Kirkuk University Journal of Humanities Studies

مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية

https://kujhs.uokirkuk.edu.iq/

The Aesthetic Distance In The Character Of The Elegist Between Reality And Poetry - A Study In The Poetry Of Al-Khansa

Asst. Prof. Dr. Milad Adel Jamal

Tikrit Universit

College of Arts

الارسال 2024-9-26 تاريخ التعديل 2-10-2024 تاريخ القبول : 13-10-2024

Abstract

Pre-Islamic poetry is a creative state that emerges from the fusion of exceptional talent, earnest experience, genuine emotion, expressive language, and acute sensitivity. This body of work has demonstrated its capacity to accommodate various modern critical approaches. The study applies one of the principles of Reception Theory, namely aesthetic distance, to the poetry of Al-Khansa, particularly her elegy for her brother Sakhr, which forms its central focus. In this context, Sakhr becomes an imagined, intellectual character, turning Al-Khansa's treatment of him into something exceptional. This creates a provocative effect on the reader through features that deviate from conventional forms of expression and challenge the norms and expectations held by the audience. The imagery becomes deceptive, maneuvering the reader into encountering extended gaps and labyrinths that require active filling. Through this disillusionment and the clash between the reader's horizon and the text's horizon, the aesthetic distance in Al-Khansa's poetry emerges, embedding her emotional burdens and the pangs of her sorrow over the loss of her brother.

Key Words: Aesthetic Distance, Horizon of Expectation, Al-Khansa, Reception Theory, Mourner's Character

Doi: 10.32894/1992-1179.2024. 19.02.02.10

المسافة الجمالية في شخصية المرثي بين الواقع والشعر– دراسة في شعر الخنساء

أ.م.د ميلاد عادل جمال

جامعة تكريت

كلية الآداب

الملخص :

الشعر الجاهلي حالة ابداعية منفلتة، تتشكل بالتماهي مع الموهبة الفائقة والتجربة الجادة، والعاطفة الصادقة، واللغة الانفعالية والحساسية المرهفة، فأثبت هذا المنجز استيعابه لمختلف المقاربات النقدية الحديثة.

نهضت الدراسة على تطبيق إحدى معطيات نظرية التلقي وهي المسافة الجمالية على شعر الخنساء الذي يشكل رثاؤها لأخيها صخر محورا له، فأصبح شخصية ذهنية متخيلة، جعلت الخنساء منه استثناء، فشكل ذلك استفزازا للمتلقي من خلال سماته التي جاءت خارج أشكال التعبير النمطية وخرقا للمألوف والمترسب في ذهن المتلقي، فكانت الصور مخادعة، مراوغة للمتلقي تفتح أمامه فراغات ودهاليز ممتدة تتطلب منه ملأها، ومن خلال هذه الخيبة وهذا التقاطع بين أفق القارئ وأفق النص نشأت المسافة الجمالية في شعر الخنساء التي اودعت فيه حمولتها النفسية ولواعج حزنها على فقد أخيها.

الكلمات المفتاحية: أفق التوقع ، الخنساء ، شخصية المرثي ، المسافة الجمالية ، نظرية التلقي.

المسافة الجمالية المفهوم والتأصيل:

المسافة الجمالية: كسر أفق التوقع : مفهوم ينطلق من فكرة إقبال القارىء على النص وهو ينتظر ويتوقع شيئاً ما منه سواء كان أسلوباً أم صورة أو فكرة يتناغم ويتلاءم مع الذخيرة المعرفية له، وهذا التوقع قد يصيب أو يخيب حين يصدم توقعات المتلقي ، وهذا يعني أنّ النص قدم شيئاً جديدًا فاجأ المتلقي، وهذه بوابة لشروعه الى نواحٍ جمالية كامنة في النص وتحويل المعنى أو الدلالة من طور الكمون الى الانكشاف ومن الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، والنص المتميز هو الذي يتقاطع أفقه مع أفق القارئ.

والمسافة الجمالية هو ما يأتي مخالفا للافتراض الأولي الذي ينطلق منه المتلقي والذي يتوقع أن يجده في النص من خلال ما تراكم لديه من تجارب ماضية،وهذا يظهر بشكل واعٍ أو غير واعٍ. وهذا المصطلح يركز بشكل كبير على عملية التلقي/ فعل القراءة، ويعود أصول هذا المصطلح الألماني إلى (ياوس وآيزر) منظرا مدرسة كونستانس الالمانية التي عرفت بمدرسة جمالية التلقي (اسماعيل،2009م،9-10) وهو جزء من نظرية التلقي ، التي تتسم بسعة منظومتها المعرفية وثراء جهازها المفاهيمي، نظرية انحدرت من فلسفات مختلفة منها الهرمنيوطيقا عند كادامير والظاهراتية عند هوسرل وكذلك الشكلانية والماركسية والبنيوية والسيميائيات وعلم النفس الاجتماعي.(سعيد عمري، 2009م، 16-28).

وهذا المصطلح يقوم على عملية التفاعل بين النص والجمهور المتلقي والتي تعيد إنتاج النص لا استهلاكه، من خلال الخروج على الوعي الذي يُؤسسه النص بشكل مضمر لا واعٍ فيتشكل في النص فجوات وفراغات ومفاجآت وصدمات وتوقعات خائبة فيقدم كل قارئ الى إنتاج نص جديد ، فلكل ((قارئ أفق توقعاته الخاصة، وله حرية الاختيارات التأويلية في النص مهما كانت هذه التأويلات قريبة او بعيدة عن مقصد المؤلف((

)الحمداني، 2003م ،10) ، إذ إن ملء الفجوات وسد الفراغات تختلف باختلاف القراء وخبراتهم.

وبما أن المسافة الجمالية وثيقة الصلة بأفق التوقع فإنها صيرورة دائمة وحدوث دائم بفعل عملية التأويل أي أنّه مفهوم متغير ، فالنص ليس له معنى نهائيّ ، فهو يغيّر ويبدل معناه بمرور القراء عليه. ورأى ياوس ان الأفق الذي يحمله العمل الأدبي يتميز بخاصيتين هما:

التخبيب ثم الاستجابة أو التأكيد.(ياوس،2004م، 136)، وتتحقق المسافة الجمالية بالتخبيب حين لا يلبي النص تطلعات المتلقي وتعطي النص جماليته بالعدول والخروج عن المألوف . وهو ما يجعل أفق التوقع مفهوما حركيا قابلا للتفاوت والاختلاف بين متلقٍ وآخر، وقابلا للتغير بين نص وآخر عند متلقٍ واحد، انه مفهوم يعتمد اعتمادا كليا على مفهوم أفق التوقع، بل هو الجزء المكمل لها ، والنتيجة الطبيعية له فمن خلال المسافة الجمالية يستطيع أفق التوقع أن يؤدي وظيفته الفنية .(الحميد ، 2010م، 86).

وفي النص الشعري تتشكل المسافة الجمالية من خلال المجاز وفنون البلاغة إذ يقول السجلماسي عن المجاز بأنه القول ((المستفز للنفس، والمتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة، كاذبة، تخيل أمورا وتحاكي أقوالاً، وكلما كان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا واكثر استفزازا والذاذا للنفس)).(السجلماسي، 1980م ، 252)، أي: أنها تتشكل من خلال التعارض أو التصادم بين اللغة الخيالية والواقعية أو بين الكلام العادي/ اليومي والكلام الأدبي بإزاء ما يعيشه المتلقي من عرض التخييل في الأثر وما مرّ به من تجارب ذات صلة مع ما يتخيله في الأثر)ينظر : هولب ، 1994م ، 157 ، وخضر،1997م، 137)، وهي((المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية فهي إذن رهينة بالملفوظات اللسانية وبنية الأدب)).(صالح ، 2001م، 47) ، أي : بالانزياحات التي تحوّل النص إلى حزمة من رموز وإشارات تؤهله لقراءات متعددة فيغادر محدوديته إلى فضاءات دلالية متنوعة. إذ كلما اتسعت المسافة بين أفق المتلقي وأفق النص زادت قيمته الفنية و دهشته الجمالية.

وأفق التوقع يختلف باختلاف الزمن/العصر الذي تم انتاج النص وتلقيه فيه عن الزمن الحاضر والحاضن الثقافي الجديد الذي يتم فيه التلقي، وعمل ياوس على إدغام وإدماج التفسير الدياكروني والسانكروني، فهما عنصران

متلازمان في تشكيل بنية النص لذلك فإن ((المقطع السانكروني المقتطف من وسط الإنتاج الأدبي المنتمي الى فترة محددة من التاريخ يفترض بالضرورة وجود تقاطيع أخرى تم إجراؤها في مواقع أخرى سابقة ولاحقة من المسار الدياكروني)).(ياوس،2004م، 94)، وهذا مايعطي لها أهمية تاريخية من خلال تطور استقبال القراء للنصوص الأدبية ، إذ إنّها في كل عصر تظهر في صورة جديدة عن طريق الربط بين هذين المحورين السانكرون/الدياكرون، لأن قراءة النص يتم وفق وعيين: وعي الماضي=كما فهمه أهله الأوائل، ووعي الحاضر=وفق ما أفهمه "أنا" اليوم، إذ يرى((جادامير _وفقا لكانط_ أن الآخر/التراث لا ينبغي أبدا أن يُستخدم كوسيلة، لكن دائما كغاية في ذاته)).(حسن، 2009م، 99)، فالتأويل بذلك يحمل سمات وفكر المحلّل / القارئ ، ففهم التراث وفق رؤية جادامير يكون مجرّدًا من كل الارتباطات المتعلقة بمنشئ النص بالمعنى الفردي والخاص ، فتكون القراءة متناوبة بين العمودي والأفقي اي قراءة حلزونية. وبذلك يكون للمسافة الجمالية – كما لأفق التوقع – مفهوم زئبقي متغير بتغير الزمان والمكان والجمهور المتلقي فتكون دائمة التشكل والتجدد باختلاف المتلقين، إذ لا يوجد ولا يمكن ضمان تطابق أفق توقع المتلقين جميعا وهذا ما يحتم على المبدع أن ((يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)).(الجاحظ، 1998م، 138–139)، وبذلك ينتج المبدع بنى نصية توافقية جاهزة لأداء وظيفتها الجمالية أو الفنية، من خلال ما يجتازه المتلقي من مسافة جمالية من خلال الغرابة والمفاجأة أو الدهشة بما تحمله لغة النص من بلاغة التعبير وقوة الانفعال ومجاز القول.

والمسافة الجمالية في نص الخنساء تتحقق من خلال الغرابة والفجأة إذ جَعَلَت من المرثي/صخر سيّدا تام السيادة وانه غير مساوٍ لأفراد قومه فهو يفوقهم حكمة وحنكة، من خلال الحيل الأسلوبية والفجوات والخرق الفني والجمالي للغة الشعرية وخروجها عن العادي والذي يربك أفق القارئ ويصدم توقعاته ويعاكسها.

1. الغرابة:

آلية فنية_ ميكانزم خاص بالتركيب الشعري _ تجعل القول شعريا وتميزه عن غير الشعري و تقوم على المناورة بين الحقيقة والخيال ، ويكمن فيها سر التأثير الذي يحدثه النص، وتتجلى فاعليتها وسطوتها على أقطاب العمل الفني وهم المبدع والنص والمتلقي، فهي من المصطلحات التي تتعلق بخروج اللغة عن المنطقية والخطية وعن المألوف والعادي الى اللامألوف والمبالغة أحيانا، محققة بذلك أثراً فاعلا في النص بإبعاده عن الساذج والمبتذل مضاعفا قيمته الأدبية والجمالية.

والغرابةُ لغة_ مصدر من الفعل اللازم (غَرُوبَ) الدال على الغامض من الكلام.(المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2) ، ويقال: أغربَ في التعدية واللزوم، وذلك إذا جاء بشيء غريب، وصاحبه مُغِرب، ويقال: أغرب إذا صارَ غريبا.(ينظر : المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2، وعبد الحميد، السبكي،(د.ت)،37).

غير ان استظهار مادتها في المعجم يوقفنا على معانٍ كثيرة، وعلى هذا يتسع مجالها الدلالي فتكون أبيّة على القياس عند ابن فارس(ابن فارس،2001م، 785)، ولعل هذا يثري مضمون مصطلح (الغرابة) التي نحن بصدد مقاربتهِ في شعر الخنساء ، إذ يدل على: حد الشيء أو التناهي في الحدّة ، سواء في الماديات أم في المعنويات، ففي الماديات الغَرْب: حدُّ الشيء ، يُقال : هذا غَرْب السيف، وقولهم: كففتُ من غَرَبه: أي أكلَلْتُ حدّهُ. (ابن فارس،2001م، 785) ، وفي الأمور المعنوية يقال: غَرْب الشباب، أي حِدَّتَهُ. (ابن الأثير، د.ت، 294/2-295).

_المبالغة والتمادي واللجاجة في الشيء أو الانغماس فيه، وهذا المعنى مرتبط بالأول ، فيقال: ((استغربَ الرجلُ ، إذا بالغَ في الضحك.... كأنه بلغَ حدَّ الضحك)).(ابن فارس،2001م، 785).

فعلى الرغم من انحصار أمثلة هذا المعنى بالضحك في المعجمات ، فبالإمكان أن نستنبط منه معنى الإيغال والمبالغة. (المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2).

_العِظَم، أو استحالة الشيء الصغير عظيمًا، ومنه قولهم ((استحالت الدلو غَرْباً ، أي عَظُمت بعد أن كانت دُلَيَّةَ)).((المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2)، فالغرب هو الدلو العظيمة.(عبد الحميد، السبكي،(د.ت)،37)، أو ((الراوية التي يحمل عليها الماء)). (المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2) ، وهذا المعنى مرتبط بالسقي والإرواء.

_الإمعان في طلب الشيء، فيقال: ((غَرَّبت الكلاب: أي أمعنت في طلب الصيد)). (المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2 ، وينظر : ابن فارس،2001م، 876).

_الأمر المستحدث الذي لم يكن من قبلُ، فالمُغرِبُ هو ((الأبيض من الأشفار من كل صنف، والشعرة الغربية... ، لأنها حَدَثُ في الرأسِ لم يكن قبلُ)). (المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2).

_البعد والاغتراب، والتنحّي، والإقصاء، إذ الغربة: البعد عن الأوطان ،والمُغَرَّبُ:البعيد، ومنهُ غروب الشمس ، وكأنه بعدها عن وجه الأرض. (ابن فارس،2001م، 876) وتَغَرَّبَ واغتربَ بمعنى ابتعد وتنحّى، وأغربته وغرّبتهُ،أي نحّيتهُ .(المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1332/2 ، وعبد الحميد، السبكي،(د.ت)،37).

العلو والصعود، فيستعار لأعلى الموج وأعلى الظهر ، منه العنقاءُ المغربُ ويقال : المغربة_ وإغرابها في طيرانها.(المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1333/2).

ومما ينبغي الوقوف عنده في المعجم العربي، هو أن العرب قد لامست المعنى المرذول المستحصل من هذه المادة ، وهو تجاوز الشيء حدّه، فمن ذلك ((الغَرَب_بفتح الراء_ وهوما انصب من الماء عند البئر فتغيرّت رائحته)) . (ابن فارس،2001م، 876).

ومنه ((الغَرَب: خُرّاج يخرج من العين)) (المخزومي، السامرائي، (د.ت)، 1333/2) ، ومنه المستغرب على ما ورد في الأثر: ((أعوذ بك من كل شيطان مستغرب...)) ، اي الذي جاوز القدر في الخبث، ومنه اسم (غراب)

لما فيه من البعد ، ولأنّه من خبْث الطيور.(ابن الأثير، د . ت، 295/2)، وهذا بطبيعة الحال ينسجم مع ما في مفهوم الغرابة من محاذير خطورة في حال إذا تجاوزت الحد واوغل في المجهول وباعد في طلب المراد فيبدو مرذولا.

والغرابة مفهوم كوزمولوجي/كوني فالكون مليء بالغرابة والغموض والأسرار ولا يزال يواصل ادهاش العلماء بغرابته وتجانسه الذي يتطلب إعادة التفكير والتأمل في التصورات التي صاغها العلماء عن تفسير الكون وأسراره ، وكذلك الانسان هو مصدر للغرابة غرابة وجوده المادي في الحياة، وبعد الموت في العالم الاخر عالم البرزخ، إذ يقول دوستويفسكي ((إن الانسان سر بالنسبة لي، وهذا السر ينبغي أن يُفسّر ، وأن يُشرح ، وسوف أمضي حياتي كلها في البحث عن هذا السر)) .(دوستويفسكي، 2016م، 111/1).

فالإنسان وإن كان كائنا عاقلا، فهو احيانا على تنافر حاد مع مسارات التعقل ،إذ ينجذب العقل البشري نحو الغرابة والخرافات ، وتغريها الغرائب اكثر من الوثائق المؤساستية، وتستهويه ما يأتي من عوالم الغيب.

والغرابة ليست مصطلحا أحادي البعد، بل هو متعدد الأبعاد مركب المعاني متنوع الدلالات.(عبد الحميد، 2012م، 7) ، إذ يرى عبدالفتاح كليطو إن ((كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة)).(كليطو،1997م ، 57)، أي: ابتعاد عن التصورات المألوفة ، فالغرابة تتم كما يقول ابن رشد معلقا على فن الشعر لأرسطو ((إخراج القول غير مخرج العادة عن طريق الحذف والقلب والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغير القول من الإيجاب الى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبجميع الأنواع التي تسمى عندنا في البلاغة العربية مجازًا)).(ابن رشد،1986م، 123) ، وعدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشاعرية إلا الوزن فقط، فالشعر هو القول الموزون المُغيّر. فارسطو يقول ((على الشاعر أن يكذب بمهارة)).(أرسطو،1953، 17)، أي: له القدرة على التغيير بالخروج من الحقيقة إلى المجاز بشكل يجعل المألوف غريبا والغريب مألوفا، محققا الدهشة والتعجب.

والغرابة عند فرويد ((مفهوم ملتبس أو مزدوج يجمع بين المألوف وغير المألوف ، الآمن والمخيف، كالبيت الذي قد يكون آمنا مطمئنا مريحا أو مهجورا مخيفا مثيراً للاضطراب)).(عبد الحميد، 2012م، 36)، أي: كل ما هو ضد

الألفة ، ويحمل دلالة متعارضة، فمشهد غرابة فرويد يجمع بين علم الجمال والتحليل النفسي وطرحه يُعنى بـ(صفات المشاعر) التي يُثيرها اللامألوف فينشأ منه جماليات الخوف أو القلق فيفتح أمام المتلقي بوابات التأويل المتمثل من مراوغة المعنى المستتر خلف هذه الازدواجية الكامنة بين طياته اللغوية الانزياحية /الانتهاكية والتي تتعلق بالمتخيل أكثر من الواقع بما يحمله من مفاجآت ومصادفات و تنافرات ، فالإنسان /المتلقي يستشعر الألفة حين يلاقي في العالم ما يتوقعه أي على علم مسبق به وهو كائن وموجود في الواقع وعلى الطرف النقيض من الألفة تقف الغرابة أو اللاواقعية ، إذ يقول هايدغر((إن على قاعدة الألفة هذه ، يمكن لشيء(غريب) أن يحدث داخل ما هو هنا للوهلة الأولى في العالم، هذا الشيء هو غير مألوف إنه (يضايق) ، إنه (مزعج) ، (كريه)، (غير مريح)...، الألفة مضطربة، وتعطي هذه الألفة التي يمكن أن تكون مضطربة، لكل حدث طارئ، والذي يأتي خلافا لما نفكر فيه ، جانبه من الـ (هنا) التي تضع عائقًا)).(هايدغر،2015م، 166)، أي الخروج عن المألوف فيأتي غير مطابقٍ للخط ولا معياريا ويكون مكتظا غاصاً بالتوتر الذي يثير المتلقي .أما شيلنغ فيرى أنّ الغرابة((اسم لكل شيء كان ينبغي أن يظل خفيا وسرياً، ولكنه مع ذلك يتكشف ويتجلى ويظهر)). (عبد الحميد، 2012م، 17) ، ولا يبتعد اوتورانك عن هذه الرؤية فيشير الى أنّ ((الغرابة في جوهرها حاجة الإنسان إلى أن يجسد خوفه في أشكال طبيعية)).(عبد الحميد، 2012م، 17) ، وهذه الرؤى مستمدة من نظرة فرويد للغرابة وكيفية تجسيد مشاعر الخوف واللاألفة في سياق واحد.

ومنشأ الغرابة عند فالتربنيامين من ((التراكب_ وليس التركيب_ الذي يحدث بين القديم من الأفكار والصور والمعاني وبين الجديد منها ، فيتعايشان معا على نحو غريب يجمع المألوف وغير المألوف في سياق واحد)).(عبد الحميد، 2012م، 17) فبسبب الغرابة هنا أيضا غياب الألفة بين الأشياء وتقريب المتباعدات.

وما جاء به أرسطو نجده عند الجاحظ ، إذ ذكر في كتاب الحيوان ((إن القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة ، ومن انفرد طال مقامه في البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحش... واذا استوحش الانسان تمثل له

الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب، وتفرّق ذهنه وانتقضت أخلاطه، فرأى مالا يُرى وسمع مالا يُسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل، ثم جعلوا لهم من ذلك شعرا وتناشدوه ،...وصار أحدهم يتوسط الفيافي ، ....، وقد رأى كل باطل وتوهم كل زور، وربما كان في أصل الخلقِ والطبيعة كذابا ونفّاجا، وصاحب تشنيع وتهويل فيقول في ذلك من الشعر على وفق هذه الصفة فعن ذلك يقول: رأيت الغيلان وكلمت السعلاة ثم يتجاوز ذلك الى أن يقول : قتلتها، ثم يتجاوز ذلك الى أن يقول: رافقتها، ثم يتبارز ذلك الى أن يقول: تزوجتها)).(الجاحظ، 1948م، 6/248-247) ، فهنا يربط الجاحظ بين المكان الخالي الموحش وبين عمل العقل والتوهم وهيمنة الخوف وحضوره المؤدي الى تغيير أبعاد المدركات، وكيف تؤدي هذه الوحشة الى أنس وألفة يظهران من خلال الابداع من خلال تجسيد ذلك الخوف الذي مهّد لحدوث الغرابة في النص من خلال تلك المشاعر التي أدت الى نمو الغرابة وتحولها من المظهر المفزع غير الآمن الى أمور مألوفة واستئناس والمتمثل في قوله (صاحبها أو قتلها أو تزوجها ، فنشأ جمالية القبح/ او جمالية الغرابة. ونجد للجاحظ إشارة أخرى الى فاعلية حضور الغرابة في النص الشعري في القول الذي أورده لسهل بن هارون ((لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف ، وكلما كان أظرف كان أعجب ، و كلما كان أعجب كان كان أبدع)).(الجاحظ،1985م، 1/89)، إن ربط الغريب بما هو عجيب وظريف و بديع يكشف الاثر النفسي الذي يتجلى في خرق السنن والتجاوز لحدود اللغة والأشياء وأنظمتها وإن انبهار المتلقي بما هو غريب ينكشف من خلال قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية ومكوناته الشعرية فرادة وتميزا عن الآخرين .

فالغرابة هي أن نقول أو ننقل الواقع بطريقة لا واقعية ولا معقولة متحوّلة عمّا هو مألوف وانساني، فهي لا تقتصر على اللفظ، وانما صفة للمعاني أو تعبير عن حالة نفسية للمنشئ والمتلقي، وهذا المصطلح له ملامحه في النظريات النقدية العربية. فابن سلام الجمحي (ت231هـ) يستعمل في نقده مصطلحات منها:الرائع، المعجب، المستطرف.(ابن سلّام،(د.ت)،1/4) ، وابن قتيبة (ت 276هـ) اعتمد صفاتٍ إبداعية مثل: نادرة، بيت يستغرب، حلو الشعر ومرّه، هذا أبدع بيت، متخيّر اللفظ ، لطيف المعنى، غريب في معناه، كثير الوشي، لطيف المعاني.(ابن

قتيبة،2001م،1/56-59، 64-65 ،72-76، 86)، وابن طباطبا العلوي(322هـ) يشير الى ان خفاء المعنى أبلغ من التصريح الظاهر به (ابن طباطبا،1985م، 24) ، فالمعنى الذي يحمل الخفاء والغرابة والغموض محور من محاور الجمال عند ابن طباطبا، أمّا قدامة بن جعفر(337هـ) فأشار الى الخاصية التي ينفرد بها الشعر فيقول: ((أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معانٍ كثيرة بإيماء اليها أو لمحة تدل عليها)).(ابن قدامة،1963م، 153)، فمن القيم الفنية والجمالية عنده هو الإيحاء والإشارة والابتعاد عن التصريح فيترك للمتلقي مهمة التأويل وإعادة النظر بعد النظر فيظل في مجاذبة دائمة مع النص يستنطق أسراره ، وأما إشارة حازم القرطاجني(ت684هـ) الى تفضيل الشعر ما دام متضمنا الغرابة إلّا توكيد للأثر النفسي الذي يولده لدى المتلقي من خلال الانعطاف و زعزعة أفق توقعاته وكسر وتيرتها فيكون رهين الإثارة والتشويق ، إذ يقول((فأفضل الشعر ما قامت غرابته ، وأردأ الشعر ما كان خاليا من الغرابة)).(القرطاجني،1966م، 62).

ويتبنى عبدالقاهر الجرجاني(471هـ) مصطلح (الغرابة) ويجعله معيارا من معايير العمل الفني الناجح، لأن وجوده في النص كفيل بإثارة المتلقي وعنصر من عناصر الشعرية والتي تؤدي وظيفة فنية.(ربابعة، 2001م، 32)،((فالمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع اليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر الى نظيره الذي يُشبّه به ، بل بعد تثبتٍ وتذكر وفَلْيٍ للنفس في الصور التي تعرفها وتحريكٍ للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب عنه)).(الجرجاني، ،2001م، 118).

وهنا يلمح عبد القاهر الجرجاني الى دور المتلقي الذي يتأسس عليه محاورة واستشفاف مواضع الغرابة في النص من خلال الدهشة التي تحققها بعد تأمل وتأويل ومحاولة فك الأسرار والكشف عن الغريب، إذ لا يجوز فصل أو عزل المتلقي عن النص.(ربابعة، 2001م، 39-41) ، فالعلاقة بين المتلقي والغرابة علاقة ديناميكية تفاعلية من خلال البعد النفسي الذي يتشكل من انفتاح مسافات التأويل والاحتمالات ومراوغة أفق التلقي وتشويشها لدى القارئ ، وهذا يؤسس المسافة الجمالية في النص من خلال نفي المطابقة مع الواقع واستنساخه وقلب حقيقة تعارف عليها

ليكون المتلقي محاوراً للنص. وبذلك تكون الغرابة وثيقة الصلة بعملية الابداع، لأنها تقع خارج تصورات المتلقي فتسترعي انتباهه، وبذلك تتعدد القراءة وتتعدد التأويلات لذلك قال القاضي الجرجاني (ت 392هـ) مقولته المتميزة: ((باب التأويل واسع والمقاصد مغيّبة)).(القاضي الجرجاني ، م1966، 374-375)؛ لأن الشعر ذو لغة مجازية كثيفة يكتظها الغرابة والغموض القادم إليه من الخيال والمجاز والانزياحات، فالقارئ عليه أن يبحث عن عناصر الغياب التي تقصي مقصدية الشاعر التي تستعصي وتتأبى عن الظهور المباشر، فيتم إعادة انتاج النص بفعل القراءة الخلاّقة التي تنبثق عنها قيمٌ فنية وجمالية ، وكلما كان النص مخيبا لأفق القارئ تدعوه الى بناء آفاق جديدة ووعي جديد ، وهذا يعني أن النص قدم شيئا جديدا فاجأ المتلقي، وهذا بوابة لشروعه الى نواحٍ جمالية كامنة في النص وتحويل الدلالة من طور الكمون الى الانكشاف ومن الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، وبذلك تتشكل المسافة الجمالية من التقاطع الحاصل بين أفق النص وأفق القارئ.

ومما لابد الاشارة اليه الى انه ثمة صلة بين المعنى اللغوي للمصطلح ومع الدلالة الاصطلاحية ورؤى النقاد إذ تحفل آراؤهم بعلاقة الغرابة بالإيغال والمبالغة والعِظَم، الأمر المستحدث بالخروج ومغادرة المألوف والابتعاد والتنحي، كذلك الغرابة في الشعر هو بعد عن المألوف والتنحي باللغة عبر المجاز الى منطقة الدهشة والمراوغة ، حتى المعنى المرذول المتمثل في كونه داءً يتشارك مع المعنى المضاد الذي يحمله المصطلح في كونه حاملا لمشاعر الخوف والرهبة والرعب والالتباس وانعدام الأمن ، فهو مصطلح بيني يحمل الشيء وضده .

وشعر الخنساء حافل بالغرابة ،ومن تمثلاتها، قولها في رثاء أخيها صخر(الخنساء، 2004م، 21_22) (1)

1. أَعَينِ أَلا فَابكي لِصَخرٍ بِدَرَّةٍ إِذا الخَيلُ مِن طولِ الوَجيفِ اِقشَعَرَّتِ
2. إِذا زَجَروها في الصَريخِ وَطابَقَت طِباقَ كِلابٍ في الهِراشِ وَهَرَّتِ
3. شَدَدتَ عِصابَ الحَربِ إِذ هِيَ مانِعٌ فَأَلقَت بِرِجلَيها مَرِيّاً فَدَرَّتِ
4. وَكانَت إِذا ما رامَها قَبلُ حالِبٌ تَقَتهُ بِإِيزاغٍ دَماً وَاِقمَطَرَّتِ

5. وَكانَ أَبو حَسّانَ صَخرٌ أَصابَها فَأَرغَثَها بِالرُمحِ حَتّى أَقَرَّتِ
6. كَراهِيَّةٌ وَالصَبرُ مِنكَ سَجِيَّةٌ إِذا ما رَحى الحَربِ العَوانِ اِستَدَرَّتِ
7. أَقاموا جَنابَي رَأسِها وَتَرافَدوا عَلى صَعبِها يَومَ الوَغى فَاِسبَطَرَّتِ
8. عَوانٌ ضَروسٌ ما يُنادى وَليدُها تَلَقَّحُ بِالمُرّانِ حَتّى اِستَمَرَّتِ
9. حَلَفتَ عَلى أَهلِ اللِواءِ لَيوضَعَن فَما أَحنَثَتكَ الخَيلُ حَتّى أَبَرَّتِ
10. وَخَيلٌ تُنادى لا هَوادَةَ بَينَها مَرَرتَ لَها دونَ السَوامِ وَمُرَّتِ
11. كَأَنَّ مُدِلّاً مِن أُسودِ تَبالَةٍ يَكونُ لَها حَيثُ اِستَدارَت وَكَرَّتِ

يبدأ النص بخرق واضح وخلخلة في بنية الجملة الشعرية والتي جاءت صادمة للمتلقي مخالفة لأفق توقعه في الجانب الشكلي بوساطة التقديم والتأخير الذي يخرج اللغة من حبس المسكوكات النحوية والسلالم المعيارية المقولية والمنمّطة ونقلها الى مستوى فني وشعري، ففي قولها (أَعَينِ أَلا فَابكي لِصَخرٍ بِدَرَّةٍ) إذ أخرّت الخنساء ما حقه التقديم وهو أداة الاستفتاح(ألا) الذي يعد استفزازا للمتلقي، إذ انتقل وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف وتصور المتلقي الى انتظام وترتيب جديد، يقصد به تنبيه إدراك المتلقي وتهيئته لخرق قيمه التقبّلية نحو توقعات غير منتظرة، فالقارئ يتوقع افتتاح الجملة بـ(ألا) أداة الاستفتاح والتنبيه إلا أن الشاعرة افتتحت بـ(أعيْنِ) إذ نادت عنها بالأداة (أ) التي تفيد نداء القريب وفيه تحسر وتعبير عن ألم نفسي وكأنه آهة داخلية تطلقها الشاعرة ،ولا سيما أن النداء يدعو الى بث الصوت ورفعه والذي يتعاضد مع (ألا) المتأخرة رتبة والتي أعطت في سياقها دلالة العرض والتحضيض/الطلب وكأنها تدعو السامعين الى التحزن على أخيها ومشاركتها مصيبتها، وهذه الدعوة الى البكاء وغزارته في (درّة) التي استعارتها من الناقة حين يكثر لبنها ويكون غزيرا، تعكس مشاعر النفس اليائسة وما فيها من انقطاع الرجاء. فأصل الترتيب: (ألا عين فابكي لصخرٍ..) فاللغة الشعرية كسر وانفلات من القيود والقوالب اللغوية ومحاولة خلق أسلوب جديد يتناسب مع الشحنة السلبية الغامرة لنفس الشاعرة والتي تروم الى جذب المتلقي الى المرثي/صخر وليس الى العين ، ودخول الخيل الى المشهد الشعري يمثل جسرا موضوعيا للولوج الى الفارس الذي يقود الخيل فهي

تسميه(عِصاب الحرب) أي رجل الحرب فبعد أن عجز الفرسان من الصمود وقيادة الخيل بسبب طول الغزو فقد أهزلت وذهب خيرها وأصبحت كالمغلوب الذي بلغ الجهد فهو يروَّض الخيل إذ تظهر الشخصية الخارقة للواقع والمألوف، شخصية تفعل ما عجز عنه الفوارس في البيت الخامس (وكان أبو حسان صَخرٌ أصابها..) إذ تسمي الشخصية بكنيته واسمه، فالاسم يحمل في طياته حمولات ثقافية واجتماعية ترتبط بعلاقات مرجعية مع ذاكرة المتلقي الذي تستثيره الاسم وتوجهه نحو مرجعيات وايقونات تتساوق مع النص فالتسمية((فعل تعيين اسم موضوع مفرد: (اسم شخصي)، أو طبقة موضوعات(اسم مشترك) سواء كانت موجودة، حقيقة أم خيال، مثال: تعيين اسم شخص/نبات/إنتاج موضوع سيميائي/حيوان خيالي)).(علوش،1985، 115)، يعتمد على سنن منطوقة أو مكتوبة ذات دلالة وصفية أم اعتباطية، ونظرا لهذه السنن تنشأ امتدادات ودلالات رمزية تستطير فيها الأسماء الى كل نسيج البيت، وحسَّان اسم مشتق من الحَسّ الجَلَبَة والضَرَرْ والقتل الذريع وان لا يُترك في المكانِ شيء وكذلك يعني الشر.(ابن منظور،1994م، 242/2-244) ، وكذلك صخر في شجاعته فهو تمكن من الخيل واصابها بالرمح في ضرعها فطاعت له وتذلت، وأقرّت وهذا يعكس شجاعة صخر وصبره على مكاره الحرب العوان الشديدة الكثيرة القتلى، والحرب العَوان هي الحرب المتكررة المتعاودة عليهم لهذا ظهرت الاستعارة مرة اخرى في (استدرت) اي استحلبت الدماء وانهكتهم، فالنص مكتظ بالدوال المعبرة عن (الحرب وادواته) (الحرب والربح العوان،الوغى_ضروس) وهذه الدفقة الشعرية جاءت لتؤكد معنى واحدا وهو شجاعة صخر وتلاحظ أن الشاعرة قد أسقطت على الحرب الصفات الانثوية، فهي تلقح كالأنثى وتحمل في احشائها الخوف والرعب والدمار والخراب الذي يدل على بشاعة هذه الحرب وتؤثر في نفس المتلقي، إلا أننا نرى في هذا المشهد غياب الطرف الاخر من الحرب/العدو وكأن الحرب هنا معادل موضوعي أو صورة رمزية للحياة التي أضرّت بالخنساء بعد وفاة أخيها، ولاسيما ان الشاعرة تركت في النص فجوات تتطلب من المتلقي ملأها وتتمثل في المفردات(بدرّة_استدرت) فهذه الألفاظ تدل على أن في النص مسكوتًا عنه شكلت مناطق مجهولة وغير مأهولة في النص سيعمل المتلقي على اقتحامها واضاءة هذه المناطق المعتمة فيه والمسكوت عنه يوازي _هنا_ مصطلح المخفي او المكبوت، وكانت الاستعارة هي البنية المولدة

له (فالدر) كثرة وغزارة لبن الناقة، واستدرّت الناقة ونحوها: طلبت الفحل.(ابن منظور، 1994م، 4/279-280)، هذا يدل على حاجة الخنساء للفحل /المعيل لها وهو صخر ففكرة الإنفاق والحاجة المكبوتة الى المعيل مسيطرة على مخيلة الخنساء، ولا تظهرها الشاعرة صراحة وانما احدثت فجوات في النص وعلى المتلقي ملؤها والكشف عمّا سُكتَ عنه فعلى القراءة((أن تختلف عن النص الذي تقرأه، وان تكشف فيه مالا يكشفه بذاته، أو مالم ينكشف من قبل...، إن مهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص، لكي يقرأ مالا يقوله، ولكن انطلاقا مما يقوله، وبسبب ما يقوله)).(حرب،2008م، 20-22).

ويتحرك النص نحو صورة اخرى من صور الغرابة في توحد البطل/صخر مع الرمز الحيواني/الخيل في قوله (فما أحنثتك الخيل حتى أبرتِ) فالخيل التزمت وأبرت باليمين الذي أقسمه صخر على أهل اللواء/المحاربين والزمان ولم يتراجعوا اي الخيل حتى حققوا ما أراد منهم.

وتنتقل الى مشهدٍ آخر لا يخلو من غرابة بوساطة الاداة (و) في قولها: وخيلٍ تنادى فهنا محذوف والتقدير وخيل تتنادى فرسانها بالمبارزة ، و أشداؤها يقول بعضهم لبعض يا فلان أبرز لي ، فلا هوادة ولا لين بينهم، فظهر صخر لهم وأخذ سوامهم وكان حاميا لإبلهم، وتختم المشهد بجعل صخرٍ أسداً مزهوًا مغرورًا بنفسه وهذه الخيل تفيء وترجع الى صخر إذا رابها وأخافها شيء، وهنا انقلاب في الفكرة الموجودة في ذهن المتلقي، فالمعروف ان الفارس يلجأ الى خيله يكرُّ عليها اذا رابها شيء أو أحس بخطرٍ محدّق إلا أن الغرابة هنا تكمن في لجوء الخيل الى صخر.

وهذه المخالفة للواقع والمألوف أنشأ في النص مسافة جمالية من خلال تجسيد الشخصية/صخر بصور غير مألوفة والتي تعد وسيلة لخلق استجابات جديدة مع الجمهور/المتلقين، فأحدث سياقا نفسيا غنيا بالمشاعر الكثيفة التي مثلت النزوع الانثوي الى تجسيد لوعة الفقد فَخَلَّفت في النص فجوات أو فراغات لم تصرّح بها وانما دلَّ عليها ظلال بوحها.

ومن تمثلات الغرابة في شعرها حين انشدت تبكي على صخر(الخنساء، 2004م، 57).

يا عَينِ جودي بِالدُموعِ عَلى الفَتى القَرمِ الأَغَر

أَبيَضُ أَبلَجُ وَجهُهُ كَالشَمسِ في خَيرِ البَشَر

وَالشَمسُ كاسِفَةٌ لِمَهلَكِهِ وَما اِتَّسَقَ القَمَر

وَالإِنسُ تَبكي وُلَّهاً وَالجِنُّ تُسعِدُ مَن سَمَر

وَالوَحشُ تَبكي شَجوَها لَمّا أَتى عَنهُ الخَبَر

المِدرَهُ الفَيّاضُ يَحمِلُ عَن عَشيرَتِهِ الكِبَر

يُعطي الجَزيلَ وَلا يَمُنَّ وَلَيسَ شيمَتُهُ العَسَر

وَيلي عَلَيهِ وَيلَةً أَصبَحتُ حِصني مُنكَسِر

إن الظاهرة المستهدفة في النص وهي الغرابة ، التي تتشكل بالخروج عن المألوف بوساطة اللغة والاستعارة والمجاز من خلال أشياء يبدعها خيال الشاعر وتخلقها عبقريته، إذ بدأت الخنساء من البيت الأول برسم صورة للشخصية/صخر بتحشيد صفات تخرج المرثي من دائرة المعقول لتقدم مايجيش في صدرها من المشاعر والهواجس بشكل فني إيحائي، فهو الفتى الشاب الشجاع صاحب الرأي السديد، المُقدَّم على غيره، فهي هنا تخرجه من دائرة المتوقع فهو أفضل ممن هم أكبر منه عمرا خبرته أوسع من خبراتهم ولاسيما أن القَرْم من الرجال هو السّيد المعظّم، والبعير الأقرم هو البعير المُكَرم الذي لا يحمل عليه ولا يُذلل، وانما سُميّ الرئيس من الرجال المقرم، لأنه شبه المُقرَم من الإبل لِعظِم شأنه وكرمه عندهم(ابن منظور، 1994م، 473/12-474) ، كذلك صخر وتعضد دلالة (قَرْم) بـ(الأغر) الكريم الفعال وجميلها، الواضح في أعماله وأفعاله والسيّد الشريف، وتكمل جميل فِعاله بجمال خَلقِهِ فهو الحسن الواسع وجهه، الفَرِح المسرور المستبشِر ،ورجل أبلج وبَلْج طَلْقٌ بالمعروف، كريم معطاء(ابن منظور، 1994م، 215/2)، فهي تجعل منه رجلا فيه من الصفات الفيزيولوجية والرمزية والمعنوية يتسم بها تميزه عن

الرجال الآخرين في المجتمع القبلي، فالخنساء هنا تثير لدى المتلقي مخيلته البصرية من خلال توظيف اللون/أبيض وكذلك الشمس التي تعد مؤثرات بصرية، سمعية، وذهنية أيضا مكتنزة بالإيماءات التي تفتح مخيلة المتلقي ، فهذه المؤثرات تشكل نقاط استرشاد وشحنة رمزية قابلة للتأويل فاللون هنا أصبح ايقونة اجتماعية لفظية مختزلة ومشحونة بحمولة ثقافية متأثرة بالمجتمع /اللاوعي الجمعي، وبما أن الوجه يمثل الجزء المكشوف من جسد الانسان فإن الحالة النفسية تظهر بوضوح عليه وتبيّن أفعاله وتصرفاته، فضلا عمّا دَلَّ عليه من الرفاهية والنعيم الذي يعيش فيه والعفة والطهارة والبراءة من كل دنس وظلم، وكذلك يدل الأبيض في النص على السيرة الحسنة التي لم تُلوَث وكذلك في سياقه يدل على الرفعة والشرف والنقاء من العيوب، فهذا الوجه الأبيض، الجزء المكشوف يظهر فرحه وسروره في عطائه ومعروفه الذي دلَّ عليه (أبلج)، وهو من الألوان التي تحمل قداسة ورمزية اسطورية في الفكر العربي، واقترن بقيم معنوية ايجابية.(عجينة، 1994م ، 200/2)، ومما يعمق الصورة البصرية حضور الشمس التي لها دلالات أسطورية مقدسة ترتبط بـ (اللات) وانهم قديما كانوا يخصونها بالتعظيم ويهدون اليها وكانوا يسمونها احيانا بـ(الالهة) .(عجينة ،1994م،192/1-193)، بهذه الصورة تُخرِج الشاعرة شخصية المرثي/صخر من الحيز البشري الى حيز التأليه ، إذ جعلته بمنزلة الشمس/ الآلهة المُعظمة، التي تعطي وتجزل وتمنع وغير ذلك، هذا في حياته، وفي موته/هلاكه حدثت ظواهر خارجة عن المألوف والعادي، (الشمس كاسفة، والقمر لم يتسق) اي أن الزمن توقف بموته وتعطلت السنن الكونية فالشمس والقمر ذهب نورهما فكأنّ صخرًا كان هو مصدر الخير والضياء في الكون، والانس تبكي عليه، والجن تساعد وتسعف من لم ينم ليلا حزنا على صخر، وهنا الجن يأخذ بعدا ميثولوجيا لها قوى خارقة خفية تفوق قدرة البشر لها السيطرة على قوى الطبيعة(زيتوني،1991م، 188) فهذه الكائنات اللامرئية تدخلت في مشاركة الإنسان مشاعره وآحاسيسه وأنهم تأثروا بموته، وكأنه ثمة عقد اجتماعي بين عالم الإنس وعالم الجن/الغيب، وتتوسع دائرة الحزن لتضم(الوحوش) وهو مالا يُستأنس به من دواب البر إذ خالفت المألوف بوساطة الاستعارة المكنية فجعلت الوحش يبكي حزناً وهمّاً حين وصلها خبر وفاة صخر، هذا الشاب/الفتى هو زعيم قومه يحمل عنهم الأمور العظيمة يعطي العطايا العظيمة والكثيرة فهو كريم معطاء لا ينقطع عطاؤه بدليل

الفعل المضارع(يعطي) و (لا يمنّ) أي لا يقطعها، وييسر كل عسير، فبموته حلَّ عليها الشر والعذاب فحزن الحاضر أدى بها الى الغاء أو تغييب المستقبل، فقلق الذات في شعورها بالوحشة بسبب الفقد دفعت الشاعرة الى اشراك الكون معها ومشاطرتها حزنها وكأن كثافة الحزن أثقلت الشاعرة فأخذت تتقاسمها مع (الشمس_القمر، الانس، الجن، الوحش) ، فالحزن الذي عاشته الخنساء بفقد اخيها، أشعرها بالعزلة من الحياة والخوف منها، والضياع(حصني منكسر) فعاشت غربة حياتية/اجتماعية دفعتها الى الغرابة في تجسيد صورة صخر في شعرها إذ هناك حيرة معرفية تصاحب تشكيل الغرابة والتي تجسدت بوساطة اللغة الشعرية وزخم المعاني من خلال التقاطع بين العوالم التي استحضرتها الشاعرة فأحدثت مسافة جمالية في النص فجاءت شخصية المرثي شخصية الرجل المثال من خلال اسقاطها عليه مزايا عليا لا يملكها أحد غيره، مزايا تعد من الثوابت في شخصيته إذ لم يكن رجلا حقيقيا واقعيا وانما جعلته رمزا مقدساً إلها معبودا/الشمس فكان مزيجا من المثال والاسطورة.

والمعروف ان العرب خلعت على الشمس صفة الأمومة والخصوبة(البطل،1981، 55–57)، فهي آلهة الأم التي تهب الحياة، أي لها القدرة على منح الحياة أي قدّسوا فيها الأمومة وكذلك الجمال والضياء والاشراق، فهنا الخنساء خرجت عن المألوف بجعلها صخرا شمسا فخلعت عليه صفة الأمومة، وهذا لا يتناسب مع الرجل/صخر فهنا تكمن غرابة خيبت أفق التلقي لدى المتلقي. ومبرر ذلك ان صخراً كان عصب حياة الخنساء يعيلها ينفق عليها يرعاها يعطف عليها يحميها/يمنحها الحياة كما الشمس.

وقالت في قصيدة أخرى(الخنساء،2004 م،28–29):

5. إِنَّ في الصَدرِ أَربَعاً يَتَجاوَبـ نَ حَنيناً حَتّى كَسَرنَ الجَناحا
6. دَقَّ عَظمي وَهاضَ مِنّي جَناحي هُلكُ صَخرٍ فَما أُطيقُ بَراحا
7. مَن لِضَيفٍ يَحِلُّ بِالحَيّ عانٍ بَعدَ صَخرٍ إِذا دَعاهُ صُياحا

8. وَعَلَيهِ أَرامِلُ الحَيِّ وَالسَّفـ رُ وَمُعتَرُّهُم بِهِ قَد أَلاحا

9. وَعَطايا يَهُزُّها بِسَماحٍ وَطِماحٍ لِمَن أَرادَ طِماحت

10. ظَفِرٌ بِالأُمورِ جَلدٌ نَجيبٌ وَإِذا ما سَما لِحَربٍ أَباحا

11. وَبِحِلمٍ إِذا الجَهولُ اِعتَراهُ يَرِدَعُ الجَهلَ بَعدَما قَد أَشاحا

12. إِنَّني قَد عَلِمتُ وَجدَكَ بِالحَمـ دِ وَإِطلاقَكَ العُناةَ سَماحاَ

13. فارِسٌ يَضرِبُ الكَتيبَةَ بِالسَيـ فِ إِذا أَردَفَ العَويلُ الصُياحا

14. يُقبِلُ الطَعنَ لِلنُحورِ بِشَزرٍ حينَ يَسمو حَتّى يُلينَ الجِراحا

15. مُقبِلاتٌ حَتّى يُوَلَّينَ عَنهُ مُدبِراتٌ وَما يُرِدنَ كِفاحا

16. كَم طَريدٍ قَد سَكَّنَ الجَأشَ مِنهُ كانَ يَدعو بِصَفِّهِنَّ صُراحا

17. فارِسُ الحَربِ وَالمُعَمَّمُ فيها مِدرَهُ الحَربِ حينَ يَلقى نِطاحا

وبالاتكاء على اظهار الضعف والانكسار التي تعمقها الخنساء بتكرار(كسرن جناحي وهاض مني جناحي) لتظهر عجزها وضيق حالها وذلها بعد موت صخر إذ كُسر عظمها بعد ان كان مجبورا و عاودها واعتراها الهم والحزن وهو أشد ما يكون من الكسر إذ لا سبيل الى جبره(ابن منظور،1994م، 101/10) لتجعل من هذا الالم والانكسار العميق سبيلا للدخول الى عالم صخر/الشخصية المثال لتشكل له صورة قائمة على الغرابة صورة مفترضة قائمة على الخيال الشعري، فالفضائل ذهبت بذهاب هذا الفارس فمن يجيب الضيف بعدهُ إذا ارتفع صوته من شدة ما أصابه، وتخرج الخنساء من دائرتها الى دائرة أوسع الى أرامل الحي فتجعل من موته فجيعة عامة مشتركة تكابدها النساء والعشيرة كلها إذ كان للعشيرة رجل الحرب والفارس يحقق لهم ما يريدون، صاحب عقلٍ ورزانة إذ يغيث الملهوف ، ويفك العناة، ويحفظ حق الضيف والجار ويعطف على الايتام والأرامل إذ بموته دُفنت المكارم وغُيبت

الأخلاق الطيبة في ثراه ، فهو ملاذ العشيرة في سلمها وحربها وهنا نلاحظ خروج الخنساء عن الممارسة الجماعية والتكاتف حول القبيلة/العشيرة الى تأسيس الانبثاق الفردي لصخر وجعله محور القيم (الكرم،الصبر ،الشجاعة،الخبرة،اغاثة الملهوف،اعالة الارامل،الحلم،...) ، فهو لا يلوذ إليها وإنّما العكس القبيلة هي التي تلوذ إلى صخر وتحتمي به.

ففي الابيات(13_15) ترسم الخنساء صورة حركية لاحتدام المعركة بوساطة توالي الأفعال المضارعة(يضرب،يقبل،يسمو،يلين،يولين،يردن)، وهذا متأتٍّ من دلالة المضارع الذي يفيد الاستمرار(التفتازاني،2013م، 339) ، ويكون صخر الفارس الذي يبرز ويقاتل وحده في ارض المعركة، فهو يتصدى للكتيبة بسيفه يطعنهم من اليمين والشمال، فيولّي الخصم عنه ويهربون من مواجهته، فكم من هارب تملكه الخوف منه و(كم) هنا افادت التكثير أي كثرة الهاربين خوفا من بطشه وفتكه بهم، وتعود الخنساء مرة اخرى الى مشهد الحرب وتكرر ثانية لفظ (فارس) وهذا التكرار للفظة يشكل امتدادا شكليا ومعنويا للشخصية/صخر والذي شكل في النص لازمة خاضعة لقيد دلالي هو التوافق بين صخر وما يوحي به النص، فأكسبه ترابطا وتماسكا تصل الى درجة التلاحم، والتكرار هنا له دلالات ((فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبًا كان أم ايجابا،... يستحوذ هذا الاهتمام حواس الانسان و ملكاته ،والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته))(جيدة،1980م،67)، فشَكَّل علاقة إشارية على عمق تأثير صخر في مخيلة الشاعرة فحاولت استقطاب وعي المتلقي ولفت نظره الى مزايا صخر، وفي الوقت ذاته جاءت الصورة مخادعة لتوقعات المتلقي، إذ كنا نتوقع الانتقال الى مشهد آخر من المشاهد المجسدة لصخر إلا ان الشاعرة عادت أو بقيت في المشهد نفسه لأجل أن تعمق التفرد والاختلاف في شخصية صخر المخالفة للواقع، فهي تلغي القبيلة أو تجعل القبيلة تنصهر في صخر، فهو الفارس المعمم، والمعمم من عَمَّ يَعمُّ الذي يعم الناس ببره وفضله ويلمهم أي يصلح أمرهم ويجمعهم،وعُمِّمَ الرجلُ: سُوِّد لأن تيجان العرب العمائم،(ابن منظور،1994م،12/422-425)، فهو زعيم القوم وسيده والمتكلم

عنهم،فالذي حدث هنا هو اتكاء القبيلة/الجماعة على صخر/الفرد، فالقبيلة في المجتمع الجاهلي مظهر للانتماء وتشكل مركزية في العقل الجاهلي.

فالخنساء في النص تخلّت عن تلك المركزية وجعلت لصخر مركزية اخلاقية اجتماعية موازية لمركزية القبيلة يحمل آلام قبيلته ويحقق آمالها يتحمل عنهم المسؤولية في السلم والحرب،فزحزحت وجردت القبيلة من تلك السلطة، فالبنية اللغوية للنص القائمة على الافعال الفردية لصخر(يهزها_ ظفِرَ _ جلد – نجيب – يردع_ يضرب _يقبل...)، فالشاعرة توحد الروح القبلية وتدجها في صخر وتمنح العصبية القبلية وجها جديدا يتمثل بصخر فجاءت بشخصيته تحمل من الغرابة ما تحمل فهو في الشعر كائن ذهني متخيل أفرزته مخيلة الشاعرة في صور تركبت من ايقاع نفسها المتموج والتي بلغت درجة قصوى من التوتر والانفعال فأحدثت استفزازا للمتلقي إذ جعلت صخرا سيدا تام السيادة وانه ليس مساويا لأفراد قومه وأبناء قبيلته، بل المجتمع الجاهلي، فأصبح شخصا لا يمكن قوله أو تمثيله وغيابه علامة على وجود نقص في الواقع وأسىً على المصير الجماعي للقبيلة .

2. الفجأة أو الفجائية:

تختزن اللغة الشعرية طاقة هائلة قادرة على الايحاء، لا تتوفر في مألوف الكلام، وتتحول مع الآلة البيانية الى مجمع دلالات ، الى عالم مليء بالرموز تتوسل التلميح دون التصريح والابهام دون الايضاح،والفجأة أو الفجائية هي احدى تمثلاتها، مصطلح يتعاطى مع التجربة الفنية بوصفها غاية مطلقة قائمة بذاتها ، وتؤسس من خلالها رؤية جديدة للواقع بالتعالي على ذاك الواقع واخراج صور لا تخضع لقوانينه وسماته المؤطرة، وتعني الخروج عن المألوف والمعتاد الى الجديد، وبما أن الأدب((متعة ودهشة واحساس فيّاض ومشاعر متغيرة تعبر عنها اللغة، وهي نتيجة لما في الأديب من تباين وفردية))(تاوريريت،2006م،42)، فتكون عنصر جذب للمتلقي، تقوم على كسر التوقع القرائي، الذي يعد شرطا جماليا للدهشة، ويكون النص مخيبا ومشاكسا لتوقعات القارئ.

واذا عدنا الى الجذر اللغوي لـ(فجأة) واستظهرنا مادتها في المعجم نقف على اتفاق المعاجم في توجيه معناها، ففجأ يفجؤه فجأ فجأةً، وفاجأهُ يُفاجئه مفاجأة، ما هجم عليك من غير أن تشعر به أو تحسبه، وقيل: جاءه بغتة من غير تقدم سبب، وموت الفجأة ما يفجأ الانسان من ذلك(ابن منظور،1994م، 120/1) نستشف من المعنى اللغوي أنه ينطوي على المباغتة والدهشة.

أمّا اصطلاحا: فهي خاصية فنية في النص الشعري، قائم على مغادرة المألوف وما أُجمع عليه متمردا على قوالب العقل والمنطق ، يخرج عن الثوابت في رسم المشاهد ولا ينصاع لروح وذوق المجتمع فصادر الحدود الرسمية للغة، يخرج الشعر من مملكة العادة والادمان الى مملكة الدهشة ،فعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة(صالح،1994م، 35) ، فالأدب((يستعمل الكلمات، والكلمات اشارات ترمز لأمور نعرفها مسبقا بطرق أخرى، غير أن الأدب يستعمل هذه الاشارات بحرية كبيرة، ففي وسعه أن يربطها بطرق غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار اليها،...، إن التجربة الرؤيوية والخيالية أو الارتباطات غير القياسية تشكل جزءا من قوام الأدب))(غراهام،(د.ت)، 162) وهنا يأخذ النزوع الى الفجأة شرعية في قوام الأدب عموما، ولما كان الشعر من أكثر فنون الأدب قربًا واعتمادًا على الرؤية والتخييل كانت الفجأة أدخل في الشعر من غيره من الفنون، وأصبح من الطبيعي أن يتجلى الشعر غريبا مفاجئا غامضا وسط ذلك السائد وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الاجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا(أدونيس، 1989م، 27).

والدهشة من أهم العناصر التي تقوم عليها الفجأة لأنها تقوم على كسر قوالب العادة والمألوف، صفة جمالية تحفز القارئ على اثراء أفق توقعه القبلي، فليس الشعر مجرد انفعال طارئ، بل هو ابداع ولّاد يعمل وفق قطبي التأثير والاستقبال، فتقاسمه طرفا الخطاب(المبدع والمتلقي)، فالإثارة فعل من الشاعر والفجأة أو الدهشة رد فعل من المتلقي الذي لا تدهشه اللغة في درجة الصفر. فالفجأة تعني((ذلك الأثر الذي يخلقه نص أو عبارة من نص في وعي القارئ وتجعله مستفزاً))(ربابعة،2008م،101) فالفجائية مزيّة جمالية في النص الشعري فهي فعل الاثارة والمباغتة

من الباث الذي يقابله رد فعل من المتلقي، وحضورها في النص يعني حضورا آخر، وهو المتلقي الذي يستجيب لفجاءة النص(تاوريريت،2010م، 430). إذ تكبر مساحة مشاركة القارئ في النص كلما زادت حدّة الصدمة والمفاجأة التي تخلخل بنية التوقعات لدى القارئ الذي ينجذب للنص محاورًا إياه مشكلا مسافة الصدمة أو الفجوة المؤدية الى خلق المسافة الجمالية في النص. إلا أن استجابة القراء للفجأة تكون نسبية((فما يعد مفاجئا لقارئ، قد لايعد مفاجئا لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة التي تصدم المتلقي بما لا يتوقعه، أي أن تقدم له نموذجا جماليا لم يسبق أن تلقاه، ومن هنا تأتي نسبية المفاجأة، فالمتلقي المطلع قد لا تفاجئه ألا النماذج النادرة، أما المتلقي العادي فقد تفاجئه كل القصائد، هكذا يبقى مقياس الفجائية_على أهميته_ نسبيا وهلاميا))(العشي،2009م، 151).

والفجأة لا تنفصل عن الغرابة وكذلك العكس، إذ لا تكتمل الغرابة ولا تؤتي ثمارها إلا من خلال الفجأة وإحداث الدهشة ومباغتة المتلقي بمالا عهد له ، إذ تعد الفجأة أحد عناصر الشعرية، لأن ((شأن القصيدة أن يُعظم بقدر ما تحققه من خروج على ما أُجمع عليه، وبقدر ما تطرحه من حدّة المفاجأة))(صالح،1994م، 35) فالخروج عن المعهود وكسر المألوف لا تكتمل إلا بالنظر على الابداع على انه((انبجاس مفاجئ قائم بذاته، ينظر اليه في حدود ذاته))(أدونيس، 1979م، 103). بذلك يكون الشعر أفقا جماليا جديدا، نسج المبدع خيوطها واختار ألوانها وفق ما يقتضيه النص، فتتفجر طاقة اللغة في التأثير في المتلقي بوصفه مكونا ديناميا مناط بها توصيل رسالة الى المتلقي.

وتمثلت الفجأة في شعر الخنساء من خلال تكريس وتوظيف أعراف جديدة في خلق صور للشخصية/ صخر مستحدثة ومُستطرفة تعمل على إحداث استجابات جديدة لدى القارئ ومثيرة للدهشة تدفعه الى رصد بؤر التوتر في النص مغالطا لترسباته الفكرية، يعارض أفق انتظاره السابق فتشكل المسافة الجمالية التي تعيد انتاج النص وكتابته من جديد من خلال تلك القراءة الخلاقة المنبثقة عن القيم الجمالية فيعيش دهشة الفجأة بدلا من إشباع التوقع.

ومن تمظهرات الفجأة في شعر الخنساء، قولها:(الخنساء، 2004م، 91).

– 6وَما الغَيثُ في جَعدِ الثَرى دَمِثِ الرُبى تَبَعَّقَ فيهِ الوابِلُ المُتَهَلِّلُ

– 7بِأَوسَعَ سَيباً مِن يَدَيكَ وَنِعمَةً تَعُمُّ بِها بَل سَيبُ كَفَّيكَ أَجزَلُ

ينهض النص على تعداد خصال ومآثر صخر من شجاعة وحكمة وقوة وبسالة وانه مهما مدحه المادحون لا يوفون حقه في الحمد والثناء لاجل مافي صخر من خصال أفضل:

– 5وَلا بَلَغَ المُهدونَ في القَولِ مِدحَةً وَلا صَدَقوا إِلّا الَّذي فيكَ أَفضَلُ

الكرم من القيم التي تجلّت في الشعر الجاهلي ، فقد جسّده الشاعر الجاهلي في صورة حقّ للآخر ، فالكرم حقٌّ في مال الكريم لمن يحتاجه ، أو لمن يحظى به ، وإنّ الإقرار بمعرفة هذا الحق ووجوب العمل به هو ضابط اجتماعي ملزم لأبناء المجتمع ، (صالح ، 2012 ، 11) ، ففي البيت السادس تنتقل الخنساء الى مشهد آخر فيه تجسيد لكرم صخر إذ بدأت برسم صورة الغيث ب (ما) النافية العاملة عمل ليس مع اسمها (وما الغيثُ) وقد أخذ الاسم نصيبا كلاميا في الوصف فهذا الغيث المطر الغزير الذي يجلب الخير وكأنه إعانة وادراك وانقاذ من القحط والجدب وقد عمَّ خيره الأرض المنبسطة التي تقبضت من كثرة نداه، وطال خيره كذلك المرتفعات من الارض تساقط بغزارة وشدة وبقطرات ضخمة، فاستبشرت الارض خيرا وخصوبة ومُنحت حياةً، فاستحضر المتلقي صورة المطر وأهميته في العصر الجاهلي في تلك البيئة الصحراوية والتي تعكس الاثر النفسي للغيث وما فيه من قوة واندفاع والخير العميم وعظمة، تفاجئنا الخنساء في البيت السابع بقولها(بأوسع سيبا...) فبعد وصفها للمطر وما حمَّلته من سمات خارقة لتعود الى (صخر) لتخبرنا بأن صخر/المشبه قد فاق المشبه به (الغيث) في عطائه وجوده وعظمته ولم تكتفِ بذلك وانما تحولت بوساطة (بل) الى جعل صخر أوسع واكثر عطاء وهبَة من المطر فهذه الصورة أحدثت خرقا لأفق التلقي فالمعروف أن المطر والبحر رموز للعطاء والكرم لكن هنا أصبح صخرٌ يفوقهم فيه، وهذه الصورة تسمى ب(تشبيه الاستدارة او التشبيه الدائري) صورة فنية، تتمثل عناصرها البنائية في استخدام (ما) النافية العاملة عمل ليس مشفوعة بالمشبه به، ثم يتبعه المشبه الذي هو خبر (ما) النافية وتأتي على صورة أفعل التفضيل مؤكدا بالباء.(العالم، 2002م، 537) فهذه الصورة من العناصر المباغتة للمتلقي بوساطة مفاجأته بخبر (ما) النافية،

محدثا بذلك انقلابا في الصورة و كاسرا للتنامي الرتيب وخرق للمعطى السائد، وأفضى الى دهشةٍ خالقة لمسافة جمالية في شخصية الممدوح إذ رسمته رسما أسطوريا ورفعته على مستوى الواقع والحقيقة ووضعته فوق مرتبة البشر وكذلك فوق القوى الكونية المتمثلة ب(الغيث).

وتقول الخنساء في موضع آخر:(الخنساء، 2004م ، 44).

18-دَهَتني الحادِثاتُ بِهِ فَأَمسَت عَلَيَّ هُمومُها تَغدو وَتَسري

19-لَوَ أَنَّ الدَهرَ مُتَّخِذٌ خَليلاً لَكانَ خَليلَهُ صَخرُ بنُ عَمرِو

البيتان نهاية قصيدة بكت فيها الخنساءُ صخرا، ووقفت على شمائله وحميد خصاله، فهو يعيل الفقير ويفك أسر الاسير، يكرم الضيف غيث سنين القحط حين ينقطع المطر،صاحب حياء يفوق حياء المرأة المصونة في خبائها أشجع من الاسد،(ينظر: الخنساء ، 2004م، الأبيات من(1-17): 43-44) الى أن تصل الى البيت (18) إذ فجعها الحادثات بموته فانهالت عليها المصائب والشدائد والهموم ليل نهار، والخنساء هنا أخذت باستحضار الدهر ومرادفاته والمتمثلة بـ(الحادثات) التي تعني الفجيعة والمصيبة والنكبة وهذا يدل على سطوة الدهر وشدة المعاناة التي مُنيت بها الخنساء لفقد اخيها صخر وهي تجسد المسافة بينها وبينه بالضمير الغائب(به) ولاسيما ان القصيدة قائمة على لغة الغياب الذي يجسدها الضمير الغائب فجسد النص بوساطة الضمير لهذه المسافة الغائبة الخفية، فالضمير الغائب يجسد الانتقال من القرب الى البعد، بوساطة الموت الذي يأتي به الدهر فكأنه قوة غيبية مخفية، فالجاهلي عني بالدهر ونجد((حديثا طويلا عن الدهر بوصفه فاعلا محدثا لكل مايرونه من أحداث يتصل بالموت والفناء وبالتغيير الذي يدخل بنية الوجود))(عبد الجليل،2000م، 7)، فرؤية الجاهليين للدهر تتأسس على أنه شيء خارق، هو المفسد والمتسلط عليهم يجلب الأذى لذا كانوا ينقمون عليه، ويرتبط دائما بفكرة الموت والعجز والشقاء والنقص، وهنا تكمن الفجأة_في البيت19_ حين تشخص الدهر وتجعله كائنا حيا بوساطة الاستعارة المكنية وتجعله بوساطة الصفة المشبهة على وزن (فعيل) خليلا اي صديقا وصاحبا للدهر فأغلب ((الصور المتعلقة بالدهر اتخذت من

العالم الانساني وصوّر فيها الدهر بصور تدل على إحساس الشاعر به، إذ كانت استعارات تشخيصية، لأنهم لا يرون الدهر ولا يلمسونه ولا يحسونه وإنما يحسون أفعاله وانعكاساتها على نفوسهم لأنه مترسخ ومترسب في الجانب الروحي للانسان))(ربابعة،1997، 690) فهذا الدهر الذي فجع الخنساء وجعل المصائب تنهال عليها جعلت أخاها خليلا له، فتقوّض الشاعرة أفق القارئ وتخلخله بمخالفة توقعاته، وهذه الفجأة في النص تشكلت بوساطة مفارقة الموقف((وهي المفارقة التي يخلقها ظرف طارئ أو حالة نفسية معينة، ولا تأخذ شكل القانون الثابت أو الحقيقة الراسخة))(نيشان،3،11/2000) فحادثة الموت وموقف الخنساء في الحياة وشعورها بالعجز والوحدة دفعها الى خلق عنصر المفاجأة وتشكيل منطقة توتر في النص، فالمفارقة هنا تعاضدت مع إمكانات الاستعارة الإيحائية والانزياحية لتنصهر في بودقة واحدة تمنحها عمق التأثير وتتضاعف حيويتها وتثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة بمخالفة أفق توقعه فيما اختاره النص وما هو معروف في الواقع. فهذا الدهر صاحب الوجه السلبي في حياة الجاهلي الجالب للموت والنقم جعلت صخرا خليلا له في أنّ موته أحلَّ بها الهلاك والمصائب فالخنساء تؤسطر صورة صخر إذ ترفعه بموازاة الظواهر الغيبية ولاسيما ان الدهر مرتبط بالجانب الروحي عندهم .

قالت الخنساء:(الخنساء، 2004م، 46-47).

15. وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

16. وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ

17. وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ

18. جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعارُ

19. حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

20. نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

21. فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ

29. جَهمُ المُحَيّا تُضيءُ اللَيلَ صورَتُهُ آباؤُهُ مِن طِوالِ السَمكِ أَحرارُ

تحشد الخنساء بوساطة ما يسمى((ترادف الصور وانثيالها، حيث تنثال الصور))

متلاحقة مستغنية غالبا بوشائج المعنى عن الأداة التي تعطف لاحقتها على سابقتها، فهو بهذا ساعٍ الى تعميق ملامح الصورة في الذاكرة والمخيلة بمفاجأة المتلقي بهذه الحشود الصورية))(الصائغ،1987م،390–391) إذ بَنت الصورة وفق قوالب جاهزة تتكرر في الأبيات مشكلة بذلك توازيا بين الصدر والعجز في الابيات(15_17) ، والتوازي من الأنساق التي تسهم في المحافظة على تشاكل وانسجام النص، وهو هنا توازٍ تركيبي يقوم على تماثل بنيتين تركيبيتين في نواة تركيبية موحدة فالشاعر بدل((أن يكرر كلمة أو عبارة يكرر أحد أقسام الكلام أو تركيبا نحويا في مواقع معينة من البيت))(ثامر،1987م،236) ، ففي الأبيات (15 – 17) نرى إلحاحًا عاطفيًا جاء من تكرار الألفاظ والصفات واسم صخر الصريح (أحمد ، 2007 ، 10) ، وتكرار هذه القوالب تلائم الجو الجنائزي للنص وتعكس التفجع والعويل على صخر، وهذا التوازي أدى الى تصاعد الصفات الممنوحة لصخر ويسمى التوازي الترادفي،(ربابعة،1995م،2038) وتسوق الخنساء مجموعة من الصور القائمة على الكناية والتي لها نصيب من التوازي الدلالي مع أبيات لاحقة في القصيدة، وهذا يحدث عن طريق إحالة الأبيات الى نواة دلالية واحدة والبؤرة أو النواة الدلالية في النص هي تعميق صورة صخر والتأكيد على خصاله وشمائله الحميدة ، بناء قائم على الغرابة في تشكيل الشخصية، فالخنساء قامت بإضفاء رغباتها على المرثي وجعلته نموذجا ومثالا متعاليا، وكل مافي الكون

ظل له تشبهه ولا تساويه، فكان الرجل المثال في كل شيء الكرم، الشجاعة، الأنفة ، كرب الصعاب، الفصاحة والسيادة، والجمال (جميل المحيا) نعتته بـ(كامل) لا يشوبه نقص فزينتهُ بالصفات الخلقية/المادية والخُلقية/المعنوية .ومما يعضد ايغال الخنساء في وصفها صيغ المبالغة التي تكررت على وزن(فعّال) التي أدت دورها في تمجيد صخر وإخراجه في أبهى صورة فضلا عن الترصيع في تقسيم الأبيات الى صيغ صوتية متوازنة على سجع واحد(الابيات18_20) فضلا عن التنوين الذي شكل نقاط ارتكاز في نهاية كل مفردة(ألويةٍ، أوديةٍ، اندبةٍ، راعيةٍ، راغيةٍ ، طاغيةٍ، عانيةٍ) ، فالتاء من الأصوات المهموسة إلا انها اكتسبت صفة الجهر بفعل التنوين فأصبح لها صدى وغنّة واكتسبت وضوحًا سمعيًا لما شكله بالتضافر مع الترصيع من مناطق توقف عندها ، فحقق ايقاعا ودفقا موسيقيا يتجاوب مع الايقاع النفسي للخنساء ،والذي يعكس صراعا داخليا بين شعورين، واقعها الصعب المحزن والذكريات والمواقف مع أخيها، وماضيه المسلوب بالموت فجاء النص مثقلا بحركية دائبة في صراع الأحاسيس بين الماضي والحاضر فتراوحت الاهتزازات النفسية بين التوازي وصيغ المبالغة والكناية.

وبعد هذا الوصف تفاجئ الخنساء المتلقي في البيت(29) فصخر بعد أن كان (جميل المحيا) صار (جهم المحيا) فاحتدامات الذهن وصراع الأفكار والمشاعر وسوداوية الموقف النفسي دفعت الشاعرة الى استجلاب تلك الصورة وتستمر الفجأة في البيت فهو جهم المحيا أي عابس الوجه غليظ وكريه إلا أن هذا الوجه يضيئ الليل فعملت الخنساء على كسر النمطية من خلال استحداث علائق جديدة بين صفعات وكلمات معهودة تجسد انعكاس المكون العاطفي أو التوتري للشاعرة على النص وأحدثت انقلابا للقناعات الجاهزة في ذاكرة المتلقي لتنفتح على آفاق تأويلة

جديدة قائمة على نقض الأفق القرائي السابق الى أفقٍ جديدة مشكِّلةً مسافة جمالية سببها التوتر في أخيلة الشاعرة وانقطاع عن التواصل الانسيابي للصور التي تظهر سمات المرثي، وهذا يشتغل على البنية اللامرئية وان الخيال الناسج للصور يرتد الى أعماق الذات محدثا انقطاعا آنيا، فمتى ما استقامت نفسية الشاعر وصفا ذهنه اكتملت القصيدة في لمعات خياله، وجاءت نسجا واحدا، فوقع الفقد/موت صخر على الخنساء أحدثت تلك الفجأة التي كشفت عن توترات وتناقضات انسكب في النص دون قصدية من الشاعرة فمارست وعيا على لاوعي الشاعرة، فأصبحت مؤشرا على انكفاء الشاعرة على ذاتها وتزعزع سيطرتها على وجدانها، أدى الى استفزاز المتلقي وتفعيل الحركة التأويلية للنص، وتوجه المتلقي الى حضور حواري تفاعلي من خلال ذلك الانحراف الذي أحدث تغييرا في أفق الانتظار السابق فضلا عن خروجها عن أعراف القصيدة نفسها، أعراف قائمة على تمجيده فأحدث النص دهشة جمالية لدى المتلقي بفعل هذا التحوير، الذي يعد اعادة تشكيل لمنظومة القيم القارّة في ذاكرته من خلال إعادة انتاج تلك القيم ضمن سياق فلسفي وجمالي وإخراجها من وجودها الأصلي وصهرها في حالة جديدة تمنحها تأويلا جديدا، ويمكن أن نطلق على هذه الصورة(جهم المحيا يضيئ الليل صورته) بجمالية القبح ولاسيما أن القبح حالة وجودية كونية تتمظهر في كثير من المواقف والنوازع والتصرفات الانسانية، كما تتمظهر في الطبيعة والجوامد فهو جزء من تكوين العالم الذي يقف الانسان في مركزه وظهوره في الفن /الشعر لا يخضع لقوانين ولا اشتراطات فيعمل على تكوين منظومة معرفية جديدة لدى المتلقي ناجمة عن الدهشة. وهذا ما وجدناه عند الخنساء التي تكمل قصيدتها(الخنساء،2004م،47-48) بالرجوع الى صخر وتعداد شمائله وفضائله، وتكرار العودة اليه يجسد الرغبة

لما هو مفتقد أو غائب أو غير متاح، فصخر كان موجودا مألوفا لكنه لم يعد مألوفا، لم يعد من ممتلكاتها فهي تعود اليه بشعرها، وهو مسيطر على مخيلتها وشعورها فظهر عندها(النوستالجيا/الحنين الى الماضي)، لما هو غائب وتستعيده بوساطة الذاكرة اي عودة استرجاعية الى مرحلة مفترضة موجودة على نحو سابق على النص.

الخاتمة

1. تقبل النص الجاهلي تطبيق المناهج النقدية الحديثة عليها، ومنها نظرية التلقي والتي تعد المسافة الجمالية احدى مبادئ هذه النظرية ووثيقة الصلة بأفق التوقع.
2. أظهرت الدراسة كفاءة شعر الخنساء في استيعاب آليات القراءة الحداثية التي تمتلك من الأبواب والمداخل المعرفية التي تعطي للقراء مفاتيح لسبر أغواره وتشكيل مقاصده مما أعطاه الديمومية والاستمرارية في تلقيها.
3. تمكنت الخنساء بوساطة الغرابة من تكسير أفق انتظار القارئ، من خلال الخروج عن النمطية والمألوف والقوالب المنطقية للغة والصور وإعادة تشكيلها بوساطة الخيال والمجاز والانزياحات وخلق فجوات تثير القارئ من خلال التقاطع الحاصل بين أفقه وأفق النص.
4. برهن البحث على أن عنصر الفجأة أو الفجائية من عناصر تحقيق الدهشة لدى المتلقي ، نتيجة اللاتناسب بين النص والقارئ ، فيجد نفسه مضطرا الى تغيير أفق الرؤيا التقليدي وتجاوز الأدوات المستهلكة في قراءة النص.
5. جاءت الشخصية/صخر والذي يعد محور المدونة الخنسائية كائنا شعريا متخيلا خارجًا عن المألوف فكان الرجل المثال، المتشكل من رموز أسطورية جعلته في مصافِ الآلهة، مما أدى الى أن يخلق النص مسافة

جمالية بين الشخصية في الواقع والشعر ، فكانت تهدف الى تخليد صخر شعريا وواقعيا ومواجهة فنائه وموته بتخليد ذكراه بتعداد مآثره بعد أن أدركت حتمية الفناء والموت.

6. من خلال محاورتنا لنصوص الخنساء توصلنا من خلال التحليل الى كشف تقانات توصل اليها النقد الحديث منها (المسكوت عنه) فهذا يدل على أن تراثنا بحاجة الى إزاحة الستار عنه وإعادة النظر فيه وفق أفق قرائية جديدة فضلا عن جمالية القبح.

7. نجحت الخنساء في توظيف العناصر الفنية المختلفة في تشكيل نصوصها من استعارات وكنايات ومجازات وفجوات والتوازي والعناصر الموسيقية فجاءت جميعها متواشجة مع الاهتزازات النفسية ولواعج حزنها وآلامها وواءمت الجو الجنائزي للنصوص.

المصادر والمراجع:

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل،بيروت،ط1، 1980.

الإخوة كارامازوف ، دوستويفسكي ، تر : فارس غصوب ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2016.

الادب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، حسني عبد الجليل، مؤسسة المختار، القاهرة،ط1، 2000.

الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الادب العربي، عبدالفتاح كليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت،لبنان،ط3، 1997.

استراتيجية الشعرية و الرؤيا عند أدونيس، د. بشير تاوريريت ، دار الفجر للطباعة والنشر ،الجزائر،ط1، 2006.

أسئلة الشعرية بحث في آلية الابداع الشعري،عبدالله العشي، منشورات الاختلاف،الجزائر ط1، 2009.

أسرار البلاغة ، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت: 471هـ) ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 2001م.

الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمان، الاردن ط1، 1997،

الانطولوجيا هيرمينوطيقا الواقعانية، مارتن هايدغر، ت: عمارة الناصر، منشورات الجمل، بيروت،د.ط،2015.

البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية مج(24) ملحق،1997.

البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية ، د. سامي شهاب أحمد ، (بحث منشور) ، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية ، العدد : 1 ، المجلد / 2 / السنة الثانية ، 2007م.

البيان والتبيين ، الجاحظ ،ت:عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة،ط5، 1985

ترتيب كتاب العين للخليل بن احمد الفراهيدي ، د. مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي ، الناشر انتشارات أسوة التابعة لأنظمة الاوقاف والامور الخيرية ، طهران ، د.ط، د.ت.

تلخيص كتاب الشعر ، ابن رشد ، تح: تشارلس بترورث واحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، د.ط: 1986.

جادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية ، د.ماهر عبدالمحسن حسن، دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت، د.ط،2009.

جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط2، 2008.

جماليات التلقي، سامي اسماعيل ،المجلس الاعلى للثقافة، مصر، ط1، 2009.

الجن وأحوالهم في الشعر الجاهلي، عبدالغني زيتوني، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ع(44)، 1991.

الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، د.بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، الجزائر،ط1، 2010.

ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه، حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت،لبنان،ط2، 2004.

الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، د، سعيد عمري، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس،ط1 ،2009.

الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تح: محمود محمد شاكر، دار الحديث، القاهر،ط3، 2001.

الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، محمد بن صالح، دار الحقيقة ،تونس، ط1، 1994.

الشعرية العربية، أدونيس، دار الاداب، بيروت، ط2، 1989.

الصورة الفنية في الشعر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981.

الصورة الفنية معيارا نقديا_ منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير، عبدالاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط1، 1987.

طبقات فحول الشعراء ،ابن سلام، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت.

ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ، موسى ربابعة ، مجلة دراسات، مج(22)، ع(5)، 1995.

عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: عبدالعزيز مقالح، دار العلوم، الرياض ،د.ط، 1985.

الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي للفنون والأدب، الكويت، ع(384)، 2012.

الغرابة عند عبدالقادر الجرجاني ، موسى ربابعة ، مجلة جذور، ع(5) مج(3) ،2001.

فن الشعر: ارسطو، تح: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، د.ط، 1953.

في تلقي القصة القصيرة، حميد الحمداني، مجلة البيان، رابطة الادباء، الكويت، ع(392)،2003.

القيم في الشعر الجاهلي ضابطًا اجتماعيًا قيمة الكرم أنموذجًا ، د. توفيق إبراهيم صالح ، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية ، المجلد السابع / العدد 1 / السنة السابعة ، 2012م.

لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور (ت:711هـ) ، دار صادر – بيروت ، ط3 ، 1994م.

المختار من صحاح اللغة ، محمد محيي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السبكي، دار السرور، بيروت، لبنان ،د.ط ،د،ت .

مدارات نقدية اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية،بغداد،ط1، 1987. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ،د.سعيد علوش، دار الكتاب العربي، سوشبريس الدار البيضاء،ط1 ،1985.

معجم مقاييس اللغة ،ابن فارس، دار احياء التراث العربي، لبنان، ط1، 2001.

المفارقة في شعر المتنبي، عبدالهادي خضير نيشان، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ع(11) س(3)،2000.

مقالة في الفقد، غراهام هو ، ت: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب و العلوم الاجتماعية، طبع بمطبعة دمشق، د.ط ، 1973 .

مقدِمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الاموي_دراسة في المجال والمصدر_اسماعيل العالم ،مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، مج(29)، ع(2)، 2002.

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو حاتم السجلماسي، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ، ط1، 1980.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القطاجني ، ت:محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966

موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، د. محمد عجينة، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ،تونس ، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1994.

نحو جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبرت ياوس،ت: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 2004 .

نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الحزب،ط1، 2001.

نظرية التلقي_ مقدمة نقدية_، روبرت هولب: ت:د. عزالدين اسماعيل، النادي الادبي الثقافي، جدة السعودية، ط1، 1994.

نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1963.

نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط5، 2008.

النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الاثير ، تح: الشيخ خليل مأمون شيما، دار المعرفة، بيروت، لبنان ، د . ت.

الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، سوريا، ط 4، 1966.