كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب عربي قديم

رقم: 32

إعداد الطالبتان:
إيمان فرحات نور الهدى حمدي

يوم: 15/07/2021

ديوان الخنساء دراسة أسلوبية

لجنة المناقشة:

علي رحماني	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقرر
تومي لخضر	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
هنية مشقوق	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية : 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل احياء عند ربهم يرزقون

شكر وتقدير

قال تعالى: « **لئن شكرتم لازيدنكم**» سورة ابراهيم، الاية 09.

نحمد المولى العلي القدير على توفيقه وعونه لنا لاتمام هذا العمل المتواضع.

اتقدم بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وعميق العرفان لاستاذنا المشرف "علي رحماني" اذ كان لنا عظيم الشرف ان تكون رسالة تخرجنا على يديه، والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته الرشيدة ونصائحه السديدة التي كانت عونا لنا في اتمام هذه المذكرة. كما لا ننسى ان نتقدم بارقى واثمن عبارات الشكر والعرفان الى كافة اساتذة قسم اللغة العربية وادابها بجامعة محمد خيضر "ببسكرة".

اساتذتي الكرام..... زملائي الطلبة..... الى كل اعضاء هيئة التدريس بقسم الاداب..... الى كل اعضاء اسرة اللغة العربية وادابها بجامعة محمد خيضر بسكرة.

اهداء

الحمد لله الذي انالي درجة العلم والمعرفة وأعانني على أداء هذا العمل ووفقني في انجازه.

اكتب هذه الكلمات بحبر من دمي وعلى ورق من قلبي وأملؤها بحبي وإخلاصي .....وأقدمها بصدقي ووفائي.

اهدي هذا العمل المتواضع إلى :

إلى رمز الحب والعطاء واغلي ما في الوجود إلى من أعطتني الأمان وغمرتني بالحنان إلى من أحبها حبا لا يضاهيه شيء في الوجود " أمي الغالية" أطال الله في عمرها .

إلى من رسم شخصيتي وعلمني ورباني وأوصلني إلى أعلى المراتب " أبي الغالي" اغلي ما في الوجود حفظك الله ورعاك.

إلى أخواتي وأخي نور عيني الذين ظفرت بهم فهم هدية من الله عز وجل "بسمة ، سلسبيل، فاطمة الزهراء، إكرام، ياسمين، احمد أمين" حفظكم الله ورعاكم.

إلى أختي التي لم تلدها أمي صديقتي ورفيقة دربي :"ريان حمزاوي"، التي كانت لي نعم الصديق الصادق الصدوق

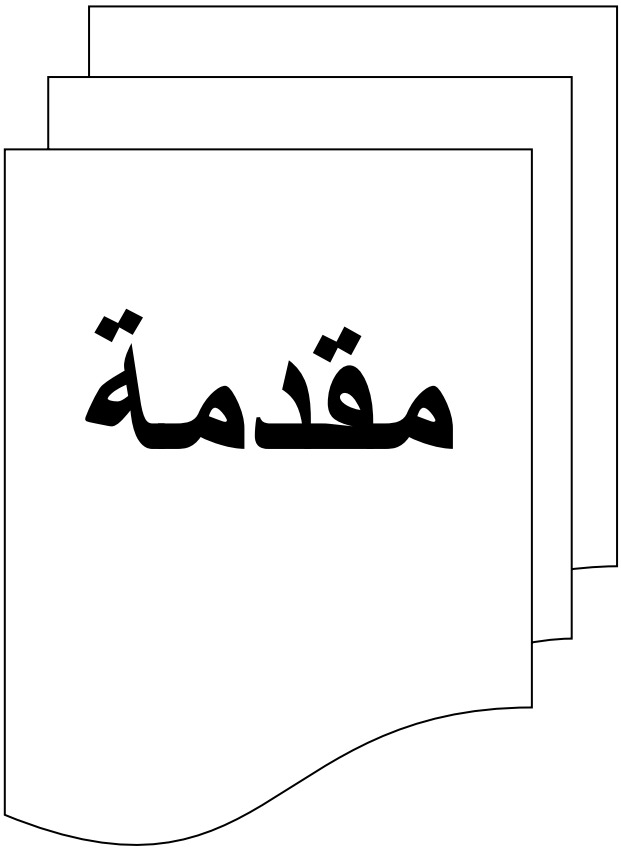
إلى صديقتي الغالية "نور الهدى" التي صاحبتني طيلة مشواري الجامعي، والتي شاركتي أعباء هذا العمل وساعدتني في انجازه حفظها الله ورعاها.

إلى زوجي الغالي "محمد" الذي ساعدني بنصائحه وتوجيهاته على انجاز وإتمام هذا العمل حفظه الله لي.

إلى من عشت معهم أحلى الذكريات: إيناس، فاطمة، يسرى، ريمه، وسام، خالتي خيرة، حنان، مروة، فاطمة، دلال، أميرة، هاجر، خديجة.

إلى كل من حوتهم ذاكرتي ونساهم قلمي.

إيمان


مقدمة

مقدمة:

كان شعر الخنساء يبعث في نفسي متعة، وفي فكري لذة، وشرفت بالشاعرة و ارتطئت أن أدرسها دراسة أسلوبية التي تحتل مكانة مهمة في علم الأدب وصارت موضوعاتها تستهوي عددا كبيرا من الباحثين الذين تأثروا بها، فراحوا يسعون وراء المحاولات التي تسهم في اكتشاف حقيقة الإبداع الأدبي من جهة وحقيقة المنهجية العلمية للتحليل الأسلوبي للأدب من جهة ثانية، وقد عرفت الأسلوبية رواجا في الدراسات النقدية، إذ يعكف المنهج الأسلوبي على دراسة الأعمال الأدبية دراسة علمية، حيث يأخذ بعين الاعتبار للنص الأدبي. فالبحر والقافية والتفعيلة والبنى التركيبية والدلالية وضعت كلها في خدمة موضوع الديوان، وبهذا تكون قد ابتعدت عن النماذج التقليدية. ولقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع للأسباب التالية: تعميق وتوسيع للمعارف والأفكار. أما الأسباب الموضوعية فتعود إلى إثراء البحث العلمي وإزالة ولو قليل من الإبهام والغموض.

بما أن موضوع بحثنا هو ديوان الخنساء دراسة أسلوبية،يمكن من منظور الدراسة الأسلوبية تدفقت التساؤلات منها: ماهي الأسلوبية؟ وما هي اتجاهاتها؟ وكيف هي الدراسة النموذجية لمستويات الأسلوبية في ديوان الخنساء؟ وللإجابة على هذا الإشكال، اتبعنا الخطة الأدبية التالية:

مقدمة، وفصلين الأول نظري والثاني نظري وتطبيقي وخاتمة. كما ذيل هذا البحث بملحق عرفت فيه الشاعرة تعريف موجز و بعض من نماذج الخنساء.

نبدأ بالفصل الأول الذي جاء تحت عنوان: ماهية الأسلوبية. وفيه سنتحدث عن الأسلوب لغة واصطلاحا. تعريف الأسلوبية، الأسلوبية والبلاغة، نشأتها، واتجاهات الأسلوبية.

أما الفصل الثاني الموسوم دراسة نموذجية لمستويات الأسلوبية في ديوان الخنساء، وفيه سنتحدث عن المستوى الصوتي، المستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

وسنختم البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

وسنعتمد في موضوعنا هذا على المنهج الوصفي مع قليل من التحليل.

وسنستند في انجاز بحثنا هذا على مجموعة من الكتب بشقيها المصادر والمراجع كانت لنا عونا وسندا في توضيح ما هو غامض ومبهم أولها: ديوان أعذب قصائد الخنساء لسارة حسين الجابري، ولسان العرب لابن منظور. الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، البلاغة والأسلوبية ليوسف أبو العدوس، بالإضافة إلى كتب أخرى سيتم ذكرها في قائمة المصادر والمراجع، وذلك لتجنب الإطالة.

وان من المسلم به انه ما من باحث تصدى لدراسة ما إلا و شكى من صعوبات اعترضته خلال مسيرته العلمية، حيث لم يخل بحثنا من أهم العوائق صعوبة منها: شرح معاني كلمات القصائد، وذلك بحكم إن الشاعرة من العصر الجاهلي. ضيق الوقت وقلة الخبرة. وعلى الرغم من هذا وذاك تمكنا بفضل الله وعونه من تذليل هذه الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

وفي الأخير إذا كان في هذا البحث من مكرمة فان الفضل يعود بعد الله تعالى إلى أستاذنا المشرف الدكتور "علي رحماني". ورجائنا أن نكون قد وفقنا في انجاز هذا البحث، وإلا فحسبنا اجر الاجتهاد. وما توفيقنا إلا بالله عليه توكلنا واليه ننيب.

الفصل الأول:
ماهية الأسلوبية

توطئة:

لقد شغل الدرس الأسلوبي حيزا كبيرا من الاهتمام من مختلف الدارسين والمحللين اللغويين، ذلك أنهم وجدوا فيه أداة تمكن من الإفصاح عما يختلج الأنفس بطريقة هادفة و ناجحة.

وبناء على ذلك، اتجه الكتاب والروائيين والقصاص إلى الكتابة والتعبير عن مختلف الآراء والمشاهد، سواء أكانت من الواقع أو من نبع الخيال. فلما نقول ونصرح بان أسلوب فلان يختلف عن أسلوب فلان، فإننا نعني أن طريقتهم في الكتابة مختلفة، فلكل بصمته وأسلوبه في التعبير عن فكرة لقرائه. على حد قول "بيرجيرو" في كتابه (الأسلوبية) أن "الأسلوب هو طريقة الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من اجل غايات أدبية. ويتميز في .... من القواعد التي تحدد معنى الاتكال وضوابطه، علما أن الأسلوب يهم باللغة الأدبية وبعطائها التعبيري. من ذلك مثلا (الألوان، أنها كما يقال تستخدم كي تصنع القارئ وتنال إعجابه وتشد انتباهه وتحدد خياله بإبراز الشكل أكثر حدة وأكثر غرابة، وأكثر طرافة وجمالا".1

وبهذا لم يعد لدينا هناك غموض حول حقيقة الأسلوب أو علم الأسلوب، فهو كما طرح لنا انه منتهج يسلكه المبدع في نصه، ليعبر به عن فكرة بواسطة تقنية التلاعب بالأفكار، .... تارة بالصورة التشبيهية، وتارة بالاستعارة المكنية، وتارة باستخدام تقنيات أخرى. فلا يشغلنا إن وجدنا مصطلح أسلوب أو أسلوبية أو علم الأسلوب, فكلهم يرمون لمعنى واحد. فالأسلوب بإضافة له " اللاحقة (ية) ique"2 أصبح يقال له أسلوبية، هذه الأخيرة التي أطلقها اللسانين إرساء لعلم اللغة، من خلال النظر لها (اللغة) كمادة كلامية قيمة تنتقل من متكلم بسيط إلى إبرازه كمبدع وراقي، بواسطة ..... بالصورة الفنية المختلفة و المؤثرة في سما .....، والمنيرة لشخصية صاحبها و جعله متميزا عمن سواه.

1_ الأسلوب لغة واصطلاحا:

1_1: لغة: لقد أشار المعجم اللغوي العربي إلى مفهوم الأسلوب في العديد من المعاجم، ونجد منهم ابن منظور في معجم لسان العرب، و يعرفه في مادة (سلب) كالآتي يقال للسطر من النخيل أسلوب

1 بيرجيرو: الأسلوبية، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، الطبعة الثانية، 1994، ص.17.

2 عبد السلام المسدي...: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الطبعة الأولى، (دـ ت)، ص. 35_34.

وكل طريق ممتد فهو أسلوب..... الأسلوب الطريق والوجه والمذهب..... انتم في مذهب سوء..... ويجمع أساليب الأسلوب بالضم، الفن.... يقال اخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه.1

ويعرفه الزمخشري في معجمه (أساس البلاغة) في مادة (سلب) ويقول سلبه ثوبه وهو سليب، واخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، و تسلبت وسلبت الزوج، والتسريب عام وسلكت أسلوب فلان طريقته وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله، و أسلبته وهو مستلب العقل2.

2_1 اصطلاحا: عرفه " دافيد كريستال" العلم الذي يهدف إلى تطبيق علم اللغة بطرقه ومناهجه على أنواع خاصة من الاستخدامات اللغوية في مجتمع معين. والأسلوب يختلف في مفهومه عند القدماء الذي يعني بدراسة وتحليل الأسلوب الأدبي أو السمات المتنوعة للكاتب أو المبدع، وتعالج دراسة الأسلوب تحت معايير متعددة، وربطها بالسيرة الذاتية أو العوامل الاجتماعية و السيكولوجية، التي تنعكس على شخصية منشئ النص3.

2_ تعريف الأسلوبية:

2_1 الأسلوبية عند الغرب:

أ.المفهوم اللغوي: قد جاء في "لسان الغرب" أن : "كل طريق ممتد هو أسلوب.... والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال: انتم في أسلوب سوء.... و الأسلوب بالضم، الفن يقال: اخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه وان انفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا"[4].

كما تعرف الأسلوبية: " هي حال مركب من جذره (أسلوب) STYLE، ولاحقة IQUE. وترجع كلمةstyle إلى الكلمة اللاتينية stilus, والتي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة". ونستنتج من هذه التعاريف أن الأسلوبية تعني الاستقامة والامتداد[5].

1 محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين منظور الأنصاري، لسان العرب، مجلد 02، دار النشر، بيروت، ص.04.
2 الزمخشري أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت سنة 1984، ص.107.
3 نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2013، ص.139.
4 بن منظور لسان العرب، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، المادة: سلب، ص.473.
5 عدنان بن رذيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق(دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص.47.

ب.المفهوم الاصطلاحي: يعرفها ميشال ريفا تير "Michoel Rifterre" أنها " علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، لذلك فهي تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية السنية، تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا، وترمي حسب رأيه إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[1]

ومعنى هذا أن نظريته للأسلوبية موجهة إليه، واهتمامه بتحديد الأسلوب والأسلوبية. ومن هذا نجد أنها تدرس العناصر اللغوية المهمة التي توصل للمتلقي للتمتع والتأثر.

كما يضيف "بيارجيرو" عن الأسلوبية، إذ يقول " هي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا ما يتطابق مع التقليد الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي "مجموعة القوانين"، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة. فالأسلوبية تحدد نوعية الحيات في داخل النظام القاعدي باعتبار أنها العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يضعه. أما الأسلوب فهو ما يستطيع فعله ولكننا لا نخلط بين ما نستطيع فعله وما يفعله، لان هذا هو موضوع نقد الأسلوبية على مستوى النص".[2]

ومعنى هذا أن الأسلوبية تقوم على دراسة التغيرات التي تؤدي إلى انحراف النص الأدبي بمختلف وتنوع القواعد اللغوية.

كما يعرفها اريفاي Michel Arrivey": يقول: "هي وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيين"[3].

1 فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع والدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، 2003، ص.15.

2 نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري (المرجعية الفكرية والأبيات الإجرائية)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2016، ص.16.

3 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثانية، 1982، نقلا عن جاكسون في دراسة النص الشعري، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، تونس، 1982، ص.48.

ويعني في قوله هذا أن الأصول الأولى لهذا العلم ترجع إلى أفكار دي سوسير، وان الأسلوبية في تحليلها للنص لها مستويات عديدة منها: الصوتي، التركيبي.....

2_2 الأسلوبية عند العرب:

ويعرفها عبد السلام المسدي بقوله: " علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[1].

ويقصد في قوله هذا الأسلوبية هي أساس علم الأسلوب.

ويقول أيضا: "بان غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتحدد ب: دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[2].

ويعني في قوله هذا أن الأسلوبية مرتبطة باللسانيات ولها خصائص لغوية التي يتأثر بها المتلقي ومدى تفاعله معها.

كما نجد منذر عياشي يقول: "الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع خذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر".[3]

فالأسلوبية تهتم بدراسة اللغة في كل مستوياتها، وتختلف باختلاف أهداف أصحابها.

3_ الأسلوبية والبلاغة:

1 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: (نقلا عن جاكسون في دراسة النص الشعري، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، تونس، 1984، ص.86.

2 نفس المرجع، ص.36.

3 منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا، ، ص.27.2002

كما نجد أن البلاغة بارزة في منهجية الدراسة الأسلوبية في صيغة جديدة بفعل تأثير اللسانيات و السيميوطيقا إلى جانب الشعرية، بوصفها مبحثا مؤهلا لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة، وقد طورت الأسلوبية التحليل الداخلي والالتزام وعززت البحث المختص لجماليات الكتابة، فضلا عن دراسة الترابط بين الشكل والمضمون ودخلت كذلك في فكرة البنية، فالأسلوبية اليوم تغطي مجموعة من الطرق المتميزة التي لا ترى الأسلوب إلا من خلال مظاهر خاصة، ويكون مفهوم الأسلوب بموجبها متنوعا على وفق ارتباطه بتطوره التاريخي[1]". ومن هذا نجد أن الأسلوبية وليدة البلاغة.

ويقول عبد السلام المسدي: " وإذا تبينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة.... فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت"[2]

ونضيف أنهما يختلفان في : " تختلف نظرة الأسلوبية عن مثيلتها البلاغية، فالأسلوبية، ترى أن النص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، لا مجال للفصل بينهما أو البحث اخذ الجانبين دون الأخر، من حيث أن أولهما مفض إلى الأخر. أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى الفصل بين الشكل والمضمون.[3]

الأسلوبية علم قائم بذاته، بعد ما خلعت ثوب البلاغة وارتدت ثوب الأسلوبية.

ويرى بليث هنريش: أن البلاغة والأسلوبية إمكانيتان لمقاربة الأدب[4].ونوضح ذلك في مجموعة من العناصر المهمة التي تتميز بها الأسلوبية والبلاغة تتمثل فيما يلي :

" علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه هو بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين"[5]

1فرحان بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2003، ص.26.

2 عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص.48.

3 فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2004، ص.32.

4 بليث هنريش، البلاغة و الأسلوبية: توزيع محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د ط)، بيروت، لبنان، 1999، ص.20.

5 عبد السلام المسد، مرجع سابق، ص.ص.48_49.

_الأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد

_ الأسلوبية لا تحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة.

_ يهتم الباحث البلاغي بالكلام البلاغي.

_ البلاغة هدفها تعلمي، أما الأسلوبية تشخيصي وصفي.

_ تستطيع الأسلوبية بإمكانياتها العلمية والفنية الغوص إلى المستويات الصوتية والتركيبية و الدلالية في النص، وتكتفي في ذلك بتقرير الظواهر دون أن تقول فيها قولة النقد. في حين تستطيع البلاغة أن تغوص إلى أدق دقائق اللغة، وتراكيبها وصورها، وفي الوقت نفسه تقول قولة النقد".[1]

4_ نشأتها:

إذا ما حاولنا فهم الأسلوب والأسلوبية، فنجد أن في سنة 1887 جاء العالم الفرنسي " جوشاف كريزنتج G.Krizentery الذي بشر بعلم يبحث عن الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة. إذ تبين له أن واضعي الرسائل الجامعية يقتصرون في أبحاثهم على وضع تضيف لوقائع الأسلوب، التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية المتعارف عليها"[2].

ونجد أيضا: "فون دجابلش V.Dbelants أول من أطلق مصطلح الأسلوبية سنة 1875 على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة".[3]

ومن هذا نجد أن الأسلوبية تأثر في ملتقى الرسالة وتقوم بدراسة الانزياحات.

وتعرف الأسلوبية أيضا بأنها: "البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، وهي تتخذ بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ عليها، إلا عبر الصياغة

1 يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1999، ص.ص.171_172.

2 نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص، مرجع سابق، ص.15.

3 محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2011، ص.12.

البلاغية. ويعرفها جاكسون بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون ثانيا"[1].

" وارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا وثيقا بنشأة علوم اللغة الحديثة، ذلك أن الأسلوبية بوضعها موضعا أكاديميا، قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، وظلت تستعمل بعض تقنياتها".[2]

ويرى " ريفاتير" في تعريفه للأسلوبية يقول: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[3]

ونجد أيضا " فتح الله احمد سليمان أن الأسلوبية هي: " احد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك. أي أن الأسلوبية تعني دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير فيه"[4].

ويعني بقوله أن الأسلوبية هي العنصر الأدبي الجمالي الذي يكشف على تأثير النص على القارئ وهي أهم عنصر لغوي الذي يعالج نصوصا لغوية أدبية.

" ومن هنا يمكن القول بان مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي أو الاجتماعي، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك".[5]

1 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص.32.

2 بلال سامي أجود الفقهاء: سورة الواقعة(دراسة أسلوبية)، مخطوط نيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011_2012، ص.17.

3 عبد السلام المسدي:

الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص.42.

4 نور الدين السد: الأسلوبية وتحديد الخطاب الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني في القصيدة العربية والمطبوعات الجامعية في العصر العباسي، ص.127.

5 يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، مرجع سابق، ص.39.

يرى أن كلمة الأسلوبية لم تأخذ معناها الاصطلاحي بأكمله إلا في القرن العشرين، إلا أن هذه الكلمة ظهرت في القرن التاسع عشر بمصاحبتها للسانيات الحديثة السوسيرتية.

5_ الاتجاهات الأسلوبية:

5_1. الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية:

" رائد هذا المنهج الأسلوبي هو شارل بالي، الذي ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة، فالأسلوبية عنده تعاني البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيرين ولهذا فالأسلوبية عنده هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي للتعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية.

ولقد أفاد بالي بعمله البحث الأسلوبي المعاصر، ومازالت نظريته تجد صدى في أعمال المعاصرين، فهو يميز بين وظيفتين أساسيتين في اللغة هما:

_ اللغة تعبر عن أفكارنا وعن كل مايصدر عن ملاحظات و أوصاف العالم الخارجي.

_ للغة وظيفة عاطفية وهي التعبير بالكلام عن أحاسيسنا وميولنا من إعجاب واستمرار، فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا وموضوعيا".[1]

ولم يغفل بالي في نظريته البعد الاجتماعي في اللغة، فالعبارة توجه إلى مخاطب تربطنا به روابط اجتماعية ويرى بالي أن تأثير اللغة في السامع يكون على ضربين:

_مفعول طبيعي: أن تولد الكلمة في أنفسنا زيادة على معناها المعجمي انطباعا يتولد مباشرة من شكلها ومن الأصوات المؤلفة منها ومن دلالتها.

فيعترف بالي بتعبيرية الكلمة، وهذا الأمر خالف به أستاذه "دي سوسير" الذي قال باعتباطية اللغة أي أن الدوال لا تحمل في ذاتها شحنة معنوية أو رمزية، بل تكسب مدلولها عند تركيب المتكملين لها وضمها إلى إخوتها وإكسابها معنى مصطلحا عليه. ويكون المفعول الطبيعي عند بالي صوتيا، معنى

1 صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و اجرائته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1985، ص.17.

ذلك أن خصائص الحروف التي تتكون منها الكلمة في مخرجها و صيفاتها تعين على إدراك المعنى وإبرازه. فمثلا نجد حرف الراء يعبر عن تكرير الفعل، وحروف الصفير تعبر عن النفس، فهذه الظاهرة التي تقوم بين الأصوات في الكلمة ودلالتها تجد لها صدى عند العرب القدامى".[1]

وهكذا فان علم الأسلوب عند بالي ليست بحثا في مجال معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة.

المفعول الإيحائي:

" هو ما توجه الكلمة من معاني، فزيادة عن المعنى الأعجمي والمفعول الطبيعي للكلمة فهي توحي لنا على الطبقة الاجتماعية التي تتردد فيها. فهي تعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا اجتماعيا خالصا.

فبالي هو أول من تكلم عن المؤثرات الأسلوبية، وذلك عندما رأى في دلالة الكلمة مستويين:

_ مستوى التعبير وهو أول وظيفة للغة. وتتمثل في الدلالة على الأشياء وسمي هذا بعده بالمعنى اللغوي.

_ مستوى التعبيرية، وسميت بعده ويسميها جاكسون المعاني الحافة، هي أن تحمل الكلمة زيادة على معناها المعجمي معان ثانية وتأثيرا في السامع يكون طبيعيا مباشرا أو إيحائيا غير مباشر."[2]

" ويتضح أن الأسلوبية بالي تبني على المبادئ الرئيسية التالية.

أ. امتازت اللغة المحكية عن اللغة المكتوبة، وهي تعد الأساس والمنطلق.

ب. التركيز على الشحنة العاطفية في التعبير.

ج. ترابط الأحداث اللغوية.

1 الهادي جلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيق)، عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1992، ص.45.

2 المرجع نفسه، ص.56.

ومن المنتميين إلى مدرسة بالي نجد كريسو وماروز عنيا بالأسلوب الفردي ولاسيما بأسلوب الأدباء وميز بين اللغة والأسلوب، أما الأسلوب هو ما يختاره المتلفظ من تلك الوسائل الكلامية في اللغة للتعبير عن رأي أو إحساس."[1]

ويعترف ماروزو أن طريقته في تحليل وسائل التعبير هي اختيارية وصفية غير صالحة لإبراز خصائص الأسلوب، فهو يمهد السبيل إلى نظرية لا تنطلق مثلما فعل من لغة المجموعة، بل تنطلق من لغة الفرد المتكلم أو الكاتب ودراسة كيفية تعبيره وتبريرها بالظروف المحيطة بها والمؤثرة فيها.

5-2. الأسلوبية الفردية:

وتعرف بأسلوبية الكاتب وبالأسلوبية التكوينية وهذا الاتجاه الأسلوبي على اختلاف الاصطلاحات التي تتناوله، يمثل ردة فعل مضادة للأسلوبية التعبيرية، الاتجاه السابق فتولد على يد الألماني ليوسبيتزر منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء إن ننعته بتيار الانطباعية، فكل قواعده العلمية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي."[2]

وقد استندت الأسلوبية الفردية في ظهورها إلى المفهوم الوضعي الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر، حيث كانت اللغة تدرس في ظله من حيث تطورها التاريخي، ومتابعة رصد كل التحولات التي تطرأ عليها رصدا علميا. ويعد كارل فوسليز وهو من رواد المدرسة المثالية الألمانية عاملا مساهما بفضل بحوثه المقدمة في تكوين الأسلوبية الفردية، وقد نبه في أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي لعصر ما فانه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص، وقد سعى فوسليز من خلال كتابه (علم الجمال) إلى ربط الإنسان واللغة بعلاقة مثالية، والى تأويل هذه المثالية على نحو يصبح فيه الإنسان المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية."[3]

فهو الذي نما هذا الاتجاه من خلال التنظير والتطبيق.

1 الهادي جلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا)، مرجع سابق، ص.60.

2 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص.21.

3 محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، التحليل الالسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1999، ص.90.

5-3. الأسلوبية البنيوية:

" البنيوية أو الهيكلية منهج من مناهج البحث والدراسة، تولد عن علم اللسان وسريعا ما اعتمدته العلوم الإنسانية والنقدية ولا سيما الدراسة التاريخية والنفسية والاجتماعية، وهي طريقة جديدة في مباشرة النص الأدبي تسعى إلى إبراز خصائصه البنيوية بصورة علمية موضوعية، وهي التي تعد اليوم من أهم المناهج الأسلوبية".[1] والبنيوية امتدادا متطور لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية. وكذلك تعد امتدادا لآراء " دي سوسير" الشهيرة التي قامت على التفرقة بين الكلام واللغة، وقيمة هذه التفرقة تكن في التنبه لوجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص".[2]

" وقد اخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة اللبنانية فشومسكي يدعو إلى التفرقة بين (الكفاءة والأداء) الذين ظهروا لأول مرة في مؤلفه. (مظاهر النظرية والتركيب) عام 1965 فميز بين الكفاءة التي تتمثل في المعرفة اللغوية الباطنية للفرد، أي مجموعة القواعد التي يتعلمها والأداء وهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية."[3]

" وقد ركز رومان جاكبسون في تحليله على الثنائية (رمز رسالة)، وهو يعتقد أن الرسالة هي تجميد الفعلي لهذه الثنائية، وهذا لا يعني إهماله الجزء الثاني (الرمز)، وساهم جاكبسون في توجيه العمل البنيوي، فهو الذي حدده انطلاقا من نظرية الإبلاغ. مهمة الكلام البشري الإخبارية وهي تقوم على عدة عناصر تتعلق بوظائف مختلفة وتتمثل في :

- الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثيرية وتتعلق بالمرسل.
- الوظيفة الافهامية أو الذاتية تتعلق بالمرسل إليه أو المخاطب.
- الوظيفة الشعرية وتتعلق بالرسالة.
- الوظيفة الانتباهية أو الاتصالية تتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة.
- الوظيفة المرجعية أو الدلالية وتتعلق بسياق الرسالة اللغوية.

1 الهادي جلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص.68.

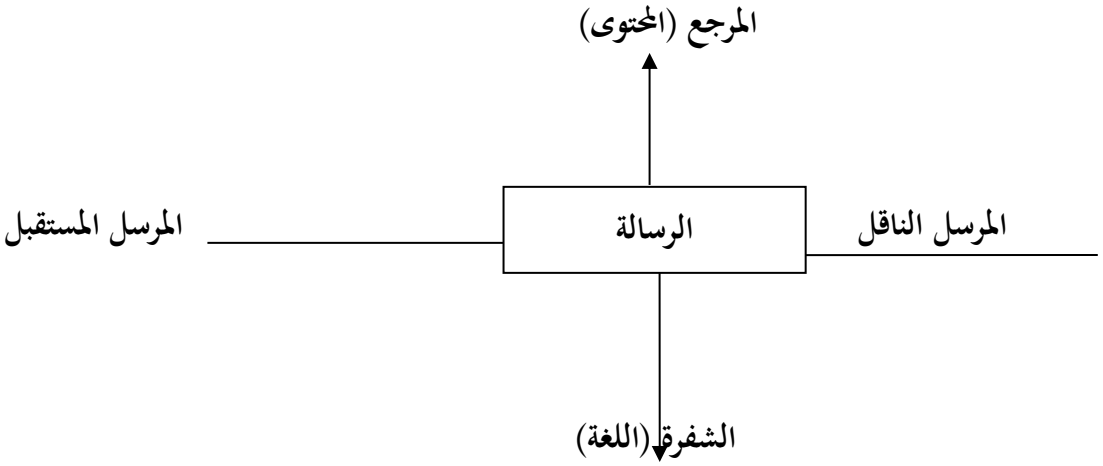
2 احمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، 1998، ص.33.

3 أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، الطبعة الثانية، 2005، ص.20.

- الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية وتتعلق بالعلاقات اللغوية."[1]

وكل عملية لغوية لا تتم إلا من خلال أطراف هي: الباعث أو المرسل والمرسل إليه أو المتلقي والرسالة أو الخطاب وعملية البحث (وهي عملية تركيب الرموز، وعملية التلقي)، وهي عملية مشتركة بين الباعث والمستقبل، وذلك عبر قناة معينة لذلك تصور جاكبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها الرسالة بين المرسل المتكلم أو المؤلف والمستقبل"[2]

" السامع أو القارئ أو هذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالي:



فكل اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر."[3]

" وقدم جاكسون دراسته الموسومة (بقواعد الشعر وشعر القواعد)، وهو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق."[4]

" ولقد طرحت المدرسة البنيوية مبادئها تلك في صورة تطبيقية على الكثير من الأعمال الأدبية مثل التحليل الذي قدمه ليفي شتراوس ورومان جاكبسون لقصيدة القطط لشارل بودلير لسنة 1962".[5]

وترجمت هذه الدراسة إلى عدة لغات، حيث كان التركيز فيها بناء على لغة الشعر، لذا نجد جاكبسون يركز على الوظيفة الإنشائية وهي الوظيفة التي تعتمد على الرسالة ذاتها أي على مادتها اللغوية التي تمثل

1 محمد غرام: التحليل الألسني للأدب، ص.143.
2 احمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص.34.
3 محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، مرجع سابق، ص.143.
4 احمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص.34.
5 سعد مصلوح: الأسلوب لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، (1412هـ، 1992م)، ص.51.

شكل النص، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الشعر، لذلك ارتبطت البنيوية بالنص الشعري خاصة، وأصبح عندها الشكل المفضل، وإبراز وظيفة الإنشائية هو إبراز ادبيته.

الفصل الثاني:

دراسة نموذجية لمستويات الأسلوبية في ديوان الخنساء

توطئة:

تعد "الخنساء" شاعرة من الشعراء الذين جعلوا من الشعر متنفسا عن ألامهم وكشفا للقهر النفسي الذي تشعر به ذاتهم نتيجة ما ساد في الواقع والذي يمكن أن نقول عنه أنه وجه لهم ضربة مؤلمة، سواء أكانت هذه الضربة شخصية بالنسبة للذات المبدعة، أو نتيجة الإحساس الانتمائي و الأخوي لما يحدث في الأوطان العربية، وهو ما جعل الشاعرة تسعى جاهدة أن تنقل لقرائها هذا الشعور في عمل فني أسمته (الخنساء)، وكأنها تحاول القول لهم هاهي شخصية "الخنساء"، مخبئة تحت عنوان المدونة وبارزة في سطور أبياتها الشعرية، فما عليكم إلا أن تقرؤوها لتفهموا ما مرت به وتحيطوا علما بمدى أحزانها التي تشعر بها، وفضولا منا سعينا للقراءة وكشف دلالة هذه السطور من ناحية"

1_ المستوى الصوتي:

وهذا الجانب من الدراسة هو الذي جعلنا نفهم بأنّ " الأصوات هي تلك التي تنتظم فتتألف منها الكلمات ثم الجمل ثم العبارات، وقد أصبحت الآن أصوات اللغة محل دراسات مستفيضة وتجارب معملية كثيرة، تؤلف فيها الكتب الضخمة وقد اتخذ الإنسان هذه الأصوات منذ آلاف السنين بمثابة وسط تنتقل خلاله الأفكار والأحاسيس وكل ما يجول في الذهن".[1]

والمقصود هنا أن الصوت هو كل ما نطق به الإنسان من حروف شكلت كلمات في جمل معبرة عن كل ما يشغل الخاطر ويراد من الآخر العلم به، علما أن : الدرس الصوتي ارتبط ظهوره بنشأة الدراسات اللغوية العربية، التي يمكن أن يؤرخ لبدئها بنزول القران الكريم وتدوينه، ثم تلاوته وتعليم قراءته. وإذا كانت الملاحظات اللغوية الأولى قد صدرت عن عدد من أولي الأمر والعلماء من الصحابة والتابعين بصورة شفهية فان الجهد اللغوي المنظم بدأ بالأوراق الأربع التي ذكر (ابن القديم) أنه شاهدها بخط (يحي بن يعمر) عن (أبي الأسود الدؤلي)، فيها كلام عن الفاعل والمفعول، ثم اتسعت حركة جمع اللغة واستخلاص قواعدها، حتى انتهى ذلك الجهد بظهور الكتب الجامعية التي تضم ألفاظ اللّغة على نحو ما نجد في كتاب (سبويه) إذ تضمن مباحث مهمة عن أصوات العربية خاصة في باب الإدغام وباب الوقف، ولا يكاد يخلو بعد ذلك كتاب قديم من الكتب المؤلفة في النحو أو الصرف من مباحث صوتية، والذي نريد أن نؤكده ونحن بصدد البحث في نشأة الدراسات الصوتية

1 محمود علي السمان: في الصوتيات، (د_ط)، (د_ب)، 1997، ص.23.

العربية (...) هو أن المباحث الصوتية العربية قد تطورت في القرن الرابع و الخامس للهجرة إلى علم مستقل، كما يبدو عند " ابن جني" في كتابه (سر صناعة الإعراب)".[1]

وغايتنا من بيان هذا التطور، هو معرفة مدى أهمية الصوت في الأعمال الأدبية، ومدى اشتغال الدارسين به، وبالبحث في ثنايا تطوراته وجدنا أنّه يشغل حيزا كبيرا من الاهتمام منذ عصور سالفة لما له الأهمية في تحديد وقع الكلمات وما تحدثه من رنانة في أذن متلقيها، ذلك أنّه لما نظرنا إلى " علم الأصوات وجدنا أنّه يهتم بدراسة حركات أعضاء النطق، من أجل إنتاج الكلام، وتحديد مخارج الأصوات".[2]

وعلى هذا الأساس درسنا جزءنا هذا" بوصفه خاصة لغوية للإنسان (...) على أساس وضع الأوتار الصوتية عند النطق، فكان من الأصوات ماهو مهجور وما هو مهموس، وما هو ليس بمهجور ولا مهموس وهو الهمزة."[3]

إذن المنتج الكلامي الصادر عن الإنسان والناطق به يكون مؤثرا بنوع ما، وملفت إلى وجود ميزة تميز هذه الأصوات أو الكلمات المنطوق بها، وعلى حسب ما ورد أعلاه نجد الميزة تتحدد في نوعين سميا بالصوت المجهور أو الصوت المهموس. ولما نأت لتجسيد هذه الأصوات في أشعار الخنساء، فانها تحيلنا إلى فهم شخصيتها التي هدفنا للبحث عن معناها في تضافر كلماتها، وبناءا على هذا نجد الصوت:

1-1. **المجهور**: وهي الأصوات التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها فيكون الصوت قويا مسموعا، وهذه الحروف هي: (الباء، الميم، الواو، الذال، الطاء، الدال، النون، اللام، الراء، الذاي، القاف، الجيم الياء، العين والغين).[4]

وهنا يتضح أن الصوت المجهور ما دل على القوة والصلابة قصد إبلاغ الآخرين بما يجول في مكنونات النفس وخواطرها، وهو تماما ما تجسد في القصيدة التي بعنوان" يا عين فيضي بدمع منك مغرار".

1 غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات، دار عمار، عمان، الأردن، 2004، ص.ص.9_10.

2 نفس المرجع، ص.20.

3 كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة (د-ط)، 2000، ص.ص. 9، 12.

4 الطيب البكوش: التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث)، المطبعة العربية، تونس، الطبعة الثالثة، 1992، ص.42.

وتتبعا للتحليل المنتظم، نجد حروف الجهر تجسدت في العنوان في حد ذاته بما أنه " مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام".[1]

ولهذا ذهبت الشاعرة بعد ذلك إلى نسج تضافر كلماتها في فحوى قصيدتها، والملاحظ صدى صوتها من العنوان الذي ألفته على رأس صديقتها، فبالنظر إلى الأصوات التي تكون منها العنوان نجد الجهر تجسد في حرف الياء المكرر أربع مرات في كلمتي (ياعين، فيضي)، وتمثل أيضا في حرف العين المكرر مرتين في (عين، دمع)ثم واصلت هذا النسج بحرف النون المجتور في كل من (عين، منك)، وحرف الضاد في (فيضي)، لتتبعه بالباء والدال القوتين في كل من (بدمع)، والميم المتكرر ثلاثة مرات في (دمع، منك، مغزار) وصولا منا لاكتشاف وجود العين و الذاي والراء (مغزار)، كلها حروف أجمعتها الشاعرة لتبوح عن مدى حزن الخنساء الشديد والقوي على فقد أخيها (ضغر) وهو ما استدلت به في أبياتها الآتية

يا عين فيضي بدمع منك مغزار * وأبكيي الصخر بدمع منك

ولواضح جلبا أن الشاعرة لم تكثف بذكر مدرار[2]

الألم في العنوان فقط، بل واصلت قولها هذا في بيتها وبينت ولدّ في نفسها شعورا بحرقة وألم، لم تجد له وصفا سوى بمخاطبة عينيها بالبكاء بغزارة ووقت ماشاءت فلتبك .

كما قيل أيضا في القصيدة نفسها:

وقد سمعت فلم أبهج به خيرا * مخبرا قام ينمي رجع أخبار.

قال ابن أمك ثاو بالضريح وقد * سؤوا عليه بألواح وأحجار.[3]

1 عبد القادر رحيم: " العنوان في النص الإبداعي" (أهمية وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، ع2 و3جانفي، جوان2008، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص.10.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، دار العودي، عين البيضاء، (د-ط)، 2015، ص.18.

3 الديوان، ص.ص. 18-19.

تحلينا هذه الأبيات الشعرية إلى فهم أن الخنساء تلقت نبأ وفاة أخيها من ناقل للحدث وشاهد عليه، وهو من أطلعها بحقيقة ما جرى له، ممّا ولد في نفسها عدم الابتهاج، والذي يمكن أن نربط دلالته بمعنى حروفها، ففي عبارة « قال ابن أمك ثاو بالضريح» نجد " القاف فيه صلابة".[1]

واللام يعطينا معنى (يدل على الانطباع بالشيء بعد تكلفه).[2]

إذ يمكننا القول هنا، أن الخبر الصادم للخنساء أثار في نفسها نوعا من الانطباع بغرابة ما حدث لأخيها، هذه الغرابة قد تكون جعلتها لم تصدق حقيقة ما نقل إليها إلا بعد تكليف نفسها بالحقيقة المرة التي ضربتها بها مجريات الواقع الأليم شخصيا، ويستمر هذا الاستدلال بناء على مقارنة نداء البعيد لإثارة انتباه السامع"[3] مما دعاه أن يوصل حرفه بحرف الباء المجهور، لأنه من أولى وظائف هذا الحرف « الالتصاق أو الاستعانة أو التعليل». المجربات الأحداث المستوحاة من « خاصية الانبثاق والنفاد في صوت النون».[4]

وحتى نحدث للجمهور القارئ معنى الربط بالأدوات وما علاقتها بالمجريات نقول له: أن دلالة كل حرف ساعدتنا على فهم شخصية الخنساء المتألمة وعليه فما تجسد من كلام لنا عن معاني هذه الحروف يحيل إلى فهم أن النداء البعيد وجه للخنساء بغية إثارة انتباه سمعها، ليتم إخبارها بوقع الأحداث في تفصيل معال عن كيفية قتل أخاها وانبثاق روحه من جسده والمؤدي لنفاد حياته وانتقال مثواها إلى جوار بارئها جلّ جلاله. وكنموذج آخر عن توفر هذا الجهر، نستدل بقصيدة « بكت عيني وحق لها العويل»، إذ تقول فيها:

1 حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د-ط)، (د-ط)ن 1998، ص.40.

2 المرجع نفسه، ص41.

3 حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص.11.

4 مبارك مبارك: قواعد اللغة العربية، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1992، ص 287.

بكت عيني وحق لها العويل * وهاذ جناحي الحدث الجليل.

فقدت الدهر كيف أكل ركني * الأقـــوام مـودتهم قـلـيـل

ثم تقول:

هم سادوا معدا في صباهم * وسادوا وهم شباب أو كهول.

فبكى أم عمـــرو كل يـوم * أخـــائفة محيـــاه جـميـــل.[1]

لقد ذكرت الشاعرة بأن "الخنساء" تسرد لنا بكائها وتعطي له الأحقية بالبكاء لأنه لا أحد يستحق الثقة والبقاء جنبك في كل ظروف الحياة سوى أخٍ لك أنجبته أمك، وبناء على ذلك فهمنا أنها مرت بظروف لاقتها بأحباب أو أصحاب.

من هم في مرحلة الشباب أو الكهولة من أمثال لكنهم مروا مع مرور الأيام وتناسوا المودة والإخاء الذي بينهم، وهو ما دعاها أن تتذكر أخاها الذي كان سندا لها في محياه الجميل وإعطاء الحق لدامعها إن نزل عليها يوما.

وبإيرادنا لهذا النموذج هو غاية من البيان مدى القوة والثقة التي تتكلم بها (الخنساء) قصد بث الوعي في النفوس القارئة لا قصد بيان حزنها، وفعلا هذا المجسد في واقعنا وبين مجتمعا تناكل واحد همه نفسه، الأخوة الإسلامية والبر والتعاون الذي يعين على حمل أعباء الحياة ويهدف لنشر الخير بين الأفراد، هو ما تم ذكره في قوله تعالى: (وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان).[2]

أما إذا أردنا أن نوضح دلالة حروف هذه الآيات فنجد القوة تكمن في أغلب الحروف الواردة، والتي نستدل لها بعجز البيت الأخير (أخا ثقة محياه جميل)، حيث نلحظ في هذا العجز أن حروف الجهر تكمن في (ق، م، ي، ج، ل)، إذا أخذنا كل مجهور الموجود في كل كلمة من كلمات العجز مع تفادي التكرار للحرف إن وجد في الكلمة التي بعدها، في حين نجد (الخاء، التاء، التاء المربوطة، الهاء)،

1 الديوان، ص.ص90-91.

2 سورة المائدة: الآية 02

تصنف ضمن حروف الهمس التي سنتطرق إلى ذكرها في باقي الصفحات، وما بقي بينهما فهو المضر الذي على الألف المتكرر أكثر من مرة في شكل ألف مد، والذي لا يمكن تصنيفه لا من بين الجهر ولا الهمس تقيدا بما ذكرناه في الصفحات الأنفة الذكر.

وبناء على كل هذا فقد وجدنا تجسد التصريح بالقاف الصلب، فحتى وان كان ما قبله همس وما بعده همس، إلا أنه برز في صلابة ليكسر هذا الهمس وينادي بعده حضور الميم الدال على (الالتواء والانكسار والعلو)[1] ويخبرها بأن لا تتأثر بضعف الحاء أو (الانفعال المؤثر).[2]

لأنه لا بد أن يفقد الضعف ويتم التمسك بالصلابة و (الضخامة وشيء من الطراوة والحرارة)[3]، المستوحاة من الجيم وأن لا تسمح للظروف بأن تقهرها لأنها وجدت في الحياة انطباعا من الفقد والتكلف المستمد من حرف اللام المجهور كما أشرنا إليه أنفا.

أمّا عدم ذكرنا الحروف الهمس ودلالتها فلأننا بصدد بيان الحرف المجهور لا المهموس، والذي نحيل قراءته للشاعرة بأنها ترفض الرضوخ والضعف وتنادي بأصوات القوة والصلابة، وحتى نحيط المستمع علما بما قلنا في دلالات هذه الأحرف نجمعها قائلين على لسان (الخنساء بدءا من الهمزة:

أيها القارئ لا يمكن أن تعطي ثقتك لهذا ولا لذلك، لأن قوتك وصلابتك تكمن في أخاك، وان أردت دليلا اعتبر ما مررت به عبرة لتوجيهك ونصحك، واعلم أنه همست لي الحياة يوما بضربة من الالتواء والانكسار واهتزاز كيانها لأنها فقدت أخاها وسندها في محياها، وبالرغم من هذا إلا أنني صمدت أمام الضعف وتمسكت بالحياة مهما كانت أشيائها طرية سهلة أو صادمة حارة وقاسية ولم أستسلم أمام الانكسار مثلما لم تسمح اللام (ل) منحنية نحو الأسفل ثم علت نحو الأعلى لأنها لم تأبى مثلي الرضوخ ولا الانكسار.

كانت منحنية نحو الأسفل ثم علت نحو الأعلى لأنها لم تأبى مثلي الرضوح ولا الانكسار وخلاصة القول، كلما قراءات معطاة من إيراد الشاعرة لحروف الجهر المذكورة في أبياتها أمام الظروف بالرغم ما واجهته من حزن عميق، وعليه فتجربتها الشخصية جعلت منها رمزا للقوة عند تقديم النصائح والتوجيهات لمختلف قرائها.

1 حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص.40.

2 المرجع نفسه، ص.38.

3 المرجع نفسه، ص.41.

2-1. المهموس: وهي الأصوات "الذي لا يهتز الأوتار الصوتية ولا يسمع لها رنين حين النطق بها (...) وهي: ح، ت، ث، ح، س، ش، ص، ف، ك، ه"[1]

والمتجلي في هذا التعريف أن الهمس عكس الجهر، فان كان الجهر للقوة فان الهمس للرقة والضعف والبوح همسا وضعفا، والتي يمكن أن نجمع حروفه على حسب ما ورد في المقولة، وعلى حسب ما حملناه من زاد فكري عن مختلف الأستاذة الذين يشهد لهم بالفضل والعرفان أن الهمس ما تكونت حروفه في جملة (حثه شخص فسكت) ولما أتينا لاستنباط حروفه من مدونة الشاعرة وجدنا أنه تمثل في بعض حروف قصيدة (أمّا ليالي كنت جارية):

عند النظر للعنوان نجد حروف الهمس تتمثل في حرف الكاف والتاء من كلمة (كنت) والتاء في أخر كلمة من (جارية)، وكانت الشاعرة تريد أن تبرز قمة الألم الذي أودع (بالخنساء)، أن تكون خادمة عند الآخرين، توفيرا لحاجيات لها أو لمولودها المقبل على حياة الدنيا، هذا العنوان يفهم معناه أكثر من كلمات المضمون والتي تقول فيه:

- أمّا ليـــالي كنت جـــاريـة
- فخفـــت بالـــرقباء و الجـــلس[2]

فهنا تم الحكي لنا بأن (الخنساء) كانت يوما خادمة عند قوم معين من الناس، وقد كانت في هذا القوم شديدة الخوف على عرضها (حذرها) وشرفها، مما ألزمها بأن تبرره للملأ في ستر وعدم قضاء حوائج من تبيته سوء من الرجال وفي هذا يستحضرنا قول الله تعالى " زيّن للناس حب الشهوات من النساء"[3].

ذلك أنهم كانوا يزاولون الجلوس أمامها وهي تسعى جاهدة لقضاء أوامرهم، كتوفير المأكل والمشرب، أو من النساء الذين كانوا قبيحات السمعة أو السلوك بعدم الوقوع في شركهم وعدم المشي على منوالهم، وبهذا فقد تم فهم أنه مرت عليها أياما صعبة ومعاناة كبيرة، لأنها كانت توفر مطلب الآخرين رغم ما تحسه من ألم الزمان من جهة، وألم الوحم الذي شبهته بالنبيذ المؤدي بشاربه إلى السكر وأخذ لون بين

1 إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، (د-ط)، (د-ت)، ص22.

2 سارة حسين جابري، أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.133.

3 سورة أل عمران: الآية 51.

السواد والحمرة الدال على التعب، وذلك هو حالها من تعب حملها الذي جعلها تتلون بهذا اللون إرهاقا وعناء من جهة ثانية، هذا ما نستدل عليه بقوله:

وحما يخر كمنبد الحلس[1]

ولتوضيح دلالات حروف الهمس يكفينا أن نستدلّ بما وجد في قولها للبيت (فخفت بالرقباء والجلس)، وإذ نلحظ كل حروف كلمة (فخفت) مهموسة لتدلنا بها في ضعفها النفسي، حتى وان لم تبده أمام الناس الذين تشتغل عندهم جارية.

كما تبين لنا أيضا أن حرف السين من (جلس) مهموس وعليه يتم تأكيد ما قلناه بأن خوفها أدى بها أن تهمس اعترافا بشعورها بالهلع من مجلس الرجال المتعدد والكبير، وبناء عليه، وجدنا الفاء أتت « للتعبير عن أحداث القطع والشق والتوسع»[2] ، الذي أشعر الخنساء « بالرخاوة والغلطة»[3]، والتي استخرجنا دلالتها من حرف الخاء، في حين كانت « التاء للضعف والرقة»[4] نتيجة ما حملته من أعباء القوم وقساوتهم عليها، وفتح عليها بابا من العسر فوق عسر حملها، والذي أشعر كيانها بالضعف والرقة هو ما ربطنا دلالته بدلالة التاء المفتوحة (خفت) إلا أن هذا لم يمنعها أن تقول ضعفها وخوفها في كلمات قوية مجهورة مستمدة من كلمة (بالرقباء) واللام المتكرر والجيم في كلمة (جلس)، لتبرز لنا بعد ذلك في الأخير أنها ختمت قولها بحرف السين المهموس، وبما أن هذا الهمس ينظم الحروف الدقة والضعيف، فقد ختمت به الخنساء قولها وكأنها تقول ما عساي القول إلا أنه ما مرت به يجعلك ضعيفا ورقيقا فعلا أمام هذا الواقع المعيش.

ولما لم يكن بوسعنا تحديد كل القصائد، فإننا نصرح أننا أخذنا بعض النماذج على سبيل الذكر لا الحصر للحروف المجهورة أو المهموسة والتي أحالتنا إلى فهم غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة، فما ننفك على التحليل أو القراءة إلا وحروف الجهر تتردد في مجمل القصائد، وهو مادل على قوة

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.133.
2 حسن عباسي: خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص.63,
3 المرجع نفسه ص. 40.
4 المرجع نفسه، ص.57.

شخصية (الخنساء) واعترافها بأنها شعرت يوما ما بالألم، فالاعتراف وحده يكفي بأن يكون دليلا على القوة.

وإذا ما قلنا أن المؤلف الأدبي يعبر « عن وعي الفرد وخبرته، فان اللغة في الصيغة الأدبية يعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية، إذ تعتمد على طرائق شتّى من التفكير والتعبير (....) ولهذا كان التعبير الفني الجيد نبعا أساسيا لصياغة اللغة وتجددها عبر أجيال الأدباء وانتقالها عبر مراحل التراث. ولهذا قال الأولون عن فن من فنونهم: « الشعر ديوان العرب»[1].

والبارز في هذه العبارة أنه لتأليف نص جيد لابد من لغة راقية، وهو تماما ما استعمله الأدباء منذ القدم حتى عصرنا الحالي، ممّا عدّهم أن يصنفوا الشعر ضمن "ديوان العرب" مثلما يبرز عند الشاعرة " الخنساء" فبقوة ألفاظها ومعانيها الموحية ألبست اسمها لديوان لهاء وكأنها تقول في مقولاته الشعرية، شعري هو ديواني وذاتي التي عبرت لكم فيه عن كل ما يجول في خواطري.

وبتمعننا فيما قيل وحدنا «أن الأصوات ليست في حقيقة أمرها إلا رموزا للأفكار والخواطر قد اكتسبت مع الزمن ما يشبه القدسية وأصبحت في بعض مجالات الأدب هدفا يقصد لذاته ويستمتع به المرء سواء نطق بها أو استمع إليها ولعل فيما نسميه بموسيقى الشعر خير شاهد على هذا »[2]

ونتيجة القول: رقي اللغة يستعمل في الأفكار المؤثرة والملفتة، ولا يوجد أروع تأثيرا من ذلك التأثير الذي نجده في نغم وإيقاع الشعر، كأن نجد:

1-3 الموسيقى الداخلية:

وهي ذلك النغم و « الجرس الذي يحدثه واقع الصوت داخل الكلمة وبالتالي الجملة، مختلفا بذلك عن القسم العروضي، والى هذا يعود الدارسون اليوم في تتبع الشحنة الشعورية للشعراء من خلال الأصوات في قصائدهم»[3]

1 يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995، ص.ص1-2.

2 محمود علي السمان: في الصوتيات، مرجع سابق، ص.24.

3 صبار نور الدين: مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، ع3، ماي 2015، ص.10.

فبعد هذا التعريف يتجلى في الأذهان أن الموسيقى الداخلية هي خلاف الخارجية، هذه الأخيرة المتضمنة قسم العروض الضابط لمقايس الشعر، في حين كانت هي (الداخلية) تحوي تلك الكلمات المؤثرة والمتشابهة كالجناس والطباق والسجع وما غير ذلك، وبناء علما توفر حضوره مدونتنا لجأنا لاستخراج: الجناس: وهو الذي نعني به « تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى»[1]

إذن التجنيس كلمتين لا فرق بينهما إلا المقصود من كل واحدة بينهما، ودليل ذلك قول الشاعرة في مدونتها من قصيدة « يا عين جودي بالدمع السجول»

ونعم جار القوم في أزمة * إذا التحما الناس بجار ذليل[2]

ففي هذا القول تبين لنا أن لفظة جار في الصدر تماثل لفظة جار في العجز، والتي قصدت من ورائها الشاعرة أن الأولى للمجاورة والثانية للفرد.

علما أن التجنيس في حقيقته يصنف إلى نوعين:

جناس تام: وهو « ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي : أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، هذا أكمل أنواع الجناس إبداعا واسماها رتبة»[3].

لقوله تعالى: « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة».[4]

ولا يبتعد هذا النوع في تعريفه عن تعريف الجناس ككل ذلك انه يشترط على قائله بأن يلم الشروط التي حددها له.

وإذا ما جئنا للتمثيل له فيها توفر من قول عن " الخنساء" نجده يتمثل في:

القصيدة التي تحمل عنوان "أعيني جودي ولا تجمدا" إذ تقول فيها:

وان ذكر المجد الفتنة * تآزر بالمجد ثم ارتدي[5].

1 عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية(علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية، بيروت(د-ط)، (د-ت)، ص.614.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.73.

3 عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، مرجع سابق، ص.614.

4 سورة الروم الآية 55.

5 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.50.

لقد وضح لنا هذا البيت تماثل كلمة المجد والمجد، من خلال استوفائهما على كامل الشروط المضبوطة. لكن إذا نظرنا إلى المعنى سنجد أن كل واحدة تحمل معنى خاص بها، وبناء على هذا وجدنا المجد التي وظفت في الصدر تحمل معنى الاعتراف بالبطولة والشجاعة. أما التي في العجز (المجدà فتدل على التقدم تارة والتأخر تارة أخرى، وبأدق العبارة كان نقول يتقدم خطوة ويرجع بالوراء خطوة أخرى تماما مثلما يحدث للمد والجزر.

ولا ننسى ما قلناه آنفا بأن هذين الكلمتين ساهمتا في تحقيق وقع الصوت وحسن استماعه للأذن، ممّا جعلها يستعملان في لغة راقية ومعبرة بغية التأثير في متلقيهما بوقع جرس وموسيقى أصواتهما.

ولزيادة الاستدلال أكثر، نصف الجناس الذي حضر في قصيدة " فدى للفارس الجسمي نفسي"

_ فدى للفارس الجسمي نفسي.

_ وأفديه بمن لي من حميم.

_ وأفديه بكل بني سليم.[1]

وظفت كلمة أفديه وأفديه بشكل متكرر في الأسطر الشعرية حتى يتم الالتفات إليها لما تحمله من معنى، خلافا على ذلك احتوائهما للجرس الموسيقي المتكون من حروفهما، وعليه نجد كلمة افديه في السطر الأول تقصد الفدوى والتضحية بكل قريب أما التي في السطر الثالث فهي للتخلي عن قوم بني ُسليم.

وما عسانا القول إلا: أن الشاعرة ساهمت في توظيف الجناس التام، لتعطينا فكرة عن ما تحمله سارعت إلى توظيف مثل هذه الكلمات في نصها الشعري تحت قالب وحيلة الجرس الموسيقي حتى يتم الإقبال على قراءة وفهم معانيه المتعددة

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.42.

جناس ناقص: وهو البارز في شكل قول « اختلفت فيه اللفظتان في العدد أو النوع أو الهيئة أو الترتيب وسمي ناقصا لنقصان أحد اللفظتين عن الأخرى»[1].

إذن الجناس الناقص هو ما اختل فيه شرط من الشروط المضبوطة لتوافق الكلمتين كقوله عز وجل في ذكره كتابه العزيز « والتفت الساق بالساق إلى ربّك يومئذ المساق»[2]

ومن أمثلته في الأبيات الشعرية التي بين أيدينا، نذكر ما توفر في النموذج الشعري الذي بعنوان (بكت عيني وحق لها العويل) قولا عن الشاعرة:

بكت عيني وحق لها العويل * وهاذ جناحي الحدث الجليل

فقدت الدهر، كيف أكل ركني * لأقوام مودتهم قليل[3]

بعدما بينت الشاعرة بأنها فقدت أخاها العظيم فكرت لماذا لا تنقل إلى قرائها حزنها في قالب شعري مؤثر بوقع جناسه لما يحمله من نغم موسيقى مؤثر. وعليه وظفت كلمة (جليل و قليل)كنوع من الجناس الناقص، الذي اختل فيه شرط التمام لاختلاف في نوع الحرف (الجيم) في جليل و (القاف) في قليل.

أضف إلى ذلك بروزه في قصيدة " يا عين أبكي فارسا" التي دعتها للقول:

بيننا نراه يادكا * يحمي كتيبته شرس

كالليث خف لفيلة * يحمي فريسته شكس [4]

تحمل كلمتي (شرس) و(شكس) وقعا موسيقيا من خلال تشابه الكلمتين في النطق والمخارج ممّا دعي الدارسين أن يقولوا على مثل هذا التوظيف جناسا، وبالنظر في حقيقته نجده لم يستوف كل الشروط. وعليه فانه جناس ناقص للاختلاف الحاصل بين نوع الحروف الراء في (شرس) والكاف في (شكس).

1 محمد أنور البد حشاني: البلاغة الصافية، بيت العلم، (د-ب)، (د-ط)، (د-ت)، ص.365.

2 سورة القيامة: الآية 29-30.

3 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.90.

4 المرجع نفسه، ص.63

أمّا قولنا عن سبب الذي دعى (الخنساء) بأن تطلق مثل هذا الوصف على أخيها فلأنها تسترجع بمثل هذا التوظيف الجميل ماكان جميل في حياتها، وفي الوقت نفسه تخبر القراء بمثل هذا التوظيف (جناس ناقص) ماكان يحمله أخاها من وصف جميل عن الشجاعة والأقدام والمروءة.

في حين الاختلاف عن عدد الحرف فقد تمركز في القول الموظف الذي يحمل عنوان (ياعين مالك لا تبكين تسكابا):

يا عين مالك لا تبكين تسكابا؟ * إذا راب الدهر وكان الدهر ريابا[1]

ويتجلى الجناس الناقص في كلمتي (راب وريابا)، وذلك لاختلاف في عدد الحروف يسن الكلمتين، والمستنتجة في حروف النقص والزيادة بينهما.

وإذا ما جئنا للبحث عن الدلالة، نجد أن كلمة راب تدل على التكدر والتخذر، وكانت الأحزان كلها جمعها الدهر وخزنها كما يخزن الحليب، وعند تفاقم هذا الجمع راب كما يروب الحليب ويتغير طعمه، ذلك هو حال (الخنساء) التي اجتمعت عليها أحزان الدهر حتى تفاقمت وغيرت عليها طعم الإحساس بالفرح والسعادة أما كلمة ريابا فمن خلال ما استنتجناه فهي تدل على المشي والتوجه، بمعنى مشى نحو الأحزان والآلام وطاوع هذا الروب والألم.

وفي قواها من قصيدة " ياعين ابك بدمع غير انزاف" نجد دليلا على جناس الناقص من عدد الحروف في البيت التالي:

يا عين بكي بدمع غير انزاف * وابكي لصخر فلن يكفيه كاف[2]

تجسد الجناس الناقص بين كلمتي (يكفيه) و (كاف)، وذلك من خلال ما نلحظه في هذين الكلمتين من نقص في عدد الحروف لكلمة كاف.

وهي كالعادة وظفت هذه القصيدة أيضا لدعوة عينها للبكاء على صخر، لأنها مهما بكت فهو قليل ولن يعطيه حقه مقارنة بالمعزة التي تحملها له في قلبها، ولما أرادت استعطاف القراء رحمة للإحساس بمشاعرها كان دورها بأن تنقلها لهم في ألفاظ معبرة بفنية الجناس المؤثر بوقعه الرّنان.

[1] المرجع نفسه، ص.126.

[2] سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.48.

لقد عبرت (تماضر بنت عمر) " الخنساء" عن ألامها بشتى أنواع الإبداعات، ولم تنشأ أن تتوقف عن استعمال رموز التأثير الملفتة فهي أيضا في قصيدتها (يا عين مالك لا تبكين تسكابا) تقول:

المجد حلته والجود علنه والصدق حوزته إن قرنه هابا

خطاب مخلفه فراج مظلمته إن هاب مظلمة نسى لها بابا[1]

تصف الشاعرة هنا أخاها بأنه كان عونا وسندا للآخرين فان حضرا المجد والبطولة لا تجد إلا واسمه عليها، وان حضرا الجود والكرم إلا وكان الكرم من ميزته، ولا نتكلم عن الصدق الذي أهاب أعداءه وأرعبهم، كيف لا وهو من اختار لطريقه طريقا نحو الحق والجهاد في سبيل قومه، وشعبه ولم يبال بحياته، فكان عونا للمظلوم ونورا لمن غمم، وذلك بفتحه باب الأمل والمساعدة مهما كان نوعها، كل هذه الأفكار اكتفت الشاعرة بأن تقولها في كلمتين متجانستين مختلفتين في عدد الحرف ألا وهما (هابا) في آخر البيت الأول و (هاب) في عجز البيت الثاني لنقصان ألف المد في (هاب) التي في العجز، علما أن هابا تعود على الخوف النفسي الذي يشعر به أي كان من قومه ولأي سبب كان، وبهذا كانت هذين الكلمتين بنغمها الموسيقي قادرتان على فضح مشاعر (الخنساء) أثناء وصفها.

وفي نهاية المطاف، تصرح بأنه: لقد شغل حضور الجناس بنوعه التام والناقص حضورا فعّالا في قصائد الشاعرة، إذ من خلاله تمكنا بالإلمام بمختلف المشاعر التي تحملها إلينا عبر تناغم كلماتها القوية والصّادقة.

الطباق: وهو الذي تقول عنه (المطابقة والطباق والتضاد أيضا، وهو الجمع بين متضادين: أي معنيين متقابلين في الجملة)[2]

يتضح لنا هنا أن الطباق هو الإتيان بكلمة وضدها أثناء التصريح بالقول، بناء على ما جاء في قول الله عز وجل: « فإذا قضيتم الصلاة فاذكروا الله قياما وقعودا».[3]

وممّا استحضرته الشاعرة في قولها (تذكرت صخرا إذ تغنت حمامة)

1 المصدر نفسه، ص.127.

2 محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية (في ضوء منهج متكامل)، دار البشير، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، 1992, ص.67.

3 سورة النساء: الآية 103.

فان كان صخر الجود أصبح ناويا * فقد كان في الدنيا يضر وينفع[1]

فهنا نجد التضاد واقع بين كلمة يضر≠ ينفع التي وصفت بهما الشاعرة صخرا في محياه، إذ ندرك بهما أنه كان يشكل ضررا للعدو ونفعا لكل من لجأ إليه واحتمى به.

وبالنظر في حال الطباق نجده ينقسم إلى قسمين وهما:

طباق إيجاب: وهو ما نجده « يكون بين لفظتين مثبتين»[2]

لقوله تعالى: « أو ما كان ميتا فأحييناه»[3]

وكدليل عن هذا النوع في مدونتنا، نذكر البيت الشعري من قصيدة " ألا يا صخر إن أبكيت عيني" والتي تقول فيها الشاعرة:

ألا يا صخر إن أبكيت عيني * لقد أضحكتني دهرا طويلا.[4]

عبرت الشاعرة في هذا البيت في دمعتها الحاضرة وما يقابلها من ضحكة ماضية، وعليه جسدت الطباق في قولها بكلمتي (أبكيت ≠ أضحكت) بصيغة ايجابية.

حتى يتم التجاوب معها والإقبال على قراءة ما تريد إيصاله لنا. وفي القصيدة نفسها نجد أمثلة أخرى أيضا عنه، وحجة قولنا:

دفعت بك الجليل وأنت حي * فمن ذا يدفع الخطب

إذا القبح البكاء على قتيل * رأيت بكاءك الحسن الجميلا[5]

نلاحظ في هذين البيتين الشعريين تمثيل نوعين من الكلمات المتطابقة، ألا وهي (حي ≠ قتيل) و (القبح ≠ الحسن)، وهما طباق إيجاب، إذا أتت هذه الكلمات المتناقضة لتبرز ما تحسه " الخنساء"

---

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.98.

2 محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية، مرجع سابق، ص.67.

3 سورة الأنعام الاية 122.

4 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.84.

5 المرجع نفسه، ص.84.

من مشاعر، وفي الوقت نفسه نقلها ألينا يعطينا فكرة انه لكل شيء مقابل في الدنيا يكفي فقط الإيمان أنه ما بعد الشدة إلا اللين.

وفي مثال أخر نجدها تقول:

أقول صخرا لدى الأحداث مرموم * وكيف أكتمه والدمع مسجوم

وقع الطباق هنا بين كلمة (أقول ≠ أنتم) وهو طباق إيجاب، إذ تم إيراد هذين الصوتين في قالب ملفت للأذهان والأبصار معا عندما أخبرت الشاعرة قراءها بأنها لا تستطيع الكتمان والتعبير عن وصف أخيها لأي كان، فكيف تكف عن ذلك ومشاعرها تفضح دموعها المنسكبة.

طباق سلب:

وهو الذي « يكون في لفظ مثبت والآخر منفي »[1]، إذن المطابقة في هذه الحالة تكون باستعمال كلمة في قول معين ومقابلتها بكلمة منفية في القول نفسه، كأن نستعمل أداة النفي لا أولم وغيرها، وما أعظم دليلا من قول الله عز وجل في قوله: « ولكن أكثر الناس لا يعلمون، يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا».[2]

ولما نأتي للتمثيل عنه في مدونة الشاعرة، نجد طباق السلب يتغلغل ثنايا قصيدة « هريقي من دموعك أو أريقي»:

هريقي من دموعك أو فيقي * وصبرا إن أطقت ولن تطيقي[3]

يكمن الطباق في كلمة (أطقت ≠ لن تطيقي)، والذي يسميان طباق سلب، ذلك أنه ثم بالإتيان بالكلمة ثم مقابلتها بكلمة منفية بواسطة الأداة (لن)، وهو ما ساعدنا كقراء إن نعرف بأن الشاعرة تخاطب نفسها بترك الدموع والصبر على وضعها، حتى وان لم تستطيع ذلك فواجب عليها أن تفعله.

1 محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية، مرجع سابق، ص.68.

2 سورة الروم، الآية، ص.ص 6-7.

3 الديوان: ص.95.

كما يكمن الطباق السلب أيضا في الصفحة التي تحمل عنوان " تعرفني الدهر نهسا وحزا" وفيها تسعى الشاعرة قائلة:

تعرفني الدهر نهسا وحزا وأوجعني الدهر فزعا وغمرا

وافني رجالي فبادروا معا فغودر قلبي مستفزا

كان لم يكونوا حمى يتقى إذ الناس ادداك من عزيزا[1]

هنا تحكي الشاعرة عن أخوتها وشهامتهما (صخر ومعاوية) في إرعاب الأعداء أثناء قيام الحروب، لكن الدهر المرير أوجعها بضربته القاسية وبعدما كانوا فجأة لم يكونوا، كانوا في حياة يملئونها تبسما وغابوا ونزعوا عن "الخنساء" طعم التبسما، حقيقة نقلت ألينا عبر طباق السلب والمحيل لفهم فعل الكينونة ثم الغياب.

أجل إنها أوجاع جعلت من شخصية عملاقة كشخصية " الخنساء" حزينة، ولم تجد لحزنها دواء سوى الرثاء وذكر مناقب ومحاسن من يفتخر قوم بني سليم بهم (إخوتها)، وبالأخص فخر عمر و (والدها) بهم، وحتى تواسي أبيها في حزنه قالت له في عنوان لها

" أبي طول ليلي لا أهجع"

وفجعني ريب هذا الزمان * به والقائد قد تفجع

فمثل حبيبي أبكي العيون * وأوجع من كان لا يوجع[2]

فطمئن الشاعرة أباها في قصيدتها هذه بأنها تحكي عن نسل أبيها (صخر) وان فراقه عنها أوجع من لا يتوجع ولا يخشى الأوجاع، إذ نفهم أنها تخبرنا عن ذاتها الداخلية فبعد ماكان لا شيء يكسر صلابتها كسر وفاة صخر هذه القوة بالفراق، ومنه شكلا فعل (أوجع ≠ لا يوجع) مطابقة سلبية و متناقضة دالة على التناقض الذي عرفته نفس "الخنساء".

1 الديوان: ص.78.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.

ونتيجة القول، مثل حضور الموسيقى الداخلية في ديوان " الخنساء" قيمة عظمى، ذلك أنها مكنتنا من الاستخراج والتحليل والتذوق (طعم الكلمات المتجانسة والمتطابقة وفهم النسخة الشعورية التي تشعر بها " تماضر" (الخنساء) نبت " عمرو".

1-4. الموسيقى الخارجية:

وهي التي تعرفنا بأن أصلها « الإيقاع الوزني المنتظم، وهو من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها حفت تأثيره، واقترب مرتبة من النثر، ويصدق هذا القول على أكثر النماذج الشعرية التي وقف عندها عمل الخليل، حيث استرعت حسه الموسيقي، واستوقفت أذنه الرهيفة، فراح يستقرئها، ويستنبط منها مقادير وزنية محكمة».[1]

والمعلوم في هذه الفقرة أن الموسيقى الخارجية هي كل ما يضبط الشعر وفق قيود لابد من إتباعها وهذه القيود إن لم تتوفر لا يمكننا أن نقول عن الشعر شعرا، بل نثرا، وحتى نحيط علما أكثر بهذه الضوابط أو القيود اللازم حضورها في الشعر نجدها تتمثل في:

الوزن: لابد على كل قارئ أن يفهم بأن « الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تؤخذ هونا، بل يقف حتى تستقيم القصيدة، وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسيجها، وتحسن في الأسماع، وحين جاد النغم وتناسق منتها حسن وقعه في الأذن»[2]

والمقصود هنا الوزن أن الشاعر يسعى لبيان قصائده بشكل منتظم في تفعيلات رنانة ومحبوكة ما نسميها بالتقطيعات العروضية ومنها نعرف البحر الذي تنتمي إليه القصائد، وهو « السبب الذي دفع الخليل إلى وضع العروض، ولعلّنا لا نحتاج إلى من يحدثنا عن هذا السبب، لأن النظر في العروض يبصرنا بأنه قصد إلى وضع نظام يضيف فيه إيقاع الشعر العربي، وعصر الخليل كان عصر وضع العلوم العربية، ولم تكن العروض بدعا من غيرة من العلوم، وقد اصطلح الخليل على علمه هذا بلفظ العروض.»[3]

1 عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى، 1989، ص.50.

2 المرجع نفسه، ص.51.

3 محمد العلي: العروض والقافية(دراسة في التأسيس والاستدراك)، دار الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى، 1983، ص.60.

وأثناء محاولة معرفتنا وزن قصائد الخنساء وجدنا أنه لا بد من كتابتها عروضيا حسب الأشكال الآتية

-قصيدة " عين فابكى لي على صخر إذا"

***البيت الشعري الأول:**

عين فابكي لي على صخر إذا * علت الشفرة اتياح الجزر[1]

الكتابة العروضية:

عينن فبكي لي على صخرن إذا * علت شفرة اتياح الجزره

0//0/ 0// 0 //0 / /0//0/ //0/ /// 0/0 0//0/ 0/0/// 0//0/

فـاعـلاتــن فاعـلاتــن فاعلن فعلاتـن فعلاتن فـاعلن

البيت الشعري الثاني:

يتبع القوم من السجم إذا * ألوت الرّيح بأغصان الشجر[2]

يتبع لقوم من

بحر الرمل:

استعملت الشاعرة قصيدتها هذه من بحر الرمل والتي تفعيلاته تتكون من « فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن»[3]

وهي نفسها في العجز، وعندما نأتي شرح علاقة البحر بالقصيدة، فإننا نصرح بأن (الخنساء) عندما خاطبت عينيها بالبكاء على أخيها- صخر- سارعت في المبادرة بتأليف قصيدتها على منوال هذا البحر " الرمل" لما وجدت في اسمه (سرعة النطق به لتتابع (فاعلاتن) فيه، إذ يطلق الرمل على الإسراع في المشي)[4] .

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، ص.15.

2 المصدر نفسه، ص.15.

3 محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علم الخليل (العروض والقافية) مؤسسة البحث الثقافية، بيروت- لبنان، (د-ط)، 2005، ص.95.

4 محمود فاخوري: سفينة الشعراء (علم العروض، علم القوافي الأوزان المحدثة، شعر التفعيلة)، دار الفلاح، (د-ب)، الطبعة الرابعة، 1990، ص.57.

ومن هنا ندرك بأنها كانت تريد السرعة في مشيتها عند التعبير والسرعة كذلك في تأليف كم هائل من القصائد، فلم تكتف ببيت أو اثنان، ولا حتى قصيدة ولا اثنان للتعبير عن مدى انحدار دمعها، علما أنها قالتها بكل فخر وصلابة ، أنها يوما بكت على فقدان عزيز ولا زالت تبكي، وجعلت من هذه الثقة والقوة رمز للمرأة الصلبة التي تخبر بأن دمعها سببه شجاعة أخ لا ذل ولا جبن، وما عسانا القول إلا أن شجاعة دجرها «رمل الأبحر ترويه التقات»[1]. أي أنها تقية قوية روت ما جرى وما تحسه بداخلها.

قصيدة " أهاج لك الدموع على ابن عمروا"

أهاج لك الدموع على ابن عمرو * مصائب قد رزنت بها فجودي[2]

***الكتابة العروضية:**

أهاج لك د دموع على بن عمرو مصائب قد رزنت بها فجودي

0/0// 0///0// 0//0// 0/0// 0///0// 0///0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

بحر الوافر

البيت الثاني: يسجل منك منحدر عليه * فما ينفعك مثل عد لفريدي

يسجل منك منحدرن عليهن فما ينفعك مثل عد لفريدي

0/0// 0///0// 0//0/0// 0/0// 0///0// 0//0//

مفاعلاتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

***بحر الوافر:**

البيت الأخير: فلا يبعد أبو حسان صخر * وحل يرمسه طير السعود[3]

1 المرجع نفسه، ص.57.

2 سارة حسين جابري/ أعذب قصائد الخنساء، ص.82.

3 المصدر نفسه، ص.82.

فلا يبعد أبو حسان صخرن	وحلل يرمسه طير سعود
0/0// 0/0/0// / 0/0/0//	//0/// 0/0/0// /0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

بحر الوافر:

تمثل القصيدة التي بين أيدينا، قصيدة عمودية كتبتها(الخنساء) في رثاء أخيها صخر من بحر الوافر، هذه الأخيرة تتكون من (تفعيلة واحدة هي (مفاعلتن) تتكرر في البيت ست مرات، في كل شطر منه ثلاث تفعيلات)[1]، ولما لم يستوف هذا البحر شروط التمام فقد وضح دارسوه ووضعوه بأن «عروضه وضربه لا يستعملان صحيحين بل يحذف السبب الخفيف من أحزانها، ويسكن الخامس فيصبح كل منهما (مفاعل) ويحول إلى (فعولن)، وهذا ما يسمى (القطف)، وهو اجتماع حذف السبب الحقيقي والعصب، أي إسكان الخامس، وضابطه قول الحلي: بحور الشعر وافرها جميل، مفاعلتن مفاعلتن فعولن»[2].

وبأدق العبارة (مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن) هي بحر الوافر التام، ولكن عندما طرأ عليه تغير في آخر الصدر (عروض) وآخر العجز (الضرب)، بسبب حذف المتحرك والساكن منه (سبب خفيف ٪0) أصبح يعرف لدينا بتفعيلاته مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

أما قراءتنا لسبب توظيف مثل هذا البحر، فيرجع إلى وفرة الصفات النبيلة والجميلة التي يتصف بها صخر، ومن بينها (طويل الباع، فياض حميد، خير بني سليم، شجاع (حازم قدمالي، كريم) على حسب ما وصف في القصيدة.

1 الأزهر الشريف: القطوف الدانية في العروض والقافية، قطاع المعاهد الأزهرية، الأزهر الشريف (د–ط)، 2016،ص.31.

2 محمود فاخوري: سفينة الشعراء، ص.37.

القافية: وهي أيضا "أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من الموسيقى، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية".[1]

إذن القافية هي صوت يوجد في آخر كل بيت شعري، إذ «تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وتكون القافية كلمة واحدة، وقد تكون بعض كلمة»[2].

نفهم هنا انه عندما نريد تحديد القافية نأتي للحركات والسكنات ونبدأ من المتحرك وما يوجد وراءه، بحيث تضم ساكنين بعد المتحرك (/0/0). كلمة غابا، وليس شرطا أن تأتي كلمة فقط تأتي أكثر أو أقل. ومن أمثلتها في مدونة الشاعرة «فدى للفارس الجسمي نفسي»

فدى للفارس الجسمي نفسي.[3]

بما أن القافية تتمركز اخرر البيت فيكفي أن نقوم بكتابة كلمة نفسي كتابة عروضية لنحدد مكمن القافية فيها وعليه: نفسي

0/0/

قافية

إذن أتت كل الكلمة قافية.

وكمثال عن بعض كلمة نستدل بقصيدة "أن أبا حسان عرش هوى"

أن أبا حسان عرش هوى * ممّا بنى الله يكن ظليل[4]

بكت طليل عروضيا تصبح ظليلو

0/0/ / قافية

1 ملامح بناجي: أسلوبية الإيقاع، مجلة النقد والدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، ع3، ماي 2015، ص.31.

2 محمود مصطفى: أهدى سبل إلى علم الخليل، ص.141.

3 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، ص.42.

4 المرجع نفسه: ص.131.

تمثلت القافية في بعض كلمة (ليلو /0/0).

ومن الجدير بالذكر، أن القافية نوعان

مطلقة: «الذي يكون الروي فيه متحركا»[1]

أعيني هلا تبكيان على صخر * بدمع حيث لا بكيء ولا نزر[2]

كلمة ولا نزر ⟵ ولاَ نَزْريْ

0///0//

قافية

لكن في حقيقة المر الشاعرة لم تقم بإشباع حرف الروي بل كان إتباعا من عندنا وعليه

لا نزر ⟵ قافية مطلقة

///0/

وفي مثال آخر تتمركز أيضا في البيت الشعري التالي:

ألا يا عين ويحك أسعديني * لريب الدهر والزمن العضوض[3]

آخر كلمة هي العضوض ومنه ⟵ لْعضوضيْ

0/0//0

قافية

ولكن عندما لم يتبع الشاعرة رويها كانت القافية مطلقة وهي (خوض).

1 عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع11، ماي2007، ص.154.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق ص.40.

3 المرجع نفسه، ص.37.

مقيدة: وهي « ماكان رويها ساكنا»[1] ومما توفر عنها من أمثلة الأقوال التالية:

يا عيني فيضي ولا تبخلي * فانك للدمع مع لم تبدلي[2]

لذا نجد كلمة لم تبدلي ← كم تبدلي

0//0/ 0/

قافية مقيدة

أتت القافية مقيدة لأن الشاعرة قامت بإشباع رويها بمد الياء بنفسها، وبناء على كل هذه التوظيفات ، فانه لم يعد هناك عسر في فهم القافية بنوعيها أو باق التوظيفات سواء من الموسيقى الداخلية أو الخارجية التي اختارتها «تماضر نبث عمرو» صوتا بمكبوتاتها، وظلت ترثي بهم محاسن إخوتها صخر ومعاوية وما قدماه من شجاعة في قوم بني سليم، مما ساعدنا كقراء أن نفهم سبب حزنها العميق وبوحها بمثل هذه القصائد.

2_ المستوى التركيبي:

2_1. الجملة: «هي قول مؤلف من مسند ومسند إليه، وهي المركب الاسنادي بشيء واحد هو لا يشترط فيها تسميته جملة، أو مركب إسنادي. أن يفيد معنى تاما مكتفي بنفسه.»[3]

2-2. أقسام الجملة:

«تنقسم الجملة حسب الاعتبارات التي نظر بها اليها، وبحسب الاسم والفعل تنقسم إلى اسمية وفعلية، وبحسب النفي والإثبات تنقسم إلى مثبتة ومنفية، وبحسب الخبر والإنشاء تنقسم إلى خبرية وإنشائية وهكذا»[4] من بين هذه الأقسام:

1 عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مرجع سابق، ص.155.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.141.

3 مصطفى العلاييني: الدروس العربية، دار الغد الجديدة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007، ص.579.

4 فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2002،.157,

«**الجملة الاسمية**: هي التي يكون فيها المسند اسما أو ضميرا.

الجملة الفعلية: هي التي يكون فيها المسند فعلا.»[1]

وظف الشاعر في قصيدة الخنساء مجموعة من الجمل الاسمية والجمل الفعلية فمن الجمل الاسمية قول الشاعرة.

«عين فابكي لي على صخر إذا ** غلت الشفرة اتباج الجزر»[2]

وقال أيضا:

« وإذا ما البيض يمشين معا ** كبنات الماء في الضّحل الكدر

«جا نحات تحت أطراف القنا ** باديات السوق في فج حذر»[3]

وقالت أيضا:

« بكت عيني وعاودها قذاها ** بعوّار فما تقضي كراها

على صخر، وأي فتى كصخر ** إذا مات لم تر أم طلاها

فتى الفتيان ما بلغوا مداه ** ولا يكد إذا يلقت كداها»[4]

تدل هذه المقاطع على أن الشاعر يعيش لحظة من اليأس.

أما في ما يخص الجملة الفعلية فقد وظف الشاعر عدة جمل منها قوله:

« يشيع القوم من الشحم إذا ألوت الرّيح بأغصان الشجر»[5]

ويقول أيضا:

1 محمود أحمد النخلة: مدخل إلى دراسة الجملة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د-ط، 1988، ص.90.

2 سارة حسين جايري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.15,

3 المرجع نفسه، ص.15.

4 المرجع نفسه، ص.16.

5 سارة حسين جايري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.15.

« يطعن الطعنة لا يرقيها رقية الرّاقي ولا عصب الخمره»[1]

وقال أيضا:

« ترى الشُمَّ الجَحاجح من سُلَيْمٍ يَبُلُّ ندى مدامِعها لِحاها.»[2]

ألاحظ من خلال الأبيات أنه وظف الأفعال المضارعة.

الجملة الاستفهامية: الاستفهام هو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل »[3]

والجملة الاستفهامية ما سيقت بأحد الأدوات الآتية.(الهمزة- هل- ما- من- كيف- أين- أآن- كم- أي)».[4]

شبه الجملة: « هي ليست بالمعنى التي تفيده الجملة، ومن ذلك سميت بشبه الجملة (جار ومجرور، ظرف) ولا يؤدي الجار والمجرور فائدة في غياب الأفعال أو مشتقاتها، وأن هذه الجملة هي جملة عرجاء، لا يحسن السكون عليها إلا بارتكازها على فعل أو ما يشبهه، ومن هنا فهي جملة تتعلق بما يجعلها ذات فائدة. ويراد بالتعلق: الربط المعنوي أو التقديري بيت الجار والمجرور وما هما من فعل أو بشبه الفعل.»[5]

الجملة الشرطية: « وهي جملة متكونة من فعل الشرط، وهو المسند، ولا يستقيم المعنى في غياب المسند إليه، وهو جواب الشرط. ولقد جاءت فيها آراء متضاربة. فهناك من يعدها فعلية إذا تصدرت بالفعل: إن تفعل تنجح. واسمية إن تصدرت بالاسم: سعيد أن تصاحبه يخدمك، حيث إن قولك، إن تعمل تنجح، بها فعل وفاعل (تعمل أنت) مكون، مسند+ تنجح (مسند إليه) إذا هي فعلية وقولك، سعيد إن تصاحبه يخدمك، نجد سعيدا (مستند إليه) والمسند (يخدمك) فالجملة اسمية، وعلى العموم فاني أضيف إلى هذا أن هذه الجملة تدل على معنى وتكون كلاما.»[6]

1 المصدر نفسه، ص.15.

2 المصدر نفسه، ص,15.

3 عبد القادر حسين: فن البلاغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د-ط، القاهرة، 2006، ص.114.

4 عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د-ط، الجزائر، 2004، ص.23.

5 صالح بلعيد: نظرية النظم، دار ,,,, للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د-ط، 2001، .28.

6 المرجع نفسه، ص.29.

نوع الجملة	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	الجملة الاستفهامية	الجملة الشرطية	شبه الجملة
عددها	44	13	02	09	25

نستنتج من خلال الجدول أن للجملة الاسمية الحظ الأوفر في استخدامها من قبل الشاعرة إذ بلغ عدد أربع وأربعون دلالة على الثبات والوصف. ثمّ تليها شبه الجملة وذلك للربط بين أفكارها، لتأتي بعدها الجملة الفعلية في المرتبة الثالثة، وذلك للدلالة على صيرورة الأحداث ثمّ الشرطية فالاستفهامية وهاتان الأخيرتان وان وردت بأعداد قليلة، إلا أنها لا تقل أهمية عن سابقتها وتركت في النص بصمتها.

2-3: الجملة الخبرية:

« هي الجملة المحتملة للتصديق والتكذيب في ذاتها، بغض النظر عن قائلها، فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب. أو كان كاذبا لا يحتمل الصدق أو كان يتحملها فهو خير.»[1]

من الشواهد التي وظفتها الشاعرة في مجال الجمل الخبرية، سواء كانت مثبتة أو منفية كقول الشاعرة:

« طويل النجادر رفيع العماد ستاد عشيرته أمراد»[2]

أسلوب خبري الغرض منه الوصف والتقرير.

« إذا القوم يمدّوا بأيديهم إلى المجد مدّ إليه يدا»[3]

الأسلوب الخبري غرضه التقرير. إذا أسلوب شرط يفيد اليقين، والأساليب الخبرية في الأبيات السابقة غرضها تقرير واثبات صفات الكمال والبطولة لأخيها.

2-4: الجملة الإنشائية:

1 فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، مرجع سابق، ص.170.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، ص.49.

3 المصدر نفسه: ص.49.

« أما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب، وهو على قسمين: الإنشاء الطلبي وهو ما يستدعي مطلوبا كالأمر والنهي والاستفهام . والإنشاء غير الطلبي، وهو مالا يستدعي مطلوب كصيغ العقود وألفاظ القسم والرجاء نحوها.»[1]

الأمر: « يعتبر من الأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر بكثرة، وهي طلب الفعل على وجه الاستعلاء.»[2]

ومن أمثلة ذلك قولها:

« أعيني جودا ولا تجمُدا ألا تبكيان لصخر النّدى».[3]

أسلوب إنشائي: نوعه: أمر. غرضه: التمني.

الاستفهام: « هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وهو الاستخبار أو معرفة المجهول».[4]

وقد استعمل الشارع هذا النوع من الأساليب بقلة، ومن أمثلة ذلك قولها:

« أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر النّدى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيّدا»[5]

(ألا تبكيان) أسلوب إنشائي استفهام غرضه الحث و التحضيض على البكاء. وقد تكرر ثلاث مرات للتأكد على مشاعر الحزن والألم التي أحرقت قلبها بعد فقده.

النداء: « هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء ولا يتحقق إلا بأداة من أدواته»[6] ومن أمثلته قول الشاعرة:

1 فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، مرجع سابق، ص.170.

2 محمد الدسوقي: البينية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، الطبعة الأولى، 2008، ص.86.

3 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.49.

4 أحمد مطلوب: حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، عام، 1999.

5 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.49.

6 يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2007، ص.66.

« يا عين فيضي بدمع منك مغرار وابكي لصخر بدمع منك مدرار»[1]

الشاعرة تعيش حالة صراع فأجدها تنادي بصرخات متعالية لتصل صداها إلى أعلى مدى مخترقة كل الآذان الصاغية له، وذلك باستعمال حرف النداء يا، الذي يستعمل لنداء البعيد.

النهي: « هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعمال.»[2] ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة:

«لا تخذليني عند جدّ البكا فليس ذا يا عين وقت الخذول.

لا يقصر الفضل على نفسه بل عنده من نابه في فضول».[3]

أن الشاعرة تنهي عن البكاء والخذول عن أخيها صخر.

3. المستوى الدلالي:

3-1: الصورة البيانية:

تعد الصورة من أهم مقومات الشعر، فالقصيدة لا تتجسد شاعريتها إلا من خلال الصورة وهي (الصورة) ما يؤكد للشاعر براعته. والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية. وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يقرأها بذوقه فيهتز لها. ذلك أن الصورة عدول عن صور الحياة الواقعية.

3-1-1. التشبيه: « إن هذا النوع من الصورة هو وجه من وجوه البيان، وفن من فنون البلاغة ويقصد به لغة: الشبْهُ والتشبيه، المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله. والمشابهان من الأمور المشكلات والمتشابهات المتماثلات، ونشبه فلان بكذا، والتشبيه: التمثيل.»[4]

يتضح من خلال تعريف ابن منظور أن التشبيه ورد بمعنى التمثيل أما في اصطلاح البلاغينات فيعرفه ابن رشيق على أنه « صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة من جميع جهاته»[5]

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.18.

2 أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، يوسف الصيدلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص.57.

3 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.ص.58، 72، 73.

4 ابن منظور: لسان العرب، د-ط، ص.393.

5 ابن رشيف القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق ج1، ص.286.

فالتشبيه إذا هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة. تعرب بين المشبه والمشبه به وجه الشبه.

أركانه: «**المشبه:** هو المقصود بالوصف أو المراد تشبيها.

المشبه به: هو الشيء الذي يشبه.

أداة التشبيه: وتكون اسما وأفعل أو حرف

وجه الشبه: هو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، وتكون في المشبه به أقوى و أظهر.»[1]

ومن أمثلة ذلك من قول الشاعرة:

« وان صخر لتأتم العداد به كأنه علم في رأسه.»

وهذا التشبيه استخدمته الخنساء لإيصال المعنى المتلقي والتأثير في نفسه، حيث شبهت أخاها بالجبل الذي توقد على قمة نار، وأصبح هذا البيت يضرب به المثل.

« مثل الردين لم تنفذ شبيبته كأنه تحت طي البرد أسوار»

شبهته في الشطر الأول بالرمح المقوم دلالة على صغر سنه.

«كأن لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار.»[2]

وهنا تشبيه تام، حيث صورت الشاعرة فيه دموع بالفيض أي فيضان الماء، ووجه الشبه هنا هو الكثرة.

وكذلك في قول الشاعرة:

«كأن عيني فيض يسيل.

كأنه (صخر) علم

1 عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص.42.

2 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.152.

مثل الرديني .... كأنه تحت طي البرد أسوار.»[1]

ومن الملاحظة أن هذه التشابيه جاءت عادية، أغلبها من يشبه ومشبه به (كأن، مثل) وهي كلها تشابيه حسية على عادة الشعراء الجاهلين.

إن استعمال الشاعرة التشبيه العادي دليل على أن الشجاعة والمروءة والكرم أمور طبيعية عادية في شخصية صخر، كما أن الحزن والحنين أمسي أمرين طبيعيين و عاديين في شخصية الخنساء، وحسب التشبيه أن يلعب هذا الدور المهم، على بساطة صورته التي ورد عليها، ولو كان تمثيليا أو ضمنيا أو بليغا لكان أبلغ وأشد تأثيرا، لكان للخنساء الشاعرة الحق في استعمال أسلوبها كيف شاءت.

3-1-2. الاستعارة:

«الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليست في حلي الشهر أعجب منها، وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»[2]

«أما إذا أردنا تعريفها في اللغة فقد جاء في لسان العرب استعار: طلب العاوية، واستعارة الشيء منه واستعاره منه، طلب منه أن يعيره، واستعار ثوبا فأعاره إياه.»[3]

أما الاستعارة في الاصطلاح: «هي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به فلا بد من التصريح بالمشبه به والعكس»[4]

وهي أيضا « لفظ مفرد استعمل في غير المعنى الذي وضع له العلاقة المشابهة بين المعنيين ، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.»[5]

1 المصدر نفسه، ص.ص. 48، 56، 112.

2 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر العربي وآدابه ونقده، ص.ص. 269-268.

3 ابن منظور : لسان العرب، مج3، ص.464.

4 محمد شيخ الوافي في تيسير البلاغة: المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، د-ط، 2004، ص.24.

5 المرجع نفسه، ص,22.

فالتعريفات السابقة وان اختلفت في ألفاظها إلا أنها تتفق في مضمونها على أن الاستعارة: «نوع من المجاز اللغوي علاقة المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه بقرينة لفظية أو حالية.»

أركان الاستعارة:

-اللفظ المستعار

-المستعار له

- المستعار منه

- **القرينة:** وهي اللفظ الذي يشير إلى الاستعارة وقد نقل عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.

-**الجامع:** وهو الصيغة التي تجمع بين كلّ من المستعار له والمستعار منه.»[1]

أقسامها:

الناظر في كتب البلاغة يقف على أقسام عدة للبلاغة لاعتبارات كثيرة، ومن بين هذه الأقسام التصريحية والمكنية وغيرها من أنواع الاستعارة.

الاستعارة المكنية: «وهي التي حذف منها المشبه به وذكر المشبه.»[2]

«أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟»[3]

أعيني: استعارة مكنية ، شبهت عينيها بشخصين يمكن الاستعانة بهما ووجهت إليها النداء، وسر جمال الاستعارة التشخيص

جودا: استعارة مكنية، شبهت عينيها بشخصين توجه إليهما الأمر امتداد للصورة .

لا تجمدا: استعارة مكنية، شبهت عينيها بشخصين توجه إليهما النهي، وهو إمداد.

1 عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، مرجع سابق ص.86

2 فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، دار الفرقان ، عمان، الأردن، ط9، 2004، ص,179.

3 سارة حسين: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.49.

ألا تبكيان: استعارة مكنية، شبهت عينيها بشخصين توجه إليهما الحث للبكاء على صخر.

«إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مد إليه يدا»

إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد: استعارة مكنية، شبه المجد على أنه شيئا ماديا تمتد إليه الأيدي لأخذه.

« فنال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا»

فنال الذي فوق أيديهم: استعارة مكنية، شبه المجد على أنه شيئا ماديا عال ينا من فوق.

« ترى المجد يهوي إلى بيته يرى أفضل الكسب أن يحمدا»[1]

« ترى المجد يهوي إلى بيته: استعارة مكنية شبه المجد بطائر يسرع منطلق إلى بيته، سر الجمال، التجسيم.

وكذلك قول الشاعرة:

«فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدي وينال »[2]

حيث شبهت الشاعرة الدهر وهو شيء معنوي بشيء مادي فحذفت المشبه به وهو الإحسان وأبقت لازمة من لوازمها وهو الفعل رأيت.

وقالت الشاعرة في البيت:

« مشى السبنتي إلى هيجاء معملة له سلاحان أنياب وأظفار»

في هذا البيت شبهت صخر بالنهر وهو يمشي، فحذفت المشبه به وهو صخر وتركت لازمة من لوازمها وهو الفعل " مشى"

« تبكي خناس على صخر وحق لها إذا رابها الدهر إن الدهر ضرار»[3]

في هذا البيت ، صورت الدهر بالإنسان يقتل أو يطعن، حيث ذكرت المشبه وحذفت المشبه به لتقوية المعنى وتركت لازمة من لوازمها وهو رابها.

1 نفس المرجع، ص. ص.49-50.

2 نفس المرجع،. ص. 152.

3 سارة حسين: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص. 157.

الاستعارة التصريحية: « وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به»[1]

كقول الشاعرة:

« مشى السبنتي إلى هيجاء معضلة له سلاحان أنياب وأظفار»[2]

هي استعارة تصريحية مشى السبنتي حيث شبهت صخرا بالأسد إن الاستعارة هنا جعلت المعنى أكثر ثراء و أشد دلالة، أبقى أثرا فهي « ظاهرة حركية تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك حركة كلية.»[3]. هي التي استطاعت الخنساء أن تبثها فينا، فتهتز تأثرا وتتجاوب معها شفقة عليها.

الكناية:

تعد الكناية من أقسام البيان السابقة الذكر، (الاستعارة والتشبيه) غير أنها تختلف عن هذين الأخيرين في أنها لا تعقد علاقة مشابهة بين طرفي التشبيه، فهي تشبه من مطابقة العبارة عن الوضع الحالي، أي أنها تطلق لفظة وتريد بها معنى آخر، وهذا ما يزيد القصيدة جمالا.

الكناية في اللغة:

«الكتابة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنّى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط نحوه.»[4]

فالكناية إذا هي : إيماء إلى المعنى وتلميح أو بمعنى آخر هي « مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود، ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه.»[5]

1 علام حازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار قياء، د.ط، القاهرة، 2007، ص.124.

2 سارة حسين: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.152.

3 ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، 1997، ط1، ص.250.

4 ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص.44.

5 محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع ، البيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتابة، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص.241,

الكناية في الاصطلاح:

مفهوم الكناية الاصطلاحي قد ورد عند مجموعة من البلاغيين من بينهم: «الذي عرفها بقوله: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى تاليه وردفه في الوجود، فيومن إليه ويجعله دليلا عليه.»[1]

من خلال التعريفين السابقين، يتضح أن الكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره ، أو تذكر شيء ويستدل به على غيره.

أقسام الكناية:

قسم البلاغيون الكناية من حيث ما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام وهي : الكناية عن صفة وموصوف والكناية عن نسبة.

الكناية عن صفة:

«هي استخدام اللفظ للدلالة على صفة من الصفات المعنوية».[2]

والصفة المعنوية هنا غير ملموسة وإنما تدرك من خلال ما يقوم به الشخص نفسه وفي الكناية تطلق الصفة وتريد بها الموصوف وهذه الكناية نوعان كناية قريبة وكناية بعيدة.

« فالكناية القريبة هي ما تكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المستقل عنه والمعنى المنتقل إليه». أمّا الكناية البعيدة فهي لما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة أو وسائط.»[3]

كقول الشاعرة:

«أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى ».

1 عبد القادر الحرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص.210.

2 محمد شيخ: الوافي في تيسير البلاغة، ص.32.

3 عبد اللطيف شريفي، زوبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د-ط، 2003، ص.ص. 164-165.

صخر الندى: كناية عن صفة صخر الكرم.

«ألا تبكيان لصخر الجريء الجميل ألا تبكيان الفتي سيدا».

البيت كله: كناية عن رجولة صخر وعظمته.

« طويل النجاد رقيع العماد ساد عشيرته أمردا».

طويل النجاد: كناية عن طول القامة. حيث أن العرب كانوا يفخرون بذلك لحاجتهم إلى القوة الجنسية ويرون أن الطول دليل على ذلك، والقصر دليل على الذل. سر الجمال.

رقيع العماد: كناية عن الشرف، السمو والرفعة وعظمة الصخر، سر الجمال .

ساد عشيرته أمردا: كناية عن رجولته المبكرة، سر جمال الكناية: الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم.

«قتال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا».

ثم مضى مصعدا: كناية عن علو همة صخر وعزيمته وتفوقه على القوم جميعا.

«ترى الحمد يهوي إلى بيته يرى أفضل الكسب أن يحمدا».[1]

يرى أفضل الكسب أن يحمدا: كناية عن أصالة الفخر وعفته وعظمة أخلاقه، حيث يرى أن الكسب الحقيقي أن يرضى الناس عنه وعن أفعاله.

وكذلك من أمثلتها:

« طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار.[2]

وهي كناية عن الكرم والجود وفعل الخير.

صلب النحيزة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مصهار .»[3]

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.ص. 49-50.

2 المصدر نفسه، ص.56.

3 المصدر نفسه، ص..56

وهي كناية عن الشجاعة والقوة التي كان يتصف بها صخر.

وتكمن بلاغة هذه الكنايات في توضيح المعنى وزيادة قوته مع ما يبذله القارئ من جهد في اكتشاف المقصود من اللفظ.

إن الخنساء وقد أكثرت من استعمال الكناية التي تصلح للمجاز كما تصلح للحقيقة، إنما أرادت أن تبعث صخرا من جديد، فهو كالكناية يصلح أن يكون موجودا، وهو غائب، ثم إن الخنساء أرادت أن تجمع بين عالمها (الحقيقي) وعالم أخيها صخر (المغيب)، فتسكن نفسها، وتطمئن روحها إلى حين.

3-1-3. الصور البديعية:

«البديع هو علم يعرف به وجوب تحسين الكلام، من حيث الألفاظ ووضوح الدلالة على نحو يكسب التعبير الشعري طرافة وحيدة.»[1]

وينقسم علم البديع إلى قسمين: محسنات معنوية ومحسنات لفظية وهي ما يرجع الجمال فيها إلى اللفظ مثال الطباق، الجناس، السجع، التصريح.

الطباق: عرفه علم البلاغة بأنه جمع بين متضادين في الكلام، وهو نوعان: طباق إيجاب لا نفي له، وطباق سلب ، وهو الذي يجمع فيه بين فصلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والأخر منفي.

ومن أمثلة الطباق قول الشاعرة الخنساء.

«أعيني جودا ولا تجمدا إلا تبكيان لصخر الندى؟»

ورد الطباق في هذا البيت بين لفظتي، جودا، تجمدا، حيث أوردت الشاعرة اللفظ ومعناه جودا عكس تجمدا طباق يؤكد المعنى ويقويه، ويؤكد استمرار الحزن وتجمد البكاء.

وقول الشاعرة:

« مشى الهينتي إلى هيجاء معضلة له سلاحان، أنياب وأظفار »

1 فهد خليل زايد: البلاغة بين اللسان والبديع، دار رياض العلمية، عمان ، الأردن، ط1، 2009، ص.163.

الطباق: أنياب عكس أظفار.طباق موجب.

قول الشاعرة:

« فلم ينتج صخرا ما حذرت وغاله مواقع غاد للمنون رائح»[1]

في هذا البيت تحاول الخنساء أن تعبر عن حزنها لما أصاب أخاها فاستعملت كلمة غاد التي تدل على وجودها معها وعودته لهم، ثم استعملت كلمة مضادة لها، وهي رائح ، التي تدل على موته وعدم عودته، أي المعنى المراد بأنه يصارع الموت وهذا ما ترك حزنا شديدا على نفسيتها، فراحت تؤكد على حزنها الشديد لاسم أخيها صخر وتبينه، فاستعملتها لكلمة غاد ورائح وضع ازدواجية الكلمتين من حيث إبراز المعنى وجمال الأسلوب.

لقد لعبت الطلبات الدور الأهم في شعر الخنساء، حيث استطاعت من خلاله أن تأتي جمعاني تمكنها من وصف حالتها الكئيبة بالإضافة إلى تأليف المعاني وتوضيحها فالخنساء أرادت أن تنقل مأساتها بفقدانها لأخيها، مؤكدة بذلك حزنها وإلهاما شديد لرحيله، فاستعملت التضاد لتمييز وتبيين ما أرادات إيصاله، وهذا ما ترك أثرا مزدوجا من حيث المعنى المراد بعكسه، وهذا ما خلق أسلوبا جميلا في أشعارها.

الجناس:

« وهو أن يتشابه اللفظات في النطق ويختلفا في المعنى، وهو نوعان.»

الجناس التام: « وهو ما اتفق فيه اللفظات في أمور أربعة هي : نوع الحروف، شكلها، عددها، ترتيبها.

الجناس غير تام: وهو ما اختلفت فيه اللفظات في نوع الحروف أو شكلها أو عددها أو ترتيبها.[2]

ومثال ذلك القصيدة:

الجناس	نوعه
نحار عقار جرار، مرار	**ناقص**

1 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، مرجع سابق، ص.ص.33، 49، 153.

2 علي جازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان المعاني والبديع)، مكتبة النور الإسلامية، الصومال، د.ط، د،س، ص.363.

عار، نار مهمار، مهمار	

نستنتج أن الجناس قد أضاف في القصيدة نغما موسيقيا جميلا لجذب القارئ والسامع للتعبير عن صورة نفسية ومعاناة حقيقية.

التصريح:

بعد التصريح أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقفة المتميز في صدر القصيدة، فهو شكل من أشكال يراه قارئ النص.

والتصريح في الشعر القديم « توازي العروض والضرب وزنا وقافية في البيت الأول من القصيدة.»[1]

يلجأ الشاعر إلى التصريح لتحقيق دفعة دلالية في بداية القصيدة مما ينهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي. فالتصريح أسلوب القفز إلى الأمام، وقد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت ويتحتم بربط أخر بالصدر بآخر العجز».[2]

ومن أمثلة التصريح التي وظفتها الشاعرة الخنساء:

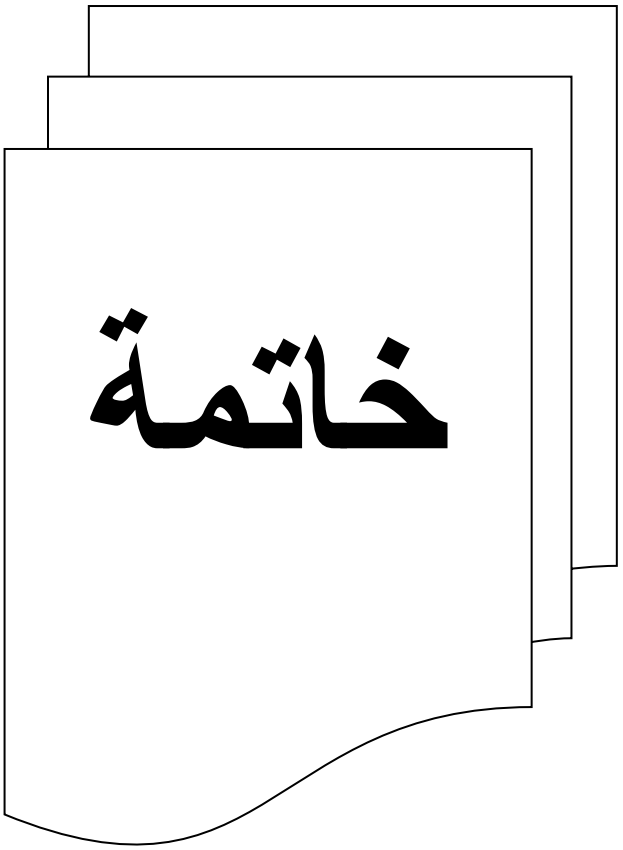
« أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى».[3]

تجمدا. الندى: تصريح بيت شطري البيت، وهو اتفاق شطري البيت في الحرف الأخير يعطي جرسا موسيقيا ويطرب الأذن ويثير الذهن.

1 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر العربي وادابه ونقده، ج1، ص.83.

2 إبراهيم جابر: المستويات الأسلوبية في شعر الحيدري، العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2003، ص.682.

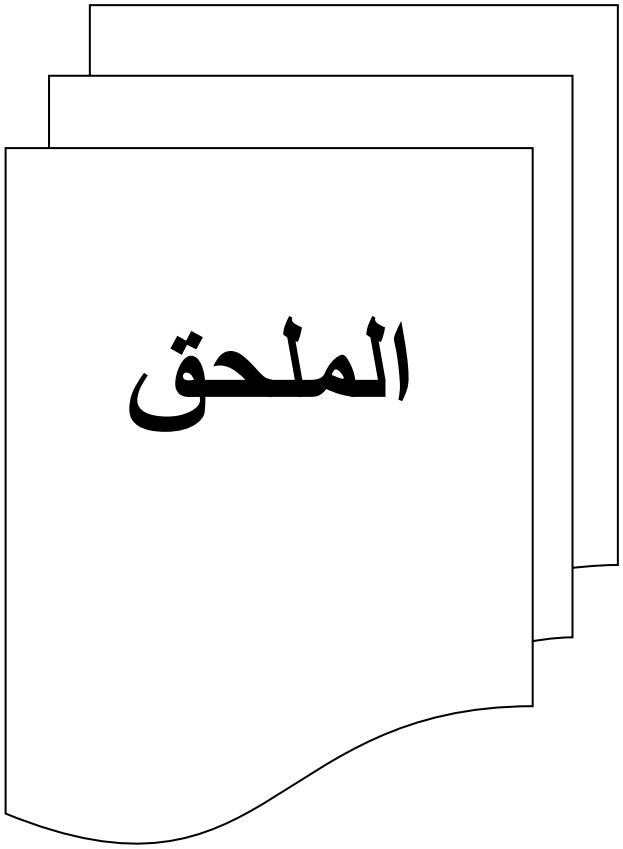
3 سارة حسين جابري: أعذب قصائد الخنساء، ص.49.


خاتمة

خاتمة

في نهاية هذه الدراسة نخلص بمجموعة من النتائج هي كالآتي:

- الأسلوب وسيلة للبوح عن ما يختلج في أنفسنا بواسطة اللغة.
- الأسلوبية من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي حظيت باهتمام كبير وعناية فائقة من طرف النّقاد والباحثين.
- للأسلوبية أربعة اتجاهات هي : التعبيرية، الفردية، البنيوية.
- تنوعت الظواهر الصوتية في نصوص " الخنساء"، وساهمت في تكوين إيقاع موسيقى داخلي للديوان، وذلك من خلال تنوع الأصوات: مجهورة ومهموسة، وأنواع متنوعة من التكرار (حروف، كلمات، عبارات).
- أما بالنظر للمستوى التركيبي، من تقديم وتأخير، حذف، ارتبط بحالة الشاعرة النفسية خلال فقدانها لأخيها صخر.
- أما على المستوى الدلالي: نلاحظ أن الصور البلاغية طغت على قصائد الديوان وزادتها جمالا، بحيث ساهمت في تصوير موقف الشاعرة.
- على العموم فالشاعرة "الخنساء" تتميز بأسلوب راقي في بناء قصائدها ولها مستوى لغوي خاص خاص ومميز، يعكس قدرتها على الإبداع وحسن التصوير، وبراعته في اللّعب بالألفاظ.
- وفي الختام نحمد الله الذي وفقنا في هذا العمل، فإننا لا ندعي الكمال في جهدنا، فالكمال لله تعالى، وأرجو أن يكون البحث منهل حسن و إفادة


الملحق

الشاعرة وبعض نماذج ديوان الخنساء:

1-تعريف الخنساء:

تجمع الخنساء في نفسها صفات عظيمة لم تدمع لأحد من النساء والرجال، فقد جمعت المروءة والشهامة والبطولة والوفاء والإخلاص إلى جانب تفوقها في الشعر وكذلك إيمانها العميق بعد إسلامها.

هي تماضر بنت عمر وبن الحارث بن الشريد الرباحية السلمية، من بني سليم، من قيس عيلان، من مضر، أشهر شواهر العرب، وأشعرهن على الإطلاق من أهل نجد، اختلف الباحثون في تاريخ ميلادها ، وذهبوا في استنتاجات عديد فمنهم من جعل مولد الشاعرة نحو السنة 525م، وفي هذا الصدد تقول بنت الشاطئ: «وإنها حسبي أن أقول إنما ولدت حوالي منتصف القرن الأول قبل الإسلام.»[171]

« ولدت الشاعرة في الجاهلية وعاشت في البادية وسط بيت من أعز بيوت العرب، عاشت أكثر عمرها في الجاهلية وأدركت الإسلام فأسلمت، ووفدت على رسول الله صلّ الله عليه وسلّم مع قومها بني سليم. فكان رسول الله يستنشدها ويعجبه شعرها، فكانت تنشده وهو يقول: هيه يا خنساء.»[172]

أكثر شعرها وأجوده رثاؤها لأخويها- معاوية وصخر-، وقد قتلا في الجاهلية. لها ديوان شعر ومن شارحي هذا الديوان الثعالبي وبن الأعرابي، وأول من عين بنشره حديث "الأباشيخو" الذي أصدره سنة 1896م بعنوان " أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء وطبع بعد ذلك مرات عديدة، وقد قام المستشرق دي كوبيه بترجمة الخنساء إلى الفرنسية سنة 1889م وللمستشرق غبريالي دراسة بالايطالية تناول فيها حياة هذه الشاعرة وشعرها. وفي الألمانية بحث للمستشرق رودوكا ناكيس في الخنساء ومراتبها.»[173]

«وكان للشاعرة أربعة بنت شهد وحرب القادسية سنة 16هـ، فجعلت تحتهم على الثبات في الحر بحقي قتلوا جميعا، فقالت الحمد لله الذي شرفني بقتلهم. توقيت الشاعرة عام (645م. 624)».[174]

171 بنت الشاطئ: الخنساء، دار المعارف، القاهرة، 1963، ط2، ص.24.

172 كامل الجيوري: معجم الشعراء في معجم البلدان، مكتبة لبنان ناتسرون، لبنان، 2002، ط1ص.262.

173 عمر فاروق الهباع: فنون الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط1، ص.230.

174 كامل الجبوي: الخنساء، مرجع سابق، ص.262.

2-العروض من نماذج ديوان الخنساء:

"عين فابكي لي على صخر إذا:"

عيني فابكي لي على صَخْرٍ إذا علت الشفرَةُ أتباجَ الجُزَرْ

يشبعُ القومَ من التحمِ إذا ألوت الريح بأغصان الشَجَرْ.

وإذا ما البيضُ يمشين معا كنبات الماء في الضحل الكَدِرْ.

جانحاتٍ تحت أطراف القنا باديات السوق في فجٍ حذِرْ

يطعنُ الطعْنة لا يرقيها رقية الراقي ولا عصبُ الخَمرْ

" ما لذا الموت لا يزال مخيفا "

ما لِذَا الموت لا يزالُ مخيفًا كل يوم ينالُ منّا شريفًا.

مولعًا بالسراة منّا، فما يأخذ خذ إلا المهذب العطر بقا

فلو ان المنون تَعْدِلُ فينا فتنال الشّريف والمشروفا

كان في الحق أن يعود لنا الموت وأن لا سومه تسويفا

أيّها الموت لو تجافين عن صخر م لا لقيته نقيا عفيفا.

عاش خمسين حجّة ينكر المنكر م فينا ويَبْذُلُ المعروفا.

رحمة الله والسّلام عليه وسقى قبره الرّبيع خريفًا

- قذىً بعينك أم بالعين عوار-

قدى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذا خلت من أهلها الدار ؟

كان دمعي لذاكراه اذا خطرت فيض يسيل على الخذين مدرار .

تبكي خناس هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أشار.

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مختار.

تبكي خناس على صخر وحق لها إذا رابها الدهر إن الدهر ضرار.

لا بد من ميتة في صرخها عبر والدهر في صرفه حولّ وأطوار.

قد كان فيكم أبو عمر ويسودكم نعم المعمم للداعين نصار

صلب النحيزة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مهصار.

يا صخر وارد ماء قد تنذره أهل الموارد ما في وردة عار

مشي السبتي إلى هيجاء معضلة له سلاحان أنيات وأظفار

المصادر
والمراجع

المصادر والمراجع:

القران الكريم: رواية حفص عن عاصم.

1-ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، طبعة1، 1990 المادة: سلب.

2-ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، 1997، ط1.

3-أحمد درويش: دراسة أسلوبية بين المعاصر والتراث (د،ط)، 1992.

4-أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2005.

5-أحمد مطلوب، حسن البصير: البلاغة التطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1999.

6-إبراهيم جابر: المستويات الأسلوبية في شعر بيلند الجيدري، العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2005.

7-أحمد الهاشمي: جواهر، البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت د، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

8-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة مصر، دط، دت.

9-بنت الشاطئ: الخنساء، دار المعارف، القاهرة، 1963، ط2.

10-بليث هنريش: البلاغة والأسلوبية، توزيع محمد العمري، أفريقيا الشرق، دط، بيروت، لبنان، 1999.

11-بلال سامي محمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مخطط نيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012-2011.

12-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، د ب، د ط، 1998.

13- سعد مصلوح: الأسلوب لغوية إحصائية عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م.

14-سارة حسين الجابري: أعذب قصائد الخنساء، دار العويدي، عين البيضاء، د ط، 2015.

15- ابن رثيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر العربي وآدابه ونقده، ج1.

16-صبار نور الدين: مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، ع3، ماي 2015.

17-صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هما للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2001.

18-صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه واجر ائته المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.

19-عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب العربي، ع2، و3، جانفي، جوان، 2008، جامعة محمد خيضر بسكرة.

20-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني والبديع والبيان)، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، د ط.

21-عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

22-عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمّار، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع11، ماي، 2007.

23-عدنان بن رذيل: النص الأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسته)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

24-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

25-عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011.

26-علي الجازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني والبديع)، مكتبة النور الإسلامية (الصومالà، دط، دس.

27-عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2003.

28-عبد القادر جرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

29-علم جازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار قياد، د ط، القاهرة، 2007.

30-عمر فاروق الطباع: فنون الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط1.

31-عبد القادر حسين: فن البلاغة، دار غريبني للطباعة والنشر والتوزيع، د ط،القاهرة، 2006.

32-غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات، دار عمّار، عمّان ، الأردن، 2004.

33-فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003.

34-فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسته التطبيقية، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2004.

35-فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2002.

36-فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع) دار الفرقان، الأردن، ط2، 2004.

37-فهد خليل زايد: البلاغة بين البيان والبديع، دار يان العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009.

38-كامل جابوري: معجم الشعراء في معجم البلدان، مكتبة لبنان، أشرون، لبنان، ط1، 2002.

39-الطيب البكوش: التصريف العربي(من خلال علم الأصوات الحديثة)، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992.

40-الأزهر الشريف: القطوف الدانية في العروض والقافية، قطاع المعاهد الأزهرية، الأزهر الشريف، د ط، 2016.

41-الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984.

42-الهادي جلطاوي: مدخل الأسلوبية (تنظير أو تطبيق) عيون الدار البيضاء، طبعة2، 1992.

43-ملاّح بن ناجي: أسلوبية الإيقاع، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب والفنون، جامعة جلالي الياس، سيدي بلعباس، ع3، ماي، 2015.

44-محمد العلمي: العروض والقافية (دراسة في تأسيس والاستدراك)، دار الثقافة، المغرب، طبعة1، 1983.

45-محمد مصطفى: أهدي سبيلي إلى علم التحليل (العروض والقافية)، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، د ط، 2005.

46-محمد فاخوري: سفينة الشعراء (علم العروض، علم القوافي، الأوزان المحدثة، شعر التفعيلة)، دار الفلاح، د ب، ط4، 1990.

47-محمد علي السمان: في الصوتيات، د ط، د ب، 1997.

48-مبارك مبارك: قواعد اللغة العربية، دار الكتاب العالمي، بيروت، ط2، 1992.

49-محمد أنور البدخشاني: البلاغة الصرفية، بيت العلم، د ت، د ط.

50-محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية (في ضوء منهج متكامل)، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1992.

51-محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين: منظور الأنصاري لسان العرب، مجلد 2، دار النشر بيروت.

52-منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 2002.

53-محمد بن يحيا: السيمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، علم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع أرب، الأردن، ط1، 1432هـ 2011م.

54-محمد طالب زبوعي، ناصر حلاوي: البلاغة العربية (البيان والبديع)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

55-محمد شيخ الوافي: في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، د ط.

56-محمد أحمد قاسم ومحي ديب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.

57-محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994.

58-مصطفى العلا بيتي: الدروس العربية، دار الغد الجديدة، القاهرة، ط1، 2007.

59-محمود أحمد النخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1988.

60-محمد الداسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2008.

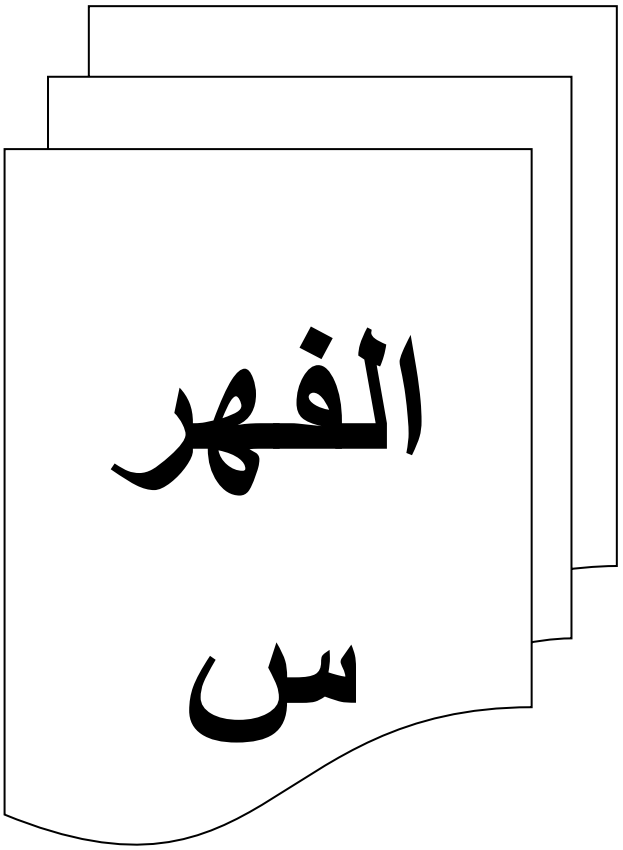
61-نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري (المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

62-نادية رمضان النّجار: علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة حورص الدولية للنشر والتوزيع 2013.

63-نور الدين السد الشعري العربية: دراسة في التطور الفني في القصيدة العربية في العصر العباسي المطبوعات الجامعية.

64-يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

65-يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1995.


الفهرس

مقدمة:

الفصل الأول: ماهية الأسلوبية 3-16.

1-الأسلوب لغة واصطلاحا. 4-5.

2-تعريف الأسلوبية: 5-7.

2-1: الأسلوبية عند الغرب. 5-6.

2-2: الأسلوبية عند العرب. 7

3-الأسلوبية والبلاغة: 7-9

4-نشأتها. 9-10.

5-اتجاهات الأسلوبية: 10-16

5-1الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية. 10-12

5-2الاسلوبية الفردية. 12

5-3الأسلوبية البنيوية. 12-16.

الفصل الثاني: دراسة نموذجية لمستويات الأسلوبية في ديوان " الخنساء" 17-51.

1-المستوى الصوتي. 18-41

2-المستوى التركيبي. 41-46

3-المستوى الدلالي. 46-56.

خاتمة: 57-58

-الملحق: 59-62

-قائمة المصادر والمراجع. 63-68

الفهرس 69-70

ملخص 71

ملخص:

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الأسلوبية، التي تجلت في ديوان الخنساء، وذلك بالتركيز على دراسة مستويات التحليل الأسلوبي، المستوى الصوتي، التركيبي والدلالي.فقد وفقت في توظيف الظواهر الأسلوبية في ديوانها، أصوات صامتة وأصوات مائية وتكرار وحذف الصور البيانية مختلفة: تشبيه، استعارة، كناية والصور البديعية بأنواعها: جناس وطباق، وجاءت أغلب قصائدها في أجمل صورة تركيبية وذو دلالات عميقة وصور شعرية بليغة ومؤثرة.

Summary:

This study sought to uncover the stylistic phenomena manifested in the beetle's cabinet by focusing on the study of the levels of stylistic, phonological, syntactic and semantic analysis. Metaphor, metaphor, metaphor and fantastic images: Genres and genres, and most of her poems are in the most beautiful compositional image with profound connotations and eloquent and poetic images.