التشخيص: قراءة في ديوان الخنساء

محمد خليل الخلايلة

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة التشخيص من خلال ما يلي :

1 – التمهيد.

2 – مفهوم التشخيص عند النقاد القدامى والمحدثين.

3 – دراسة ظاهرة التشخيص في ديوان الخنساء.

وقد توصلت الدراسة إلى قيمة هذه الأسلوبية في تفتيق المعاني وإضفاء غرابة على اللغة؛ إذ أبعدتها عن المباشرة في التعبير، ومنحتها شعرية خاصة. ساهم التشخيص عند الخنساء في تضخيم الهم الإنساني إزاء الفقد، وضخم آلامها تجاه فقد أخويها.

التمهيد

كانت اللغة دوماً المادة الأساسية التي تتوجه إليها أنظار الأدباء لتشكيل النص الأدبي، فاختلفت طرائقهم التعبيرية ووسائلهم في الصياغة لتحميلها رؤيتهم وفكرهم، وبدأ هؤلاء بالانزياح عن لغة العامة وأدخلوا تقنيات عدة لتوسيع المعنى وتفتيقه، وإثارة المتلقين كي لا يكتفي بعضهم بالوصول إلى المعنى فقط بل يرغب المثار منهم في النفاذ إلى ما وراء المعنى، وهم بذلك يخلقون لنا اللغة الشعرية، وفي ذلك قال عبدالقاهر الجرجاني "ت 471 هـ" : "الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده..... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على "الكناية" و "..الاستعارة" والتمثيل.. "[1].

فالجرجاني هنا يقسم الكلام إلى قسمين، قسم للعامة، يفهمه الجميع، ويستطيع أن ينتجه الجميع - إذا سلموا من عيوب اللسان - وقسم آخر يختص به أهل الأدب فقط، ولا يدركه إلا صاحب المراوغة القادر على التنبه إلى عنف لغوي استخدمه صانع النص بطريقة البيانات المتعددة وعلى رأسها، الكناية والاستعارة والتمثيل، وهذا القسم سمي عند أدباء العصر الحديث ونقاده، اللغة الشعرية.

تعد الاستعارة أسلوباً من الأساليب التي تخرج اللفظة من الأحادية في الدلالة أو من البعد المعجمي للمفردة إلى دلالات أوسع وأعمق وأكثر مراوغة، وتمنح اللغة حيوية، تجعلها دائمة التفلت.

استطاعت الاستعارة حمل فكر الأديب وهمومه وتأزمه، وفرحه وألمه، كما استطاعت تفتيق المفردة إلى معان متعددة، فخرقت المألوف وابتعدت عن معيارية اللغة[2] وجعلت النص مجالاً رحباً مفتوحاً لتعدد القراءات والمتلقي

مستفزاً دوماً، لا يهدأ له بال وهو يلاحق هذه اللغة، محاولاً الوصول إلى ما وراء اللغة.

تنبه القدماء إلى فضل الاستعارة في تعميق الدلالة، إذ يقول عنها أرسطو آية الموهبة[3].

ويراها عبارة غير مألوفة تستخدم وسيلة من وسائل تحسين الأسلوب الشعري وإبراز تميزه وإلغاء نثريته[4].

يجمع الأدباء العرب القدامى[5] على فضل الاستعارة في تحسين الكلام وتزويقه وإخراج اللفظة من المعنى المعجمي لها. إذ تحدث بعضهم عنها في مبحث المجاز، والتشبيه وأفرد آخرون لها باباً. وتحدث النقاد المحدثون[6] عن الاستعارة في حديثهم عن الصورة الشعرية،وتنبه هؤلاء إلى الدور الذي تتركه الاستعارة في العمل الأدبي، وفي استفزاز المتلقي وحثه على البحث الدؤوب ومن ثم في خلق فجوة التوتر.

وباعتبار التشخيص قريباً مما يعرف بالاستعارة المكنية، يأتي الحديث التالي معرفاً بالتشخيص نظرياً ثم دراسة هذه الظاهرة في ديوان الخنساء.

التشخيص - تحديدات نظرية

شخص الشيء - شخوصاً : ارتفع وبدا من بعيد، والسهم : جاوز الهدف وشخص فلان - شخاصة : ضخم وعظم جسمه، وشخّص الشيء : عينه وميزه مما سواه[7].

وما يعني الباحث في المعنى اللغوي هنا لفظة عينه، أي وضعه نصب العين.

وجاء تعريف التشخيص في الاصطلاح : "تمثيل مسرحي، وإبراز الجماد والمجرد من الحياة من خلال الصورة، بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة، وهذا النهج كثير الشيوع في الشعر ولا سيما في آثار الرومنسيين الذين كانوا يتخيلون الطبيعة كلها في جبالها وحقولها وأشجارها وصخورها، كائنات تشاركهم مشاعرهم القلبية فتحزن لحزنهم وتفرح لفرحهم، وكانوا هم في مقابل

ذلك يحسون خريف الطبيعة يعصر قلوبهم وربيعها يملأ نفوسهم فرحاً وغبطة. والتشخيص إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية "[8].

ويرى إحسان عباس : الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص؛ فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية وشكلاً إنسانياً[9].

وبذلك فالمعنى الاصطلاحي يتوسع عن الدلالة المعجمية ويلتقي معها بإبراز الشيء ووضعه نصب العين، إذ يقدم الأديب الجمادات نصب العين حين بث الحياة فيها عن طريق الصورة، وما فعله الرومانسيون تأكيد لهذا المعنى.

إذ يخلقون صورة قوامها التخيل حينما تتأزم الروح عندهم ويبثون في أبطال هذه الصور، الجمادات - الحياة لعلهم يشظون هذا التأزم.

ويأتي حديث إحسان عباس ليبرهن على هذه الدلالة، فصانع الأسطورة قوامه المخيلة، والشاعر كذلك، وهما يلتقيان في روعة التشخيص وكأن التشخيص عنده نتاج المخيلة، وهذا أمر طبيعي، فالصورة نتاج المخيلة، ومادتها اللغة، وجوهر هذه اللغة المجاز بشكل عام والاستعارة بشكل خاص.

التشخيص في نظر الأدباء والنقاد

أولاً : القدماء حتى القرن الخامس الهجري

عرف القدماء دلالة التشخيص وتنبهوا إلى دوره في تزيين الأساليب ولكنهم لم يعرفوه باسمه المعاصر.

تنبه أرسطو إلى قيمة التشخيص التجميلية للأسلوب وعدّه ضرباً من ضروب التعبير ولوناً من المجاز الذي هو في أصله تغيير. يقول: "وينبغي إذا نحن نطقنا بالشيء نصب العين أن نبين ماذا نفعل وماذا يكون، أعني أنه ينبغي أن نجعل نصب العين جميع اللاتي هن مع دلالتهن فواعل "[10] فهو - التشخيص - قوة وضع الأشياء تحت العين، وهو عنده تغيير : حتى تصرخ الإذة[11]

بأسرها : "فإن هذا أيضاً تغيير هو نصب العين"[12] وكأن هذه الدلالة للتشخيص عند أرسطو تلتقي والدلالة اللغوية له في وضع الشيء نصب العين.

وتوسع نقاد العرب وأدباؤهم في تعليقاتهم البلاغية وآرائهم النقدية في دلالة التشخيص دون أن يسموه باسمه، وكان الفراء "ت 207 هـ" من أوائل من وضع يده على تشخيص الجماد والمجرد، ومنح الحيوان سمات إنسانية، يقول: "جداراً يريد أن ينقض يقال : كيف يريد الجدار أن ينقض؟ وذلك من كلام العرب أن يقولوا الجدار يريد أن يسقط ومثله قول الله : "ولما سكت عن موسى الغضب". والغضب لا يسكت وإنما يسكت صاحبه وإنما معناه سكن، وقوله "فإذا عزم الأمر" إنما يعزم الأمر أهله. ويقول أيضاً في قول الشاعر :

شكا إلى جملي طول السرى صبراً جميلاً فكلانا مبتلى

والجمل لم يشك وإنما تكلم به على أنه لو نطق لقال ذلك"[13].

فهذه إشارات لطيفة من الفراء إلى عادة العرب في منح صفات إنسانية إلى غير الإنسان وروعته في التأويل المكثف للدلالة.

ويأتي أبو عمرو بن العلاء "ت 210 هـ" في قوله معلقاً على بيت ذي الرّمة :

أقامت بها حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملاءته الفجر

"فاستعار للفجر ملاءة وأخرج لفظه مخرج التشبيه، وكان أبو عمرو بن العلاء لايرى أن لأحد مثل هذه الاستعارة. ويقول: ألا تراه كيف صير له ملاءة ولا ملاءة له وإنما استعار له هذه اللفظة"[14].

فابن رشيق ساق هذا الخبر لأبي عمرو في باب الاستعارة. وأبو عمرو هنا يراها من عجيب الاستعارات؛ إذ جعل نسبة الملاءة للفجر نسبة تخييلية وكأن الفجر أصبح إنساناً يضع على جسده ملاءة، وهذا بعيد عما اعتاد عليه النقاد من باب التشبيه، وكانت الروعة في نظرته كامنة في قوله : صيّر، إذ تنبه أبو عمرو إلى ذاك العدول الذي أحدثته الاستعارة عن التركيب اللغوي.

يشكل رأي الجاحظ "ت 255" في التشخيص رؤية أكثر وضوحاً من

سابقيه في طريق التحول الذي يحدثه التشخيص إذ يقول في تعليقه على قول الشاعر :

وطفقت سحابة تغشاها تبكي على عراصها عيناها

"وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[15].

وتكمن روعة الملاحظة في قوله : جعل و تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه وكأن التشخيص – وإن لم يسمه باسمه – فعل يدلل على الإبداع في تجسيد المعاني، والاستعارة ركن مهم في إحداث الغرابة والطرافة، في النص وتخلق الاستجابة والفهم عند متلقي النص باعتبار الناس يستطرفون الغريب : "والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد"[16].

ويتحدث النقاد ابن طباطبا ت "322" وقدامة بن جعفر ت "327" والآمدي ت "371" عن التشخيص حديث الرافض له ؛إذ تأثر هؤلاء بنظرتهم للشعر على كونه صنعة تعتمد على العقل مرتبطة بالواقع والتقاليد، وبعيداً عن العاطفة، فيقول ابن طباطبا : "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته عيانها ومرت بها تجاربها. . . . . فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها[17].

أما قدامة فقد عده من باب المعاضلة حين علق على أبيات شعرية لامرئ القيس وشعراء آخرين بقوله على بيت لشاعر :

وما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

"فسمى رجل الإنسان حافراً فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه"[18] وجرى الآمدي مجرى ابن طباطبا وقدامة إذ عد هذا اللون من البلاغة من "بعيد الاستعارة"، فيقول معلقاً على بعض أشعار أبي تمام : "وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار

القدماء..... فاحتذاها وأحب الإبداع وأغرق في إيراد أمثالها واحتطب.....[19].

وكأن هؤلاء الثلاثة قد اتفقوا على المطابقة بين اللفظة المستعارة وما استعيرت له، وهذا ما عبّر عنه الآمدي بقوله : "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"[20].

ويسير الأمر على نسق واحد باعتبار الاستعارة تقوم على التشبيه وتعتمد عليه عند الرماني "386 " وابن جني "392" وأبي هلال العسكري ت "395" وابن فارس ت "395" وابن رشيق القيرواني "456 هـ".

إذ عدّ هؤلاء – وإن اختلفت تعبيراتهم – التشبيه والاستعارة، اتساعاً في الكلام، والاستعارة تقوم على التشبيه ويخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد[21]. ولا يبتعد هؤلاء عن سابقيهم من الفهم اللغوي للاستعارة في نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض.

يشترك هؤلاء جميعاً في تحديد مفهوم التشخيص دون تسميته بهذا الاسم، وتحدثوا عنه بشواهد شعرية كثيرة في حديثهم عن الاستعارة المكنية وعابوه لقبح التشخيص، وعدم ملاءمته للمعنى ولاغرابة في البعد عن معنى الاستعارة في بعض الأحيان، لذلك نراهم يطلقون المسميات التالية عنه : بعيد الاستعارة، المعاضلة، فاحش الاستعارة، غريب الاستعارة، قبيح الاستعارة" واستهجنوا وقبحوا بعض الشواهد عند الشعراء.

ويدرج عبد القاهر الجرجاني "ت 471هـ" التشخيص في سياق حديثه عن الاستعارة المكنية يقول : "أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها شبح في العقل"[22]، ويشير إلى قيمة الاستعارة في تفتيق المعاني"، إنها تعطيك الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ"[23] ويستطرد في تقسيم

الاستعارة إلى أقسام متعددة، أهمها ما يشكل صورة من صور العقل[24]، ثم يقول : "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. . . . . إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون. . . . . "[25].

يتضح مما سبق موقف الجرجاني في معالجته للاستعارة وإشاراته اللطيفة إلى مفهوم التشخيص، إذ تكمن قيمة التشخيص في تجسيم المعاني المخبأة في العقل وإظهارها للعين وكأنه يعيدنا إلى مفهوم أرسطو إذ تكمن في قدرة إظهار الأشياء نصب العين. وفي لطائف الجرجاني يرى تلك العلاقة الوثيقة القائمة بين

العمل الابداعي

المبدع ← المتلقي

فالمبدع قد استخدم الاستعارة وحملها ما في عقله من خبايا وأنتج لنا نصاً مراوغاً، ومن هنا كان الدور الحقيقي للمتلقي، فيخاطبه بقوله : "إنك"، وهذا الذي أضمره في الضمير "الكاف" هو القادر على تمثيل جمال التشخيص في تجسيد الجمادات إلى الحيوات، وفي قدرته "المتلقي" على كشف خبايا العقل الذي تمثل أمامه باللغة.

ويقف الباحث عند القرن الخامس ابتعاداً منه عن الإطالة وإحساساً منه بروعة تعريفات العلماء حتى هذا القرن، وما جاء بعد ذاك كان توسعاً لما وضع منهم وتفصيلاً لما كان موجزاً ما عدا ذاك الذي أضافه القرطاجني، وابن أبي الأصبع مستفيدين مما ترجمه ابن رشد والفارابي.

ثانياً : التشخيص عند المحدثين

عرف المحدثون هذا المصطلح وأطلقوا عليه التشخيص ترجمة للمصطلح الأجنبي "Personification"، وهو نوع من التعبير كركن أساس من أركان الصورة الشعرية، وفي الدراسات الغربية نرى المصطلح "Animation" الذي يفيد معنى الأحياء والحيوية، والمصطلح "Animism" الذي يفيد معنى حيوية

المادة. وهما مصطلحان لهما أصل في اللاتينية، إذ يرجعان إلى كلمة "Anima" ؛ بمعنى الروح والحياة.

فصل بعض الأدباء الغربيين التشخيص عن المجاز والاستعارة، واعتبروه لوناً تعبيرياً مشكلاً للصورة، بينما وصلت الأغلبية منهم إلى تحديد التشخيص بوصفه لوناً من ألوان الاستعارة، فيقول "تشارلتن" : "وللاستعارة في الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها. . . . . وما هذا التشخيص إلا واحد من مئات طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء. . . . . ومهمتهم أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكن أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر وذكريات" [26].

يذهب بعض الأدباء إلى ربط التشخيص بالأسطورة التي عاشها الإنسان الأول إذ يربط هؤلاء بين ما يفعله الشاعر من بث للحياة الإنسانية في كل ما حوله عن طريق الاستعارة وبين ما يفعله الإنسان البدائي ويحس به من خلال طقوسه الدينية، فالمخيلة الأسطورية تسقط الشخصية الإنسانية على العالم الخارجي والأشياء فتبث الحياة وتحيي الطبيعة، فعرف التشخيص بأنه نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا توصف بالحياة. . . . . ومثاله مخاطبتها وكأنها شخص تسمع وتجيب في الشعر والأساطير[27].

ويسير نقاد العرب المحدثون على خطا الغربيين، إذ يقرنه عباس العقاد بالملكة الخالقة : "التي تستمد قوتها من سعة الشعور حيناً ومن دفقه حيناً آخر؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها؛ لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة" [28].

ويعطي علي الجندي رأيه في ضرورة التفريق بين التشبيه والاستعارة، فالاستعارة، أكثر أهمية لميزاتها الواضحة في التجسيم والتشخيص وفي المبالغة والتهويل[29]، وهناك من يرى أن القيمة الحقيقية للتشخيص هي إعانة الشاعر في إسقاط آلامه وآماله على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ "لأنه في الإسقاط تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة لأنه يتعاطف ويتحد مع ما يسقط عليه من نفسه، ثم

إنها في النهاية تجسيد وتصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه وأحزانه، تظهر من خلال تصوره لحياة الأشياء كحياته، فهو بذلك يبث الشعور والإحساس في صوره التي تحمل في النهاية اتحاداً بين طرفي الصورة الشعرية "[30].

ويستمر النقاد العرب في الإشارة إلى التشخيص كتقنية أسلوبية ممتدة عن الاستعارة وموظفة في تشكيل الصورة الأدبية، وهناك من يوجد بين التشخيص والتجسيد[31]، ولا نكاد نجد كتاباً يتحدث عن الصورة البيانية أو الفنية أو التقنيات الأسلوبية، إلا ويتحدث عن التشخيص[32].

التشخيص - قراءة في ديوان الخنساء

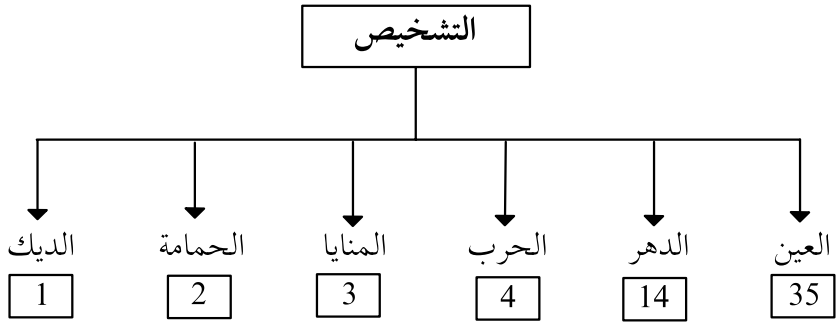
هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد..... من مضر، وعرفت بالخنساء اعترافاً بجمالها، إذ شبهت بالبقرة الوحشية لجمال عينيها، والخنس صفة لمن تأخر أنفه عن وجهه وارتفعت أرنبته قليلا[33]، تربعت بقوة على عرش الشعر العربي، واقترن الرثاء باسمها، ومما يروى في مكانتها الشعرية، قول بشار "لم تقل امرأة قط شعراً إلا تبين الضعف في شعرها، فقيل له : أوكذلك الخنساء؟ قال : تلك فوق الرجال"[34]، ويشيد النابغة بها فيقول : "والله ما رأيت ذات مثانة أشعر منك"[35].

ويضعها ابن سلام في طبقاته تحت باب أصحاب المراثي ويعدها أول من أجاد الرثاء بعد متمم بن نويرة[36].

يعدّ مقتل أخويها معاوية، وصخر المفصل الحقيقي في شاعريتها، إذ تفتقت بعد قتلهما فقالت أجود الشعر وأصدقه، وصورت فاجعة النفس الإنسانية أدق تصوير، وجسدت هموم آلام الموت ومرارته على النفس[37].

لجأت الخنساء إلى التشكيل الاستعاري لتحميله تلك الهموم والآلام التي تدافعت في داخلها وكانت الاستعارة ملمحاً لافتاً في ديوانها، إذ تكررت التشكيلة الاستعارية القائمة على التشخيص للعين والدهر والحرب والمنايا والحمامة والديك، مستثنين بذلك تشخيص الأخلاق والصفات وبعض الظواهر الكونية تسعاً وخمسين مرة، توزعت على النحو التالي :

التشكيل الاستعاري



أولاً – خطاب الحيوان / الطير

تحدثت الخنساء مع الطير : **1 – الديك**: وهو أحد هذه الطيور، فتقول :

ألا أيها الديك المنادي بسحرة هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا
بدا لي أني قد رزئت بفتية بقية قوم أورثوني المباكيا
فلما سمعت النائحات ينحنه تعزيت واستيقنت أن لا أخا ليا
كصخر ابن عمرو خير من قد علمته وكيف أرجي العيش؟ ضل ضلاليا
ومالي لا أبكي على من لو أنه تقدم يومي قبله لبكى ليا[38]

نقف هنا أمام رؤية كونية تقوم على محاور هي :

أ – أسطورة الديك الكوني: فصورة هذا الديك مستوحاة من فكرة الأنموذج العلوي لكل كائن " إن لله ديكاً رجلاه في التخوم وعنقه تحت العرش منطوية، فإذا كان هنة من الليل صاح سبوح قدوس فتصيح الديكة "[39]، وارتبطت صورة هذا الديك بوقت السحر والمناداة فيها.

ب – الإسقاط: إذ استطاعت الشاعرة في تشخيصها للديك أن تسقط آلامها لتضمن التضامن من هذا الديك.

جـ – الصوت الأحادي في السرد : تأتي المفارقة هنا في هذه المحاورة في قلبها للمفاهيم المتداولة بين البشر، فالجميع لم يعتد على حديث الطيور، والخنساء هنا خاطبت هذا الطير وكأنه بشر يجيب ويسمع ويتفاعل، والجانب

الآخر لقلب المفاهيم، اعتاد الجميع، أن يوقظ الديك البشر في السحر ولكنها هنا هي الداعية له، وكأنها لم تنم، وعلى العكس من ذاك هي من دعته لبث همومها فقالت له "هلم كذا"

أقامت الخنساء لغتها الشعرية بعد أن بنتها على الاستعارة كلون مجازي وقوام هذه الاستعارة التشخيص، وغايتها من ذلك بث همومها وأحزانها، وكان أسلوب النداء قوام هذه التشكيلة، إذ جعلت من الديك ذاك المشهور بالمناداة وقت السحر طرفاً حياً تبث أوجاعها، فآلامها بفقد صخر عبء : أصبح من الضروري أن يتحمله الخلق جميعاً، (النائحات، الأنا الشاعرة / الحيوان = الديك) هؤلاء جميعاً يجب أن يبث لهم الألم ويتقاسموه.

ومن الضرورة التنبه إلى الألم الذي تعيشه الذات الشاعرة؛ فهي محرومة النوم والهدوء، إذ أيقظت الديك الذي أشير به دوماً إلى يقظته وقت هدوء البشر، ودعته بأداة النداء ولفظته بأدوات ثلاث هي (الضمير / الهاء وما اشتهر به = المنادي بسحرة، واسمه = الديك).

لم تترك مجالاً للمتلقي في تصغير آلامها، فالذات هنا تتفجر ألماً إذ لم تنم والناس نيام، بل هي كاشفة لأوجاعها ومدركة لها وإن كان الوقت ظلمة "الليل"، فالظلمة الزمانية هنا تتناسب وتلك الظلمة النفسية، ونداء الديك في السحر كمناداة الآلام لها لا تهدأ وإن هدأ الليل.

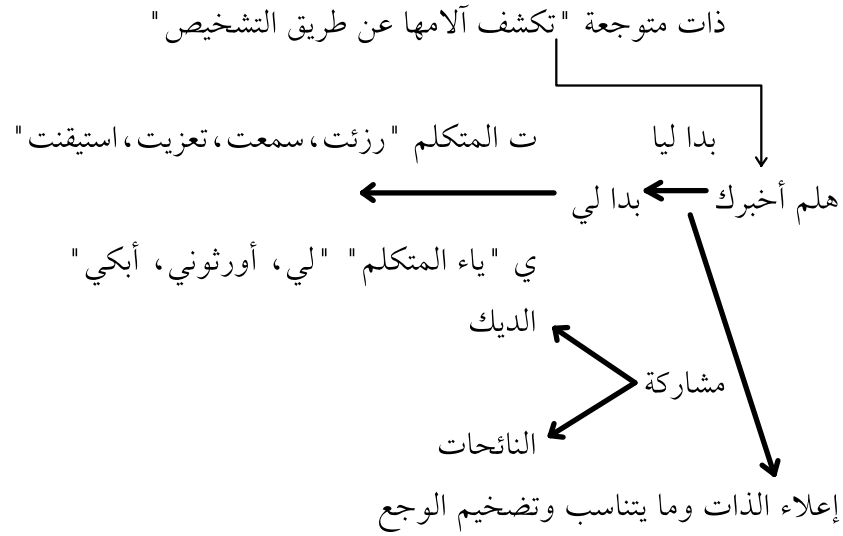
تتجسد روعة التشخيص في أنسنة الديك وإسقاط الحياة الإنسانية عليه وذاك عن طريق اللغة المجازية، فالواقع يرفض خطاب الديك وفهمه ولكن هذا التجاوز للواقع مسموح به شعرياً، فالوجع النفسي للذات الشاعرة استدعى مخاطبة من اشتهر بالمناداة وقت السحر وفي هذا الوقت تكون هذه الذات وحيدة، غريبة مرزوءة :

بدا لي أني قد رزئت بفتية بقية قوم أورثوني المباكيا[40]

وبإسقاطها الأنسنة للديك بدأت في مخاطبته ومناداته للكشف عن تلك المعاناة

(هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا)

والكشف هذا هو خبر يروى ولا مجال لتكذيبه، ويتطلب اهتمام المنادى، ومشاركته وكأن هذا الخطاب تنفيس لوجع أحاط بالذات الشاعرة، ولتيقنها من تفردها في إحساسها المرير، ومن عدم تمكن الديك من فهم حديثها، أدارت هذه الرؤية على صوت أحادي في الخطاب، وأعلت من الأنا كثيراً، فهي الصوت الحواري الوحيد في هذه المخاطبة، وهي الكاشفة الوحيدة لحجم الرزء، وهي الباكية، وكيف لها أن لا تبكي.



2 – الحمامة :

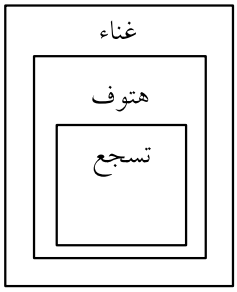
تقول الخنساء :

تذكرت صخراً إن تغنت حمامة هتوف على غصن من الأين تسجع
فظلت لها أبكي بعين غزيرة وقلبي مما ذكرتنيه موجع
تذكرني صخراً وقد حال دونه صفيح وأحجار وبيداء بلقع
فبكي بعين ما يجف سجومها هموم ترى أمامها الدهر تدمع[41]

تتشكل الاستعارة في الجملة "إن تغنت حمامة"، وبؤرة الاستعارة في (تغنت) تتناسى الذات الشاعرة أن الطير أعجم لا يمكن له أن يغني، فالغناء صفة للإنسان، وحين نقلته هذه الذات من عوالم الإنس إلى عالم الطير، فغايتها أن

تسقط عليه آلامها، فالذات منشطرة تتخبط ألماً، إذ لم تعد تميز بين ما هو ممكن = غناء الإنسان، وما هو غير ممكن =[42] غناء الحمامة، تتخبط في مشاعرها إذ ذكرها الغناء – وهو ما يطرب الإنسان عادة – بألم الفراق لموت صخر.

يشكل خطاب الطير – الحمامة – هنا ملمحاً شعرياً، فالمجاز هنا ساعد في بث الألم النفسي المفجع، ومما يعمق هذا الحزن ذاك التركيب للصوت فهو :



الصوت المركب، فهو غناء ولكنه حزين، ممتد (هتوف)، وهذا الصوت مسجوع، وهذا التركيب للصوت يتناسب وضخامة الوجع بفراق صخر، ومما يؤكد مرارة الفقد، أن عينها انهمرت دمعاً حين سماع الصوت، "فتذكرت " إذ فضحت العين ما حاولت النفس أن تخفيه، وأصبحت هذه النفس عاجزة عن تحمل ما أخفي = الألم، بل أكدت هذه الفكرة بقولها "وقلبي مما ذكرتنيه موجع" ومما يعمق الحزن استحالة اللقاء، فهذا البعيد لا لقاء معه فالقفر = الجدب = الموت، حوائل للقياه، وكتعويض لهذا الفراق، انهمرت العين دمعاً.

جسد التشخيص هنا في مخاطبة الطير "الحمامة" أسطورة الحمامة التي ارتبطت بالعقلية البدائية بحمامة نوح، التي تبكي ساق حر وفي التشخيص دلالة على الوفاء والحب الذي حملته هذه الأسطورة، فصوت الحمامة " هتوف – تسجع " .

لغة مشتركة معهودة بين الحمامة والذات الشاعرة، لغة حزن بين الخنساء في فقدها لصخر وهذه الحمامة التي تسجع هاتفة بحزنها لفقد ساق حر.

ذاك العزيز الغالي الذي فقدته دون رجعة أو أمل باللقاء تماماً كذاك الفقد لصخر الذي حال الموت بينه وبين الخنساء.

ثانياً – البناء الاستعاري للحرب[43] في شعر الخنساء

سارت الخنساء على طريق سلكه جل شعراء الجاهلية، إذ صور هؤلاء الحرب بصور شتى، تكشف جميعها مرارتها وحر نارها، وإيلام وقعها في النفس، وأفصح هؤلاء عن الحرب بلغة تبتعد عن التقريرية والمباشرة، وصوروها بلغة فنية قائمة على الصورة الرائعة، فكانت لغتهم لغة ذات دلالات إذ تتفتق المفردة إلى معان ثوان، وغدت ذات تجليات تأثيرية وطاقات متفجرة.

دلت الشواهد الشعرية التي تحدثت عن الحرب في الجاهلية على بناء استعاري دال على عبقرية الشاعر في نقل المفردة إلى غير ما وضعت له في المعجم، وكان لب هذه الاستعارة التشخيص لذاك المخيف، إذ غدا هذا المرعب ذا أثر فاعل في نفس الإنسان، يقول الأعشى :

وقد شمرت بالناس شمطاء لاقع عوان شديد همزها فأضلت[44]

ويقول حذيفة بن أنس :

أخو الحرب إن عضت به الحرب عضها وإن شمرت عن ساقها الحرب شمرا[45]

أقامت الخنساء بنية التشخيص لتسقط ألمها على ذاك الذي أفقدها صخراً تقول :

من الحرب ربته فليس بسائم إذا مل عنها ذات يوم ضجورها[46]

تبنى البنية الاستعارية هنا على توتر قائم بين بؤرة الاستعارة " ربته " ومجالها؛ إذ الجمع بين ربى والحرب هو جمع غير مقبول، فالتربية للإنسان لا تكون إلا من حي لآخر، فأسندت الفعل ربته إلى الحرب على سبيل التشخيص، فالحرب هنا تملك القدرة على تربية صخر وغيره، حتى غدا أحد أبنائها، وما غايتها من ذلك التشخيص إلا محاكاة ما خفي في نفسها من ألم، وضيق.

وتقول أيضاً :

ألا أبكي على صخر وصخر ثمالنا إذا الحرب هرت واستمر مريرها[47]

انحرفت الخنساء في تعبيرها عن التقريرية والمباشرة لبيان تلك البشاعة التي تظهر فيها الحرب، وتمثل هذا تحت البنية الاستعارية القائمة على

التشخيص فبؤرة الاستعارة "هرّت" وهي لفظة أعيرت إلى حقل آخر، أخذت من حقلها الحياتي، فالشدق من صفات الكائن الحي، إنساناً كان أو حيواناً، وإضفاؤه على المعنويات أمر غير مقبول إلا في بنية اللغة الشعرية التي يمثل الانحراف جوهرها، وما هذا التشخيص إلا حمل وكشف لتلك البشاعة التي تتميز بها الحرب، فهي ذات شدق قد هر؛ أي اتسع، ولا غرابة في ذلك فقد ابتلعت صخراً، وآخرين، والغرابة هنا في أن هذه الحرب قد ربت صخراً ثم لم تحفظ ودّ هذه التربية واتسع شدقها لابتلاعه.

وتتوهج بشاعة هذه الحرب وتصل إلى قمتها في قولها :

فمن للحرب إذ صارت كلوحاً وشمر مشعلوها للنهوض[48]

وتأتي بؤرة التشخيص في "كلوحاً"، إذ اعتادت العقلية أن تلصق صفة الكلاحة على من امتلك وجهاً، فيقال وجه كالح؛ أي عابس وزاد عبوسه[49].

وما نقل الخنساء لهذه المفردة "كالح" من حقلها الإنساني إلى الحقل المعنوي على سبيل الاستعارة، إلا تصوير لهذه المرعبة التي تهيجت وأصبحت بغيضة إيذاناً باشتعالها وحين هياج لهيبها نفذت فعل الموت على أخيها صخر وكأنها قد حطمت هذا المثال، وهنا تكمن بشاعتها وكلوح وجهها.

أظهرت الخنساء الحرب بهيئة حية بشعة حتى تبدو هذه المعنويات مرتدية رداء الأحياء، وهكذا ظهرت الحرب بشعة غير مرحب بها، بل تتميز بتوترية في العلاقة.

وتزداد هذه التوترية في قولها :

إذا ما الحرب صلصل ناجذاها وفاجأها الكماة لدى البروق[50]

إن منح الحرب هذه الصفة "احتدامها" كامن في لاوعي الخنساء، فجاءت البنية الاستعارية القائمة على التشخيص المبني على الفعل والاسم لتعمق فكرة احتدام نار الحرب، وأخذت الخنساء مكوناً حياتياً (الناجذ) ونقلته إلى الحرب لتعميق هذه الرؤية، فخروج الصوت من صك الأسنان إيماءة بإعلان التوتر؛ فالعلاقة بين الحرب والآخر هي علاقة متهيجة نظراً لاضطراب الحال بين صخر والآخر، فكان كل منهما قد أعد العدة لإعلان الحرب وحين

استعمالها صيغة المثنى (ناجذاها) فإنها تومئ إلى طرفي الحرب، فالحرب لا تقوم إلا عند وجود طرفين متضادين، وما يعمق فكرة الصراع هذه الصوت (صلصل)، وهي مفردة دالة على وقع السيوف، على السيوف أو على الأعناق، ومن هنا تأتي بشاعة هذه الحرب.

شخصت الخنساء الحرب وجعلتها في صورة الكائن الحي.

(هرّت، ربّته، كلوحا، صلصل ناجذاها) لبيان شدة فعلها القبيح الذي يبعث في نفس الإنسان الجزع، ولتعميق الدلالات النفسية التي تعترك داخل الخنساء نظراً لقبح نتاجها المدمر الذي يأتي على الوجود الحياتي ويدمره ويهلكه.

ثالثاً - البناء الاستعاري للموت

شكل الموت عند الجاهليين عامة سكوناً ونهاية حتمية للكائن الحي أمام حركية الدهر، إذ ارتبط به ارتباطاً وثيقاً، وغدت الصفات المحطمة للدهر لصيقة بالموت، يقول مصاد بن جناب :

فمن كان مغروراً بطول حياته فإني جميل أنْ سيصرعه الدّهر[51]

ويقول أبو دوّاد الإيادي :

عطف الدهر بالفناء والمو ت عليهم يدور كالمجنون[52]

ويتوج هذه النظرة قول أبي كبير :

أَخَلاو إن الدهر مهلكُ من ترى من ذي بنين وأمهم ومن ابِنم[53]

والخنساء، واحدة من نتاجات هذا العصر، وترى ما يراه أبناؤه، فالموت عندها رعب حقيقي، ووقعه أليم، تقول :

ما للمنايا تغادينا وتطرقنا كأننا أبداً نحتز بالفاس
تغدو علينا فتأبى أن تزايلنا للخير فالخير منا رهن أرماس[54]

تقوم البنية الاستعارية للموت عند الخنساء على التشخيص، فهي تشخص هذا المعنوي المرعب، وتنحرف في تعبيرها من المباشرة إلى صورة ذات أبعاد

تأويلية، وهذا الانحراف يتناسب ورعب الموت، فالموت هنا، لص مخادع، يأخذ الناس في حين غفلة، وما يؤكد هذا ذاك الوقت الذي يأتي فيه لأخذ فريسته، في وقت الغداة، وهو وقت قد كسي بالعتمة والظلمة، وفي هذه الظلمة تنعدم اليقظة، ويفقد الحذر، وتتحقق قسوة الموت (كأننا نحتز بالفاس) وما كانت هذه الصورة تحقق روعتها لو لم يشخص فيها الموت، إذ تسقط على الموت صفة إنسانية حيوية، وهي فكرة الإتيان والأخذ، وتحقيق حتمية الفناء التي أكدتها "أرماس"[55] فقد مات من أخذته المنايا غدوة، وأصبح تحت التراب إذ حثي عليه تراب القبر.

وبذلك يحقق التشخيص توحداً مع رؤية الشاعرة؛ فالخنساء تقر بحتمية الموت، فجاء التشخيص للموت معمقاً هذه الرؤية.

تتوهج أسلوبية التشخيص في قولها :

إذا لاقى المنايا لا يبالي أفي يسر أتاه أم بعسر[56]

استطاع التشخيص هنا إكساب النص شعرية خاصة؛ وذاك بما تمتلكه الاستعارة من قدرة إيحائية بالإضافة إلى القدرة التأثيرية لها في ذهن المتلقي.

يظهر الجمع بين (المنايا – والملاقاة) مستحيلاً، فذاك اللقاء لا يحدث إلا بين عنصرين يتحدان في طبيعتهما، فالإنسان يلاقي الإنسان، والحي يلاقي الحي، ولا يحدث هذا اللقاء إلا في الحقل الحياتي، وهنا تبرز روعة التشخيص، إذ نقلت هذه اللفظة (لاقى) من حقلها الحياتي إلى المعنويات لنقل هذا المعنوي إلى محسوس، وفي هذا انحراف عن التقريرية في التعبير.

مباشرة

لاقى ← الحيوات

في التعبير

انزياح عن

لاقى ← المعنوي "المنايا"

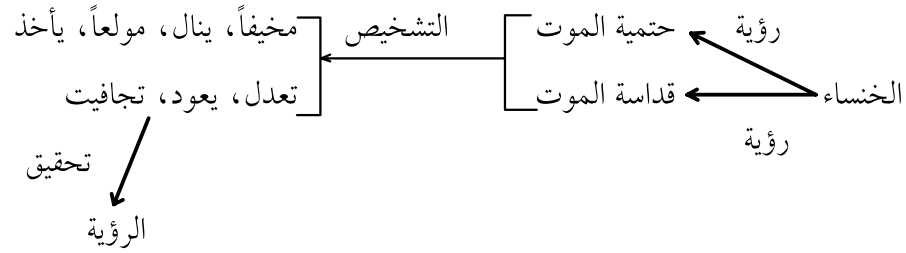
التقريرية

وتتوهج العلاقة المأزومة بين الموت والحي في قول الخنساء :

ما لذا الموت لا يزال مخيفا كل يوم ينال منا شريفا
مولعاً بالسَّراة منا فما يأ خذ إلا المهذَّب الغِطْريفا
فلو ان المنون تعدل فينا فتنال الشريف والمَشْروفا
كان في الحق أن يعود لنا المو ت وأن لا نسومه تسويفا
أيها الموت لو تجافيت عن صخـ ـر لألفيته نقياً عفيفا[57]

تمتد الاستعارة في هذه الأبيات (إذ لم تقف عند الاستعارة المفردة،) وتبنى على بنية التشخيص، وكأننا أمام قصة تقوم على الحوار أحادي الصوت، وهو صوت المكلوم "الخنساء"، صوت المستسلم لفعل الموت والمقر له، فالموت مرعب، رهيب، وتتعمق هاتان الصفتان في أخذه الأحياء، ولكنه مقدس تظهر قداسته من قداسة ضحاياه، فهو "الموت" لا يأخذ إلا الشرفاء، وهو شخص له رغبة جامحة ولكنها رغبة محققة "مولعاً"، ويظهر الخضوع لهذا المقدس والاستسلام لآمره في ذاك التمني الذي لا يحقق أبداً، فالموت لا يمكن أن يحقق العدالة، ولا يمكن له أن يبتعد عن أخذ صخر (لو -------- تعدل) و (لو ----- تجافيت).

وتبرز جمالية الاستعارة هنا في إخراج الموت من دائرة اللامحسوس إلى المحسوس، إذ يمكن التعامل معه والتحاور معه، لتحقق رؤية الخنساء ذات البعد الأسطوري، وتتحقق حتمية الفناء التي آمن بها العرب الجاهليون.



وهكذا تتجلى صورة الموت، على مستوى الاستعارة المفردة في البيت الواحد، ومستوى الاستعارة المركبة، عند تشخيصه ليمنح الموت فعلاً جديداً

مكتسباً من حقل المحسوسات، وكانت الغرابة في الجمع بين عناصر لا علاقة بينهما، وكانت التوترية إذ خلقت اللغة تراكيب جديدة غير معهودة انبعثت من رؤية الخنساء للأشياء ومن معتقدها، وما سوّغ هذا ذاك التوتر النفسي من الموت ومن نتاجاته.

رابعاً : البناء الاستعاري للدهر

تعاملت الخنساء مع الدهر تعامل العارف له، وربطته بنتاجاته الحتمية وهو الموت، فالدهر قوة ذات حركة دائمة نهايتها الفناء الحتمي، والباحث هنا لا يسعى إلى إثبات معرفة الخنساء أو شعراء الجاهلية بالدهر وبقوته وبمسؤوليته عن الفناء الحياتي، وغاية الباحث الكشف عن جمالية التشخيص للدهر وسيدرس نماذج مختارة إذ تكرر البناء الاستعاري للدهر في الديوان ثلاث عشرة مرة[58].

تقول الخنساء :

يا عين مالك لا تبكين تسكابا ؟ إذ راب دهر وكان الدهر ريابا[59]

تجعل الخنساء الفعل (راب) بؤرة الاستعارة، وتقيم هذه الاستعارة على بنية التشخيص؛ فالفعل (راب) يدرك من عالمه المحسوس، وما إسقاطه إلى عالم المعنويات إلا لتثبيت رؤيتها التي تقول : العلاقة بين طرفي المعادلة * الإنسان ← الدهر * هي علاقة توترية قائمة على الخوف والرعب إذ لا وجود للطمأنينة بينهما.

وكيف لهذه الطمأنينة أن تتحقق والدهر هو ذاك المدمر للوجود الحي بل المسؤول عن فنائه، وما كان للمتلقي أن يصل إلى هذه التأويلات لو بقيت كلمة (راب) في حقلها دون نقلها على سبيل العارية إلى حقل المعنويات.

وتقول الخنساء :

وعاداً قد علاها الدهر قسراً وحمير والجنود مع الجنود[60]

تأتي الاستعارة في بؤرتها (علاها) مؤكدة رؤية جاهلية تجاه الدهر، فالدهر هو ذاك المدمر للوجود الإنساني على اختلاف أزمانه، وهو مسؤول أوحد عن

تدمير السابقين، واللاحقين، فالاعتلاء، مفردة ذات ارتباط حياتي، وعند نقلها من حقلها المحسوس الحي إلى حقل المعنويات، تتوهج لأسباب أهمها:

أ - ذاك الانزياح عن المباشرة في التعبير.

ب - مفهوم الاعتلاء يفيد أبعاد التدمير، الذي يقوم على أبعاد ثلاثة، هي: الفعل نفسه "يعلو"، والشيء الذي اعتلا وهو هنا الدهر، ومن تحقق عليه فعل الاعتلاء وهو الوجود الحي قديماً، وحاضراً.

وتقول الخنساء:

فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدي ونيار[61]

تقوم الاستعارة في هذا البيت على مفردتين (يسدي، نيار) وهما مفردتان مأخوذتان من عالم الحياكة والخياطة، وكأن الدهر هو الحائك الذي يمتلك وحده قدرة تشكيل الثوب أو نقضه، ويتوهج التشخيص بالجمع بين الأضداد، وهو محقق فعلاً في الدهر وحده إذ يمتلك الشيء وضده، فهو يخيط، وهو فقط من ينقض هذه الخياطة، فجاء التشخيص ليحاكي رؤية الخنساء المتمثلة في إفراد الدهر بفعل ما يشاء.

ينقض الدهر = الحائك
يبرم

تقول الخنساء:

تعرقني الدهر نهساً وحزّا وأوجعني الدهر قرعاً وغمزا[62]

تتمثل بشاعة الدهر في هذا البيت عند الخنساء، وجاءت الاستعارة لتكسبه هذه الصفة، وتمنحه صورة فيها من الغرابة الكثير من الدلالات، فالخنساء تنقل الدهر بجملة من أبعاده المعنوية، وتنزله منزلة المحسوسات، إذ أضفت عليه أفعالهم (تعرق، نهس، حز، قرع، غمز)، فالدهر وحش أسطوري يمتلك أنياب الحيوانات المفترسة القادرة عل نتف لحم ضحيتها (نهساً)، وهي صفة تعمق فكرة تقطيع اللحم بمقدمة الأسنان، بل تؤكد فكرة التمكن من الفريسة حين نفاذ

مقدمة الأسنان في لحمها، ويمتلك هذا الحيوان الأسطوري يدي إنسان غارق في الافتراس، بما تمتلكه هذه اليد من سكين نافذة في لحم ضحيتها (حزاً) وهي صفة تبين بشاعة عملية القطع تأكيداً للإيلام الحاصل في الفريسة، بل تؤكد فكرة البشاعة في الافتراس لهذا الحيوان = الدهر بما يمارسه من (قرع وغمز) فاللحم قد نتف وحز بل الأيدي تديم عملية القتل البشعة قرعاً وغمزاً. وبذلك يكون التشخيص أسلوباً فتق المعاني إلى دلالات أبعد وأجمل، وشكل صورة ليست كصورة الطرف الأول للاستعارة ولا تماثل الطرف الثاني لها بل هي صورة ثالثة أجمل غرابة و أبعد دلالة.

الطرف الأول = المستعار منه "عالم الأحياء".

الطرف الثاني = المستعار له "عالم المعنوي".

الطرف الثالث = الصورة المستعارة القائمة على التشخيص.

تقول الخنساء :

أرى الدهر يرمي ما تطيش سهامه وليس لمن غاله الدهر مرجع[63]

تحاكي الاستعارة هنا، القائمة على بنية التشخيص رؤية الشاعرة المبنية على معتقدها الجاهلي، فالدهر هو المسؤول عن تدمير الوجود الحي، وتقوم الاستعارة في البؤرة (يرمي)، فالدهر ذاك المعنوي شخص، وأصبح صائداً لا تخطئ سهامه والموت سهم من هذه السهام، ومن المؤكد استحالة الجمع بين (يرمي الدهر) في الواقع، فالرمي خصيصة للإنسان، وباستعمال التشخيص فقط أمكن هذا المستحيل وبرزت المراوغة في اللغة، وتحققت الغرابة، وما ذاك إلا لتحميل التشخيص رؤية الخنساء، فالخنساء رأت الدهر قوة فاعلة لا تخطئ أبداً، وكأن هذه القوة = الصائد قد أعد العدة للصيد فأجاد الرمي، وحسن سهامه، إذ لا تطيش أبداً، وحين جمع الصائد لهذه الصفات فالنتاج حتمي الحصول، إذ تكبو الفريسة دون حراك، وحينها لن تعود إلى حراكها، وهذا ما حدث للدهر فعلاً، فمن يهلكه الدهر يجثم دون حراك ولن تعود حياته، والدهر لا يخطئ من يريد.

ومما سبق – كنماذج لتشخيص الدهر وما هو باق في الديوان – يؤكد

البناء الاستعاري للدهر القائم على التشخيص في الجمع بين الحسي والمجرد وإقامة رابط بينهما وإحداث غرابة في المعنى، فما تخلقه الاستعارة من تجاوز للدلالات الحرفية، يبعد اللغة من تقريريتها ويجعلها لغة تقوم على الغرابة، لغة تجمع بين ما لا يمكن جمعه، ومن ثم تحقق اللذة، ومما يسجل هنا حمل التشخيص لرؤية الشاعرة الجاهلية تجاه الدهر.

خامساً : البناء الاستعاري للعين

تستحق ظاهرة تشخيص العين اهتمام الدارسين، على خلاف اتجاهاتهم، إذ تشكل ظاهرة متفردة من حيث البناء، والتكرار، والفكر، والمعتقد، وعند إحصاء هذه الظاهرة نرى تكرارها خمساً وثلاثين مرة، وامتازت بتراكيب محددة، وغايتها واحدة، ويلحظ البناء التالي :

أسلوب النداء	العين المفردة	استفهام طلبي
	العين المثنى	أمر بقصد الرجاء
		أداة طلبية بقصد التحفيز

وأسلوب النداء مبني على الأداة "يا" في الأغلب، والفعل الذي تريده الخنساء من العين هو (جودي – أبكي – انهمري – أسعديني – استفرغا – فيضي – استهلا)

والنتاج المرجو من تشخيص العين هو سكب الدمع، فما الغاية من هذا التشخيص ؟

تنتشر ظاهرة طلب الماء لقبر الميت(64)، في أشعار القدماء انتشاراً لافتاً، إذ غدت تاريخاً لمعاني الحياة، فالماء هو سر الحياة المنشود على الدوام، وما يؤكد هذا ما روي عن العرب في اعتقادهم بأن الموت هو ذهاب لماء الحياة، إذ يخرج من هامة القتيل طائر يطلب الماء سموه " هامة" دلالة على عطش الروح ورغبتها في الماء، واعتقدوا بأن الروح تستقر في الماء(65)،

ومما لا شك فيه أن اللاوعي الجمعي هو المعين على إدراك الفهم للشعر

الجاهلي، إذ يغرف الجاهلي من الذاكرة الجماعية، ويخلق بنياته الخاصة، التي تشير إلى خلفية عقدية أو أسطورية نابعة من تصوره للوجود، وهذا ما كان من الخنساء، إذ شكلت بنيتها الاستعارية الخاصة القائمة على التشخيص للعين بعد أن غرفت من هذا التراكم الضخم للذاكرة الجماعية متكئة - حيث استخدمت التشخيص - على المجاز، لتصور آلامها، وحاولت أن تتغلب على قلقها الوجودي بتفعيل ظاهرة السقيا. تقول الخنساء :

يا عين جودي بدمع منك مسكوب كلؤلؤ جال في الأسماط مثقوب(66)

تقوم التشكيلة الاستعارية هنا على بنية التشخيص، وبؤرة الاستعارة في (جودي) والعلاقة مستحيلة بين جودي والعين على الحقيقة، لكن الخنساء ولدت الغرابة في التركيبة اللغوية هنا، فالبناء اللغوي قائم على أسلوب نداء بأداته " يا " والمنادى وهو اسم جامد، وفعل من حقل حياتي، ونتاج هو انسكاب الماء النقي. والجامع بينهما هو ما خفي من ألم نفسي عند الخنساء، إذ أسقطت صفات إنسانية على الجمادات لتوهج النص، وحملت التشخيص معتقداً جاهلياً ليكون التشخيص مساوياً لفكر أسطوري جاهلي، فما غاية الخنساء هنا إلا توالي الدمع النقي = الماء على موت صخر؛ أي تأمين الماء له، وهو ماء نقي لم يختلط بشوائب الأرض وماء مسكوب، لا انقطاع فيه؛ أي ديمومته، وفي ديمومة الماء محاولة لحفظ الحياة للميت، وتقول :

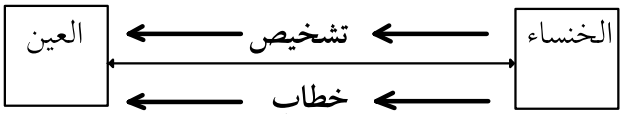
أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟

شخصت الخنساء عينها إذ أقامت خطابها على النداء، ومجاوبة هذا النداء أو توجيهه في البدء لا يكون إلا لمعادل صفاتي للخنساء، فالحي مثلاً ينادي الحي، وما غايتها من التشخيص هنا إلّا البوح بمعتقدها الأسطوري، طالبة السقيا لصخر الندى، فهي رافضة لفكرة جفافه؛ إذ بانقطاع الندى تنقطع الحياة، وتثنيها للعين هنا لإثبات فكرة الجماعة، فهي الخنساء إضافة إلى الثنائية "العينين" أصبحوا جماعة، وما تطرحه الخنساء في بنية التشخيص هو غرف من تراكمات جماعية مشيرة به إلى معتقد نابع من تصورها وجماعتها للوجود، والخنساء تطلب انسكاب الماء كي تحافظ على نداوة صخر وحياته بعد موته.

وتقول الخنساء :

أعيني فيضي ولا تبخلي فإنك للدمع لم تبْذُلي
وجودي بدمْعِكِ واستعبري كسحّ الخليجِ على الجَدْوَلِ[67]

يتوهج التشخيص كنوع من استعمال المجاز، فابتعدت اللفظة من المباشرة في التعبير وتفتق المعنى، وزهت الدلالة، وكان التشخيص ممتداً في بيتين، وكانت بؤرة الاستعارة (فيضي، لا تبخلي، جودي، استعبري)، وهذه ألفاظ مستعارة من حقلها الإنساني، وأكد هذه الإعارة ذاك الخطاب بين طرفين لا يجتمعان إلا في



عالم الاستعارة فقط، لا يمكن لهما أن يجريا هذا الحوار إلا في ظل الاستعارة، وتساوى التشخيص والأسطورة هنا، فما نتاج هذا الخطاب إلّا ضمان ديمومة السقيا لقبر صخر.

وتتكرر هذه البنية الاستعارية في خطاب العين، والغاية دوماً ضمان سكب الماء، بعد أن أمنت تفريغ الألم والهم الإنساني وصورت ذاك الهم الوجودي المتمثل بالخوف من الدهر والاستسلام لحتمية الفناء واستحالة الخلود، وحاولت أن تحافظ على توازنها الإنساني بخلق عوالم الفناء ذات بنية لغوية خاصة بها، واتكأت على المجاز في أجمل أشكاله = التشخيص.

الخاتمة

وبعد، فالحديث عن التشخيص ممتد بامتداد هذه الظاهرة، وما هذه الدراسة إلا تلميح لإطناب، وقد توصلت هذه الدراسة إلى ما يلي :

1 - كان التشخيص موجوداً في تعليقات القدماء وآرائهم النقدية دون تسميته بهذا الاسم.

2 - تنبه الدارسون "القدماء والمحدثون" إلى روعة التشخيص ودوره في

تفتيق المعاني، وإكساب اللفظة والتركيب غرابة في الوصف، وإبعاد اللغة عن مباشرة التعبير.

3 - يمثل ديوان الخنساء نموذجاً راقياً على التشخيص ويرجع السبب في ذاك إلى عظم الفاجعة.

4 - شخصت الخنساء الأمور الغيبية المرعبة التي تحكمت بالوجود الإنساني ونقلتها من حقلها المعنوي إلى حقل المحسوسات لتضخيم دورها في تدمير الوجود الإنساني.

5 - استطاعت الخنساء أن تصور همها وألمها المتضخمين حين تشخيصها الدهر والموت والحرب، والعين والحمامة والديك، وفرغت رؤيتها في أسلوبية التشخيص حتى غدا التشخيص تمثيلاً لرؤيتها.

ويبقى النص الشعري نصاً مفتوحاً للقراءة لا تحده الآراء، ولا تعريه الدراسات.

الهوامش والمراجع

(1) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني، 1992، ص262.

(2) انظر كتابات موكاروفسكي، يان: "عن اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ترجمة: ألفت الروبي. **مجلة فصول** مجلد 5 ع1 - أكتوبر 1984، ص37، فاللغة المعيارية عنده لغة ذات انضباط واستقرار تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والنحوية المتواضع عليها.

(3) طاليس، أرسطو: **فن الشعر**، تحقيق: شكري عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967 ص128.

(4) انظر فن الشعر، ص116، 128.

(5) انظر الجاحظ: **البيان والتبين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط4، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1975 ج1، ص152 القيرواني وابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، بيروت: دار المعرفة 1988، ج1، ص460 و الصاوي أحمد عبدالسيد: **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، الإسكندرية: منشأة المعارف 1988 ص125 وما بعدها.

(6) انظر محمد،الولي: الصورة **الشعرية في الخطاب البلاغي**، ط 1،بيروت: المركز الثقافي، 1990. وصبرة، أحمد: **في نظرية الاستعارة**، الإسكندرية: دار الصديقان، 1998.

(7) انظر مادة – شخص – المعجم الوسيط جـ1، إخراج مجموعة، ص475.

(8) عبدالنور، جبور، **المعجم اللغوي** ج 2، بيروت، دار العلم للملايين، 1984، ص67.

(9) عباس، إحسان: **فن الشعر**، ط،1، بيروت: دار صادر، 1996، ص131.

(10) أرسطو: **الخطابة**، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، بيروت :1975 وينظر أيضاً طبعة القاهرة: 1959.

(11) الإذة: بلاد اليونان، انظر بكار، يوسف: **قضايا في النقد والشعر**، ط 1984، بيروت: دار الأندلس، ص35.

(12) قضايا في النقد والشعر، ص216.

(13) انظر الفراء، أبو زكريا يحيى بن زيد: **معاني القرآن**، ط 2،بيروت: عالم الكتب، 1980، ص155– 156.

(14) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ص 461.

(15) الجاحظ: **البيان والتبين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط5، جـ1، مصر: مكتبة الخانجي، 1985: 153.

(16) البيان و التبيين، جـ1: 89.

(17) ابن طباطبا، محمد بن أحمد: **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبدالستار ط1 بيروت: دار الكتب العلمية، 1982، ص23.

(18) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة: 1962 ص201.

(19) الآمدي: **الموازنة بين الطائيين**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العلمية، 1944، ص227.

(20) الموازنة بين الطائيين، ص234.

(21) انظر الرماني: النكت في إعجاز القرآن، في كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام –القاهرة: دار المعارف، ص83 و ابن جني: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار ط 2، ج2، بيروت: دار الهدى –ص343 و العسكري، أبا هلال: **كتاب الصناعتين**، تحقيق: البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ط1، القاهرة: 1952، ص272 و ابن فارس – الصاحبي – تحقيق: السيد أحمد الصقر القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1977، ص210 و ابن رشيق – العمدة جـ1 ص461.

(22) الجرجاني، عبدالقاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، 1978 ص239.

(23) أسرار البلاغة، ص33.

(24) انظر: أسرار البلاغة، ص 24

(25) أسرار البلاغة، ص33.

(26) انظر تشارلتين: **فنون الأدب**، ترجمة: زكي محمود، ط2، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1959، ص91-95.

(27) انظر وهبه، مجدي: **معجم المصطلحات الأدبية**، بيروت: مكتبة لبنان 1974، ص398 ويلك، رينيه وارين، أوستن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق: مطبعة خالد الطرابيشي، 1972، ص 264-266.

(28) العقاد، عباس: **ابن الرومي حياته من شعره**، بيروت: مؤسسة منظورة للطباعة، ص305.

(29) انظر الجندي، علي: **فن التشبيه**، ط1، مصر: مكتبة نهضة مصر، 1952، ص50-51.

(30) انظر الجيار، مدحت: **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، ط2 مصر: دار المعارف، 1995، ص157.

(31) هؤلاء الأدباء انطلقوا من مبدأ أن الجسد مختص بالإنسان ويبقى التشخيص أكثر اتساعاً لارتباطه بالشخصية الإنسانية الحية.

(32) انظر مثلاً: عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** القاهرة: دار الثقافة، 1974 و الصائغ، وجدان: **الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة**، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1997 و الرباعي، عبدالقادر: **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**، الرياض: دار العلوم للطباعة، 1984 و ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1958 ومحمد، الولي: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط 1، بيروت: المركز الثقافي 1990 و مطلوب، أحمد: **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، عمان: دار الفكر، 1983.

(33) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة خنس.

(34) العاملي: **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، بيروت: دار المعرفة للطباعة، ط2، ص110.

(35) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ط1 بيروت: دار إحياء العلوم، 1984، ص219.

(36) الجمحي، ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ج1، مصر: المؤسسة السعودية، مطبعة المدني، 1974، ص203.

(37) للاستزادة عن حياة الخنساء انظر مثلاً: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، وابن سلام في **الطبقات**، والأصفهاني في **الأغاني**، طبعة الساسي، وابن حجر العسقلاني في **الإصابة**، تحقيق: علي البجاوي - القاهرة: 1358هـ، ابن عبدربه، **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد أمين وآخرين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة -1965.

(38) **الخنساء - ديوان**، تحقيق: كرم البستاني، ط 1996، بيروت: دار صادر، ص143.

(39) انظر الدميري، "كمال الدين محمد بن موسى": **حياة الحيوان الكبرى**، القاهرة: 1966، ج 1، ص344.

(40) الخنساء : **ديوان**، ص143.

(41) الخنساء : **ديوان**، تحقيق: أنور أبو سويلم، الأردن : دار عمار، 1988 ص317، الأين : شجر بالحجاز، الصفيح : الحجارة العريضة وهي حجارة القبر، البيداء البلقع : الصحراء الخاوية، السجوم : الدموع السائلة، الهمول : التي لا ينقطع دمعها.

(42) انظر: عجينة، محمد : **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ط 1، بيروت : دار الفارابي، 1994، ص301– 307.

(43) انظر: ربابعة، موسى : **تشكيل الخطاب الشعري**، دراسات الشعر الجاهلي، ط1، الأردن: دار جرير، 2006، ص113 وما بعدها و الخلايلة، محمد خليل : **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، إربد: عالم الكتب الحديث، 2004، ص169 وما بعدها.

(44) الأعشى : **ديوان**، تحقيق: محمد محمد حسين، بيروت : دار النهضة العربية، 1975، ص209.

(45) الهذليون : **ديوان**، نسخة مصورة عن دار الكتب الدار القومية، ج3 مصر 1965، ص20.

(46) الخنساء: **ديوان**، نسخة دار صادر، ص80.

(47) الخنساء: **ديوان**، نسخة دار صادر، ص80.

(48) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص90.

(49) المعجم الوسيط، مادة : كلح، ج2 ص795.

(50) الخنساء : ديوان، دار صادر، ص 104، ناجذ : أقصى الأضراس، البروق : أي طلوع الفجر.

(51) المعيني، عبدالحميد : **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، نادي بريدة: القصيم، ص73.

(52) أبو دؤاد الإيادي – **ديوان**، أبو دؤاد الإيادي وما تبقى من شعره، غرستاف غرونباوم في كتابه "**دراسات في الأدب العربي**" ترجمة: إحسان عباس وآخرين، بيروت: 1959، مكتبة الحياة، ص346.

(53) الهذليون : **ديوان**، ج2، ص111 وخلاوة : اسم ابنه.

(54) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص83.

(55) المعجم الوسيط مادة – رمس، ج1 ص372، أرماس، التراب الذي يحثى إلى القبر.

(56) انظر الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر ص72.

(57) الخنساء: **ديوان**، نسخة دار صادر، ص99.

(58) انظر الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص 7– 28 –39 –46 – 47 – 49 – 64 ص 70 – 81 – 94 – 96 – 114 – 143.

(59) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص7 وانظر الفكرة نفسها ص47.

(60) الخنساء: **ديوان**، نسخة دار صادر، ص39.

(61) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص49 نيار من نير الثوب جعل له نيرا أي لحمة، أمدى : أي ما مد من خيوطه.

(62) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص81 / تعرقني : أخذ ما على عظمي من لحم، النهس : الأخذ بأطراف الأسنان، قرعاً : ضرباً بالسوط، غمزا : النخس باليدين.

(63) الخنساء :**ديوان**، نسخة دار صادر، ص96 غاله : أهلكه.

(64) انظر خريوش، حسين : "ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربية" **مجلة جامعة البعث**، ع 1413 11هـ و أبو سويلم، أنور : مرثاة الخنساء الإنسانية : **مجلة أبحاث اليرموك** مجلد 4 ع1986 1 و البغدادي، مريم: "التأصيل الفني للبكائية في الشعر الجاهلي" **مجلة أبحاث اليرموك**، مجلد 4 ع1986 1.

(65) انظر، ابن منظور : لسان العرب مادة "هيم" ج2 ص1005 و البستاني، كرم: **أساطير شرقية**، ط1، بيروت: دار المكشوف، 1980 و علي، جواد: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ط1، بيروت: دار العلم للملايين 1970.

(66) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص14، الأسماط : واحدها سمط : خيط تنظم فيه الخرز واللؤلؤ.

(67) الخنساء : **ديوان**، نسخة دار صادر، ص117.

* * *

Personification : A Reading in Al-Khansaa's Divan (Al-Tashkhees - Qeer'a fe Dywan Al-Khansaa)

Mohammad Khalil Al-Khalailah

This study discusses phenomenon of personification through the following:

- Preface.
- The concept of personification by old and modern critics.
- A study of personification as discussed in Al- Khansaa's "Divan".

The study attained the magnificence of this style in deriving concepts and adding peculiarity to the language, as it avoided the straight mode of expression and granted it a special poetics. Personification by Al-Khansaa contributed in distending the human grief towards missing persons, and distended Al-Khansaa's use of personification developed the treatment of human grief for the missing, and expresed her suffering caused by the absence of her two brothers.

❊ ❊ ❊