وزاره التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي
جـــــامعه قاصدي مرباح ورقلـــــــه
كليـــة الاداب و اللغـــات
قســـم اللغـــه والادب العربي

البنيات الاسلوبية في شعر الخنساء

مذكره من متطلبات شهاده الماجستير في علوم اللسان
تخصص : بلاغه واسلوبيه
نوقشت بتـــــاريخ : ٢٤ افريل ٢٠١١

– إعداد الطالب :
بجـــاج محمد

– إشـــــراف :
د / بلقاسـم مالكية

أعضاء لجنه المناقشه :

– ا.د. ابو بكر حسيني	جـامعه قاصدي مربـاح	رئيســا
– د.بلقاسم مالكيه	جـامعه قاصدي مربـاح	مقـررا
– ا.د.عبد المجيد عيساني	جـامعه قاصدي مربـاح	منـاقشـا
– د.احمد زغب	المركز الجـامـعي بالوادي	منـاقشـا

السنـــــه الجـــــامعيه:
٢٠١٠ / ٢٠١١

وزارة التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي
جـــــامعة قاصدي مرباح ورقلـــــــة
كليـــة الآداب و اللغـــات
قســـم اللغـــة والأدب العربي

البنيات الأسلوبية في شعر الخنساء

مذكّرة من متطلّبات شهادة الماجستير في علوم اللّسان
تخصّص : بلاغة وأسلوبية
نوقشت بتـــــاريخ : **24 أفريل 2011**

– إعداد الطّالب :
بجّـــاج محمّد

– إشـــــــراف :
د / بلقاســـم مالكية

أعضاء لجنة المناقشة :

– أ.د. أبو بكر حسيني	جـــامعة قاصدي مربـــاح	رئيســـــاً
– د.بلقاسم مالكية	جـــامعة قاصدي مربـــاح	مقـــرِّراً
– أ.د.عبد المجيد عيساني	جـــامعة قاصدي مربـــاح	مناقشـــاً
– د.أحمـــد زغب	المركز الجـــامـــعي بالوادي	مناقشـــاً

السنـــــة الجـــــامعية:
2011 / 2010

إهداء:

أهدي هذا العمل إلى:

- والديَّ، حفِظهما الله، و أمدَّهما بالصِّحة و العافية و رضاه و العمل الصَّالح.
- كلِّ من يسعى للنّهوض بهذه الأمّة، في زمن النَّهايات.
- إلى هؤلاء الذين ينظرون إلى السّماء و يـــبتسمون.

مـقـــــدِّمـــة

إنَّ النَّظر في النّص الأدبي انطلاقاً من منهج أو أدوات إجرائية، تتوخَّى الرؤية العلمية، يقتضي اختيار المنهج في حدِّ ذاته، و تحديد المعالم الرَّئيسية التي تعود إلى المنهج، و التي تُعدُّ ركائز و أصولاً، كونها تكشف تميُّزه عن بقية المناهج ،أو تداخله معها، أو كونه امتدادا لها .

و لعلَّ انتخاب نص الخنساء من بين بقية النصوص على أساس دواعٍ و مبرِّرات محَّددة سلفاً يفرض علينا طبيعة المنهج، في التوسل لسبر أغواره، و مكاشفته بطريقة علمية، تبتعد عن تعسف الذوق، و القول بالتخمين في حق النَّص ،ممَّا يجعل تطلُّعاتنا إلى المنهج الأسلوبي بمثابة الأداة المُعوَّل عليه في قراءة بعض مراثي الخنســـاء، و لذلك رأينا أنَّ هذا المنهج هو الذي ينهض بهذه المَهمَّة كاشفاً عن مكوناته المختلفة و المتكاملة.

أمّاَ اختيار الموضوع هو الآخر، لا يمكن أن يصدر عن الصُّدفة أو الاعتباط، بل له دواعٍ تحفِّز لتناوله، و من هنا لا يكون تصنيف أيَّ عمل إبداعيٍّ مغمور بالجمالية –خاصَّة إذا كان من جنس الشِّعر– في مستوى راقٍ يليق به مشروط بشروط خارجية، بل لأنّه يحمل في طيّاته مُؤَهلات جعلته يستميل النفوس إليه، عن طريق إحداث تناغم بينه و بين المتلقِّي، و لا نظن أنَّ هذا الأمر تمتاز به كل النصوص.

ولعلَّ هذا الحافز من بين أقوى الدَّواعي التي جعلتنا نُؤثر شعر الخنساء و خاصة مراثيها في أخيها صخر، غير أنّ هذا السَّبب لا يعدم وجود أسباب أخرى تساندُه منها :

- تفرُّد الخنساء بغرض من أغراض الشِّعر يكاد يكون المسيطر على شعرها بالمرّة ألا و هو الرِّثاء.
- أن شعر الخنساء يبتعد عن التكلف.
- أنه تجربة خاصة و فريدة.

و لقد عنونا هذه الدِّراسة بـــ :

"البنيـــات الأسلوبيـــة في شعر الخنســـاء"

حاولنا في هذه الدراسة الإجابة عن جملة من التَّساؤلات من بينها:

- ما مدى قدرة المنهج الأسلوبي في استكشاف جمالية القصيدة العربية القديمة؟
- هل يُمكن أن ندرس الموضوع (الثيمة) دراسة أسلوبية؟
- أين تكمن جمالية الإيقاع في شعر الخنساء؟

- كيف ينبني النَّسق اللغوي في شعر الخنساء؟
- و أخيراً: ما هي عوامل بناء الصورة لدى الخنساء؟

و من أجل الوُصول إلى غايات هذه الدِّراسة قمنا بتقسيم هذا العمل إلى مقدمة، و تمهيد تناولنا فيه مفهوم البنية الأسلوبية، و يليهما أربعة فصول هي كالآتي:

1 – الفصل الأول الذي يأتي بعنوان " بنية الموضوعات"، حيث يتم الوقوف على الموضوع العام الذي تنبني عليه التجربة الشعرية عند الخنساء، و أسلوب تشكله قاصدين بذلك استجلاء الرُّؤية التي يُمكن أن يَعكسها نسيج الموضوع و البنى المؤسِّسة له.

2 – الفصل الثاني المعنون بـــ: "بنية الإيقاع"، و هو فصل سندرس فيه الأوزان التي احتوتها قصائد الخنساء، بالإضافة إلى دراسة هندسة المقاطع الصَّوتية و التقاء التمفصل الصّوتي مع التمفصل الدلالي.

3 – الفصل الثالث جاء موسوماً بعنوان : "بنية التركيب"، و يُمكن أن يَلحظ فيه القارئ الإجراءات التي طالت التراكيب مثل نوع الجمل الموظَّفة، و سياق هذا التَّوظيف، و التقديم و التّأخير، و الحذف، إلى جانب التعرُّف على بنيات التَّداوُل التي تتأسَّس عبر أسلوبي (الخبر و الإنشاء)، و هما أسلوبان بارزان في بناء الرِّسالة بين المرسل و المرسل إليه، ثمّ تأتي البنية الكبرى و هي (النَّص)؛ إذ لا يُمكن حسب اجتهادنا البسيط أن ندرُس القصيدة أو النَّص الشعري في ظلِّ جزئياته، و خاصّةً الجملة، ممّا يجعل هذا المبحث يتعرَّض إلى بناء النَّص وِفق أدوات يُمكن القول أنّها مُقترضة من لسانيات النَّص، لفحص اتِّساق و انسجام النَّص، و لكن ناظرين إليهما من جانب الأسلوب؛ أي أسلوب ربط هذا الكلّ.

4 – الفصل الرَّابع و عنوانه : "الصُّورة الشِّعرية" و تناولنا في هذا الفصل أساليب الشاعرة في التصوير و طرح المعنى الشِّعري ،إذ ركَّزنا على أسلوب المحاكاة و التناغم مع العالم الأنتروبولوجي للشاعرة ، و كذا الاستعارة التي قاربناها بشيء من البساطة انطلاقا من الرُّؤية التي تبنَّتها النظريتان السياقية ، و التفاعلية ، ثمَّ عَرَجنا بعد ذلك إلى الصورة الكلية، فطرقنا حينها الصورة المتنامية و الصُّورة الممتدَّة.

و في الختام أتقدم بجزيل الشكر و الامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور : بلقاسم مالكية الذي كان نعم العون بعد الله عزَّ و جل لي في انجاز هذا البحث و ذلك على النَّصائح و التَّوجيهات التي

أمدَّني بها، و إني لممتنٌّ مرَّةً أخرى أيَّما امتنان لأساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة قاصدي مرباح بورقلة على مجهوداتهم الجبَّارة التي يبذلونها في سبيل الرُّقي بكلية الآداب و اللغات و المضي بها قُدماً نحو مستوى أفضل.

متليلي في : 16 جوان 2010م
الموافق لـــ : 10 رجب 1431 هـــ

تـــــمهيـــــــد

– البنية :

البنية لغةً « البني : نقيض الهدم، بنى البناء بنياً و بناءً و بنى، مقصور، و بنياناً و بِنيةً و بنايةً و ابتناه و بناه، و البناء : المبنيُّ و الجمع أبنية ، و أبنيات جمع الجمع و استعمل أبو حنيفة البناء في السُّفنِ . و البِنيةُ ، و البُنيةُ: ما بنيتَهُ ، و هو البنى و البُنى، كأنَّ البنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها»[1]

و معنى البنية فهو يدلُّ « في تضاعيفه على دلالة معمارية ... و قد تكون بنية الشيء هي تكوين...و تعني الكيفية التي شُيِّد على نحوها البناء، و من هنا فإنَّه يُمكن التَّحدُّث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة»[2]

و معنى كلمة البنية لا يثبت على حال واحدة بل يأخذ تمظهراتٍ و أشكالٍ عدَّة، فهي « إذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي لها وجدنا أنَّها تتميَز بثلاث خصائص هي : تعدّد المعنى، و التوقُّف على السِّياق، و المُرونة»[3]

و السَّببُ في ذلك أنَّها تأخذ معنىً لدى كلّ باحث، و ذلك مثلما عرضنا آنفاً، فهي مصطلحٌ يجد له مكاناً في تخصُّصات شتَّى من الحياة. و مصطلح البِنية « يُثير بعض الإيحاءات، التي يقف عليها عامَّة الباحثين، و منها مثلاً أنَّ البِنية عبارة عن مجموعةٍ متشابكة من العلاقات و أنّ هذه العلاقات تتوقَّف فيها الأجزاء و العناصر على بعضها البعض من ناحية، و على علاقاتها بالكل من ناحية أخرى »[4].

«يرى عالم النفس السويسري "جان بياجيه" أن (البنية) نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي؛ فالبنية هي علاقات العناصر الداخلية في إطارها، ودخولها في نظام هو الذي يحفظ لها استقرارها، ويضمن لها حركتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، ويتيح لها أن تتوازن وتتعالق مع بنى أخرى تحكمها أنظمة خاصة بها. ويمكننا أن نكتشف طبيعة هذه البنية بنتيجة التحليل الدقيق لموقع العناصر التي تتشكل منها البنية، ولطبيعة العلاقات التي تقيمها حركة هذه العناصر. وبقدر النشاط الفعّال الذي تمارسه هذه العناصر بدخولها في علاقات، بعضها مع

[1] – ابن منظور محمد بن مكرم : لسان العرب ، مادَّة (بنى) ،دار صادر ،بيروت–لبنان، (دط)، 1956.

[2] – إبراهيم زكرياء : مشكلة البنية ،مكتبة مصر للمطبوعات ،ط1، 1990، ص29.

[3] – صلاح فضل : النظرية البنائية في النَّقد الأدبي، دار الشُّروق ، القاهرة – مصر، ط1، 1998، ص 121.

[4] – نفسه: 123

بعض، بقدر ما تمتلئ البنية غنىً وحيويةً. وهذا ما أشار إليه "بياجيه" عندما قال: "تبدو البنية مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية"».[1]

1 – البنية اللغوية :

ينبغي أن نشير منذ البداية إلى أن « اللغة بشكلٍ أكثر جلاءً نظام من العلامات، و حسب مفهومٍ موغل في القِدم، تُعدُّ العلامة شيئاً يُمكن إدراكه حسِّياً، يرمز على شيءٍ آخر».[2] و العلامة اللُّغوية مفهومٌ فصل فيه العالِم دو سوسير، فهي « ترابطٌ بين صورة صوت (الصورة العكسية)، و تصوُّر (مفهوم) ».[3]

إنّ هذا الكلام يطرحُ مفهوم اللُّغة في شكلها التَّجريدي المعقَّد، و يُثيرُ الحديث حول مبدأ العلامة المشكَّلة من دالّ و مدلول و العلاقة بينهما؛ فالعلامة اللُّغوية حين تتشكَّل في صورة الكلمة لا بدَّ أن يحتويها حيِّزٌ ما، هو حيِّز التَّواصل، و هي « كائنٌ مثالي يحقِّق الاستعمالُ دلالتَهُ... و (لعبة المنطق)، إذن هي من تجرِبتنا ..أي من استعمالاتنا في واقع الحياة، و المنطق هو الذي يسمح لنا بأن نُؤلِّف جُملاً صحيحةَ التَّراكيب تعبِّر مفاصلها الموضوعية عن تجرِبتنا في العالم ».[4] و انطلاقاً من هذا التّصوُّر يُفهم أنَّ اللُّغةَ نظامٌ كما أشرنا سالفاً، و عندما نعود إلى دو سوسير نجده يُركِز على مفهوم التنظيم لأنَّه المفهوم الأساس في نظره، فكان التَّجديد بعد اللُّغة تنظيماً، فهو لم يستعمل كلمة (بنية)، و الألسنيون أشاروا إلى أنَّ اللُّغة شكل و ليست مادَّة، و أن « وحدات اللُّغة لا تتحدَّد إلاَّ في علاقاتها، و هو ما ركَّز الاهتمام فيما بعد بمصطلح (بنية) التَّنظيمات اللُّغوية»[5] و ارتكازاً على هذا الحديث كانت الإشارة إلى مفهوم البنية في« منطوق النَّظرية اللُّغوية لكونها أحد منطلقاتها الفكرية، جعل منه أداة تكشف بها البنيوية عن التَّنظيم الدَّاخلي لأجزاء النَّص، و طبيعة علاقاتها و تفاعلاتها».[6]

---

[1] – يوسف حامد جابر : مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 294 تشرين الأول1995 .

[2]– كلاوس هيشن : القضايا الأساسية في علم اللُّغة، ترجمة سعيد حسن بحيري،مؤسَّسة المُختار، القاهرة – مصر،ط1، 2003، ص27.

[3]– عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتَّب العرب، دمشق – سوريا،1980، ص78.

[4] – نفسه: 18.

[5] – نفسه:18.

[6] – يُنظر جوزيف شريم : دليل الدِّراسات الأسلوبية، المؤسَّسة الجامعية للدِّراسات و النَّشر، بيروت – لبنان، ط2، 1987، ص 36 – 37

2 – البنية لأدبية :

و البنية، تصلح لأن تكون بنية اجتماعية، أو بنية سياسية، أو بنية معمارية، أو بنية لغوية، و هي في الجانب اللُّغوي الذي يتَّصل بالنّص الأدبي، الصُّورة المشكِّلة و المتصورة فيه، و هي مستقرّة من ناحية الشَّكل؛ أي أنَّ بنية الشَّيء لها صورة هيكلية ثابتة، و هي تتحدَّد من خلال بقية العناصر أو البُنى التي يشدُّ بعضها بعضاً داخل بنية النَّص، و هي في حقل الدِّراسات اللغوية و الأدبية يتبناها تيار بعينه و منهج خاص، أُطلِق عليه المنهج البِنيوي، يقوم بدراسة النَّص الأدبي، انطلاقاً من بنياته أو أبنيته، و هو منهج، إرهاصاته الأولى كانت مع الشَّكلانية، التي جعلت من الجانب الشَّكلي للنَّص بنية، ثمّ جاءت البنيوية و ساوت بين الشَّكل و المضمون، في حين الأولى (أي الشكلانية)، فصلت بين المفهومين، و عليه فالبنيوية طوَّرَت رؤية الشَّكلانيين للنَّص الأدبي. ومصطلح البنية يتجلَّى أكثر و يتجسَّد مع مدرسة براغ؛ لأنَّ هذه المدرسة أصبحت تنطلق في مواجهة النَّص الأدبي من التوجُّه البنيوي، و قد أعلنتها بكلِّ صراحة بأنها ستقرأ النص الأدبي في ظلّ بنيته اللغوية، و البنية عندهم احتلَّت مكان المفهوم السوسيري الذي كان يقوم على مبدأ(العلاقة اللغوية)، و بدأ هذا المنظور يتكرَّس أكثر مع مرور الزَّمن، و خاصَّةً عندما نظرت هذه المدرسة إلى النّص انطلاقاً من مفهوم الوظيفة :« فنظرت إلى العمل الشِّعري على أنَّه بنية وظيفية لا يُمكنُ فهم عناصرها إلاّ من خلال ربطها بالمجموع، و يقول (فاتشبيك) أنه ينبغي على العالم اللُّغوي دراسة القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية كافَّة».[1]

فالنَّص الأدبي أصبح يُنظَرُ إليه كبنية، و لكن بنية تضمُّ تحت لوائها بنى ذرِّية، تتعالق مع بعضها البعض، فهو مجموعة من العلامات التي يجمعها سِمطٌ واحد، و هو كيانٌ يتحكَّم فيه النِّظام اللغوي؛ نِظامٌ يظهر في عملية التواصل بين المتخاطِبين، الأمر الذي يستدعي ضرورة تمييز الخطاب التواصلي، و هنا يظهر المصطلح الذي أشرنا إليه سابقاً، و هو مصطلح لصيقُ جداً بمدرسة براغ أطلق عليه " الوظيفة"، و قد جاء حقيقةً في اللحظة التي طالما انتظرتها المدرسة الأسلوبية، و جاء بغية التّمييز بين النصوص ذات السِّمات الأدبية و الشعرية، و النصوص غير الأدبية « فراحت

[1]– عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ،دمشق – سوريا، 2000، ص3.

مدرسة براغ تشرح الفارق بين البنيات الأدبية و الشعرية، و البنيات غير الأدبية، عن طريق توسيع مفهومها الشكلاني عن الوظيفة».[1]

و هكذا يصير النَّص عندهم يتعلّق بأدوات محدَّدة في تحليله و مقاربته « لأنَّ اللُّغة نظامٌ من أدوات التَّعبير المخصَّص لهدف معيّن؛ فاللُّغة لا يُمكن أن تكون إلاّ أداة تعبير، حين يوجد موضوع للتَّعبير، و لَّما كان الإنسان فقط موجوداً، فإنَّ اللغة هنا إذن يُعادُ ربطُها بالشَّخص المتكلِّم، إذ كان دو سوسير قد فصلها عنه. و يشترط مفهوم الوسيلة أيضاً أنَّ اللغة تخدم قصود الإنسان و مقاصده ، أي أنَّها لهدف معيَّن أو أنَّها غائية».[2]

و الوظيفة كما يذهبُ أصحاب هذا التوجُّه، تتشكل حسب نوع الرسالة ، و هي تتقابل مع عناصر الرِّسالة التَّواصلية الست (الباث ،المتلقِّي، السِّياق، السَّنن، القناة، الرِّسالة) و « الوظيفة تتألَّف بتركيز الرسالة على أحد هذه العوامل، فالتَّركيز على الباث يُعطي الوظيفة الانفعالية، التي تعبِّر على عواطفه، و مشاعره، و التَّركيز على المتلقِّي يُعطي الوظيفة الافهامية، أو الطلبية؛ أي وظيفة التَّأثير على المتلقِّي، و التَّركيز على السِّياق يُعطي الوظيفة الإحالية، أو المرجعية، و التَّركيز على السَّنن أو الشفرة يُعطي الوظيفة الماوراء لغوية، و التركيز على الرِّسالة يُعطي الوظيفة الشعرية».[3]

لكنَّ هذه الوظيفة تتحقَّق عبر استعمال الكاتب، و الاستعمال هنا يُقصد به طريقة التَّعبير، و على هذا الأساس تتفاوت الأساليب، فنجد بعض النُّصوص كُتِبَ لها الخلود، بينما تموت نصوصٌ أخرى و لا تتجاوز مرحلة زمنيةً وجيزة، و لا يُمكِنُ لها أن تثبت أمام تشكُّلات القارئ عبر الأزمان و العصور.

و الاختيار هو الذي يتحكَّم في أسلوب الكاتب لأنَّ المُعْجم اللُّغوي نِظامٌ جاهز، يغتِرفُ منه المُنشئ مادَّته التَّعبيرية حسب مقاصده، و الاختيار كمصطلح ألسني و إجراء أسلوبي يحتضنه فضاء الأسلوبية (أي المنهج) و هنا نشير – و نحن نسعى إلى وضع الأسلوبية مع البنيوية في مواجهة، إمّا توحي بالانفصال، أو التوحد، أو المجاورة و التماس – إلى أنَّ البنيوية درست النَّص الأدبي باعتباره

[1] – عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية 3.

[2] – كلاوس هيشن : المرجع السَّابق 63.

[3] – عدنان بن ذريل: المرجع السَّابق.

نظاماً من التركيب يلتقي فيه المحوران؛ الأفقي و العمودي انطلاقا من مفهوم الاستبدال، أو ثنائية الحضور و الغياب، و تلك نقطة الالتقاء بين البنيوية و الأسلوبية، و لكن سَتُمارَس هذه العملية (عملية الاستبدال) تحت مفهوم الاختيار، و هو الذي يمنح النَّص و صاحبه سمة الفرادة، انطلاقاً ممّا يُسمَّى بالأسلوب؛ لأنَّ الأسلوب « هو الطُّرُق و المذاهب الكلامية و أودية الكلام المُختلفة»[1]. و يذهب ابن خُلدون إلى أنّ « الأسلوب هو المنوال الذي تُنسَجُ فيه التَّراكيب، أو القالب الذي يُفرَغ فيه الكلام، و أنَّ لكلِّ فنّ أساليب تختصّ به و لا تصلح لغيره»[2]، بيد أنَّ الإشكال في تحديد علاقة البنية بالأسلوبية، لا يقف عند هذا الحدِّ؛ لأنه يجب الإشارة إلى أنَّ « أهم مبدأ أصولي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساساً على ثُنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير الألسني و قد أحكم استغلالها علمياً سوسير و تتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة الألسنية إلى واقعين ، أو لِنقُلْ إلى ظاهرتين وجوديتين : ظاهرة اللُّغة و ظاهرة العبارة »[3]

ونخلص من ذلك إلى أن الأسلوبية الحديثة نشأت مستندة إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطـــوره وهي ليست سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية.

وظهرت منذ النصف الثاني من القرن الماضي حتى الوقت الحالي دراسات تعنى بموضوع الأسلوب والأسلوبية وضعها الباحثون والكتاب العرب والأجانب، ويهم البحث متابعة بعضها الذي يسهم في إيضاح وتأصيل موضوعه ولاسيما المؤلفات العربية منها، ومن أولئك المؤلفين، عبد السلام المسدي الذي نجد موقفه تجاه موضوع البنية في الأسلوبية يمثل توجها إلى دراسة النص الأدبي فيقول فيما معناه :« أن الأسلوبية من البداية كانت تعرف بأنَّها البعد اللساني الذي يتوجه إلى العلاقة الرابطة بين التركيب اللغوي ومدلول محتوى صياغته»[4].

ويذهب المسدِّي إلى أنَّ « اللسانيات قد وَلَدَتْ البنيوية وان الأسلوبية معها، قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بأصول ومناهج اللغة».[5]

---

[1] – يُنظر الرّمَّاني و الخطابي و الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمَّد أحمد شاكر،75/1 – 76.

[2] – ابن خلدون: المقدمة، تحقيق أبو عبيد الله السعيد المندوه، 281/1.

[3] – عبد السلام المسدِّي : الأسلوبية و الأسلوب ،الدار العربية للكتاب ليبيا– تونس،(د ط)، 1977،ص 34

[4] – نفسه 35.

[5] – نفسه 51.

وفي رأي صلاح فضل الذي استمده من (ريفاتير) أن « البنية الأدبية ما هي إلا بنية لغوية ويرى أنَّ الأسلوبية كل إبراز وتأكيد، سواء كان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون تأثير في معناها» [1].وعليه فإن «مجال (عمل الأسلوبية) يتوجه نحو (البنية)».[2]

3 – البنية الأسلوبية:

طرحنا آنفاً رأي صلاح فضل الذي نقله عن ريفاتير حين ذهب إلى أنَّ البنية الأدبية هي بنية لغوية، و لكن في أيِّ مستوى من مستويات الاستعمال اللُّغوي يُمكن أن نطرح هذا المفهوم و نسلِّم به؟. لقد أضحى من الضَّروري أن نشير منذ البداية أنَّ النَّص الأدبي ليس نصّاً عاديا ، فهو متميِّز بالأدبية و « لإبراز طرافة اللغة الأدبية يقع الالتجاء إلى المُقابلة بين جملة من الظَّواهر اللغوية المتشابهة في دلالتها جانبٌ منها خاص بالأديب و جانب آخر عام في اللُغة كالمقابلة بين اللغة و الكلام و النَّص و النِّظام اللغوي، و الدَّلالة المُعجمية و الدلالة الخاصَّة »[3]، و الحديث عن اللُّغة و الكلام باعتبار اللُّغة ملك للجماعة و الكلام أداء فردي، يحيلنا على التعرُّض إلى الكلام على أساس أنَّه بصمة فردية، و لا يُمكن أن يتجلَّى و يتَّضح لنا ذلك إلا عبر مفهوم الفرادة، أي الطَّريقة التي ينتج بها الفرد خطابه، و مرّةً أخرى أي خطابٍ نقصد؟. بلا ريب حسب السياق يكون المعوَّل عليه هو الخطاب الأدبي، هذا الخطاب الذي يستعمل اللُّغة استعمالاً خاصّاً بعيداً عن الاستعمال العادي هذا الاستعمال يخضع لسيطرة أسلوب الكاتب.

الأسلوب:

منذ البداية يتبادر إلى ذهن القارئ أنَّ الأسلوب هو الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه و عن المعاني التي تُعتَمل في خلده، متوسِّلاً في ذلك بالمادَّة اللّغوية التي يقع عليها اختياره من النِّظام اللُّغوي العام، و لكنَّ الأسلوب يُرصد لدى أهل الاختصاص من ثلاث زاوية هي :

[1] – صلاح فضل :علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط1، 1998،ص 85.

[2] – ينظر فرحان بدري الحربي: الاسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسَّسة الجامعية للدِّراسات و النَّشر و التّوزيع ، بيروت – لبنان، ط1 ، 2003،ص 161.

[3] – الهادي الجطلاوي :مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً و تطبيقاً، الدار البيضاء- المغرب ،ط1 ،1992 ، ص27.

أ – تعريف الأسلوب باعتبار المخاطِب :

عُرِّف الأســـــــــلوب على هذا الاعتـــــبار بأنه : الكاشـــــف لنمط لتفكـــــــــير عند صاحبه ، إذ يعبّر تعبيرًا كاملاً عن شخصيته ، و يعكس أفكاره و صفاته الإنسانية ، و يبيّن كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته ، و غير ذلك مما يؤكد الذاتية أساسًا للأســـلوب، و لقد ظل الأسلوبيون يرتكزون على مقولة بيفون الشّهيرة التي ترى أنَّ «الأسلـــوب هو الإنسان نفسه ، أو أن : الأسلوب هو الرجل »[1]

و يُؤكِّد ماكس جوب أن « جوهر الإنسان كامن في لغته و حساسيته »[2] .

و عليه يكون الأسلوب في صدوره عن المخاطِب : البصمة المميّزة للمبدع ، و المرآة العاكسة لفكره و شخصيته و مشاعره.

ب – تعريف الأسلوب باعتبار المخاطَب :

إن الأسلوب في ظلِّ عملية التلقّي يُمارس سلطة و قوَّة ضاغطة على المتلقي، و ذلك انطلاقاً من الأثر الذي يُخلِّفه في نفسية هذا الأخير، و يتجلَّى هذا الأثر إمتاعًا أو إقناعًا، أو تحريك المخيِّلة، فالأسلوب في فلك المُتلقّي يُقصد به :كلّ سِمات الخطاب التي تُؤثِّر في القارئ.

و قد أشار ريفاتير إلى هذه القضية، حين جعل القارئ طرفاً مهماً في النّظرية الأسلوبية لأنَّ القارئ يُعتبر عنصرًا من النظرية الأسلوبية ، أو وسيلة مساعدة في التحليل الأسلوبي ، أو هما معًا. ومن هنا ذهب (ريفاتير) إلى اعتبار (الأسلوب) مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي، وعرّف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمطٍ معينٍ من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ ، و« بقول (فاليري)، وأيضاً (جيد) أن (الأسلوب) هو سلطان العبارة: ويقول (ستاندال): (الأسلوب) هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويقول (ريفاتير): – (الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز»[3]

---

[1]– يُنظر عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص61.

[2] – نفسه 63.

[3] عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية، ص 44.

ج – تعريف الأسلوب باعتبار الخطاب : « هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية.. وقد حصر (شارل بالي) مدلول الأسلوب في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة، ويعرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه: – اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه ويعرفه (بييرغيرو) بأنه – مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده..»

و من جهة أخرى يصير الأسلوب « العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب ، و تلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات و مجموع علائق بعضها ببعض و من ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص و هي ذاتها أسلوبه » (26).

و هذه الرّؤية تتكرَّس بالانتباه للإجراءات التي تطال العملية الإبداعية في ميدان الكتابة الأدبية و في هذا السياق يرى بعض الباحثين أنَّه « لابدَّ من الانتباه في علاقة الدَّال بالمدلول إلى اختلاف معنى الكلمة حسب مستويين هما عند جاكوبسون:

المستوى الجدولي: Axe paradigmatique de la selection المستوى السياقي: Axe syntagmatique de la combinaison و المقصود بالمستوى الجدولي معنى الدَّال في اللغة قبل دخوله في الاستعمال – في هذا المستوى تكون له معان عديدة تحصي المعاجم أشهرها.

أما المستوى السياقي فهو استعمال الكلمة استعمالاً شخصياً في الأثر الأدبي »[1]

ثمَّ يُواصل الباحث قوله :« و تلك الطرافة في الاختيار أو ما يُمكن تسميته بالخروج عن العادة اللغوية هي من أهمِّ مكونات الأسلوب و تتمثل مهمَّة الدِّراسة الأسلوبية في إدراك تلك المُميِّزات الأسلوبية و إدراك ماتفرزه من ردود فعل في نفس القارئ»[2]

كما عُرّف الأسلوب هنا كذلك بأنه « النسيج النصي الذي يبوِّئ الخطاب منزلته الأدبية »[3] إشارة إلى النص و ما يختزنه من ظواهر فنية تُخرجه من إطار الكلام العادي إلى الخطاب الأدبي المتميِّز.

و خلاصة القول أنَّ الأسلوب هو« جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب، و ما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، و كشف عن سرائره، و بيان لتأثيره على السامع»[4]

---

[1]– الهادي الجطلاوي: المرجع السَّابق 30.

[2] –نفسه30.

[3] – توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984م ، ص 92 .

[4] – لطفي عبد البديع:: التركيب اللُّغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة و الاستيطيقا)، مكتبة لبنان، ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر

الانزياح أو العدول :

نقف الآن أمام قضية مهمَّة و هي ليست بدعا لنا، بل مُلئت بها بطون الكتب، و هي أنَّ الأسلوب انزياح، و خروجٌ عن المألوف لاستعمال اللغة و لكن في أيِّ مستوى من مستوياتها ؟. يذكر يوسف أبو العدوس معلِّقاً عن قضية الانزياح قائلاً : « تحدَّث الكثير من الباحثين عن أنواع الانزياح /الانحراف حتَّى أوصلها بعضُهم إلى خمسة عشر انزياحاً »[1]، و نحن إذا انطلقنا من المنظور المستوياتي للنص الأدبي الذي يتوزع عبر : المستوى الصَّوتي – المستوى التركيبي – المستوى الدَّلالي فانَّ الإجراءات التي تطال البنى المشكِّلة لهذه المستويات باعتبارها انزياحات مكونات أسلوبية؛ أي بنى أو بنيات أسلوبية و التي يُمكن أن تكون مثلاً :إفراطا في نمط إيقاعي ما، أو تقديما و تأخيراً، أو استعمال نمط من الجمل دون نمط آخر ، أو توظيف الاستعارة و المجاز و التشبيه بشكل غير اعتيادي.

(لونغمان) – الجيزة، ط1، 1997، ص57.

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التَّطبيق،دار المسيرة ، عمان – الأردن، ط1، 2007، ص187.

الفصـــــــل الأول

بنيـــــة الموضوعـــات

- مفهـــوم الموضوع
- بنية الموضوعات في شعر الخنساء

توطئة :

إنَّ المتأمِّل في الخطاب الشعري يجده لا ينطلق من فراغ، بل له مثيرات تثيره و تؤسسه، و بواعث تؤزُّه أزّاً ليتحقّق على مستوى النَّص كلاماً و لغة، فالفكرة أو الخاطر، و لو شئنا قلنا الموضوع، يُفتَعل في خَلَد الشاعر وِفق إرهاصاتٍ و نوازعَ منها ما هو شخصي نفسي ، ومنها ما هو اجتماعي، أو خيالي فرضته المحاكاة، و يبقى في عملية صراعٍ بينه وبين ذات الشّاعر، يأبى إلاّ أن يَخرج ليتحرَّرَ من عالم السُّكون إلى حيِّز الفعل، فيتحقَّق حينها عبر التَّعبير كقناةٍ له، بأدوات لغوية تحدِّد مساره، وِفق اختيارات – واعية أو لا واعية –، تنتخبه من بين إمكانات مثيلة له في ساحة الوجود و الفكر.

ثمّ إنَّ عملية رصد الموضوع في نص شعري ما، ليست هي ذاتها في نصٍّ آخر، فقد تتفاوت و تختلف بتفاوت و اختلاف الإجراءات التي يطرحها المنهج المعتمد في مقاربة النَّصّ، و حصر الموضوع كبنية معنوية في القصيدة يحتاج إلى نظر مـــن طرف الدارس و تروٍّ؛ لأنه يمتاز بالتَّفلُّت، فلا يكاد القارئ ينتهي إليه حتى يُفاجأ به يتحول و يتداخل مع بنية أخرى؛ لأنه في الأخير فضاء من فضاءات النص، تساهم في بنائه و صيرورته إجراءات لغوية و معجمية و دلالية، تتواشج عبر قنوات الاختيار؛ اختيار نابع من ذاتٍ تمارسه بحضور واعٍ، و بالمقابل يمكن أن يبرز من اللاَّوعي، نتيجة تجربة تحكمت فيها تراكمات لعواطف فريدة، كما أشرنا سالفاً.

و الموضوع بنية من بُنى النص، و لكنها بنية تخضع لنسق محدد، و ذلك حين تُمارس حضورها بتعالقها مع بنى مثيلة لها، يُشار إليها على أساس أنَّها حقول دلالية في مرحلة من مراحل التحليل، أو معانٍ ذرِّية تؤسِّس لموضوع رئيس، هو الآخر بنية معنوية كبرى نهائية أو كلية، و في الوقت نفسه نسق، يتضمن تلك التمفصلات الدلالية، التي تتحكم فيها إجراءات تعبيرية، و معجمية، و نحوية، و صوتية، و هكذا نصل في الأخير إلى أنَّ الموضوع موضوعات ، أو ثيمات وفق هيمنة المصطلح المعاصر.

بيد أنّ الموضوع كمفهوم في الدراسات الأدبية و النقدية ، نُظِرَ إليه من زوايا مختلفة؛ اختلافها نابع من انتمائها لتوجهات نقدية عديدة، منها النقد العربي القديم، و أخرى المناهج النقدية المعاصرة ، فما هو مفهوم الموضوع ، في ظل الدراسات الأسلوبية ؟

ترى الأسلوبية « أنَّ الأسلوب يجسِّد رؤية صـــاحبه الفنية و الوجودية و ترى فيه – أيضاً – أنّه يمثل فلسفة الذات في الوجود، و ترى كذلك أنَّ مقاصد الشَّخص تلعب دوراً هـــاماً في تحديد وسائله التعبيرية، و هي كذلك جزء هام من أسلوبه و ترى أحياناً أنَّ الأسلوب هو المعنى في نظرتها إلى الأسلوب، على أنَّه يشكل دالاً بصيغته المجرَّدة، فدراسة المعنى أو الغرض و الموضوع يُعتبر منطلقٌ مهمٌّ في الدراسات الأسلوبية لأنَّه انعكاس للذات المبدعة، فاختيار منشئ النص لمعان محددة يُضمِّنها نصّه سواء على صعيد اختيار المعاني الجزئية التي تشكِّل في النِّهاية القصد، أو على صعيد اختيار الموضوع تنبئ عن اهتمامات صاحب الأسلوب و توجهاته الفكرية و الحضاريـــة»[1].

تلتقي الأسلوبية مع اللسانيات في إجراءات عديدة، منها الاعتماد على ثنائية المحور النَّظمي ، و المحور الاستبدالي « فالإشارة اللُغوية في نظر دو سوسير تقوم بدورها في التَّواصل لأنَّها توجد في إطار مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها بالبعض الآخر بواسطة علاقات محددة تتوزَّع على محورين أساسيين »[2].

يذكر الدكتور عدنان بن ذريل في كتابه (**البنيات اللُغوية في الشِّعر**) ما نصُّه : « يدرس ليفان (بنية) القصيدة، استناداً إلى وصف المفردات فيها بالرصف المتشابه، أو المتوازي»[3].

و يشير أيضا إلى « أنّه يستشهد برأي (ياكوبسون) أنّ الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التعادلية من محور الاختيار، على محور التوزيع الذي للسّبك. و يرى أنّ (الشِّعر) يقوم على قيم (الاسقاط) التعادلي .. و الذي تصير (الأشكال) بواسطته تتجه،دلالياً نحو المعنى، الذي هو مركز القصيدة »[4].

---

[1] – محمد سامي عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في الثرات النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ،عالم الكتاب الحديث، أربد – الأردن ، ط1 ، 2007، ص140

[2] – جورج مولينيه : الأسلوبية ،ترجمة بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النَّشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1999، ص8

[3] – عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب 154

[4] - نفسه155

و « لقد قسَّم (فرجيل) دولابه الى ثلاثة قطاعات تخترقها حلقات نازلة الى مركز الدائرة ،تشير الى الظرف الاجتماعي ،و الأسماء ،و الحيوانات ،و الأدوات ،و الأمكنة ،و النَّباتات،التي تلائم الموضوعات المطروقة »[1]

يحيل الطَّرح السَّابق على مفهوم بالغ الأهمية بالنسبة للأسلوبية ، كمنهج له أدواته يعتد بها في قراءة النص الأدبي عامَّة ، و الشعري خاصة ؛ هذا المفهوم يُدعى إجراء الاختيار فما هو الاختيار في الأسلوبية ؟.

«الاختيار: اجراء علمي، على أساسه ميَّز الباحثون بين أربعة أنماط من الاختيار :

«استبدالية – نحوية – أسلوبية – غير أسلوبية، و إمعاناً في هذا السياق أمكن تحديد الاختيارات الآتية :

أولا : اختيار قصد التواصل ، فعلى أساس بواعث محدَّدة يظفر المتكلِّم بتحقيق قصده من الكلام، سواء كان توصيلا أو فرضاً أو مجرَّد إعلام، و يمكن أن نجد في النُّصوص الأدبية توصيل المقاصد الجمالية بالإضافة لغيرها.

ثانياً : اختيار الموضوع ؛ فالمتحدِّث يختار الموضوعات أو الوقائع التي يريد أن يتناولها، مما يحصر إلى حدٍّ كبير نطاق إمكاناته الاختيارية ، فإذا كان يريد مثلاً أن يتحدث عن جواد فبوسعه أن يختار بين كلمات جواد أو حصان أو فرس أو مهر أو أدهم...إلخ ، لكنه لا يستطيع أن يستخدم مثلا كلمة بقرة»[2]

وتأتي مرحلة التأليف و التركيب ، مرحلة تالية لعملية الاختيار ، سواء على صعيد الموضوع ككل ، أو على صعيد بنياته اللُغوية التي تشكله و تبنيه.

2 – بنية الموضوعات في شعر الخنساء :

يضم ديوان الخنساء 57 قصيدة ، و بضعة مقطعات، و أبيات منفردة، نُظمت كلها في موضوع الرثاء، و النسبة الكبيرة منها رثت بها الشاعرة أخاها صخر، إلى جانب بعض النصوص التي عبرت فيه عن مصابها بأخيها معاوية ،فالخنساء إذاً لم تخرج عن

[1] – عدنان بن ذريل: المرجع السَّابق ص 165-166.

[2] – صلاح فضل : علم الأسلوب مبادؤه و إجراءاته، دار الشُّروق، القاهرة – مصر، ط1، 1998، ص 116-117.

غرض الرثاء، و يشير محمد بن سلاَّم الجمحي إلى هذه القضية: «و جعلنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات، أولهم المتمم بن نويرة بن جمرة بن شدَّاد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع، رثى أخاه مالكاً؛ و الخنساء بنت عمرو بن الحارث بن الشريد بن رباح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بهتة رثت أخويها صخر و معاوية»[1].

فالرثاء هو الموضوع الرئيس في شعر الخنساء، و الرِّثاء في اللُغة: «مدح الميت، و رثى الميت: بكاه و عدّد محاسنه، يُقال رثاه بقصيدة و رثاه بكلمة»[2]، و مفاد هذا أنّ الرِّثاء يكون شعراً ،كما يكون نثراً، بيد أنَّ لفظ الرثاء مصطلح ساد في الشعر أكثر منه في النثر ،و في هذا المقام يقول الدكتور شوقي ضيف معلقا عن بكاء الميت و النواح عنه: «و قد حدَّثنا الرُّواة أنَّ الخنساء كانت تخرج إلى عكاظ فتندب أخويها صخراً و معاوية ،و كانت هند بنت عتبة أمُّ معاوية تحكيها نائحة أباها. و في هذا الخبر ما يدل على أنَّ النِّساء لم يكنَّ يندبن موتاهنَّ يوماً أو أيَّاماً بل كنَّ يُطلن ذلك إلى سنين معدودات»[3]. و كانت النساء تلطمن خدودهن و يحلقن شعورهنَّ و يضربن أنفسهن معبِّرات على فداحة و عظمة الخَطب الذي حلَّ بهنَّ، و يصنعن ذلك جلوسا على قبر الميّت و يفعلن ذلك أيضا أثناء حلول المناسبات و المواسم العظام التي كانت تشهدها القبيلة « و بجانب هذا النَّدب كان هناك ضربٌ من الرثاء يقوم على تأبين الميت و الإشادة بخصاله و صفاته »[4] و «يمكن أن نلاحظ فيه أبعاداً ثلاثة هي: الندب، و التأبين ،و العزاء»[5]، و معنى هذا أنَّ الرِّثاء له ثلاثة جوانب هي: 1) التعبير عن الأسى و الحزن ،2) ذكر محاسن الميت و مدحه ، 3) العزاء و هو التأمل في حقيقة الموت.

و التعبير عن الحزن أمر طبيعي أن يكون بالجزع و الندب و البكاء و خاصة البكاء ، أمّا ذكر محاسن الميت ، فهو ما عُرف عند النقّاد بالتأبين .

---

[1] – إبن سلاَّم الجمحي : طبقات الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطَّبَّاع ،دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1 ، 1997 ،ص107

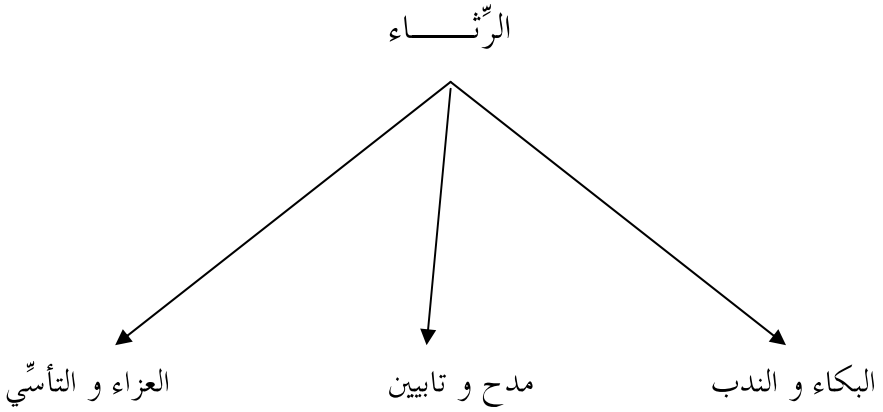
[2] – إبن منظور : لسان العرب ، مادَّة رثى ،دار احياء التراث العربي، لبنان، (د ت).

[3] – شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة – مصر(د ط)، 1953، ص 207.

[4] – نفسه : 107

[5] – شوقي ضيف :فنون الأدب العربي ،الفن الغنائي الرثاء– دار المعارف ، القاهرة – مصر، ط 4 (دت)، ص7

و عليه تتشكل البنية الموضوعاتية في شعر الخنساء وفق الآتي:



و الجدول الآتي يوضح الترسيمة :

الموضوع الرئـــيس	الوحدات الدلالية أو البِنيات الفرعية
الـــرِّثـــــــاء	البكاء و الندب : التعبير عن مشاعر الحزن
	المدح : تأبين الميت و ذكر محاسنه
	العزاء : التأسي و الصبر

أولاً : بنية البكـــــاء و النَّدب :

يُعتبر البكاءُ ثيمة أساسية في المرثيات، و هذا أمر فطري ينسحب من ساحة اللاشعور لا إرادياً، تلوذ إليه النفس عند حلول الفزع، و خاصَّةً إذا كان الدّاعي يتمثل في موت عزيز أو حبيب، و ديوان الخنساء ينبني جلُّه على البكاء .

و للكشف عن هذه الثيمة لجأنا إلى إحصـــاء الوحدات المعجمية التي تمث بالصلة إلى هذا الحقل الدلالي.

إنَّ الدراسة المعجمية تقنية علمية ذات مستوىً راقٍ؛ لأنها تمتاز بالصرامة في الكشف عن الحقول الدلالية، التي نعزي إليها المواضيع في المدونة؛ ولهذه العلَّة اعتمدنا في محاولتنا هذه ، طريقة (المعجم/قائمة) « فإنَّ النَّظر إلى المعجم من هذه الزاوية الدلالية ، أو

فلنقل إنَّ تناوله بالطريقة الأدبية يصبح أمراً وجيها يستمد مشروعيته من المنهاجية التي تتحكم فيه و من الغايات التي يتوخاها ، و التقنية التي يتبناها هذا التناول هي أنه نظر إلى المعجم – مدة طويلة – على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نصٍ معيَّن ، و كلَّما تردَّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيبٍ يؤدي معناها كونت حقلاً أو حقولا دلالية، و هكذا فإذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا و لم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنَّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناءاً على التسليم بأن ّ لكلِّ خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشِّعر الصوفي معجمه، و للمدحي معجمه، و للغزلي معجمه ...فالمعجم ، لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، و بين لغات الشعراء و العصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنَّها هي مفاتيح النص، أو محاوره التي يدور عليها»[1].

إنَّ بنية الندب و البكاء تتشكل من وحدات معجمية، تتعالق فيها لتجعلها تتمفصل دلاليا و لكن بعيداً عن الاستقلالية التامَّة ضمن النص الذي يحتويها، كما سنرى لاحقاً. هذه الوحدات تمنحها مركزا هاماً من المدونة؛ لتكتسح فضاءاً واسعا في أيِّ نص من النصوص ، و الأمر الذي يخوِّل لهذه الوحدات الفاعلية و الحضور بقوة، هو التكرار؛ أي تكرارها عبر كامل المدونة «إنَّه المفهوم الأساسي الجدِّي فعلاً ، لكنَّه صعب المعالجة لأنَّ مداه أيضا مزدوج ، إنه موضوعي و استكشافي في الوقت نفسه ، فالتكرار هو – و إلى أن يتم استكشاف ابستمولوجي جديد – الوسيلة الوحيدة و التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية ، و تحديدها في البراغماتية الأدبية ، و يمكن لإعادة الواقعة اللغوية لتضعيفها البسيط ، أن يأخذ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد ، أو تكرار الدّال مع مدلول يحقِّق من جديد في كل مرة ، أو تكرار مدلول مع دلالات مختلفة»[2]

إن الجدول الآتي يُحصي الوحدات المعجمية المكررة في المدونة و التي تسعى إلى تشكيل الحقل الدلالي للبكاء :

[1] – محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 1992،ص60

[2] – جورج مولينيه : المرجع سابق

الوحدة المعجمية	تكرارها في المدونة
البكاء (بكلِّ مشتقاتها)	95 مـــــــرَّة
الدمع	58 مـــــــرة
العين	49 مـــــــرة

البكاء كما يتضح في الجدول وحدة معجمية، استدعت بدورها وحدات أخرى لتساهم معها في صنع المعنى العام لهذا الحقل. و البكاء هنا له دلالة تحاول النساء أن تكشف عنها و هي علاقة الخنساء بالمرثي ولدراسة ذلك لا بد أن نضع أمامنا مفهوم السياق كي نبتعد بعض الشيء عن العفوية و عن الخروج بالخطاب عن المقصد الأساس .

- **سياقات البكاء في مرثيات الخنساء لأخيها صخر:**

إن السياق لهو الحجر الأساس المُعتمد في الكشف عن الجانب الدلالي في النص، و لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يُغيَّب أو يُتجاهل؛ لأنَّ « السياق هو الموقف الذي ينجز فيه القول، ذلك الموقف الذي تسهم في تكوينه ظواهر زمانية و مكانية، مع معرفة المتكلمين لهذه الظواهر، و معرفتهم أيضاً للفكرة التي يتواصلون بها»[1]

سنحاول هنا جاهدين الكشف عن دلالة البكاء انطلاقا من السياقات التي ورد فيها معتمدين على نماذج لذلك :

1 – تقول الخنساء في مطلع بائيتها:

يا عين مالك لا تبكين تَسكابـــا إذ راب دهرٌ و كان الدَّهر ريابـــا

فابيكي أخاك لأيتـــامٍ و أرملـــة و ابكي أخاك إذا جاورتِ أجنابـــا

[1] – محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد، المصطلح و النَّشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ، 2006، ص 301

و ابكي أخاكِ لخيلٍ كالقطا عصَباً فقدن لما ثوى سيبـــا و أنهـــابـــا

فالخنساء في الشطر الأول من البيت الأول تحث عينها على البكاء ، ونلاحظ أنَّ هذا الشطر يحيل على البكاء بصورة شاملة ، تجعلنا نتساءل عن سبب البكاء ، و لكنَّ الشطر الأول لا ينفك و يتواشج مع الشطر الثاني ليقدم لنا السبب وراء هذا العويل و البكاء ،لأنّ الأداة (إذ) تحاول أن تبرر السياق و الموقف الباعث على البكاء ؛ فهي أداة ظرفية تكشف عن حالةٍ و ظرفٍ خاصَّين و ذالك حين قولها : "إذ راب دهر و كان الدهر ريابا".

فبكاؤها في هذ المقام نتيجة نازلة حلَّت بها ، بنت من بنات الدهر أصابتها، و يبقى السؤال يطاردنا ما هي هذه المصيبة التي حلت بها؟ فتقول :

فابكي أخاك لأيتامٍ و أرملة و ابكي أخاك إذا جاورت أجنابا

إذن فالمصيبة التي ألَّمت بالخنساء أصابت أخاها ، و نتساءل مرة أخرى ما نوع هذه البلوى التي أصابتها في أخيها : هل هي المرض؟ أم هي الغياب؟ ،أم هي الأسر في أيدي الأعداء؟ و هنا يجيبنا السياق بكل شفافية ، فالتركيز على كلمة الأيتام و كلمة الأرملة تكشفان عن الموقف ، و تخبراننا بأنّ الأخ الذي أصيبت فيه الخنساء إنما هو ميّت و هي في هذا المقام في حالة رثاء له و ندب عليه ، ثمَّ ما مكانة هذا الفقيد بالنسبة للخنساء ؟ إنه الأخ و المجير ، و هو أيضا الفارس الشجاع كما يشير البيت الآتي :

و ابك أخاك لخيلٍ كالقطا عصباً فقدن لمّا ثوى سيباً و نهباً

هنا يمكن أن نكشف عن السياق الذي تبكي الخنساء في ظله ، و هو بعد إنساني بكل مضامينه ، كشفت عنه وحدات معجمية ، تنبق عن وحدة البكاء باعتبارها بؤرة نسقية انطلاقا من وظائف دلالية ذرِّية محددة في الجدول الآتي :

الوحدة المعجمية البؤرة	الوحدة المعجمية الفرعية	وظيفتها الدلالية
ابكي	أخاك – أيتام – أرملة	بعد إنساني يتمثل في الحزن
	جاورت – أجناب	النصرة و الاستجارة
	الخيل – السيب – النهب	الفروسية و القوة و الشجاعة

و وحدة البكاء و تواشجها مع الوحدات الثلاث انطلاقاً من الجدول تحمل دلالات تعود إلى مركز عملية الإبداع أي الشاعرة فهي تبكي:

1 - صخر : الأخ، أب الأطفال، زوج الأرملة.

2 – صخر : النصير، المجير.

3 – صخر : الشجاع، الفارس، مبعث النخوة و الفخر.

وربما يكون أخيراً البكاء طبيعة المرأة الوجدانية، وتركيبتها النفسية، بوصفها أكثر ميلاً للحزن والأسى والبكاء على عكس الرجل من ذلك ، الذي فرضت عليه الأعراف الاجتماعية بأن يتسم بالصبر والتحمل، وخاصة أن العرب كانت تعير من يبكي من الرجال.كما جاء على لسان المهلهل بن ربيعة في قوله :

يبكى علينا ولا نبكي على أحد لنحن أغلظ أكباداً من الإبل

وقول عمرو بن معد يكرب :

وإنا لقومٌ لا تفيض دموعنا على هالكٍ منا وإن قصم الظهر

و السُّؤال الذي يُطرح هن هو الآخر : لماذا تبكي الخنساء أمام هذا المصاب؟ ثمَّ لماذا لم تتوعد و تهدد ؟ أين ذكرها لثأر أخيها؟

إنَّ السياق التاريخي لشعر الخنساء الذي نظمته في رثاء أخيها صخر يذكر لنا أنَّ صخرا قتل، فهو لم يلفظ أنفاسه على فراش المرض، بل موته كان نهاية حتمية لطعنة بالرمح، وعليه إنَّ هذا الحدث لا يحتاج إلى عاطفة البكاء وحسب فالنص الشعري عند الخنساء يتجاوز ثيمات غائبة و تغييب هذه المعان الشعرية أو هذه الثيمات إن شئت فرضته عناصر سياقية ذات سلطة لا يمكن كسرها إلا في حالات نادرة جداً، و يمكن أن نجملها في عنصرين:

1 – المرأة :

إنَّ المبدع هنا يتموقع في حيز جنسي متميِّز يفرض عليه قولاً دون قول ليجعله أسير شرط بيولوجي له أثر بالغ في تأسيس الخطاب الشعري عند المرأة هو الأنثوية و المتمثل عندنا في " الخنساء" في حد ذاتها على أساس أنها مصدر لخطابٍ بعينه ويكفي لفهم ذلك أن نتأمّل قول المهلهل و هو يرثي أخاه كليب :

أصرِّف مقلتي في إثر قـــومٍ تباينت البلاد بهم فغـــاروا
و أبكي و النجوم مطلِّعـــات كأن لم تحوها عني البحار
على من لو نُعيت و كان حياً لقاد الخيل يحجُبُها الغُبـــارُ

ثمّ يقول بعد ذلك حين أفرغ شحنة حزنه في البكاء و التفجع :

و لستُ بخالعٍ درعي و سيفي إلى أن يخلع اللَّيلَ النهارُ
و إلاَّ أن تبيـــد سراة بكـــــرٍ فلا يبقى لهم أبـــداً أثارُ

فشتان بين الموقفين فالخنساء تبكي أخاها و لكنّها جعلت من البكاء سمة لازبة عبر كامل شعرها في بكائها لصخر أو حتى معاوية ،و هي تبكي

2 – العاطفة :

« بعد أن يستعيد الشَّاعر في ذاكرته انفعالاته التي أثيرت حين كان موضوعه أمامه ،يشعر بحاجة قوية إلى التعبير و التنفيس ، و عليه هنا أن يختار صيغة الأداء الخليقة بأن تتجاوب و عاطفته ، و تعبِّر عنها أفضل تعبير»[1]، فعاطفة المرأة مغايرة لعاطفة الرجل مهما كان المثير و الحافز الذي يستفز هذه العاطفة

ثانيا : بنية التابين و المدح :

المدح معطى نصِّي، يمكن للقارئ أن يلحظه في ثنايا المراثي، و هو في القصيدة المرثية تأبين و ذكر لمحاسن الميت، كالبطولة و الفروسية و الجود و السخاء و غيرها من الفضائل التي تدل على كمال النفس و رقيها، و التي تكون باعث من بواعث النظم بالنسبة للشَّاعر. « و لَّما كان قدامة يرى أنَّه لا فضل بين بين المديح و التأبين إلا في اللفظ دون المعنى، كان الرِّثاء عنده هو الذي يُثني على الميِّت بالفضائل النفسية، ومن هذه المراثي ما يجمع الفضائل الأربع مجملاً حيناً، و مفصِّلاً حيناً آخر، و منها ما يشيد ببعض هذه الفضائل، و قد استخلص قدامة هذا الحكم من المراثي القوية التي أثرت على الأقدمين»[2].

« و لمَّا كان التأبين ثناءٌ على الميت ، و تعديداً لفضائله ،و كان من عناصر الرثاء تعديد محاسن الميت ، رأى النُّقَّاد أنَّه لا فرق بين الرثاء و المدح ، و لا فصل بين المدحة و المرثية

[1] – علي عيسى العاكوب: العاطفة و الإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق– سوريا،ط1، 2002، ص 26.
[2] – أحمد أحمد بدوي : أسس النَّقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة ، ط6 ، 2009 ص227.

،إلاَّ أن يُخلط بالرثاء شيء يدل أنَّ المقصود به ميت ، مثل كان ، أو عدمنا به كيت و كيت ، أو ما يشاكل هذا ليُعلم أنَّه ميِّت»[1]، و لهذا كان «ذكر مناقب الميت أمراً لا مناص منه و ليس ذلك لسبب إلاَّ أنَّ النقَّاد بنوا الرِّثـــاء على عـــاطفة سمَّوها عاطفة " الوفاء " و هي تعني عندهم عرفان الجميل و حفظ المودَّة التي كانت تربط الشاعر بالمرثي»[2] و الخنساء انطلاقاً من هذا الحكم تتجلى لنا وفية إلى أبعد حدٍّ يمكن وصفه يتضح بصورة قوية في مدحها لأخيها صخر و الإشادة بمناقبه و فضائله.

إنَّ بنية المدح في ديوان الخنساء تنقسم إلة ثلاثة حقول دلالية لكلِّ حقل معجمه الخاص الذي ينهض بدلالته و الجداول الآتية توضح ذلك :

1 – حـــــقل الشرف و الحسب و المجد :

و هو حقلٌ ثري يوحي بمكانة (المرثي /الممدوح) وفق وحدات معجمية دالة ساهمت في بنائه و تشكيله في الخطاب الشعري لدى الخنساء بيد أنّ تلك الوحدات تستغني بدلالتها ثارة في شكل وحدات أسلوبية صغرى تتمثل في مفردات دالة نفسها و قد تكون مكتفية بذاتها ، و ثارة أخرى في وحدات أكبر منها تأتي في تركيب أو عبارات تدل على معنىً يرفع من شأن الممدوح وفق السياق سواء السياق اللغوي بإجراء الإضافة ،أو النعت ،أو الحال ،وذلك وفق عملية الإسناد ، و وفق سياق الخطاب إنطلاقاً من نمطيته في الإخبار ،و الوصف و السَّرد و الجدول المشار إليه يوضح بنينة هذا الحقل الدلالي :

الوحدات المعجمية الإفرادية و البسيطة	الوحدات المعجمية المركـــــبة
السيِّد ، الجحجاح ، الأحسب ، الوالي ، الحرّ الوعوع ، النقيّ ، العفيف ، الماجد ، الأغرّ ، البرِع المعَمّ ، الحلاحل	المجد حلّته ، الصِّدق حوزته ، إبن السَّادة ،الحامل الثِقل ، إمرؤ طالر ذكره ، ســـــاد عشيرته أمرد ، ترى المجد يهوي إلى بيته ، يرى أفضل المدح أن يكسب حمدا ، تأزَّر بالمجد ثمَّ ارتدى ، نعم المعَمَّم ، مورِّث المجد ميمون نقيبته ، فرعٌ لفرعٍ كريم ، غير مؤشّب ، جلد المريرة ، إبن الأحرار ، حليف المجد– محمود شمائله.

[1] يُنظر المرجع السابق: 224.

[2] علي عيسى العاكوب : المرجع السّابق 83.

ثـــانيا : حـــقل الكرم و الجود

الوحدات المعجمية البسيطة	الوحدات المعجمية المركـــــبة
نحـّار ، عقـــّار ، وَرِع ، مهمـــــار ، ميســـــار ، غَمِر ، السيِّد ، المِدره ، الفيَّاض جـــــواد ، غيـــــّاثاً.	مأوى الضريك ، مهدي الرَّعيل ، الجود علَّته فرَّاج مظلمة ، فكه على خير الغِذاء ، ضخم الدَّسيـــــعة ، بالنَّدى منفقا ، مأوى اليتيم ، غاية المنتـــــاب ، مطعم الجُوَّعِ الهلكى ، أخو الفضـــل ، :ان عصـــمة لمولاه ، كنت لأنا عيشاً ، كان ذا حلمٍ أصيل ، جابر العظم الكسير ، الواهب المئة الهجان ، وهَّـــاب إذا منعوا ، نحَّار راغية ، ماجاء طاغية ، فكَّاك عانية ، للعظم جبَّار ، كريم الجد ، بالخيرات أمَّار ، مهذب ، ليس فاحشا ، مأوى الأرملة ، مُقيل العثرة منَّاع ضيم ، وافي الذمـــام ، ربيعُ هـــــلاَّك ، سمح اليدين ، مختمر القدر ، سمحٌ سجيته ، جزل عطيته للأمانة راعٍ ، غـــــير خـــوَّان ، سمح الخـــــلائق ، عالي البنا.

ثـــــالثاً : حقل الهيـــــئة و الخِـــــلقة :

الوحدات المعجمية البسيطة	الوحدات المعجمية المركـــــبة
أغـــــرّ ، مهفـــهـــف ، أزهر ، الجميل ، الأبيض ، الأبلج ، ضـــــبارم	فتِي السن ، أرج العِـــطـــــاف ، شَثَنُ البراثن ، لاحق الأقراب ، طويـــــل النـــــِّجاد ، رفيع العمـــــاد ، يمشي السبنتى ، جهم المحـــــيا آباؤه من طوال السمك أحرار ، مثل السِّنـــــان ، شَرَنْبَثُ أطراف البنان ، لاجانب العين أنجل ، غير مبطـــــان

رابعـــاً : حـــقل القوة و الشـــجاعة و البـــطولة

الوحدات المعجمية البسيطة	الوحدات المعجمية المركـــبة
أســـد ، حِـــصن ، ليـــث ، جـــلد ، نجـــيب ، فـــارس ، جريئ ، مـــقدام ، جـــلد ، مغـــوار ، مـــجير ، شجـــاع ، بطـــل ضـــرَّار ، نـــفَّاع ، جـــليد ممـــاحل ، ليس نِكسا ، ليس وان.	الفتى الكامل ، الحـامي حقيقته ، ركـــاب لصعب الأمور ، حمَّـــال ألوية ، قـطَّاتع أودية ، شهَّاد أنجية ، للوتر طلاَّبا ، سُمُّ العُداة ، لم يكن للموت هيَّابا ، تخاله عند الوغى أسدا ، حصن شديد الركـــن ، فارس الخـــيل ، كـــهل الحلم ، لا متسرِّع ، لا جامد جعد اليدين ، ظافر بالأمور ، يُقبل الطعن للنُّحور ، فـــارس الحرب ، أخو الحزم في الهيجا ، يرد الخيل دامية ، صلب النَّحيزة ، للداعين نصَّار ، ورَّاد ماء ، للحرب غداة الرَّوعِ مسعار ، شـــهَّاد أندية ، للجيش جرَّار ، حمَّال ألوية ، هبَّاط أودية ، مثل الرديني ، فتى البأس ، حامي العرين ، فارس القوم ، غير خوَّار ، جم نواضله ، ردَّاد عارية ، فكاك عانية، مِدره الحرب ، أشدُّ على صروف الدَّهر ، حسن الطِّعان ، ذو مرة ، مخوف اللِّقاء ، بسال الوديقة ، معتاق الوسيقة ، طلاع مرقبة ، مناع مغلقة ، ضريبته مجذامة هواه

سياق المدح في رثاء الخنساء لأخيها صخر :

و في سياق مدحها لأخيها تقول الخنساء :

المدح في هذا المقام لا يأتي من فراغ إذ لا بدَّ من مثيرٍ يجعل من معاني تأبين المرثي و مدحه تمتاز بحضور قوي في الخطاب الشعري:

السَّيِّد الجحجاح و ابن السَّادة الشّمِّ الجحاجح[1]

[1] الخنساء : الديوان، شرح عبد السلام الحوفي، ص30

فهو رجل يحتلُّ مكانة السِّيادة في قومه ،وينتمي إلى عائلةٍ ، أفرادُها أسياد و ليس من عامة الأفراد و تشير في موطن آخر إلى سيادته و حكمه لقبيلته:

أعيني جودا و لا تجمدا ألا تبكيـــان لصخر النّـــَدى
ألا تبكيان الجريئ الجميل ألا تبـــكيان الفـــتى السَّيِّـــدا
طويل النجاد رفيع العما دســـاد عـــشيرتـــه أمـــردا
إذا القوم مدُّوا بأيديهـــم إلى المجـــد مـــدَّ إليـــه يـــدا
فنال الذي فوق أيديهم مـــن المجد ثمَّ مضى مصعـــدا
ترى المجد يهوي إلى بيته يرى أفضل الكسب أن يحمدا
و إن ذُكرَ المجـــد ألفيته تـــأزّر بـــالمجـــد ثمَّ ارتـــدى[1]

إنَّ تراكم هذه الوحدات إفرادية كانت أو تركيبية تُطرح في فضاء دلالي هو المدح بشتى أشكاله فبعد أن أعياها البكاء و النواح عن المرثي ، يُملأ الفراغ بتذكر هيئته التي كان عليها في محياه و تمثله أمام الشاعرة فتمرُّ أمامها المعاني المدحية التي تفرضها عليه عاطفة الوفاء كما أسلفنا الذِّكر و هذا المقطع أحال على جلِّ الصفات المعنوية و المادية المحسوسة إزاء الممدوح/المرثي و يمكن ترتيبه كالتالي :

الحقل الدَّلالي	الوحدات المُعجمية
الشجاعة	الجريء
الهيئة و الخلقة	الجميل – الفتى – أمرد
المـــــجد	ساد عشيرته – رفيع العماد – مدَّ يده – ترى المجد يهوي إلى بيته – تأزَّر بالمجد
الكرم و الجود	النّـــدى

ونحاول أن نبقى دائماً في رحاب البائية التي مطلعها

[1] – المرجع السَّابق30.

يا عين مالـــكِ لا تبكيـــن تسكابـــا إذ راب دهرُ و كان الدَّهرُ ريَّابـــا[1]

و المقطع المدحي من هذه القصيدة تمثله الأبيات الآتية :

هو الفتـــى الكامل الحامـــي حقيقتـــه مأوى الضريك إذا ما جاء منتـــابـــا

يهدي الرَّعيل إذا ضاقت السبيل بهم نـــهد التليـــل لصعب الأمور ركَّـــابـــا

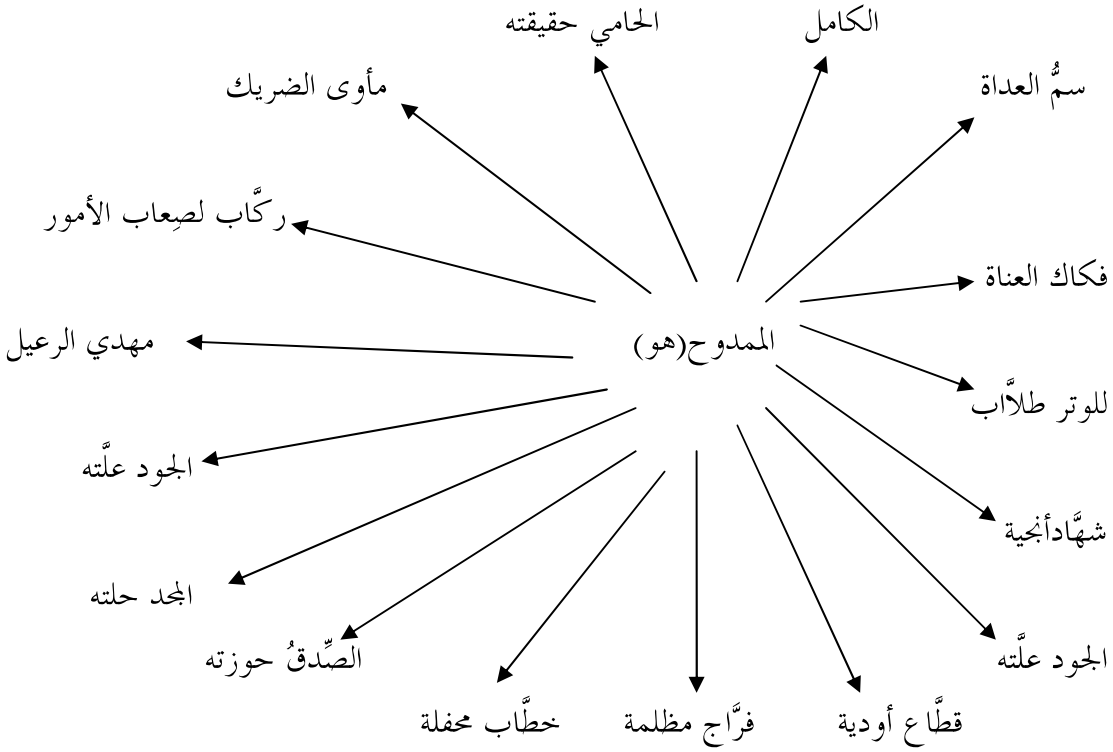
المـــجد حلَّتـــــه و الجود علَّتـــــه و الصِّدق حوزتـــه إنْ قِرنـــهُ هـــابـــا

خطَّـــاب محفلـــة فـــراج مظـــلمـــة إن هابا معضلـــةً سنَّ لـــها بـــابـــا

حـــمّـــالُ ألـــويـــة قطَّـــاع أوديـــة شهَّـــاد أنـــجيـــة للوتـــر طلـــاَّبـــا

سمُّ العُـــداة و فكَّـــاك العنـــاة إذا لاقى الوغـــى لم يكن للمـــوت هيَّابـــا[2]

إذن بؤرة النَّسق هنا التي ينبني عليها هذا الخطاب المِدحي هي الضمير (هو) الذي يعود بالإحالة على صخر ضمن النص و الذي تنبثق منه كل الوحدات الدال على الخصال و المناقب التي كان يتصف به المرثي في حياته و الترسيمة الآتية توضح ذلك :



[1] - الخنساء : الديوان، شرح عبد السلام الحوفي ،ص30.

[2] - نفسه : 35-36.

إنَّ الوحدات الموضحة أعلاه جاءت في الأبيات الآنفة الذكر لتتمركز في حقل دلالي واضح و بيِّن يوحي بصفات الكمال و التميز، دلالة على أنَّ المقصود هو الإشادة و مدح الفقيد، و لم تأتِ هذه البنية إلاَّ بعد استفراغ النفس لشحنة عاطفية مجتها عبر العبرات و العويل و النواح الذي لا يأبى إلا أن يخرج إلى العالم الخارجي، كيف لا و هي دموع أنثى.

بنية العزاء :

قال المبرِّد: « التأسي أن يرى ذو البلاء من به مثل بلائه فيكون قد ساواه فيه فيسكِّن من وجده »[1]

وتعزيتك الرجل تسليتك إياه. والعزاء هو السلو وحسن الصبر على المصائب

« لما توفي رسول الله صلى الله عليه وسلم تولى غسله العباس، وعلي، والفضل، فقال علي: لم أره يعتاد فاه في الموت ما كنت أراه في أفواه الموتى. ثم لما فرغ علي من غسله وأدرجه في أكفانه، كشف الإزار عن وجهه، ثم قال: بأبي أنت وأمي، طبت حياً، وطبت ميتاً، انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد ممن سواك من النبوة والإنباء، خصصت حتى صرت مسلياً عمن سواك، وعممت حتى صارت المصيبة فيك سواء»[2].

إنَّ العزاء إزاء نازلة الموت أمرٌ لا مناص منه ، و هو المحطة الأخيرة التي يقف عندها الشاعر بعد أن يدرك أنَّ للموت سلطاناً لا يُقهر ، يأخذ بالملوك و السوقة ، و الأشراف و الأنذال وهذه الحقيقة كان يعيها عقلاء الناس الذين أوتوا بصيرة و رؤية متميِّزة للحياة و في هذا المعنى يقول زهير بن أبي سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته و من تخطئ يُعمَّر فيهرمِ[3]

و إلى قريب من هذا المعنى يذهب أبو ذؤيب الهذلي :

---

[1] – المبرد : التعازي و المراثي تحقيق محمد الديباجي ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق– سوريا ، (د ط)، 1976،ص 2.

[2] – نفسه 2.

[3] – الأنباري: شرح القصائد السَّبع الطوال، تقديم بركات يوسف هبود ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت – لبنان ، (د ط) ،2005 ، ص 254.

إذا المنية أنشبت أضفارها ألفيت كلَّ تميمة لا تنفع [1]

و الموت فوق كل تصوّر و مقياس سنَّة كونية أشار إليها القرآن الكريم لقول الله تعالى : " كلُّ نفسٍ ذائقة الموت"[2]

ثم نشير هنا إلى أنَّ توجه المصاب بفقد عزيز أو قريب ،أو حبيب إلى مَن حوله مِن النَّاس الذين أخذوا أمرهم مما ألمَّ به يُخفف عنه وطأة المصيبة و وقعها عليه ، فإنَّ حالتهم و آلامهم و همومهم و أحزانهم التي تنفطر لها أكبادهم ،و تنخلع لها قلوبهم هي أنس له و عزاء له لأنَّ البلية إذا عمَّت بين الناس خفَّ وصَبُها ، و الشعراء الذين جادت قرائحهم بروائع الرِّثاء تعزوا و تأسوا في مراثيهم ، فنرى مثلاً أوس بن حجر و هو يرثي فضالة بن كلدة يطلب من نفسه عدم الجزع ، و عليها التسليم بما وقع :

أيَّتها النفس ، أجملي جزعا إنَّ الذي تحذرين وقع[3]

« قال أبو الحسن المدائني: كانت العرب في الجاهلية وهم لا يرجون ثواباً ولا يخشون عقاباً يتحاضون على الصبر، ويعرفون فضله، ويعيرون بالجزع أهله، إيثاراً للحزم وتزيناً بالحلم، وطلباً للمروءة، وفراراً من الاستكانة إلى حسن العزاء، حتى إن كان الرجل منهم ليفقد حميمه فلا يعرف ذلك فيه. يصدق ذلك ما جاء في أشعارهم، ونثر من أخبارهم. قال دريد بن الصمة في مرثيته أخاه عبد الله:

قليل التّشكّي للمصيبات حافظٌ مع اليوم أدبار الأحاديث في غد

صبا ما صبا حتّى إذا شاب رأسه وأحدث حلماً قال للباطل ابعد

قال أبو عبيدة: كان يونس بن حبيب يقول: هذا أشعر ما قيل في هذا الباب.»[4]

و في سياق دراسة بنية الموضوعات في شعرالخنساء ،نسعى إلى استكناه بنية العزاء ،و مدى حضورها في الديوان و تفسير ذلك ، فالخنساء تعزت في مصابها بأخيها و أشارت في ما نضمت إلى أنَّه لولا كثرة الباكين حولها لقتلت نفسها ،و العزاء و التأسِّي في المدونة بنية

[1] - أبو العباس المفضل بن محمد الضبي : المفضَّليات، تحقيق عمر فاروق الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1، 1998، ص412.

[2] – آل عمران : الآية 185.

[3] – أوس بن حجر : الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1979، ص53.

[4] – المبرد : المرجع السابق،ص4.

فرضها السياق ،أي سياق الموقف كما سنرى و ما لاحظناه أنَّ هذه البنية استعصت عن الاحصاء بعض الشيء و ذلك لقلة الوحدات المعجمية القارَّة التي يمكن اتِّخاذها معياراً دَّالاً على الموضوع في الديوان مباشرةً ،فقد جاءت خاضعة للنظم و التراكيب ،و لبعض الأركان اللِّسانية غير المكتفية بذاتها ، وإنَّما السلطة في ذلك دائما للسِّياق كما ذكرنا آنفاً ،و هذا ما استوجب علينا اختيار عيِّنات لتقصِّي وحدة العزاء .تقول الخنساء :

لا بدَّ من مـــيتة في صرفها عبر و الدهر في صرفه حول و أطوار[1]

تخبو نار الحزن في سياق الخطاب الشعري لهذا البيت، و تَّمحي كلّ أثار الطيش، و الهشاشة، و تغيب الشخصية الأنثوية المتميزة بالعويل و النواح التي رفضت في أحيان كثيرة نواميس الكون و خاصّة سنَّة الموت، ذلك الرَّفض الذي ركَّبه فيها جنون العرف، و سذاجته و ضيقه، و التآلف البشري الذي يحيا في ظل الصور و حب الدنيا لا حب الحياة و يفسر قولنا هذا سياق بيت المتنبي:

و من لم يعشق الدُّنيا قديما و لكن لا سبيل إلى الوِصـــال

نصيبك في حياتك من حبيبٍ نصيبك في منامك من خيالٍ[2]

لكنَّ الخنساء أدركت أنَّ الموت أمرٌ لا مفرَّ منه و لذلك تؤكِّد بالنَّفي "لا بد" هذه الحقيقة فهو ثابت من الثوابت الكونية التي تتجاوز كل الاعتبارات كما ذكرنا آنفاً فهي تتدارك نفسها بعد البكاء و هي مرحلة حضور للذات الواعية بعد غفوتها و غيابها في بنية البكاء و الندب.

وذلك أنَّ العزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين تنبض بالتفكير في حقيقة الموت و الحياة، و تنتهي إلى معانٍ فلسفية تعجُّ بالحكمة، يحمِّلها الشاعر العزاء إلى نفسه و الآخرين.

فقولها: ((لا بدّ من ميتة في صرفها عبر)) رؤية وجودية وقفت أمام مفهوم ثنائية الموت و الحياة وقفة تأمل أصدرت عبرها حكماً تقريرياً أكَّدته دلالة النفي.

[1] الخنساء : الدِّيوان، شرح عبد السلام الحوفي39.

[2] ناصيف اليازجي : العرف الطِّيِّب في شرح ديوان أبي الطيِّب ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، (د ط) ، (د ت)،19/2

هذه النظرة يعاضدها قو ل زهير بن أبي سُلمى:

و من هاب أسباب المنايا ينلنه و إن يرق أسباب السَّماء بسلَّم [1]

و إذا تأملنا قولها :

إن يك هذا الدَّهر أودى به و صار مسحاً لمجاري القطار

فكلُّ حيٍّ صائر للبلـــى و كلُّ حبلٍ مرَّة لاندثـــار[2]

وجدناه يُصعِّد من انتشار مفهوم التأسي للشاعرة عبر قصائدها ، فهذا السياق يوحي بنبرة حزينة و لكن فيها شيئ من الرّصانة ،فهي الآن تيقنت من أن مصابها اليوم هو مصاب الآخر غداً مثلما أصاب غيرها أمس فعلام الحزن و الجزع إذاً ؟

و قريب من هذا المعنى قول لبيد العامري :

فلا جزع إن فرَّق الدَّهرُ بيننا و كلُّ فتىً يوماً به الدَّهر فاجع[3]

إن بنية العزاء في ديوان الخنساء تتوزع عبر أسلوبٍ تعبيري يحمل ملامحاً لنموذج الشخص الناضج الذي يحيل على فهمٍ واعٍ لتقلبات الدهر ، و ثوابت الحياة و متغيِّراتها و شاهد ذلك إذ تقول :

إنَّ الزَّمان و ما يغنى له عجب أبقى لنا ذنبا و استُؤصل الراس

أبقى لنا كل مجهول و فجَّعنا بالحالمين فهم هـــام و أراماس

إنّ الجديدين في طول اختلافهما لا يَفسُدان و لكن يَفسُد النَّاسُ[4]

و في الأخير كنَّا قد أشرنا سابقاً إلى أن العزاء بكلِّ وحداته الدَّلالية ، وردت كإشارات في المدونة استعصت عن الاحصاء ، الأمر الذي حملنا على اختيار هذه الشواهد ، قصد قراءتها و لو قراءة عابرة.

---

[1] أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلَّقات العشر ،دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، (د ط) ، 1913 ،ص 61-62.

[2] الخنساء : الديوان شرح عبد السلام الحوفي53.

[3] لبيد بن ربيعة : الديوان ، شرح الطوسي، تحقيق حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، (د ط)، 2004، ص 112.

[4] الخنساء: الدّيوان، شرح عبد السلام الحوفي63.

الفصـــــل الثـــاني

بنيـــة الإيقاع

توطئـــة

1 – الإيقاع الخارجي

1. الـــوزن
2. القـــافية
3. الـــرَّوي

2 – الإيقاع الداخلي

1. المقاطع الصوتية
2. التكـــرار

الإيقـــــاع في شعر الخنســـاء:

توطئة :

إنَّ دراسة الإيقاع في هذا الفصل كبنية من بنى النص الشعري ، قصد الكشف عن تميُّزٍ ، و استعمال خاص و فريد يحيلنا إلى الحديث عن المفهوم و المصطلح أوَّلاً ، و لأنَّ الإيقاع يفترض وجود صنوٍ له طالما كان محلَّ نقاشٍ بين النُّقَّاد ، و هو الوزن ؛ لهذا يُصبح من الضَّروري أن نؤسِّس منذ البداية لدراسة الإيقاع لدى الخنساء أسلوبياً، انطلاقا من الوقوف على المصطلحين

كان الباحثون يرون أنَّ مصطلح الإيقاع ظلَّ غائباً من النَّقد العربي الكلاسيكي بشكل عام و عل العروض بشكل خاص ، و يشير الدكتور : يوسف اسماعيل إلى تفسيرهم لهذا الغياب بقوله : « و لعلَّ أسباب وقوع ذلك اللَّبس تتجلَّى في أمرين :

الأول : انتشار لفظ الإيقاع بمعناه الإصطلاحي في علم الموسيقى، في جل الثقافة العربية الكلاسيكية

الثاني : عدم الوقوف على تكوينه الثاني ؛ المشترك الدَّلالي الثابت و الدلالة المُضافة المتغيِّرة»[1]

بيد أنَّ اللّبس لا يتجلى في حدود تعريف مصطلح الإيقاع ، بل يتعقد أكثر عندما يُقرن بصنوه ((الوزن)) ، فالكثير من الأذهان يكتنفها هذا اللبس حول المفهومين .

« أمَّا الإيقاع فمصدره في الشعر العربي القديم تِكرار التفعيلة الواحدة بما تنطوي عليه من أحرف متحرِّكة و ساكنة ، ينبعث عنها نغم متميِّز محدد الزمن و البنية الصوتية »[2] لكنَّ الوزن يشمل كل هذه التفعيلات في نظر بعض الدَّارسين ، فيكون وِحدةً تتشكل من هذه الوحدات « فالوزن يعني أن يتألَّفَ البيت الشعري من وحدات نغمية عددها واحد في كلِّ أبيات القصيدة ، أي أنَّه يعني مجموع التفعيلات »[3] ، و شغلت دراسة الإيقاع حيِّزاً كبيراً من اهتمامات الدارسين ، و هو عندهم عنصر مهمٌّ ينبني عليه الخطاب الشعري « فهو الضلع الذي لا يكتمل المثلث الشعري إلاَّ به، و قد لا تكون للنَّص بنية فنية بدون وجوده »[4] و هو من وجهة نظرٍ أخـــرى

[1] – يوسف اسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا، ط1، 2004، ص8

[2] – عيسى علي العاكوب: العاطفة و الإبداع الشعري، ص223

[3] – نفسه :223

[4] – علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس للنشر و التوزيع ، البحرين ، ط1 ، 2006 ، ص34

« يَمثُلُ في جملةٍ من المظاهرِ بحيث كأنَّه كلّ شيء يشكل في نفسه و مع غيره أيْضاً إيقاعاً إذا تكرَّرَ على سبيل التَّناقض و الاختلاف ، كتعاقب الفصول مثلاً»[1]

و نعود لنشير إلى أنَّ النقاد درسوا القصيدة العربية باعتبار الثنائية " الإيقاع و الوزن" على صعيد مستويين موسيقيين ، و ذلك حين يذهبون إلى أنَّ الإيقاع أشمل من الوزن « فهو أعمّ من الوزن الذي دُرِست تحته موسيقى الشعر العربي»[2] ؛ فقسموا حينها موسيقى القصيدة إلى قسمين : قسم خارجي ، و قسم داخلي ، و يقول الدكتور يوسف حسين بكَّار في هذا الصَّدد : « موسيقى القصيدة في النَّقد الحديث قسمان : خارجية يحكمها العروض وحده ، و تنحصر في الوزن و القافية ، و داخلية تحكمها قِيَم صوتية باطنية ، أرحب من الوزن و النَّظم المجرَّدَيْن ، و هي كذلك عند "كودول" Couddwel الذي يحصرها في الإيقاع النَّوعي و الطَّبيعي في اللُّغة و هما من خصائص الشعر»[3] ، و سنتناول الموسيقى الشعرية و بنية الإيقاع في شعر الخنساء من هذا المنطلق ، مقسمين إيَّاها إلى إيقاع داخلي ، و إيقاع خارجي .

1 – الإيقاع الخارجي :

1 – 1 الوزن :

حفل النَّقد العربي بالوزن الشعري و أعطاه مكانة عالية ، تصنَّف على أساسها القصيدة، و لقد « قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن و القافية ، و قد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية و أوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري، وجد أنَّ هذه الأنماط الإيقاعية تقع في خمسة عشر بحراً، ثمَّ جاء الأخفش و كشف عن البحر السَّادس عشر»[4]. و لم تُقْتصَر أبحاث و اجتهادات النقاد القدامى في تحديد أنماط البحور و الأوزان الشعرية فحسب، بل تعدتها إلى دراسة العلاقة بين هذه الأوزان و الموضوعات، و إذا كان لا بدّ من الوقوف عند العلاقة بين الوزن و الموضوع، فإنَّه يجب بالضَّرورة الوقوف حيال العاطفة؛ لأنَّه ما من موضوع يطرقه الشاعر أثناء نظمه إلاَّ و له محفِّز عاطفي يحتويه، بيد أنَّ هذه الدراسات المتعدِّدة لم تتوصل إلى كشف علميٍّ يبرر ارتباط الوزن بالموضوع و بالتالي الوزن بالعاطفة،

---

[1] – عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنَّشر و التوزيع ، وهران – الجزائر ،(د ط) ،2003 ، ص 226.

[2] – يوسف اسماعيل : المرجع السابق ص8

[3] – يوسف حسين بكَّار : بناء القصيدة في النَّقد القديم ،دار الأندلس ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1983 ص193.

[4] – حسني عبد الجليل يوسف: دراسة فنية و عروضية، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب،(د ط)، 1989 ،ص1/37

فبالاحتكام مثلاً لشعر الرِّثاء نجده يتوحد تحت سيطرة عاطفة الحزن على قائله ، و بالرَّغم من هذا فإنَّ أوزانه تأتي متباينة و مختلفة من شاعر إلى شاعر ، فمن المغالاة و الحيف أن نذهب في تصورنا إلى فرض مساواة بين عواطف الشُّعراء و وجدانياتهم في الموضوع الشعري الواحد ، إذ أنَّ اختلاف البنية الفسيولوجية بين الشعراء لا تفترض أن تكون عاطفة الحزن ذات مستوى واحد من حيث التوتر و التأثر ، و من جهة أخرى ؛ فإنَّ مكانة الفقيد المرثي بالنسبة للشَّاعر ، و مدى قُربه منه ، هي التي تحدِّد مدى قوة هذه العاطفة ، فالتجاوب على صعيد القول الشعري في سياق الرِّثاء تحدده عناصر عديدة يمكن أن نُدرجها في سياق الموقف ؛ الذي تتحكم فيه هو الآخر العناصر السالفة الذِّكر بل إنَّنا نلفي أن الوحدة الموسيقية تكون عَصِيَّةً عن التحكم بالنسبة لشَّاعر الرِّثاء فيصعُبُ عليه اختيار الوزن الذي يَجعله مطية لنظمه، و قد يكون مردّ ذلك إلى التباين في حالات الحزن التي تجتاح نفسية الشَّاعر من درجة إلى درجة ، و هذا ما يتجلَّى لنا في شعر الخنساء ، و هي الشاعرة التي ظلَّت أسيرةً للحزن منذُ فقدها لأخويها، و انسدل هذا الحزن المستديم في أوزانٍ عدَّة تتناسب مع قوة هذا الحزن و فتوره، و مع انفعالها الهائج و حزنها الهادئ الرتيب. فهي في اكتساح الانفعال القوي و السَّريع لها، تحت وطأة تذكُّر أخويها تخيَّرت لنظمها بحر السَّريع فتتواشج حينها تسارع إيقاعات الوزن مع سرعة نفسها المضطربة و سرعة نبضها فتقول على إثرِ ذلك :

إن كنتِ عنْ وَجدك لم تُقصري و كنتِ في الأسوة لم تُعــذري
فإنَّ بــالعُــقــدة من يَلْبــنٍ عُبــرَ السُّرى في القُلصِ الضُمَّر[1]

ثمَّ نجد بحر الرَّمَل يتقبَّل منها هذا التوهج و الاضطرام في الانفعال فتقول ناسجة على منواله

عينِ جودي بدُموعٍ منهمــرْ و ابكيا صخراً بكاءً غير ســرْ[2]

و ما تكاد نار الحزن المُستعر تخبو لديها حتى نراها تنشئ في البحور الطويلة ، مجتاحة إياها خلجات حزينة هادئة ، فيتأتى لها إذّاك النَّظمُ على إيقاع تفعيلات البحور الطويلة ، فتقول مثلاً :

فشأن المنايــا إذ أصابك ريبُها لتغدُ على الفتيان بعدكَ أو تسْري[3]

---

[1] – الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، (د ط) ،(د ت) ،ص42 – 43

[2] – الخنساء : الديوان ،شرح ثعلب ، تحقيق فايز محمد ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط) ، 2005، ص244.

[3] – الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي ص42

و تقول أيضاً في سياق مماثل :

كلُّ ابنِ أنثى بريبِ الدَّهر مرجوم و كلُّ بيتٍ طويل السَّمكِ مهدوم[1]

و هذا جدولٌ يوضح البحور التي اتَّخذتها الخنساء أوزاناً لقصائدها :

البحر	عدد القصائد
الطويل	13
البسيط	11
الوافر	10
الكامل	08
المتقارب	06
السريع	05
الخفيف	02
الرمل	01

عند استقراء الجدول نجد أنَّ : الطويل ،و البسيط ، و الوافر ، و الكامل كان لهم الحظ الوافر من النَّظم لدى الشاعرة ، ثم يأتي بعد هذه البحور بنِسب قليلة كلٌّ من : المتقارب ، و السريع ، و الخفيف ، و الرَّمل ، بينما بقية البحور لم تعتمدها في شعرها على الإطلاق. و الجدول الثاني يوضح نسبة البحور المستعملة في الدِّيوان :

البحر	النسبة
الطويل	% 23.00
البسيط	% 19.64
الوافر	% 17.85
الكامل	% 14.28
المتقارب	% 10.71
السريع	% 8.92
الخفيف	% 3.57
الرمل	% 1.78

[1] – الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي ص89

إنّ النتيجة التي يمكن أن نخلص إليها هي أنَّ الشاعرة لم تخرج على النسق الموسيقي القديم و يمكن أن نلمس ذلك من خلال الإحصاءات التي تقدِّمها بعض كتب موسيقى الشعر العربي ، إذ يطرح الدكتور إبراهيم أنيس الإحصاء الآتي[1] :

البحر	النسبة
الطويل	34.00 %
الكامل	19.00 %
البسيط	17.00 %
الوافر	12.00 %
المتقارب	05.00 %
الخفيف	05.00 %
الرمل	05.00 %
السريع	04.00 %
المنسرح	01.00 %

ثمّ أنَّه ليس ثمةَ أيّ مؤشِّر لوجود علاقة بين الوزن و الغرض في شعرها إلا العلاقة التي تتحكم فيها العاطفة، و هذا ما أشرنا إليه في الأبيات التي استشهدنا بها لندلّلَ على ذلك
لكنَّ عملية الانتهاك و الخرق طالت الوزن في حد ذاته ، و يَمثُلُ ذلك على صعيد التفعيلات ،إذ اجتاحتها الزِّحافات و العلل بصورة ملفتة للنَّظر و لعلَّ الجدول الآتي يوضِّح ذلك بشكلٍ أفضل :

[1] – ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط2، 1952، ص 189

القصائد	مجموع التفاعيل	نسبة التفاعيل السليمة	نسبة التفاعيل المزاحفة
قذىً بعينك	288	%51.39	%48.61
يا عين جودي	156	%34.61	%56.38
ألا ما لعينك	248	%52.82	%47.18
بكت عيني	126	%28.88	%61.11
أبنت صخر	150	%37.33	%62.67

إنَّ تفسير النسبة الكبيرة من الزحافات التي نالت حظها الوافر من القصائد في الجدول لا يبدو أمرا يسيرا لأن قضية الفصل في الجانب الموسيقي للقصيدة العربية لا تزال قائمةً كما أشرنا سابقاً ، و ليس من السهل أن نجد لها صلة بالغرض أو المعنى الخاص بالبيت أو القصيدة كوحدة كلِّية، و إنَّ دراسة الوزان في هذا السياق ليس لذاته؛ لأن هذا الأمر تنهض به الأبحاث المخصَّصة لموسيقى الشعر، و دراسته هنا لا تعدو أن تتجاوزه كوسيلة، و سمة أسلوبية، و عليه يبقى السُّؤال الذي يفرض نفسه بقوة في هذا الفصل هو: ما المُؤشِّرات الدالة على وجود إجراءٍ أسلوبيٍّ متميِّز يطال موسيقى شعر الخنساء؟.

إنَّنا و نحن نغادر دراسة الوزن في شعر الخنساء نخرج بنتيجةٍ مفادها أنَّ الإيقاع الخارجي المتمثل في التفعيلات التي قعَّد لها الخليل لا تنبئ بجديد بالنِّسبة لشعرها، و عليه يبقى المُعوَّل عليه هو عناصر أخرى من الإيقاع لشعر الخنساء، و هنا نتساءل : ماذا عن القافية؟ ، و ما هو البعد الذي يُمكن أن تكشف عنه في النص الخنساوي؟ ، أم تُراه يكون مجرد قالب أُكرهت عليه الشاعرة ؟ .إنَّ هذا السؤال قد تكون الأسطر القادمة كفيلة بأن تجيبنا عنه و لو نسبياً.

1 – 2 القـــافيـــة:

و هي ركن آخر من أركان القصيدة ، يدخل في البناء الموسيقي لها ، و لقد حظيت باهتمامٍ كبيرٍ لدى دارسي الشِّعر العربي منذ القديم ، و قد تعدّدت التعاريف لها و من أهمِّها ما ورد عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها « السَّاكنان الأخيران من البيت و ما يتوسَّطهما مع حركة ما قبلهما»[1]

[1] – مصطفى حركات : نظريات الشِّعر ، دار الأفاق – الجزائر ، (د ط) ،(د ت)، ص 13.

و هي في علم العروض « مجموعة أصوات تكون مقطعاً واحداً موسيقياً، يرتكز عليه الشَّاعر في البيت الأول ، فيُكرِّره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المُفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصَّوتي مُزدَوجا في كلِّ بيت بين شطره و عجزه (كما في القوافي المزدوجة)»[1] و تواجدها في آخر البيت هو الذي منحها هذا الاسم « فسميت القافية لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلاناً إذا تبعته »[2]

« و ليست القافية وقفاً على الشعر العربي، بل هي عامَّة عند أكثر الأمم و إن كانت غالبة عند العرب، و يبدو أنَّ القافية طريقة طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثيرٍ من الأمم »[3]

و القافية عند النقَّاد العرب تصنَّف حسب طبيعة الحروف التي تُحيط بالرَّوي إلى :

أ)- قافية مقيَّدة : و هي تلك التي يكون فيها حرف الرّوي ساكن؛ أي قُيِّد عن انطلاق الصِّوت به فالقافية مثلاً في بيت قول لبيد مقيدة حين يقول :

تمنـــى ابنتايَ أن يعيشَ أبوهما و هل أنا إلاَّ مِن ربيعةَ و مُضر[4]

ب)- قافية مطلقة: و هي القافية التي يكون فيه الرَّوي مُتحرِّكاً؛ أي أُطلِق الصوت به مثل قوله :

و ما المالُ و الأهلون إلاَّ وديعة و لا بدَّ يوماً أن تردَّ الودائـــعُ[5]

« و تُصنَّف القافية حسب حركاتها إلى: المتراكب، و هو ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين، و المتدارك و هو حرفان متحرِّكان بين ساكنين، و سُمِّيَ متدارِكاً لتوالي حرفين متحرِّكين بين ساكنين، و المتواتر هو حرفٌ تحرِّك بين ساكنين، و المترادف اجتماع ساكنين في القافية، و سُمِّي بذلك لأنَّ أحد السَّاكنين يردف الآخر».[6]

و الأمر الذي يجب الإشارة إليه هو أنَّ القافية تكون مقيَّدة و مطلقة من حيث الصَّوت و هذا ما يتحكم فيه الحروف التي تتكون منها، و يمكن أن نمثل للقصائد ذوات القافية المقيدة بالأبيـــات الآتية :

---

[1] – عبد الرِّضا علي : موسيقى الشِّعرالعربي قديمه و حديثه، دار الشروق للنَّشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط1 ، 1997، ص 168

[2] – حسني عبد الجليل يوسف : المرجع السابق ، ص 139/ج1

[3] – يوسف حسين بكار : المرجع السابق ، ص 176

[4] – لبيد بن ربيعة : الديوان ، شرح الطُّوسي ، تقديم :د.حنَّا نصر الحتي ،دار الكتاب العربي –بيروت –لبنان 0(د ط) 2004، ص73

[5] – نفسه :ص111.

[6] – الخطيب التَّبريزي : الوافي في العروض و القوافي ، تحقيقف فخر الدِّين قباوة ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط4 ،1986 ص 198 – 199.

1 – ألا يا عيــن فاهمــري و قلَّــت لــمرزئــةٍ أُصِــبتُ بــها تولــتْ
2 – يا عيــن جــودي بــالدمــــو ع المــستَــهــلاَّتِ الــسَّــوافــحْ
3 – يــا عيــن جــودي بالدُّمــــو ع علــى الفتــى القــرمِ الأغــرْ
4 – يا عين جودي بالدُّموعِ الغزار و ابكــي على أروعَ حــامي الذِمــارْ

أمَّا القصائد ذوات القوافي المطلقة فمثالها :

1 – نهيــن النُّفــوس و هــون النفــو س يــوم الكريهــة أبــقــى لهــا
2 – إن كان صخر تولَّى فالشَّمات بكمْ و ليس يشمتُ من كانت له طومُ
3 – فقد أصبحت بعد فتــى سُليــمٍ أفرِّج هــمِّ صــدري بالقريــضِ
4 – يا عين ما لكِ لا تبكين تسكابــا إذ راب دهرٌ و كان الدَّهــرُ ريَّابــا

إنَّ الشَّاعر في الرِّثاء يسيطر عليه شبح الحزن و تأجج الأحاسيس و توتر المشاعر فلا يكاد ينعم بالحياة حتى ينغِّص عليه تذكر الذين كان يعيش معهم محبوراً لحظاته الراهنة فتلمع عيناه بدموع الحزن ، و يتأوّه حينها متألِّماً، و يدوي صوته في اللَّحظة ذاتِها عبر قافية قصيدته المطلقة، لتخرج إلى العالم كصدىً لصوت نفسه عبر المُجرى فتتلاون الحركات بين كسرٍ و ضمٍّ و فتحٍ

و بعد عمليةٍ احصائية للقصائد في شعر الخنساء ألفينا جلَّ قصائد الشاعرة مطلقة بنسبة 87.50% أمَّا النِّسبة المتبقية و التي تتمثل في : 12.50% فقد جاءت مقيَّدة.

و تأتي القافية المطلقة مثلما أشرنا سالفا صوتاً يتصاعد عبر الأفق ليفرغ الشحنة التي تصعق الشاعر أثناء نزول الكارثة ، أو عندما يستفزه مخزون الذاكرة ، الذي يحتفظ بذاكرة الأنس و الألفة التي كانت تجمعه مع الفقيد و خاصَّة إذا كان من أعز النَّاسِ إليه ، و لنا أن نتأمَّل مثلاً يائية مالك بن الرَّيب و هو في حالة الاحتضار :

فللّــه درّي أُتــركُ طائعــا بنيَ بأعلى الرقمتين و ماليا
ودرّ الظِّباءِ السانحات عشيَّةً يخبرْن أنِّي هالك ورائيا[1]

[1] – نور الدين السد : المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب ، مجلَّة اللُّغة و الأدب، العدد 14، 1999، معهد اللغة العربية و آدابها ، الجزائر ، ص29.

فجزع مالك بن الريب و صعوبة الموقف و ضياع الحزم من يَدِه و هولديغ بوادي الغضا بعيداً عن الأهل ، يعاني نزول الموت بساحته هو الذي فرض عليه إطلاق صوته عبر الياء ، و هي ياء البكاء في الفعل و اسم الفاعل و ذلك حين يقول :

يا ليت شعري هل بكت أمُّ مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا[1]

إنَها لحظة رهيبة لا يمكن كتمانها ، و لا يمكن أن يتجرعها صاحبها ليعيدها إلى قرارة نفسه ، و ليس باليد حيلة إلا الصُّراخ و إطلاق الصَّوت عاليا عبر الفضاء .

و بالرُّجوع إلى ديوان الخنساء يتجلَّى لنا سياق التفجع و البكاء و العويل عبر قوافي شعرها المطلقة ، فهي قوافٍ ملؤها صراخ و نحيبٌ يدوي الكون حزناً على أخويها فتقول :

أعيني جودا و لا تجمدا ألا تبكيان لصخرٍ النَّدى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السَّيِّدا[2]

فكلمتي (النَّدى – السيِّدا) تلائمان وزن كلمة (البكا) المغيَّبة في الفعل (تبكيان) لأن ألف الإطلاق أسعفتهما لاستجابة النحيب الذي يجتاح فضاء البيتين.

و هذا لا يعني أنَّ القوافي المقيَّدة لا تتلاءم و عاطفة الحزن ، و لكنَّها تتناسب معه في مرحلة من المراحل،و قد تكون تلك المرحلة بعد أن تهدأ النفس و تكفَّ عن عويلها و نحيبها و ندبها ، و هي المرحلة التي تأتي بعد تباعد المسافة الزَّمنية بين نزول الكارثة و لحظة الشاعر الراهنة ، و وقتئذٍ تكون عاطفة الشاعر هادئة رتيبة و لكن تعتمها مسحة من الكآبة.

1 – 3 الروي:

هو من الحروف التي تتكون منها القافية « فلا يكون الشعر مقفىً إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات»[3]

و هو الحرف الأهمّ الذي يتحكم في عملية الإطلاق و التَّقييد لأنه « الحرف الذي تُبْنى عليه القصيدة و تُنسبُ إليه ، فيُقالُ قصيدة رائية أو دالية ، و يلزم في آخر كلّ بيت منها ، و لا بدَّ لكلِّ شعرٍ – قلَّ أو كثُرَ – من الروي »[4]

---

[1] – المرجع السَّابق

[2] – الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي ،ص35

[3] – ابراهيم أنيس: المرجع السَّابق 245.

[4] – نفسه ص 200.

«و للرَّوي ثلاثة منازل :

أ - يقع الرَّوي في آخر البيت و تكون حينها القافية مقيَّدة.

ب –يقع في الرُّتبة ما قبل الأخيرة، و الوصل في هذه الحالة أحد ثلاثة أحرف: الواو، الياء، الهاء.

ج - يقع الرَّوي قبل حرفين من نهاية البيت، و ذلك عندما يكون الوصل هاءً متحرِّك»[1]

و الدكتور إبراهيم أنيس يذهب إلى « أنَّه يُمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشعر العربي:

أ – حروف تجيء روياً بكثرة و إن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشُّعراء و هي (الراء، اللاَّم، الميم، النون، الياء، الدَّال، السِّين، العين)

ب – حروف متوسِّطة الشُّيوع و تلك هي (القاف ، الكاف ، الهمزة ، الخاء ، الفاء ، الياء ، الجيم)

ج - حروف قليلة الشُّيوع و هي (الصّاد ، الطَّاء ، الهاء ، التاء ، الضاد ، الثاء)

د - حروف نادرة في مجيئها روياً : (الذَّال ، الغين ، الخاء ، الشين ، الزَّاي ، الظَّاء ، الواو)

و هذا التفاوت في الشُّيوع لا يُعْزى إلى ثقل في هذه الحروف أو خفة ؛ بقدر ما يُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة»[2]

و يتجلَّى الرَّوي جمالياً باتِّحاده و تموقعه كآخر صوت في الأبيات و ذلك حين يعكس صدى صوته على القصيدة هرمياً ، فيمنحها اسمه و يتبناها ، فتُنسب إليه ، و على هذا الأساس يُقال : قصيدة دالية ، أو ميمية ، أو رائية ، أو لامية ألم تر النُّقَّاد يقولون لا مية الشنفرى، و لا يقولون قصيدة الشَّنفرى، فهو عنوان لها، و الرَّوي يسحب ظلاله على كامل القصيدة و يخلع عليها نسقا جماليا خاصّاً من النَّاحية الصَّوتية ، فيزرع فيها دلالة معينة إنطلاقاً من صفاته، و عبر قوته و ضَعفِه.

و عندما يأتي شعر الرِّثاء محمَّلاً بعاطفة الصِّدق المتجلِّية في التهاب المشاعر و اهتزازها، و هيجان أمواج القلق حيال فقد العزيز، فإنَّ ذلك يتراءى للقارئ عبر لغة القصيدة المرثية، و

[1] – إبراهيم أنيس : المرجع السَّابق ص74.

[2] – محمد جمال صقر : علاقة عروض الشِّعر ببنائه النَّحوي ، مطبعة المدني ، المُؤسَّسة السعودية – مصر ، ط1 ،2000، ص 178 – 179.

الرَّوي يعتبر وحدة لغوية (فونيماً) ضمن القصيدة يساهم في بنائها ، لأنَّه الصوت و الحرف المتكرِّر فيها ، يُلقي بسلطانه على فضائها أفقياً و عمودياً ، و هو لم يدخل القصيدة دون استأذان بل طرق الأبواب عبر نفسية الشاعر و ما تحمله من عواطف و مشاعر ، و لذلك سيكون روحاً موسيقية و دلاليةً توائم روح الشاعر. و لاستكناه طبيعة الروي في قصائد الخنساء نتوسل بالجدول الآتي الذي يعكس أحصاءات الحروف لتي جاءت روياً :

حرف الرَّوي	صفتـــه	مخـــرجه	وروده في القصائد	النسبـــة
الرَّاء	مجهور	لثوي	12 قصيدة	%21.42
اللام	مجهور	لثوي	10 قصـــائد	%17.85
البـــاء	مجهور	شفوي	5 قصائد	%08.92
الميم	مجهور	شفوي	5 قصائد	%7.14
الثاء	مهموس	أسناني	3 قصائد	%5.35
الحاء	مهموس	حلقي	3 قصائد	%5.35
العين	مجهور	حلقي	3 قصائد	%5.35
القاف	مجهور	لهوي	2 قصيدة	%3.57
الدَّال	مجهور	لثوي أسناني	2 قصيدة	%3.57
الهاء	مهموس	حنجري	2 قصيدة	%3.57
السين	مهموس	لثوي أسناني	2 قصيدة	%3.57
الفاء	مهموس	شفوي	2 قصيدة	%3.57
النون	مجهور	لثوي	2 قصيدة	%3.57
الياء	مجهور	شجري	2 قصيدة	%3.57
الزاي	مجهور	لثوي	قصيدة واحدة	%1.78
الصَّاد	مهموس	لثوي	قصيدة واحدة	%1.78

إن الجدول يعكس تجلي الأصوات المجهورة لدى الشاعرة كسمة لازبة بالروي و ذلك بنسبة %83.77

و استعمال الأصوات على هذه الوتيرة يُمكن أن يُفسر إنطلاقا من الخاصية التي تكتنفها في ذاتها ، و نقف هنا عند أعلى نسبة و التي حظي بها حرف "الراء" إذ يحمل العديد من الدلالات ؛ فهو صوت تكراري ، و تكرر بنسبة كبيرة ليس فقط كونه رويا بل في فضاء القصائد عامَّةً

إنَّ الأصوات التي نالت حظاً في فضاء القصائد من حيث مجيئها روياً ، نجدها جميعاً أصواتاً مجهورة ، و هي بصفتها الجهورية تساعد على رفع الصَّوت و من ثم على عملية التَّفريغ النفسي الذي يفترض هذا العلو في كثير من الأحيان ، و هي ملائمة لحالات القلق و التوتر التي تنتاب الشَّاعر ، و هذه الحروف هي : (الرَّاء- اللاَّم – الباء- الميم)، و تلتقي كلها في صفة واحدة ، هي صفة الذَلاقة ، و صاحب المرثية يحتاج لهذه الأصوات أثناء ندبه ، أو تأبينه ، ففيها خفَّة و سلاسة تجعلُ نُطقَها سهلاً لحظة الإرتباك و الاضطراب ، و هي من جهة أخرى حروفٌ تتصف بصفات ذاتية تميِّزها عن بقية الأصوات ، فالرَّاء أكثرها ظهوراً و هو حرفٌ مكرَّر ، إذ أنَّ ارتعاد اللِّسان و تذبذب الوترين أثناء النُّطق به يتناسب مع رعشة الحزن و الألم .

بينما الحروف (اللام – الباء – الميم) ، فهي من الأصوات الغنية بالتَّجلِّي من الناحية السماعية ، و هي أيضاً إنفجارية تمتاز بالشِّدّة التي تناسب شدة مصاب الشَّاعر.

و نشير هنا إلى بعض الأبيات التي ورد فيها صوت الرَّاء روياً :

يا عين فيضي بدمعٍ منكِ مغزار و ابكي لصخر بدمعٍ منكِ مدرار

إن يك هذا الدَّهر أودى بـــه و صار مسحاً لجاري القطـــار[1]

فهو هنا يعكس عاطفة الشاعرة و هي ملأى بالحسرة ، حسرة الشَّاعرة على خسارتها أخويها و يحمل في طياته سمات العظمة و الهول و فداحة الأمر ، فتموقعه في قافية البيت الأول (مدرار) منحها إيقاعا تكراريا فخماً يوحي بالقلق و الحسرة.

2 - الإيقاع الدَّاخلي :

لقد تحدَّثنا في التوطئة من هذا الفصل عن دراسة الإيقاع و مفهومه ، و أشرنا إلى المُصطلح ببساطة ، كما تحدثنا عن ثنائية الإيقاع ؛ أي الخارجي و الدَّاخلي ، بيد أنّنا عند الحديث عن موسيقى الشعر من وجهة نظر أكبر ، فإنَّ القضية كانت محلَّ جدل و نقاشٍ كبيرٍ بين الدارسين و الباحثين ، و لا تزال كذلك إلى يومنا الرَّاهن ، و هي تكتسي أهميتها إنطلاقاً من محورين رئيسين

[1] - الخنساء : الديوان، تحقيق عبد السلام الحوفي 53.

في دراسة الشعر العربي القديم هما : تاريخ الشعر العربي و جذوره ، و مفهومه ، و عندما نشير إلى جذور الشعر العربي القديم فنحن حينئذٍ نضرب في عمق القصيدة الجاهلية ، و مرحلة المخاض التي مرَّت بها ، وهذه المرحلة كان يرتكز فيها المجتمع الجاهلي على ثقافة المشافهة ، و هذه الثقافة هي الأخرى ارتبطت أيَّما ارتباط بالشِّعر ؛ ممَّا جعله يخضع لعملية الرِّواية الشفهية أو الشفوية ، و هنا يُشير الدُّكتور مشري بن خليفة إلى قضية حسَّاسة جدّاً في قوله « و نستطيع أن نميِّزَ في تاريخ رواية الشِّعر الجاهلي بين ثلاثة مراحل متعاقبة هي :

1 – مرحلة "الإنشاد" في العصر الجاهلي.

2 – مرحلة " التجميع " في صدر الإسلام و العصر الأموي

3 – مرحلة " التدوين " في العصر العبَّاسي»[1].

و تستوقفنا هنا مرحلة " الإنشاد" و هي المرحلة التي يمكن أن نضع في سياقها شعر الخنساء ، إنطلاقاً من انتمائه إلى الشعر الجاهلي بطبيعة الحال ، و لكن لماذا الإنشاد ؟ لأنَّ « مفهوم الشعر ارتبط عند العرب بالغناء و الإنشاد ، و قد ترتَّب عن هذا أنَّ النصَّ الشعري – من منظور الشَّفوية – أصبح لصيقاً بالأذن و السَّماع ، فالشِّعر إذن هو تصويرٌ للمعنى يقوم على صياغةٍ لفظية في إطار قوالب إيقاعية »[2]

و هكذا يُصبح الإنشاد وسيلة مهمة في إلقاء الشعر فرضته ثقافة المشافهة التي يتبنّاها المجتمع الجاهلي الذي يضمُّ هذا الشَّاعر أو ذاك.

« و النَّشيد جسدٌ مفاصله الإيقاع و النَّغم ، و على إحكامه الفنِّي ، تتوقَّف استجابة السَّمع ، فالنَّشيد فن في الصّوت يفترض فنّاً يُقابله هو فن الإصغاء ، و قد تمَّ هذا الإحكام بالتوصل شيئاً فشيئاً إلى بنى إيقاعية خاصَّة »[3]

و بالإضافة إلى ما ذهبنا إليه سابقاً حين أشرنا إلى أنَّ بعض الباحثين يرى بأنّ الإيقاع تكرار التفعيلة الواحدة بما تنطوي عليه من أحرفٍ متحرِّكة و ساكنة ، فإنَّ الإيقاع تتجلَّى صلته بالمعنى أثناء دراسة النِّظام الصَّوتي الدّاخلي له ، فهذا التكرار شكلٌ من أشكاله ، و محمل بالدَّلالة.

---

(1) – مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصِّية، دار الأبحاث – الجزائر (د ط) ،2006،ص39.

(2) – نفسه ص52.

(3) – أدونيس : الشعرية العربية ،دار الآداب ، ط2، 1985، ص 5.

و الإيقاع ذو أشكالٍ متعدِّدة؛ فهناك الإيقاع الخاص بالكلمة في الإشارة إليها كوحدة لغوية (فونيم)، و هناك إيقاع خاص بجرس الألفاظ الموظفة في البيت الشعري، و هناك إيقاع يُتناول انطلاقًا من دراسة المقاطع و النبر و التنغيم ...إلخ

و كلُّ هذه الممارسات لا يُمكن رصدها في الوزن أو البحر الذي تمثِّله تفعيلات محدَّدة تميِّزه كإيقاع خارجي ، و هذا ما يجعلنا نتناول النص الشعري الخنساوي إنطلاقا من موسيقاه الداخلية.

2 – 1 المقـــــاطع الصوتية (و بنية التَّوازي):

إنَّ دراسة المقطع الموسيقي في النص الشعري لذو أهمية بالغة ، و خاصَّةً حين تعكِسُ القصيدة في شكلها نظاماً موسيقياً يبعث على الطّرب ، و تكتمِل دراسة المقاطع الصوتية أكثر في ظل البنية الإيقاعية حين تتناغم مع البنية التَّركيبية ، و لا يتمُّ ذلك إلا في ظلِ إمكانية تقطيع البيت و تقسيمه إلى وحدات لغوية متوازية من حيث النَّغَم ، و هذه الأخيرة لا تتموقع في فراغٍ ، أو تكون متناثرة الأشلاء في فضاء النَّص عبر خطِّه الأفقي ، بل تتَضمَّنها جميع الأنساق التي تسعى في تواشجها مع بعضها إلى بناء النص دلاليا و شكليا.

إنَّ هذه الأنساق تجد لها فضاءاً رحباً في النظام النحوي ، و الصَّرفي ، و الصَّوتي ، و الدَّلالي ، و من جهة أخرى فإنَّ هذه الإمكانية لا يتأتَّى لها التَّحقُّق إلاّ إذا خضعت لإجرءٍ أسلوبيٍّ يضفيه الناص على تجربته الشعرية ، متمخضة عنها بعد ذلك القصيدة في شكلها الأخير. و عليه تصير هذه الوحدات اللُّغوية الصَّوتية محقِّقة انسجاماً إيقاعياً ، أكثر من ذلك الذي يُمكن رصده على صعيد الوزن ، أثناء تكرار تفاعله ؛ لأنَّ هذا الإنسجام الإيقاعي يستمدّ جماليته من التكرار في حدِّ ذاته ، و هو ليس تكراراً جافاً ، إذ أنَّ الوحدات اللغوية تتمفصل دلاليا و صوتيا بالتَّوازي و التَّساوي ، و يأتي كلٌّ منها في تمفصله متزامناً مع الدَّفقة الشعورية ، و الشُّحنة النَّفسية المُعبَّر عنها من لدن الشَّاعر.

ثمَّ إنَّ تقسيم البيت إلى مقاطع ذات وحدات لغوية متساوية في تمفصلها الدَّلالي و الصَّوتي يوحي ضمنياً بتجاوُب نفسي لدى القارىء و ذلك حين يغدو هذا المتلقي محاطاً بجهاز قرائيٍّ راقٍ ، يجعله يُدرك جيِّداً تجربة الشاعر و معاناته النَّفسية في مرثيته ، و لأنَّه في الأخير حينما يقرأ تجربة الآخر إنَّما يقرأ تجربةً قد تكون عالماً من العوالم التي عاشها هو ، أو يخشى أن تتكرَّرَ معه ، فالتقاء

أفق القارئ مع أُفق المبدع أثناء عملية التلقي الواعية هو ترجمة لتجربتين ؛ تجربة الشاعر و تجربة المتلقي ، و الذي يفرض هذا اللقاء في ساحة النَّص هو الترعة الإنسانية التي تجمع بينهما.

و إيقاعات الخنساء الشعرية تعكس ما ذهبنا إليه ، فهي إيقاعات ذات انسجام على المستوى الصوتي، و المستوى التركيبي سواء كان نحواً أو صرفاً ، و هو أيضاً انسجاماً هندسيا رائعاً ، و تتوافق المقاطع المتوازية نغما و زمنا و لغة و دلالة مع عملية التفريغ النفسي لشحنة الحزن و لعلّ الشاعرة وجدت متَنفَّساً لها عبر ذلك و ذلك حين تقول :

الحَـــامِـــلُ الثِّقَـــلَ/ المهـــمَّ / مـــن المُلمَّـــاتِ / الفـــوادحْ

الجـــابـــر العظـــم/ الكسيـــر / مـــن المهـــاصر / و المُمَانِـــحْ

الـــواهـــب الـــمئة / الهجـــا / ن مـــن الخنـــاديدِ / السّوابـــحْ

الغـــافـــرُ الـــذَنبَ / العظيم / لذي القرابـــةِ و / المُمـــالـــحْ

و ما يُمكن أن نلحظَه عل هذه المقاطع هو التناسب على المستويات النَّحوية و الصّرفية و الصَّوتية و هو تناسب و تقابل يضفي مسحة إيقاعية خفيفةً ، تستميل النفس.

أ- على المستوى النَّحوي :

يمكن أن نستبين الوظائف النحوية لقاطع البيتين من الجدول الآتي :

الحاملُ	**الثقلَ**	**المهمَ**	**من**	**الملمَّاتِ**	**الفوادحْ**
الجابرُ	**العظمَ**	**الكسيرَ**	**من**	**المهاصرِ**	**و الممانحْ**
الواهب	**المئة**	**الهجان**	**من**	**الخناديد**	**السَّوابح**
الغافر	**الذَّنبَ**	**العظيم**	**لـــ**	**ذي / القرابة**	**و المُمالِحْ**
خبر لمبتدأ محذوف	**مفعول به لاسم الفاعل السّابق**	**صفة**	**جـــــار**	**مجرور**	/

إنَّ هذه الأبيات متماثلة من حيث البنية النحوية بنسبة كبيرة إلاّ الوحدة اللغوية الأخيرة منها شكلت نسبيا قطيعة و نشاز ، و هذه القطيعة ليست مرفوضة بالمرّة ؛ لأنَّ كلمة الفوادح تابعة لما سبقها نحويا فهي صفة للملمَّات ، أمّا كلمتي المُمانح و الممالح فيربطهما حرف العطف مع كلٍّ من (الجابر /الغافر) ، أما الوحدة ما قبل الأخير (ذي القرابة) فقد وقعتا عنصرا مجروراً

، و قد جاء المقطع الصوتي الأول من الأبيات جملةً اسمية عنصر المبتدأ محذوف فيها و ورد الخبر فيه اسم فاعل ، أمَّ المقطع الثاني فقد جاء معمولا لاسم الفاعل ، و هو مفعول به.

ب – المستوى الصَّرفي: إن الخبر ورد بصيغة فاعل في المقاطع الأولى من الأبيات مشتق من الفعل الثلاثي التمثل في : (حمل – جبر – وهب – غفر).

ج – المُستوى الصَّوتي :

يتجلَّى التماثل الصَّوتي بين مقاطع الأبيات في الشَّكل الآتي :

البيت الأوَّل :

1 – الشَّطر الأوَّل

الـــحـــــامل الثِّـــقـــل المهمَّ								
أل	حا	م	لث	ث	ق	لل	م	هم	م
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
ص	ح		ص			ص		ص	

2 – الشَّطر الثَّاني

مـــن الملمَّـــات الفـــوادح								
م	نل	م	لِـــمْ	ما	تل	ف	وا	دح	
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	
	ص		ص	ح	ص		ح	ص	

البيت الثَّاني :

1 – الشَّطر الأوَّل

الجـــــابر العـــظم الـــكسـيـر									
أل	جـا	بـِ	رُلْ	عَـظْ	مـلْ	كـَ	سِـ	ر	
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	
ص	ح		ص	ص	ص		ح		

2 – الشَّطر الثَّاني

مـن المـهـاصر و المـمـانـح									
مـ	نـل	مـ	هـا	صـ	ر	ول	مـ	مـا	نـحْ
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
	ص		ح			ص		ح	ص

إنّ ما يُمكنُ أنْ نَخلُصَ به من البيتين هو أنّهما شكّلا تشاكلاً إيقاعيا جميلاً ؛ إذ أن مقاطع الشّطر الأوّل من البيت الأوّل ، يقابله نفس العدد من المقاطع للشطر الثاني من البيت الثاني ، و مقاطع الشّطر الأول من البيت الثاني يقابله نفس العدد من مقاطع الشطر الثاني من البيت الأول ، ليتقابل البيتان على الوتيرة الآتية :

الحامل الثّقل المهمَّ ← من المُلِمَّاتِ الفَوَادِحْ

الجابر العظم الكسير ← من المَهَاصِرِ و المُمانِحْ

إنَّ هذا التّشاكل الإيقاعي يمكنُ أن يتقابل مع التشاكل التركيبي لبنية البيتين و ذلك وِفق الآتي :

الحامل الثّقل المهمَّ ← من المَهَاصِرِ و المُمانِحْ

الجابر العظم الكسير ← من المُلِمَّاتِ الفَوَادِحْ

إذ يتناسب حَملُ الثّقلِ من المهاصرِ التي تحمل في طيّاتها دلالة الشِدَّة و الغُبن ، و يُقابل معنى جبر العظم الكسير نزول الملمَّات الفوادِح حين تكون ثقيلة على صاحبها لا تقدر نفسه على مقاومتها و ردِّها فيشكِّل هذا المعنى انزياحاً متمثِّلاً في تقابله مع دلالة (من المُلمَّاتِ الفوادِح).

2 – 2 التّكرار:

أ – تكرار الأصوات :

إنَّ ظاهرة التّكرار في البنية الصَّوتية ضمن الخطاب الشّعري تشكِل نسقاً جماليا و خاصَّةً حين يخضع كما أشرنا لظاهرة الإنشاد ، و كأن التكرار شرطٌ مسبق ضمن العرف السَّائد في الشعرية الشَّفوية ،يكاد يُشكِّل وجاهاً يقابل الإنشاد لهذا التقليد الشفوي في العصر الجاهلي ، و لعلَّ تكرار الصَّوت – سواء أطال الحرف ، أم حروفاً متماثلة في الصفة و المخرج – من أهم الأنساق التي يَحفِلُ بها الدرس الصَّوتي في تناوله النص الشعري مجالاً للتَّطبيق.

و النَّص الخنساوي يمتاز بهذا الإجراء و الجدول الآتي يوضح النظام الصَّوتي لبعض قصائد الخنســـــاء:

القصيدة / الصوت	يا عين جودي	قذىً بعينكِ	أعيني هلاَّ تبكيان	يا عين فيضي	يا عين جودي	ألا ما لعينك	بكت عيني	أبِنت صَخرٍ
المدّ (الألف)	63	127	45	81	109	133	97	92
الرَّاء	19	120	60	66	68	36	36	35
اللاَّم	44	85	92	51	60	106	68	74
الميم	40	83	51	74	43	50	52	33
العين	12	36	31	32	29	22	23	120
الفاء	16	29	32	31	15	33	24	26
التاء	19	68	39	62	38	55	51	40
الهاء	11	55	28	28	23	56	24	52
الهمزة	16	61	39	42	31	57	23	30
الباء	26	48	45	45	36	37	58	35
الدَّال	19	49	33	22	22	21	19	27
الكاف	08	23	30	29	27	26	23	18
السين	13	27	20	14	21	25	06	16
الحاء	33	19	16	25	28	13	19	12
الجيم	12	24	14	12	14	11	13	09
الياء	30	99	54	19	60	51	33	85

الجدول رقم 2 :

الصَّـــوت	صـــفته	مخرجه	تردده في القصائد	نسبة تردده في القصائد
المـــد (الألف)	مجهور	هوائي	747	% 13.22
الـــلاَّم	مجهور	لثوي	580	% 10.27
الـــرَّاء	مجهور	لثوي	440	% 7.79
الـــياء	مجهور	شجري	431	% 7.63
الـــميم	مجهور	شفوي	426	% 7.54
الـــنُّون	مجهور	لثوي	421	% 7.47
الـــتاء	مهموس	لثوي	372	% 6.58
الـــباء	مجهور	شفوي	330	% 5.84
الـــعين	مجهور	حلقي	305	% 5.40
الـــهمزة	مجهور	حنجري	299	% 5.29
الـــهاء	مهموس	حنجري	277	% 4.90
الـــدَّال	مجهور	لثوي أسناني	212	% 3.75
الـــفاء	مهموس	شفوي	206	% 3.64
الـــكاف	مهموس	لهوي	184	% 3.25
الـــحاء	مهموس	حلقي	165	% 2.92
الـــسِّين	مهموس	لثوي	142	% 2.51
الـــجيم	مجهور	شجري	109	% 1.83

إنَّ ما يستوقِفنا أمام هذين الجدولين هو هيمنة الأصوات المجهورة على القصائد التي خضعت للإختبار بنسبة(76.13%) و بالرُّجوع إلى السِّياق الأكبر الذي نُظِمت فيه هذه القصائد هو الرِّثاء؛ و الرِّثاء فجيعة و ندب، و الرثاء تأبين و مدح، و هو أيضا وقفةٌ أمام مصير الإنسان إزاء لحظة التأسِّي و العزاء، ثمَّ هل يمكِن للإنسان أنْ يثبت إزاء نازلة الموت، و هو يراها تحلُّ بفنائه. إنَّ اللَّحظات الأولى تمرُّ في ثوبها البِدائي ، ثمَّ يليها بعْد ذلك مقام آخر هو مقام البَوح، و التشكِّي و البكاء المُستديم.

و نقف مرة أخرى أمام هذه الأصوات المجهورة الأكثر تجلّياً ونكتفي بالوقوف على صوت المد(الألف) الذي كان له حضور قوي :

الألف(المد) : هذا الصوت في قصائد الخنساء يتواجد في نسق جمالي : لا يمكن أن يتجلَّى كتابةً ،بل يظهر على صعيد الإنشاد ، لأنَّنا أشرنا إلى أنّ هذا النَّص نشأ في رحم الشعرية الشفوية ، شعريةٌ تتناغم مع الطَّابع الغنائي ، و التي ارتبطت بالحداء ، و الطَّبع الصافي من مشوبات الحضارة التي من شأنها أن تشتِّت ذهنية المُبدع، و لهذا يغدو صوت المد (الألف) قناة للإطلاق ، إطلاق الآهات في شعر الرِّثاء و هذا ما نلحظه لدى الخنساء ، و حينها يكون هذا الصوت ليِّناً مناسباً للبكاء و يمكن أن نقرأ هذه الرؤية في الأبيات الآتية :

أعيني جودا و لا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السَّيِّدا[1]

فحرف المد في حادثة الغياب يمثل بعد المسافتين الزمنية والمكانية بين ما كان وما هو كائن ثم تكتمل صورة الغياب بليونة الألف و ميولها للإمالة بعض الشَّيء ،فرضته عاطفة الحزن ، و النواح و البكاء ، على غياب صخر و رحيله ، و الضعف الذي يسيطر عل النَّفس ، هو الذي وسم لغة الشاعرة بصفة اللُّيونة و الهشاشة، و لكنَّ الألف سيحتضنه سياق آخر يمنحه صفة أخرى ، هي صفة التفخيم :

الحـــامـــل الثِّقـــل المُهـــم مـــن الملمَّـــات الفـــوادح

الجـــابـــر العظـــم الكسير من المهـــاصر و الممـــانـــح

الغـــافر الذنـــب العظيـــم لـــذي القـــرابة و الممالـــح[2]

ففخامة الألف في مقام المدح ، ليست هي نفسها في حالة البكاء و الندب، فهنا مقام الاستحضار ، استحضار صخر، فتراها تعروها هزَّة لمدح صخر تشي بالفخر، و تنمُّ عن النَّشوة، التي فرضت فخامة المد.

---

[1] – الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي 35

[2] – نفسه:30.

الفصـــــل الثـــالث

بنيـــة التركـــيب

أولاً – الجملة

1. تشكلات الجملة الاسمية
2. تشكلات الجملة الفعلية
3. التقديم و التأخير
4. الحذف
5. الخبر و الانشاء و سياقات التداول

ثانياً – النَّص/القصيدة

1. تجلِّيات الاتّساق و الانسجام
2. الضمير
3. الوصل و بنية التآلف
4. التكرار

توطـــــئة :

إنَّ مصطلح التركيب يحتاج إلى إزالة الغموض الذي يحجبه عن الفهم و الإدراك، و قبل الإفاضة فيه ينبغي الوقوف على بعض المصطلحات التي تمهد له، و الذي يُعدُّ هو بالمقابل خاتمة و نتاجاً لها، و تلك المصطلحات هي : اللغة، الكلام، و التعبير.

و اللّغة كما يرى الدارسون «نظام رموز و علامات، أو هي الأصوات التي يُحدثها جهاز النطق الإنساني، و التي تدركها الأذن، فتؤدي دلالات اصطلاحية في مجتمع معين»[1] أمّا الكلام «فهو تحقيق للُّغة و الكلام ما هو إلا وجه من أوجه النشاط الاجتماعي في حين اللغة هي دعاء هذا النشاط و أدائه»[2] و على هذا الأساس تصبح اللغة « منظمة عرفية للرمز إلى نشاط المجتمع ، و هذه المنظمة» [3] وهي من جهة أخرى «نظام يشمل تحت لوائه أنظمة أخرى و يتكون هذا النِّظام كما قيل بوجه عام من وحدات يمكن التأليف بينها في ترتيب محدد»[4]

و «النِّظام النحوي أحد هذه الأنظمة و يتبين في الترتيب الأفقي للعناصر اللغوية في المنطوقات»[5]. و انتظام هذه العناصر اللغوية عبر مسار أفقي في النص، يكرِّس لما يسمى بالعلاقات النحوية.

«أمَّا العلاقات الثانية بين العناصر اللغوية فهي العلاقات الجدولية الصرفية»[6]، التي تعطي إمكانية الاستبدال بين العناصر اللغوية في السياق المحدد، و يتأسس ذلك عبر المسار العمودي.

انطلاقا مما ذهبنا إليه آنفا، نخلص إلى أنَّ اللغة مخزون علامي، و هي مؤسسة اجتماعية تفرض نفسها على مستوى سلوك الكلام للأفراد، و الفرد عندما يعمد إلى هذا المخزون فإنه يبغي من وراء ذلك التعبير عن مكنوناته، و التعبير هو القناة التي يتواصل على أساها

---

[1] – محمد علي عبد الكريمالرُّديني : فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، ط1، 2009، ص14

[2] – محمد علي عبد الكريم الرُّديني : فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر،(د ط)، 2009، ص17

[3] – تمام حسان : اللغة العربية ،معناها و مبناها، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء – المغرب،(د ط)، (د ت) ، ص34

[4] – كارل ديتربونتنج : المدخل إلى علم اللغة ،ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسَّسة المختار، القاهرة – مصر ، ط1، 2003، ص 40

[5] – نفسه.

[6] – نفسه.

أفراد المجتمع، بيد أنّ هذا الأخير يخضع في بنائه لإجراء أسلوبيٍّ يتكرس خلاله المعنى، ألا و هو إجراء الاختيار الذي يطال العناصر اللغوية، الكامنة في المخزون اللغوي؛ فالمنشئ أو المتكلم لا يعبر بطريقة فوضوية، بل يختار العناصر اللغوية و المفردات التي تخدم أفكاره .

و عليه يكون الاختيار بالنسبة له « انتقاء لسمات لغوية يعيِّنها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة له»[1]، و بعد إجراء الاختيار يأتي التركيب كإجراء أسلوبي هو الآخر، يمارسه المنشئ عبر تعابيره، و ذلك إذ يقوم صاحب الرسالة بتركيب ألفاظه، و لكن وفق نظام لغوي يفرض عليه شيء من المعايير و النظم، هو النظام النحوي، و على هذا الأساس تسير عملية الخلق الأدبي، الذي يعتبر الحدث الأسلوبي بمثابة تركيب لعمليتين متواليتين هما اختيار المادّة التعبيرية من الرَّصيد اللُّغوي، ثمَّ تركيب هذه المادَّة بما تقتضيه بعض قواعد نظام النحو.

[1] سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية و إحصائية ،عالم الكتاب ، القاهرة – مصر ، ط3 ، 2002 ، ص 25

أولاً – الجـــــملـــة:

يُعتبرُ مفهوم الجملة أهمّ المُرتكزات التي أُسِّست حولها الدراسات اللّسانية، و ذلك حين اهتمت برصد الجملة، و ما اشتملت عليه من أجزاء ، و دراسة الجملة حظيت بعناية فائقة من الباحثين في علم اللغة قديماً و حديثاً، ففي اللغة العربية يجد المُتصفّح لأسفار النحو و علم اللغة، أنَّ أول إشارة لكلمة الجملة وردت عند المبرِّد (ت285)، الذي استعمل المصطلح في كتابه "المُقتضب"، و ذلك حين يقول : «و إنَّما كان الفاعل رفعاً لأنَّه هو و الفعل جملة يحسن عليها السُّكوت و تجب بها الفائدة للمخاطب...»[1]

و يرى إبراهيم أنيس « أنّ الجملة في أقصر صورها هي: أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنىً مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر »[2]

و في حين آخر نجد بلومفيلد Bloomfield يذكر أنَّ «الجملة شكل لغوي مستقلّ لا يُضم بفضل أيّ تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر»[3]

«و يمكن أن نعرف الجملة بأنها مجموعة من الكلمات مرتبة ترتيباً نحويا ، تكوِّن وحدة لغوية كاملة ، تعبر عن معنىً مستقل »[4] ، و من منظور آخر الجملة هي «بناء لغوي يكتفي بذاته أو تترابط عناصره المكونة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر بالنسبة لمسند إليه واحد أو متعدد»[5]

إن هذه التعاريف على اختلاف مشاربها، تشير إلى المهمة التي ينهض بها علم التراكيب، فهو «علم يدرس العلاقات الناشئة بشكل مطّرد بين كلمات الجمل التي تظهر في تراكيب مختلفة ، أو بعبارة أخرى يدرس نظم تركيب أو تآلف الكلمات في الجمل»[6]

---

[1] أنظر أبو العبَّاس محمَّد بن يزيد المبرِّد : المُقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،مطبعة الأهرام ، القاهرة – مصر ، ط3 ، 1994 1/146.

[2] – حسام الدين كريم زكي :أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ،الرشاد ، ط 3 ،200، ص 207.

[3] – نفسه.

[4] – نفسه.

[5] – جوزيف شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النَّشر، بيروت – لبنان، ط2 ،1987، ص 40.

[6] – حسام الدين كريم زكي: المرجع السابق ص 208.

و الجملة يتجاذبها علمان مهمان، كلاهما يعنى بدراسة التركيب أيّما عناية هما: النحو و البلاغة، و انطلاقاً من تموقعها في هذين المجالين، تأتي تقسيمات العلماء للجملة وفق اعتبارات عدة مبررة.

فهي في أدائها لوظيفة إبلاغية تكون خبرا و إنشاء، و العلاقة التي تحكمها هي الإسناد، و في تواجدها ضمن تركيب ما، تؤدي وظيفة نحوية تحت تأثير العامل المُسلَّط عليها في سياق الكلام، فتأتي حينها : خبرا لمبتدأ، أو صفة، أو حالاً، أو مضافاً إليه....إلخ، أمّا من حيث البناء فهي أنواع، إذ تكون جملة اسمية إذا تصدَّرها اسم، و جملة فعلية إذا استُهِلّت بفعل، و إذا بُدئت بشرط سميت جملة شرطية.

إنَّ الحديث عن وصف الجمل، و التنظيرات التي قيلت فيها، أمرُ يطول و هو أكبر من أن يستوعبه بياض هذا الفصل الذي نحن إزاؤه؛ لأنّا أمام دراسة تطال الخطاب الشعري، و اللغة مطيته، و ما حديثنا عن الجملة في هذا السياق إلاّ لأنها بنية تؤسس لبنى أكبر منها في هذا الخطاب و تتأسس – الجملة- هي الأخرى من بنى ذرِّية تنهض بها، و لكن وفق إجراءات أسلوبية تميِّز النص الذي يحتويها، و بالتالي المبدع الذي يمارسها.

إنّنا و نحن نقف على مشارف نصٍّ شعريٍّ، يمثِّل الأنموذج أو يكاد، لأهم الأغراض – التي استوعبت التجربة الشعرية و الإنسانية – و هو الرِّثاء في العصر الجاهلي، نسعى إلى دراسة الجملة و تشكلاتها في هذا الخطاب، بيد أنّ شبح السؤال لا يفارق عتبة الطريق أمامنا، فكيف ننقلها – في البحث و التحليل - من مستوى الاستعمال اللغوي إلى مستوى الاختيار الأسلوبي في شعر الخنساء؟ إنّ هذا الاختيار يوحي - إذا ما تم الكشف عنه - بأنّها تشكل سمةً أسلوبية، من حيث وظيفتها، و تركيبها، و نوعها، و من حيث الإجراءات التي طالتها من تقديم و تأخير وذكر و حذف، و غيرها من الإجراءات كثيرة.

و القراءة المتكرِّرة لمدونة الخنساء، كشفت عن ممارسة إجرائية، تنمّ عن شبه ملاشاة لغوية في بعض قصائدها، مثل اختيار نوع الجملة، وكذا الترتيب بين وحدات التركيب اللغوي، و خروجه عن المألوف للقواعد المسطَّرة ضمن النِّظام النَّحوي، أو النظام البلاغي.

على هذا الأساس نعمد إلى مقاربة البنية التركيبية، في شعر الخنساء وفق ما ذكرنا آنفاً، مختارين عيِّنات من شعرها تتفاوت من حيث الكم و النوع، حسب الظاهرة المقصودة بالدراسة.

1 – أنواع الجمل:

كنا قد أشرنا إلى أنَّ الجملة انطلاقا من معيار التركيب تنقسم إلى : الجملة الاسمية ، و الجملة الفعلية، و الجملة الشرطية، و نركز في هذا المبحث على النوع الأول و الثاني، باعتبارهما الأكثر بروزاً في المدوَّنة، واخترنا لذلك ثمان قصائد للخنساء، و علَّة هذا الاختيار أنَّ هذه النصوص تعتبر الأطول مقارنة مع بقية النصوص وهذه القصائد هي المعنونة بالمطالع الآتية:

القصيدة الأولى و عدد أبياتها: 20 بيتاً

1 – يـــاعيـــن جـــودي بالدمـــوع عِ الـــمستـــهـــلاَّت الســـوافـــح[1]

القصيدة الثانية و عدد أبياتها :36 بيتاً

2 – قذىً بعينك أم بالعين عـــوَّار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدَّار[2]

القصيدة الثالثة و عدد أبياتها :24 بيتاً

3 – أعيني هلاّ تبكيان على صخـــرٍ بدمعٍ حثيثٍ لا بكـــيء و لا نـــزر[3]

القصيدة الرابعة و عدد أبياتها :24 بيتاً

4 – يا عين فيضي بدمعٍ منكِ مغزار و ابكي لصخر بدمعٍ منك مِدرار[4]

القصيدة الخامسة: و عدد أبياتها 26 بيتاً

5 – يا عين جـــودي بالدُّموع الغزار و ابكي على أروع حامي الذِّمار[5]

---

[1] الخنساء: الديوان ،شرح عبد السلام الحوفي30.

[2] نفسه 38.

[3] نفسه 41.

[4] نفسه 46.

[5] نفسه 51.

القصيدة السَّادسة : 31 بيتاً

6 – ألا مـــا لعينـــك أم مـــا لهـــا لقد أخـــضلَ الـــدَّمعُ سرباها[1]

القصيدة السَّابعة: 21 بيتاً

7 – بكت عيني و عاودها قذاهـــا بعُـــوَّار فما تقضـــي كـــراهـــا[2]

القصيدة الثامنة: 25 بيتاً

8 – أبنت صخرٍ تلكـــما البـــاكية لا بـــاكـــي اللَّيلـــة إلاَّ هيـــه[3]

بلغ عدد الجمل التي تتوزع عبر القصـــائد 287 جملة، و اعتمدت الشاعرة في بناء خطابها على الجملة الاسمية و الجملة الفعلية، للتَّعبير عن تجربتها، و ذلك وفق السياقات التي تحيط بالمقول الشعري، و هذا ليس بجديد بالنسبة لبِنية الخطاب الشعري على مرِّ العصور، فالنَّصّ الشعري تتقاسمه الجملتان: الاسمية و الفعلية في عملية التعبير و التواصل مع القارئ، غير أنَّ عملية الانتقاء و الاختيار و التي تتجلى عبر مبدأ الكثافة، أو التوزيع لاستعمال تركيب من هذين التركيبين دون آخر، هي التي تستوقف المحلِّل و الدارس، أثناء ممارسة عملية القراءة، إذ تنشأ الحيرة أمام المتلقي، إزاء هذا النَّص فيقف متسائلا عن دواعي هذه الإجراءات التي تطال النص: لماذا الجملة الاسمية في هذا المقام ؟، و لماذا يأتي المسند مفردا في سياق بينما يأتي مركبا في سياق آخر؟، و إلى أيِّ حدٍّ نقبل بالجملة الفعلية كممارسة تعبيرية لوصف الحدث، أو الإخبار عنه ؟ ،و هذا تساؤل يطرح جزءا من الإشكال؛ لأنَّ الأساس هو: هل يمكن أن نقف على هذا التركيب و نخلع عليه سمة التميُّز و الخصوصية، فيغدو سمة أسلوبية بعدما كان ثابتا في النظام اللغوي، و مقبورا في المعجم.

لعلّ المباحث القادمة حرية بأن تطرح تصورا قد يكون مقبولاً نسبيا في الإجابة عن هذه التساؤلات، و إزالة ما يكتنف البنية التركيبية من تشفير – إن جاز التعبير – سواء كان مقصودا أو عفوياً، هذه المباحث هي :

[1] – الخنساء: الديوان، شرح عبد السلام الحوفي 83.

[2] – نفسه 96.

[3] – نفسه 100.

1-1 تشكُّلات الجملة الاسمية:

بلغ عدد الجمل الاسمية في القصائد المختارة 170 جملة ، منها 115 جملة بسيطة ؛ أي ما يسمَّى عند النُّحاة بالجملة الصغرى ويقاس ذلك بنسبة 67.64% من كافة الجمل الاسمية، في حين الجمل العشر المتبقية، لا تشكل سوى نسبة ضعيفة بلغت 32.36%، و بعد الاستقراء وُجِد أن ما يقارب 87 جملة بسيطة وُظِّفت في موضوع تأبين صخر و مدحه؛ أي بنسبة 75.65% .

إنَّ الوقوف على هذه النِّسبة في التركيب الاسمي يحيل المتلقي إلى قراءتها بتأمل و روية؛ و ذلك أنَّ موضوع مدح و تأبين صخر -كما سنرى لاحقاً - تنهض به وحدات لغوية إفرادية تعبر جلّها عن وصف صخر، و غالبية هذه الصفات تشكلت في صورة المسند في الجمل الاسمية البسيطة، و الصَّفة في ماهيتها جوهر و ليست عارض؛ فهي معنىً يدل على الثبات، و الصفة لصيقة الموصوف من جهة أخرى، و بالمقابل لا يمكن أن يُعبَّر عن الحدث بالاسم، الأمر الذي جعل هذه الوظيفة مناط الفعل، لأنَّ الجملة الاسمية في الاستعمال الشائع تأتي للإخبار و الوصف، و هذا لا ينفي مجيء الجملة الفعلية وصفية، أو إخبارية ، فالحديث هنا عن الجانب التعبيري للغة لا الجانب التَّقعيدي، على هذا الأساس كانت الجملة الاسمية ثابتة، عكس الجملة الفعلية، و يتجلى ذلك أكثر إذا ما عرضنا لنماذج النصوص، و ذلك إذ تقول الخنساء :

و إنَّ صخراً لوالينا ، و سيِّدنا — و إنَّ صخرا ، إذا نشتو لنحَّـــارُ
و إنَّ صخراً لمقدام إذا ركبوا — و إنَّ صخراً إذا جاعوا لعقَّـــارُ
و إنَّ صخراً لتأتمّ الهداة بـــه — كأنَّـــه عـــلمٌ في رأســـه نـــارُ
جلد جميل المحيا كامل ورع — و للحروب غداة الرَّوع مسعارُ
حمَّال ألوية هبَّـــاط أوديـــة — شهَّـــاد أنديـــة للجيش جـــرَّارُ
نحَّار راغية ملجاء طاغيـــة — فكَّـــاك عـــانية للعظم جبـــارُ[1]

فالتراكيب: (إن صخراً لوالينا، إنَّ صخراً لنحَّار، إنَّ صخراً لمقدام، إنَّ صخرا لعقَّار.....) تمتاز بالقصر، والتتابع، و التَّسلسل، و هي حاملة لمعاني الوصف، توحي بأن الشَّاعرة

[1] الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي40

تتملكها رغبة عارمة في مدح أخيها، فهمُّها الوحيد، أن تسرد كلّ ما في وسعها من صفات يتحلَّى بها المرثي/الممدوح.

و إذا ما جئنا لنقف على تفكيك هذه التراكيب، ألفينا أنَّ المسند إليه واحد من حيث الدَّلالة، و هو صخر شقيق الخنساء، لكنَّ المسند متعدِّد في دلالته (والينا، سيدنا، نحّار، مقدام، عقّار، جلد، جميل، كامل، ورع، مسعار ....) ، فصخر في نظر الخنساء رجل يعد موطن للكمال و التميُّز.

و يعضد ذلك صورة المسند من الجانب الصرفي، فهي ذات وزن متميِّز، و مجاورتها للمسند هي التي صبغتها بخصوصية؛ اقتضاها السياق؛ أي مقام التعبير، و هو سياق الوصف و المدح الذي استفزته عاطفة الوفاء لمن كان الأنيس في الوحشة، و كان مبعث النَّخوة و الفخر، حين يكون الفخر هوىً يُعْبَدُ في ظلِّ نظام القبيلة في العصر الجاهلي، و تَشَكُّل المسند بهذه الصورة الهندسية يبعث على الحيرة و الدهشة، في آنٍ واحد فما أحصيناه لصيغة (فاعل) بلغ 10 مفردات، و تقابلها 13 كلمة جاءت بصيغة (فعَّال)، و 7 مفردات على صيغة (مفعال)، أمّا الصفة المشبهة فبلغت 8 استعمالات، و لكن لماذا هذا الاستعمال؟.

يذهب النحاة إلى أنَّ اسم الفاعل يدلُّ على وصفٍ لذات تتصف به، فهو « الوصف الدَّال على الفاعل»[1]، و هو« الاسم المشتق من الفعل المعلوم ليدل على من قام بالحدث»[2]. فصخر كما تقول الخنساء هو :

الحـــامل الثقـــل المهـــم من المملمـــات الفـــوادح
الجـابر العظـم الكســـير من المهـــاصر و الممـــانـح
الـواهب المـــئة الهـجـــا ن مـــن الخنـــاديد الســوابح
الغـــافر الذنـــب العـظيـم لـــذي القـــرابة و الممـــالـح[3]

[1] – جمال الدين بن عبد الله بن هشام الأنصاري : قطر النَّدى و بلّ الصَّدى شرح بركات يوسف هبود، دار الفكر ،بيروت – لبنان ،2001، ص362.

[2] – الأنطاني ،محمد : المحيط في أصوات العربية و نحوها و صرفها ،دار الشرق العربي ،بيروت – لبنان ط3 ،(د ت) ص236.

[3] – الخنســـاء : الديوان ،شرح عبد السلام الحوفي30.

إنَّ اسم الفاعل في هذا المقام، يمارس سلطة ذات وظيفة تعبيرية، و جمالية في الوقت ذاته، فهو يغمر الفضاءين؛ الزماني و المكاني اللَّذان يتمثلان في الإيقاع، و الموقع ضمن التركيب، و هو في دلالته يوحي بالفاعلية التي يتمتع بها صخر بين أفراد قبيلته لأنه :

السَّيد الجحجـــاح و ابـــــن السَّـــــادة الجحـــــاجح[1]

و عليه تلتقي الأفق الثلاثة في النص؛ الأفق الجمـــالي على صعيد المستوى الإيقاعي، و الأفق التعبيري على صعيد التركيب، و الأفق الدلالي على صعيد اللفظ و المعنى الذي يمده إياه السياق، و كل ذلك نهضت به الجملة الاسمية كبنية تركيبية بسيطة، والتي تعتبر سمة أسلوبية. و غير بعيدٍ من هذا الاستعمال، استعمال صيغ المبالغة لاسم الفاعل، وكذا صيغة الصِّفة المشبهة، إذ لم يعد صخر يتصف ببعض الصفات كونه فاعلاً لها بل أصبح رمزاً لها لكثرة اتصافه بها، و ذلك حين تقول فيه الخنساء:

حمَّال ألوية هبَّـــاط أوديـــة شهَّـــاد أنديـــة للجيش جـــرَّار

نحَّار راغية ملجاء طاغيـــة فكَّـــاك عـــانية للعظم جبـــار[2]

إنَّ تكرار صيغة فعَّال في شكل (مسند) ضمن الجمل الاسمية القصيرة، يوحي هو الآخر بممارسة تنم على الفرادة و الخصوصية، كما تعتبر مؤشراً يشير ضمنياً إلى العوامل المتحكِّمة في هندسة التركيب ، مثل الإيقاع وسياق الملفوظ الشعري.

2-1 تشكُّلات الجملة الفعلية :

لقد أشرنا سابقاً إلى أنَّ الجملةَ تركيبٌ نحويٌّ من جهة، وهي من جهة أخرى تعبيرٌ لهُ دلالة، و « يبدأ هذا التركيبُ اللُّغوي حين تتمتَّعُ العبارات المنطوقة بنحويتها و إفادتها المعنى».[3] و الجملة الفعلية التي نحن بصددها في هذا المبحث، تكرس هذا المفهوم باعتبارها واقعاً له ؛ فهي كتعبير تتحقق على مستويات عِدَّة، منها المستوى النحوي، و هو المستوى الذي «تكون فيه الوحدة النحوية (المورفيم) مِثلَ خط التَّلاقي التي يدخل عندها سطح التعبير في علاقة مع سطح المضمون».[4] ، و المبدع كمنتجٍ للنَّص يعمل هو الآخر

---

[1] – الخنســـاء : الديوان ،شرح عبد السلام الحوفي30.

[2] – نفسه 40.

[3] – عدنان بن ذريل :اللُّغة و الأسلوب87.

[4] – نفسه 88.

لأجل بناء المستوى الدَّلالي، بيد أنّ هذه الدلالة لا تكاد تكون مطلقة و لا نهائية بالنسبة للمؤلِّف؛ لأنه ليس هو الوحيد في إنتاجها؛ فالقول الشعري -كتعبير متميِّز يسعى لغاية محددة تتمثل في تلك الوظيفة التي وسمها ياكوبسون بالوظيفة الأدبية أو الوظيفة الشعرية؛ و ذلك حين يتحول من كونه رسالة إلى نص — و مثلما يخضع لسلطة المبدع في أحايين ما، فإنَّه يخضع أيضاً لسلطة السِّياق، و حينها لا بد أن يُنْتجَ على إثر موقف ما يسعف المتلقي ليقف على مقصديته و دلالته، و هذا انطلاقا — بطبيعة الحال — من المقولة الشائعة عند البلاغيين : "أنَّ لكلِّ مقامٍ مقال" .

غير أنّه ليس من الضروري أيضاً أن يُسلب صاحب النصِّ سلطته تجاه نصه، لأنه أمر يكون مرفوضا إلى حدٍّ ما، إذ يغدو الملفوظ الشعري الذي يتحقّق عبر النصِّ كتابةً و بناءً ، وليدا شرعياً لصاحبه و لكن وفق أهم إجراءٍ أسلوبيٍّ يخول له مشروعية هذا الانتساب؛ ألا و هو (الاختيار) كمصطلح نادت به الأسلوبية؛ هذا المفهوم الذي جعلت منه جلُّ الاتجاهات الأسلوبية عملية مهمة، لمقاربة أيِّ نصٍّ أسلوبياً، و هو اختيار يطال جميع المستويات اللّغوية و التعبيرية، و الذي يتكرَّس هو الآخر عبر شفرة الكاتب، و هي حَرِيَةٌ لتميِّز الكاتب ضمن السياق الذي يتواجد فيه رفقة نصِّه، فيرقى حينها هذا النص إلى أفق الفرادة و التميُّز من جهة الأدبية التي ظل ينشدها جاكوبسون و كل من والاه من الشكلانيين.

إنّنا نقف هنا على أهم المصطلحات التي يمكن أن تصادفنا في استقراء الجملة الفعلية و تجليها في قصائد الخنساء و دراستنا لبناء نسيج النص لاحقاً كما سنرى وهذه المصطلحات هي : الاختيار — السياق — الشفرة.

و عليه لا بدَّ من الإشارة إلى هذه المفاهيم وفق خطاطة ياكوبسون الآتية :

السياق

الرسالة

مُرْسِل ———————————————— مُرسَل إليه

الواسطة

الشفرة

ثمَّ إنَّنا طارحون هنا سؤالاً في هذا المقام، تكاد تكون الإجابة عنه مسؤولية ثقيلة و هو : ما علاقة الكلام الآنف الذكر بدراستنا للجملة الفعلية ؟.

الجملة الفعلية كتركيب جاء اختياراً للكاتب يحمل دلالة ما؛ سيضعنا أمام سلطة شكلها النحوي، و الذي يُعدُّ من جهة أخرى – كما أشرنا سالفاً – تعبيرا عن ملفوظ نفسي، و عليه فإنَّ وظيفتها التي تحمل معنى الحُدوث و التحرك في فضاء الزَّمن (الماضي – الحاضر – المستقبل)، تفرض علينا أن نُدركَ منذ البداية أنَّ البؤرة الحيوية لهذه الجملة، هي عنصر الفعل الذي يتحكم في بناء دلالتها، لكنَّ هذا المعنى لا تنهض به وظيفة الفعل الزمنية فحسب، بل يتوسل في ذلك إلى السياق؛ « لأنَّ الزَّمن النحوي وظيفة في السياق يؤدِّيها الفعل أو الصفة أو ما نُقِل إلى الفعل من الأقسام الأخرى للكلم كالمصادر و الخوالف»[1] ، أيّاً كان شكله، خارجي أو داخلي، خاص بتأثير القرائن اللغوية في بعضها ضمن الجملة .

و القصائد التي وقع عليها اختيارنا توضِّح تجلِّي و حضور الجملة الفعلية في 78 جملة في الحزن و التفجع و البكاء أي بنسبة 66.66% ، أمَّا الجمل الأخرى و التي يبلغ عددها 39 جملة ؛ أي بنسبة 33.33% فجاءت جلها في سياق تأبين المرثي و ذكر فضائله و قليل منها ورد في معانٍ أخر و لكنها لا تخرج عن الغرض الأساس و تقول في هذا السياق :

يا عين جـــودي بالـــدمـــو ع المستهـــلات الســـوافح
فيـــضـــاً كمـــا فاضت غـــــر ب المترعـــات من النـــواضـــح
إنَّ البـــكـــاء هـــو الشـــفـــا ءُ من الجـــوى بيـــن الجـــوانح
و ابكـــي لصـــخر إذ ثـــــوى بيـــن الضـــريحة و الصفائـــح[2]

إنّ الحزن عند الشاعرة حدث، وليد تحولات طرأت في حياتها، و هو مرتبط بالجانب الوجداني ليكون حينها عاطفة، هذه الأخيرة تتحرك وفق عوامل تستفزها، فتتشكل في مظاهر عدَّة، منها البكاء و لكنه بكاء ليس كالبكاء، إذ يغدو متشكلاً من دلالتين؛ هما

[1] – حسان تمام : المرجع السابق240.

[2] – الخنساء :الديوان ، شرح ثعلب ، تحقيق د.فايز محمد 192.

دلالة الوفاء للمرثي، و هو جود وكرم من ذويه و أقاربه (يا عين جودي بالدموع)، و دلالة الحزن الرهيبة عليه، من جهة أخرى، و ذلك حين تتصاعد هذه العاطفة مثل الحركة الزئبقية.

فأيّ مثير يستفزها، تتغير من كونها عاطفة رتيبة إلى تهيُّج لا يكاد يستقر فتقول مثلاً : (فيضي فيضا) فالمفعول المطلق للفعل المحذوف فيضي، يصعِّد من حدّة الحزن، و هذا الحدث الذي تنهض به الجملة الفعلية في بنية البكاء و الندب يأتي قرين ضمائم لغوية و تحولات عبر الخط الزمني للفعل (و نقصد هنا الزمن النحوي)، فيزداد جريان الدموع قوة على تحيين الحدث و تزمينه، توسلاً بالأداة (إذ) المرفقة بالجملة الفعلية (ثوى) ذات الامتداد الزمني الماضي، و لكنه زمن يبقى أسير سياق الفعل يبكي في مطلع القصيدة .

و الملمح الأسلوبي الآخر في تعامل الخنساء مع الجملة الفعلية، يجلِّيه استعمال صيغة الفعل الزمانية إذ أنّ جل هذه الجمل التي جاءت في وحدات نصية ضمن حقل البكاء – و هو حقل له دلالة كما سنرى لاحقاً – توظف صيغ الفعل المضارع الذي يحمل دلالة الحاضر ، نشير إلى بعضها في قولها :

تـــذري الســـواف على الســـوا مِ و أجدبت ســـبـــل المســـارح
فنســـاؤنـــا يـــندبـــن بحّـــاً بعـــــد هـــادئـــــة النـــوائـــح[1]

و تقول في قصيدة قذىً بعينيك :

تبكي لصخر هي العبرى و قد ولهت و دونه من جديد الترب أستار
تبكي خناس فما تنفك ما عمـــرت لهـــا عليه رنين و هي مفتـــار
تبكي خناس على صخر و حق لهـــا إذ رابها الدهر إنَّ الدهر ضرار[2]

فالحاضر عندها حزن و بكاء و تفجع، يضعف تارة، و يقوى تارة أخرى ، و هي تريده أن يكون حزنا لها، و هذا ما أكدته أفعال صيغة الأمر :

فابكي أخـــاك لأيتـــام و أرملـــة و ابكي أخاك إذا جاورت أجنابا

[1] – الخنساء : المرجع السابق 196.
[2] – نفسه :226.

و ابكي أخاك لخيل كالقطا عصب فقدن لمـــا ثوى سيباً و أهـــابا[1]

و البكاء و الحزن عل صخر أضحى فاصلاً بين زمنين؛ زمن الماضي المشرق، و زمن الحاضر و المستقبل الأليمين و الرهيبين، و لذلك سيستمر الحزن في حياة الخنساء و هو ناتج عن إرادة أسَرَتْ بها نفسها فتقول :

و لكنني سوف أبكي عليك و مثل فراقِك أبكى العيونا[2]

فسوف أبكيك يابن الشريد و أُسهرُ عيني مع الساهرينا[3]

و عليه مما سبق، يتجلى أنَّ الجملة الفعلية التي يطغى عليها فعل المضارع، تحمل بصمة الحزن على الحاضر المعيش للشاعرة : و هذا الحاضر لا يريد أن ينفصل عن المستقبل فهو بذرة و غرس للمستقبل أمطرته الشاعرة بصيِّب و وابل (السين) و (سوف)؛ لأنَّ هذا المستقبل سَيُقرأ في ظل ما هو موجود و كائن، فلا فرح و لا ابتهاج يمكن أن تُبشَّر به الشاعرة، فحروف التسويف و الاستقبال هي التي منحته الاستمرارية على صعيد الزمن و الدلالة.

نقف بعد زمن الحاضر و صيغة الأفعال الدالَّة عليه، على زمن الماضي و تشكلاته في الجملة الفعلية.

إنَّ زمن الحاضر من جهة أخرى، يشكل القطيعة مع الماضي، و ذلك أن الجمل الفعلية التي تضمنت في أغلب المواضع أفعالا ماضية جاءت في تأبين صخر و مدحه، و هذا ما أدى إلى وجود بنية تقابلية في القول الشعري، و تقول في هذا السياق :

قد كان فيكم أبو عمر و يسودكم نعم المعمم للداعين نصار [4]

وبمجرد الدخول عبر بوابة الماضي؛ الفعل كان، تبدأ الشاعرة في الاستحضار، فتمدح و تتذكر الفضائل لصخر، و تفخر به، و تمجده و تقدسه، فتقول مثلما رأينا في بنية الجملة الاسمية :

و إنَّ صخراً لوالينا ، و سيِّدنا و إنَّ صخرا ، إذا نشتو لنحَّـــار

---

[1] – الخنساء :المرجع السابق75.

[2] – نفسه 209.

[3] – نفسه :211.

[4] – نفسه :227.

و إنَّ صخراً لمقدام إذا ركبوا و إنَّ صخراً إذا جاعوا لعقَّـــار
و إنَّ صخراً لتأتمّ الهداة بـــه كأنَّـــه عـــلمٌ في رأســـه نـــار
جلد جميل المحيا كامل ورع و للحروب غداة الرَّوع مسعار
حمَّال ألوية هبَّـــاط أوديـــة شهَّـــاد أنديـــة للجيش جـــرَّار
نحَّار راغية ملجاء طاغيـــة فكَّـــاك عـــانية للعظم جبـــار[1]

و هنا تغيب الحركة، و يصبح الوصف وصف ذات، لا وصف أحداث و مشاعر؛ لأنَّ هذا الماضي الذي صنعه صخر كشخصية بطلة ملأت على الخنساء حياتها كلها، كان ملكا، و مجدا للشاعرة، و هي تشير إلى ذلك بصريح العبارة ، فتقول :

قد كان خلصتي من كلِّ ذي نسب فقد أصيب فما للعيش أوطار [2]

2 – التقديم و التأخير:

كان النحاة في القديم يعكفون على دراسة اللغة العربي في بنائها النحوي، و من هنا «اتسمت الدراسات اللغوية العربية بسمة الاتجاه إلى المبنى أساساً و لم يكن قصدها إلى المعنى إلاَّ تبعاً لذلك على استحياء. و حين قامت ((دراسة علم المعنى)) في مرحلة متأخِّرة من ذلك في تاريخ الثقافة العربية كانت طلائع القول في هذه الدراسة كما كانت في بداية دراسة النحو، من قبلها تناولاً للمبنى المستعمل على مستوى الجملة لكن لا على مستوى الجزء التحليلي كما في الصرف و لا على مستوى الباب المفرد كما في النحو. و من هنا رأينا عبد القهر الجرجاني في دلائل الإعجاز يتكلم في النَّظم و البناء و الترتيب و التعليق و كلها أمورٌ تتصل بالتراكيب أكثر مما تتصل بالمعاني المفردة»[3] و هكذاا يصبح الترتيب – انطلاقا من صاحب النص – نسقا خاصا بالجملة، يُدرس في ظل تناول علم المعاني.

فالتركيب الذي يتواجد فيه المسند و المسند إليه و ما يلحقهما من متعلقات و ضمائم لغوية أخَرْ، ترتيبٌ فرضته معيارية النحو من حيث كونه نظاما يعتمد على التقعيد و التصويب نحو الخطأ أو الصواب، لكن هذا التركيب هو تعبير من جهة أخرى، و

[1] – الخنساء :الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي 40.

[2] – الخنساء :الديوان ، شرح ثعلب ، تحقيق د.فايز محمد**232.**

[3]– تمام حسان :المرجع السَّابق ص12.

سيحتويه النص الأدبي و سيخضع لعملية الإبداع، و خاصَّةً الشعرية، فيؤدِّي حينها وظيفة دلالية و على هذا الأساس « خرج نفرٌ من النُّحاة من دائرة الخطأ و الصواب ،إلى النسق و التركيب؛ فليس الأمر مجرَّد وضع ألفاظ بإزاء معانٍ فحسب، و إنَّما الأمر يتخطى كلُّ ذلك إلى عملية التركيب حسب مقتضيات المعاني التي يريد أن يعبِّر عنها الأديب، فنجد أبا سعيد السيرافي يقول: إنَّ معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ و سكناته ،و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها ، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير...».[1]

و إذا وقفنا عند الظواهر التي تحدثها الأساليب التعبيرية ضمن الخطاب الشعري، ألفينا ظاهرة التقديم و التأخير من أهمِّها، و أهميتها هذه تكتسبها من التحول على صعيد المستوى الدلالي الذي يتأثر بالتحول على صعيد المستوى التركيبي.

و كانت لها حينئذٍ مكانة كبيرة ضمن أبحاث العلماء قديماً و حديثاً، و أصبحت هذه الظَّاهرة تُوظَّف كإجراءٍ أسلوبيٍّ؛ إن على صعيد الإبداع، أو على صعيد التحليل، و خاصة التحليل الأسلوبي، الأمر الذي بوَّأ له عند الجرجاني مكانة ضمن أهم أبواب بحثه في دلائل الإعجاز ، فيشير واصفاً إياه : « هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتُرُ لك عن بديعةٍ و يُفضي بك إلى لطيفةٍ و لا تزال ترى شعرا يروقُك مسمعه ، و يلطُف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، و لطُفَ عندك فيه شيءٌ ، و حوَّل اللفظ من مكانٍ إلى مكانٍ »[2] ، فهو خلخلة يحدثها المبدع في تعابيره و هو « في الجملة من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قِبلِ النُّحاة و البلاغيين ، و إن غلب الذوق الجمالي القائم على التحليل اللُّغوي على تحليلات البلاغيين »[3].

إنَّ دراستنا في هذا المبحث تتعرض للتقديم و التأخير الذي يطال العناصر: الجار و المجرور – بأشكاله النحوية كما سنرى –، و المفعول به ، و المبتدأ و الخبر.

---

[1] - عبد المطلب محمد : البلاغة و الأسلوبية ،دار نوبار ، القاهرة – مصر ،ط1، 1994، ص 42.

[2] – الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ،شرح محمد التنجي، دار الكتاب ، بيروت – لبنان ،ط1، 2005، ص 85-86.

[3]– أحمد سليمان فتح الله : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية ، القاهرة – مصر ، ط1، 2008ص 203.

- **سياقات تقديم الجار و المجرور :**

ينبغي أن نتحدث عن الوظيفة النحوية للجار و المجرور قبل البدء ، فهو يتشكل في وظائف عديدة منها أنه يأتي واحداً من المفعولات الخمسة (المفعول المطلق ، المفعول به ، المفعول له ، المفعول معه ، المفعول فيه) ، و هذه المفعولات لا يمكن أن تؤدي وظيفتها من خلال النصب إلاَّ بشروطٍ ، منها كونها مصدراً ، أو أن يكون فعلها متعدياً ، أو أن تكون الواو التي قبلها بمعنى "مع"، أو أن يكون هذا المفعول ظرفاً...إلخ، و علاقة الحروف الجارة بالأسماء المجرورة هي أنَّها تميِّزها ضمن المفعولات « فترى حينها أنَّ المجرور بالحرف ليس في حقيقته إلاَّ واحداً من المفعولات الخمسة السالفة الذكر، و كلُّ ما في الأمر أنه جُرَّ بالحرف عندما لم تتوفر الشروط لنصبه، و لهذا السبب سمَّى النُّحاة هذا النوع من المفعول بالمفعول غير الصَّريح، أو المفعول غير المباشر »[1] .

و الجار و المجرور لا يكتفي بأن يحتل مكانة المفعولية ؛ فهو يأتي تارة خبر ، و تارة أخرى حالاً، و نعتاً...إلخ، و عليه فإن الحديث عن تقدمه يكون في عملية الإسناد؛ و ذلك حين يغدو مسنداً ضمن الوظائف النحوية التي ينهض بها. و نشير من جهة أخرى إلى أنَّنا رصدناه ضمن القصائد الثمان التي اخترناها منذ بداية الدراسة في هذا الفصل.

يتقدم الجار و المجرور و هو مفعول به عن الفاعل في قول الخنساء :

و ابكي لصخر إذ ثوى بين الضريحة و الصَّفـــــائح
رمساً لدى جدث تذيع بتربه هــوج النــوافــح[2]

بغية الحفاظ على الانسجام الإيقاعي المتمثل في المقاطع الصوتية التي طالت القافية ، بيد أنَّ الشاعرة تستعجل بذكر الهلاك و التبديد و النهاية لصخر؛ لأن الفعل (تذيع) يحمل دلالة النسف و التبديد و الذهاب بالشيء؛ أي إهلاكه و إنهاؤه، فأوردته مباشرة بعد الفعل، و لفظ (بالترب) في تقديمه دلالة نفسية توحي بالنزول بعد الشموخ، و الضعف و الشتات بعد القوة و ربط الجأش و الإلتحام، و هذا ما يكرسه التركيب (هوج الرياح).

و تقدم تارة أخرى الجار و المجرور، حين يكون خبرا لاعتبارات دلالية و ذلك في قولها :

[1] – محمد الأنطاكي : المرجع السَّابق133/1.
[2] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي 30.

قذىً بعينك أم بالعين عوَّار أم ذرفت من أهلها إذ خلت الدار

فهي تركز على العين وكأنها في مقام التعجب و الاستغراب؛ لأنها جرَّدت من نفسها مخاطَبْ تسأله عن سبب ما أصابها بعينها؛ هل ما تراه في عينها من أثر هو نتيجة قذاة عابرة ؟ أم العين أصابها ضرر فأصبحت عوراء ؟ أم أن الأهل عندما أخلوا الدار برحيلهم ، أحزنها و أذرف دموعها ؟ .

و تقول في موطنٍ آخر:

تبكي خنَّاس فما تنفكُّ ما عمرت لها عليه رنيـــن و هي مفتـــار

لا بدَّ من ميتةٍ في صرفهـــا عبـــر و الدَّهر في صرفه حول و أطوار

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم نعم العبد للدَّاعيـــن نصَّـــار[1]

لقد أرادت أن تخصَّ نفسها بالبكاء و لذلك قدَّمت قولها: (**لها**)، و عندما عمدت إلى توضيح الحكمة من الموت قدَّمت قولها: (**في صرفها**) فنبرت على هذا التعبير لتلفت القارئ إلى (**العِبَر**) و هي قضية ظلت تقلق الشاعر إزاء حادثة الدهر، ثمّ تبقى دائماً تؤكد على مكانة صخر؛ فهي لا تريد من قومها أن ينسوا هذا الرجل فتشير بذلك في قولها : (**فيكم**) و هو سياق التشويق و التذكر فلا ينبغي أن ينسى و يمَّحي من الذاكرة لأنَّه كان سيِّداً و نصيراً فتراها إذّاك تقدِّم العبارة: (**للدَّاعين**)، و لكنَّها تقصد نصار (أي صخر)؛ لأنَّ التقديم في هذا الموطن « يفيد التشويق إلى المتأخِّر إذا كان المتقدِّم مشعرا بالغرابة »[2]

نشير أخيراً إلى أنّ الجار و المجرور خضع لعملية التقديم في : 82 موضعا (أي 82 بيت بالتقريب) من القصائد المختارة و هو مايشكل : 39.23%

- **سياقات تقديم المفعول به :**

إنَّ حضور المفعول به في القصائد كان غير صريح ، في أغلب المواضع، فلم يتجلَّى في شكل اسمٍ صريح إلاّ في بعض الأبيات مثل قولها:

لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يُخلي بيتَهُ الجارُ[3]

---

[1] – الخنساء :الديوان ، شرح ثعلب ، تحقيق د.فايز محمد**227**.

[2] – عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار النَّهضة العربية ،بيروت – لبنان ، (د ط)،(د ت)، ص 136.

[3] – الخنساء :المرجع السابق 231.

و قولها :

و لا أسالُ قوماً كنت حربهم حتَّى تعودَ بياضاً جؤنةُ القارِ[1]

فقدَّمت في البيت الأول المفعول به (**بيته**) على الفاعل (**الجارُ**) و هذا الإجراء تحكمت فيه الرغبة في الحفاظ على الانسجام الإيقاعي الذي يمارسه اللفظ (**جار**) و هذا التأخير أساسه نية التقديم، و بالتالي المقصود إليه هنا من وراء هذا التقديم هو الجار، و تأتي كلمة بيته مفعولاً به مقدَّماً، بمثابة بؤرة لنسق البيت ككل؛ يتوسط حرمة الجارة في الشطر الأول و التي تكتمل مع حرمة الجار زوج الجارة في الشطر الثاني.

و تبقى دائما البنية الإيقاعية تفرض سلطة ثقيلة على المبدع، و خاصَّة في ظل قوانين عمود الشعر، و نحن نعلم جيَّدا أنَّ شعر الخنساء يُعتبر من النصوص التي تشكل الأنموذج عند النُّقَّاد القدامى، و هذا ما يفسِّر تقدم المفعول به (**بياضاً**) عن الفاعل (**جؤنة**) في البيت الثاني .

ويتجلى التقديم أيضاً في البيت :

ويلاي ما أرحمُ ويلاً ليه إذ رفع الصَّوتَ النَّدى النَّاعيه[2]

إذ أخَّرت الفاعل (**الناعيه**) و قدَّمت المفعول (**الصوت**) و السبب في ذلك يعود دائما إلى دواعي استقامة الوزن ، ولكنَّه أضفى على التركيب جانباً دلالياً ذا مسحة جمالية ، و هي أن خبر النعي و الذي تمثَّلَ في الصوت وقعت عليه عملية الاختيار فجاءت كلمة (**الصوت**) كوحدة استبدالية مارست وظيفة المفعولية، و قُدِّمت لأنها هي المخصوص بها في البيت من حيث التعبير، و لذلك جاءت متموقعة في سياق التعجيل بالإساءة المتمثلة في النعي.

و قولها :

أسقـــى بـــلاداً ضُمِّنت قبره صوبُ مرابيعِ الغيـــوث السَّـــوار

و الغرض منه الدعاء بالسُّقيا للأرض التي شرُفت بكونها حِضنا لقبره.

---

[1] – الخنساء :المرجع السابق 168.

[2] - الخنساء : الديوان ، شرح عبد السلام الحوفي100

أما عملية التقديم الواجبة ، فهي الأخرى فرضها النِّظام النحوي و قد طالت العديد من أبيات القصائد، و منها :

أقول لمـّا جـاءني هلكـه و صرَّح النـاس بنجـوى السِّـرار
و لتبكه الخيل إذا غودِرتْ بسـاحة الـموت غـداة العشـار[1]
أبت عيني و عاودها قذاها بعـوارٍ فمـا تقـضـي كراهـا
فمن للضيف إن هبت شمال مزعزعـة تنـاوحهـا صبـاهـا[2]

فالمفعول به هنا تقدَّم على عامله « فيجب تقديمه على الفاعل، إذا اتصل الفاعل بضميرٍ يعود على المفعول به»[3] و لا يعكس تجلياً أسلوبيا.

- **سياقات تقديم الخبر :**

الخبر هو المسند في الجملة الاسمية ، و هو عمدة من أعمدتها ؛ إذ بدونه يختل المعنى و يصبح التركيب عديم الفائدة و الخبر في الأصل أن يتأخر عن عامله المبتدأ، و لكن « قد يتقدَّم الخبر على المبتدأ : جوازاً أو وجوباً» [4]

الخبر كما رأينا تجلى نحويا في شكل شبه الجملة ، و خاصة الجار و المجرور بنسبة كبيرة جدًّ من القصائد ، و قليل منه ما جاء في هيئة (**ظرف**) ، و الملفت للانتباه أنه ورد أيضاً متقدِّماً في كثيرٍ من الأبيات ممَّا جعله يؤسّس لدلالاتٍ تابعة لسياق هذا التقديم .

تقول الخنساء:

قل للذي أضحى بـه شامتـاً إنَّك و المَوتُ معاً في شعار[5]

وقولها :

لقد كان في كلِّ الأمور مهذّباً جليلَ الأيادي لا يُنهنه بالزَّجر[6]
حلفت برب صهبٍ مهملاتٍ إلى البيت المحرَّم منتهاهـا[7]

---

[1] – الخنساء :المرجع السابق 51

[2] - الخنساء : شرح ابو العباس ثعلب، تحقيق د.فايز محمّد160.

[3] – محمد الأنطاكي: المرجع السابق ، 105./2

[4] – ابن هشام الأنصاري : المرجع السَّابق162.

[5] – الخنساء : الديوان شرح عبد السلام الحوفي 52.

[6] – الخنساء : الديوان ، شرح أبو العباس ثعلب، تحقيق محمد فايز 70.

[7] – نفسه :159.

3 - الحـــــذف :

إنّ التأمل الذي مارسه البلاغيون إزاء النُّصوص أفضى بهم إلى أن يلمحوا ظاهرة الحذف؛ و هي ترك أحد طرفي الإسناد و العدول عن ذكره، و الذي لفت انتباههم إليه هو أنّه في الأصل واجب الذكر ، غير أنَّ الشاعر في تعابيره يخرق النظام اللغوي الذي يفرض ذكر المسند و المسند إليه ، و يتأتّى له ذلك باتكّائه و اعتماده على القرائن اللغوية أو الحالية، و ما تنتجه من دلالات، و هذا الانتهاك له مبررات عند الشاعر؛ لأنَّ «الأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النَّسق».[1]

و الحذف ضمن الجمل عملية إبداعية، تساهم في إنتاج دلالة المقول الشعري؛ فهي تغيِّب الحاضر؛ و كل ذلك استمالةً للمتلقي، على عدَّة مستويات، منها ماهو جمالي، و منها ما هو إبلاغي، و مهما يكن فهو استعمال يوحي بشيء من الإبداع ، و خاصة إذا خرج عن المألوف؛ إذ أنّ هذا التجاوز يمنح للنّص مكانة تجعله في مصاف النصوص الراقية، و حين نشير هنا بقولنا إلى النصوص نبغي بذلك أنَّ الحذف ليس عملية خاصة بالجانب الأفقي ؛ أي الجملة كوحدة كبرى نادت بها اللسانيات في حين ما، بل سيسعى الحذف إلى أن يكون له حضورا قوياً حتى في بناء هرمية النص ككل، و ليس الجملة فحسب، و ذلك ما سنلمحه لاحقاً على صعيد دراسة بنية النص و هو عند الجرجاني « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسِّحر ، فإنَّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر...»[2] ، و هو كإجراءٍ يطال أحد عناصر التركيب من وجهة نظر بلاغية فإنَّه في ظلِّ التحليل الأسلوبي الحديث من بين أهمِّ هذه الإجراءات التي تميِّز عملية الكتابة الشعرية ، و التي بدورها لا تُفكُّ رموزها إلا بفعل القراءة الشعرية، و ليست أيّ قراءة. و من جهة أخرى، فإنَّه يَعْرُضُ لعناصر الجملة بدءاً من الحرف، أو الأداة إلى أحد طرفي الإسناد، أو اللَّواحق التي تتصل بهما.

الحذف ضمن قصائد الخنساء لا يُثارُ من باب التقليد أو التبعية، بل لأن القصائد الخنساوية حفِلت به في الكثير من الأبيات، الأمر الذي يجعل منه ملمحاً أسلوبياً ، حرياً

[1] – محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية313.

[2] – الجرجاني : دلائل الإعجاز 106.

بأن يستوقف المتلقي، فقد ورد في ما يقارب 104 موضع من مجموع أبيات القصائد التي هي رهن الدراسة في المستوى التركيبي، وعليه فالنّص الخنساوي يعكس تجلّي هذه الممارسة في أرقى مراتبها ، و سنتناوله على صعيد :

3 – 1 المسند إليه :

- **المبتدأ :**

تقول الخنساء :

السيِّد الحجحاج و ابن السَّادة الشمِّ الجحاجح
الحامل الثِّقل المهـــم من الملمـــات الفـــوادح[1]

لقد غُيِّب المسند إليه و هو هنا في هذا السياق (مبتدأ) و أُبْقِيَ عل المسند إليه (الخبر)، فصخر : هو السيِّد ، و هو الحامل الثِّقل. إنّ القصيدة ككلٍ حديثاً عن صخر ، و في كلِّ الحالات يُعتبرُ صخر مثيراً موضوعاتياً و محفزاً لما جادت به قريحة الخنساء ، فعلام العدول عن ذكره ؟.

إذا كان حذف المسند إليه كما ذهب البلاغيون : « إنه لمجرد الاختصار عن العبث بناءً على الظاهر »[2] فإنّه في سياق البيتين السَّابقين أعلى شأناً و قدراً، من أن يكون مجرّد وسيلة لاستقامة الملفوظ الشِّعري، و هو هنا يوجِّه مسار القراءة لأنَّ المسند لا تنتهي مَهمَّته عند حدود الإخبار بل لأن هذا «الخبر لا يصلحُ ً إلاَّ له »[3]

و الحذف في هذا المقام يمارس علاقة مع بقية الضمائم التي تتصل به أفقياً ضمن الجملة ، أو في فضاء النص ككل ، فالخبر (السيِّد) و (الحامل) أُعْملا هنا بغية المدح و هذا وِفق إمكانية الاختيار من المحور الاستبدالي . «فالمسند إليه إذا كان مبتدءاً يترجح حذفه إذا قُصِد به إنشاء المدح أو الذمّ أو الترحم ، و كان في الكلام قرينة دالَّة عليه »[4]،

[1] – الخنساء : الدّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي30

[2] – الخطيب القزويني :الإيضاح في البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي ،مؤسسة المختار ،القاهرة –مصر ،ط3، 2007،ص22.

[3] – نفسه : 22.

[4] – عبد العزيز عتيق: المرجع السابق ص 125.

فسياق المدح هو الذي فرض على الشاعرة حذف المسند إليه، المتمثل في الضمير (هو) العائد على صخر بالمرَّة و هذا ما نلمحه في الأبيات الآتية :

صلب النحيزة ، وهَّاباً إ إذا منعوا و في الحروب جريء الصَّدر مهصار

جلد ،جميل المحيا ، كاملٌ ، ورعٌ و للحروب غـــداة الرَّوع مسعـــارُ

حلوٌ حلاوته ، فـــصلٌ مقالتـــه فـــاشٍ جمـــالَته للعـــظـــم جبـــَّـــار

حمَّـــــال ألويةٍ، هبَّـــاط أوديةٍ شَّهَّـــــاد أنديَـــةٍ للجيـــشِ جـــرّار[1]

فإجراء الحذف هنا، يتكامل دلاليا مع الحقل الذي تتموقع فيه الألفاظ التي جاءت (مسنداً) للمسند إليه المحذوف (هو)؛ أي صخر، فسياق الحذف يتناغم مع معجم الحقل الدلالي و يؤسِّسان لبنية المدح و التأبين.

- **الفاعل** :

و قد يتجلى المسند إليه في الجملة مؤدِّياً وظيفة (الفاعل)، و شاهد ذلك قولها :

قد كان خالصتي من كلِّ ذي نسبٍ فقد أصيبَ فما للعيشِ أوطارُ

فحذفت الفاعل حين بُنِيَ الفعلُ للمجهول، ثمَّ حُذِف نائِب الفاعلِ، و المتمثل في الضَّمير (هو)، و هنا تكون العملية أسيرة نسق الحذف في الأبيات السابقة ؛ لأنَّ ذكر صخر كعنصر له الفاعلية مبتدءاً أو فاعلاً ، يعد من باب التكرار الفاسد.

و تقول في موطنٍ آخر :

شُدُّوا المآزرَ حتى يستذِفَّ لكم و شمِّروا إنَّها أيَّام تَشْمارٍ[2]

فالفاعل حذِف بعد الفعل (يستذفُّ)، و لدواعٍ لفظية ، منها الإيجاز و المحافظة على استقامة الوزن ، لكن الفعل و ما يكتنفه من دلالة مكثفة مع اقترانه بالأداة (حتَّى) ساهم في بسط جمالية الحذف على مستوى معنى البيت.

و قد يُحذف الفاعل حين يتبعه وصفه بغية الاختزال و لاختصار و تحاشي الإطناب و شاهدُ ذالك قولها:

يا ضارب الفارسِ يوم الوغى بالسَّيفِ في الحومة ذات الأوار

[1] – الخنساء : الديوان ، شرح أبو العباس ثعلب، تحقيق محمد فايز :231.

[2] – نفسه: 170.

يُردي بـــه في نقعـــها سابـــح أجرد كالسَّرحان ثبت الحصـــار[1]

أي (جواد) سابحٌ ، و ذلك باعتبار أنَّ الصِّفة هي الموصوف من حيث أداء المعنى ؛ فالصفة تُغْني عن ذكر الموصوف ؛ لأنَّها تلميح له و شبيهٌ بهذا قول طرفة بن العبد :

و ظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على المرء مِن وَقعِ الحسامِ المُهنَّدِ[2]

فالحسام صفة للسيف و السياق عندئذٍ في غنىً عن ذكر الموصوف.

3 – 2 المسند :

يُحذف المسند هو الآخر، لأغراضٍ و دواعٍ ، يرمي إليها المقصِّد ؛ فتركه كما يقول صاحب الإيضاح « لنحو ما سبق في المسند إليه من تخييلٍ عن العدول إلى أقوى الدَّليلين، و من اختيار تنبيه السَّامع عند قيام القرينة أو مقدار تنبهه، و من الاختصار ولاحتراز عن العبث بناءً على الظاهر »[3]

و المسند في شعر الخنساء، يتجلى في مظاهر عديدة منها: الخبر ، الفعل ، المفعول به.

- **الخبر :**

تقول الشَّـــاعرة :

أبكي فتى الحيِّ نالته منيته و كلُّ نفس إلى وقت و مِقدار[4]

و التقدير : و كلُّ نفسٍ مؤجَّلة إلى وقتٍ و مقدار ، فشبه الجملة في الشطر الثاني ، جعل البيت يستغني عن ذكر الخبر .

و قولها في وصف الناقة ، ضمن سياق بكائها على أخيها:

ترتع ما رتعـــت، حـــتى إذا ادَّكـــرت فإنَّما هي إقبالـــل و إدبـــار

لا تسمن الدهر في أرض ، و إن رتعت فإنَّما هي تحنـــان و تسجـــار[5]

---

[1] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي52 ..

[2] – الأنباري: المرجع السابق 199.

[3] – الخطيب القزويني :االمرجع السَّابق 89.

[4] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي**46.**

[5] – الخنساء : الديوان ، شرح أبو العباس ثعلب، تحقيق محمد فايز 229.

و الأصل في اللفظ هو : إنَّما هي ذات إقبال، و إنَّما هي ذات تحنان، إذ جعلت من الصفة هي نفسها الموصوف، فهذه الناقة لا تهدأ كلما خطر ببالها فصيلها، كذلك الخنساء شأنها في فقدها لصخر.

و قولها :

فكــلُّ حيٍّ صــائرٌ للبلــى و كــلُّ حبــلٍ مــرَّةٍ لاندِثــار[1]

و التقدير: كلُّ حبلٍ صائرٌ مرة لاندثار، فعدلت عن تكرار اللفظ (صائر)، خشية الإخلال برونق الإيقاع؛ لأن المقطع الصوتي سيحتجز مسافة زمنية، تخل بين الإيقاع في الشطر الثاني، و الإيقاع في الشطر الأول .

- **المفعول به :**

تقول :

و قد سمعتُ فلم أبهج به خبرا مخبرا قام ينمي رجع أخبارٍ[2]

فلقد سمعت الخبر، و لكنها لم تبتهج به للنّاعي الذي نعى إليها أخاها، وحذفت لفظ (الخبر)، لأنَّه سيء، و السيئ لا يُذكر بل يكتفي بالتلميح له، و لذلك اكتفت بقولها : "لقد سمعت".

و يأتي حذف المفعول به في قولها :

و الحرب قد رَكِبت جرباءَ باقرةً حلَّت على طبقٍ من ظهرها عارٍ[3]

فاكتفت بذكر الصفة للموصوف الذي تجلى في شكل مفعولٍ به، و التقدير في قولها: و الحربُ قد ركبت ناقة جرباء .

و تكتفي مرة أخرى بذكر البدل عوض المبدل منه، المتمثل في المفعول به و يتجلى ذلك في قولها :

---

[1] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي53.

[2] – نفسه 46.

[3] – نفسه 48.

أعني الذين إليهم كان مترله هل تعلمون ذمام الضيف و الجار[1]

أي : أعني القوم الذين إليهم كان مترله.

- **المفعول المطلق :**

و حذف هذا العنصر كان قليل الحظ إلاَّ في مثل قولها :

مشى السبنتى إلى هيجاءٍ مُعضلة له سلاحان : أنيابٌ و أظفار

فالمفعول المطلق يبيِّن هيئة صاحب الفعل و السبنتى هي إحدى أوضاع النَّمِر و هو يمشي ، فحذفت صاحب الفعل الحقيقي و هو صخر و أبقت على الصفة التي استعارتها من النمر ليغدو صخراً عندها نمِرا ، و هذا نسقٌ في التشبيه و الاستعارة حدا حدوه جل الشعراء في العصر الجاهلي.

3 – حذف الأداة :

الأدوات من بين العناصر التي تخضع لسلطة الحذف ، و خاصة في الخِطاب الشعري ، و من بين الأدوات التي طالها الحذف في شعر الخنساء :

- **أداة النِّداء :**

تقول :

يا صخر ورّاد ماءٍ تناذره أهل الموارد مافي ورده عار[2]

و التقدير في قوله : (يا) وراد ماءٍ ،فعدلت عن ذكر أداة النِّداء خشية التكرار المعيب ، و الداعي الثاني هو تلهفها لذكر صفة (ورَّاد) و نسبها لأخيها صخر.

و حذفت أداة النِّداء أيضاً في قولها :

أخيَّ إمَّا تك ودَّعتنا و حال من دونك بُعد المزار[3]

مراعاة للسياق ، و هو التَّعاطف مع المخاطب ، و التلاطُف معه ، فكلمة أخيَّ و ما تحمله من دلالة مكثَّفة بجوٍّ وجدانيٍّ ، تُعلِّل إلى حدٍّ بعيد حذف الأداة.

و تقول في موطنٍ آخر مادحة أخاها معاوية:

---

[1] – – الخنساء :المرجع السابق 47.

[2] – نفسه 39.

[3] – نفسه51.

نطقت ابن عمرو فسهَّلتها و لم ينطق النَّاس أمثالها[1]

فعجَّلت بذكر أخيها بحذف أداة النِّداء لمقام القرب ، و هو قرب غير محسوس و غير مجسد على أرضية الواقع ، بعيد عن التواجد الملموس، و لكنَّه قربٌ يوحي بقوة الرابط الوجداني بينها و بين أخيها معاوية.

4 – الخبر و الإنشاء:

لقد« قسَّم النحويون الكلام إلى قسمين كبيرين هما الخبر و الإنشاء و عرَّفوا الخبرَ بأنَّه ما يحتمل التصِّديقَ و التَّكذيب ، و الإنشاء خلاف ذلك ؛ أي ما لا يحتمل تصديقاً و لا تكذيباً ، و الخبر هو ما له نسبة في الخارج تُطابقه أو لا تُطابقه ، و الإنشاء هو ما ليس له نسبة في الخارج»[2]

4 – 1 الإنشاء :

و إذا عدنا إلى القصائد المُختارة، وجدنا الإنشاء يقع في 62 بيتا من مجموع 171 بيتاً اختيرت ضمن 8 قصائد ، أي بنسبة 36.25% من هذه العيِّنة المُختارة، أمَّا بقية الأبيات فجلُّها ذات نمط إخباري.

و سنكتفي في هذا المبحث بالوقوف على:

- **سياق الأمر** : الذي يشكل ممارسة متميِّزة في ديوان الشاعرة ، و ذلك أنَّ الحظّ الأوفر كان له ، فجاء مستحوذاً على ثلث الإنشاء ، أي بنسبة 32% ، و هو لا يستقل بفضاء البيت كاملاً ، فنراه يتكىء على النِّداء في مثل قولها :

يا عين جودي بالدُّمـــــــــو ع المُستهلات السَّوافح

و ابكي لصخرٍ إذ ثـــــــوى بين الضريحة و الصفائح[3]

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مغزار و ابكي بدمعٍ منكِ مِدرار[4]

غير أنَّه من الضَّروري الإشارة إلى أنَّ النِّداء الذي توظفه الخنساء في هذه الأبيات ، ليس موجهاً للعاقل بل لغير العاقل ؛ إذ جرَّدت من عينها مخاطَبا تناديه ، و هذا أمر يستدعي

---

[1] – – الخنساء :المرجع السابق 85.

[2] – رمضان صادق : شعر عمرو بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامَّة للكتّاب، (دط)، 1998، 96ص.

[3] – الخنساء :المرجع السَّابق30.

[4] – نفسه 46.

الوقوف هو الآخر ، فالشَّاعرة فارقت نَسق القصيدة الجاهلية لأنَّ الأبيات مصرَّعة ، إلا البيت الأول مما يوحي بأنها مطالع لقصائدها فالأمر لم يُوجَّه إلى الخليلين أو إلى الرفيق الذي يمكن أن نمثِّل له ببيت امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بين الدخول فحومل

فالمنادى هو ذات الشاعرة ، و هو استعمال يوحي بانفصال هذه الذات ، انطلاقا من تجربة خاصَّة و فريدة.

إنَّ ما يمكن استكناهه في الأبيات السابقة ، أنَّ الشاعرة تؤسِّس لبنية الأمر بعدما تتخذ النِّداء كقاعدة للقول الشِّعري تنطلق منها آمرة العين بالبكاء المتجلي في فعل الأمر: (جودي ، ابكي) ، بيد أنَّ الأمر لا يتوقف في حدود الأمر كأسلوب بلاغي يمكن رصده في العديد من مواطن الشعر العربي ، فهذا أمرُ يسير ، لكنَّ أرضية السياق التي تتضمَّن هذا الأسلوب هي المثيرة للانتباه ، و يخلق عنصر الدهشة لدى المتلقي ، فالبكاء سلوكُ جُبِل عليه الإنسان أمام الحوادث المؤلمة التي تهزُّ وجدانه ، و هو تصرُّفٌ يتأتى للإنسان طواعية دون أَزِّهِ و تحفيزه ، و خاصَّةً عند نازلة الموت و فقدان القريب ، أما طلب استحضار الدُّموع لهو أمرُ غريب ، و الأغرب من ذلك أن يكون جوداً و سخاءً .

إنَّ هذا السَّخاء الذي يتمثل في طلب العين أن تجود و تتكرَّم بالدُّموع على الفقيد يشي في جوهر معناه أنَّ الفقيد ذو مكانة من نفس الشاعر، و من جهة أخرى يخلع ستاراً آخر على نفسية الشاعرة التي تعكس أنثويتها و ضَعفها، فإذا قلنا أنَّ الأمر الذي يتمنَّاه الميِّت المقتول لو أتيح له ذلك ، هو الأخذ بثأره، و هو متنفَّس لقبيلة القتيل و عشيرته ، و حينها تخفُّ وطأة الحزن ، و هذا ما يفارق الأبيات السالفة الذِّكر في مضمونها ؛ فهي لم تتوعد و تهدد لأنها أنثى ، و أقصى جهدِها أن تستحث نفسها على البكاء؛ لأنه يُوائم طبيعتها كامرأة لا كرجل.

و فعل الأمر (ابكي) لا تقصره على نفسها ، بل تريد أن تجعل من كل شيءٍ تقع عليه عيناها أن يبكيَ صخراً ، فتطلب من الفقير أن يبكي معها لأنه هو الآخر فقد سنداً عظيماً له ، و نشير إلى أنَّ النحويين « قعَّدوا أسلوب الأمر في صيغة فعل الأمر وحده و نظروا إليه من جهة أحوال بنائه و ارتباط الضمائر و الحروف بتلك الأحوال .. و وسّع

البلاغيون دائرة أسلوب الأمر فربطوه بصيغ الطلب التي تدلُّ على الطلب »[1] و تتجلى لنا صيغة الأمر في الفعل المضارع المقرون بلام الأمر في الأبيات الآتية :

ليبكه مقترٌ أفنى حريبتـــــه نائبة؛دهرٌ و حالفه بؤس و إقتار[2]

و ليبكه أيضا كل رجل حلت بفنائه نائبة ؛ يبحث عن مجير له:

و ليبكه كل أخي كربـــــة ضاقت عليه ســـاحة المستجار[3]

و تطلب أيضاً من الخيل، التي ظلَّت تشهد له ببأسه و قوته في ساحات المعارك ، أن تبكي لموته فتقول :

و لتبكه الخيل إذا غودِرت ساحة الموت غداة العشار[4]

إنَّ أسلوب الأمر الذي طال بنية البُكاء ، يدلُّ على أمورٍ يمكن تلخيصها :

- أنَّه يشكل مفارقة من حيث المنطق
- أنه يخلق سياقا خاصا به يتمثل في العدول عن دلالة البكاء من كونه حزناً إل كونه جوداً يبعث على الانتشاء و الشاهد قولها في موطنٍ آخر :

إذا قَبُح البكاء على قتيلٍ رأيت بكاءَك الحسن الجميلا[5]

- يحيل على مفارقة تتجلَّى في مغادرة الشائع في بناء المراثي، و هي أنّ مضامين و أساليب القصيدة الرثائية الجاهلية تتضمن في أغلب الأحيان التهديد و الوعيد ، و هو أسلوبٌ لا يمكن رصده إلاَّ في شعر الرجال أمثال مهلهل، و ابن عباد.

و نذكر مجموعة من الأبيات التي تجلى فيها أسلوب **الأمر** في سياق البكاء و هي :

فابكـــي أخـــاكِ لأيـــتـــامٍ و أرملـــةٍ و ابكي أخاك إذا جـــاورتِ أجنابـــا
و ابكي أخاك لخيلٍ كالقطـــا عصـــبـــاً فقدن لّمَا ثوى سيبـــاً و أنـــهـــابـــا
يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكـــــوب كلُؤلـــؤٍ جـــال في الأسمـــاط مثقـــوب
أعيـــن ألا فابـــكي لصخـــرٍ بـــدرَّةٍ إذا الخيل من طول الوجيف اقشعـــرَّت

---

[1] – حسين جمعة : جمالية الإنشاء و الخبر ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق – سوريا 2005، ص104

[2] الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي41

[3] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي 52.

[4] – نفسه : 51.

[5] – نفسه : 82.

ألا يـــا عين فـــاهمـــري و قلَّـــــت لمرزئـــة أصـــبـــت بـــهـــا تـــولَّـــت
ألا يا عيـــن ويحـــك أسعـــديننـــــي فـــقـــد عظـــمت مصيبتـــه و جـــلت
فيا عين بكِّي لامرىءٍ طار ذكـــــره له تبكي عيـــن الراكضـــات السَّوابـــح
أعـــينـــيَّ جـــودا و لا تجـــمـــــدا ألا تبـــكـــيـــان لصخـــر النـــــدى
ألا يا عـــيـــن فانـــهمـــري بغُـــدرٍ و فيضـــي فيضـــة مـــن غيـــر نـــزر
عين فابكـــي لي علـــى صخـــرٍ إذا علـــت الشفـــــرة أنـــبـــاج الجـــزر
فابكوا على صخر في حرِّ الهواجر مرَّةً يسير إذا ما الـــدهـــر بالنَّـــاس أعســـرا
يـــا عـــيـــن جـــودي بالدَّمـــــو ع علـــى الفـــتـــى الـــقـــرم الأغـــــرِّ
عينيَّ جودا بدمـــعٍ غيـــر منـــزور و أعـــولا إنَّ صـــخـــراً خيـــرُ مـــقبـــور
يا عين جـــودي بدمـــعٍ غيرِ متزور مثـــل الجمـــــان علـــى الخدَّين محـــدور
و ابكي فارس الخيل وافتـــه منيتـــه ففـــي فـــــؤادي صـــدعٌ غيـــر مجـــبـــور
يا عين جودي بالدُّمـــوع الغـــزار و ابكـــي علـــى أروعَ حامـــي الذمـــــار[1]

فإن كثافة استعمال أسلوب الأمر ، الذي يتجلَّى في الأفعال (ابكـــي ، جودي ، اهمـــري ، ابكوا، أسعـــديننـــــي ، أعـــولا). يوحي بأن الأمر جاء في شعر الخنساء ، وفق استعمال و توظيف خاص بكل الأبيات التي يتمحور عليها موضوع الحزن و النَّدب.

2 –الخبـــر:

و هو من أهمِّ المباحث التي طرقتها البلاغة في دراستها لباب المعاني ، و هو أسلوب له شيوع كبير في أوساط المتخاطبين. و بنية الجملة الخبرية – قبل التفصيل فيها – هي إجراء أسلوبي يعمد إليه المتكلِّم ، و عليه كان من الضروري أن تتحكَّم فيها مقاصد المتكلِم ، هذه المقاصد هي الأخرى ، لا تتحدد اعتباطيا و ليس للمتكلِّم فيها إرادة ، و إنَّما إرادته تكمن في اختيار المادَّة التي ينتشلها من النِّظام اللُّغوي ، و لأنّه و هذا هو الأساس رهين مقام التخاطب و التَّواصل ، أيّاً كان نوع المتلقي ، حقيقي ، أو افتراضي ، و من جهة أخرى ، فإنَّ جنس الخطاب هو الذي يفرض أساليب الكلام ، و لا يتأتَّى ذلك إلا برفد الوظيفة اللغوية التي يستدعيها و يتطلَّبُها من حيث تصنيفه ، و الشعر في

[1] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي :22، 25، 27، 29، 33، 35، 37، 48، 49، 50، 51.

حقيقة الأمر يختلف عن بقية الخطابات ، لأنَّه يتمثل الجانب الجمالي ، عن طريق الوظيفة التأثيرية و الانفعالية ، و عليه فإنَّ بنية الأسلوب الإخباري في القصيدة قد تتوزع عبر نسق كلامي يتجلَّى في مقتضى الظاهر ، و لكنَّه يتجاوز هذا النسق إلى المجاز ، حيث يُؤسِّس لبنية دلالية ، لا تكمن في مقتضى الكلام الظّاهر و « وعلى المتلقي أن يستشف ذلك من السياق؛ ويلمحه في قرائن الأحوال بما يمتلكه من ذوق فني ورهافة حس. فالعلاقة الفنية بين أسلوب الجملة الخبرية وهدفها في الأغراض المجازية تشهد بالديباجة الممتعة، والرونق البهي في السبك وصفاً وبرهاناً وإيضاحاً موحياً... وتدل على نمو العلاقة الترابطية البنيوية بينها وبين الأشكال التعبيرية المتعددة ، التي تخدم سياق الهدف من الأسلوب المجازي الخبري... وبهذا تؤسس لعلاقة المتلقي بها في ضوء الارتباط النفسي والفكري في وقت واحد... »[1].

و الجملة الإخبارية في شعر خنساء، إذا ما قوبلت في كثافتها مع الجملة الإنشائية ، وجدناها ذات حضور قوي ؛ فهي تمثل نسبة 66.24% من أبيات القصائد المختارة، و هذا أمر طبيعي لأنَّ الشاعرة في مقام البوح. وما يُلاحظ أنَّها توزّعت عبر أساليب عدَّة ؛ كالإثبات و النَّفي و التوكيد ، و عبر أغراض مجازية حسب سياقات الكلام التي تتشكل في النَّص؛ فاستشهدنا هنا في هذا المبحث بأبياتٍ ، انطلاقا من الاساليب السَّالفة الذِّكر، دارسين مقامات الغرض المجازي لها في إطار هذه الأساليب.

- **سياق الحسرة و التوجع :**

تقول الخنساء :

كأن عينـــي لذكراه إذا خطـــرت فيض يسيل على الخدَّين مدرار
تبكي لصخر هي العبرى و قد ولهت و دونه من جديد التُّربِ أستار
تبكي خناس فما تنفك ما عمـــرت لها عليه رنينٌ و هي مِفتـــار[2]

إنّ الشاعرة في عملية مناجاةٍ للذَّات و إخبار ، و هذا الإخبار يحمل في طياته الحسرة ؛ لأنَّ « الانزياح اللُّغوي عن التَّعبير المُباشر في الجملة الخبرية إلى أنساق جمالية مثيرة يُبرِز قيمة

[1] – حسين جُمعة : المرجع السَّابق ص64.

[2] – الخنساء : الدِّيوان ، المرجع السَّابق 39.

التحوُّل السِّياقي»[1] فالإخبار عن البكاء بهذه الطَّريقة ، يوحي بقمة الأسى و الحسرة ، و التوجع ، و تارة يتأجَّج كما لاحظنا في هذه الأبيات، و تارة يخبو و يهدأ كما في قولها :

أبكي فتى الحيِّ نالته منيَّته و كلُّ نفسٍ إلى وقتٍ و مِقدار[2]

« فجمالية التَّعبير تنبع من الحاجة النَّفسية الشُّعورية و هي تسوق الأنساق الخبرية على التَّوالي »[3]

- **سياق الفخر:**

الغافر الذنب العظيـــم لذي القرابـــة و المُمالـــح

بتعمُّدٍ منـــه و حِلـــمٍ حين يبغـــي الحلم راجـــح

ذاك الذي كنَّـــا بـــه نشفـــي المراض من الجوانـــح[4]

إنَّ الوظيفة التي ترمي إليها الشّاعرة في هذه الأبيات ، تتأسّس على أشلا ء الكلمات الإيحائية المنسوجة في سياق الفخر ، فليس القصد التعريف بصخر ، لأنَّ هذا المقصد من شأن السِّيَر أما هنا في فلك الشاعرية، فالكلمات تتعالى عن الخطاب العادي لتصل إلى درجة الانزياح الذي يسترعي اهتمام القارئ ، فقولها (ذاك الذي كنّا به نشفي المراض) إخبار و لكنَّه يتأسّس في حضن نسق لغوي يُحدث خلخلة على مستويات عديد :

- المستوى التركيبي (في بنيته الإسنادية) .
- المستوى الدلالي (في إشاريته).
- المُستوى التداولي (في قضية طرفي التواصل لأن المتلقِّي افتراضي).

- **سياق الوعد :**

كلمة الوعد تُباين و تخالف كلمة الوعيد ، و هذه هي براعة اللُّغة العربية ، فهذه الكلمة « بنظام حروفها ليست مجرَّد علامة لغوية و إنما تمتلك طاقة كبيرة من المُدركات و المعارف ؛ لأنَّها استُخدمت في الخير ؛ فتحوَّلت – غالباً – عن التَّهديد و الشَّر إلى الخير

[1] – حسين جُمعة : المرجع السَّابق 76.

[2] – الخنساء : الدِّيوان ، المرجع السَّابق46.

[3] - حسين جُمعة :المرجع السَّابق ص77.

[4] - الخنساء : الدِّيوان المرجع السَّابق30.

. فزيادة حرف الياء في كلمة (الوعد) ينقُلُها من مفهوم إلى آخر ... و لهذا فالوعد تختلف دلالةً عن الوعيد »[1]

و يتجلى الوعد في قولها :

و سوف أبكيك ما ناحت مطوَّقة و ما أضاءت نُجوم اللَّيلِ للسَّاري[2]

- **سياق الإنكار:**

و إنَّ صخراً لوالينا ، و سيِّدنا و إنَّ صخرا ، إذا نشتو لنحَّـــار
و إنَّ صخراً لمقدام إذا ركبوا و إنَّ صخراً إذا جاعوا لعقَّـــار
و إنَّ صخراً لتأتمّ الهداة بـــه كأنَّـــه عـــلمٌ في رأســـه نـــار[3]

« و الإنكار هو الجحود ؛ و التجاهل بالشَّيء و عدم المعرفة به »[4] ، و يكون السياق هنا مُسْعَفٌ بأدوات التوكيد لإزالة إنكار ظن المتلقِّي إزاء الخبر، و يُشير هنا الإمام عبد القاهر الجرجاني لحاجة المتكلم إدخال هذه الأدوات خِطابه معلقاً « و اعلم أنَّها تدخل للدَّلالة على أنَّ الظَّنَّ قد كان منك أيُّها المتكلِّم »[5] و الإخبار على أساس الإنكار

2- النَّـــص /القصيدة :

لقد اعتنت اللسانيات من قبل بالجملة أيَّما اعتناء ، و رأى أصحابها بأنها أكبر وحدة لغوية ، تخضع للتحليل اللساني ، و ظلَّت إلى حينٍ ما تُدرَس تحتَ ما يُسمَّى بنحو الجملة. لكنَّ هذا التصور سَيُتَجاوز بظهور رؤية أخرى يهتمُّ أصحابُها بدراسة مستوى ما فوق الجملة ، و هذا المستوى هو النص؛ لأنَّ النص مهما كان تشكله ، هو عبارة عن متتالية من الجمل ، لكنَّ هذا التعريف عند ((**جون لايتز**)) « يُعتبر مجرد وجه واحد من أوجهِ عجزٍ أكثر خطورةً ، ألا و هو إخفاق هذا التعريف في توضيح حقيقة أنَّ الوحدات التي يتكون منها النص، جملاً كانت أم غير جمل ، ليست مجرَّد وحدات متَّصلة مع بعضها البعض في سلسلة ، إنَّما ينبغي ربطها بطريقة مناسبة من حيث السياق ، و على النَّص في

[1] – حسين جمعة : المرجع السَّابق. ص 70
[2] – الخنساء : الدِّيوان ، المرجع السَّابق46
[3] – الخنساء : الدِّيوان ، المرجع السَّابق40
[4] – حسين جُمعة : المرجع السابق ص72
[5] – عبد القاهر الجرجاني :المرجع السابق ص 220

مجمله أن يتَّسم بسمات التماسك و الترابط »[1] ؛ لأنَّ النص « وحدة دلالية ، و ليست الجملة إلاَّ الوسيلة التي يتحقق بها »[2] .

من هذا المنطلق « أدرك النّقَّاد ضرورة تماسك النَّص ، و ترابط أجزائه بصورة محكمة، و انتظامٍ تام في مبناه و معناه ،و بحثهم لهذه الوحدة ، في سياق تفريقهم بين أسلوب القدماء و أسلوب المحدثين؛ يعني أنَّ الوحدة مبدأٌ هامّ من المبادئ التي استند عليها النقاد في نقدهم الأسلوبي»[3] و دراسة الجملة في ظل الحركة الأفقية للعناصر ذات الوظائف النحوية، كالتقديم و التأخير تبقى مشوبة بشيء من النَّقص و ضيق الرؤية لإنَّ « الحركة الرأسية تتمثل في انضمام عنصرين أو أكثر إلى بعضهما، بحيث تتمحور الدلالة في نقطة معيَّنة، ثم تزداد أبعادها ، و تتغير إفرازاتها، سواء أدَّت حروف العطف دورها في هذه العملية بالحضور، أم أدَّته بالغياب، فإنَّ دورها يمثِّل العامل الأساسي في التركيب »[4] و النص في التحام أجزائه في النَّظم أمرٌ ذو أهمية بالغة؛ إذ هو « عند الآمدي صادرٌ عن حُسن التأليف الذي يزيد المعنى المكشوف الواضح بهاءاً و يضفي عليه ديباجة ، و قد درس صحة التأليف على منحيين: الأول متصل بصحَّة تأليف الكلام انسجاماً مع القواعد القياسية للغة، و الثاني متَّصل بصحة البناء الفنِّي للقصيدة »[5]

إن الاتجاهات الأسلوبية تضع النص الأدبي نصب عيني المحلل، على أساس أنه وحدة متكاملة ، فحفاوتها بأدوات البلاغة الكلاسيكية كوريث شرعي لها لم تمنعها من شق مسارب خاصَّة بها تميِّزها عنها؛ لأنّها من جهة أخرى نشأت في حِضن اللِّسانيات، الأمر الذي يمنحها صلاحية توظِّيف المصطلحات اللسانية، و خاصَّة لسانيات النص، التي تسعى لقراءة النص وفق نظامٍ نحويٍّ يتجاوز الجملة، كمُعطى نصِّي، إلى نحو النص كبناء متناسق

---

[1] – جون لايتز: اللغة و المعنى و السياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهَّاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط1 ، 1987 ، ص

[2] – محمد خطابي: لسانيات النص مدخل الى انسجام النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ط2 ، 2007 ، ص13.

[3] – سامي محمد عبابنة : المرجع السَّابق 297

[4] – محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركيب في النَّقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونغمان ، ط1 ، 1995 ص 174

[5] – رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النَّظرية و التَّطبيق، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق – سوريا ،2004، 2004،

ص 102

و منسجم و لهذا الأساس كان الشعراء « يعنون في قصائدهم بالتناسق و الارتباط بين أبيات القصيدة بحيث تكون منسَّقة ، متناسبة المعاني، لا يطفر المرء فيها من معنى إلى معنى ، و لا يشعر بأنَّ هناك فجوة بين بيت و بيت».[1]

إنَّ الوقوف على عتبة النّص من حيث هو بناء – منذ أول عبارة إلى نقطة الانتهاء – له رؤية تجاه العالم و الأشياء يُمثلُ وُقوفاً يحيل على مغامرةٍ بحق؛ لأنَّ الأدوات التي يمشي بها الدارس لسبر أغوار هذا النَّص قد تكون هشَّة و خادعة في بعض الأحيان، حتى إذا ما وقف على النتائج النهائية عاد منكّس الرأس و خاوي الوِفاض بلا صيد ، ولا غنيمة تُذكر ، ثمَّ ألسنا نبحث عن شيء اسمه الأسلوب في النص الأدبي ؟.

لقد حصلت الأسلوبية على إرثٍ ثقيل الوزن من البلاغة يتمثل في دراسة بعض الظواهر التي تطال الجملة في الخطاب الشعري مثل: التقديم و التأخير، و الذكر و الحذف ، و نوع الجملة ....إلخ، فما الذي يمنعها إذن من أن تقترض بعض الطرائق من لسانيات النص؟.

إنَّ الأسلوبية لها صلة وطيدة بعلم اللغة الحديث و لكنهما يفترقان في الإجراء و« الواقع أنَّ تحديد العلاقة الجدلية الدقيقة بين الوصف اللغوي و الأسلوبي، و تمييز الملامح اللغوية التي توظَّف في العمل الأدبي لأهدافٍ أسلوبية، يُعدُّ من أبرز مشاكل علم الأسلوب المعاصر، و هي لا تحلّ – فيما يبدو- إلاّ عن طريق استيعاب جملة المناهج و الإجراءات الأسلوبية التي تهدف في نهاية الأمر إلى الكشفِ عن العنصر المُوظَّف و توضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة »[2]، و ليس الإشكال في البحث عن وجود قضية التماسك و الانسجام ضمن النص، بل البحث عنه حين يغدو بنية و سمة أسلوبية، و عن الطريقة التي بنى بها الشاعر نصه و نسَّقه، و هنا تكمن المُفارقة بين الوصف الألسني و التصنيف الأسلوبي.

[1] – أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة ، ط6 ، 2004 ، ص 319

[2] – صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشرق ، القاهر – مصر ، ط1 1998 ، ص152

نصل بعد هذا الأخذ و الرد إلى أنَّ نص الخنساء جدير بأن يدرس انطلاقا من كونه تجربة ذات شحنة عاطفية متكاملة، و خاصّة حين ندرك كما أشرنا في الفصل الأول أنّه قيل في غرض واحد يمثل أهم الأغراض الشعرية عند العرب، و لن يتسنى لنا ذلك إلا بالتأمُّل و الوصف ثم تحديد الطريقة التي بُنِيَ بها لغويا ودلاليا ، تحت مفهوم

2 – 1 الاتساق و الانسجام:

يأتي هذا المبحث ليُفصّل بعض الشيء، في الطريقة التي واشجت بها الشاعرة بين وحدات النص، و بين البنى المعنوية التي تفرضها سياقات ما، إما نصية، أو خارج نصِّية، و عليه يقدِّم النَّص معطيات للمتلقي تمكنه من فحص فضاءه، و الإجراءات الأسلوبية التي يطرحها النص، منها ما هو لغوي يساهم في إنتاج دلالة القول الشعري لدى الخنساء، و يبرز ذلك في الضمير و شكل حضوره، و الالتفات من ضمير إلى آخر، و نسق التكرار و دلالته، و كذا ظاهرة الفصل و الوصل، و منها ما يخضع للأخيِلة؛ مثل التَّناص، و الصورة الشعرية – بكل أدواتها و وسائلها – و وظيفتها في بناء النص.

ولكنَّنا سنقتصر على بعضها فقط مؤجِّلين عنصر الصّورة إلى مبحث لاحق ، و عليه ستطال دراستنا العناصر الآتية :(**الضمير، و سلطة الالتفات ، و بنية التقابل)**

- **الضمير:**

هو من أعرف المعارف ، و هو ذو مكانة في الخطاب الشعري ؛ انطلاقا من الوظيفة التي يؤدِّيها؛ فهو « يتجاوز مستوى البيان النحوي إلى تحسُّس ما يُفضي إليه من بيانات جمالية، بأن يَظلَّ دائماً على حافَّة اللُّغة ، في تلك المنطقة التي تتجلَّى فيها أدبيتها و شعريتها عل وجه الخصوص »[1]

تقول الخنساء :

يا عين ما لك لا تبكيـــن تسكابـــا إذ راب الدَّهر و كان الدهر ريَّابـــا
فابكي أخـــاك لأيتـــامٍ و أرملـــةٍ و ابكي أخاكِ إذا جاورتِ أجنابـــا
و ابكي أخاكِ لخيلٍ كالقطا عصَّبا فقدْن لَّا ثـــوى سيْباً و أنـــهابـــاً

[1] – صلاح فضل: شفرات النَّص دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد ، دار الآداب ، القاهرة – مصر، ط1،1999، ص9

يعدو به ســـابـــحٌ نهدٌ مـــراكلـــه مجلبب بســـواد اللَّيـــل جلبابـــا
حتَّى يُصبِّح أقوامـــاً يحـــاربهـــم أو يُسلبوا دون صف القوم أسلابا
هو الفتـــى الكامـــل حقيقتـــه مأوى الضَّريكِ إذا ما جاء منتابـــا
يهدي الرَّعيل إذا ضاقَ السَّبيل بهم نهد التليل لصعب الأمـــور ركَّابـــا
المجد حلَّتـــه و الجـــود عِلـــَّتـــه و الصِّدق حـــوزته إن قِرنُه هابـــا
خطَّاب محفلـــة فرَّاج مظلمـــة إن هاب معضلة سنَّ لـــها بابـــا
حمَّال ألويـــة قـــطَّـــاع أودِيـــةٍ شهَّاد أنـــجيـــةٍ للـــوترِ طـــلاَّبـــا
سمُّ العداة و فكَّـــاكُ العُنـــاة إذا لاقى الوغى لم يكن للموتِ هيابا[1]

جرَّدت الخنساءُ من عينها مخاطَباً ضمَّنته القصيدة، يمكن تعويضه و استبداله بالضَّمير (أنتِ) بيدَ أنَّ هذا المُخاطَب يحيل على المتكلِّم نفسه؛ أي الشاعرة، و هذا الضَّمير الذي يعود على (أنا) الخنساء، يكشف لنا عن تفاعل الذات مع الحاضر الراهن، الحاضر الذي يفرض سلطته منذ البداية، فبه استفتحت الشاعرة القصيدة ، فهو زمنٌ يعكس الذات، و لكن في جوٍّ ملؤه الحزن و الجوى ؛ تنعكس دلالته عبر تكرار الفعل (ابكي) و الفعل (تبكين) و حضور اللفظ (أخاكِ) المرفق بضمير المخاطبة، فالضَّميران (انتِ) و (الكاف) اللَّذان يحيلان إلى ذات الشاعرة تجليا في المُخاطب المُؤنث، هذه الذات يفرض عليها السياق تواجداً خاصا ضمن بنية دلالية محدَّدة، هي بنية النَّدب و البكاء و العويل و الحزن، و قلة النَّصير، و التَّناغم بين الضمير (أنتِ) في الفعل ابكي و الكاف التي تشير إلى ضمير المُؤنَّث في التركيب للإضافي (أخاكِ) يعكس الموضوع الذي يثير الحزن و البكاء، و هو موت صخر و غيابه، إنَّ الضمير (أنتِ/أنا) يكشف عن ذاتٍ تعيش لحظة زمنية راهنة ، فلذلك تنطلق منها ، في بنائها لقولها.

فبعد أن تُحدِّد الشاعرة من هو المعنَّى في الزَّمن الآني، و ذلك بتوظيف ضمير المخاطَب الحاضِر، تلتفت إلى المنعَّم بالماضي عبر ضمير الغائب (هو)؛ إذ تسافر إلى زمن النخوة و الفخر، و هو الزَّمن الذي يشغله صخر، زمنٌ ماضٍ ، كلُّه قوَّة، وشجاعة، و

[1] – الخنساء : الدِّيوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي 22 – 23.

بأس، و فُتوَّة و ... ، و هذا الماضي يأتي بمثابة هروب من الحاضر اللَّعين، فما تزال تكرعُ من كأسِ دموعِها حتى تصل الثمالة؛ فتنتشي حينها، و تخرج من أسر الحاضر، إلى حيث صخر، و الفاصل بين الحاضر الحزين، الذي تعيش فيه الشاعرة متجلية ضمنياً في ضمير المخاطب (أنتِ)، و الماضي هو ضمير الغائب (هو) الذي يعود على صخر فتقول :

و ابكي أخاكِ لخيلٍ كالقطا عصَّبا فقدْن لَّا ثــوى سيْباً و أنــهابــاً

يعدو يه ســابــحٌ نهدٌ مــراكلــه مجلبب بســواد اللَّيــل جلبابــا[1]

و يبرُز الضمير (هو) متَّصِلاً بباء الإلصاق في التركيب الجرِّي : **بــه** ، و هنا بالذَّات بؤرة الانفصال بين البنيتين؛ فجل الألفاظ بعدها ذات مغزى تأبيني و مدحي، و فاعلية السلطة لصخر و يتَّضح لنا ذلك في التراكيب : يعدو به (هو) سابح ، مجلبب (هو) بسواد اللَّيل، حتّى يصبح(هو)، (هو) الفتى الكامل، (هو) مأوى الضَّريك ، يهدي (هو) الرَّعيل ، و هذا الضمير يتوزع عبر حقلٍ دلاليٍ متميِّز هو المدح.

إن الشاعرة عمدت إلى الخروج و التخلُّص من زمن الحاضر التعيس الخاص بها، إلى زمن الماضي المُشرق الخاص بصخر على صعيد الدلالة، عبر ظاهرة الالتفات، خرجت بهذا الإجراء من بنية الندب و النواح إلى بنية المدح و التأبين على صعيد البناء، و هو إجراء يهدف إلى خلق تناسقٍ بين وحدات النَّص ، و هذا التناسق و الانسجام تشكَّل عبر متناقضات نشيرُ إليها كالآتي :

(البكاءِ = الحزن) ≠ (المدح = الانتشاء و الفرح)

(أنتِ = الأنثى) ≠ (هو = الذكر)

وعليه فظاهرة الالتفات ضمن القصيدة، أفرزت نسقاً دلالياً تشكَّل عبر التقابل بين الحاضر و الماضي ، والأنا و الآخر ، و الحزن و السعادة ،و الضَّعف و القوة ، و الذّكر و الأنثى.

- **الوصل و بنية التآلف :**

اتِّساق النّص و بناء القصيدة يتحدد عبر سمات أشارت إليها البلاغة في أسعد لحظاتها ، و هي تلك التي وسمتها بظاهرة الفصل و الوصل و هو« (أي الفصل و الوصل) دقيق المجرى، لطيف المغزى، جليل المقدار، كثير الفوائد، غزير الأسرار، و لقد سُئِل بعضُ

[1] –الخنساء :المرجع السَّابق22.

البلغاء عن ماهية البلاغة، فحدَّها بمعرفة الفصل، و الوصل»[1]. و سنحاول في هذا المبحث أن نحدِّد مظاهر بناء النص، انطلاقا من أسلوب الوصل و لكن بغياب أدوات الرَّبط و هي ظاهرة سمَّاها جان كوهن : القِران .

تتابُع الجمل من غير حرف وصلٍ بينها ، يكشف عن إجراء، يعمد إليه صاحب النَّص، و يمكن رصد ذلك في قول الشَّاعرة :

ردَّاد عارية فكَّاك عانيـــة كضيغم باسلٍ للقِرنِ هصَّـــار
جوَّابُ أودية حمَّال ألويـــةٍ سمحُ اليدين جواد غيرُ مِقتـــار
نحّارُ راغية مَلْجـــأُ طاغيـــة فكَّـــاك عانية للعظمِ جبَّـــار[2]

يشير الشيخ حمزة العلوي إلى أنَّ القاعدة العظمى للوصل هي « حروف العطف و ينعطف عليها حروف الجرّ»[3] ، و الشاعرة تتخلى كما هو جلي عن هذه الأحرف، فما الذي يجعل هذه التعابير تتآلف و تتواصل مع بعضها؟.

إن التماثل الواقع و الحاصل في المعاني، هو الذي جعل هذه المتواليات تتبع بعضها دون الحاجة إلى حروف وصلٍ، و هذا ما يطرحه جون كوهن في بنية الخطاب الشعري حين أرجع السَّبب لعملية الوصل هنا إلى القران فهو: « في الواقع الطريقة الشائعة للربط. بجعل أداة العطف و مع بداية كلِّ جملةٍ الخطابَ ثقيلاً جدّاً ، لذلك يميل الكلام إلى مجرَّد القران »[4] فنلاحظ التركيب (ردَّاد عارية) و التركيب (فكَّاك عانية) اقترنا في حقل دلالي واحد هو المدح ، فسياق المدح و مقام الخطاب فرض هذا الإجراء الفنِّي ،فتُصبِح بنية الانفصال ، بنية اتصال باستعمال القران.

- **التكرار:**

---

[1] – يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي : الطراز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت – لبنان ، ط1 ، 2002،،ص2/20،

[2] – الخنساء : الديوان ،المرجع السابق55.

[3] – العلوي : المرجع السابق 2/20.

[4] – جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال ، الدار البيضاء– المغرب ، ط1 ، 1986، ص158

إنَّنا نبغي من وراء هذا العنصر، الإشارة إليه كأسلوب، وظَّفته الشاعرة في بناء وحدة النص و سبكِ أجزاءِه؛ إذ لا نهدِف إلى دراسة دلالية لهذا العنصر في هذا المقام، و لكن المُبتغى من الإشارة إليه من خلال مساهمته و حضوره كبنية، و لكن بنية استقطبتها عوامل وطيدة العلاقة بالخطاب الشعري لدى الخنساء، إمّا داخلية أو خارجية، ومن جهة أخر لا يعني أنه لا ينهض بوظيفة شعرية و جمالية على المستوى الدلالي.

و التكرار أسلوب، و اجراء خاص بالمُبدِع، و هو - كما يذهب الدكتور محمد خطابي – « عنصر مهم في ربط وحدات النص و انسجامه فقد أشار إليه السجّلماسي في كتابه (المترع) و التكرار عنده هو: الذي يُعادُ فيه اللَّفظُ بِنَفسِ المعنى، أي أنَّ بينهما اتِّحادٌ لفظاً و معنىً»[1]

و يضيف بعض الدارسين « أنَّه يتحدد في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين»[2]

و الظاهرة لها حضور قوي على صعيد النَّص في شعر الخنساء .

تقول في قصيدة لها:

عينـــيَّ جـــودا بدمـــعٍ غيـــر منـــزور و أعـــولا إنَّ صخراً خير مقبـــورِ
لا تخـــذلانـــي فإنِّـــي غيـــرُ نـــاسيـــة لذكرِ صخرٍ حليف المجد و الخيـــرِ
يا صخرُ من لطراد الخيـــل إذ وُزِعـــت و للمطايا إذ يُشْـــدَدْن بالكـــورِ
و لليتامـــى و للأضيـــاف إن طرقـــوا أبياتنـــا لفَعـــالٍ منـــك مخبـــور
و من لكُربة عـــانٍ في الوِثاقِ و مـــن يُعطي الجزيل على عُسْرٍ و ميســـورِ
و من لطعنـــة حِلْـــسٍ أو لـــهاتفـــة يوم الصُّيـــاح بفرســـانٍ مغاويـــرِ

[1] - يُنظر محمد خطابي :المرجع السابق ص 134

[2] - محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – سوريا ، 2001 ، ص 192

فرَّ الأقــاربُ عنها بعد مــا ضُربــوا بالمشرفيــة ضربــاً غيــر تغزيــرِ
و أسلمت بعد نقف البيض و اعتسفت من بعد لذّةِ عيْــشٍ غيْــر مقتــورِ
يا صخرُ كنتَ لنا عيشاً نعيــشُ بــه لو أمهلتــك مُلــمَّــات المقاديــرِ
يا فارس الخيــل إن شــدُّوا فلم يهنوا و فارس القوم إن هــمُّوا بتقصيــرِ
يا لهف نفسي على صخرٍ إذا رَكِبتْ خيــلٌ لــخيْلٍ كأمثــال اليعافيــر
و ألقح القوم حربــا ليس يُلقحهــا إلا المســاعيــر أبنــاء المســاعيــرِ
يا صخرُ ماذا يُواري القبر من كرمٍ و من خلائــقَ عفَّــاتٍ مطــاهيــرِ[1]

فصخر هنا بؤرة نسقية ، إذ تتكرَّر في القصيدة 6 مرَّات ، و يأتي موطنَ الفاعلية دائماً ؛ فهو المُحرِّك الأساس للنص، و هو من جهةٍ أخرى محور القول الشعري في شتَّى السِّياقات سواء كان باعثا للحزن أو باعثاً للفخر و المديح ، و تكراره من حيث مجيئه بِنية تُشدُّ إليها أوصال النَّص، ليس له مبرراً إلا السِّياق ؛ أي سياق الموقف ، فالمثير الذي انبنى عليه النَّظم أصلاً هو صخر، و بذلك استهلَّت الشَّاعرة البكاء عليه ثمَّ تخلصت بعد ذلك من المقدِّمة، و المتلقي لا يشعر بهذا الخروج من الوحدة الأولى و التي تتمحور في حدود البيتين الأوَّل و الثاني و لكنَّها جعلت من تكرارها للَّفظ (صخر) مسْرباً لها إلى الوحدة الثانية ؛ و هي وحدة التَّأبين و المدح .

ثم يغيب صخر في هذه الوِحدة ليُسلِمَ القِيادَ لاسم الاستفهام (مَنْ)، و يقترن هذا الاستفهام مع أداة الوصل (الواو) ، و أسلوب التساؤل كثير الورود عند الشعراء و هو سمة أسلوبية ، ثم لا يلبث هذا الأسلوب و يغيب هو الآخر ليحُلَّ محلَّه صخر ، و لكن كمنادى متكرِّر في القصيدة و تختم به الشاعر القصيدة.

إنَّ هذا التِّكرار الذي منح النص سمة الالتحام، يُسمَّى بالتِّكرار الهرمي و يعد هذا التكرار « أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة،»[2] ؛ إذ يساعد في ربط و انسجام

[1] – الخنساء : الديوان ،المرجع السابق50.
[2] – أحمد صابر عبيد : المرجع السابق ص205.

الكلام في الخطاب الشعري و وحدة التفكير ، فبه يصبح النصّ يحيل على وحدة منطقية لا تعروها فجوات تجعل من المتلقي يرفض النص.

و «يخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها. »[1]

[1] – أحمد صابر عبيد : المرجع السّابق.

الفصل الرَّابع

بنيـــة الصُّورة

توطئة : الصُّورة الشعرية و مفهوم الشعر

الصورة في شعر الخنساء:

أ- الصورة المفردة

- التشبيه و المحاكاة و جدلية الهدم و البناء
- الإستعارة و سلطة السياق
- الصورة و تبادل المدركات

ب-الصورة الكلِّية

- الصُّورة المتنامية
- الصُّورة المُمتدة

1 – الصـــورة الشعرية و مفهوم الشعر:

توطـــئة: إنَّه لمن الخطلِ و السَّذاجة أن نتحدَّث عن الصورة الشعرية و ننظر إليها نظرةً جزئيةً، و ننتشِلها من العالَمِ الذي وُلِدتْ فيه، دون أن نُشير إلى هذا العالَم و ما يُحيطُ به، ولأنَّ الصُّورة بِنية من بُنى النَّص الشِّعري، و هي الرَّكيزة التي يتأسَّسُ عليها، كان ضرورياً أن نقف أوَّلاً على مفهوم الِّشعر و ماهيته، و لو أنَّ الأمرَ ليس هيِّناً، و نحن نرمي من وراء ذلك إلى الإحاطة بمُصطلح الصُّورة الشِّعرية، انطلاقاً من الكلمة الأخيرة التي تقوم بمَهمَّةِ الوصف للصّورة، و تمييزها عن بقية الصـــور التي تتبادر معانيها إلى ذهن السَّامع مما يجعلها تُحيلنا إلى الوقوف على مفهوم الشعر بدءاً، فما هو مفهوم الشعر؟

إنَّ هذا السؤال لا يتجاوز ثلاث وحدات لغوية (ما – هو – الشعر) ، لكنَّه أفاض الأقلام، و أتعب الأذهان، و استترف الأعمار لفهمه، فنحن عندما نقف على عتبة الزَّمن، انطلاقاً من اللَّحظة الرَّاهنة، ثمَّ نُلقي بالنَّظر عبر واديه السَّحيق في الماضي البعيد، يتراءى لنا امرؤ القيس، و النَّابغـــة، و زهير، و الأعشى، و غيرهم كثير، ثمَّ نجول و نسيح حتَّى نصل إلى واقعنا الشِّعري الرَّاهن، فنرى في الماضي القريب البارودي، و شوقي ، إلى أن نصل في سياق ثقافتنا الشعرية المعاصرة إلى السَّيَّاب و نازك الملائكة و محمود درويش و أدونيس... حينها فقط عبر هذا الامتداد الزَّمني الرَّهيب نُـــدركُ خطورة الأمر، و قيمته؛ لأنّ كلّ هؤلاء الشعراء عاشوا تجارب شخصية و تاريخية و اجتماعيـــة، تُرجِمت في نصوصهم الشعرية، ثمَّ لا يقف الأمرُ عند هذا الحد بل يتعدَّاه، و ذلك حـــين يُقـــرن الشعر بالقرآن في كثيرٍ من الدِّراسات النَّقدية ، فنُلفي فيها عناوين مثـــل (القـــرآن و الشـــعر – موقف الإسلام من الشعر – الرَّسول و الشعر ...إلخ) ؛ فهذا يعني أنَّ الشِّعرَ كلمةٌ معبَّأة بحمولة ثقيلة جدّاً؛ فالقرآن لا يتحدَّى التَّافه – حسب نظرنا – و لعلَّنا إذ نشُدُّ لِجام الرَّغبة عن الحديث في هذه القضية المتشعِّبة، نقف على مفاهيم الشِّعر عند بعض الدَّارسين و العلماء لرصـــد مفهـــوم الشعر.

لقد عرَّفه اللُّغويون بأنَّه: « معنى العلم بالشَّيء و التفطُّن له، و إدراكه»[1]، و يُشيرُ قدامة بـــن جعفر في صددِ الحديث عن مفهوم الشِّعر « و ليس يوجد في العبارة عن ذلكَ أبلغ و لا أوجـــز من تمام الدَّلالة من أن يُقال فيه : إنَّه قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنىً»[2].

[1] - أحمد أحمد بدوي : المرجع السَّابق 113
[2] - قدامة بن جعفر : المرجع السَّابق 3.

و يعرِّفُه ابن طباطبا فيقول « الشِّعرُ كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله النَّاس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مجَّته الأسماع و فَسُدَ عن الذَّوق »[1]

أمَّا ابن رشيق فيحصر الشعر في ثلاثة حدود و بنى فيقول « البنية من أربعة أشياء، و هي اللَّفظ و المعنى و الوزن و القافية، فهذا هو حدُّ الشِّعر»[2]

إنَّ ابن قدامة و ابن طباطبا، و ابن رشيق نظروا إلى الشعر انطلاقاً من مرآة العروض، التي كانت مسيطرة على الشِّعر آنذاك، فحصروه في الوزن و القافية و اللفظ و المعنى، لكنَّ الجاحظ طرح نظرةً مُغايرة بعض الشيء، إذ يقف على « استحسان أبي عمرو الشيباني لبيتين من الشِّعر و هما :

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البِلى فإنَّما الموت سُؤال الرِّجال

كــلاهما موت و لكن ذا أفظع من ذاك لذلِّ السُّؤال

لكنَّ الجاحظ أنكر هذا الاستحسان من أبي عمرو، و بيَّن أنَّه ليس في البيتين إثارة من شِعرٍ و ليس قائلهما بشاعر»[3]، و يقول في هذا السِّياق : « و أنا رأيت أبا عمرو الشَّيباني، و قد بلغ من استجادته لهذين البيتين في المسجد يوم الجمعة، أن كلَّف رجلا حتى أحضر له دواةً و قِرطاساً حتى كتبهما له، و أنا أزعُم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً »[4] و يُضيف صاحب كتاب التفكير النقدي معلِّقا «و ما نحسب أنَّ الجاحظ حريص في هذا المقام على تأكيده أنَّ مفهوم الشعر ليس واحداً عند أهلِ عصرهِ؛ فمن النَّاس من يرى (الشعرية) في المعنى الحكيم و القول الدَّال، و منهم من يراها في قوَّة الطبع و البراعة في التشكيل، و القدرة على تصوير المعاني. و الخطأ الذي وقع فيه أبو عمرو الشَّيباني هو انطلاقه في حكمه على البيتين من عنصر المعنى»[5]، و يستطرد الجاحظ موضِّحاً موقفه من المعاني: « و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و المدني، و إنَّما الشَّأن في إقامة الوزن، و تخيُّر اللَّفظ و سهولة المخرج، و كثرة الماء، فإنَّما الشعر ضربٌ من النَّسيج و جنس من التَّصوير».[6]

إنَّ هذا النَّص يَعكس رؤية متطوِّرة لمفهوم الشعر من حيث هو ضرب من النَّسيج، وجنس من التَّصوير، و من هنا تتأسَّس فكرة التَّصوير في الشِّعر على أساس أنَّها ممارسة شعرية متطوِّرة مُقَابَلَةً لفكرة التَّركيز على القوالب العروضية.

---

[1] - محمَّد بن طباطبا العلوي : عيار الشِّعر ،تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الأسكندرية – مصر ، ط3 ،(د ت) ص3.
[2] - ابن رشيق :العمدة ، 77/1.
[3] - علي عيسى العاكوب : التَّفكير النَّقدي عند العرب ، 138.
[4] - الجاحظ : الحيوان ،ص 131/3
[5] - العاكوب : المرجع السَّابق ، 138
[6] - الجاحظ : المرجع السَّابق ، 131/3 – 132.

ثمَّ لا تزال الدّراسة النَّقدية للشِّعر تنمو و تزدهر، إلى أن يتراءى في ساحة النَّقد رجل عـالم بأساليب العرب في كلامهم و نَظمهم، هو الجرجاني عبد القاهر فينظر إلى الشعر نظرة متميِّزة، و يرى بأنَّ الشِّعر يقوم على تصوير المعاني، و أنَّها تختلف في حاجتها إلى التَّصوير فيقول « و إنَّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذّهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، و تتعاقب عليه الصِّناعات، و جلُّ المعوَّلِ عليه في شرفه على ذاته ، و إن كان قد يزيد في قيمته و يرفع من قدره . و منه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها – ما دامت الصُّورة محفوظة عليها لم تنتقص، و أثر الصَّنعة باقياً معها لم يَبْطُل – قيمة تغلو و مترلة تعلو، و للرَّغبة إليها انصبابٌ، و للنُّفوس بها إعجابٌ، حتى إذا خانت الأيَّامُ فيها أصحابَها، و ضامت الحادثاتُ أربابَها ، و فَجَعتهُمْ بما يصلب حسنها المكتسب بالصَّنعة، و جمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق إلاّ المادَّة العارية من التَّصوير و الطِّينة الخالية من التَّشكيل سقطت قيمتها و انحطَّت رُتبَتها ».[1]

إذن الجرجاني يُدرك جيِّداً أنَّ قيمة الشِّعر تكمن في القدرة على التَّصوير ، و هو لا ينفكّ يؤكِّد على هذا التوجُّه؛ فيطرح لنا أدوات هذا التَّصوير فيقول « و هذا غرضٌ لا يُنال على وجهه، و طُلبةٌ لا تُدرك كما ينبغي إلاّ بعد مقدِّماتٍ تقدِّم و أصولٍ تمهِّدُ، و أشياءٌ هي كالأدوات فيه، حقها أن تجمع فيه ضروب من القول، و هي كالمسافات دونه يجب أن يُسار فيها بالفكر و أن تُقطع».[2]

ثمّ يشير بعد هذا إلى أدوات التَّصوير قائلاً : « و أوَّل ذلك و أحقه بأن يستوفيه النَّظر و يتقصاه ، القول على التَّشبيه و التمثيل و الاستعارة، فإنَّ هذه أصول كثيرة كان جلّ الكلام – إن لم نقل كلها – متفرِّعة عنها، و راجعةٌ إليها. و كأنَّها أقطابٌ تدور عليها المعاني في متصرّفاتها. و أقطارٌ تُحيطُ بها من جهاتها »[3]

إنَّ الرَّأي السَّابق يذهب في مضمونه إلى أنّ التَّشبيه و الاستعارة من أدوات الصّورة عند الجرجاني، فالصورة انطلاقاً من هذا الرّأي هي: التَّشبيه + الاستعارة.

غير أنَّ الصُّورة في نظر بعض الدارسين لا تقف عند هذا الحدّ، و هذا ما تُشير إليه النَّظريات الحديثة؛ إذ أضافت عُنصراً مهماً يُسْهِمُ في إغناء الصّورة و إنضاجها، و تأثيرها على المتلقِّي و هو: **الخيال**، و الخيال لا ينهض بمُفرده في هذه المَهمَّة؛ لأنَّ النّقّاد قرنوه بقضية طالما كانت لها مكانة

[1] - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الإسكندراني و دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط)، 2005، ص28.
[2] - نفسه
[3] - نفسه 129

عند الفلاسفة اليونانيين و العرب من بعدهم و هي: **المحاكـــاة**، أمّا بالنِّسبة للخيال فلم يشر إليـــه النقاد العرب قديما إلاَّ على استحياء، أو بالتَّلميح دون التَّصريح، و النَّاقد الذي أولاه مكانة خاصَّة في دراساته حازم القرطاجنِّي و الخيال عنده: « أن يُؤتى في الكلام بما يبعث علـــى التعجيـــب و الاستغراب. و بيَّن – حازم – أسباب التعجيب فيقول: و التعجيب يكون باستبداع مـــا يُـــثيره الشَّاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدِّي إليها من سببٍ للشيء تخفى أسبابه لغاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له، أو معاند له، و كالجمع بين مفترقين»[1].

و هذه النَّظرية تتجلَّى لنا أكثر في النَّقد الأدبي الحديث، خاصَّةُ عند كوليريدج « و تتبلور نظريـــة الخيال عنده على وجهها الأكمل في كتابه " سيرة أدبية " الذي نُشِرَ عام 1817 ، حيث يرى : أنَّ الخيال له القُدرة الفائقة على الوُصولِ إلى الوحدة المنطوية و الظواهر الحسِّية، و هذا الموقف من الخيال يرتكز على عملية الخلق على الشُّعور، و على أنّ الحقيقة لا يُدرِكها العقل إلا بالحـــدس و الخيال»[2].

و قضية الخيال هذه، كانت حقلا خصباً في النَّقد الأدبي الحديث، من حيث مســـاهمتها في إنتاج الصورة، إذ يرى أصحابها: « أنَّ الصّورة التي يستخدمها الشَّاعر في تضاعيف قصيدته عميقة الجذور في عالمه الشعوري، أو اللاّشعوري، و أنّها تعبير سامٍ عن عواطفه و رغباتـــه المكبوتـــة أو المُعلنة»[3]، بيد أن الصُّورة تبرز أكثر في كونها قيمة أسلوبية تُؤدِّي وظيفة في فضاء النَّصِّ، و تميِّـــز نصّاً عن بقية النُّصوص و شاعراً عن بقية الشُعراء، و هنا يُشير جوزيف شـــريم ضـــمن دراســـة الصورة في ظل الدِّراسات الأسلوبية إلى رأي و موقف كارولين ســـبيرجون فيقـــول « تحـــاول كارولين سبيرجون تحديد الصُّورة فتقول: " إنَّها الكلمة الوحيدة الصَّالحة لتشتمل على كلِّ نـــوعٍ من أنواع التَّشبيه، و على كلِّ ما هو في الحقيقة تشبيه مكثَّف؛ أي الاستعارة. إنَّه تحديد واضح و بليغ : الصُّورة = التّشبيه + الاستعارة "».[4]

إنَّ هذا التوجه قصر الصورة على الاستعارة، التي تقوم على مبدأ التشابه، كما أنّه لم يتوان في إضافة الكناية إليها كبنية من بنياتها التي تقوم على مبدأ المجاورة و التلاصق.

---

[1] – علي عيسى العاكوب : التفكير النقدي عند العرب ، 139.

[2] – مشري بن خليفة : الشِّعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النَّصِّية ،دار الأبحاث ، الجزائر ، 2006ص 104.

[3] – علي عيسى العاكوب : العاطفة و الإبداع الشِّعري ، 148.

[4] – جوزيف شريم : المرجع السَّابق ، 67.

و الصّورة الشعرية لا تفتأ تؤدِّي وظيفة راقية جدّاً في الخطاب الشِّعري الذي يمتاز بقوة انحرافه، و هذه الوظيفة نظر إليها الأسلوبيون في ظلِّ« مخطَّط ياكوبسون التواصلي الذي منح للصورة وظائف، كلّ وظيفة لها علاقة بعناصر الرسالة و تمثَّلت هذه الوظائف في: (الوظيفة الانفعالية – الوظيفة الايحائية – الوظيفة الشاعرية (الأسلوبية) ».[1]

2 – الصورة في شعر الخنساء :

حفِل شعر الخنساء بالصورة و احتفى بها إلى درجة كبيرة، بالرَّغم ممَّا قيل حوله بأنه بسيط في بنائه التعبيري، و هو حكم فيه جفاء على نصٍّ كتب له الخلود، إذ يشهد له بالمقابل عند ذوي الرَّأي الحصيف أنَّه بقوة من السَّبك و المتانة، فكان بشار يقول: إنه لم تكن امرأة تقول الشعر إلا يظهر فيه ضعف، فقيل له: وهل الخنساء كذلك، فقال تلك التي غلبت الرجال. قال النابغة الذبياني: الخنساء أشعر الجن والإنس. و لا نحسب الشِّعر يتألَّق و يطيرُ في الأفاق إلاَّ لقوَّته على التّصوير و ملء أفق القارئ بالمتعة و مخاطبة الذات و بلوغ المقصد منها.

و الصُّورة في شعر الخنساء وردت بأساليب عدَّة ، و تشكَّلت في بُنى عديدة كالتَّشبيه و الاستعارة التي ترتكز على الإجراء التَّشخيصي و التجريدي، و الوصف المُباشِر ، لكنَّ الصُّورة في هذا النَّص ليست سهلة المنال ، فهناك عناصر عديدة ساهمت في بنائها منها تلك التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل، مثل التخيل و المحاكاة، و هذان العناصر هما اللَّذان تنطلق منهما دراستنا للصورة فقسمناها إلى قسمين :

1 – الصّورة المُفردة .

2 – الصّورة الكلّية.

[1] – يُنظر جوزيف شريم : المرجع السَّابق ، 74 – 75.

2 – 1 الصُّــورة المُفردة

و هي صورة جزئية ضمن النَّص الشِّعري، و هي « أصغر وحدة تعبيرية يُمكن أن تُبنى منها صورةٌ تمثل لقطة فنِّية تصويرية خاطفة، و تكون جزءاً من تصوير مركَّب أشمل يُشكِّل منها و من مثيلاتها صورة مركَّبة، أكبر تعقيداً و عُمقاً و تعكس رُؤية تُمليها تجربة الشاعر»[1]

إنَّنا إذا أردنا أن نسير على هدي هذا التعريف البسيط للصورة المفردة في دراستنا إياهـــا في شعر الخنساء، فإنّنا لا نستطيع أن نتخلَّص ممّا ذكرناه سالفا؛ لأننا سنصطدم بـــذلك في دراســـة الصورة الكلية و أسلوب تشكيلها عند الشَّاعرة ، إذ يجب أن نضع أرضية منذ البداية و عليه رأينا أن ننطلق في دراسة الصورة المفردة، بسيطة أو معقَّدة ،تشبيه أو استعارة، من رصـــد أســـلوب الشاعرة و فلسفتها القائمة على:

أ – التشبيه والمحاكاة و جدلية الهدم و البناء:

لأنَّ شعر الخنساء لا يتأسَّس من فراغ، بل تتحكم فيه إحداثيات المكان و الزمان، و عليه يأتي – شعرها – تجربة حقيقية، و هو شعر تتكامل فيه العوالم، العالم الـــدَّاخلي؛ أي الوجـــداني للشاعرة و مكوِّناته، فنعتبر حدث موت صخر أحد مكوناته ، بل يكاد يكون المكوِّن الوحيـــد و الرَّئيس فيه، أمّا العالم الخارجي هو التجربة الاجتماعية و الحضارية و الثقافية و هو عالم يُمكن أن نُسميه **العالم الخارج نصِّي** (السياق)، ثمَّ بعد ذلك العالم الشعري و الإبداعي اللُّغوي؛ فالســـياق أمدّها بالمادّة التَّصويرية التي وظَّفتها في أسلوب المحاكاة، إذ كانت في تواصـــل مـــع المكوِّنـــات الخارجية لعالمها الاجتماعي، أو إن شِئْتَ العالم **الانتروبولوجي** الخاص بها، تلك العناصر كانـــت تتوافد إلى مخيِّلة الشَّاعرة زُمراً و وحدانا ، فالمُتلقِّي يرى في شعر الخنساء أنَّ المـــوروث الثقـــافي و الحضاري – الجاهلي بطبيعة الحال – هو الذي يُغذِّي تجربتها الشعرية، و التي تبغي الشِّعر شـــعراً لذاته، و هذا الشِّعر يُعدُّ استجابة للملفوظ النَّفسي، يتحقَّق عبر المقول الشِعري، بل هو في الأخير صدىً و أرجاع صوت الألم الذي خلَّفه موت صخر و مُعاوية، فأمسى يَختمر إلى أن تفجَّـــر في بُكائياتها، أو ذكر مآثر أخويها و خاصَّةً صخر، و رؤيتها للوجود و الموت و الحياة ككل، و هي منذ البداية تستحضر على إثر البكاء كلّ ما يُجانس مادة الدموع و ذلك حين تقول :

[1] - إيمان (محمد أمين) كيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية في شعره ، دار وائل للنشر ، ط 1 ، 2008 ، ص 21

يـــا عين جودي بالـــدُّمـــو ع المستهلاَّت الســـوافـــح
فيضـــا كما فـــاضت غـــرو ب المتـــرعات النواضـــح[1]

تريد من هذه الدّموع أن تُسْكبَ من مـــآقيها كما يُسكبُ الماء من الدِّلاء، التي تنوء بحِملها النُّوق العظيمة. لقد عقدت علاقة بين طرفين كلاهما حسِّيين؛ فالفجوة الدلالية بينهما ليست بعيدة بـــل قريبة من سياق القارئ و مُكتسباته القَبْلِية، و هي تؤسِّس لهذه الدلالة بالقرينة **فيضـــاً**، و هـــو مفعول مطلق للفعل المقدَّر **فيضي** ، و الذي يُعدُّ عتبة تتَّكئ عليه الصُّورة " **كما فاضت غـــروب المترعات**"، و حينها تلتقي العين الباكية بالدلو (الغروب المترعات) مـــن حيـــث الاســـتكثار و الاستزادة، و جمالية الصورة تكمن في أسلوب استحضار مشهد فيضان الماء من الدِّلاء و محاكاتـــه أثناء الاستبكاء، إنها صورة التدفّق؛ تدفق الماء من الدِّلاء، و تدفُّق الدُّموع من المآقي، و تسلك – الشَّاعرة – نفس المسلك في قولها:

ألا يـــا عين فانهمري بِغُدْرٍ و فيضي فيضةً من غبر نزرٍ[2]

إنَّ تشبيه دموع العين بماء الغدير يحمل في طيَّاته دواعي الاستغراب، و السُّؤال الذي يُفترَض هو: لماذا تحاكي منابع الماء ؟ ، فالمشبَّه به يحيل دائماً إلى الميوعة و السَّيلان، و الغدير في حقيقة الأمر هو الآخر مكون يحيل إلى العالم الذي تعيش في كنفه الشَّاعرة ، عالم الصحراء، ذلك العـــالم الـــذي يُعتَمَدُ فيه على كلِّ ما تجود به الطبيعة، و أين يكون الماء ذا قيمة. و يتواضع عندها المشـــبه مـــع المشبه به في مثل قولها:

يـــا عين جودي بالدُّموع السُّجول و ابكي على صخرٍ بـــدمع هَمول[3]

إذ تُصبح العين سَجلاً بصورة مباشرة، و لكن ليس سجلا لسكب الماء، بل سجلاً لسكب الدُّموع ، فالدُّموع غالية و الماء غالٍ و ثمين و خاصّة في عالم كذالك الذي تحيـــا و تعـــيش في كنفـــه، فتصويرها لعملية البكاء يستمد مادته من الأرضية و الواقع الحياتي الذي تعيشه الشاعرة.

وتقول في سياقٍ قريب من السابق:

و جودي بدَمعكِ و استعبري كسح الخليج على الجـــدولِ[4]

[1] - الخنساء : تحقيق عبد السلام الحوفي 30..
[2] - نفسه:37..
[3] - نفسه :79.
[4] - نفسه: 82.

فهي تنقل الواقع من سياقه لتعيد بناءه وفق سياق خاص، فالدّموع عندها دلاء، و غدير، و ماء ينساح عبر الجداول، و هكذا تُصبح مقولة بوفون الشهيرة: « الأسلوب هو الإنسان ذاته لأنه بذلك يقيم علاقة بين أسلوب الكاتب من جهة و فكره المتميِّز الطريف من جهة أخرى »[1]

و لا تقتصر في تصويرها للدّموع على الماء و محاكاته ، بل تجعل من الحلي و اللآلئ مادَّة لصورها فتقول:

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكوبٍ كلؤلؤٍ جال في الأسماطِ مثقوب[2]

يا عين جودي بدمعٍ منكِ غير مترور مثل الجمان على الخدَّين محدور[3]

أو قولها في و صفها لخِلقة أخيها:

مثل الرُّدينـي لم تنفد شبيبتـه كـأنَّه تحت طي البُردِ أسـوارٌ[4]

إنَّ هذا الأسلوب من التَّصوير يَفرضه العامل البيولوجي، إنَّها الشعرية الأنثوية، شعرية المرأة التي لا يُمكن أن تتخلَّص من قيد رغباتها حتى في أوج و قمَّة حزنها، فالدُّموع تصبح لآلئ في بريقها و لمعانها، بعدما كانت دلاء من الماء، و صخر شخص طويل ممشوق القوام كالرُّمح الرُّديني، و هو لِذاتِ الصفات مثل الأُسوار لخلقته المُعتدلة.

و جمالية الأسلوب الذي تجلَّت فيه هذه الصُّور الجزئية، لا تكمن في الخرق الدلالي بين طرفي هذه الصور، بل في النسق المحاكاتي الذي تفترشه الخنساء كأرضية لصورها. و يَذهبُ أفلاطون إلى تأكيد هذا التوجه في التصوير عندما يُشير إلى قضية المحاكاة في كتابه "الجمهورية" « و لكن و هذا هو الأهم، ماذا يفعل الشعر في صدر الحقيقة ؟؛ إنه يعكس صوراً من المحسوسات و الحركة التي تزخر بها الحياة، إنَّ الشَّاعرَ يُمسك بمرآةٍ يريد أن يعكس عليها حقيقة الكون من حوله، فلا يَعكس إلاَّ صوراً ».[5]

و هكذا مثلما استحضرت الخنساء مشهد الماء أثناء صبِّه من المترعات أو الدلاء، و أثناء انبساطه في حيز الغدير في الصحراء، استحضرت أيضاً مشهد الحلي، فشبَّهت الدموع بحبّات اللؤلؤ المصففة في السمط، و حبّات الجمان، و خلعت على صخر صورة الرُّمح الرُّديني، و الأسوار الذي يُعقد على المعصم.

---

[1] - الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً و تطبيقاً ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ،1992 ،،ص16

[2] - الخنساء : شرح عبد السلام الحوفي 25

[3] - نفسه:50.

[4] - نفسه :41.

[5] – سُهير القلماوي : فن الأدب و المحاكاة ، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده – مصر- ، 953ا، ص 69.

و تقول مستبكية عينها:

يا عين جودي بدمع منك غير متزور مثل الجمان على الخدَّين محدور[1]

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكوب كلؤلؤٍ جال في الأسماط مثقوب[2]

إنَّ الشَّاعرة تقوم بعملية استحضار للواقع عن طريق وسيط الخيال، لكن هذه الصور الواقعية يكتنفها سياق خاص، فهي تنقلها من الواقع، ثم تهدمها في عالمها و واقعها الخاص تحت تـأثير سياق البكاء، و النحيب، و الحزن المتأجِّج في أعماق ذاتها ، لتأتي عملية إعادة البناء وفق المقـول الشعري. فالنَّص الشعري عندها عالم ينصهر فيه عالمان، و ذلك كالآتي :

النص = عالم الواقع الخارجي (تجربة اجتماعية و حضارية خاصة) + عالم الذات (تجربة وجدانيـة تتمثل في موت أخويها) ، فالتَّصوير عندها في ظل محاكاة عالمها الخارجي يتشكَّل كالآتي:

العالم الخارجي ← العالم الدَّاخلي (الذَّات) ← عالم النص الشعري

مشهد فيضان الدلاء ← البكاء ← - كما فاضت غروب المترعات
- جودي بالدموع السجول

مشهد الغدير ← البكاء ← - يا عين فاهمري بغدرٍ

مشهد الرمح ← الفخر ← - مثل الرُّديني

مشهد اللّؤلؤ و الجمان ← البكاء ← - مثل الجمان على الخدَّيْنِ
- كلؤلؤٍ جال في الأسماط

مشهد الأسوار ← المدح ← - كأنَّه تحت طيِّ البُرْدِ أُسْوارُ

و انطلاقاً من هذا الشكل تكون حركة الصورة وفق جدلية الهدم و البناء في ظل المحاكـاة عنـد الخنساء كالآتي:

استحـضار و نقل ← هدم بوسيط الخيال ←إعادة بناء في فضاء النص

[1] الخنساء : تحقيق عبد السلام الحوفي 50.
[2] نفسه : 25.

إنَّ الغدير و السجول، و اللآلئ، و الجمان، و الرمح الرديني، و الأسوار، مكونات خارج نصية، كان لها حضور قوي، شكلت الشاعرة بمحاكاتها المدلول الشعري؛ الذي يكتنفه النّص فإذا كان للمحاكاة دور في بناء الواقع الشعري بعد هدم الواقع الحسِّي و إعادة تشكيله وفق واقع فني فالسُّؤال هنا هو: كيف التقت أطراف الصورة في المدلول الشعري؟.

ب – الاستعارة و سلطة السياق:

السياق هو « النَّص الآخر، أو النَّص المصاحب للنَّص الظاهر، و النَّص الآخر لا يُشترط أن يكون قولياً، إذ هو يُمثِّل البيئة الخارجية للبيئة اللغوية بأسرها، و هو بمثابة الجسر الذي يربط التمثل اللُّغوي ببيئته الخارجية ».[1]

إنَّ نظرية السياق كان لها صدىً كبير في دراسة الاستعارة؛ فهي ترى « أنَّ الاستعارة عملية خلق جديد في اللُّغة، و لغة داخل لغة، فيما تُقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، و بها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. و هي في هذا التركيب الجديد كأنَّها منحت تجانُساً كانت تفتقده، و هي بذلك تبثُّ حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرَّتيبة، و بهـذا تُضـيف وجوداً جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه العلاقات علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له ».[2]

لقد أعطت الدراسات الأسلوبية إلى جانب التداولية لهذه النظرية أهمية بالغـة في تفسـير الوحدات الكلامية، و خاصَّة تلك التي تعتمد على التركيب الاستعاري؛ الذي يقوم على المجاز و يبتعد عن الحقيقة في ظاهره، بيد أنَّ الأمر الذي ينبغي أن يتفطَّن له المتلقي هو أنَّ الاستعارة بقـدر ما تبتعد عن الحقيقة في ظاهر تركيبها؛ فهي تقترب منها في دائرةٍ مقصدية تختبئ في السياق الذي صنعته الاستعارة نفسها، و هذا ما يُمكن تفسيره في ظلِّ وظيفة اللغة الشعرية التي تَعمِدُ غالبـا إلى الانزياح.

و لكي نفهم المدلول الاستعاري لا مناص من أن نُدرك الطرفين؛ أي المستعار منه و المستعار له، كلٌّ في سياقه الخاص، و هذا الإجراء يحيل إلى قضية نشأت في حضن النَّظريـة التَّفاعليـة، إذ تكشف عن نتيجة توصَّل إليها أصحاب هذه الأخيرة مؤداها « أنّ الاستعارة تحصُلُ من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة و الإطار المُحيط بها، و هي تتجاوز الاقتصار على كلمـة واحـدة، و

[1] – يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، ط1 ، ص 82 -83

[2] - يوسف أبو العدوس :الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث ، منشورات الأهلية – المملكة الأردنية- ط1 1997 ، ص99.

الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي يحدَّد بكيفية نهائية و إنَّما السِّياق هو الذي يُنتجه»[1]، و ينبغي أن نُشير إلى أنَّ الكلمة التي تجري فيها عملية الاستعارة، هي التي تكون رابطا و جسراً بين طرفي الاستعارة؛ لأنها كانت محلَّ تغيير من حالة إلى حالة، أو من سياق إلى سياق « إذ يطرأ التغيير بالنِّسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة و مجالها، و مداها، فالصِّفة أو الخاصيَّة التي تطبَّق على كلمة ما، قد تنفصل بشكلٍ فعَّال عن الحقل الأصلي الذي تنتسب إليه أصلاً، و تطبَّق و تُستخدم في حقلٍ غريب، منظَّم و مرتَّب، و من ثمَّ فإنَّ هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييفٍ وفقاً للظُّروف و الحقائق، لكي تتأقلم مع بقية الشَّبكة المشكِّلة للكلمات الأخرى في ذلك الحقل الغريب».[2]

فخروج الكلمة عن معناها الأصلي، و استعمالها في فضاء آخر، يبعث على الاستغراب، و ينبغي أن تُفهم في سياق هذا الفضاء الجديد، و تفسر في تجاورها مع الكلمات التي يحتويها، و ليس بالضرورة كل قولٍ يشدُّ انتباه المتلقي و يأسر لبّه.

و من وجهة نظر عبد الفتَّاح كلّيطو « إنّ القول الذي يسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول. الغرابة تتمّ، كما يقول ابن رُشد معلِّقاً على فنّ الشعر، " بإخراج القول غير مخرج العادة "» [3]

و هذا القول الغريب كما قلنا هو ذاك الذي يجمع بين سياقين مختلفين، و يتشكَّل في الشِّعر عبر أساليب إبداعية، رصدها البلاغيون في نَظم الشعراء، و دراستهم للصُّورة الشعرية، وهي:

ج – بناء الصورة بتبادل المُدركات:

« و هذا النوع من بناء الصورة يتمثل في إكساب المادِّيات صفات المعنويات، أو المعنويات صفات الماديات؛ من خلال التشبيه أو الاستعارة ».[4] و يتوسَّل الشَّاعر في هذا الإجراء بالطرق الآتية:

1 – التَّشسخيص:

و هو أسلوب ذو سلطة جمالية على المتلقِّي « و عرَّف سيِّد قطب التشخيص بأنّه: يتمثّل في خلع الحياة على المواد الجامدة و الظواهر الطَّبيعية، و الانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد

[1] - يوسف أبو العدوس :المرجع السَّابق 139
[2] -نفسه: 103
[3] - عبد الفتَّاح كلّيطو : الأدب و الغرابة ، دار توبقال –المغرب ،ط5 ،2008 ، ص 66.
[4] - إيمان – محمّد أمين – الكيلاني : المرجع السابق 23

ترقى فتَّصبح حياةً إنسانية، و تشتمل المواد و الظواهر و الانفعالات، و تهب لهذه الأشياء كلَّهـا عواطف آدمية و خلجات انسانية ...»[1]، و الخنساء تميل إلى التَّشخيص كثيراً في قصائدها فتجعل من العين شخصا قابلاً للإصغاء لمخاطِبه فتقول:

ياعين مالك لا تبكين تَسكابا إذا راب الدهر و كان الدَّهرُ ريّابا

فمنحت العين سمة الحيوية و الحركية، و هي عضو ليس له السُّلطة في التصرف إلاّ من قبيل الإرادة الإنسانية، بل حتّى البكاء لا يكون إراديا في أغلب الأحوال؛ لأنّ البكاء لا يتأتَّى بالتصنُّع بل لا بدَّ من محفز عاطفي و لكن الشَّاعرة تستحضر البُكاء عنوةً آمرة عينيها بذلك، و ما يهمُّنا هنـا هـو مخاطبة العين، فهو انزياح في أسلوب الخطاب، فالخطاب لا يُوجَّه إلاَّ لكائن عاقل.

و تجعل من الزَّمان شخصاً رهيباً مخيفاً يتوجه إليها و نساء الحي حاملاً مدى الذّبائح:

فكأنَّمـا أمَّ الزَّمـا ن نحورنـا بمُدى الذّبـائح

فهذا التركيب الاستعاري (أمَّ الزمان نحورنا بمدى الذّبائح) ينبئ على أنَّه تركيب يقوم على تنافر في عملية الإسناد؛ إسناد الفعل(أمَّ) للفاعل (الـزَّمان)، لأنَّ لفظ الزمان يصلح لسياق خاص به؛ إذ هو شيء معنوي لا يُمكن أن يُرصد بإحدى الحواس لكن الشاعرة خلعت عليه الحياة و الحركـة المتمثِلة في القتل و الفتك، و هو من جهة أخرى حيِّز زماني تنسب إليه الأحداث من حيث الوقوع ، فالحدث يتشكل وفق حيز مكاني و حيِّز زماني، و تتجلى عملية الاستبدال في هذه الاستعارة في إسناد الفعل (**أمَّ**) بمعنى قصد؛ فهو فعل يُسْنَد إل الإنسان، و نستحضر هنا بيت المتنبِّي القائل:

رمـاني الدَّهر بالأرزاء حتَّى فؤادي في غِشاءٍ من نبـالِ[2]

فالدّهر عند المتنبي و الخنساء سيِّء و ريَّاب، و إليه تُنسبُ الأفعال فهو جبار و قاهر و لا يـزال شاخصا متمثِّلاً لها حتَّى أرهقها و أفنى رجالها و ذلك حين تقول:

تعرَّقني الدَّهر نهزاً و حزاً و أوجعني الدَّهرُ قرعاً و غمزاً

و أفنى رجالي فبادوا معاً فغودِرَ قلبي بهـم مستفـزَّا[3]

فهذا الدَّهر إنسان يُلاحق الشاعرة و يُترل بها الوقائع. إنَّ المجال أو المسافة الاستعارية تتسع أكثـر عندما تجنح الشَّاعرة في تصويرها و تعابيرها إلى الإجراء التَّشخيصي، و لا يُمكن تأويل اتساع هذه الفجوة بين المستعار منه و المستعار له إلاّ انطلاقا من رُؤيا فلسـفية خاصَّـة بالشـاعرة، لأن: «

[1] - صلاح عبد الفتَّح الخالدي : نظرية التَّصوير الفنّي عند سيِّد قُطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،(د ط) ،1988، ص 135.
[2] - ناصيف اليازجي :المرجع السَّابق 19
[3] - الخنساء : شرح عبد السلام الحوفي 59.

العُكوف على هذا البعد من أبعاد الاستعارة يُجدي في التعرُّف على رؤية المُبدع بمفردات العالم، و يظهر مدى حرصه على الدَّمج بين هذه المفردات المتنافرة»[1]، و لا تقتصر الخلخلة الـتي تُحـدثها العملية الاستعارية في مظاهر الواقع الذي ينبني على مقياس المنطق المفترض؛ الذي فُطـر عليـه الإنسان بل: « تُحدِثُ أيضاً خلخلة على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يُسندُ إلى ما ليس له في الحقيقة و توصف الأسماء بما لا يتأتَّى لها أن تُوصفَ به في الواقع و يُضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة»[2]

و حين تتحدث عن المجد و علاقة صخر به فهي تضفي عليه صفة الصَّداقة و الحميمية فتقول :

ترى المجد يهوي إلى بيته يرى أفضل الكسبِ أن يُحمدا[3]

إنّ البيت ينطوي عل استعارتين الأولى: ترى المجد يهوي إلى بيته، و هنا جعلت من المجد وهو قيمة يعتد بها الإنسان العربي الجاهلي؛ شخص يتحرَّك و القرينة الدّالة على ذلك الفعل " **يهوي**"، و هو ممَّا يُنسبُ إلى الإنسان و كأن المجد له حرِّية التصرف، و يجعل ممَّن يشاء خليلاً له و هنـا جماليـة التعبير، و التركيب يكشف في بنيته على فضائين تعبيريين يتمثَّلان في:

1 – تشخيص المجد . 2– كون المجد من حيث تشخيصه يهوى ملازمة صخر .

و المجد يتولَّد عنه مدح الناس بطبيعة الحال، و عليه يصبح هذا المجد بالنسبة لصخر صفقة تجارية ، يحققها في سياقها الفعل " **يكسب** ".

و قالت في موطنٍ آخر تصور الموت في شخص حي متحرِّك:

كم من منادٍ دعا و اللّيل مكتنع نــفَّستَ عنه حِبال الموتِ

فالموت له سلطة السطو و القهر من ذاته، شخص له القابلية على الحركة و التصرف فيلقي بحباله كالحبال التي تطوق الأسير.

و تقول حينها تصفه:

لا نوم حتّى تقودوا الخيل عابسة ينبذن طرحاً بمهران و أمهـار

أو تحفروا حفرة فالموت مكتنـع عند البيوت حصينا و ابن سيَّار[4]

[1] - رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط) ، 1998، ص182.
[2] - نفسه: 182.
[3] - الخنساء : الدِّيوان ، شرح عبد السلام الحوفي 36
[4] - نفسه :47.

و هكذا تأبى أن تُجسِّد صورها إلا في سياق تشخيص المعنويات عندها، فتمنحها الحياة و الحركية فتتفاعل معها كما تتفاعل مع أناسٍ بعينهم، فالموت قريب من البيت؛ لأنَّه مقرون عنـــدها دائمـــا بمقام الحروب و الثأر و الانتقام، فهاهو يطرق بابها:

ما للمنايا تغادينا و تطرُقنا كأنَّنـــا أبداً نُحْتزُّ بالفـــأسِ

تغد علينا فتأبى أن تزايلنا للخير فالخير منَّا رهن أرماس[1]

و تصفه في موضع آخر :

مـــا لـــذا الموت لا يزال مخيفـــاً كـــلّ يومٍ ينـــال منَّا شريفا

مـــولعـــا بالسَّراة منَّـــا فما يأ خذُ إلاَّ المهذّب الغطريفـــا

فلـــو أنَّ المنـــون تعـــدل فينـــا فتنال الشَّريفا و المشروفـــا

كـــأنّ في الحق أن يعود لنا المو ت و أن لا نسومه تسويفا

أيُّها الموت لو تجافَيْت عن صخْرٍ لألفيتـــه نقيـــّاً عفـــيفـــا[2]

إنَّ الأبيات تحيل على تدفُّق و توالٍ للصور المفردة ساعية عبر تتابعها إلى خلق عالمٍ دلاليٍّ يصـــوِر الموت بعيداً عن مفهومه التجريدي المألوف لدى المتلقي؛ إذ يقف – المتلقيِّ – أمـــام صـــورتين للموت، فهو يُدرك انطلاقاً من الدلالة العرفية القديمة – قِدم الوجود – أنَّ الموت شيء مجرد لا يتجسد و إنَّما يُرصَد عن طريق الأعراض التي تصحبه، لكن القرائن اللغوية التي يحتويهـــا إطـــار الاستعارة (ينال – مولعا– يأخذ – تعدل – فتنال – نسومه – أيُّها – تجافيت – لألفيتـــه) أوجدت سياقا خاصّاً للموت، كان فكرة و تصوراً ذهنياً، فأنزلته من سماء التجريـــد إلى أرضـــية التجسيد و التشخيص، و ذلك وفق إعادة تركيبه في علاقة اسنادية تبعث على الاستغراب، و إثارة الدَّهشة وِفق التشكُّل الجمالي الذي فرضته وظيفة اللُّغة الشعرية.

2 – التجسيـــم :

و التَّجسيم هو : « أن تكتسبَ المعنويات صفات حسِّية أو مادِّيـــة مجسَّدة غير حيَّة»[3] ، و التجسيم بمعناه الفنِّي هو « أن يتخيَّل الأديب الفنَّان الأمر أو العرض صوراً معيَّنة يرسمها في ذهنه و يصير هذا الأمر في خياله جسماً على وجه التَّشبيه ، و التَّمثيل و الاستعارة».[4]

[1] - الخنساء : الديوان ،شرح عبد السلام الحوفي 61.
[2] - نفسه:69
[3] - إيمان – أحمد أمين – الكيلاني : المرجع السابق23.
[4] - صلاح عبد الفتاح الخالدي : المرجع السابق 101.

و الخنساء تمارس هذا الإجراء بقوة و تُقحمه في قصائدها و يتجلى في قولها :

يعدو به ســـابح نَهْدٌ مراكله مُجلْبَبٌ بسواد اللّيْلِ جلبـــابا[1]

إنّ المُفترض قوله هو: أنَّ صخراً يخرج ليلاً للإغارة على الأقوام الذين عوَّل على إغـــارتهم، و لكنّ هذا القول يَصلح في الخطاب الإخباري، الذي يعمد في وظيفة لغته إلى الإبلاغ ليس إلاَّ، لكنَّ المقول الشعري الذي يحتجز له مكاناً في فضاء البيت ينهض بوظيفة مغايرة تماماً للمفترض قولـــه خارج النَّص ، إنها الوظيفة الشعرية، التي تقوم على خرق الدلالة العُرفية، و المَعنى الإشاري للفـــظ **سواد اللَّيل**، فهو لا يُصبح سواداً؛ أي ظلاماً يُدرك بالبصر، و إنَّما يتحول من المعنى الحقيقـــي و الشائع المتعارف عليه إلى معنى آخر؛ إذ يصبح جلباباً، و هذا المعنى اكتسبه من السِّـــياق الجديـــد الذي وظِّف فيه؛ فهو مؤطَّر بكلمات السياق اللُّغوي (مجلب ، جلباباً).

و تستهوي الشاعرةَ صورةُ القيم في شكلها المادِّي، أكثر من تجليها كمبادىء اجتماعيـــة؛ تحيل على الرِّفعة و المكانة المرموقة، التي ظلت هاجسا لدى الإنسان الجاهلي، فتقول:

المجد حلَّته، و الجود علَّتـــه و الصِّدق حوزته إن قرناً هابا

خطاب محفلة، فراج مظلمةٍ إن هاب معضلة سنَّ لها بابا[2]

و المجد الذي كان يحمل دلالة التجريد لدى المُتلقّي، من حيث كونه قيمة و صورة ذهنية يتحـــوَّل إلى كيان مادِّي، و كذا الأمر بالنِّسبة للجود، لا يكاد صاحبه (صخر) يستقر ما لم تجُدْ يـــدُه ؛ فالتركيب (المجد حلَّته) يُحدث خلخلة على صعيد المستوى الدلالي تتجلى في « إسقاط علاقـــة استبدالية على المحور اللّفظي»[3] فالعلاقة الإسنادية بين المجد و اللِّباس تعتبر خرقاً دلاليا لا يحظـــى بمكانة في المنظور الدلالي المألوف الذي يحتله لفظ **حلَّة**، و لكنَّ السِّياق الجديد الذي تتهاوى فيـــه هذه الصُّورة من سماء مخيِّلة الشاعرة يُرحِّب بها كمدلول تغذِّيه ميكانيزمات الوظيفة الشعرية للغـــة النص الخنساوي، و هي تخلق دلالة توحي بمفهوم الملازمة بين المجد و صخر كتلـــك الـــتي بـــين الإنسان و حلَّته، بل تبلغ الدلالة درجة التَّوتر في عملية الإنتقاء ضمن حقل الملبوسات، فالمجـــد لم يُستبدل باللِّباس العادي، و إنَّما باللِّباس الذي يبعث على الأناقة نظرا لإيحائية لفظ **حلة** بذلك. و يُمكن قراءة الاستعارة: **إن هاب معضلة سنَّ لها باباً** بنفس الآليات السَّابقة

[1] - الخنساء : الدِّيوان ،شرح عبد السلام الحوفي 23

[2] - نفسه :23

[3] - بركات فاطمة طبَّال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة و نصوص، المؤسِّسة الجامعية للدِّراسات و النَّشر و التَّوزيع الطَّبعة الأولى 1993، ص 51.

و ذلك حين يغدو الاهتداء إلى المشاكل التي تنتاب الإنسان بابا يوصد و يُفتح، و تبقى الشّاعرة تسترسل في خلق صور مادِّية و تجسيدية لمدلولاتها الشعرية؛ فتجعل من المجد دائما مادَّة تطالها يـــد صخر، و تحوزها في فلك ممتلكاته عنوة:

و إذا القوم مدُّوا بأيديهم إلى المَجدِ مـــدَّ إليه يدا

فنال الذي فوق أيديهم من المجدِ و مضى مُصْعِدا[1]

و تَقول في موطنٍ آخر في تجسيدها لقيمة المجد :

و إن ذُكِر المجد ألفيته تأزَّر به ثمَّ ارتدى

فالمجد كما نُلاحظ أضحى لباسا ، و من ممتلكات صخر لصيقاً به بل كأنَّه وصيٌّ عليه في قولها :

جهم المحيَّا تُضيء اللَّيلَ صورتُه آباؤه من طوال السُّمك أحرار

مورَّث المجد ميمون نقيبتـــه ضخم الدَّسيعة في العزاء مِغوار[2]

إن التراكيب الاستعارية التي تناولناها، تظل تسعى للمواءمة بين السِّياقين المختلفين لها باعتبار اللفظ المستعار و نقله من سياق معهود له إلى سياق مغاير له، و هذا في ظل النظرية السِّياقية مثلما تطرَّقنا في بداية هذه الدِّراسة ، لكن هذا لا ينفي دراستها في ظل تفاعل اللَّفظ ؛ و الذي اصطُلح عليـــه **بؤرة الاستعارة** مع بقية الكلمات المصاحبة له في سياقه الجديد لدى الشاعرة، و كلمات الجملة هذه هي الأخرى اصطلِح عليها **الإطار المحيط بالاستعارة**، لتتحوَّل بهذا المفهوم الجملة برُمَتـــها إلى استعارة، و لا تعود الاستعارة مقتصرة على كلمة واحدة فقـــط ، مثلمـــا شـــاع في البلاغـــة الكلاسيكية، و لأنَّ التَّركيب الاستعاري يُصبح في ظل الدراسات الأسلوبية شكلاً بلاغيا، و هذا الشكل بنية ؛ بنية تفكَّكُ مكوناتها في ظل مفاهيم تواكب دراسة الخطاب الشعري بنظرة معاصرة منها : (الاستبدال – السياق – التفاعل).

فالخرق الدّلالي الذي أقامته الشاعرة على صعيد العملية الإسنادية بين طرفي الصّورة، سواء علـــى صعيد التّشخيص، أو التجسيد، يخضع لعملية الاستبدال التي تركّزت على المحور الرُّكني ثمَّ أسقطت على المحور الأفقي، ولكن هذه العملية ستؤدي إلى خلق سياقين تـــركيبي و دلالي جديـــدين ، و يحدثُ ذلك بالتفاعل بين اللَّفظ الاستعاري المستبدل (بؤرة الاستعارة)، و بين كلمات التركيب (إطار الاستعارة) التي انضمَّ إليها هذا اللَّفظ، و هذا ما أقرَّته النظرية التفاعلية، و من جهةٍ أخرى ،

[1] - الخنساء : الديوان، شرح عبد السلام الحوفي 35 - 36

[2] - نفسه :41.

بالرَّغم من عملية الاستبدال التي طالت الألفاظ المستعارة ، و انتشلتها من سياقاتها و رحلت بها إلى سياقات نصِّية، فإنَّه لا يُمكن أن نُضفي عليها الطابع الاعتباطي؛ لأنَّها تحمل رؤيـــة الشَّـــاعرة، و يمكن أن نمثل لهذا الكلام بالجدول الآتي :

بؤر الاستعارة	الإطار المحيط بالبؤرة	السِّياق الخارجي	السياق النصِّي	الرُّؤيــا
الــدّهر	راب – ريَّابا – أمَّ – مُدى الذبائح – تعرَّقني – أوجعي – أفنى رجالي.	الدهر فضاء زماني	الدهر شخص يتحرَّك	نسب الأحداث إلى الزمن في غياب مفاهيم تفسر النوازل مثل الجانب الدِّيني
الموت – المنايــا	مكتنع – تغادينا – تطرقنا – تزايلنا – مخيفا – ينال – مولعا بالسَّراة – تعدل فينا – لا نسومه – أيُّها – تجافيت – لألفيته	مفهوم انتهاء الحياة	الموت شخص يتحرك	مصير الإنسان في ظل ثنائية (موت – حياة)
المجــد	– يهوي – يرى أفضل الكسب أن يُحمدا حلته – مدُّوا بأيديهم – نال الذي فوق أيديهم – مورِّث –	قيمة اجتماعية	شيء يُقتنى كاللِّباس	بنية الشخصية الجاهلية التي تطمح إل العز و التفاخر به
الظَّــلام	مجلبب – جلبــابا	مشهد يدل على حلول اللَّيل	جلباب يتجلبب به المرء	الشــجاعة و الجُرأة

2 – الصُّـــــورة الكلِّية: و هي تلك المحصِّلة الكلِّية لجميع الصور الحاضرة في المتن الشِّـــعري و التي تُساهم في بلورة و تشكيل الرُّؤيا المكتملة للشَّاعر في قصيدته ، و هي في حقيقـــة الأمـــر وليدة الوحدة العضوية و الوحدة النَّفسية التي من شأنها أن تخلق التلاحم بين صور القصيدة. و قد ألفيناها تتمثل عند الخنساء في:

2 – 1 الصورة المتنامية: و هي صورة واحدة تندرج في النموّ حتّى تصل إلى نهاية إيجابيـــة أو سلبية ، و هي «أشبه ما يكون بالنمو في النَّبتة التي تحيا إلى أن يُدركها عهد الذُّبول و الفنـــاء، و يجب أن يكون النموّ عضويا، و إلاَّ أصبحت صوراً تفسيرية لا نحسّ فيها بالحياة الداخلية»[1] و هذا النَّوع من الصور كان له حضور في النسيج الشعري لدى الخنساء، و مكَّن من اضفاء التماســـك على كامل هذا النسيج و انسجامه ، فيتمثل النص للمتلقي حينها في بنية متكاملـــة لا يعروهـــا التهلهل، و لا يجد فيها ثغرات بين وحداته، إلاّ ما يحتاج التأويل؛ لأنَّ النص لا يمنح نفسه للقارئ مجانا، و يعود هذا الإجراء من الصّور في قصائد الخنساء إلى هيمنة وحدة الموضوع الرئيس و هـــو **الرثاء**، و تناغمه مع بقية الوحدات الدلالية المكونة له ، مثل وحدة الندب، و وحدة التـــأبين، ثم العزاء، و ممّا يُلاحظ أنَّ هذه الصُّورة غالباً ما تنتهي إلى نُقطة مأساوية، وهذا أمر طبيعي يتطلَّبـــه سياق النص كما ذكرنا ولعلّ الشاهد قولها :

ذاك الذي كنـــا بـــه نشفي المـــراض من الجـــوانـــح
و يردُّ بـــادرة العـــدوِّ و نخـــوة الشـــنف المكـــاشـــح
فأصـــابنا ريب الزَّمـــا ن فنـــالـــنـــا منـــه بنـــاطـــح
فكـــأنّـــَمـــا أمّ الزمَّـــا ن نحورنـــا بمُـــدى الذّبـــائـــح
فنســـاؤنا يندبـــن نـــو حـــا بعـــد هاديـــة النـــوائـــح
يحنَّ بـــعد كـــرى العيو ن حـــنيـــن والـــهـــة قـــوامـــح
شعثت شواحب لا ينين إذا ونـــى ليـــل الـــنـــوائـــح
يندبن فقد أخي النّدى و الخيـــر و الشِّيم الـــصـــوالـــح
و الجود و الأيدي الطوا ل الـــمستفيضـــات الســـوامـــح

[1] - يُنظر إحسان عباس : فنّ الشعر ،دار الثقافة ، بيروت-لبنان ،ط6، 1979، ص20.

فالآن نـــحن و من سوا نا مـــثـــل أسنـــان الـــقـــوارح[1]

فهذ المقطع يضمُّ صورة تحتوي صوراً جزئية تحتت لوائها، و هي صور مكتظة، و هي « نتيجـــة لعملية التكثيف اللاَّشعورية »[2]، فالشَّاعرة تعيش تحت وطأة عملية استثارة المشاعر عنـــد ذكـــر أخيها، و هذه الصورة تنهض و تُستحضر من أعماق الماضي انطلاقاً من التَّعبير (ذاك الذي كنَّا به)، فتنطلق حينها من لحظة زمنية ماضية و لكنها مُشرقة تبعث عل الابتهاج، و هي صورة تُصوِّر فيها صخر و ذلك موطن قولها:

فـــذاك الذي كـــنَّا بـــه نـــشفي المـــراض من الجـــوانـــح

و لكن هذا لصورة تنطلق منها الشاعرة لا لتجعلها غاية بل لتلج مشهدا آخر يـــدلّ عـــل حالـــة التمزُّق النفسي الذي أصابها و نساء الحي، فتبدأ في التنقل من هذه الصورة إلى الصور الأخرى عبر الفضاء الزماني للأحداث و تقلباتها فتقول:

فأصـــابنا ريـــب الزَّمـــا ن فنالنا منه بنـــاطـــح

فبعد أن كانت تنطح به الزمان كما ذكرت في البيت الأوَّل، انعكست الأمور رأساً على عقِـــبٍ، فنطحها الزمان بأخيها، و ليس بعيد من هذ الصورة التي تخلعهاالخنساء علـــى الـــزَّمن و نســـب الأحداث إليه على سبيل المجاز ، من تللك الذي يقف عليها الدُّكتور أحمد زكي العشماوي عندما تعرَّض للمقدمة الطللية في معلِّقة لبيد بن ربيعة:

عفـــت الدَّيار محلُّها فمُقامهـــا بِمِنىً تأبَّد غولـــها فرِجامُهـــا

فيقول واصفاً هذا الزمن الذي أخنى هذه الديار و جعل منها أطلالاً بالية: « و على الرَّغم من أنَّ صياغة البيت توحي بتقرير حقيقة إلاّ أنَّ وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الاحساس بالزَّمن الذي يأتي على كلِّ شيءٍ، و الذي هو كفيل أن يُحوِّل المنازل الآهلة بسكَّانها إلى آثار مبعثرة متنافرة ، و إلى خواءٍ و وحشةٍ»[3].

وحين تصل الشاعرة إلى البيت الآتي:

فنساؤنـــا يندبـــن نـــو حـــاً بعد هـــادية النـــوائـــح

[1] - الخنساء : شرح عبد السلام الحوفي 30 - 31

[2] - عز الدين اسماعيل : التَّفسير النَّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط4 ، دت ، ص86.

[3] - محمد زكي العشماوي قضايا النَّقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية – بيروت - ، د ط ، د ت ، ص 142 -143.

تتمثل لنا عملية الفصل بين زمنين؛ الماضي و الحاضر، و تجعل من اللحظة الرَّاهنة متَّكأً لها مانحـــة صورتها شيء من التنامي عبر وصف النساء النائحات و سبب بكائهنَّ، و محاكاة حنين النوق التي قمحت المياه أثناء ايرادها. و تصل الشاعرة بعد هذا الوصف للمشهد الدرامي إلى نقطة النَّهاية، و هي لحظة آنية مأساوية :

فالآن نحـــن و مـــن ســـوا نا مـــثل أسنـــان القـــوارح

و الأسلوب الذي منح هذه الصورة الدرامية تألُّقا هو السَّرد؛ فهو عامل مهمّ في نموِ الصورة و لحم أجزائها مع بعضها البّعض، و ذلك برصف تلك الأشكال البلاغية وفق منحىً سردياً، تنهض به قرائن لغوية مثل: (ذاك ، كنا)، و أدوات الرَّبط التي يُستأنفُ الحديث به كالواو و الفاء.

2 – 2 الصورة المُمتدَّة: « و هي الصُّورة التي تمتدُّ لتشمل مجالاً واسعا من المشهد الذي تنقلنا إلى طبيعته حيث يستغرق الشَّاعر في تفاصيل هذا المشهد و تتبُّع عالمه و رصد حركاتـــه، فتمتـــد الصُّورة خلاله امتداداً مطَّرداً لتصل في النِّهاية إلى صورة متكاملة. قد يقتصر امتداد الصُّورة علـــى بيتين أو ثلاثة و قد يمتدّ حتىّ يشمل أبيات القصيدة أو المقطوعة»[1].

و نلمس نمط هذه الصُّورة في قول الشاعرة :

فمـــا عجول على بوٍّ تُطيف به لهـــا حنينان إصغار و إكبار
ترتع مـــا رتعت حتى إذا ادَّكرت فإنَّما هي إقبـــال و إدبـــار
لا تسمن الدَّهر في أرضٍ و إن ربِعت فإنَّما هي تَحنان و تَسجـــار
يوماً بأوجد منِّي يـــوم فارقنـــي صخر و للدهر إحلاء و إمرار[2]

تُسقط الشاعرة مشاعرها النَّفسية التي تختلجها على مشهد الناقة التي مات فصيلها و اتُّخـــذ مـــن جلده بوّاً، ليدنى من أمِّه فتأنس له و تكفَّ عن حنينها و فزعها، و لسان حالها الشاعرة « كـــأني وحشية إذا غفلت رعت ، و إذا تذكَّرت فقدَ ولدها لم يقر لها قرار »[3]

فنلاحظ أن هذه الصّورة « تمتد ما بين حرف النفي و أفعل التَّفضيل، حيث أســـقطت الخنســـاء مشاعرها الواهة و إحساسها بالفقد على تلك النَّاقة متَّخذة من الصفة (عجول) مجالاً للمعادلـــة؛ لتكشف بهذه الصِّفة عمَّا يعْتلِج في نفسها من حزنٍ امتدَّ حتى الأعماق، فإذا شغلتها شؤون الحياة،

[1] - صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي : الصورة في شعر الرثاء الجاهلي ، رسالة دكتوراه ، ص 197
[2] - الخنساء : شرح عبد السلام الحوفي 39.
[3] - الخنساء : الديوان ، شرح أبو العباس ثعلب ، تحقيق د. فايز محمد

ظلَّ هذا الحزن ناراً كامنةً فيها يُعاوِدها كلَّما أشعلته الذِّكرى (حتَّى إذا ادَّكرت) يتفجَّرُ حزنُها، و يَنْعكسُ على تصرُّفاتها، فتضطرب حركاتها اضطراب المعاني من خلال الأضداد (إصغار و إكبار – إقبال و إدبار – ..) و ما بين الكلمة و ضدِّها مساحة واسعة تمتدُّ فيها الصُّورة امتداد الحزن القابع في النَّفس المذهولة (تُطيف) حيث يحْملنا الطَّواف إلى حركة دائبة لا متناهية، و لا إرادية، يُسيطر عليها الذُّهول و الانكسار الذي يقودنا إليه حرف الياء في تطيف ثمَّ جاء التعبير بأفعل التَّفضيل (بأوجد منِّي) محمَّلاً بكلِّ معاني الحزن و الأسى التي رأيناها في صورة النَّاقة.»[1]

[1] - صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي : المرجع السابق ص 201.

خـــــاتمـــة

خاتمة هذا البحث، ليست خاتمة لنص الخنساء، بل هي بداية لنا لفتح و اجتياح عوالم هذا النَّص؛ لأنَّه تجربة، و تجربة شعرية كهذه التي نحن بصددها، ليس من السَّهلِ الإحاطة بها؛ لأنَّها امتداد عبر الزَّمان و المكان، و لأنَّها أيضاً خاصَّة و ليست عامة، و حينها تُصبح نموذجا و معياراً لما سيأتي بعدها من تجارب، فهي لن تتكرّر، و إذا أردنا لها ذلك؛ أي أن نقرأها مرَّة ثانية، في نصوص الآخرين، فعبثاً نحاول؛ إذ يجبْ أن ترحل بسياقها و مكوِّناتها(المبدع – المُثير، أو الحافز – العاطفة). هذا المنظور يتكرَّس في ظل علم النَّقد الأدبي، و لكن في فضاء تكنولوجيا نقدية أخرى؛ أي المناهج النَّقدية المعاصرة، و نقصد بالذات الأسلوبية، تتغيَّر الرُّؤية، و هذا التغيُّر تتحكَّم فيه الأدوات التي ينهض بها المنهج، و عليه تتأسَّس المقاربة من المنطلق الذي أسَّس له علم اللُّغة الحديث: (اللغة – الكلام – الأسلوب)، و لكن لا يكون ذلك بإحداث قطيعة مع الموروث؛ أي البلاغة و النَّقد، و لا بالرَّفض للموجود الرَّاهن؛ أي المناهج المعاصرة.

إنَّ نص الخنساء بالرَّغم من تواجدِه في سياق شعرية لها خصوصيتها؛ هي شعرية العصر الجاهلي، فإنّه لم يسقُط ضحية لسياق هذه الشعرية، بل فرض لنفسه سياقاً خاصاً و ذلك عبر:

1 – البنية الإيقاعية؛ إذ جاء متميِّزاً بقوالب إيقاعية، تمثَّلت في المقاطع الصَّوتية ذات السِّمة الغنائية المتناغمة و طبيعة الغرض، الذي يعكس التجربة.

2 – و إلى جانب الإيقاع نُلفي الشاعرة تبني قصائدها في بنية موضوعاتية متميِّزة وذلك حين تميَّزت بتجربة شعرية صُبَّت جلها في موضوع الرِّثاء.

3 – و الصُّورة الشعرية عندها : قراءة و نسْخ للواقع المعيش لديها بكلِّ مكوِّناته (البيئة – الجنس – العرف – الموروث الثَّقافي...)؛ فنرى أنَّ العالم الذي تعيشه الخنساء و تتآلف مع مكوناته و تنعكس في شعريتها ، فعكست مظاهر التدفُّق ؛ أي أن صورة الحزن و التي تجلَّت في البكاء تستمدّ مادتها من طقوس الماء في البيئة المعيشة، و نفس الأمر نجده حين ترسم صورة البطل ، فتُحيطه بكلِّ مستلزمات الرجل الشُّجاع في نظر الإنسان الجاهلي مثل سياق الحرب و معجمه.

4 – و البنية التركيبية بالرَّغم من مرونتها و بعدها عن التَّعقيد فهي لا تصلُح أن تكون إلاَّ للخنساء.هذا عن النص و بنياته.

5 - أمّا المنهج فصرامته و إجراءاته التحليلية هي التي أبرزت تلك الخبايا – إذا زعمنا بأننا كشفنا المخبوء بطبيعة الحال- فالمنهج الأسلوبي انطلاقاً من كونه جهازاً قرائيا، لا يُمكنُ أن يُستهان به، و ننوِّه هنا إلى أنَّ الأسلوبية جاءت في اللحظة الحرجة لتمنح الدارس و القارئ أدوات يفكُّ بها شفرات النَّص الشِّعري. و في الأخير هذه رؤية، و لكن رؤية تحتاج إلى إكمال نقائصها من طرف الآخر المتمرِّس.

قـــائمة المصـــادر و المراجع

القرآن الكريم

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط2، 1952.
2. إبراهيم زكرياء : مشكلة البنية ،مكتبة مصر للمطبوعات ،ط1، 1990.
3. إحسان عباس : فنّ الشعر ،دار الثقافة ، بيروت–لبنان ،ط6، 1979.
4. أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة ، ط6 ، 2004.
5. أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلّقات العشر ،دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، (د ط) ، 1913.
6. أحمد سليمان فتح الله : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية ، القاهرة – مصر ، ط1، 2008.
7. أدونيس : الشعرية العربية ،دار الآداب ، ط2، 1985.
8. أوس بن حجر : الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1979.
9. إيمان (محمد أمين) كيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية في شعره ، دار وائل للنّشر ، ط 1 ، 2008.
10. بركات فاطمة طبّال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة و نصوص، المؤسّسة الجامعية للدّراسات و النّشر و التّوزيع الطّبعة الأولى 1993.
11. أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السّبع الطوال، تقديم بركات يوسف هبود ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت – لبنان ، (د ط) ،2005 .
12. تمام حسان : اللغة العربية ،معناها و مبناها، دار الثّقافة، الدّار البيضاء – المغرب،(د ط)، (د ت).
13. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984م.
14. جرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ،شرح محمد التنجي، دار الكتاب ، بيروت – لبنان ،ط1، 2005.
15. جمال الدين بن عبد الله بن هشام الأنصاري : قطر النّدى و بلّ الصّدى شرح بركات يوسف هبود، دار الفكر ،بيروت – لبنان ، 2001.
16. جوزيف شريم : دليل الدّراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات و النّشر، بيروت – لبنان، ط2، 1987.
17. جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال ، الدار البيضاء- المغرب ، ط1 ، 1986.
18. جون لايتز: اللغة و المعنى و السياق، ترجمة : د. عباس صادق الوهّاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط1 ، 1987.
19. حسام الدين كريم زكي :أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ،الرشاد ، ط 3 ،200.
20. حسني عبد الجليل يوسف: دراسة فنية و عروضية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب،(د ط)، 1989.
21. حسين جمعة : جمالية الإنشاء و الخبر ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق - سورية .2005
22. الخطيب التّبريزي : الوافي في العروض و القوافي ، تحقيقف فخر الدّين قباوة ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط4 ،1986.
23. الخطيب القزويني :الإضاح في البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي ،مؤسسة المختار ،القاهرة –مصر ،ط3، 2007.
24. الخنساء : الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، (د ط) ،(د ت) .
25. الخنساء : الديوان ،شرح ثعلب ، تحقيق فايز محمد ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط) ، 2005.

26.رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النَّظرية و التَّطبيق، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق – سوريا ،2004 .

27.ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيقمحي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، سورياط1، 1981.

28.الرّمَّاني و الخطابي و الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمَّد أحمد شاكر.

29.رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض– دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط) ، 1998.

30.سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في الثرات النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، عالم الكتاب الحديث ، أربد – الأردن ، ط1 ، 2007 ،

31. محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركيب في النَّقد العربي القديم ، **الشركة المصرية العالمية للنشر – لونغمان ، ط1 ، 1995**.

32.سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية و إحصائية ،عالم الكتاب ، القاهرة – مصر ، ط3 ، 2002 .

33.ابن سلاَّم الجمحي : طبقات الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطَّبَّاع ،دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1 ، 1997.

34.سُهير القلماوي : فن الأدب و المحاكاة ، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده – مصر- ، 1953.

35.شوقي ضيف : – تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة – مصر(د ط)، 1953.

– فنون الأدب العربي ،الفن الغنائي الرثاء– دار المعارف ، القاهرة – مصر، ط 4 (دت).

36. صلاح عبد الفتَّح الخالدي : نظرية التَّصوير الفنِّي عند سيِّد قُطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،(د ط) ،1988.

37.صلاح فضل : – النظرية البنائية في النَّقد الأدبي، دار الشُّروق ، القاهرة – مصر، ط1، 1998.

– علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشرق ، القاهر – مصر ، ط1 1998.

– شفرات النَّص دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد ، دار الآداب ، القاهرة – مصر، ط1999.

38.أبو العباس المفضل بن محمد الضبي : المفضَّليات، تحقيق عمر فاروق الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1، 1998.

39.أبو العباس محمَّد بن يزيد المبرِّد : المُقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،مطبعة الأهرام ، القاهرة – مصر ، ط3 ، 1994.

40.عبد الرِّضا علي : موسيقى الشِّعرالعربي قديمه و حديثه، دار الشروق للنَّشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط1 ، 1997.

41.عبد السلام المسدِّي : الأسلوبية و الأسلوب ،الدار العربية للكتاب ليبيا– تونس،(د ط)، 1977.

42.عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار النَّهضة العربية ،بيروت – لبنان ، (د ط)،(د ت).

43. عبد الفتَّاح كلِّيطو : الأدب و الغرابة ، دار توبقال –المغرب ،ط5 ،2008.

44.عبد القاهر الجرجاني : – أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الإسكندراني و دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط)، 2005.

– دلائل الإعجاز ،شرح محمد التنجي، دار الكتاب ، بيروت – لبنان ،ط1، 2005

45.عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنَّشر و التوزيع ، وهران – الجزائر ،(د ط) ،2003.

46. عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتَّب العرب، دمشق – سوريا،1980.

47. عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب ،دمشق – سوريا، 2000.

48.عز الدين اسماعيل : التَّفسير النَّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط4 ، دت.
49.علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس للنشر و التوزيع ، البحرين ، ط1 ، 2006.
50.عيسى علي العاكوب: العاطفة و الإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق- سوريا،ط1، 2002.
51.فرحان بدري الحربي: الاسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسَّسة الجامعية للدِّراسات و النَّشر و التّوزيع ، بيروت – لبنان، ط1 ، 2003
52.كارل ديتربونتنج : المدخل إلى علم اللغة ،ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسَّسة المختار، القاهرة – مصر ، ط1، 2003.
53. كلاوس هيشن : القضايا الأساسية في علم اللُّغة، ترجمة سعيد حسن بحيري،مؤسَّسة المُختار، القاهرة – مصر،ط1، 2003.
54.لبيد بن ربيعة : الديوان ، شرح الطُّوسي ، تقديم :د.حنَّا نصر الحتي ،دار الكتاب العربي –بيروت –لبنان 0(د ط) 2004.
55.لبيد بن ربيعة : الديوان ، شرح الطوسي، تحقيق حنّا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط)، 2004.
56.الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2 (د ت).
57.لطفي عبد البديع:: التركيب اللُّغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة و الاستيطيقا)، مكتبة لبنان، ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونغمان) – الجيزة، ط1، 1997 يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التَّطبيق،دار المسيرة ، عمان – الأردن، ط1، 2007
58.المبرد : التعازي و المراثي تحقيق محمد الديباجي ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق- سوريا ، (د ط)، 1976.
59.محمد الأنطاكي : المحيط في أصوات العربية و نحوها و صرفها ،دار الشرق العربي ،بيروت – لبنان ط3 ،(د ت) .
60.محمَّد بن طباطبا العلوي : عيار الشِّعر ،تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الأسكندرية – مصر ، ط3 ،(د ت) .
61.محمد جمال صقر : علاقة عروض الشِّعر ببنائه النَّحوي ، مطبعة المدني ، المُؤسَّسة السعودية – مصر ، ط1 ،2000.
62.محمد خطابي: لسانيات النص مدخل الى انسجام النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ط2 ، 2007 .
63.محمد زكي العشماوي قضايا النَّقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية – بيروت – ، (د ط) ، (د ت).
64.محمد سامي عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في الثرات النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ،عالم الكتاب الحديث، أربد – الأردن ، ط1 ، 2007 جورج مولينيه : الأسلوبية ،ترجمة بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النَّشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1999
65.محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – سوريا ، 2001
66.عبد المطلب محمد : - البلاغة و الأسلوبية ،دار نوبار ، القاهرة – مصر ،ط1، 1994.
- جدلية الافراد و التركيبفي النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنَّشر – لونغمان، ط1، 1995.
67. محمد علي عبد الكريم الرُّديني : فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر،(د ط)، 2009.
68.محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد، المصطلح و النَّشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ، 2006.
69.محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 1992.
70.مشري بن خليفة : الشِّعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النَّصِّية ،دار الأبحاث ، الجزائر ، 2006.

71.مصطفى حركات : نظريات الشِّعر ، دار الأفاق – الجزائر ، (د ط) ،(د ت).
72.ابن منظور : لسان العرب ،دار احياء التراث العربي، لبنان، (د ت).
73.ناصيف اليازجي : العرف الطَّيِّب في شرح ديوان أبي الطيِّب ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، (د ط) ، (د ت).
74.الهادي الجطلاوي :مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً و تطبيقاً، الدار البيضاء- المغرب ،ط1 ،1992.
75.يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي : الطراز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت – لبنان ، ط1، 2002
76.يوسف أبو العدوس : - الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث ، منشورات الأهلية – المملكة الأردنية- ط1 1997.
- الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، ط1، 2007.
77.يوسف اسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا، ط1، 2004.
78. يوسف حسين بكَّار : بناء القصيدة في النَّقد القديم ،دار الأندلس ، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1983.
79.يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، ط1

الدَّوريات:

1. نور الدين السد : المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب ، مجلَّة اللُّغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها ، الجزائر. العدد 14، 1999،
2. يوسف حامد جابر : مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 294 تشرين الأول1995 .

الرسائل :

1. صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي : الصورة في شعر الرثاء الجاهلي رسالة دكتوراه .

مقدمة: ..... أ – ب
تمهيد: مفهوم البنية الأسلوبية.....07
1 – البنية : 07
1-1 البنية اللُّغوية: 08
1 – 2 البنية الأدبية: 09
1 – 3 البنية الأسلوبية 12
الفصل الأوَّل: بنية الموضوعات 16
توطـــئة:.....17
2 بنية الموضوعات في شعر الخنساء: 19
2-1 بنية البُكاء و النَّدب: 21
2-2 بنية التأبين و المدح: 26
2-3 بنية العزاء: 32
الفصل الثَّـــاني: بنية الايقـــاع 36
الايقاع في شعر الخنساء.....37
توطـــئة: 37
1 الإيقاع الخارجي: 38
1 -1 الوزن: 38
1 –2 القافية: 42
1 -3 الرَّوي: 45
2 الإيقاع الداخلي: 48
2 -1 المقاطع الصوتية: 50
2 -2 التكرار: 55
الفصل الثَّالث : بنية التركيـــب 59
توطـــئة.....60
1 أوَّلاً – الجـــملة: 62
1 – أنواع الجمل: 64
– تشكُّلات الجملة الاسمية: 66

- تشكُّلات الجملة الفعلية: 68
2 - التَّقديم و التأخير: 73
3 - الحـــذف: 79
4 - الخبر و الإنشاء و سياقات التداول: 85
ثانياً - النَّص/القصيدة: 91
- تجلِّيات الاتِّساق و الانسجام: 94
أ - الضمير: 94
ب - الوصل و بنية التآلف: 96
ج - التِّكرار: 97
الفصل الرابـــع : بنية الصُّورة 101
الصُّورة الشِّعرية و مفهوم الشعر: 102
الصُّورة في شعر الخنساء: 106
أ - الصورة المُفردة:.....107
- التشبيه و المحاكات و جدلية الهدم و البناء: 107
- الإستعارة و سُلطة السِّياق: 111
- الصُّورة و تبادل المُدرَكات: 112
ب - الصورة الكلِّية: 120
- الصُّورة المتنامية: 120
- الصُّورة المُمتدَّة: 121
خاتـــمة: 123
ثبت المصطلحات.....125
-قائمة المصادر و المراجع.....127
الفهرس.....131

ملخص

يطمح هذا البحث إلى استجلاء البنى الاسلوبية التي تعكسها شعرية الخنساء، فينطلق منذ البداية، ليزيح الستار عن مفهوم البنية الاسلوبية ، و متى تكون البنية في الخطاب الشعري بنية اسلوبية، ثم يتقصى بنية الموضوعات محاولا الكشف عن سياق المقول الشعري و دلالته، و يأتي الفصل الثاني بعدئذٍ متضمنا الإيقاع و صيرورته في شعر الخنساء ساعيا إلى الكشف عن الجديد و موقعه من الموروث الموسيقي الشعري السائد في عصر الشاعرة، اما البنية التركيبية في الفصل الثالث فقد كانت ترية من حيث الظواهر اللغوية التي وظفتها الشاعرة مثل : طبيعة الجمل و نوعها و التقديم و التاخير و الحذف و الذكر، و دراسة بناء النص هي الاخرى كان لها حظا ضمن البحث إذ تجلت في طريقة تناسق النص و انسجامه و الإجراءات التي ساهمت في ذلك، و بنية الصورة احتواها فضاء الفصل الاخير فتناول صاحب البحث اسلوب التصوير لدى الشاعرة و مصادر التشبيه و الاستعارة عندها إلى جانب تحديد بعض انواع الصورة التي حفلت بها القصيدة الخنساوية.

Résumées

Ambition de cette recherche est de clarifier les structures stylistiques réfléchie par la poétic de Khansaa , alors le départ, pour dévoiler le concept de structure stylistique, et quand la structure dans le discours poétique sera structure stylistique, puis explorer la structure des sujets, en essayant de détecter le contexte de parole poétique et significatif, et en deuxième chapitre ensuite, y compris le rythme et devenir une poésie de Khansaa cherche à découvrir la nouvelle et leur emplacement dans l'héritage musical poétique en vigueur à l'époque du poète, la structure de synthèse dans le troisième chapitre a été riche en termes de phénomènes linguistiques, qui a été utilisé par le poète, tels que: la nature du phrases, et le genre et la , et au-dessus, et l'étude de la construction du texte est l'autre ont eu de la chance dans la recherche, comme en témoigne la façon dont la cohérence du texte et de sa cohérence et les actions qui ont contribué, et les questions figurant dans la structure de l'espace est le dernier chapitre manipulé la méthode Find de l'imagerie du poète et les sources de l'analogie et la métaphore Alors même que l'identification de certains types d'image qui était plein de l'Knsawiaque poème

ABSTRACT

Ambition of this research is to clarify the structures stylistic reflected by Khansaa, Then shall the outset, to unveil the concept of structure stylistic, and when the structure in the poetic discourse structure stylistic, and then explore the structure of topics, trying to detect the context and significant, and comes second chapter then, including rhythm and becoming a poetry of Khansaa seeking to uncover the new and the location of the inherited musical poetic prevailing in the era of the poet, the structure of synthetic in the third quarter was rich in terms of linguistic phenomena, which was used by the poet, such as: the nature of the phrases, and kind and presentation and the delay and deletions, and above, and study the construction of the text is the other have had luck in the search, as reflected in the way the consistency of the text and its coherence and the actions that have contributed to, and issues contained in the structure of space is the final chapter handled the Find method of imaging the poet and the sources of analogy and metaphor Then along with the identification of some types of image that was full of the poem Knsawiaque.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional