساء:

وأقصد بالخصوصيّة الجماعيّة تلك الصّور المجازيّة، التي تُعبّر عن جاهلية الخنساء، وما تحمله لغتها من خصوصيّة اجتماعيّة وثقافيّة، ودينيّة، ولغويّة، وسياسيّة، وحتى عُرفيّة، فالخنساء ابنة بينتّها وجيلها، ويعتريهم ما يعتريها، فهي لا تُشكّل صورها المجازيّة من هواء أو من خواء، إنّما تغترف صورها من محيطها والمؤثّرات الحسيّة المُحيطة بها، ومن واقعها، وكلّ هذا يُشكل وعاءً لغويا وثقافيا جاهليا لصورها، حيث يشترك فيه كلّ من عاصرها من شعراء جيلها، وحتى العوام من النّاس في زمنها، وهو ما يفرضُ على الخنساء نمطا خاصا من التّصوير، ويدعوها إلى الالتزام بقواعد التّواصل والتّعبير المعروفة، ومراعاة أحوال ومستويات النّاس وظروف التّلقّي في زمنها الجاهلي، وذلك من أجل إقناعهم أولاً، والتّأثير فيهم بصورها وشعرها ثانياً، وبهذا تكتسي صورها المجازيّة طابع الخصوصية الجماعية، خصوصية مرتبطة بزمّن الجاهلية، ومن أكثر صورها المجازيّة التي تعكس طريقة تفكير أهل الجاهلية، مجازاتهم

العقلية التي يسندون وينسبون فيها كل ما حلّ بهم من هم وغم إلى الزمن، والدَّهر، والأيام، وغيرها من الأشياء الغيبية المجردة، التي كانت تسيطر على تفكيرهم وعقيدتهم، وأسلوب تصويرهم، ومثل ذلك في شعر الخنساء قولها :

وعَادَا قَدْ عَلَاهَا الدَّهْرُ قَصْرًا \* وَجَمِيرَ والجُنُودَ مَعَ الجُنُودِ  
يا عَيْنُ مَالِكٍ لَا تَبْكِينَ تَسْكَابَا \* إِذَا رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابَا  
إِنَّ يَوْمَ ابْنِ الشَّرِيدِ وَرَهْطِهِ \* أَبَادَ جَفَانًا والقُدُورَ الرِّوَاكِدَا  
فَأَصَابَنَا رَيْبُ الزَّمَانِ \* فَهَلَّأْنَا مِنْهُ بِنَاطِحِ  
فَكَأَنَّمَا أَمَّ الزَّمَانُ \* نُحُورَنَا بِمُدَى الذَّبَائِحِ  
إِنَّ الزَّمَانَ وَمَا يَفْنَى لَهُ عَجَبٌ \* أَبْقَى لَنَا ذَنْبًا وَاسْتَوْصَلَ الرَّأْسَ  
أَبْقَى لَنَا كُلَّ مَجْهُولٍ وَفَجَّعَنَا \* بِالْخَالِمِينَ فَهُمْ هَامٌ وَأَرْمَاسٌ<sup>(1)</sup>

الخنساء على غرار كل شعراء الجاهلية، الذين يسندون كل ما حلّ بهم، من هم وغم إلى الدَّهر وإلى زمانهم وأيام حربهم، تحذو حذوهم، وهذه خاصية من خصائصهم، تخص عقيدتهم وأسلوب تفكيرهم، وتظهر البؤر المجازية في الشواهد الآتية: "علاها الدَّهر، راب الدَّهر، إِنَّ يوم ابن الشريد أباد جفانا، أصابنا ريب الزمان، أَمَّ الزمان نحورنا، وغيرها كثير في ديوانها " وكلها مجازات عقلية تحمل خصوصية جاهلية، ولا بأس أن نأخذ البيتين الأخيرين لنتبين دلالتهما المجازية وأبعادهما التداولية، بمعرفة دلالتها عبر الزمن والثقافات، حيث أسندت الخنساء هنا فعلا الإفناء والإبقاء إلى الزمن وهو أمر شائع في كلام العرب والشعراء، واستعارت الذنب لتعبّر عن الأراذل والعوام من الناس، واستعارت الرأس لتعبّر هنا عن السيادة والقيادة والذي يتمثل في صخر، وفي استعارة الخنساء الرأس للتعبير عن صخر شق مجازي علاقته الجزئية فغرض الخنساء هنا ليس المشابهة إنما التعبير عن سيادته برأسه ، فالرأس جزء من صخر لا صخر كله، والموت حين أخذ صخرا أخذ رأسه معه، وإنما عبرت به الخنساء لأنه رمز للسيادة ومناطق كل شيء جميل عند الرجال، فهو مركز الذكاء والفراسة، والجمال وغيرها من المزايا والخلال، التي ترسم عادة على ملامح الوجه والرأس، لذا من عادة العرب أن يعبروا به عن السيد والقائد، هذين البيتين هما من جعلنا جريرا يُعزّ صاغرا ومعتزفا بشاعرية الخنساء، التي يقول أنها

(1) ديوان الخنساء ، ص 39، 32، 22، 88.

ما فضلته إلا بهذين البيتين لما فيهما من حكمة بالغة، والتعبير عن السيد والقائد برأسه كان وما زال مُتداولاً في الثقافة العربية إلى يومنا هذا، وما زالت الدلالة المجازية الرمزية للرأس شائعة إلى الآن، رغم تغيّر وتعاقب الأجيال، وتراجع مستوى اللغة العربية، وفصاحة الأمثال الشعبية، والفرق بينها هو التفاوت الحاصل في المستوى اللغوي بين الصور الفنية المجازية زمن الجاهلية، وصورنا المجازية بلغتنا العامة فقط، هذا التفاضل هو ما يعطي الصور المجازية شيئاً من الخصوصية الزمنية والدلالة التداولية.

حيث يقابل هذه الصور في تراثنا الشعبي قصة طريفة متداولة عن مجنون كان يعيش في الجزائر العاصمة، وكان مولعاً بجمع أذنان ورؤوس الغنم، لذا كان كثير التردد على الجزارين، الذين يعطونه بعضها دون مقابل لزهّد ثمنها وعزوف الناس عنها، في سبعينيات القرن الماضي، وكان بعض السفهاء من الناس يتبعونه ويعيرونه بجنونه وورثاة ثوبه، وهو لا يعيرهم اهتماماً، عند حمله تلك الرؤوس والأذنان، ودماءها تتقاطر عليه وتلطّخ الأسمال والنياب، وحدث يوماً أن تبعوه وأخذوا يسخرون منه كالعادة، ويردّدون عبارات تنمّ عن سخفهم وحُمقهم وذهاب عقولهم، فاتّجه بتلك الرؤوس والأذنان إلى شاطئ ساحة الشهداء، ورماها في البحر، فغرقت الرؤوس وطفّت الأذنان فوق الماء، فالتفت إليهم قائلاً وبكلّ عفوية وحكمة: "ذهبت الرؤوس وبقيت الأذنان" وطبعاً هو لم يكن يقصد شيئاً، فدلالة صورته حرفية لا أكثر، ولكنّها حكمة المجانين التي يجريها الله على ألسنهم حتى قيل فيهم: "خذوا الحكمة من أفواه المجانين". والشاهد عندنا في هذه القصة الطريفة، هو الدلالة التداولية لكلمة الرؤوس والأذنان، فالمعنى المخبوء والذي قد يكون فهمه بعض السفهاء ممن كانوا يتبعونه ويتضحكون عليه، أنّ الرؤوس تعني وتمثّل أهل الحكمة والكياسة من الناس، الذين لم يسخروا من ذلك المجنون، ولم يتبعوه أمّا الأذنان فهم أولئك السفهاء الذين بقوا خلفه يسخرون منه بكلّ غباء، ولم يذهبوا مثلما ذهبت رؤوس الناس والأغنام وغرقت في شاطئ البحر.

إنّ الدلالة المجازية والاستعارية والرمزية والتداولية لكلمة الرؤوس، تتغير بتغير الحكم والأمثال وتتغير بتغير وتعاقب الأجيال، فعند الخنساء كانت تعني السيد والقائد وفي قصة المجنون كانت الرؤوس تعني أهل الحلم وذوي النُهي، وكثيراً ما تُستعمل هذه الصورة المجازية في الشعر الشعبي عندنا حيث يُتداول بينها وفي تراثنا الشفوي من الشعر الملحون، قصة رمزية عن الحياة

الزّوجية اليوم، والصّراع الدائم بين الأزواج عن القيادة والقوامة داخل البيت وخارجه، حيث يقول الشاعر:

تَنَاطُحُ الثَّوْرُ مَعَ الْبَقْرَةِ \* وَكَيْ غَلَبْتُوْ وَلَا يَنْدَمَمْ

وَالْكَعَالَةَ سَبَقْتُ الرَّأْسَ \* وَاشْ مِنْ الْجِيلِ تَنْجَمْ

دلالة الرأس و الكعالة أي "الذنب" هنا تتغير قليلا عن دلالتها عند الخنساء، التي كانت عندها تعني العبيد والسادة، غير أنّها في هذين البيتين من الشعر الشعبي، ترتبط بالأنوثة والذكورة، وتدور في فلك الرعية والقيادة، ففي اعتقادي أنّ هذا الشاعر لا يريد الإساءة للمرأة بالتعبير عنها بالذنب، ولو كان قصده كذلك، لما استعار لها صورة البقرة القويّة، التي تغلبت على الثور، فالمرأة تمثل الذنب في موروثنا الشعبي، لأنّها تَبَعُ للرجل في عرفنا، وليس لأنّها أقلّ قيمة منه، والرجل يمثل الرأس لأنّه يقود لا لأنّه يسود، فهو يسوق ويسبق المرأة أثناء مشيتها وله حقّ القوامة والولاية عليها، وهذا طبعا يعكس عقيدة و فكر جيل معين، كما عكست الصّور المجازيّة عند الخنساء ثقافة جيلها الجاهلي، هذا التّباين الحاصل في دلالة كلمتيّ وصورتي الرؤوس والأذنان في الشعر الجاهلي والأمثال الشعبيّة وشعر الملحون، عبر تعاقب الأجيال، هو ما يجعل دلالة هذه الصّور المجازيّة تداوليّة أكثر منها فنية أو نفسية.

#### 4. الأبعاد التداولية للصّورة الرّمزية:

لقد رأينا في دراستنا للبعد النفسي للصّورة الرّمزية أنّ الخنساء برعت في توظيف الدلالات الرّمزية لمظاهر وظواهر الطبيعة في معظم قصائدها وصورها الفنيّة بطريقة لاشعورية، فقد استثمرت ووظفت هذه المظاهر الطبيعيّة واستلهمت منها دلالات إيحائيّة جديدة، مثلها في ذلك مثل من سبقها من شعراء الجاهليّة، الذين اتّخذوا من الطّبيعة مصدرا لما تحمله كلماتهم وأفكارهم من دلالات رمزيّة ذات أبعاد عقائديّة أو اجتماعيّة أو عرفية كانت سائدة بينهم، أو حتى دلالات ذاتية متعلّقة بتجربة الشاعر الشّخصية، وقد اتّخذوا من هذه الرّموز الطبيعيّة مطيّة وأوعية، وإن صحّ القول أقنعة تمويهية يخبّئون فيها مشاعرهم، وأحبّتهم، وخصوصيّاتهم، وكلّ ما يعتلج ويختلج في خواطرهم وصدورهم، ولا يستطيعون البوح به علانية، فجعلوا من الطّبيعة رمزا للمعشوقة، ومن الأسد رمزا للشّجاعة والقيادة، وجعلوا من الشّمس والقمر رمزا للجمال أو العبادة، وغيرها من المظاهر والظواهر الحسيّة والمجرّدة التي تحمل في ثناياها دلالات رمزيّة، قد تتحكّم فيها عدّة سياقات تاريخية واجتماعية وغيرها، وذلك مردّه حسب رأي كعوان محمد الذي يقول في



هذا الصدد: " يعمد الكائن البشري إلى اختيار رموزه استنادا إلى قاعدة عرفية بعيدة كل البعد عن المنطق والاستدلال العقلي، فالإنسان يعمد إلى الرّمز من أجل التّعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتّمثيل، فهو أداة حاسمة في تنظيم التّجربة الإنسانية، وذلك لأجل جعلها تجربة عامة ومشتركة بين جميع الأمم" (1) .

حيث يتضمّن الرّمز ويحتوي ويختزل عدّة سياقات ثقافية ولغوية واجتماعية، ويخضع لعدّة عوامل نفسية وشخصية تساعد في عملية خلقه وتكوينه ومنحه هذه الميزة الإيحائية الرّمزية، ويُعدّ هذا من صميم اهتمام الدّراسات التّداولية، التي لا تدرس اللّغة لذاتها بعيدة عن صاحبها أو سياق إنتاجها، بل تهتمّ بصاحبها أولا ، وبالظروف المحيطة به ثانيا، وبكلّ العوامل المساهمة و المتحكّمة في تشكيل وبلورة صور الشّاعر وكلماته، وتوجيه دلالاتها، لذا فالبعد التّداولي للصّورة الرّمزية لا تتحكم فيه الدّلالة المعجمية السّطحية للملفوظ ، بل تتحكّم فيه وتوجّهه السّياقات التي أشرنا إليها، بالإضافة إلى قصديّة صاحبه، والحالة النفسية المتحكّمة فيه لحظة ميلاد الرّمز .

وقد يكون الرّمز علامة أو أيقونة مُتعارف عليها في حيّز جغرافي معين، وبين تركيبة بشرية محدّدة، عندها يتّصف بالخصوصية الجماعية كمعايير الجمال حسب كل جنس ولون بشري، وقد يتّصف الرّمز والأيقونة بالشّمولية والعالمية كالميزان الذي يرمز في كلّ الثقافات إلى العدالة، واللّون الأبيض الذي يرمز في الغالب إلى السّلام، والأفعى والكأس يرمزان إلى الصيدلية، وهكذا مع بقية الرّموز السّيميائية، وكذلك الأمر بالنّسبة للرّموز اللّغوية أو الدّوال اللّسانية كما يسميها علماء الدّراسات اللّسانية، هذا النّوع من الرّموز اللّغوية معروف في كلّ اللّغات، ويختلف باختلاف الثقافات، فقد يتّصف بالشّمولية والعالمية خاصة في عصرنا هذا عصر المعلوماتية، حيث أصبح العالم قرية صغيرة ، وقد يتّصف بالخصوصية، سواء كانت شخصية وذاتية، أو متعلقة بتركيبة بشرية أو لغة معينة، هذه الخصوصية للرّمز، هي من يعطيه دلالة وبعبارة تداوليا، فإن كان توظيف صورة الدّئب عند العرب يرمز للمكر والخديعة فهو يرمز عند الأتراك للسيادة والقيادة والشّرف، وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى رمزية الأسد والنّاقة والشّمس والقمر والدّب والثّعبان.. وغيرها من المُدركات الحسيّة الطّبيعية والتي تتغيّر دلالاتها الرّمزية

---

(1) كعوان محمد، الرّمز والعلامة والإشارة، " المفاهيم والمجالات"، الملتقى الوطني الرابع السيميائي والنّص الأدبي، ص 16.

بتغير اللغات والشعوب والثقافات والأشخاص والمستويات الفكرية والحضارية، وهذا ما يعطي الرّموز صبغة وأبعادا تداولية خاضعة خضوعا آليا لعدّة سياقات قد أشرنا إليها .

" فالفاظنا في أصل نشأتها كانت تعبر عما يقع تحت الحسّ أو الحواس ، فانقل بها الأسلاف الأولون إلى التعبير عن خوالج نفوسهم وعقولهم ، ولكنهم كانوا يدركون دلالتها الحسيّة الأولى ، وكانت تصطبغ بألوانها دلالتها المعنوية الجديدة وما انتقلت إليه من مجاز أو استعارة، وكأنّما الشّاعر يعود بنا إلى هذه المحاولة الإنسانية القديمة، أو كأنّه يصنع لنا لغتنا من جديد صنعة يُبقي فيها لأشياء أسماءها ودلالاتها الظاهرة، بينما يُسمي أشياء أخرى وفق خياله تسمية جديدة، لدلالات غيبية لا يدركها سواه، وبذلك يعيد وصلها بعالمنا القديم المحسوس، يقوده في ذلك عمق بصيرته ورؤيته الذي يجعله يرى الشّجاع الجريء أسدا والجميلة الفاتنة قمرا.<sup>(1)</sup>

والخنساء ككلّ شعراء الجاهلية لم تتبنى اللغة الرّمزية وتتجه إلى توظيفها بطريقة اعتباطية عبثية، حتى وإن ابتدعت وابتكرت في كثير من الأحيان لغة رمزية خاصة بها وبتجربتها الشعريّة والشّعورية، إلّا أنّها كثيرا ما كانت تمتاح مادّة رموزها وصورها من مظاهر وظواهر طبيعية ذات دلالات رمزية جماعية، متعلقة بالطّقوس الجاهليّة، وبعاداتهم وثقافتهم ولغتهم، وما يحيط بهم من مدركات حسية ومعنوية، لذا فالدّلالة الرّمزية لهذه المظاهر والظواهر الطبيعية حتى وإن كانت خاصة بها، فهي واضحة ومفهومة بين أبناء جيلها، ومتداولة بينهم وبين شعرائهم وإن لم يقصدوا ذلك، لأنّ الرّمز يستمدّ دلالاته وكيّنونته من البيئة التي وُلد فيها، ومن السّياقات المحيطة به، فكلّ شاعر جاهلي يُدرك ويعرف الدّلالة الرّمزية للقمر والظّبية والأسد في ذلك الرّمن، أمّا اليوم فقد فقدت هذه المدركات الحسية دلالاتها وبريقها الرّمزي والإيحائي، واكتسبت دلالات رمزية جديدة، وقد تختلف أحيانا الدّلالة الرّمزية للكلمة ذاتها من شاعر إلى آخر بل عند الشاعر نفسه، ومردّ ذلك الاختلاف إلى طبيعة كلّ شاعر وشخصيته، وحالته النّفسية وثقافته، وبيئته وحتى لغته وتجربته الشعريّة والشّعوريّة الخاصة.

فقد يرمز شاعر ما بالقمر إلى ربّه وآخر إلى عشيقته، وأخرى إلى أخيها أو أبيها أو حبيبها وهكذا مع كلّ الرّموز باختلاف أنواعها، هذا التّباين في الدّلالة الرّمزية للكلمة الواحدة يُعطيها مزيدا من الخصوصية والقصدية الذاتية ، ويجعلها ذات صفة زئبقية و هُلامية، يخبئ

<sup>(1)</sup> شوقي ضيف ،في النقد الأدبي ،ص162.

الشاعر خلفها ومن خلالها حالة النفس، وقصديته الذاتية وحتى هويته الشخصية، وتزداد الصورة الرمزية خصوصية وهلامية كلما اتسعت دائرة استعمالها .

"فالرمز يتميز عن باقي الأساليب الفنية بصلاحيته للاستعمال، إذ تلعب العوامل النفسية وسياق الموقف دورا هاما في تحديد دلالاته، إضافة إلى كونه يشمل كل أنواع المجاز المرسل، والتشبيه والاستعارة والكناية"<sup>(1)</sup> .

ولا يختلف عن الصور الفنية الأخرى، فإن كانت الصور تشكل الوعاء اللفظي، فالرمز هو الماء والمعنى، وكل صورة فنية بحضورها المكثف في كل قصيدة شعرية تغدو بطريقة آلية وتحوّل إلى صورة رمزية مع الزمن، لذا اتجه الشعراء قديما وحديثا إلى تبني هذا اللون من التصوير الفني سواء عن قصد أو غير قصد، لأنه أكثر الأساليب الفنية شمولية وهلامية وفاعلية ودينامية، وذلك لأنه يعطي المتكلم بشكل عام، والشاعر بشكل خاص مساحة كافية للمناورة ، ويمنحه مزيدا من الحرية والخصوصية، ويساعده في إخفاء ذاته ومشاعره، وانفعالاته وعقده النفسية، خلف الدلالة المعجمية واللفظية التي تطفو على سطح الصورة، أو القصيدة و التي عادة يتلقفها العوام من الناس، أمّا القارئ الذكي وصاحب الحس المرهف والرؤية النقدية الثاقبة والقراءة التأويلية الفاحصة والممحصّة، وحده من يستطيع أن يكتشف الشفرة السرية التي تقوده إلى معرفة وتعرية المعاني المخفية في ثنايا وحنايا أقنعة الصور الرمزية، وتلكم هي الدلالة التداولية .

ومن الصور والكلمات الرمزية ذات الأبعاد التداولية في شعر وصور الخنساء، ما يتعلق بالزمن كالليل، و اليوم والدّهر، وما يتعلق بالطبيعة كالنّاقة والحمامة، والطّبية، والطّيور وما يتعلق بالعقيدة كرمزية الماء، والقبر، والشمس، والقمر، وغيرها من الطقوس والممارسات، وما يتعلق بالسيادة، كالكبش والأسد والعمامة وعلو البناء، وما يتعلق بالجمال كالذهب، والدينار، والسوار الذهبي، وغيرها من الدلالات الرمزية الإيحائية الخاصة والشمولية عند الخنساء .

"فنحن في الشعر لسنا إزاء ألفاظ دقيقة ، لها دلالات دقيقة ، وإنما نحن إزاء رموز تعبّر عمّا تختلج به نفوس الشعراء من مشاعر ، وهي رموز قاصرة يستعينون على تصورها بالخيال

---

(1) كعوان محمد، الرمز والعلامة والإشارة ص 16 .

والموسيقى ولكن قصورها لا يغادرها مغادرة تامة، بل تظل تسبح في ضباب قليل أو كثير وهذا ما يجعلها واسعة الدلالة " (1)

4.1. رمزية الزمن وبعده التداولي: لقد كان للزمن في شعر الخنساء بعد رمزي وتداولي، يرتبط تارة بعادات وطقوس أهل الجاهلية، وتارة أخرى يرتبط بشخصية الخنساء وحالتها النفسية وتجربتها الشعرية والشعورية، وقد رأينا رمزية بعض كلماتها وصورها في الفصل السابق، فلا الشمس عندها شمس ولا اليوم يوم، ولا الليل ليل، ولا الغروب غروب، ولا الشروق شروق، فقد استعملت الخنساء هذه الكلمات الدالة على الزمن استعمالاً رمزياً خاصاً مرتبطاً بالأحداث المهمة في حياتها وفي قبيلتها، وقد ارتبطت معظم الرموز بثأرها وحزنها على أخويها بشكل خاص، ومن أكثر الكلمات الدالة على الزمن في شعر الخنساء، والتي استعملت استعمالاً رمزياً نظراً لكثرة ترددها وكثافة ورودها في ديوانها هذه الكلمات " الدهر، اليوم، الليل، الشروق، الغروب، "وسنتناول بعض الشواهد الشعرية والصور الرمزية بالدراسة والتحليل لنتبين أبعادها التداولية .

حيث نقول الخنساء عن الدهر :

يا عينُ مالكِ لا تبكين سَكاباً \* إذا رابَ دهرٌ وكانَ الدهرُ رِياباً .  
تبكي خُناسٌ على صخرٍ وحُقَّ لها \* إذا رابها الدهرُ إنَّ الدهرَ ضرارُ .  
لا بدَّ من مِيتَةٍ في صَرفِها عبْرُ \* والدَّهرُ في صَرفِهِ حولٌ وأطوارُ .  
ليبكِه مُقَتِّرٌ أفنَى حَريبتَهُ \* دَهرٌ وحالُهُ بُؤسٌ وإقْتارٌ (2).

لفظ الدهر في شعر الخنساء تكرر أكثر من خمسين مرة حتى أصبح تكررُه ظاهرة فنية ورمزية بارزة في شعرها، يدل على بؤرة توترها، وخصوصية فلسفتها ورؤيتها للدهر، فالدهر عندها لم يرتبط بالزمن، وإنما ارتبط عندها بالفناء والموت، والجبروت، والسلطة القاهرة المطلقة وبالقوة الغيبية، لذا في كثير من الأحيان تدمه وتتبرم منه ومن تصاريفه، وتتهمه بالظلم والجور في حكمه، لأنه بالنسبة لها رمزٌ للفناء، وسببٌ للبؤس والشقاء، شأنها في ذلك شأن رؤية وفلسفة كل الشعراء العرب زمن الجاهلية، الذين نسبوا كل ما حل بهم ونزل بساحتهم من دمار أو عار ومن

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 130.

(2) ديوان الخنساء، ص 7، 47، 50.

بلاء أو شقاء إلى هذا الدّهر المسكين، الذي لا حول ولا قوة له إلا بالله ، فهذه الرؤية الفلسفية والعقدية مرتبطة بثقافة العرب زمن الجاهلية ونظرتهم العقدية والدينية لحقيقة الدّهر الذي ارتبط عندهم بالموت والحياة، وقد تبنتها الخنساء وعبرت عنها في شعرها وثنايا صورها، هذه الرؤية الجاهلية تبددت بمجيء الإسلام، الذي بين للمسلمين أنّ الدّهر ما هو إلاّ الزّمن المطلق الذي أوجده الله، وأن الله هو من يملك حق التّحكم فيه وفي تصاريفه، وقد جاءت أحاديث كثيرة وآيات تلوم العرب على رؤيتهم وعقيدتهم الفاسدة تجاه الدّهر، وتنهاهم عن التّبرم منه أو سبه . حيث جاء في الحديث القدسي حديث يرويه أبو هريرة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: قال الله تعالى : « يسبّ بنو آدم الدّهر، وأنا الدّهر، بيدي الليل والنّهار »<sup>(1)</sup>.

وقد بين العلماء معنى الحديث أن الدّهر هنا ليس من أسماء الله ولا من صفاته، وإنّما الله من أوجده وتصرف فيه بحكمته وعلمه، كما ورد في القرآن الكريم بيان رؤيتهم الضيقة للدّهر في قولهم: « وما يهلكنا إلاّ الدّهر »<sup>(2)</sup>، إذن هذه الدّلالة الرّمزية للدّهر والتي كانت سائدة في الجاهلية وتبنتها الخنساء في فلسفتها ورؤيتها، تحمل في طياتها أبعادا تداولية، فرضتها عادات وتقاليد وعقيدة موروثية في التّراث الجاهلي، ولا يمكن التّوصّل إلى هذه الدلالات الرّمزية الإيحائية للدّهر إلاّ بمعرفة وإطلاع مسبق على رؤية وفلسفة شعراء الجاهلية تجاه الدّهر، فهو لم يرتبط عندهم ولا عند الخنساء بالزمن وإنّما ارتبط عندهم بثنائية الفناء والبقاء و الموت والحياة وهذا ما يجعل دلالاته اليوم تكتسي بعدا رمزيا وتداوليا.

ومن الأزمنة التي تحمل بعدا رمزيا وتداوليا في شعر الخنساء، دلالة اليوم واللّيل، فكلمة اليوم عند شعراء الجاهلية بشكل عام، والخنساء بشكل خاص، بعيدة كلّ البعد عن المعنى الحقيقي لهذه الكلمة، والمتعلّقة أساسا عندنا بتعاقب اللّيل والنّهار لا أكثر، أمّا دلالة اليوم عند الخنساء يرتبط عندها بمقتل أخويها وبأيام تأرها والحروب التي مرّت بها، فسمي يوم قتل معاوية بيوم "ذات الأثل" ويوم قتل صخر سمي " يوم حوزة، أو يوم الكلاب " وقتلهم رجالا من بني كنانة كان في " يوم الغميصاء" وارتبطت كلمة اليوم عندها بأيام الحروب والتّأثر في قولها :

**ألا إنّ يوم ابن الشّريد ورهطه \* أباد جفانا والقذور التّرواكدا**

(1) محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، مختصر صحيح البخاري ، تحقيق محمد زهير، دار طوق النجاة ، ط1، الجزائر، ص 6181.

(2) سورة الجاثية، الآية 24.

يا صخر قد كنت بدرا يستضاء به \* فقد ثوى يوم متّ المجد والجود.<sup>(1)</sup>

تتحو الخنساء هنا منى من سبقها من أهل زمانها، فالعرب كانوا يربطون أيام حربهم وحلهم وترحالهم بالأيام، وقد جاء القرآن الكريم موافقا لأسلوبهم في الكلام، كقوله تعالى مخلدا غزوة حنين: «وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئًا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمْ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ»<sup>(2)</sup>.

الخنساء هي الأخرى توظف و تستعمل الدلالة الرمزية لليوم، للدلالة على الفجعة أو الثأر، فدلالة كلمة اليوم عندها مرتبطة بأحزانها والأحداث المهمة في حياتها والتي مرت بها، وهذا ما يجعل لكلمة "يوم" دلالة رمزية خاصة وبدا تداوليا لا يُعرف معناه إلا بمعرفة السياقات المختلفة المحيطة بكلمة يوم في القصيدة، فالיום عندها يتعدى دلالاته الحقيقية الكرونولوجية التي نرصدها في تعاقب عقارب الساعات والدقائق في ساعاتنا اليومية لليوم في مفهومنا نحن . ومن الأزمنة التي تحمل بعدا رمزيا وتداوليا كلمة "الليل" هذا الغول الأسود الذي يخيف الخنساء ويطاردها كالشبح، وقد استخدمته الخنساء استخداما رمزيا خاصا بها وبجربتها الشعرية وحالتها النفسية الشعرية، فتقول عنه :

أَبَى طُؤْلُ لَيْلِي لَا أَهْجَعُ \* فَقَدْ غَالَنِي الْخَبْرُ الْأَشْنَعُ

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا السَّهُودَا \* وَبَتَّ اللَّيْلُ جَانِحَةً عَمِيدَا.

أَرْقُتُ وَنَامَ عَنْ سَهْرِي صَحَابِي \* كَأَنَّ النَّارَ مُشْعَلَةً ثِيَابِي.

أَلَا أَيُّهَا الذِّيكُ الْمُنَادِي بِسَحْرَةٍ \* هَلُمَّ كَذَا أَخْبِرْكَ مَا قَدْ بَدَا لِيَا.<sup>(3)</sup>

هذه الأبيات تصوّر الليل وما يدخل في معناه وفلكه ووقته، من سهر وسهد وسحر، هذه الصور المتعلقة بزمن الليل تعكس ذات الخنساء المنهزمة والمستسلمة استسلاما تاما لسلطة هذا الليل البهيم، الذي يتكرر ذكره في قصائدها كثيرا ، حتى غدا الليل رمزا يحمل دلالة خاصة بالخنساء، فالليل عندها يتجاوز دلالاته الزمنية المعروفة عندنا و الممتدة من غروب الشمس إلى شروقها، إلى الدلالة الرمزية النفسية الخاصة بها، فليل الخنساء ليل نفسي خاص بها وبذاتها ومرتبطة ارتباطا وثيقا بحزنها وأرقها وكل همومها ومواجهها ، وما سواده المخبم على بيتها وقلبها إلا

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص 32،41.

<sup>(2)</sup>سورة التوبة ،الآية25.

<sup>(3)</sup>ديوان الخنساء ،ص 94،21،12،143.

سوادٌ يستمدّ ظلمته من حزنها وعزلتها، ويُحاكي صحاري التّيه والضّياح في عالم نفسها وحياتها، فالليل عند الخنساء زمن سالب بالنسبة لها لأنّه يعكس إحباطها ويثير أشجانها وأحزانها، نتيجة للمؤثرات السّلبية المُصاحبة له والتي تتوافق مع حزنها وحالتها النّفسية، فقمرة يذكّرها بصخرها، وسواده يذكّرها بحزنها، ونجومه تذكّرها بإخوتها والسّادة من قومها على حد قولها، فهي بحلوله تعيش حالة من الاغتراب والاستيلاّب النّفسي، وتعيش الانعزال والانفصال عن العالم الخارجي والانفصام والصّراع الداخلي مع ذاتها وحزنها، لدرجة أنّها نسبت الليل لنفسها في قولها "طول ليلي" وكأنيّ بها تتحدّث أو تملك ليلا خاصا بها لا يشبه أبدا ليل غيرها وهي محقّة في ذلك وهي القائلة:

أرقتُ ونامَ عن سَهري صِحابي \* كأنّ النّارَ مشعلَةً ثيابي.

فبت سَاهرةً للنّجم أرقُبُهُ \* حتّى أتى دُونَ غُور النّجم أَسْتار.<sup>(1)</sup>

و هذا ما يعطي ليلها دلالة رمزية ونفسية خاصة بها، تتجاوز الدّلالة الزّمنية لليل المعروفة عندنا، فالليل عندها رمز للضعف والاستسلام ومرادف للأرق والجنون والفقد والتّيه والضّياح وكلّ المعاني السّلبية، لأنّه يُقَضّ مضجعها، ويقلّب مواجعها، فلا تعرف الخنساء فيه للنّوم سبيلا لأنّه يُذكرها بأخويها فيدفعها إلى الهلوسة والجنون لدرجة أنّها أصبحت من شدة أرقها وسهرها كالمرأة المشتعلة ثيابها، من كثرة تقلّبها في فراشها، فالأرق عندها بلغ من التّراكم والتّفاقم حدا لا يُطاق وقد وصل بها إلى حدّ الجنون والهلوسة و الحديث مع الدّيك والحمامة وغيرها من المدركات المحيطة بها، محاولةً البوح لهم بهمّها وسرّها ومشاركتهم حزنها الذي قضّ مضجعها وعكّر صفو حياتها لذا يمكننا القول أن خصوصية دلالة كلمة الليل عندها هو ما يعطي الكلمة بعدا تداوليا، أكثر منه نفسيا أو رمزيا، لأنّه متعلّق بقصدية الخنساء، وبتجربتها الشّعريّة والشّعوريّة . ومن الأزمنة التي تحمل بعدا رمزيا و تداوليا خاصا بنفس الخنساء وبتجربتها " زمن الشّروق والغروب" ومثال ذلك في قولها :

يُذكرني طلوعُ الشّمسِ صَخرا \* وأذكّرهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسٍ<sup>(2)</sup>

(1) ديوان الخنساء ،ص49،12.

(2) المصدر نفسه ،ص84.

لا شك في أنّ آليّة وزمن شروق الشّمس وغروبها يثيران في نفس كلّ إنسان عاقل وحساس مشاعر إيجابية مفعمة بالتفاؤل والرومانسية والحيويّة، لأنّها حقيقة تُعدّ لحظات سحرية فارقة ذات مسحة جمالية رائعة و بديعة وماتعة تترك شعورا وانطبعا في النّفس يبعث على السكون والراحة والتأمل، خاصة عند انعكاس لون شفق الشّمس الأحمر أو البرتقالي على سطح البحر فُيُبَيّن المغيب بلحظات، أو عند انبعاث أشعة الشّمس الذهبية بين التلال، وعلى رؤوس القمم والجبال بُعِيدَ الشّروق بقليل، هذا المشهد الجذاب، المانع الخلاب، الذي يسحر الأبصار قبل العقول والألباب، يتكرّر كلّ يوم في حياتنا اليومية مرتين، حتى غدا عند بعضنا والكثير منّا "خاصة عند الشعراء" رمزا لعدّة أشياء، وبالفعل كانت الشّمس قديما ترمز عندهم للآلهة أو الأم والحبيبة وغيرها.. وقد اختلفت رمزيّتها باختلاف الشعوب والثّقافات، وباختلاف الانفعالات الشّخصيّة والحالات النّفسيّة والتّجارب الشّعريّة، أمّا آليّة وزمن الشّروق والغروب، فتختلف رمزيّتها هي الأخرى من شخص لآخر ومن شاعر إلى شاعر، فقد ترمز عملية الشّروق عند بعضهم للولادة، وقد ترمز عند آخر للتّجدد، وعند آخر للصّحوة أو الدّعوة، أو العودة بقوة.. وكلّ ما يدور في فلك معاني التفاؤل والجمال، والتّجدّد وتغيّر الأحوال، وعلى العكس من ذلك تماما بالنسبة لعملية غروب الشّمس، فقد يرمز زمن المغيب لفراق حبيب، أو موت قريب، وقد يرمز للفناء والزّوال، وكلّ معاني الفقد والتّبّد والضّياع والتّشاؤم .

والخنساء هي الأخرى اتّخذت من الشّمس والقمر والنّجوم معادلا رمزيا لمحبوبتها وفقيدها صخر الذي كانت ترى صورته متجلية في صفحة الشّمس عند كل شروق ومغيب، ويبدو أنّ آليّة الغروب أكثر تأثيرا في نفس الخنساء، من زمن الشّروق والدليل في قولها "وأذكره لكلّ غروب شمس" فهي ترصد غيابها بعناية لحظة بعد لحظة كلّ يوم، فغياب أو غروب الشّمس بالنسبة لها لا يشبه مغيب الشّمس عندنا، والذي لا يتعدى في نظر الكثير منّا انقضاء النّهار، واختفاء ذلك القرص الأصفر الجميل الحار، خلف الجبال والبحار، فالغروب عندها غروب خاص بصخرها، وموت حبيبها، وقرّة عينها، فهو زمن سالب يرمز عندها للفناء والفراق ولحظات الاشتياق، أما لحظة شروق الشمس عندها فتبدو باردة وخافتة مقارنة بالغروب، لأنّها لا ترصدها باستمرار وعناية حيث تقول: " يذكّرني طلوع الشّمس صخرا " فالشّروق عندها لا يرمز للولادة أو البعث، بل يرمز لتجدد الأحزان والمواقع، لأنّه يذكرها بجمال وجه أخيها ومكانته في القبيلة، هذه الدّلالات الرّمزية الإيحائية والنّفسيّة لزمن شروق الشّمس وغروبها خاص برؤية الخنساء



ومتعلّق بحالتها النفسية، التي تجعل الشّروق والغروب عندها مختلفا عن الشّروق والغروب عند غيرها، وكأنّها تملك شمسا خاصة بها .ولعل هذا ما يضيف على رؤيتها ودلالاتها الخاصة بعدا تداوليا، لأنّه خاضع لسياقات وتجربة شعريّة وشعوريّة خاصة بالخنساء.

ومن أكثر الرّموز حضورا في شعر وصور الخنساء "الرّموز الطّبيعية" التي اتخذتها الخنساء معادلا رمزيا لتجربتها ولشخص أخيها.

#### 2.4. الرّموز الطّبيعية وأبعادها التّداولية في شعر الخنساء :

كانت البيئة في العصر الجاهلي غنية بمظاهر الطبيعة، التي ألهمت بسحرها وجمالها الكثير من الشعراء، حتى صارت مادّة شعرهم، ومسرح قصائدهم وصورهم، ومضمارا لإبداعهم وتنافسهم، ومصدرا ثريا من مصادر إلهامهم، فذكروا الدّيار، وتأمّلوا وعبدوا الشّمس والنجوم والأقمار، وبكوا على الأطلال، ووصفوا أيام الحِلّ والتّرحال، على ظهور الخيول والجِمال، وتغلّزوا بعيون المها والظباء، وذكروا مصادر الكلأ وموارد الماء، حتى الكلاب والذئاب، والضّباع والضّباب كان لها في شعرهم نصيب، لا يقلّ شأنًا عن نصيب الحبيب والنّسيب، ومنهم من استفاض فيها وفصل، ومنهم من أوجز وقّل، حتى أصبحت هذه المظاهر والظواهر الطّبيعية مع كثرة وكثافة تكرارها وشيوعها في شعرهم، تحمل دلالات رمزية وإيحائية بعيدة كلّ البعد، عن دلالاتها الحقيقية الموضوعية لها في معاجم اللّغة، وقد استطاعوا من خلال نضج تجاربهم الشعريّة، وتطور قدراتهم التّخيلية، أن يتّخذوا من هذه المظاهر والظواهر أفنعة تنكّرية، ومخابئ سحريّة وسريّة لمشاعرهم، وكلّ ما يعتلج ويختلج في أفكارهم وخواطرهم، ولا يستطيعون التّصريح أو البوح به علانية، لاعتبارات شخصية أو عرفية واجتماعية، فأصبح لكلامهم عدّة معانٍ وظلال، ولرموزهم شفرة وأقفال، تتحكّم في دلالتها، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بسياقات نظمها وتلفّظها، وكلّ ما يحيط بها من طقوس جاهلية وأحداث اجتماعية وتقاليده وممارسات عرفية، ممزوجة طبعا بأحوالهم ودوافعهم النفسيّة والشّخصية، سواء كان ذلك بطريقة شعورية مُتعمّدة أو لاشعورية، فرمّزوا بالشّمس والقمر، للأُم والآلهة والأحبّة، ورمّزوا بالأسد والنّمر والكبش للسّادة والقادة والشّجعان، ورمّزوا بالطّبيعة والنّاقة والمهابة للمرأة والمعشوقة، وبالخيل رمّزوا للخير والسّرعة والجَمال، وغيرها من المظاهر التي تحمل أبعادا ودلالات رمزية ونفسية وتداولية مرتبطة بالسياقات الثقافيّة الجاهلية التي نشأت فيها هذه الرّموز ودارت في فلكها واستمدّت منها كينونتها ورمزيّتها وبريقها.

والخنساء من الشعراء الذين برعوا في توظيف عناصر الطبيعة توظيفا رمزيا وتداوليا حيث أعطتها بعدا رمزيا مُتفقا عليه عرفيا واجتماعيا في زمنها ، وتارة أخرى تُحمّلها بعدا ودلالات رمزية فردية خاصة بها، متعلقة بتجربتها الشعرية وحالتها الشعورية والنفسية لحظة نظم القصيدة، وهذا ما يعطي ويمنح الصورة الرمزية خاصيّة القصديّة والذاتية، ويجعل لها أبعادا تداولية أكثر منها نفسيّة أو فنيّة، وحسبنا أن نشير أو نسوق بعض الشواهد الشعرية للرموز الطبيعية التي تحمل أبعادا تداولية، على سبيل التمثيل لا الحصر حيث نقول الخنساء :

وابكي أخاك لخيّل كالفطأ عُصْبًا \* فَقَدْ نَ لَمَّا ثَوَى سَيْبًا وَأُنْهَابًا.<sup>(1)</sup>

الخيّل هنا رمز للخير لأنّه الذي يستفيد من السّبي والسّلب والنّهب هم أهل القبيلة وليست الخيل ذاتها، فالصورة هنا على سبيل المجاز، فالخيّل هي سبب في جلب هذا الرزق، وبهذا تكون الخيل هنا رمزا للخير، وقد رمزت الخنساء بالخيّل في مواضع أخرى للأصالة والسرعة والجمال. أما اليوم فقد فقدت الخيول رمزيتها وحظوتها لأنّ الناس لم يعودوا بحاجة لها. كما رمزت الخنساء بالكبش للسّيد والقائد في الحرب حيث نقول:

نَصِيد بِالرَّمَحِ رِيْعَانَهَا \* وَتَهْتَصِرُ الْكَبْشَ مِنْهَا اهْتِصَارًا  
دَرِي عَنكَ أَقْوَالِ الضَّلَالِ كَفَى بِنَا \* لِكَبْشِ الْوَعَى فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ نَاطِحًا  
فَارِسُ الْحَرْبِ وَالْمُعَمَّمُ فِيهَا \* مِذْرَةُ الْحَرْبِ حِينَ يُلْقَى نِطَاحًا  
وخيْلٍ قَدْ لَفَفَتْ بِحَوْلِ خَيْلٍ \* فَدَارَتْ بَيْنَ كَبْشِيهَا رَحَاهَا<sup>(2)</sup>

أما اليوم فدلالة الكبش عندنا أصبحت ترمز للبداءة والتّخلف والاندفاع، وقد تُستخدم هذه الصورة للتّعير أو التّتمّر والتّنازع بالألقاب، فتغيّر الدّلالة الرّمزية للكبش من معاني القيادة والسّيادة إلى معاني البداءة والتّخلف والبلادة، يُعطي الكلمة بعدا تداوليا، تتحكم فيه الثقافة والعرف الاجتماعي للناس في كلّ عصر، فالبلون شاسع اليوم بين ثقافتنا وثقافة أهل الجاهلية، الذين نظروا بعين التّقديس إلى الكبش والحصان والنّاقة والأسد.

ورمزت الخنساء للجوع والمسغبة بالسّواد في قولها:

كَصَخِرٍ أَوْ مُعَاوِيَةَ بَنِ عَمْرِو \* إِذَا كَانَتْ وَجْوهُ الْقَوْمِ سُودًا.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 7.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 140، 27، 24، 54.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 31.

دلالة اللون الأسود الرمزية عادة ترتبط بالتشاؤم في كل الثقافات، وترتبط بسواد الغراب والخراب وبالدّل والعبودية، ولكن الخنساء هنا ألّبت السّواد دلالة رمزية جديدة، حيث أصبح السّواد عندها معادلا رمزيا للجوع، ورمزت بالحمامة لنفسها وقصتها الحزينة في الكثير من مواضع شعرها وصورها ، كقولها :

**كُونِي كورقاء في أفنان غيلتها \* أو صائح في فروع النخل هتاف.**<sup>(1)</sup>

إنّ الدّلالة الرمزية للحمامة اليوم قد تغيّرت بتغير الأزمنة والثقافات والشّعوب، حيث أصبحت ترمز للسلام والإسلام، وعند بعضهم ترمز للمرأة المسلمة أو الفتاة المتحبة العفيفة، هذا التّباين في الدلالة الرمزية للحمامة والألوان والحيوانات و كلّ الكلمات ذات الدلالات الرمزية يعطيها أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو نفسية، على اعتبار أنّ دلالتها في كلّ عصر مرتبطة بسياقات ثقافية واجتماعية وحتى نفسية خاصة بصاحبها والظروف المحيطة به .

وقد رمزت الخنساء للحنان والرّافة والحماية بالظلّ والجناح، والغيث والسحاب، والحصن المنيع في الكثير من صور شعرها، ومن الشّواهد الدّالة على ذلك قولها :

**معاوية بن عمرو كان ركني \* وصخر كان ظلهم الظليل.**

**وكنّت لنا غيثاً وظلّ ربابة \* إذا نحن شئنا بالنّوال استهلّت**<sup>(2)</sup>

الغيث هنا رمز للخير والعطاء، وكذلك الظلّ رمز للحنان والرّافة، وقد رمزت الخنساء بالجناح للسند والحماية والحنان. كقولها:

**على نفر هم كانوا جناحي \* عليهم حين تلقاهم قبّول.**

**بكت عيني وحقّ لها العويل \* وهاض جناحي الحدث الجليل.**<sup>(3)</sup>

كلمة الجناح في البيتين تحمل بعد رمزيا و تداوليا، فتشبيه الخنساء أخويها بالجناح واستعارته للتعبير عن ضعفها وانكسارها، صورة غاية في الرمزية، لأنّها تصوّر الحنان والأمان في شكل قالب مجسّم ومحسوس، مفعم بالدّفء والطمأنينة، يستثير فينا حاسة اللمس فيدفعنا إلى تخيل نعومة ريش جناح الطائر، لكن هذه النّعومة والدّفء المادّي عندنا وفي مخيلتنا ، يقابلها في واقع الخنساء وفي خيالها دفء معنويّ يتمثّل في رافة ولطف أخويها وحنوهم عليها، وما انكسار

<sup>(1)</sup> ديوان الخنساء ، ص 98.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه ، ص 18، 111.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه ، ص 111.

هذا الجناح الدافئ لديها، إلا نافذة مفتوحة، تدخل منها رياح الخوف والعزلة، وكلّ معاني الفقد والصّياح، فلصورة الجناح عند الخنساء رمزيّة خاصة متعلّقة بتجربتها الشعريّة وحالتها النفسية والعاطفية، وهذا ما يُكسب المعنى أبعادا تداولية ونفسية أكثر منها فنية أو إبداعية .

وحسبنا أن نشير إلى بعض الشّواهد الشعريّة التي تحمل أبعادا رمزية وتداولية متعلقة بثقافة الخنساء الجاهلية وبنزعتها التّصويرية المرتبطة بتجربتها الشعريّة والشّعورية، فقد رمزت للجمال والنّضارة بالبدر، والشمس، والأغصان الغضّة الطّرية، وبالبياض والذهب، في قولها :

أَغْرُ أَزْهَرُ مِثْلَ الْبَدْرِ صُورَتُهُ \* صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدَبُ  
أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْهُهُ \* كَالشَّمْسِ فِي خَيْرِ الْبَشَرِ  
كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ بَسَقَا \* حِينًا عَلَى خَيْرِ مَا يُنْمَى لَهُ الشَّجَرُ  
كَلَّا نَمَّا خَلَقَ الرَّحْمَانُ صُورَتَهُ \* دِينَارَ عَيْنٍ يَرَاهُ النَّاسُ مَنْقُودًا<sup>(1)</sup>

وقد رمزت لشهرته بالهلال والجبل.

في قولها:

وَابْكِي أَخَا كَانَ مَحْمُودًا شَمَائِلُهُ \* مِثْلَ الْهَلَالِ مِنْيرًا غَيْرَ مَغْمُورِ .  
وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهُدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَّارٌ<sup>(2)</sup>.

ورمزت باللّون الأشهب للجوع والقحط في قولها:

فَكِهَةٌ عَلَى خَيْرِ الْغَدَاءِ إِذَا غَدَتِ \* شَهْبَاءُ تُقَطِّعُ بِأَلِي الْأَطْنَابِ<sup>(3)</sup>

ورمزت للقوة والمنّعة بالركن والحصن في قولها:

فَقَدْ كَانَ حِصْنًا شَدِيدَ الرِّكْنِ مُمْتَنِعًا \* لَيْثًا إِذَا نَزَلَ الْفَتَيَانُ أَوْ رَكِبُوا<sup>(4)</sup>

كما رمزت باللّون الأبيض للسيف، وباللون الأسود للرّمح.

في قولها :

بَبِيضِ الصَّفَاحِ وَسُمْرِ الرَّمَا حِ \* فَبِالْبَيْضِ ضَرْبًا وَبِالسُّمْرِ وَخَزَا<sup>(5)</sup>.

(1) ديوان الخنساء ، ص 13، 63، 73، 40.

(2) المصدر نفسه ، ص 67، 49.

(3) المصدر نفسه ، ص 11.

(4) المصدر نفسه ، ص 13.

(5) المصدر نفسه ، ص 81.

ورمزت للضعف والانكسار بالشَّيب، حيث تقول:

تقولُ نساءٌ شَبَّتِ مِنْ غيرِ كِبَرٍ \* وأيسرُ ممَّا قَد لَقِيتُ يُشِيبُ (1)

دلالة الشَّيب عند أغلبنا متعلقة بالتَّقدم في العمر أو بالحكمة والخبرة في الحياة، أمَّا عند الخنساء فالشَّيب عندها رمز للهموم والمعاناة، والهمَّ والغَمَّ، وهو دليل الأفول والدُّبُول و الانكسار والتَّحطُّم. لذا فدلالته الرمزية خاصة بالخنساء، وبحالتها النفسية وتجربتها الشعرية .

وقد رمزت الخنساء للكرم بالندى والغيث، وطول اليدين، وسماحة الوجه، وضخامة الجفنة والدسيعة، والبحر وإشعال النَّار، وكثرة الرَّماد، وغيرها من الصور ذات الدلالات الرمزية كقولها:

كنت إذا كفَّ أتنك عديمة \* تُرجِّي نوالاً من سحابك بُلَّت.

كَمَا والى علينا من نداءه \* وشاد لنا المكارم فاستهلَّت.

والجود والأيدي الطَّوال \* المستفيضات السَّوامح.

أسدانٍ مُحَمَّرًا المخابلِ نجدة \* بحران في الزَّمن الغُصوب الأُمر.

نعم الفتى تعشوا إلى ضوء ناره \* كُويز بن صخر ليلة الرِّيح والظلم.

طويل النَّجاد رفيع العِماد \* سادَ عشيرته أُمَرَدًا.

فارسُ الحرب والمُعَمَّم فيها \* مدرُّ الحرب حين يلقى نِطاحًا. (2)

الدَّلالة الرمزية لهذه الصُّور تلاشت عبر الزَّمن، واكتست دلالات جديدة خاضعة لسياقات هذا العصر، ومستوى الناس الثقافي والاجتماعي والحضاري والفكري بشكل عام، فكثرة الرَّماد، وضخامة الجفنة والدسيعة، وطول النَّجاد، ورفعة العِماد، والعمامة كلَّها تغيرت مع تغير ثقافة هذا الجيل، الذي لم ير بعضهم الجفنة أو يأكل فيها حتى، ولم تعد كثرة الرَّماد تدلُّ على الكرم، بل أصبحت تدلُّ على فقر صاحبها فهو مجرد بدوي فقير ما زال يأكل البقل والخباز ويستعمل الحطب بدل الكهرباء والغاز، وكذلك رفعة العِماد وعلو البناء، والعمامة، لم تعد ترمز للسيادة والعروبة، كما كان شائعاً زمن الجاهلية والإسلام، كلَّ هذه الدلالات الرمزية نسفت بها رياح التَّحضر والتَّمدن والعصرنة والتَّغير اللغوي والثقافي ومستوى الفرد الفكري والحضاري، فأصبحت العمامة رمزا للبداءة والتَّخلف والزَّجعية، حتى لا نقول رمزا للنَّمذهب والعصبية والفكر المتطرف

(1) ديوان الخنساء، ص15 .

(2) المصدر نفسه، ص18، 20، 23، 79، 130، 24، 30.

والإرهاب والإسلاموفوبيا، وكذلك علو البناء الذي لم يعد مقتصرًا على السادة والقادة بل قد تجد رجلاً فقيراً يسكن في شقة فارغة ومجهزة في أعلى برج من أبراج دبي أو قطر، هذا التغير في الدلالة الإيحائية للصورة الرمزية والصورة الفنية بشكل عام هو ما يعطيها أبعاداً تداولية، لأنها صور مرتبطة أساساً بسياقات جاهلية عاشتها الخنساء وانعكست في لغتها وصورها بطريقة عفوية .

وبعد هذه القراءة التحليلية التداولية للرموز الطبيعية في شعر الخنساء بمختلف تشكيلاتها التشبيهية والاستعارية والكنائية والمجازية، ذات الأبعاد الرمزية، يتبين لنا مدى قدرة الرمز على منح الخنساء، مزيداً من الحرية والخصوصية في التعبير عن تجربتها الشعرية وحالاتها النفسية الشعورية، كما يتبين لنا مدى قدرة اللغة الرمزية على التموه والاختباء، خلف الدلالة الحرفية للصورة الفنية والكلمات والأشياء، فضلاً عن قدرة الرمز على التشكل والتماهي مع التجربة الشخصية للخنساء، وكأنه مادة هلامية أو زئبقية وضعتها الخنساء في إناء، وقد استطاع الرمز بحيويته وفاعليته وشموليته، وحضوره المكثف في لغة الخنساء، أن يختزل تجربتها الشعرية والشعورية ويعطيها قوة وطاقات إيحائية وإبداعية أكثر تأثيراً وأدق تعبيراً وتصويراً من غيره من أساليب التعبير الفني والبلاغي كالتشبيه والكناية والاستعارة والمجاز، فعلى اختلاف دلالات هذه الرموز الطبيعية من الناحية المعجمية، استطاعت الخنساء صهرها في دلالة وقالب واحد، فكل الصور الرمزية التي مرت بنا، كالبحر والأسد، والمعجم والكبش، والغيث والسحاب، والرمح والمهند والسيف، والحصن والركن والجبل، و الهلال والشمس والقمر، و الدينار والسوار، وغيرها من المعادلات الرمزية رغم تنافرها الدلالي والمعجمي، فقد صهرتها الخنساء وجعلت منها قناعاً ورمزاً لوجه واحد، ألا وهو " صخر " الذي شكل محور لغتها ومادة شعرها وصورها الفنية و الرمزية، فهو القالب الوحيد الذي يحتوي ويستوعب كل تلك المظاهر والظواهر الطبيعية عندها، فهو بالنسبة لها الأبيض الأغر، وهو ضياء الشمس والقمر، هو الحصن الحصين، والركن الركيز، هو أبو الفقراء والمساكين، هو الغيث والسحاب، هو غاية المُنْتَاب بين الأصحاب، هو الغيث و الندى، هو الصدى الذي يتردد في المدى، هو السوار والدينار، هو نخار العشار، وحامي الحمى و الدمار، هو الحوار المذبوح في القصيدة، هو الظل الظليل، والهواء العليل، هو الأخ والحبیب، هو الخليل، والرزء الثقيل، هو الحدث الجليل، هو الجبل والهلال، هو الكريم ذي الأيدي الطوال والنوال، هو الجناح، هو الماء البارد القراح، هو المهند والرمح والسيف، هو

المُغِيث في الشَّتَاء والصَّيْف، هو السَّنَان هو الأسد والحصان، هو التَّمَر شَرَبَتْ أَطْرَاف البَنَان، هو الحَبِّ والرَّافَةُ والحنان، هو كُلَّ شَيْءٍ، هو جناح الخنساء وظلَّها، هو غناها وفقرها، هو عَزَّها ودلَّها، هو جَنَّتْها ونارها هو حلوها ومزَّها، بل هو فلكها وروحها، بل هو نَفْسُها ونَفْسُها وكلَّها .

كلَّ هذه الرَّمُوز والصُّور والكلمات تحمل دلالة خصوصية مرتبطة بقصدية الخنساء وخاضعة لتجربتها الشعريَّة والشَّعُورِيَّة، وماهي إلاَّ انعكاس لانفعالاتها ومأساتها وحالتها النَّفْسِيَّة، وهذا ما يعطي لدلالة صورها الرَّمْزِيَّة أبعاداً تداولية أكثر منها فنية أو نفسية.

ومن صور الرَّمْزِيَّة التي تشكَّلت نتيجة ترسُّب جملة من المعتقدات الجاهلية ما يسميه مصطفى عبد الشَّافِي بالوصف الرَّمْزِي، أو القصة الرَّمْزِيَّة، والتي تحمل من الأبعاد التداولية ما تحمل، حيث يقول في هذا الصدد: "و المقصود بهذا الوصف "القصة الرَّمْزِيَّة " التي يقابلها من جانب الشَّاعر شيء حاضر، يكون في الرِّثَاء شيء يعتصره في أَسَى وألم، كما يُصطلح عليها اسم الصُّورة الرَّمْزِيَّة أو التَّمْثِيل الأليوجوري allegory ويُعتبر نوعاً من أنواع المجاز، عرفه الجاهليون باسم الحكاية الوعظية أو المَثَل، وقد اعتمده شعراء الرِّثَاء بصفة خاصة، حيث يلجأون إلى حكايات الحيوان التي تدور في شعر الرِّثَاء بقصة أو حكاية تمثل دائماً حيواناً آمناً يعيش حياته في خصب ونماء ويسعى لِرِزْقِهِ، ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يحتسب"<sup>(1)</sup> .

وقد تبنَّت الخنساء هذا النَّوع من التَّصوِير الرَّمْزِي في شعرها والذي يعكس ذاتها ونفسيَّتها وتجربتها الشَّعُورِيَّة المَرَّة المَريرة، فكثيراً ما كانت الخنساء تتَّخذ من النَّاقَة معادلاً رمزيّاً لقصَّتها ومأساتها ، وفي العديد من مواضع شعرها كقولها :

وما عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ \* بِهِ لَهَا حَنِينَانِ: إِعْلَانٌ وَإِسْرَارٌ

تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَّرْتُ \* فَإِنَّمَا هِيَ: إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ

لَا تَسْمُنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ \* فَإِنَّمَا هِيَ: تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ.

بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي \* صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ.<sup>(2)</sup>

وقد مرَّت بنا هذه اللَّوْحَةُ الشَّعْريَّة، عند دراسة أبعادها النَّفْسِيَّة، لذا لا داعي لإعادة شرحها وسنكتفي ببيان الجانب التَّدَاوُلِي فيها .فالناقَة وصغيرها في هذه القصيدة يشكَّلان معادلاً رمزيّاً

<sup>(1)</sup> مصطفى عبد الشَّافِي، شعر الرِّثَاء في العصر الجاهلي، ص 291 .

<sup>(2)</sup> ديوان الخنساء، ص 49.

يحاكي ويجسم قصة الخنساء مع أخيها صخر، حيث أن "البوّ" الصّغير أو ذلك الحُوار الذي يموت ويُحشى بالنّبن ويُترك مع أمّه حتى تُدرّ اللبن، يُمثل هو الآخر معادلاً رمزياً لصخر، الذي قُتل مغدوراً، وهذا النّوع من الكتابة والنّظم الشعري يُسمى القصّة الرّمزية كما أشرنا، وهي طريقة وأسلوب فنّي اهتدى إليه الشعراء في الجاهلية، حيث يرمزون به إلى شخصهم وذواتهم وأحبّتهم بحيوان يمثّل ويتناسب مع شخصيتهم وطباعهم، وعادة ما يختارون الثّور أو النّاقة أو الحمار الوحشيّ، هذا الحيوان يصوّره الشّاعر وهو في حالته النّفسيّة المستقرّة، و عيشه المطمئن الهادئ في كنف الطّبيعيّة، قبل الحادثة، ثم يأتي إليه الموت بغتة في شكل حيوان مفترس، ويطرّد حركاته خلسة، وغالباً ما يكون المفترس أسداً أو نمراً أو حتى ضبعاً أو مجموعة كلاب بريّة حسب طبيعة وشخصيّة العدو الذي يتربّص به ويكون من اختيار خيال الشّاعر، والصّحية غالباً ما يكون ثوراً أو ناقة أو غزالة أو بقرة أو حماراً وحشياً، حسب طبيعة جنس وشخصية الشّاعر أو ممدوحه أو الشّخص الذي يرثيه، هذا النّوع من القصص الرّمزية يجسد حقيقة فكرة الصّراع النّفسيّ في عقيدة شعراء أهل الجاهلية، ويُبين الصّبابية وتشوّش نظرتهم بين ثنائية الحياة والموت، والبقاء والفناء، وفي الوقت نفسه يُجسم و يعكس الشّاعر من خلاله تجربته الشّخصيّة، وحالته النّفسيّة، وهذا ما يعطي هذا النّوع من القصص الرّمزية قصديّة خاصّة بصاحبها، فتكون أبعاده تداوليّة أكثر منها فنيّة ورمزيّة أو إبداعية، لأنّها مرتبطة بطقوس جاهليّة، وأسلوب فنّي خاص بشعرهم وخصوصيتهم، يختزل تجاربهم الشعريّة وأحوالهم وصراعاتهم النّفسيّة ويحاكي في الوقت ذاته الظواهر والمشاهد الطّبيعيّة، ومن القصص الرّمزية ذات الأبعاد التداوليّة في شعر الخنساء، اتخاذها من الحمار الوحشي معادلاً رمزياً لأخيها "صخر" في قولها:

كَأَنَّ الْقُتُودَ إِذَا شَدَّهَا \* عَلَى ذِي وَسُومٍ تُبَارِي صَوَارَا

تَمَكَّنَ فِي دِفْءِ أَرْطَاتِهِ \* أَهَاجَ الْعَشِيِّ عَلَيْهِ فَنَارَا ؟

فَدَارَ فَلَمَّا رَأَى سَرِبَهَا \* أَحَسَّ قَنِيصًا قَرِيبًا فَطَارَا

يُشَقِّقُ سَرِبَالَهُ هَاجِرَا \* مِنَ الشَّدِّ لَمَّا أَجَدَّ الْفِرَارَا

فَبَاتَ يُقَنِّصُ أَبْطَالَهَا \* وَيَنْعَصِرُ الْمَاءُ مِنْهُ أَنْعَصَارَا<sup>(1)</sup>

(1) ديوان الخنساء، ص55.



إنَّ القراءة السطحية والأولى لهذه القصّة الرّمزيّة والتّصوير الأليوجوري تُظهر نصّاً شعرياً تحاكي فيه الخنساء عناصر الطّبيعة، حيث تبدو وكأنّها تسرد وتصف مشاهد حيّة وقعت بين الحيوانات في الطّبيعة، ولكنّ الحقيقة القابعة وراء هذا التّصوير الحسيّ، الغارق في المادّيّة والتّجسيم غير ذلك، فالبعد الخفيّ لهذا التّصوير الأليوجوري "نفسيّ ورّمزيّ وتداوليّ" أكثر منه فنّي وجماليّ، فالحمار الوحشيّ هنا "ذي الوسوم"، يشكّل معادلاً رمزيّاً لصخر، أمّا الكلاب البريّة التي شبّحتها الخنساء بالأبطال، فتشكّل معادلاً رمزيّاً للأعداء المُتربّصين بصخر، هذا من النّاحية الرّمزيّة، أمّا من النّاحية النّفسيّة، فيُظهر هذا الصّراع حقيقة النّزاع والصّراع الأبديّ في نفس أغلب الشّعراء والخنساء على حدّ سواء بين ثنائيّة الموت والحياة، ويظهر مدى اعتداد الخنساء بقوة أخيها، هذا الصّراع النّفسيّ الدّاخليّ عند الخنساء، يُشكل عقدة كلّ الشّعراء الذين شغلّتهم الرّغبة العارمة في حب البقاء، لذا نجدهم في هذا النّوع من الفنّ الشعريّ يصورون المُواجهة الحتميّة لكلّ أسباب الموت و الفناء، الذي اختزلوه وجسّدوه في هذه القصص الرّمزيّة، أمّا عن البعد التداوليّ فيظهر في هذا الأسلوب الفنيّ من التّصوير الرّمزيّ والقصص الشعريّة، التي تكاد تتكرر في كلّ قصائد شعراء الجاهليّة خاصّة عند الأعشى الكبير، حتّى أصبح بمثابة القلب الفنّي الذي يحذو حذوه كلّ الشّعراء، مثله في ذلك مثل قوالب المقدّمات الطّليّة، ولوحة الحبيب، و النّاقة و الحصان وغيرها من القوالب الفنيّة التّصويريّة الجاهزة في زمنهم وفي قصائدهم الجاهليّة، لذا فحقيقة هذا الصّراع الرّمزيّ المُفتعل بين الحيوانات في الطّبيعة ليس حقيقيّاً، طبعاً مع إمكانيّة ورود ذلك وتحقّقه في الواقع، ولكن الحقيقة القابعة خلفه، هو الصّراع النّفسيّ داخل نفس الشاعر، الذي يختزل من خلاله مشاعره، وتجربته النّفسيّة والشّعوريّة، والحالة المأساويّة التي مرّ أو يمرّ بها في حياته، لذا يسعى إلى تجسيدها وتجسيمها في هذا القلب الفنّي الرّمزيّ، المُوغل في التّجسيم والمادّيّة، واللّطيف في هذا النّوع من التّصور أنّ الشّاعر له حرّيّة اختيار نوع الفريسة والمُفترس حسب شخصيّته وخصوصيّة قصّته، كما له الحقّ والحرّيّة في اختيار نهاية يراها مناسبة، لذا إن كان الشّاعر يفتخر بنفسه أو يمدح حبيبه أو يرثي ميّته كما تفعل الخنساء في هذه القصيدة، عادة ما تكون النّتيجة الحتميّة التي تؤوّل إليها كلّ هذه المُواجهات الرّمزيّة بين الحيوانات دائماً لصالح ذلك البطل الأسطوريّ، أو المحبوب الذي يمتدحه الشّاعر، وإن كان المنطق وقانون الطّبعة يقتضي غير ذلك، فلو كان الصّراع حقيقيّاً في هذه القصص الرّمزيّة، لكانت النّتيجة

المنطقية والحتمية معكوسة ، فالنتيجة المنطقية تكون في أغلب الأحيان لصالح الكلاب البرية، أو الحيوان المفترس كما تقتضي قوانين الطبيعة، فالغلبة للأقوى والأشرس والأسرع غالبا.

لذا هذه الخصوصية في حبك تفاصيل هذه القصة الرمزية هو ما يعطيها أبعادا تداولية أكثر منها نفسية. ومن أكثر الرموز الطبيعية تداولية تلك الرموز العقدية التي ارتبطت بالثقافة الجاهلية للخنساء، ويُعتبر الماء وسقيا القبور ومناداة ومناجاة الموتى وطقوس الحزن والبكاء في الجاهلية من أكثر الصور التي وظفتها الخنساء توظيفا رمزيا لكثرة ورودها وترددها في شعرها وصورها.

**رمزية الماء عند الخنساء:** للماء بعد رمزي يتعلق بعقيدة أهل الجاهلية بشكل عام ، فالماء بالنسبة لهم مصدر ضروري، فبه تستمر حياتهم وحياة بهائمهم، لذا كثيرا ما كانت تتشب الحروب والنزاعات بينهم بسبب الماء وموارده، وقد ورد لفظ الماء ومصادره في شعر الخنساء بعدة ألفاظ وصور " الماء، القطر، الغيث، الكأس. وغيرها " وكثيرا ما كانت ترمز به لصخر، أو للموت أو الطهارة ، وكل هذا من بقايا الأديان والأساطير اليونانية أو اليهودية السابقة، التي مرّت بالإنسانية ، لأنّ معظم الكتب الدينية والأساطير القديمة تبين أنّ الصّراعات كان سببها الرئيس هو الماء سواء بين بني البشر، أو في عالم الحيوان .

وهذه بعض الشواهد الرمزية للماء في شعر الخنساء، حيث تقول :

فَاذْهَبْ وَلَا تَبْعُدْ وَكُلُّ مُعَمَّر \* سَيَذُوقُ كَأْسَ مَنِيَّةٍ بَتَنَكَّد.

يَا صَخْرُ وَرَادَ مَاءٍ قَدْ تَنَازَرُ \* أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَاَزُ.

وَعَبَسًا صَبَحْنَا بِثَهْلَانِهِمْ \* بِكَأْسٍ وَلَيْسَ بِكَأْسِ الْمُنَادِم.

وَتَسْعَى حِينَ تَشْتَجِرُ الْعَوَالِي \* بِكَأْسِ الْمَوْتِ سَاعَةً مُضْطَلَاهَا.

فَالْيَوْمَ أَمْسَيْتَ لَا يَرْجُوكَ ذُو أَمَلٍ \* لَمَّا هَلَكْتَ وَحَوْضُ الْمَوْتِ مَوْزُود<sup>(1)</sup>.

كلمة الماء وكلّ ما يدخل في معناه أو يدلّ عليه مثل الكأس، والحوض، والمورد، كلّها في هذه المواضع استعملت استعمالا مجازيا ترمز به الخنساء عادة إلى الموت والهلاك، ويؤكد هذه التّزعة أنور أبو سويلم حيث يقول عن هذا الاعتقاد السائد بينهم : "واتخذ الموت في شعر

(1)ديوان الخنساء ،ص42،48،133،140،41.

الخنساء وفي المعتقد الجاهلي صورة الماء النَّاضِب، لأنَّ الماء مانح للحياة، والعطش يعني الموت والفناء، ومن هنا اعتقدوا أن الموت ذهاب الحياة<sup>(1)</sup>.

وكثيرا ما كانت تعتقد الخنساء أنَّ روح أخيها صخر ما زالت عطشى للماء والدِّماء وتريد الثَّأر لها حتى تسكن وتستريح في قبرها، فكانت الخنساء تدعو وتلحَّ في قصائدها وصور شعرها إلى سقيا قبره، وتدعو قومها إلى الثَّأر له بإلحاح وإصرار، وهذا من الرِّواسب الدِّينية التي كانت سائدة بينهم أو تتاقلوها عن اليهود المجاورين لهم في يثرب ، أو هي من بقايا ديانات سابقة، ويعلق أبو سويلم على هذا المعتقد الجاهلي البائد قائلا: "لا أستبعد أن يكون الدِّعاء بسقيا القبور بقايا تراث ديني قديم، كان أصلا طقسا سحريا يمارس على عظام الموتى، التي استخدمها العرب في استدعاء المطر"<sup>(2)</sup>.

ومن الشواهد الشعرية التي تدعو فيها الخنساء بسقيا قبر أخيها والتي تكررت كثيرا في شعرها كقولها :

سَقِيَا لِقَبْرِكَ مِنْ قَبْرِ وَلَا بَرَحَتْ \* جَوْدُ الرِّوَاعِدِ تَسْقِيهِ وَتَحْتَلِبِ.

فَلَا يُبْعِدَنَّ قَبْرُ تَضْمَنَ شَخْصَهُ \* وَجَادَ عَلَيْهِ كُلُّ وَكِفَةِ الْقَطْرِ.

سَقَى الْإِلَهُ ضَرِيحًا جَنًّا أَعْظَمُهُ \* وَرَوْحَهُ بَغْزِيرِ الْمُزْنِ هَطَّالِ<sup>(3)</sup>.

ويتكرر هذا المعتقد والدِّعاء بسقيا قبر صخر ومناجاته وندائه وهو ميّت في قبره في عدة مواضع في ديوانها وشعرها، ولعل سبب ذلك هو سعي الخنساء خلف الثَّأر، ونزعة حب الانتقام هو ما جعل أهل الجاهلية يعتقدون بعطش هذه الرُّوح المقتولة غدرا، والتي كثيرا ما يصورونها في شعرهم في هيئه طائر البوم المشؤوم الذي ينحق ويهيم في ظلام الليل البهيم، أو يشبهونها بطائر السَّعود على شواهد القبر، أو طيور أخرى وأرواح شريرة تعيش في أعماق الآبار و تصرخ وتصيح بأعلى صوته مطالبة قومها وأهلها بالثَّأر لها حتى تسكن هذه الروح وتستريح في قبرها، والاعتقاد بعطش روح الميّت وحاجته إلى الماء ما زال سائدا إلى يومنا هذا في بعض مجتمعاتنا الجزائرية والعربية، حيث يضع بعض الناس الأواني الفخارية أو نحوها من الأواني على قبور موتاهم، اعتقادا منهم أو من بعضهم وبكلّ سذاجة أنَّ روح ميتهم ستشرب منه، ومنهم من يجعل

<sup>(1)</sup>أنو أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص48.

<sup>(2)</sup>المرجع نفسه ، ص49.

<sup>(3)</sup>ديوان الخنساء ، ص13، 52، 103.

ذلك الماء صدقة جارية على الميت، إذ يعتقد أنّ الطيور والهوام والحشرات ستشرب منه، وفي الحالتين هذا المعتقد السائد البائد له جذور ورواسب عقدية ضاربة وموغلة في القدم، لذا يمكن القول أن الصور الفنية التي تتضمن هذه الرواسب الدينية تحمل من الدلالات الرمزية والأبعاد التداولية أكثر مما تحمله من الدلالات العقدية والدينية ، لأنها متعلّقة بممارسات وطقوس جاهلية خاصة بذلك الزمن، و قد مارستها الخنساء واتخذتها عقيدة قبل إسلامها لذا البعد التداولي لهذه الرموز يظهر في تغيّر الدلالة الرمزية للماء، من زمن لآخر، بل من شخص لآخر وفي الزمن نفسه، فإن كان يرمز الماء عند الخنساء لصخر تارة، وللموت والتّطهر من العار والثّار تارة أخرى، فقد يرمز عند غيرها من الشعراء زمن الجاهلية للحياة أو الموت أو الحبيبة، وقد رأينا ذلك في الجانب النظري من البحث ، ودلالة الماء الرمزية هلامية تتغير باستمرار حسب المستوى الثقافي والفكري والحضاري لكلّ شخص ، فقد يرمز عند الفلاح للخصب والنّماء، وقد يرمز عن بعضهم للحياة أو الحياء، وقد اكتسب الماء اليوم دلالات رمزية جديدة ومتعددة مع محمود درويش، وبدر شاكر السياب، وأدونيس ونزار وأحمد مطر، وغيرهم من شعراء الحداثة والتّجديد، وقد لا تتجاوز دلالة الماء عند بعضنا أو معظمنا " اجتماع ذرتي الهيدروجين وذرة الأوكسجين" هذا الاختلاف والتّباين الحاصل في الدلالة الرمزية للماء عبر العصور يخضع لسياقات تاريخية ودينية وحتى اجتماعية واعتبارات شخصية أيضا، وهو ما يعطي هذه الدلالة الرمزية أبعادا تداولية .ومن الصور الفنية التي ترمز إلى جاهلية عقيدة الخنساء، تلك الممارسات والطقوس البكائية التي اتخذتها، كغيرها من النساء في زمنها بعد موت أخويها، حيث حلقت شعر رأسها،

وشقت جيب صدرها، ولطمت خديها وقرعت رأسها، وعلقت نعلها على رقبتها، واتخذت الصّدار وبكت وناحت وندبت وأعولت الليل مع النّهار، ويظهر ذلك في قولها:

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَفِيقِي \* وَصَبِرَا إِنْ أَطَقْتَ وَلَنْ تُطِيقِي.

وَلَكِنْ وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا \* مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الْحَلِيقِ.<sup>(1)</sup>

وقولها:

فَقُومِي يَا صَفِيَّةُ فِي نِسَاءٍ \* بِحَرِّ الشَّمْسِ لَا يَبْغِينَ ظِلًّا.

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ،ص103.

يَشْقُقَنَّ الْجُبُوبَ وَكُلَّ وَجْهِ \* طَفِيفٌ أَنْ تُصَلِّيَ لَهُ وَقَلًّا<sup>(1)</sup>

كل هذه الطقوس والممارسات المذكورة في شعرها ترمز أكثر ما ترمز إلى جاهلية معتقدها، ودلالة هذه الممارسات قد أكل عليها الدهر وشرب، وقد نهى عنها الإسلام وحرّمها، ولكن اليوم مع مرور الزمن وتغير الثقافات، تغيرت الدلالة الرمزية لهذه الطقوس والممارسات، مع تعاقب الأزمان وتطور الإنسان الفكري والحضاري، فأصبح حلق الرأس بالنسبة للمرأة دليلاً على تحضّرها أو تحرّرها في أوربا، أو هو على الأقل دليل على إصابتها بمرض السرطان، وكذلك شق جيب الصدر، الذي أصبح عنواناً أو رمزاً للموضة والتّحضر والتحرر والانفتاح بالنسبة للمرأة الغربية حتى لا أقول و المرأة العربية، التي طالتها هي الأخرى رياح التفسّخ والتّعري والانحلال. فالدلالة الرمزية لهذه الطقوس والممارسات الجاهلية تتغير بتغير العادات والثقافات والأديان بين المجتمعات عبر العصور، وهذا ما يعطيها بعداً تداولياً خاضعاً خضوعاً تاماً لهذه السياقات الحضارية والتاريخية

ومن الرموز التي تكتسي أبعاداً تداولية في شعر الخنساء، تلك الرموز التاريخية التي من خلالها تعبّر الخنساء عن قوة ومجد قبيلتها ومكانة قومها بين القبائل، وذلك عن طريق استحضار أمجاد وبطولات الأقبام السابقة، من الأمم والحضارات البائدة التي كانت سائدة، واسقاطها بطريقة غير مباشرة على قومها وقبيلتها حيث تقول:

لَذَكْرَى مَعَشَرٍ وَلَّوْا وَخَلَّوْا \* عَلَيْنَا مِنْ خِلَافَتِهِمْ فُقُودًا

ووافوا ظمءً خامسةٍ فأمسوا \* مع الماضين قد تبغوا ثمودا.<sup>(2)</sup>

وقولها:

ولكنّ الحوادث طارقاتٌ \* لها صرفٌ على الرّجلِ الجليدِ

فإنّ تكّ قد أتتك فلا تُنادي \* فقد أودت بفياضٍ مجيدٍ.

جليدٍ حازمٍ قدماً أتاه \* صُروف الدهرِ بعد بني ثمود.

وعاداً قد علاها الدهرُ قصراً \* وحميرَ والجُنودَ مع الجنودِ.<sup>(3)</sup>

(1) ديوان الخنساء، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 39.

هذا الاستدعاء والاستحضار المكثف لأمجاد السابقين، من الأمم والحضارات، التي أتى عليها الدهر بصروفه حسب اعتقادها، فأصبحوا من الغابرين رغم قوتهم وحضارتهم وأمجادهم التي ما زالت ماثلة بأطلالها أمام أعينهم في صحراء أرض الجزيرة ما هو إلا استدعاء رمزي من الخنساء لرموز القوة والحضارة ومحاولة منها إسقاط ذلك المجد والتاريخ البطولي التليد لتلك الأقوام على قبيلتها وبني قومها، الذين قد يلحقهم الفناء والإبادة كسابقهم رغم قوتهم وشدة بأسهم حسب زعمها فهي بهذا الإسقاط الحضاري والتشبيه الضمني لقومها بالسابقين من الأقوام تقتبس من نورهم وشعلة قوتهم، لتعبر بطريقة لاشعورية عن قوة ومجد قبيلتها وقومها، هذه الدلالة المخفية خلف هذه الكلمات والصور الرمزية التاريخية، ما كانت لتتولد لدينا لولا معرفتنا المسبقة بأمجاد وتاريخ الحضارات السابقة، وكذا معرفتنا بالدلالة الرمزية والتاريخية التي تحملها أسماء القبائل والحضارات العربية البائدة المذكورة في القرآن "ثمود، عاد، حمير وجنودهم" والتي وظفتها الخنساء في شعرها توظيفا رمزيا له من الخصوصية والأبعاد التداولية أكثر مما له من الدلالة التاريخية والحضارية والأبعاد الفنية .

وبعد هذا التحليل التداولي للصور الرمزية الطبيعية والتاريخية والدينية في شعر الخنساء، يمكننا أن نقول أن الخنساء قد وقفت إلى حد بعيد في توظيف واستدعاء اللغة الرمزية، وقد برعت في اتخاذها مطية لنقل أفكارها ومكبوتاتها الشخصية، وأحاسيسها الفردية، وكل ما يجيش ويقدح في خاطرها، بطريقة ذكية فيها من الخصوصية والأبعاد الإيحائية ما يغنيها عن الكثير من الأساليب التعبيرية والصور الفنية الأخرى، فالرمز أسلوب فني يختزن ويختزل التجربة الشعرية والشعورية، ويعطيها مزيدا من الخصوصية والهامية، ويبدو أن الرمز في شعر الخنساء قد كان أكثر حضورا وتأثيرا وتداولية مقارنة بغيره من الصور الفنية وإن كانت هذه الصور هي من تحتويه لأن الرمز شمولي وقد يلبس ثوب أي صورة من الصور الفنية كما رأينا، وقد حكمنا بأنه أكثر تداولية مقارنة بالصور البلاغية، لأنه قابل للتغير، والتجدد والتعدد الدلالي، وأكثر فاعلية و هلامية وشمولية وزئبقية من كل الصور الفنية الأخرى، فهو الوحيد الذي يعكس ويعبر حقيقة عن خصوصية وعمق التجربة الشعرية والشعورية للخنساء، وهذا ما يجعل صورها الرمزية أكثر تداولية من غيرها.

لأن لغة الشعر لا يمكن أن تكون مفردة الدلالات ولو قصد الشاعر إلى ذلك ورمى إليه، فإن دلالات ألفاظه تتداخل، وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية، وتكتسب من بعضها بعضاً

إشعاعات جديدة مُكوّنة معاً معاني جديدة ما كانت لتكون لو لم تجتمع على هذا النسق أو ينتظمها هذا البناء الخاص. (1)

## 6. الأبعاد النفسية والتداولية للصّور الفنية "الجزئية والكلية" في قصيدة "فرع لفرع كريم":

القصيدة التي سنتناولها بالشرح والتحليل قالتها الخنساء في جاهليتها، وذلك استناداً إلى ترتيب بنت الشاطئ لشعر الخنساء زمنياً، حيث تقول: "ولعلّها قالت في تلك الفترة أيضاً رأيته التي أنشدتها النّابغة الذّبّاني في سوق عكاظ " (2) .

والتي فضّلت بها على حسان بن ثابت، في أول امتحان لها، وبفضلها نالت درجة الشاعرية عن جدارة واستحقاق، فهي صفوة صفوة قصائدها، ودرّة من دُرر شعرها، وواسطة عقد ديوانها، لهذا وقع اختيارنا عليها من بين كل قصائدها، هذه القصيدة وردت في الديوان تحت عنوان " فرع لفرع كريم "وسنقوم بدراسة الجوانب النفسية والتداولية للصّور الفنية "الجزئية و الكلية " فيها، وذلك لأنّ دراسة الصّور الفنية منفردة ومجرّاة لا تعبّر حقيقة عن نفسيّة الشاعر، ولا تكشف عن المعاني العميقة في القصيدة كما يرى بعض النّقاد .

أمّا دراستها مجتمعة فقد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأنّ "الصّورة هي جميع الأشكال المجازية إنّما تكون من عمل القوّة الخلاقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى روح الشعر " (3).

ومن شروط نجاح الصّورة عند بعض النّقاد أن تكون "منفصلة متّصلة" منفصلة بخواصّها، متّصلة بالجسد الأم لأنّها تتغذّى منه " (4).

فإنّ أيّ قصيدة ليست مجرّد صور، إنّها على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة ليس ببعضها وحسب، وإنّما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أنّ دراسة الصّورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبّر عن رؤية جزئية قاصرة، مهما كانت عميقة أو محيطيّة فإنّها ستظلّ ناقصة من جهة ما، ذلك لأنّ الصّورة وإن كانت لها شخصيّتها وكيانها

(1) نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص 16 .

(2) بنت الشاطئ، الخنساء، ص 105 .

(3) إحسان عبّاس، فن الشعر، ص 200 .

(4) منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 209 .

الخاص الذي يحدده المصطلح البلاغي، تبقى صورة ضمن تكوين شامل، حجرا في بناء، أو نعمة في لحن هرموني، أو لونا أو ظلّا أو ضوءا في لوحة<sup>(1)</sup>.

لذا دراسة الصورة الفنية مجزأة ومنعزلة تظل ناقصة ما لم تُستكمل بدراسة البناء العام للقصيدة، فالقصيدة في نظرنا كالعقد الجميل، وما الصور الفنية فيها إلا حبات خرز منظوم، وما بحر القصيدة إلا ذلك النظام البديع أو الخيط الرفيع الذي يجمعها ويحملها، وما تفاعل هذه الصور الجزئية مع بعضها ومع البناء الشعري العام الذي يحتويها، إلا روح الشعر أو ماء وكيمياء القصيدة، لذا فدراسة الصور الفنية مجتمعة في هذه القصيدة قد يعكس لنا حقيقة التجربة الشعرية والشعورية للنساء، لحظة النظم وميلاد القصيدة، كما يعكس لنا قدرة النساء الإبداعية ويعطينا صورة كاملة وشاملة وحقيقية عن الحالة النفسية التي مرت بها والأبعاد التداولية المخفية التي ترمي إليها في ثنايا صورها الفنية.

"لأن القصيدة هي وعاء التجربة الشعرية، وهي مجموعة من الأحاسيس والمشاعر تتساق في صور خيالية متتابعة، ضمن أطر من اللفظ والنغم والتوازن، بحيث تؤلف عملاً فنياً متكامل الجوانب، يجعل من القصيدة لوحة متواصلة الأجزاء تُوحى بالكثير من الأبعاد والروعة والظلال"<sup>(2)</sup>.

وعليه سنقسم قصيدتنا إلى لوحات شعرية، كل لوحة تمثل دفقة شعرية و شعورية، أو حالة نفسية انفعالية مُسيطرَة على النساء، على اعتبار أن القصيدة من الناحية الشكلية عبارة عن مجموعة من الأبيات أو الوثبات الشعرية، أمّا من الناحية الشعورية فهي عبارة عن دقات نفسية ، لذا فقد تتباين الوثبات ويختلف عدد الأبيات من وثبة شعرية إلى أخرى، باختلاف وعمق الدفقة الشعورية والنفسية التي تحتويها كل وثبة شعرية ، فالدفقة الشعورية القصيرة يمكن أن تستوعبها وثبة مؤلفة من بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات على الأكثر ، في حين أنّ الدفقة الشعورية الممتدة يمكن أن تستوعبها وثبة مؤلفة من سبعة أبيات أو أكثر وقد تمتدّ الدفقة الشعورية لتشمل القصيدة كاملة وذلك حسب موضوع القصيدة ونفسية الشاعر.

(1) انظر محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ص 19، 20.

(2) ميس خليل أبو زيادة، ظواهر من العدول الأسلوبية في شعر النساء، التشبيه أنموذجا، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد، الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير 2017. ص 1 .



طبعاً مع الأخذ بعين الاعتبار الدلالات النفسية المخفية والمصاحبة للإيقاع والتشكيل الموسيقي في القصيدة، لما لها من أهمية بالغة وضرورية في التناغم مع الجانب الوجداني والانفعالي، حيث تكمن أهمية الموسيقى في الشعر: " من خلال أثرها في تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، وقدرتها على الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعمل في وجدان الشاعر، وموسيقى الشعر لها أثر فاعل في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعتبر نغماً تحمله التجربة الشعرية وما تفرزه من انفعالات وخواطر تحدّد مقاطع البيت وتنظم ضروب الوقفات والسكنات، وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها، وهو ما يتيح للشاعر إذا اقتضى الأمر، أن ينتقل من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة، والموسيقى مجموعة من الوحدات الزمنية المنتظمة التي يمكن من خلالها تحديد وزن معين تفرضه التجربة الشعرية والحالة النفسية للشاعر " (1).

وعليه سنتبين أيضاً من خلال دراستنا للجانب النفسي للقصيدة دور الموسيقى في تخزين وتوجيه الدلالات النفسية اللاشعورية المصاحبة لبحر القصيدة وحرف الروي والقافية، ومدى تناغم هذا التشكيل الموسيقي مع الحالة النفسية، وتماهيه مع التجربة الشعرية والشعورية للخنساء، مع الإشارة إلى جانبها الجمالي المصاحب للجانب الانفعالي، ثم نربط في الأخير الدلالات الفنية والنفسية والتداولية في كل لوحة ودفقة شعرية وشعورية مع غيرها من لوحات القصيدة مجتمعة لنخرج في الأخير بصورة فنية أو شعرية كلية أو كبرى تختزل نفسية الخنساء وتعبّر عن انفعالاتها ومعانيها العميقة بكل دلالاتها، والتي لم تطف على سطح القصيدة أو لم تعبّر عنها الصور الفنية الجزئية منفردة، وقد أجرت الخنساء قصيدتها على النحو الآتي:

اللوحة الأولى:

قَدَى بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عَوَّارٌ \* أُمُّ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ .  
كَأَنَّ عَيْنِي لَذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ \* فَيَضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِذْرَارُ .  
تَبْكِي لَصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَهَتْ \* وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَارُ .  
تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرَتْ \* لَهَا عَلَيْهِ رَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَارُ .

(1) كوثر هاتف كريم، محمد عبد الرسول، أسامة عبد الغفور، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة كلية

التربية للعلوم الإنسانية، العدد: 13، جامعة كربلاء، العراق، 2013، ص 339.

تبكي خناسُ على صخرٍ وحقَّ لها \* إذا رابها الدهرُ إنَّ الدهرَ ضرَّارُ.

لابدَّ من مِيتَةٍ في صَرفِها عِبرٌ \* والدَّهرُ في صَرفِه حَولٌ وأطوارُ.<sup>(1)</sup>

لقد أغنت الخنساء هذه اللوحة الشعرية بصور فنية غاية في التشكيل الفني والبلاغي، حيث استهلَّت قصيدتها بالتَّجَرُّد من نفسها وذاتها لمخاطبة شخصها كضمير غائب، في صورة كنائية جدليَّة عبَّرت فيها ومن خلالها عن حالة الحزن والتَّلف النَّفسي والاضطراب العصبي الذي آلت إليه بعد تذكُّرها صخرًا، حيث تستهلُّ قصيدتها مُستفهمَةً ومتعجِّبةً في آن واحد من حالتها "قذى بعينك أم بالعين عوار؟" كناية عن كثرة بكائها، في محاولة بائسة يائسة منها، لمراوغة حزنها وشدَّ انتباه سامعيها، ثم تُردفها باستفهام آخر يتضمَّن كناية عن موت أخويها في قولها "أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدَّار؟" كناية عن موت أخويها وخلو بيتها من أهلها، هذا الأمر الذي هيَّجها وأنزل دمعها كالسَّيل الغزير المردار، الذي يفيضُ على الخدين كالأنهار، في صورة تشبيهية غاية في البلاغة والمبالغة، مستعينة بقوة التشبيه البليغ في قولها "هي العبرى" حيث شبَّهت ولها وشدة حزنها وجزعها بالتَّكلى، التي فقدت ولدها، للدَّلالة على صدق بكائها وحزنها، و تستدلُّ على صدق مشاعرها بقولها "ودونه من جديد التَّرب أستار" كناية عن قرب عهدها بموت أخيه صخر، فالتراب في قبره ما زال جديدًا نديًا، وجرحها ما زال حديثًا طريًا، ينزف دمًا وألمًا .

ثم تنتقل إلى اتِّهام نفسها بالتَّقصير والفتور في بكائها على أخيها، مستعيرة لنفسها حنين القوس أو النَّبْعة، ذات الرنين الذي يشبه الأنين، ثم تلتفت إلى سبب حزنها وقاهرها "الدَّهر" وتشخصه متَّخذة منه عدوًّا، فيتمثِّل أمامها لتكيل له الاتِّهام بأنَّه السَّبب في كل ما لحقها من أحزان وآلام، وأنَّه شخص مخادع وغدَّار، له منافع وأضرار، وتقلُّبات وأطوار، فيقف الدَّهر صامتًا شامخًا بغروره غير آبه بها أو بحالها، هنا ينقطع نفْسُ الخنساء ويتوقَّف البكاء وتخبُّو نارها وتسلم أمرها وتستسلم لمصابها ويظهر ذلك في قولها: "لابدَّ من مِيتة في صَرفِها عِبر" والملاحظ في صور هذه اللوحة الشعرية أنَّها تشترك في تشكيل صورة كلية كبرى تدور كلُّها في فلك البكاء والحزن والفقد، وتكرار الخنساء الفعل المضارع يبكي ثلاث مرات يشي بذلك، فالأبعاد النفسيَّة لهذه اللوحة تظهر في تجرَّد الخنساء من شخصها، وانسلاخها عن نفسها لتخاطب نفسها، وكأنِّي بها

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص47.

تبحث عن مُخاطَب يتحمّل عنها ويشاركها بعض حزنها وهمها، وتُقضي إليه بسرّها وما يكدر صفوها، وقد يَشي هذا التّساؤل المقصود عن سبب حزنها في بداية قصيدتها عن خطّة تستعملها الخنساء، لاستدراج سامعيها ولفت وشدّ انتباههم إليها، لذا تخيّرهم في الإجابة عن تساؤلاتها وفي الحالتين يعبّر هذا الانسلاخ عن الذات عن تصدّع ذات الخنساء، وانفصام في شخصيّتها وشدّة توترها وقلقها، واضطراب نفسها واستسلامها لهواجسها وخواطرها التي تشبه إلى حدّ بعيد الوسواس القهري المتسلّط عليها، فذكرى صخر لا تكاد تبرح مخيلتها حتى تعاودها وتتغصّ عليها عيشها، وتَعكّر صفوها، وتُعيدّها إلى سابق عهدّها، وكأنّها تبكيه لتوّها أوّل مرة، وقد استعانت الخنساء في التّعبير عن قلقها وتوتّرّها بتكرار حرف الاستفهام الهمزة "أ" المضمّر في مطلع قصيدتها في شطري البيت الأول مع الاستعانة بتكرار حرف العطف الذي يفيد التّعيين والتّخيير " أم " في البيت نفسه ، للدلالة على حيرتها، أمّا تكرارها الفعل بصيغة المضارع "تبكي" ثلاث مرات فجاء للدلالة على استمرارية بكائها وحادثة جرحها وحزنها.

وللتّعبير عن كثرة دمعها استعانت بالتّضعيف أو "الشدّة" في قولها: "ذرفت" بدل "ذرفت" للدلالة على عمق جرحها وشدّة ألمها فالشدّة دليل على الشدّة وكثرة الدّمع، وعموما هذه اللوحة أفرزت ذاتاً وحيدةً، وشخصية متصدّعة ومتشظيّة، ونفسية مضطربة ومتوتّرة ومُتعبّة، وعيونا باكية مؤرّقة، أرهقتها الذّكرى وكثرة التّفكير في مصابها وعبثيّة القدر معها، وتسلّط الدّهر عليها، الذي رغم كثرة تبرّمها منه ومن صروفه جعلها تستسلم له في الأخير، وتقرّ بسلطته وجبروته، وتؤمن بحتمية المصير، فتمسح الخنساء دمعها، وتستجمع أنفاسها ثم ترفع رأسها وتسترسل في تأبين وذكر محاسن فقيدها، وقبل أن نخوض غمار اللّوحة الثانية لابأس أن نشير إلى البعد التداولي الذي تضمّنته صور هذه الدّفقة الشعرية.

والذي يظهر في تناقض الخنساء الصّارخ مع نفسها، وتناقض دلالات صورها، وذلك في تشبيهها كثرة بكائها بالفيض المدرار الذي يسيل على الخدين كالأنهار، ثم تناقض نفسها في قولها: "لها عليه رنين وهي مفتار" حيث تتّهم نفسها بالنّقصير والفتور في البكاء في كلمة "مفتار" وهذا يناقض كلمة "مدرار" هنا تتدخل التّداولية بافتراضاتها المسبقة لفك اللّبس عن معاني بعض الألفاظ والصور، فقصدية الخنساء في قولها "مفتار" لا تعني بالضرورة تقصيرها في البكاء بكل ما تحمله الدلالة الحرفية لكلمة "مفتار" من معاني التّعّب والإعياء والجفاف والجفاء العاطفي، بل الخنساء هنا تقيس وتوازن بين قيمة دمعها، ومكانة ومقام فقيدها في نفسها

لتعبّر عن بكائها رغم كثرتة بالفتور و تتّهم نفسها بالتّقصير مقابل كرم وسخاء وفضل أخيها صخر عليها، فرغم كثرة دمعها وشدة حزنها فهو بالنسبة لها وبالمقارنة بمكانة أخيها في نفسها يعتبر غير كاف وغير واف، وهذا في نظرها وعرفها إجحاف منها لذا اعتبرت بكاءها رغم كثرتة تقصيرا في حقه، وهذا طبعا يدخل في قصدية الخنساء، والذي ساعدنا في تأويل كلامها معرفتنا بمكانة أخيها في نفسها، لذا معرفة قصد الشاعر يقتضي من السّامع أو القارئ والمتلقي بشكل عام أن تكون له خلفية معرفيّة مُسبقة بالخنساء و بعلاقتها مع أخيها و معرفة فضله عليها في حياتها، فلفهم ملفوظ ما لا يكتفي المرء أو القارئ بتسخير كفاءته اللغوية والبلاغية بل عليه كذلك أن يكون ذا خلفية معرفية بالمتكلم وبظروفه المحيطة به وطبيعة شخصيته، وكذا ظروفه النفسيّة .

كما تظهر الأبعاد التداولية أيضا في تناقض موقفها، وتبرّمها مرة أخرى من الدّهر، الذي يحمل هنا دلالة رمزية للجبروت والقوة والسلطة المطلقة كما رأينا في فصول سابقة وهذا طبعا يقتضي من المتلقي معرفة مسبقة بنظرة الشاعر الجاهلي للدّهر ومعرفة معتقداته وفلسفته ورؤيته الوجودية للأشياء، فدلالة الدّهر عندهم وفي عصرهم غير دلالة الدّهر عندنا وفي زماننا وهذا ما يضيفي على كلمة "الدّهر" دلالة رمزيّة وبعدا تداوليا .

أمّا اللوحة الثانية فقد أجزتها الخنساء على النّحو الآتي :

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسُودُكُمْ \* نِعَمَ الْمُعَمَّمِ لِلدَّاعِينَ نَصَارُ .  
صَلْبَ النَّحِيزَةِ وَهَابٍ إِذَا مَنَعُوا \* وَفِي الْخُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مَهْصَارُ  
يَا صَخْرُ وَرَادَ مَاءٍ قَدْ تَنَادَرَهُ أَهْلُ \* الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ .  
مَشَى السَّبَبْتُيَ إِلَى هَيْجَاءٍ مُعْضَلَةٍ \* لَهُ سِلَاحَانِ: أُنْيَابٌ وَأَظْفَارُ .<sup>(1)</sup>

يبدو أنّ الخنساء التي كتمت حزنها وحدثت به نفسها في لوحاتها الأولى، قد احترقت بنار حزنها وحرارة زفراتها، ولم تقوَ على تحمّل تلك المرارة والألم لوحدها، فسعت إلى تخفيف حملها بنفث زفيرها ومحاولة تقسيم حزنها على أبناء القبيلة، فذكرتهم بمقام أخيها فيهم، وفضله عليهم، مستعينة بالتّصوير الكنائي في قولها: "أبو عمرو" كناية عن موصوف، وكُنية لأخيها صخر التي عُرف بها بينهم حيث حاولت الخنساء في هذه الصّورة أن تخلّد فيه البُعد الوجودي، فذكرت

(1) ديوان الخنساء، ص 47، 48.

أبوته، لأنَّ هذه الصِّفة كانت محطَّ فخر واعتزاز بينهم في زمنهم وتحمل ما تحمل من معاني الذكوريَّة والقوَّة والسِّيادة والشَّرَف، فتعزف الخنساء بذلك على أوتار نخوة قومها فتستثير حميتهم وتستفزَّ رجولتهم وعاطفة الأبوة فيهم، لتشعل جذوة الانتقام والثَّار في نفوسهم، وقد دلَّت الخنساء على سيادة أخيها بصورة كنانية أخرى غاية في الرِّمزية في قولها عن أخيها صخر " المعمم " كناية عن سيادته، وتظهر رمزية هذه الصورة في أنَّ العمامة كانت عندهم ترمز للعروبة والسِّيادة حسب الأعراف والعادة، في زمن الجاهلية والإسلام، حتى أنَّهم كانوا إذا عاقبوا رجلاً أو أسيراً في حربهم نزعوا عنه عمامته، أو نتقوا وحلقوا شعر لحيته، لما لهما من مكانة في نفس العربيِّ الأبِّي، فالعمامة هنا تحمل بعداً رمزياً، ثم تنتقل الخنساء إلى وصف كرم وشجاعة أخيها في صورتين كنانيتين غاية في الإبداع والإمتاع، حيث عرّضت بكرم صخر في قولها " وهَّاب إذا منعوا " فلم تثبت صفة الكرم لأخيها صراحة بل أثبتتها عن طريق التَّعريض وجعلتها سجيَّة وطبعاً في أخيها إذ ربطتها بحال امتناع النَّاس عن الكرم وبخلهم بما في أيديهم ، وكنت عن شجاعته " بجرأة صدره " وبروزه عند القتال وهي هنا كناية بالرَّمز عن صفة الإقدام والاستبسال في القتال، ثم تنتقل إلى مناداة صخر بحرف نداء يستعمل للبعيد " يا صخر " وكأنِّي بها تريد أن تصرخ بأعلى صوتها ومن أعماق قلبها لتُسمع هذا الفقيد البعيد القابع تحت التُّراب، قائلة:

**يا صخرُ ورَّادَ ماءٍ قد تَنادَرَه \* أهلُ الموارِدِ ما في ورِدِه عارُ**

حيث استعارت الماء للدلالة على الموت، وكنت عن شجاعته وشدة بطشه بتناذر الرِّفاق منه وتخويف بعضهم بعضاً، اتقاء شرِّه وبطشه وسطوته ثم استعارت التَّمَر أو السَّبْنَتى لوصف مشية أخيها صخر بجرأة وشجاعة في ساحة القتال، وهو يتبختر بخطى ثابتة وصدر بارز، شثن البراشن وكأش الأنياب بعنق مشرب في قولها:

**مشى السَّبْنَتى إلى هجاء معضلة \* له سلاحان: أنيابٌ وأظفارُ.**

أمَّا عن الحالة النفسيَّة في هذه اللوحة فتبدو الخنساء هنا قويَّة لأنَّ المقام مقام فخر واعتزاز وعزاء وتأبين، لذا جمرة الحزن في هذه اللوحة كانت باردة و خامدة، فهي في صدد تأبين أخيها وذكر محاسنه، ولعلَّ الهدوء الذي يسبق العاصفة، وما هو إلَّا مجرد وقفة سريعة وخاطفة تستجمع فيها الخنساء أنفاسها لتنفّس عن أحزانها ولوعتها التي تخنق صدرها في الدفقة الموالية أمَّا عن الجانب التداولي في هذه اللوحة فيظهر في قولها "أبو عمرو" حيث تحمل هذه الكلمة بعداً وجودياً كما رأينا وهذا البعد الوجودي كان مقدَّساً في الجاهلية والإسلام وقد استمرَّ

هذا البعد الوجودي بين العرب إلى عصور متأخرة، وما زالت بعض آثاره في مجتمعاتنا إلى اليوم، خاصة في بلاد المشرق العربي، حيث يعتزّ الرجل بينهم ويفرح بهذه الكنية " أبو فلان" فهي تزيده احتراماً وتعليه مقاماً بينهم، حتى وإن كان يافعا وغير متزوَّج، فإنّهم ينادونه بأبي فلان استبشاراً وتفاؤلاً، ولا أدلّ على بُعدها الوجودي والقيمي بينهم من تلقّب النبي محمد صلى الله عليه وسلم بها حيث كان من أحبّ أسمائه إليه "أبو القاسم" ابنه الأول من خديجة أم المؤمنين، وقد عيّر رسولنا بالأبتر لأنّه لا يعيش له الذكر، فلولا قيمتها بينهم لما اتخذوها فخراً وعزّاً وعيروا فاقدها وتغامزوا عليه غمزا، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل هذا البعد الوجودي القيمي لهذه الكنية ما زال موجوداً في زمننا وبين أبناء جيلنا، وبنفس قوته وحظوته بينهم ؟ الجواب للأسف "لا" فقد تلاشى بُعدها وزال أثرها وبريقها مع ذهاب قيم العروبة والنّخوة والرّجولة والأنفة، بل على العكس من ذلك فقد أصبحت عبارة " أبو فلان " تُقال على سبيل الاستهزاء والتّهكم، ويتنّدر الشباب بها في نكتهم وقصصهم، ويتفكّهون بها في المقاهي والمجالس، وقد ينعثون بها أصحاب اللّحي و ويتغامزون بها على أتباع السنّة والدين الإسلامي، وأصبحت تحمل بعداً أيديولوجياً متطرفاً بكل ما تحمله الكلمة من معنى "إرهابي ودمويّ ورجعي" وهذا ما يعطي هذه الكنية اليوم بعداً تداولياً أكثر منه رمزياً، هذا البعد فرضه السّياق التّاريخي والاجتماعي والأيديولوجي بكلّ ما تقتضيه المرحلة التي نعيشها من تقلّبات فكريّة وصراعات دينية وثقافية "عربية وإسلامية" وحتى إقليمية.

وكذلك الأمر بالنسبة للدلالة الرّمزية للعمامة في قول الخنساء: " المعمم" والتي كانت ترمز قديماً للسيادة والعروبة والأصالة، أما اليوم فأصبحت العمامة في بعض المجتمعات خاصة المتحضّرة تعتبرها رمزا للرّجعية والتّعصب والتّخلف والبداءة وقلة الدّوق وغيرها من الدّلالات السلبية، فمن هذا المنطلق يتبيّن أنّ الأشياء يتغير بعدها القيمي والرمزي وحتى الدّلالي من زمن إلى آخر ومن مجتمع إلى مجتمع، وهنا يبرز دور الدراسات التداولية التي تهتم وتستند على الخلفية المعرفية للوصول إلى الدلالات والمعاني الحقيقية في كلّ مرحلة، هذه المعرفة يجب أن تتوفر عند المتلقي حتى يستطيع تذليل معاني الألفاظ، فالعلم بالدين والتاريخ والاجتماع والثقافة ورمزية بعض الألفاظ والكلمات والأشياء، يساعد المشاركين والقراء بشكل عام على فهم الملفوظ والتّواصل بشكل ناجح ومعرفة الدلالة التداولية الخفية البعيدة بشكل واضح .

أما عن البعد التداولي لقول الخنساء: "يا صخر وزّاد ماء فقد " استعارت الخنساء هنا الماء للتعبير عن الموت على سبيل الاستعارة التصريحية، ويتجلى بعدها التداولي في استحضر الخنساء الدلالة السلبية للماء وجعله رمزاً للموت رغم أنه العنصر الذي تقوم عليه الحياة، وقد اشتهرت هذه الدلالة الرمزية السلبية للماء بين شعراء الجاهلية حيث كان يرمز عندهم غالباً للموت ومثال ذلك القول المشهور لعنترة بن شداد العبسي :

فأحبّها إذا المنيةُ منهلٌ \* لا بدّ أن أسقى بكأسِ المنهل<sup>(1)</sup>.

يرمز الماء عندهم تارةً للموت وتارةً للحياة وتارةً للحبيبة.. وغيرها من الدلالات الرمزية . هذا التباين والاختلاف في الدلالات الرمزية للماء هو ما يعطيه دلالةً وبعداً تداولياً، لأنّ دلالة الماء اليوم عندهم لا تتعدى عند الكثيرين دلالة المعادلة الكيميائية "H2O" فاستعمال الخنساء الدلالة السلبية للماء يقتضي من السامع امتلاك افتراض مسبق وخلفية معرفية بمعتقدات أهل الجاهلية ورمزية بعض الأشياء عندهم في زمنهم.

ثم تنتقل بنا الخنساء إلى دفقتها الشعرية والشعورية الثالثة حيث أجرتها على النحو الآتي :

وما عَجُولٌ على بَوِّ تُطِيفُ به \* لها حنينان: إعلان وإسرار.

ترتُع ما رتعت حتّى إذا ادّكرت \* فإنما هي: إقبال وإدبار.

لا تسمُنُ الدَّهْرَ في أرضٍ وإن رتعت \* فإنما هي: تخنّان وتَسجَار.

يوماً بأوجدَ مني يومَ فارقني \* صخرٌ وللدَّهرِ إخلاءٌ وإمْرَار<sup>(2)</sup>.

هذه اللوحة الشعرية مرت بنا في ثنايا البحث، ولأبأس أن نقدّم لها قراءة نفسية وتداولية ثانية، لأنّ القراءة السطحية لهذه الدفقة الشعرية والشعورية توحى بأنّها مجرد صورة تشبيهية وصفية أو عملية تصوير فوتوغرافي لناقة مفجوعة في فصيلها الذي مات أو ذبح، وتمّ حشوه بالتبن لتمويه أمه وخداعها حتى تدرّ اللبن، ولكن الحقيقة الخفية والقابعة وراء هذا التصوير المادي الغارق في التّجسيم، هو الدلالة الرمزية الإيحائية المختفية في ثنايا هذه القصة الرمزية، فالخنساء تصوّر هنا فلسفة الوجود عندهم و قضية الصّراع الفكري والرؤية الفلسفية عند شعراء الجاهلية التي تتجلى في ثنائية "الموت والحياة" أو الفناء والبقاء، حيث اهتدى الشعراء الجاهليون بشكل عام

(1) ديوان عنترة بن شدّاد، شرح محمد معروف الساعدي، ص 111.

(2) ديوان الخنساء، ص 48.

إلى هذا النوع من التصوير الفني الرمزي كما اهتموا إلى المقدمة الطللية ، وذلك للتعبير عن الصراع الأبدي في نفوسهم أو فكرة الموت ، فجسّدوه في هذه القصص الرمزية وصوّروه في هيئة أو صورة حيوان مطمئن يعيش في أمن وسلام واطمئنان في مرعاه، ثم يأتيه الموت بغتة من حيث لا يدري أو يحتسب، وغالبا ما يكون الموت في صورة حيوان مفترس، كأن يكون أسداً أو نمراً أو ضبعاً أو حتى مجموعة كلاب بريّة، والصّحية غالبا ما يكون ناقة أو ثورا أو غزالة حسب طبيعة و جنس الشاعر، أو جنس الممدوح أو الميّت المرثي، ثم يقوم الشّاعر وبكل براعة فنية بإسقاط هذه القصة الرمزية على حالته النفسية وتجربته الشعورية، وهذا القالب التصويري التّخيلي كان معروفا ومتداولاً عند شعراء الجاهلية، وقد تبنّته الخنساء وبرعت في استخدامه، حيث أبدعت في رصد حركات هذه النّاقة المفجوعة، ووصفت حالتها النفسيّة والجسديّة بعد تذكرها لفصيلها المذبوح، فقامت الخنساء برصد قلقها وتصوير اضطرابها النفسيّ في قولها: "إعلان وإسرار " ورصدت تحركاتها وحيرتها في قولها: "إقبال وإدبار" ورصدت مشاعرها في قولها: "تحنان وتسجار" ثم بينت حالتها الجسدية التي آلت إليها بعد فراق فصيلها والتي تجلّت في شدة نحافاتها رغم رعيها، لتختتم اللوحة بعملية إسقاط بارعة، وذلك بإسقاط حالة وتجربة هذه النّاقة المفجوعة على حالتها ونفسيّتها ومأساتها، مستعينة على ذلك بأسلوب النّفي في بداية اللوحة الشعرية في قولها " وما عجل " ثم تختتم القصة الرمزية بصيغة التّفضيل والتّخصيص في قولها " أوجدَ مِنِّي " لتزيّد المعنى تخصيصاً وتأكيدا على أنها أشدُّ ولهاً وجزعاً من هذه النّاقة المفجوعة في فصيلها، وتحمل هذه القصّة الرمزية التّشبيهية ما تحمل من الأبعاد الفنية و النفسيّة والتداوليّة، فالجانب الفني فقد رأيناه، أمّا الجانب النفسي والشعوري لهذه اللوحة الشعرية فيظهر في مدى اضطراب الحالة النفسية للخنساء بعد تذكر صخر، وما يصاحبها من تقلّبات انفعالية ومزاجية وحتى جسديّة والذي ساعد الخنساء في التّعبير عن حالتها النفسيّة و رسم هذه الصورة الحسيّة المأساويّة، وبين اضطرابها وشدة لوعتها وانفعالها هو استعمالها للثنائيات المتقابلة: "إعلان وإسرار، إقبال وإدبار، إحلاء وإمرار. هذه الثنائيات تعكس حقيقة الاضطراب النفسي والتّلف العصبي الذي تعيشه الخنساء بعد موت أخيها، والغريب في هذه الوثبة الشعرية والدّقة الشعورية أنّ الخنساء تختتم كل دفقة بالحديث عن الدّهر الذي طالما تبرّمت منه في اللوحات السابقة وفي كلّ ديوانها، ولكنّها في هذه المرّة تتصفه، وتصفه بالعدل في قولها "وللدّهر إحلاء وإمرار" حيث استعارت لنوائبه وتصاريفه طعماً، ومن الدلالات النفسيّة في هذه اللوحة



الشعرية "أنوثة أسلوب الخنساء " الذي تجلّى في النغمة الموسيقية لمحسن "التطريز" حيث تنغم هو الآخر مع حالة الخنساء النفسية، التي لم تبرع في تجسيم حالتها فحسب، برصد هذه المشهد البصري المتحرّك وإسقاطه على حالتها النفسية بطريقة دراماتيكية، ولكن براعة الخنساء هنا تكمن أيضا في حسن اختيار موسيقى المشهد، حيث يكاد القارئ أن يسمع نبضات قلبها الخائف المرتجف، وإيقاع أنفاسها المتقطّعة، وصوت بكائها الحزين، الذي جمع بين الحنين والأنين، والذي يقابله في المشهد عند النّاقة" التّحان والتّسجار" هذا الإيقاع المتواتر لهذه الثنائيات، أعطى الصور الفنية نغمة رحبة وأعطى المشهد قوّة وهيبة ، ويبيّن حقيقة حجم الفاجعة والمأساة التي عاشتها الخنساء، وقدمها للقارئ في صوره مجسّمة ومنمّعة غاية في السّبك والتّصوير الفنّي، وكذلك الإيقاع الذي أحدثه حرف الرّوي الرّاء والقافية، حيث أعطى هذه اللّوحة الشّعريّة تسارعا متناغما مع الحالة النفسية المزريّة للخنساء، التي استعانت بالمحسن البديعي الأنثوي "التطريز" الذي كان الغرض منه هنا نفسيا بحثا لأنّه يساعد الخنساء في إثارة فضول السّامعين وتحفيز مخيّلاتهم فتجعل بذلك نفوسهم متشوقة وأعناقهم مشرّبة ومستشرفة لفكّ هذا الإبهام، و حلّ اللّغز المخفي الذي يستغلّ على الأفهام، في ثنايا هذا التطريز وحنايا هذه القصة الرّمزيّة، فالسامع يتوقّع ويترقّب جوابها بعد كل تطريز في أبيات لوحتها فمثلا في قولها: لها حنينان: هنا يتساءل السّامع: أيّ حنين تقصد؟ لتجيب الخنساء :إعلان وإسرار.. وهكذا مع كل أبيات اللوحة القائمة على محسن التطريز، والذي بدأ من قولها في اللوحة السابقة "أنياب وأظفار، إعلان وإسرار، إقبال وإدبار، تحنان وتسجار، إحلاء وإمرار.. هذا المحسن البديعي يعكس حقيقة أسلوب الخنساء الأنثوي الذي تفرّدت به في التصوير الفنّي كما رأينا، فالأنثى تميل عادة إلى التّتميق في الكلام، مع نزوعها الدائم إلى المبالغة والغموض، واعتماد عنصر التشويق في السرد و تصوير المشاهد، عكس الرجل الذي يميل عادة إلى الأسلوب المباشر والاختصار، بالإضافة إلى ميل الأنثى الدائم إلى الدّراما والتّهويل، وحبّ التّمثيل في نقل الحقائق والأحداث وخلق الجوّ المشحون بالانفعالات والترّقب، عند نقل هذه الحقائق والمشاهد حتى وإن كانت بسيطة وتافهة، وهذا يعكس بالتّأكيد أسلوب الأنثى ويبيّن مدى نضج التجربة الشعرية وقدرة الخنساء الإبداعية والتخيلية في نقل و تصوير حالتها النفسية ، أمّا من النّاحية التداوليّة فتكمن في توظيف الدلالة الرّمزيّة للنّاقة وبوّها "فصيلها" في هذا المشهد وكذلك في اعتماد الخنساء هذا القالب الفنّي الرّمزي، المعتمد والمُتداول عند شعراء الجاهلية، فالنّاقة هنا ترمز للخنساء، والبوّ أو الفصيل

المذبح يرمز لصخر، والقصة الرّمزية ككل بحركاتها وانفعالاتها تعبر عن تجربة الخنساء ومأساتها وفكرة الصّراع الأبدي في نفسها بين ثنائية الموت والحياة، كل هذه الدلالات الخفية من صميم اهتمام حقل التّداولية، لأنّ الوصول إليها يقتضي من القارئ خلفية معرفية وافترضا مسبقا واطّلاعا على الدلالة الرّمزية لمثل هكذا قصص وحكايات وعظية وقوالب فنية ورمزية عرفت زمن الجاهلية، فهذه القوالب الفنية الشعرية خاصة بشعراء الجاهلية تحمل وتختزل نظرتهم وفنهم وفلسفتهم وعقيدتهم ورؤيتهم لثنائية الموت والحياة في زمنهم وهذا ما يضيف على هذا النوع من التّصوير الفنيّ بعدا تداوليا أكثر منه فنيا أو نفسيا أو رمزيا .

ثم تنتقل بنا الخنساء إلى لوحتها الرابعة والتي أجرتها على النحو الاتي:

وَإِنْ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا \* وَإِنْ صَخْرًا إِذَا نَشْتَوُا لَنَحَّارُ .  
وَإِنْ صَخْرًا لِمِقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا \* وَإِنْ صَخْرًا إِذَا جَاغُوا لِعَقَّارُ .  
وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهَدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ .  
جَلْدٌ جَمِيلٌ الْمُحْيَا كَامِلٌ وَرِعٌ \* وَلِلْخُرُوبِ غَدَاةُ الرَّوْعِ مِسْعَارُ .  
حَمَّالُ أَلْوِيَةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ \* شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَبَّارُ .  
نَحَّارُ رَاغِيَةِ مِلْجَاءٍ طَاغِيَةِ \* فَكَأَنَّكَ غَانِيَةٌ لِلْعَظَمِ جَبَّارُ .<sup>(1)</sup>

أول ما نلاحظه عند تحليل هذه اللوحة الشعرية أو الدّفقة الشعورية التحوّل الطارئ والمفاجئ في نفسيّة ومشاعر الخنساء، التي تنقلنا في كلّ مرّة من أجواء الحزن والبكاء إلى عالم التّأبين والعزاء، دون سابق إشعار أو إنذار، أمّا فيما يخصّ التّصوير الفنيّ، فإنّ هذه اللوحة الشعرية جاءت غنية وزاخرة بالصور الفنية الراقية، حيث تظهر الصور الكنائية في قولها: "تأتّم الهداة به كناية عن صفة الكرم والسّيادة، وقولها: "حمّال ألوية" كناية عن الشجاعة والقيادة وتقدّمه الجيش، وقولها: "هبط أودية" كناية عن شجاعته، أمّا "شهاد أندية" فهي كناية عن حكمته ورجاحة عقله وفكره، فلا يُعقد مجلس إلّا بحضوره، ومن الكنايات أيضا قولها: "نحّار راغية" كناية عن الكرم، و"فكّاك غانية" كناية عن شجاعته ونخوته، وقد كنت عن حلمه ورأفته بقولها "للعظم جبّار" أمّا الصّورة التشبيهية فتمثلت في قولها: "كأنّه علم في رأسه نار" فلم تكف بتشبيهه بالجبل العالي بل أوغلت بإضافة النّار على رأسه وقمّته، لتزيد التّشبيه بلاغة وقوّة، أمّا

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 48، 49.

الصورة الاستعارية فتظهر في قولها: "وللحروب غداة الرّوع مسعار" مشبّهة الحرب بالنار، أمّا المجاز العقلي فيظهر في قولها: "للجيش جرّار" حيث استعملت كلمة جرّار استعمالا مجازيا، فصخر لا يمكنه أن يجرّ الجيش كلّهُ، كما تجرّ الخيول العربات، ولكن قصد الخنساء أنّه يقودهم ويتقدّمهم ويوجّههم في القتال .ومن الأساليب الفنية الإبداعية التي أغنت بها الخنساء لوحاتها الشعرية، لدواع فنية ونفسية "التشطير، والتّصريح، والتكرار" الذي يرتبط أساسا بالإيقاع والتشكيل الموسيقي، والذي أدّى هنا وظيفة نفسية، أكثر منها جمالية أو فنيّة، ويظهر أسلوب التشطير في الأبيات الثلاثة الأولى من اللوحة.

"وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعاذل أقسامهما مع قيام كلّ واحد منهما بنفسه واستغنائه عن الآخر، " (1)

ويظهر ذلك في قولها :

وَإِنْ صَخْرَا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا \* وَإِنْ صَخْرَا إِذَا نَشْتُوا لِنَحَارِ.

وَإِنْ صَخْرَا لِمِقْدَامٍ إِذَا رَكَبُوا \* وَإِنْ صَخْرَا إِذَا جَاعُوا لِعَقَارِ.

وَإِنْ صَخْرَا لَتَأْتُمُ الْهَدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارِ.

والغرض منه إحداث الإيقاع الموسيقي المجلجل و المدوّي لدى المتلقي والسماع، حيث يترك أثرا راسخا في نفسه، وذلك لإثبات هذه الصفات وجعلها سجايا في صخر، وترسيخها في نفوس السامعين، حتى لا ينكرونها أو يتناسوا بعضها، ومما زاد اللوحة جمالا وإيقاعا ورونقا وإبداعا، التكرار الصوتي للجمل والكلمات والحروف، وصيغ المبالغة، فقد تكررت عبارة " وإن صخرأ" خمس مرّات وكذلك تكرار اسم " صخر" وحرف التوكيد "إنّ" وظرف الزمان "إذا" وصيغتي المبالغة على وزن "مفعال وفعل" وكل هذا التكرار يعكس نفسية الخنساء المنتشبة المزهوة

---

(1) العلوي ، الإيجاز لأسرار كتاب الطراز، تحقيق: ابن عيسى بالطاهر، ط:01، دار المدار الإسلامي، 2007، ص

بمناقب أخيها، فهي في هذه اللوحة تبدو كعازفة كمان ماهرة، أو قائدة أوركسترا متمرسة وخبيرة في توزيع المقاطع الصوتية، فتوزيعها للتكرار جاء متناغما مع تفعيلات بحرهما، وانفعالات نفسها وتسارع أنفاسها، كل هذا ترك في نفوسنا وأذاننا لذة سمعية لا تقاوم، وأعطى الصور الفنية والمشهد حركية مترقصة، تبعث على النشوة والرغبة في الغناء أو تحريك الرؤوس والأيدي تفاعلا مع الإيقاع المتناغم لهذه اللوحة الشعرية، فالمتلقي عادة يطرب لإيقاع ونغم الصورة الفنية والقصيدة الشعرية قبل معرفة معانيها كرد فعل أولي وآني، ويكون طبيعيا وعفويا، فالإنسان مجبول على حب الموسيقى والتأثر بها، ثم تبلغ لحظة الانتشاء عنده مداها وذروتها، بعد اكتشاف واكتناه المعنى الحقيقي المخبوء وراء هذه النغمة الشجية للصور الفنية المترقصة، فيحكم عندئذ جودة الشعر وبراعة وشاعرية صاحبه، ولعل الخنساء نالت إعجاب النابغة بفضل هذه الأبيات في هذه اللوحة.

أما عن ظاهرة التكرار البارزة والمكثفة في هذه اللوحة فله أبعاد نفسية عميقة، فهو يشي بوجود بؤرة نفسية مؤثرة ومسيطر على الخنساء، و يكشف عن مراحل حياتية مختزلة في صور شعرية مكثفة ومضغوطة ومتعاقبة في حياة الخنساء وذاكرتها، فالخنساء لا تكنفي بسردها في قوالب فنية جاهزة، بل تؤكد ب تكرارها على مسامع ومرأى شائئها ومحبيها، مستعينة بتكرار حرف العطف "الواو" وأداة التوكيد "إن" أما تكرار اسم أخيها صخر بهذا الشكل الملفت والمكثف الذي تكرر خمس مرات صراحة، وتكرر ذكره ضميرا منفصلا ومتصلا وكان المعنى في كل صيغ المبالغة، فالأكيد أن هذا التكرار من الخنساء جاء ليُعطي من مقامه في نفسها، ونفس سامعيها ويعكس ضمنا رؤية الخنساء للرجل المثالي والأخ الغالي الذي تغتت به في شعرها، والتي كانت ربما تنتشه وتتمنى مثله في مخيلتها وأحلامها وتبتغيه لنفسها بكل ما تحمله الكلمة من معنى "جنسي وذكوري" وقد يكون تكرارها اسم صخر لدواعٍ نفسية أخرى، كأن يكون دليلا على وحدتها وشعورها بالفراغ الرهيب بعد رحيله وموته، فهو دليل على حالة الضياع والاغتراب التي تعيشها الخنساء، فذكرها المكثف له قد يواسيها ويخفف عنها بعض حزنها وآلامها، وقد يكون تكراره تعويضا نفسيا، فهي تستعوض بتكرار ذكر اسمه، لسد الفراغ العاطفي الذي تركه في حياتها، هذا التعويض يحمل ما يحمل من معاني الانكسار النفسي، والشعور بالضعف والانهمام، ومما زاد اللوحة الشعرية أنوثة ورقة وروعة محسن "الترصيع" والذي جاء في البيتين الأخيرين من لوحتها في قولها :

حَمَالُ أَلْوِيَةِ هَبَاطُ أَوْدِيَةٍ \* شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جَرَارِ .

نَحَارُ رَاغِيَةٍ مِلْجَاءُ طَاغِيَةٍ \* فَكَأَكْ عَانِيَةٍ لِلْعَظَمِ جَبَّارِ .

تكرار حرفي الياء والتاء المربوطة في صدر البيتين وعجزيهما بطريقة أفقية وعمودية متعمدة ومقصودة، يشكل تناغما وإيقاعا موحدا يشبه صوت امرأة تزغرد وتولول محتفلة ومزهوة بمناقب وفضائل أخيها، الذي لم يبخل عليها ولا على قومها، فالصوت المدوي والمتكرر يجسد الإحساس بالفخر والاعتزاز بأخيها، وينقل لنا الحالة النفسية الحقيقية التي تمر بها النساء، ويُشعر السامع أو القارئ بصدق التجربة الشعرية والشعورية، فيتعاطف معها، لذا يمكن القول أن الإيقاع والتكرار في هذه اللوحة دليل يعبر حقيقة عن إبداع رهيب وتناغم وتمكّن عجيب من النساء، لأنه يبين ويعكس قدراتها الإبداعية التي طوّعت الصوت ليتناسب مع حالتها النفسية لحظة التصوير. والذي زاد الصور فخامة وأعطى المعنى قوة، استعمال النساء صيغ المبالغة بكثافة، بصيغتي "مفعّل، فَعَال" التي يكاد يُسمع وقعها من شدة قرعها والموزعة بإتقان في وسط وأواخر اللوحة، لإحداث قرع متواتر ومتناغم مع تفعيلات بحر البسيط، كما تساعد في خلق جوّ مشحون بالحماس وتسارع الأنفاس، ومفعم بالطاقة الإيجابية، واجتماع هاتين الصيغتين أعطى الصور الفنية قالباً موحداً يعكس في الأخير الصورة الشعرية والشعورية الكبرى الموحدة في هذه اللوحة، "حمال ألوية، هباط أودية، شهاد أندية، نحار راغية، ملجاء طاغية، فكأك عانية،... وكذا صيغ المبالغة في مقدم، مسعار، عقّار، نحار جرّار، جبّار،.. فكل هذه الصور الفنية تستمدّ طاقتها وقوتها من صيغ المبالغة، ذات الإيقاع الموسيقي العالي والمتتالي للبنية التركيبية الموحدة والقلب التصويري الموحّد، بدلالة جزئية مختلفة ودلالة كلية موحدة، فتلاحم هذه الصور يعطينا في الأخير صورة فنية كبرى، وهي أنّ صخرا خير البشر فهو الخبير والمتمرس في كل شيء وكل مجال، وكيف لا وهو الفَعَال والمفعّال، وقد تحمل هذه الصيغ شيئا من الشحنات الذاتية الممزوجة بالنظرة الفوقية للنساء .

أما اللوحة الموالية فقد ساققتها النساء على النحو الآتي:

فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ \* مُعَاتِبٌ وَحْدَهُ يُسَدِّي وَيَبَارِ .

لَقَدْ نَعَى ابْنُ نُهَيْكٍ لِي أَخَا ثِقَةٍ \* كَانَتْ تُرْجَمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارِ .

### فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ \* حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أَسْتَارُ.<sup>(1)</sup>

الخنساء في هذه الدفقة الشعرية والشعورية تعود مرة أخرى إلى بكائها وتفعجها وبثّ واجترار حزنها الذي أرقها وأسهر ليلها، متّهمة الدهر ككل مرة ومحملة إياه كل ما أَلَمَّ بها، أو آل إليه حالها، في صورة استعارية غاية في التجسيم والتشخيص والأنوثة، حيث شبّهت الدهر بالمرأة التي تحكيك غزلها وتسدي وتثير وحدها، فهي تحيك غزلها أو تتكته بعد ذلك كما يحلو لها غير أبهة أو مهتمة بأحد، الأمر الذي استغزّ الخنساء وألهمها الشجاعة لتشخيص هذا الدهر في صورة امرأة للوقوف في وجهها، أو في وجه هذا الدهر المتغطرس ومواجهته ولو بأضعف وسيلة تملكها وهي العتاب والتّبرم، وهذه الصورة تعكس حقيقة مدى قنوط وانهازم الخنساء أمام هذا الدهر وسلطته القاهرة عليها فقد ذكرته عدة مرات في هذه القصيدة وهذا دليل على أنّه يشكل بالنسبة لها بؤرة تأزم، كما تعكس كلمات هذه الصورة الاستعارية أنوثته مخيلة الخنساء اللغوية، فكلمة الحياكة تنبع من خزانة صور أنثوية، على اعتبار أنّها حرفة خاصة بالنساء خاصة في عصرهم، ثم تنتقل الخنساء بعد تذكرها لبداية مأساتها واليوم الذي نعي فيه إليها أخوها، إلى بيان حالتها النفسية المزرية بعد سماعها الخبر الشنيع، في صورة كنائية مصحوبة بالأدلة والشواهد ، في قولها: "فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ" كناية عن أرقها وشدة حزنها الذي قضّ مضجعها وأسهر ليلها، فهي تقضي الليل تعدّ النجوم وتتجرّع الآلام، ومما زادها بلاغة ومبالغة استخدام "حتى" التي أفادت هنا سهرا أطول وأرقا أكثر وحزنا أعظم .

لذا يمكن القول أنّ هذه اللوحة أفرزت من الناحية النفسية صورة لذات وحيدة، مؤرّقة ومنكسرة أرهقها الحزن و التأمّل والتفكير في عبثية القدر والتسلّط القصري للدهر عليها في كل مرة، فلم تجد الخنساء إلّا الليل لباساً ومتنفساً تشاركه حزنها وتبث له همها وشجوها، لأنّه بطاقته السلبية يتناسب مع حالتها النفسية .

أما من الناحية التداولية، فقد رأينا البعد التداولي لكلمة الدهر، في اللوحة السابقة، ثم تنقل الخنساء بنا إلى لوحة شعرية أخرى أجرتها على النحو الآتي :

لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا \* لَرِيَّةٍ حِينَ يُخْلِ بَيْتَهُ الْجَارُ .  
وَلَا تَرَاهُ وَمَا فِي الْبَيْتِ يَأْكُلُهُ \* لَكِنَّهُ بَارِزٌ بِالصِّحَنِ مِهْمَارُ .

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء ، ص 49.

ومطعمُ القومِ شحمًا عندَ مَسْغِبِهِم \* وفي الخُروبِ كريمُ الحَدِّ ميسار.<sup>(1)</sup>

الخنساء بعد الانتهاء من بثّ حزنها في لوحاتها السابقة تعود مرة أخرى إلى التّأبين وذكر المحاسن والمناقب التي عرف بها صخر وهذا التجاذب بين البكاء والتّأبين في كامل القصيدة يعكس حالة الاضطراب النفسي والقلق الذي تعيشه الخنساء، فهي لا تتفك تنسى صخرًا حتى تعاودها ذكراه، فتبكيه وتذكر مواطن الشهامة والرّجولة فيه، وقد استعانت الخنساء هذه المرة بأسلوب النّفي والاستدراك في تشكيل صورها الفنية والكنائية، هذا الأسلوب ساعدها في استهجان بعض الصفات المستقبحة لتثبت عكسها حيث كنّت عن عفة صخر بقولها: "لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة" خاصة عند غياب جاره، وكنّت عن كرمه بعدم أكله كلّ طعام بيته وأهله، ورمزت لذلك ببروز الصحن، ومما زاد هذه الصور دلالة وقوة وجعل هذه الصفات والأخلاق تبدو طبيعة وسجيّة في صخر هو اتّصافه بها أيّام العسر والمسغبة في فصل الشتاء، وليس في أيام العزّ والرّخاء، ومن الأبعاد النفسية التي تحملها هذه الصور الكنائية البعد الجنسي الذي يظهر في بيتها الأول، خاصة في كلمة "ريبة" فلا يتبادر إلى ذهننا معنى آخر غير ذلك، لأنّ المشهد يوحي بذلك، ففي قولها: "لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يخلي بيته الجار" فأی ريبة قد تتبادر إلى الأذهان عند رؤية سيد قوم في بيت جارته عند غياب زوجها، الأكيد أنّه لم يذهب لسرقتها أو تفقّد أحوالها، بل قد يذهب لقضاء وطره وشهوته منها فالظروف مهيأة لذلك خاصة عند غياب زوج جارته، ثم تنفي الخنساء هذه الصّفة جملة وتفصيلاً، لتثبت بذلك عفّة وعفّتها بتساميها على كل ما يخدش السّمة والحياء، ويجلب لأخيها الشّك والرّيبة، ويدخل هذا في خانة ما يسمي في علم النّفس "النّسامي" على معاني الجنس وقد يدخل في خانة التّعويض النّفسي، كما رأينا في الفصل السابق، أمّا من الناحية التداولية فكل هذه الصور الكنائية فقد فقدت دلالتها وبريقها مع مرور الزمن وتغير المعايير والقيم، فلم تعد دلالة بروز الصحن تعني كرم صاحبه بل قد تعني العكس تماماً، فقد تدلّ على فقر هذا الذي يحمل صحنًا ويطوف متجولاً به بين الناس، فيظنّ النّاس اليوم أنّه بحاجة إلى طعام، لأنّ حاجة الناس إلى الطعام اليوم تكاد تكون منعدمة، أمّا الرّيبة التي قد تتبادر إلى الأذهان عند رؤية الجار مع جارته حتى وإن كان زوجها غائباً فقد تلاشت نسبياً مع ذهاب القيم والاحتشام وذهاب ماء الحياء من وجوه الأنام، فحياة

---

(1) ديوان الخنساء، ص 49.

الناس اليوم داخل العمارات، واختلاط الموظفين مع الموظفات، خاصة في هذه المدن المعلّبة والمكتظة بالنساء والرجال، أزلت تماما هذه الريبة والشكوك الجنسية، وأصبح الجار يصعد مع جارته والموظف مع زميلته منفردين في مصعد واحد، بل وقد تعزمه أو يعزمها على فنجان قهوة في بيته أو بيتها في بعض المجتمعات دون أن يتبادر إلى الأذهان تلك الريبة التي كانت تتبادر إليهم أيام الجاهلية، ولو أنّها مازالت حاضرة نسبيا عندنا وفي المجتمعات المحافظة خاصة، ولكن بشكل عام أصبحت دلالة هذه الصورة الكنائية: "لم تره جارة يمشي في ساحتها" لا معنى لها وربما دلت على أنّ هذا الإنسان رجعي ومعقد، ولا يملك من الذوق واللباقة شيئا في عصرنا، عصر الحريات والمساواة، ولعل أسلوب النفي المتكرر والمتتابع الذي تلجّ به الخنساء على أسماعنا: "لم تره... ولا تراه" ما هو إلا صافرة إنذار أو إخطار وإشعار ينبّهنا أنّ القصيدة توشك أن تنتهي، لذا فانتبهوا فإن خلاصة قلبي وزبدة شعري في نهايتها فاصغوا لها.

لذا بدأت لوحتها الأخيرة بقولها: "قد كان" وقد أجرتها الخنساء على النحو الآتي :

قَدْ كَانَ خَالِصَتِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ \* فَقَدْ أُصِيبَ فَمَا لِلْعَيْشِ أَوْطَارُ  
مِثْلَ الرَّدِينِي لَمْ تَنْفُذْ شَبِيبَتُهُ \* كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ أَسْوَارُ  
جَهْمُ الْمُحَيَّا تُضِيءُ اللَّيْلَ صَوْرَتُهُ \* أَبَاؤُهُ مِنْ طَوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ  
مُورَثُ الْمَجْدِ مَيْمُونُ نَقِيبَتُهُ \* ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ فِي الْعَزَاءِ مِغْوَارُ  
فَرَعُ لَفَرَجٍ كَرِيمٍ غَيْرِ مُؤْتَشَبٍ \* جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَّارُ  
فِي جَوْفٍ لَحْدٍ مُقِيمٍ قَدْ تَضَمَّنَتْهُ \* فِي رَمْسِهِ مُقْمَطِرَاتٌ وَأَحْجَارُ  
طَلَقُ الْيَدَيْنِ لِفِعْلِ الْخَيْرِ ذُو فَجَرٍ \* ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالْخَيْرَاتِ أَمَارُ  
لَيْبِكِهِ مُقْتَرٌّ أَفْنَى حَرِيبَتُهُ \* دَهْرٌ وَحَالْفُهُ بُؤْسٌ وَإِقْتَارُ  
وَرِفْقَةٌ حَارَ حَادِيهِمْ بِمُهْلَكَةٍ \* كَأَنَّ ظَلَمَتَهَا فِي الطَّخِيَةِ الْقَارُ  
لَا يَمْنَعُ الْقَوْمَ إِنْ سَالُوهُ خُلَعَتُهُ \* وَلَا يُجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَارُ.<sup>(1)</sup>

إنّ القارئ لهذه اللوحة الشعرية يدرك لأول وهلة أنّها خاتمة هذه القصيدة، وذلك لاستخدام الخنساء أداة التحقيق "قد" والفعل الماضي الناقص "كان" وكأني بالخنساء هنا تهمّ بالانصراف وهي تشير بيدها إلى الخلف متنهّدة وهي تقول: قد كان خالصتي من كل ذي نسب فقد أصيب

<sup>(1)</sup>ديوان الخنساء، ص 49، 50.



فما للعيش أوطار" فدلت بقولها على مكانتها في نفس أخيها الذي كان يدلّلها ويفضّلها على غيرها، ودلت ببياء النسبة في قولها: "خالصتي" على الرغبة في تملكه والانفراد به وبفضله وعطائه، والملفت في هذه اللوحة عودة الخنساء إلى التّأبين مرة أخرى، وذلك بتصويرها خلال وسجايا أخيها في قوالب تشبيهية واستعارية وكنائية غاية في الإبداع والإمتاع، حيث كنّت عن سيادته بقولها: "أباؤه من طوال السّمك أحرار" وكنّت عن كرمه بقولها: "ضخم الدّسيسة" و "طلق الديدن" و "لا يمنع القوم إن سالوه خُلعتة" و "لا يُجاوزه بالليل مُرّار" وقد شبّهت جماله ورشاقة قدّه وخصره بأسوار الذهب، وبالزّرح والرّديني، كما شبّهت شدّة ظلام الصحراء بالقار، أما عن الصور الاستعارية فقد تراوحت بين التصريحية والمكنية، فالمكنية في قولها: "فما للعيش أوطار"، "لم تنفد شبيبته"، "تضيء الليل صورته"، "مورث المجد"، "جلّد المريرة"، "في جوف لحد"، "أفنى حريبته دهر"، "حالفه بؤس وإقتار" والتّصريحية في قولها: "فرع لفرع كريم"، "الأحرار"، "حار حاديهم بمُهلكة" حيث استعارت الفرع للتعبير عن صخر والأحرار للتعبير عن العرب والمُهلكة للتعبير عن الصحراء المقفرة، وقد تعدّدت دلالات هذه الصور وتراوحت بين الكرم والسيادة والجمال والفقد، وكلها تحمل أبعادا نفسية وتداولية متداخلة، فالنفسية تظهر في تشبيه الخنساء صخرا بأسوار الذهب والرّديني حيث تحمل كل من الصورتين دلالات أنثوية وجنسية كما رأينا سابقا فأسوار الذهب له علاقة بمخيلة وأنوثة صور الخنساء الفنّية، ويعكس عادة تعلّق الأنثى بالذهب وكلّ شيء ثمين وجميل وبرّاق، بالإضافة إلى تركيزها على الجانب الظاهري لصخر في أبياتها الثلاثة الأولى، كقولها: "مثل الرّديني لم تنفد شبيبته"، "جهم المحيّا نُضيء الليل صورته"، "كأنّه تحت طيّ البرد أسوار" كلّها تعكس تعلّق الخنساء بالصّورة الجسديّة والملامح الخارجيّة لأخيها والتي تعكس ضمّنًا صورة الرّجل المثالي لديها، و الذي تتمناه كلّ أنثى بكلّ ما تحمله الصّور من معاني الذكوريّة والفحولة والجمال الظّاهري، كما يعتبر تركيزها على وصف جماله الظّاهري تعويضا لخيبة أملها في أزواجها، ويبدو أنّ الخنساء في هذه اللوحة قد سلّمت أمرها واستسلمت إلى قدرها وذلك بعدم ذكرها اسم صخر صراحة في كامل لوحتها بل استعاضت عنه بضمير الغائب "هو" والضمير المتّصل "الهاء"، عن ذكره وحضوره في صورها كقولها: "لم تنفد، يمنع، نقيبته، شبيبته، صورته، تضمّنه، رسمه، خُلعتة، يجاوزه... إلخ من الضمائر المتّصلة والمنفصلة، والتي تعود على صخر المفقود الغائب، هذا الضمير الذي انساب بنعومة بين ثنايا أبياتها وفصل صدور أبياتها عن أعجازها كما فصل الموت الخنساء عن

صخرها، فتوافق ضمير الغائب مع صخر الغائب، ومعاني الفقد والموت والضياع النفسي للخنساء، كما توافق مع ضياع الهداة وتيههم في الصحراء المهلكة بعد موت أخيها، أما عن البعد التداولي، فيظهر في بعض صورها كقولها مثلاً: "أباؤه من طوال السمك"، "ضخم الدسيسة"، "طلق اليدين" حيث تغيرت الدلالة الفنية اليوم لهذه الصور الكنائية البالية، والتي كانت تدلّ سابقاً على السيادة والكرم، هذه الدلالة فرضها السياق الاجتماعي والثقافي والعرفي السائد في زمانهم وقت الجاهلية، ولكن هذه الصور نفسها اليوم أُنقرغت من محتواها واستهلك، فأصبح علو البناء لا يدل على الثراء والسيادة في شيء، لأنه أصبح من نصيب الجميع، فقد يسكن أفقر الناس أعلى طابق في برج من الأبراج، وكذلك ضخامة الدسيسة أو الجفنة والقدر من الطين التي أصبحت اليوم من الأواني والتحف النادرة التي تتواجد في معرض الصناعات التقليدية، فأبناء هذا الجيل بعضهم لا يعرف شكلها حتى، فما بالك بإدراكهم لدلالاتها ورمزيّتها، وكلّ هذا التغير في الدلالة الفنيّة والرمزيّة يقتضي من القارئ والمتلقي اليوم، امتلاك خلفيّة معرفيّة عن الجوانب الاجتماعية والثقافيّة والعرفيّة والحياتيّة بشكل عامّ، التي تحملها الصور الفنيّة، في كل مرحلة من المراحل الفكرية والأدبية، لأنّ دلالة كلّ صورة يفرضها سياق تداولي يخصّ حيزاً جغرافياً ونظماً اجتماعياً ولغوياً وثقافياً سائداً بين مجموعة بشريّة معيّنة في فترة زمنيّة وحيّز جغرافيّ محدّدين، كما نلمس ملمحاً تداولياً لطيفاً وخفياً في قولها: "ورفقة حار حاديهم بمهلكة" حيث شبهتهم بالإبل السائمة النأهة في عمق الصحراء من غير راع، وجعلت لهم حادياً بدل أن تجعل لهم قائداً ودليلاً وهادياً، والخنساء هنا لا تقصد الدلالة السطحية التي تتولّد عن هذه الصورة بأنهم تاهوا حقيقة، بل تقصد وتلمح إلى موت صخر وانطفاء ناره ونوره الذي تسبّب في تيههم، لأنهم كانوا يتخذون من ناره وبيته منارة تهديهم، ووفق نظرة غرايس في حقل التداولية، فالخنساء في قصيدتها هذه قد نسجت في بدايتها مع السامعين استلزاماً حوارياً ومجموعة من المبادئ والمفاتيح اللغوية التي تساعد المشاركين والسامعين في الوصول إلى المعاني الحقيقيّة والخفيّة لصورها الفنيّة، وكلّها تتدرج ضمن مبدأ "التعاون" القائم على مجموعة من المعطيات المتفق عليها مسبقاً بين الشاعر والمتلقي، فالخنساء في قولها في لوحتها السابقة:

وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهَدَاةُ بِهِ \* كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَار

تجيبنا في آخر هذه القصيدة عن سبب حيرة الهداة اليوم وعن سبب تيههم في هذه الصحراء الخالية المقفرة، التي اشتدّت عليهم بظلمتها في قولها:

### ورفقة حار حاديهم بمهاكمة \* كأن ظلمتها في الطخية القار

موت صخر تسبب في تيه الهداة واشتداد ظلام الصحراء عليهم، وذلك بسبب انطفاء ناره ونوره الذي كانوا يهتدون به، وهذه الدلالة ما كانت لتتولد عندنا لولا علمنا المسبق بدلالة النار والجبل وعلاقتها بالهداة وبصخر في بيت الخنساء السابق، فالليل والظلام هنا دلالة معنوية، يعني موت صخر وزوال كرمه وذكره وناره، وكذلك في قولها:

### طلق اليمين لفعل الخير ذو فجر \* ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

تعتبر صورة " طلق اليمين" هنا كناية عن الكرم، هذه الصورة في حقل التداولية لا تكتفي أو لا تستلزم هذه الدلالة الفنية السطحية بالضرورة "الكرم" بل تختلف باختلاف سياق توظيفها وقائلها والمشهد، واختلاف المقام والسياق الحالي الذي قيلت فيه، فقد تعني هذه الصورة نفسها السلطة المطلقة إذا قيلت للحاكم بأنه طلق اليمين، وقد تعني المهارة إذا قيلت للعامل والحرفي، وقد تعني الخفة إذا قيلت في اللص أو الحلاق، وقد تعني الوساطة وكثرة المعارف إذا قيلت في مسؤول، وقد تعني الظلم والتهور والجور إذا قيلت في جار يضرب ابن جاره من غير سبب، وقد تعني الكثير والكثير حسب السياق التداولي والحالي والمشاهد التي تدخلت في صياغتها وتوجيهها، وكل الصور في القصيدة سواء الكنائية أو التشبيهية والاستعارية بشكل عام أصبحت اليوم مجرد قوالب فنية ميتة ومفرغة من محتواها الدلالي والفني البراق في وقت خلقها، وذلك لتغير اللغة والجيل والثقافة والنظام الفكري والاجتماعي والحضاري، فالصور الفنية تستمد بريقها ودلالاتها وتأثيرها من كل هذه المؤثرات مجتمعة، وهذا ما يُعطي الصور الفنية للخنساء أبعادا تداولية أكثر منها فنية أو نفسية.

وبعد هذه القراءة النفسية والتداولية للصور الفنية "الجزئية والكلية" في ثنايا لوحاتها الشعرية والشعورية، تتكشف لنا في الأخير الصورة الفنية الكبرى أو المركبة من تعاضد صورها الجزئية في كل لوحة شعرية، هذه الصورة تتمثل في حقيقة الصراع النفسي الداخلي عند الخنساء بعد موت أخيها صخر، فالخنساء تصوّر لنا حجم المعاناة وتجسم لنا المأساة التي مرت بها في حياتها وبكل تفاصيلها، وقد جعلت من اسم صخر في هذه القصيدة القاسم المشترك بين كل لوحاتها الشعرية والشعورية، فاللوحة الأولى يمكن تسميتها "لوحة بكاء صخر" والثانية يمكن تسميتها مباشرة "لوحة صخر" أما الثالثة والتي تبدو ظاهريا لوحة الناقة والفصيل وهي في الحقيقة لوحة "الخنساء مع صخر القتل" وما الناقة وفصيلها إلا تجسيد ومحاكاة، وإسقاط منها

للتجربة والمأساة، كما رأينا، أما لوحاتها الرابعة فهي مُتممة ومكملة للوحة صخر الثانية، والتي ذكرت فيها اسم صخر صراحة وتكرر ذكره أكثر من خمس مرات، وتغنّت فيها ببطولاته ومآثره، ثم تنتكس الخنساء مرة أخرى لتعود في اللوحة الخامسة إلى الحزن والبكاء، فتبكي صخرها وتتجّع، وتسبّ الدهر وتتوجّع، ثم تختم قصيدتها باللوحتين السادسة والسابعة حيث تعود مرة أخرى إلى العزاء والتأبين، وبيان مكانة أخيها في نفسها وفي القبيلة، لذا يُمكن القول، أنّ صخرها قد شكّل محور القصيدة، فهو ذلك الخيط الرفيع، والنظام البديع الذي تربط به الخنساء لوحاتها بكلّ براعة وإتقان، كما يربط نظام العقد خُرزات اللؤلؤ والجُمان ، والتي رغم تباينها وتباين صورها تراوحت كلّها بين البكاء الحزين، والعزاء والتأبين، لوحة بعد لوحة، لتجسّد لنا الخنساء في هذه الفسيفساء الشعريّة صورة وفكرة الصّراع النّفسي والفكري الدّخلي في نفسها بكلّ تناقضاته، فتجد في القصيدة المزج بين ثنائية الموت والحياة، و بين الفرح والحزن، والبقاء والفناء، و الذاتية والقبلية، وبين التّبرم والجزع الأليم ، والرّضا بالقدر و الاستسلام والتّسليم، كلّ هذه الثّنائيات المتقابلة تشكّل وتعبّر عن الصّراع الفكري الدّخلي، والتّصدّع النّفسي والعصبيّ عند الخنساء، ويعكس أيضا بطريقة آليّة القدرات الشعريّة والمهارة الإبداعية والتّصويرية للخنساء ، ويبيّن مدى صدق وحقيقة تجربتها الشعريّة والشّعورية، فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها ورغم كثرة عدد أبياتها وتباين لوحاتها بين البكاء والتأبين، فالخنساء تحافظ على نسقها وعلى قوّة نفّسها وقدراتها الإبداعية، ويظهر ذلك جليا في غزارة وتنوّع صورها الفنية، بأبعادها الفنية والنفسية والتداولية، ولعلّ الشيء الخفيّ الذي ساعد الخنساء في بثّ أحزانها هو إيقاع القصيدة فتطويعها تفعيلات بحر البسيط مع تناسب وتناسق إيقاع حرف الرّوي والقافية الذي شدّ وعاضد بين لوحات القصيدة وصورها الفنية، فالخنساء استعانت بتفعيلات البسيط ذات المقاطع والتفصيلات الكثيرة لتتناغم تفعيلاته مع أحزانها وانفعالاتها، وجاء متوافقا مع أنفاسها المتقطّعة عند الحزن و البكاء، وبهجتها وحماستها عند التأبين والعزاء، واستطاع البسيط أن يحتوي قلقها واضطرابات نفسها وأنفاسها لأنّ تفعيلاته كأمواج البحر المتلاطمة تبدأ ساكنة بموجة "مستقلن" ثم تعلو وتضطرب بموجة "فاعلن" لتعود مرة أخرى إلى الانخفاض والسّكون بشكلٍ مُتناغم مع هدوء وسكون مشاعر الخنساء عند البكاء، ثم فجأة تعلو الموجة وتضطرب مع اضطراب الحالة النّفسيّة والرّوح الحماسيّة لشاعرتنا عند العزاء، فالبسيط بحر قادر على احتواء واستيعاب التجربة الشعريّة والشّعورية بكلّ ما تحمله نفس الخنساء من عواطف الفقد واللوعة، والشّوق والحنين، والعزاء

والتأبين، وذلك لامتلاكه قدرة موسيقية هلامية قادرة على التماهي مع الانفعالات السلبية والإيجابية، والاندماج مع التجربة الشعرية والحالة النفسية، ويعطي الشاعر "بكثرة تفعيلاته وجواراته" هامشا للمناورة ويمنحه مساحة للصوت والنفس، فالبسيط هنا يمثل استجابة طبيعة و عفوية لانفعالات الخنساء الشعورية واللاشعورية، لأنّ الشاعر بشكل عام قبل أن ينظم أي قصيدة تثور وتجيش في نفسه انفعالات وعواطف، ويأتيه شيء كالوحي أو شيطان الشعر كما يُقال، فيدخل في حالة هلوسة وهذيان وغياب عن الزمان والمكان في هذا العالم، وإن شئت قل يدخل في مرحلة مخاض عسير يسبق لحظة ميلاد القصيدة، فيلجأ الشاعر أول ما يلجأ إلى دندنة التفعيلات والكلمات كمرحلة أولى حتى يجد التفعيلات والإيقاع المناسبين لعواطفه وانفعالاته، ثم ينتقل إلى البحث عن الصور ويرتب الأفكار والكلمات، وربما هذا ما يفسر عناية الخنساء وتركيزها على البسيط في معظم قصائدها في الديوان ، ولا يمكننا إلا أن نقول أنّ هذه القصيدة قد جاءت أبياتها مرتبة ومركبة بجودة وإتقان، فلكلّ جزء فيها دلالة فنية والنفسية والتداولية التي تربطه ارتباطا عضويًا ونفسيًا بالصورة الكلية والتجربة الشعرية في كامل القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. فلكلّ صورة و بيت في القصيدة مكانه المرقوم، وكأنه خرزة في عقد منظوم، فالله درّها ما أشرعها.

خاتمة

## خاتمة:

لكل بداية نهاية، ولكل بحث أهداف وغاية، وقد تمخّض عن هذا البحث عن جملة من النتائج نسوقها في هذه الخاتمة باختصار.

أولاً: من خلال دراستنا وتتبعنا مفهوم الصورة عند النقاد القدامى والمحدثين لاحظنا توافقاً وتقارباً فكرياً في بعض المفاهيم ، ويُخطئ من يظنّ أنّ الدراسات النقدية الحديثة لمصطلح الصورة بكلّ مُسمّياتها "الأدبية والشعرية و الفنية أو البَيانية" قد أتت بالجديد، فهي وبكلّ تأكيد تُفيد من رؤية النقد القديم لهذا المصطلح، وإن كان النقاد القدامى قد ركّزوا على الجانب البلاغي والفني لهذا المصطلح إلاّ أنّهم كانوا كثيراً ما يربطون الإبداع والنّبوغ الشعري بالحالة النفسية والانفعالية للشاعر، وكذا مطابقة المقال لمقتضى الحال، كما ارتبط النقد عندهم بالذوق العام وجمال اللفظ والمعنى وكلّ هذه المعايير والأحكام النقدية ذات بعد نفسيّ ووجدانيّ غير أنّها لم تتأصل في نظريات ومصطلحات نقدية مضبوطة ، كما هو الحال في نقدنا الحديث الذي أفاد من هذه الرؤية عند معالجته مصطلح ومفهوم الصورة الذي أخذ يتّسع باتّساع الدراسات النقدية الحديثة .

ثانياً: وتبيّن لنا بعد دراسة حياة الخنساء أنّها عاشت عيشة فتاة مدلّلة في رغد ورفاه ، وفي كنف أسرة ذات عزّ وجاه، وقد ورّثها هذا الأصل النبيل شيئاً من العزّة والافتخار، وأحاطها بهالة من الإجلال والإكبار، فراحت تتحدّى بشعرها الفحول من الشعراء الكبار، على غرار النابغة وحسان وبشار، وقد شهد لها بالنّفوق والشاعرية ،رسولنا الكريم سيّد البشرية، وأفصح من تكلم باللغة العربية، فهنيئاً لها هذه الشهادة التي جعلتها في الريادة، لذا كان لها وزن ومكانة في الساحة الشعرية أيام الجاهلية، ووزن وحضور في ساحة الدراسات النقدية والبلاغية قديماً وحديثاً .

وقد حققنا في تاريخ ميلادها، ووفاتها، وعدد أزواجها، ومقتل أخويها، وتكلمها في بنيتها، وصحة ديوانها وسلامة شعرها، وقد أدلينا فيه بدلونا وقلنا فيه برأينا، رغم كثرة المغالطات والتناقضات، ورجّحنا في كلّ مرّة القول والرأي الأصوب والذي اعتقدنا أنّه إلى الحقيقة أقرب.

ثالثاً: أمّا فيما يخص مصادر الصورة في شعر الخنساء فقد تبيّن لنا أنّ تلك الصور الفنية ماهي إلاّ انعكاسات حتمية، للمدركات الحسية والمعنوية للحياة والطبيعة في شعر الخنساء، فالطبيعية بكلّ مدركاتها الحسية تتدخّل بصفة مباشرة أو غير مباشرة في تشكيل الصور الفنية للخنساء، وكذلك الحياة الجماعية للقبيلة والظروف الاجتماعية زمن الجاهلية وكذا التمرّجات النفسية والعاطفية التي عاشتها الخنساء، جرّاء تجربتها الشعرية ومأساتها كانت تتدخّل بطريقة

شعوريّة أو لا شعوريّة في بلورة وتشكيل وتوجيه دلالات الصور الفنية عندها ، سواء كانت هذه الصّور فنيّة أو ذهنيّة أو حسيّة، فالعصبية القبليّة، والثّار والمعتقدات الدينيّة، والنّزاعات الدّاخلية، والممارسات والطّقوس التّعبدية الجاهليّة، والأسطورية الموروثة، وحتى المكبوتات والانفعالات النّفسيّة، كلّ هذه العوامل "الدّاخلية والخارجيّة" ساهمت في بناء وتشكيل الصّور الفنيّة عند الخنساء، ويبدو أنّ المناخ الاجتماعي قد كان أكثر هذه العوامل حضوراً وتأثيراً في صورها .

كما أنّ صورها في الغالب كانت انعكاساً لمأساتها وللصّراع القائم بين القبائل وقتها، فالخنساء كانت تعيش في عصر جاهلي وفي مجتمع قبليّ فيه صراع على البقاء وعلى السّلطة والأرض والماء، فكان لزاماً عليها و من واجبها كشاعرة أن تثبت وجودها و تصارع مع قومها، على الأقلّ بلسانها وشعرها، وقد كانت فعلاً بشعرها جزءاً حيويّاً فاعلاً ونشطاً في هذا الصّراع على اعتبار مكانتها الشعريّة، كما أنّها كانت تستمدّ من هذا الصّراع بين القبائل مادة صورها، و بواعثها النّفسيّة وأفكارها ومبادئها، وقد ارتبطت به ارتباطاً وثيقاً و متصلاً في حياتها كفرد أو امرأة مكافحة، وكشاعرة عن قومها مُنافحة، ولم تنفصل عن هذا الصّراع ولا عن قومها البتّة مثلما فعل غيرها من الشعراء مثل الشّنفريّ وعروة بن الورد وغيرهم من الصّعاليك مع قومهم، ولم تُؤثّر أن تعيش لنفسها ولفرديّتها المَحضة، لا كأم أو زوجة ولا حتّى كأنثى لها خصوصيّة إلاّ في حدود التّعبير عن آلامها وحزنها، الذي كان يمثّل في الحقيقة حزن القبيلة في نظرها، ولم تتخلّ الخنساء أبداً عن مسؤوليتها إزاء قبيلتها وقومها الذين عاشت معهم وتفاخرت بهم وكانت تستمدّ منهم قوتها ومكانتها كشاعرة رغم تنكّرها لها في أواخر عمرها .

رابعا : أمّا عن النّتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للبعدين "النّفسي والتّداولي" للصورة الفنية في دراساتنا النّقديّة العربيّة القديمة والحديثة و بالاستناد إلى بعض آليات ووسائل الدّراسات الغربيّة في سبر أغوار هذين البعدين الجديدين للصّورة، و بعد القراءة الفاحصة و المُحصّصة لحقل التّحليل النّفسي وعلاقته بالأدب عند علماء الغرب والعرب، وبَحْثنا عن ماهية التّداوليّة بأبعادها و مفاهيمها الحديثة، توصلنا في الأخير إلى حقيقة و فكرة مفادها أنّ هذه الأبعاد النّفسيّة وحتى التّداوليّة للصّورة الفنيّة بتشكيلاتها المختلفة، وبمصطلحاتها المتعدّدة ليست بجديدة على كتبنا وتراثنا ودراسات أسلافنا من النّقاد والبلاغيّين، و إنّما هي قديمة قِدَم هذه الدّراسات غير أنّها لم تتأصّل أو تتأسّس في حقل معرفيّ قائم بذاته ...وقد أشارت الدّراسات البلاغيّة و النّقديّة العربيّة "القديمة و الحديثة" إلى البُعدين النّفسي والتّداولي الذي يرتبط بالصّورة والشعر



بشكل عام، ويظهر ذلك في اهتمامهم بسياق الكلام، ومناسبته للمقام، وتوافق المقال مع مقتضى الحال، واهتمامهم بنفسية المُتكلِّم والمُتلَقِّ وخلفيته المعرفية والثقافية، وتأثيرها في تشكيل صورته وتوجيه معاني شعره وقد مثَّلنا لكلِّ هذا بشواهد من تراثنا النِّقدي والبلاغي والشَّعريّ.

**خامسًا:** وقد تبَيَّن لنا من خلال دراستنا للتَّشكيل البلاغي للمجازات والتَّشبيهات والاستعارات والكنائيات وكذا الرِّموز وبعدها النَّفسي في شعر الخنساء أنَّها لم تكن بالنسبة لها غاية في حدِّ ذاتها أو أنَّ الخنساء لم تُكْ تسعى من خلالها إلى إثبات فصاحتها وتمكَّنها، إنَّما كان تشكيل تلك الصور غاية لمعانٍ وجدانية ونفسية، تمثَّلها وتمثَّل قصتها و مأساتها، معانٍ تصوِّر انطباعات و ميولات شخصيَّة ونفسيَّة وفنية خاصة عندها، تتراقص في خيال الخنساء فقط.

فلكلِّ شاعر مشربه و فلسفته ولغته وانطباعاته وأسلوبه وشخصيَّته الفنيَّة، وبالتالي فمن المنطقيِّ والحتميِّ والطبيعيِّ، أن يكون للخنساء استعاراتها وتشبيهاتها ومجازاتها وكنائياتها التي ترسم حدود وملامح بصمتها الشَّعرية الخاصة بها، والتي تميَّزها على الأقل عن غيرها، بحيث نستطيع أن نقول عند قراءة شعرها أنَّ هذه الصُّور صُور الخنساء، صور نفسها ومأساتها وما انعكس عليها من حُلُو أو مُرٍّ، قد مرَّ بها في حياتها وواقعها وتجربتها الشَّعرية والشَّعورية، وقد نجحت الخنساء إلى حدِّ بعيد في ترك بصمتها "الشَّعرية والفنية" من خلال التَّشكيل الفنِّي والبلاغي لصورها كما رأينا في متن البحث، حتى أصبح أي قارئ أكاديمي مُهتَم بالشَّعر، يستطيع تمييز شعرها عن شعر غيرها بسهولة لما له من خصوصية في النِّظم والتَّصوير، وقد رأينا ذلك في خصوصية مطالعها البكائية، واستعاراتها التَّشخيصية التي تخاطب فيها عينيها والمدرجات الحسية المحيطة بها، وكذا تشبيهاتها الحسيَّة والمجرَّدة، وإسقاطاتها الرِّمزية لقصتها، وكثرة صورها الكنائية التي تنزع إلى المادية وتركِّز على الصورة الجسمانية لأخيها أو بطلها، دون أن ننسى لمستها الموسيقية الأنثوية وأسلوبها الغنائي الفريد في نظم القصيدة الرِّثائية **سادسًا:** أمَّا النَّتائج المترتبة عن دراسة البواعث النَّفسية التي كانت تقف وراء تشكيل و توجيه دلالات الصور الفنية للخنساء، فأوَّل ما يلفت انتباه القارئ لشعرها، هو بساطة ألفاظها وصورها وهي في الحقيقة وبعد دراستها وتحليلها والتَّعمُّق فيها نفسيًّا، تبَيَّن لنا أنَّها ليست ألفاظاً محدَّدة الدَّلالة، كما نعتقد لأوَّل وهلة، فظاهرها يدلُّ على أشياء و أسماء لمدرجات حسيَّة من واقعها الخارجي وما يحيط بها من مدرجات حسية، ولكنَّها في الحقيقة وفي الكثير من ألفاظها وصور شعرها لم تكن الخنساء تعبِّر عن هذا الواقع، أو تريد الكلام عن تلك المدرجات الطبيعية

بِإِسْمِياتِهَا الْحَقِيقِيَّةِ، ودلالاتها المعجمية الموضوعة لها في اللغة، بل كانت في الكثير من صورها تعبر عن قصتها مع أخويها، فلا الشمس عندها شمس ولا القمر قمر ، حتى الليل فقد كان لها ليلٌ خاصٌ بها، فقد أنسنت الخنساء الجمادات، وتكلمت مع المجردات، والطيور والحيوانات ، فالخنساء إذن كانت تعبر عن واقع نفسها ومأساتها وكل ما يختلج في وجدانها من مشاعر وأحاسيس، كانت تعبر عن شخصيتها وعقدها ورغباتها المكبوتة، التي ألجمتها ولم تستطيع البوح علانية بها، فاللغة أحيانا تكون قد تكون عاجزة أو قاصرة ، حتى عن التعبير عما يحيط بنا من مدركات في عالمنا الحسي الواقعي ، فما بالك بعالم النفس البشرية، وأغوارها الخفية، وما يعترئها من غموض وتناقضات، و ما يدفعها من هواجس ورغبات، وما تتأوه به من أنين وآهات ، أو تتذوقه من نجاحات وخيبات، خاصة في نفس الشاعر المفعمة بالمشاعر ، فالأكيد أنّ هذه اللغة ورغم رحابتها وكثرة ألفاظها ومرونة ورمزية صورها و اتساع دلالاتها، تبقى عاجزة أمام أغوار النفس البشرية، وغير قادرة على ترجمة ونقل هذه المشاعر والأحاسيس وتحديد معانيها وماهيتها بدقة ، بحيث لا يمكن وضع لفظ أو صورة دقيقة تترجم أو تنقل شعورا أو انفعالا نفسيا محددا، سواء عند الشاعر أو القارئ أو حتى الناقد المتمرس في التحليل النفسي للأدب، لذا مهما قلنا عن البواعث النفسية للخنساء من " جنس وتعويض وتسامي وذكورية وأنوثة وذاتية وقبلية وغيرها من البواعث النفسية، أو حتى شممنا في صورها رائحة عقدها ومكبوتاتها، أو تلمسنا شخصيتها من خلال مواقفها وصور شعرها، تبقى اللغة والصور والكلمات دائما عاجزة أمام ترجمتها ونقلها إلينا بدقة يمكن الجزم بها، إنّما يكفينا كباحثين شرف محاولة استقراءها وتبيين ظلالها وأطيافها ولو نسبيا في صور ومواقف شاعرتنا حتى لا نتهمها زورا وغيبا بما ليس فيها.

فالحياة نفسها وفي طبيعتها مليئة بالغموض والأسرار والصراع والتناقضات ، لذا كان حريا بالخنساء أن تكون غامضة ومتناقضة أيضا مثلها ، و من حقها أن تجعل من بعض صورها وقصائدها مستودعا لمكبوتاتها وعقدها وكل سرّ و خبيئة لا تستطيع البوح بها، حتى إذا عجزت اللغة عن استيعاب خواطرها وهواجسها وانفعالاتها ومكبوتاتها في كلمات، وصور بيانية عمدت الخنساء إلى خلق كلمات وصور فنية و رمزية مُبهمة من نسج خيالها وإبداعها كما رأينا، وهنا تتدخل التداولية بأدواتها الإجرائية في فكّ شفرتها وتحديد دلالاتها الحقيقية.

**سابعًا:** هذا البعد التداولي للصورة الفنية تبين لنا من خلال دراسته في الفصل الخامس من البحث أن الدلالة الحقيقية للصورة في حقل الدراسات التداولية لا تتحكم فيها التراكيب اللغوية ولا

الدلالة الحرفية البنيوية للكلمة، أو الدلالة الفنية للصورة بمختلف تشكيلاتها، إنما تحدده وتوجهه وتحكم فيه العلاقات المحيطة به، علاقة نفسية وقصدية الخنساء بهذه الصور، وعلاقة هذه الصور بالمشهد وما يقتضيه من سياق المقام و سياق الحال الذي أنتجت فيه هذه الصورة الفنية، التي تخضع بدورها إلى السياق التداولي العام الذي يتضمن مجموعة من السياقات المتداخلة في فترة زمنية معلومة وبين تركيبة بشرية معينة وفي حدود جغرافية محدّدة " كالسياق الاجتماعي، والثقافي، والحضاري، والعرفي، والدّيني ... " كما تتدخل العلاقات المتعلقة بالمتكلم والمتلقي و الصيغة اللفظية والنبرة الصوتية أيضا في تحديد البعد التداولي للصور الفنية كما رأينا في الجانبين النظري والتطبيقي من البحث .

لأنّ كلّ صورة فنية هي في النهاية عبارة عن وعاء وانعكاس لثقافة بشرية وعادات اجتماعية وخصائص لغوية وممارسات وطقوس دينية، وأعراف متداولة في زمان ومكان محددين وفي مجتمع معيّن ، وقد رأينا تباين دلالات الصور الفنية للخنساء واختلافها بين الجاهلية و الإسلام رغم أنّها شاعرة مخضرمة عاشت وعاشت الفترتين ، فما تفسير هذا التباين الحاصل في القيم ومعاني الصور الفنية التي قالتها في الإسلام والجاهلية؟

ثامنا: أمّا عن أهميّة دراسة الصورة الكلية في كامل القصيدة ،فقد تبينّ لنا عند دراسة البعد النفسي والتداولي للصور الجزئية والصورة الكلية في قصيدة "فرع لفرع كريم " أنّ القصيدة عند الخنساء لم تكن مجرد أفكار وصور فنية متناثرة أو خواطر عابرة ومتبعثرة ، تتجمع في إطار موسيقى وإيقاع موحّد يُسمّى بحر القصيدة، بل القصيدة عندها قد استكملت كلّ عناصرها فهي بنية صوتية وتركيبية ونفسية وفكرية وفنية متداخلة نابضة بالحياة والمشاعر، تندمج فيها الصور وتتلاقح فيها الأفكار والمعاني وتتفاعل مع الموسيقى والجانب الوجداني للخنساء، لتشكل عندها مزيجاً وكلا متكاملين يعكس في الأخير حالتها النفسية الحقيقية عند النظم ، لأنّ الصورة الكلية عبارة عن حالة شعورية مركّبة من حقائق وأبعاد كثيرة "وجدانية، وعقلية، وفنية، ورمزية، ونفسية، وتداولية " منصهرة مع بعضها وغير متنافرة، أو هي ببساطة مجموعة صور فنية جزئية تسبح في حقل مغناطيسي "شعريّ وشعوريّ" واحد، والتي تعكس مجتمعةً، الحالة النفسية الحقيقية الملازمة للشاعر عند النظم ، وتعبّر الصورة الكلية "بذلك الانصهار والتماهي مع وجدان الشاعر ومعانيه" عن مدى صدق ونجاح التجربة الشعرية والشعورية لديه، والتي لم يكن بالإمكان التعبير عنها في أيّ صورة جزئية منفردة على حدة، أو منفصلة عن جوّ وكيمياء القصيدة. ولا يسعنا إلاّ

ولا يمكننا إلا أن نقول في الأخير أن الصورة الفنية في شعر الخنساء كانت مفعمة بالمعاني النفسية والفنية والرمزية والتداولية، وتُعبّر حقيقة عن نجاح وصدق التجربة الشعرية والشعرية عندها، ولكن رغم ذلك تبقى الصورة الفنية والقصيدة الشعرية بشكل عام قاصرة عن التعبير عن كلّ ما يختلج في الذات البشرية من مكبوتات وعقد نفسية، فمن الصعوبة بمكان أن نعبر عما يدور في الوجدان، ويختلج في نفس الإنسان بكلمات اللسان، أو بصور البيان، أو حتى بمجموعة قصائد في ديوان، فكيف بقصيدة ذات أبيات، وصور وكلمات، وإيقاع وأصوات، أن تعبر عما يختلج في النفس والذات، وما يعتريها من خبايا ومكبوتات، وعُقد وتناقضات، ومع هذا تبقى القصيدة العربية ببنيتها الإيقاعية التقليدية، وبصورها الفنية، ومحسناتها البديعية، مرآة حقيقية تعكس جانباً من الحياة النفسية والاجتماعية للشعراء، وتعبّر حقيقة عن نضج تجاربهم الشعرية، وتعكس المستوى الفكري والحضاري واللغوي للشعراء في كلّ فترة زمنية، وهي الفِصل والمِحْك والمَعْيَار النقدي الحقيقي الذي يفصل بين العصور الأدبية، ويتفاضل به الشعراء فيما بينهم، والسمة التي تميّزهم عن غيرهم من الناس .

ونسأل الله التوفيق والسداد، ونرجو أن تنال هذه الدراسة القبول من القراء والباحثين وأن تُثري الساحة النقدية والأدبية، والله من وراء القصد.

# قائمة المصادر والمراجع

## الكتب الدينية:

- \* القرآن الكريم: "رواية ورش عن نافع من طريق الشاطبية".
- \* الإمام بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الهيثم، ط1، دار بن الهيثم، الجزائر، 2014.
- \* محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، مختصر صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير، دار طوق النجاة، ط1، الجزائر، 1422هـ.

## قائمة المصادر و المراجع:

### أولاً-المدونة:

أ - أبو العباس ثعلب، ديوان الخنساء، شرح و تقديم، د: فائز محمد، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

ب- كرم البستاني، ديوان الخنساء، د. ط، طبعة دار صادر، بيروت، د. ت.

### ثانياً: الدواوين:

1. ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، ج1، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994.
2. ديوان الأعشى الكبير-ميمون بن قيس-شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بمصر، 1948.
3. ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، دار صادر بيروت، ط1.
4. ديوان امرئ القيس، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، القسم الأول، دار المعارف، 1984.
5. ديوان بشار بن برد، تقديم الدكتور إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط2. 2006.
6. ديوان جميل بثينة، شرح مهدي محمد ناصر، ط3، لبنان، 2009.
7. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح عبد الرحمان البرقوقي، المطبعة الرحمانية، مصر، 1929.
8. ديوان عنتر بن شداد العبسي، شرح محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، ط4، بيروت، 2009.
9. محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريش للكتب والنش، ط1، لبنان، 2004.
10. بدر شاكر السياب، الديوان، مج 2، دار العودة، بيروت، 1971.

### ثالثاً- المراجع باللغة العربية.

1. ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم)، المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د .المكتبة العلمية، لبنان، 1990.
2. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) ، الشعر و الشعراء ، مطبعة بريل، ليدن المحروسة ، 1902.
3. أبو عبيد البكري، كتاب صمط اللآلي في شرح آمالي القالي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت. 1936.
4. إحسان عباس، فن الشعر، ط: 01، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، 1996.
5. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق الطبعة: حسن نجار، د ط ، مكتبة الآداب، 1999 .
6. أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، ط:02 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، 2000 .
7. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة ، ط: 01، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2000.
8. إخلاص فخري عمارة، الشعر الجاهلي بين القبلية و الذاتية، ط:2، مكتبة الآداب ، مصر، 2001 .
9. إدريس مقبول، الأسس الابدستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث، الأردن ط، الأولى، 2006.
10. إسماعيل القاضي ، الخنساء في مرآة عصرها ، طبعة دار المعارف ، العراق، 1962.
11. الأصفهاني (أبو الفرج) ، الأغاني ، تحقيق و شرح : أعلى مهنا ، ط:04 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2002 .
12. الإمام السيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، حققه وأخرجه محسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، ط1، ج1، 1983.
13. أنور أبو سويلم ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ط:01 ، دار الجيل ، 1987 .
14. بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، طاء واحد 1994.
15. بطرس أنطونيوس، بدر شاكر السيّاب شاعر الوجد، ط 1 ،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، د.ت.

- 16.البغدادي (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب، ط:01، دار صادر، بيروت، د.ت.
- 17.الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، البيان و التبیین ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، ط: 07 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1998 .
- 18.الجرجاني ( أبو بكر عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق. تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، د.ت.
- 19.الجرجاني ( أبو بكر عبد القاهر) ، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، ط1، مطبعة المدني،السعودية،1991.
- 20.جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، 2011.
- 21.جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي ، ط3، بيروت،1992.
- 22.حسني عبد الجليل ،عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر ، ط1،1998.
- 23.حسني عبد الجليل يوسف ، علم البديع بين الإتياع و الابتداع ، ط:01 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر ، 2006 .
- 24.حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دار المعرفة الجامعية، مصر 1966،
- 25.خالد محمد الزاوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ط:01 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، 1992.
- 26.الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت، 2003.
- 27.الخفاجي(أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان)، سرّ الفصاحة، ط:01، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982 .
- 28.خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصة للنشر ، الجزائر ،2000.
- 29.رينيه وليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.د.ت.



30. سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط:01 ، مكتبة المعارف ، السعودية ، 1981 .
31. السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي) ، مفتاح العلوم ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، ط:01 ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، 2000.
32. سهام كاظم النّجم، البكاء في شعر الخنساء، جامعة الكوفة ، كلية الأدب. العراق.
33. سيغموند فرويد، التّحليل النفسي والفن، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
34. صلاح فضل، في النّقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق: 2007.
35. عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ) ، الخنساء (سلسلة نوابع الفكر العربي) ، ط:03 ، دار المعارف، مصر ، 1970 .
36. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، ط:1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.
37. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية و دلالاته النفسية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1987.
38. عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ط:03، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، مصر ، 200.
39. عبد القادر الرّباعي الصّورة الفنية في النّقد الشّعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الأردن ط 1، 1904.
40. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981.
41. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992.
42. عثمان موافي ،مناهج النقد الأدبي و الدراسات الأدبية ، د ط ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، د ت.
43. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب ، ط4، د. ت .
44. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) ، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، د. ط ، منشورات المكتبة العصرية، لبنان ، 1986.

45. العلوي، الطراز، تحقيق: ابن عيسى بالطاهر، ط:01، دار المدار الإسلامي، 2007.
46. علي البطل، الصّورة في الشعر العربي الحديث في أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981.
47. علي آيت أرسلان، السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة، ط:1، دار الثقافة للنشر و التوزيع، المغرب، 2000.
48. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
49. فؤاد أفرام البستاني، الروائع (الخنساء)، ط:07، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1981.
50. قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1986.
51. القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط1، لبنان، د.ت.
52. المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة و الأدب، تعليق، أبو الفضل إبراهيم، ط:03، دار الفكر العربي، مصر، 1997.
53. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ط1، 1998.
54. محمد حسن غانم، الأدب والتحليل النفسي، البدايات الحاضر محاولة لاستشراف المستقبل، ط1، دار الوفاء، مصر، 2018.
55. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.
56. محمد كريم الكوّاز، البلاغة والنقد، (المصطلح والنشأة والتجديد)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2006.
57. محيي الدين بن عربي، (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) ج2، د.ت.
58. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ط4.د.ت.
59. مصطفى عبد الشافي الشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ط1، الدار الجامعية للطباعة و النشر، لبنان، 1983.
60. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981.

61. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية و التعريض)، د ط، منشأة المعارف، مصر، 2002 .
62. نعمة رحيم العزاوي ، مناهج البحث اللغوي بين التراث و المعاصرة ، مطبعة المجمع العلمي ، منشورات المجمع العلمي ، العراق ، 2001 .
63. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ،سوريا، 1982
64. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي ، بيروت، 1990

#### خامسا : الكتب المترجمة :

1. جورج بول، معرفة اللغة، ترجمة محمد فراج عبد الحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 1993.
2. الجيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ترجمة : محمد يحياتن ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1992 .
3. داي شنايدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984.
4. دومينيك مانغونو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000 .
5. روجر موشيلي، العقد النفسية، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1985.
6. فرنسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الاتحاد القومي، المغرب، 1987.

#### سادسا :الكتب الأجنبية :

- 01 – catherina kerbat – orecchioni , l'implicite , Armand colin éditeur ,paris ,1986 .
- 02 – jean du bois , dictionnaire de Linguistique , La rousse , paris.1973.

### سابعا: المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، ط:01، دار صادر، بيروت، لبنان، 1992.
2. عبد الرحمن الوافي، قاموس مصطلحات علم النفس، دار هومة، الجزائر، 2008.
3. منير وهبة الخازن معجم مصطلحات علم النفس، قدّم له الدكتور كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، بيروت، د، ت.

### ثامنا: الرسائل الجامعية :

1. رباح علي، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، إشراف عدنان أحمد، جامعة تشرين، سوريا، 2013.
2. لخضر فضيلي، الصورة الكنائية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، إشراف أحمد حيدوش، جامعة البويرة، 2010.

### تاسعا: المجلات و الدوريات:

1. ميس خليل أبو زيادة، ظواهر من العدول الأسلوبي في شعر الخنساء، التشبيه أنموذجا، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد، الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير 2017.
2. راضية حقيق بوبكري، التداولية وتحليل الخطاب، مقارنة نظرية، مجلة الموقف الأدبي، سوريا والعدد 399، 2004 .
3. سامي شهاب أحمد، البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 1 المجلد 2، 2007.
4. طانية حطّاب، الصورة الشعرية في تصوّر الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، العدد 10، جوان 2017.
5. الطاهر لوصيف، التداولية اللسانية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد: 17، جانفي 2006.
6. علي مصطفى عشا، جدل العصبية القبليّة والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج3 المجلد 82 .
7. عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، جامعة المنوفية، مصر، العدد 23، 1994.

8. كعوان محمد، الرّمز والعلامة والإشارة، "المفاهيم والمجالات"، الملتقى الوطني الرابع: "السيمياء والنّص الأدبي" د. ط، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة. جوان، 2010.
9. كوثر هاتف كريم، محمد عبد الرسول، أسامة عبد الغفور، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشّابي، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد: 13، جامعة كربلاء، العراق، 2013.
10. نعمان بوقرة، نحو نظرية مثالية عربية للأفعال الكلامية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 17، 2006.

فهرس المحتويات	
الموضوع	الصفحة
مقدمة	( 1-6 )
تمهيد : مفهوم الصورة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة.	( 7- 18 )
1. مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدماء .	( 7-12 )
2. مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الحديثة.	( 12- 18 )
الفصل الأول: حياة الخنساء ومصادر الصورة في شعرها.	( 19-57 )
1.حياة الخنساء ومكانتها الشعرية.	( 19-30 )
2.مصادر الصورة الفنية في شعر الخنساء .	( 30-58 )
الفصل الثاني : الجوانب النفسية والتداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية.	( 59-115 )
1.الجوانب النفسية للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية.	( 59-73 )
1.1: علاقة التحليل النفسي بالأدب:	( 59-65 )
2.1: البعد النفسي للصورة الفنية في الدراسات النقدية العربية الحديثة:	( 66-73 )
أ. البعد النفسي للصورة عند عز الدين إسماعيل.	( 66 )
ب. البعد النفسي للصورة عند أحمد علي دهمان .	( 70 )
ج. البعد النفسي للصورة عند عبد القادر فيدوح.	( 71 )
د. البعد النفسي للصورة عند إحسان عباس .	( 71 )
هـ. البعد النفسي للصورة عند نعيم اليافي.	( 71- 73 )
2.الجوانب التداولية للصورة الفنية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة.	( 73-115 )
توطئة: مفهوم التداولية وأصولها وموضوعاتها في الدراسات الغربية والعربية	( 73 )
1.2البعد التداولي للصورة التشبيهية.	( 79 )
2.2البعد التداولي للصورة الاستعارية.	( 86 )
3.2البعد التداولي للصورة الكنائية.	( 92 )
4.2البعد التداولي للصورة المجازية.	( 105 )
5.2البعد التداولي للصورة الرمزية.	( 110،115 )

(189-116 )	الفصل الثالث: التشكيل البلاغي للصّور الفنيّة وأبعاده النفسيّة:
(140-116 )	1.تشكيل الصّورة التشبيهية وأبعاده النفسيّة.
(116)	1.1جمال صخر في الصّورة التشبيهية ودلالاته النفسيّة.
(126)	2.1الظلّ في الصّورة التشبيهية وأبعاده النفسيّة.
(128)	3.1حزن الخنساء ودموعها في الصّورة التشبيهية وأبعاده النفسيّة.
(132)	4.1 الحيوانات في الصّورة التشبيهية ودلالاتها النفسيّة .
(156-140 )	2.تشكيل الصّورة الاستعارية في شعر الخنساء ودلالاته النفسيّة.
(140)	1.2 العين في الصّورة الاستعارية ودلالاتها النفسية.
(144)	2.2 الدّهر في الصّورة الاستعارية ودلالاته النفسيّة.
(145)	3.2 الموت في الصّورة الاستعارية وأبعاده النفسيّة.
(149)	4.2 الطّيور في الصّورة الاستعارية وأبعادها النفسية.
(153)	5.2 الحزن في الصّورة الاستعارية وأبعاده النفسيّة.
(176-156)	3.تشكيل الصّورة الكنائية في شعر الخنساء وأبعاده النفسيّة.
(156)	1.3 كرم صخر في الصّورة الكنائية وأبعاده النفسية.
(162)	2.3 شجاعة صخر في الصّورة الكنائية وأبعادها النفسية.
(165)	3.3 جمال صخر وقوّة جسده في الصّورة الكنائية ودلالاته النفسية.
(168)	4.3 سيادة صخر في الصّورة الكنائية وأبعادها النفسيّة .
(172)	5.3 البكاء والحزن في الصّورة الكنائية وأبعاده النفسيّة .
(180-177)	4.تشكيل الصّورة المجازية وأبعاده النفسيّة.
(177)	1.4 المجاز المرسل في صور الخنساء وأبعاده النفسية.
(180)	2.4 المجاز العقلي في صور الخنساء وأبعاده النفسية.
(189-182 )	5.تشكيل الصّورة الرّمزيّة وأبعاده النفسيّة في شعر الخنساء.
(259-189 )	الفصل الرابع: البواعث النفسية للصّورة الفنيّة في شعر الخنساء.
(190)	1.البواعث الجنسيّة في شعر الخنساء و في صورها ومواقفها.
(204)	2.التّسامي والتّرفع على معاني الجنس في شعر وصور الخنساء.

(208)	3. عامل التّعويض في شعر وصور الخنساء ومواقفها.
(232-218 )	4. نزعة القبلية والذاتية في شعر الخنساء وفي صورها الفنية.
(218)	أ. النزعة القبلية في شعر الخنساء وصورها.
(224)	ب. النزعة الذاتية في شعر الخنساء وصورها.
(240-230 )	5. الأنوثة والذكورية في الصور الفنية للخنساء.
(230)	أ: أنوثة الخنساء من خلال طريقة حزنها حيث تقول الخنساء.
(237)	ب. النزعة الذكورية في شعر وصور الخنساء.
(259-240 )	6. شخصية الخنساء وعقدها النفسية من خلال صور شعرها ومواقفها.
(241)	1.6. السوداوية في شعر الخنساء وصورها الفنية.
(245)	2.6. النزعة التهويلية والشخصية الهستيرية في شعر الخنساء وصورها.
(248)	3.6. الخنساء شخصية عُصابية.
(249)	4.6. مركّب الشّعور بالتفوق والدونية عند الخنساء.
(250)	5.6. النزعة السّادية والمازوخية في شعر وصور الخنساء ومواقفها.
(253)	6.6. الخنساء شخصية متناقضة في شعرها ومواقفها.
(259-257 )	7.6. الجوانب الإيجابية في شخصية الخنساء.
(338-260)	<b>الفصل الخامس : البعد التداولي للصّورة الفنية في شعر الخنساء</b>
(260)	1. الأبعاد التداولية للصّورة التشبيهية.
(265)	2. الأبعاد التداولية للصّورة الاستعارية.
(272)	3. الأبعاد التداولية للصّورة الكنائية.
(288)	4. الأبعاد تداولية الصّورة المجازية.
(316-293 )	5. الأبعاد التداولية للصّورة الرّمزية.
(338-316 )	6- الأبعاد النفسية والتداولية للصّور الفنية "الجزئية والكلية" في قصيدة "فرع لفرع كريم":
(352-345 )	خاتمة: (344-339) . قائمة المصادر و المراجع
(355-335 )	فهرس المحتويات



## ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة "مقاربة نفسية تداولية للصورة الفنية في شعر الخنساء"، وذلك من خلال قراءة وتحليل الصور الفنية عند شاعرتنا، وبيان أهم المضامين والتصورات التي تختزلها وتخفيها الصورة الفنية، وذلك من خلال معرفة العوامل النفسية الشعورية و اللاشعورية التي ساهمت في تشكيلها وتوجيه دلالتها، وكذا معرفة الجوانب التداولية من خلال دراسة وتحليل الظروف والملابسات و معرفة السياقات المحيطة بعملية النظم والتصوير الفني عندها، ودوره في بناء وتوجيه دلالة صورها. وتكشف لنا هذه الدراسة عن القدرات الابداعية والجوانب النفسية الخفية وراء الأسلوب الفني التصويري للخنساء، كما توفر لنا قراءة معاصرة وجديدة لموضوع الصورة الفنية، وتبين لنا أيضا مدى نضج التجربة الشعرية والشعورية عند الخنساء .

وقد جاء البحث في تمهيد وخمسة فصول، طبعا مع مقدمة للبحث وخاتمة، تناول البحث في التمهيد؛ تطور مفهوم الصورة كمصطلح في الدراسات النقدية العربية القديمة والحديثة، أما الفصل الأول، فقد تناول حياة الشاعرة ، وبيّن مكانتها و مراحل تجربتها الشعرية و أهم مصادر الصورة الفنية عندها، أما الفصل الثاني، فقط تناول الجوانب النفسية والتداولية للصورة الفنية بشكل عام في الدراسات النقدية العربية والغربية، أما الفصل الثالث، فقط تناول التشكيل الفني والبلاغي للصورة عند الخنساء، و بيّن علاقته بتجربتها النفسية، والفصل الرابع؛ تناول البواعث النفسية الخفية التي كانت وراء بناء الصورة الفنية" كالجنس، والتعويض، والنسائي، والذكورية، والأنوثة، والذاتية، وغيرها من البواعث النفسية الشعورية واللاشعورية، أما الفصل الخامس، فقد تناول البعد التداولي للصورة الفنية على اختلاف تشكيلاتها البيانية، مع تقديم دراسة نموذجية "نفسية وتداولية" للصورة الكلية في قصيدة كاملة، ودُيِّلَ البحث بخاتمة؛ رصدت أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث .

الكلمات المفتاحية: الجوانب النفسية، التداولية، الصورة الفنية، الخنساء.

**Research Summary:** This study deals with "a pragmatic psychological approach to the artistic image in the poetry of Al-Khansa", by reading and analyzing the artistic images of our poet, and explaining the most important contents and perceptions that are reduced and hidden by the artistic image, by knowing the emotional and unconscious psychological factors that contributed to its formation and directing its significance, as well as knowing the deliberative aspects through the study and analysis of conditions and circumstances and knowledge of the contexts surrounding the systems process. And artistic photography then, and its role in building and directing the significance of its images. This study reveals to us the creative abilities and hidden psychological aspects behind the pictorial artistic style of Al-Khansa, and provides us with a contemporary and new reading of the subject of the artistic image, and also shows us the maturity of the poetic and emotional experience of Al-Khansa.. The research came in a preface and five chapters, of course with an introduction to the research and a conclusion, the research dealt with the introduction; the development of the concept of the image as a term in ancient and modern Arab critical studies, while the first chapter, dealt with the life of the poet, and between her status and the stages of her poetic experience and the most important sources of the artistic image then, while the second chapter, only dealt with the psychological and pragmatic aspects of the artistic image in general, in the studies The third chapter, only dealt with the artistic and rhetorical formation of the image when Al-Khansa, and between its relationship to her psychological experience, and the fourth chapter, dealt with the hidden psychological motives that were behind the construction of the artistic image, such as sex, compensation, transcendence, masculinity, femininity, subjectivity, and other emotional and unconscious psychological motives, while the fifth chapter dealt with the deliberative dimension of the artistic image in its various graphic formations, with the presentation of a model study. psychological and deliberative" of the overall image in a complete poem, and a tail The research in conclusion; I monitored the **most important results we reached in this research. Keywords:** psychological aspects, pragmatics, artistic image, Al-Khansa.

