جامعة يحى فارس –المدية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية السياج الفيلولوجي في قصيدة قذى بعينك للخنساء

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين :

- عبير شيكر
- نوسيبة عبد النبي

إشراف الدكتور:

- زكريا يوسف الرحماني

السنة الجامعية: 2022/2021

شكـــر وعـــرفـــان

عملًا بقول رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم "من لا يشكر الناس لا يُشكر"

نتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل، الدكتور "**زكريا يوسف الرحماني**" الذي تفضل بالإشراف على مذكرتنا فكان نعم الأستاذ والمعلم الذي نلنا من بحر علمه الواسع فكان نعم العون بعد الله سبحانه وتعالى.

كما لا ننسى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد لإتمام هذا البحث.

إهـــداء

قال الله تعالى في كتابه الكريم : "إن مع العسر يسرا "

سورة الشرح الآية 6

الحمد الله الذي يسر لي سبيلي وذلل لي المصاعب حتى وصلت إلى هذه الدرجة من العلم ومنحني والصبر لإنهاء هذا العمل وتقديمه ...

أهدي ثمرة جهدي إلى: الجوهرة أمي ثم أمي ثم أمي التي تعبت معي ولم تبخل على بدعائها الذي كان يمنحني القوة والتقدم حتى بلغت ما أنا عليه اليوم.

إلى أبي الذي ساندني بالنصح والإرشاد، إلى كل إخوتي ومصدر قوتي وسندي بالحياة.

إلى صديقتي المحبوبة الأخت الحنونة التي رافقتني طيلة مشواري الدراسي والتي أتمنى ألا تنتهي صداقتي معها ... نوسيبة.

عبير

إهـــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

رمز الحب والعطاء، إلى من أعطتني الأمان وغمرتني بالحنان وأغلى من في الوجود، إلى من أحبها حبا لا يضاهيه أي شيء في الوجود "**أمي الغالية**".

إلى من رسم شخصيتي وعلمني ورباني وأوصلني إلى أعلى المراتب وأغلى من في الوجود "**أبي العزيز**".

الى أقرب الناس لقلبي إخوتي وإلى أعز صديقة وأخت في الحياة التي أحبها كثيرا ورفيقة دربي عبورتي ...

نوسيبـــة

لقد كان اختيارنا لشعر الخنساء في الدراسة الأسلوبية الفيلولوجية نوعا من الشغف ممزوجا بالمتعة ولذة الفكر وحب الاكتشاف فالخنساء تعد واحدة من أهم الشعراء المخضرمين ومن أشهر شعراء الرثاء إذ غلب على شعرها كثرة البكاء والأحزان والآلام التي لا نهاية لها، فالخنساء هي دمعة القصيدة العربية ولقد نبغت شاعريتها بعد مقتل أخويها صخر ومعاوية مما زاد من شهرتها الشعرية.

أما الأسلوبية الفيلولوجية وهي نوع جديد من الأسلوبية التي تحتل مكانة مهمة في علم الأدب، وصارت موضوعاتها تستهوي عددا كبيرا من الباحثين الذين تأثروا بها وترتكز الفيلولوجية على الجانب النفسي أكثر من أي جانب آخر.

وقد عرفت الأسلوبية رواجا في الدراسات النقدية إذ يعكف المنهج الأسلوبي على دراسة الأعمال الأدبية دراسة علمية حيث يأخذ بعين الاعتبار النص الأدبي، فكل من البحر والقافية والتفعيلة والبنى التركيبية والدلالية قد وضعت كلها في خدمة موضوع النص وبهذا تكون قد ابتعدت عن المناهج السياقية.

ان طبيعة الموضوع وحداثته فرض على البحث إشكالية مركزية وهي كيف يبنى السياج الفيلولوجي في قصيدة قذى بعينك للخنساء؟

وهل الدائرة الفيلولوجية وضحت لنا المعنى الحقيقي للقصيدة؟

أما المنهجين اللذان قمنا باتباعهما: المنهج العام وهو المنهج الوصفي، بينما في الدراسة التطبيقية استعنا بمنهج الأسلوبي الفيلولوجي

وبناءً على الإشكالية الأولى والثانية جاء تصورنا للخطة بحث على نحو التالي:

حيث تطرقنا في الفصل الأول إلى ماهية الأسلوب والأسلوبية، وأيضا إلى بنية السياج الفيلولوجي وأهم ضوابط الدائرة الفيلولوجية، فتحدثنا عن نشأة الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب.

أما في الفصل الثاني، فقد خصص للقصيدة حيث قمنا بدراستها تطبيقيا بتباع المنهج الفيلولوجي،وذلك من خلال دراسة الإيقاع الخارجي الممثل في الوزن والقافية والبحر والعدول الذي دخله من زحافات وعلل، والإيقاع الداخلي المتمثل في هندسة الأصوات والتكرار ...

أما الفصل الثالث تناولنا فيه التراكيب والدلالة في القصيدة، فدرسنا الجملة وأنواعها وما يحدث فيها من تقديم وتأخير وطور وقصر وحذف وما إلى ذلك، ودرسنا العدول في الصورة التي تضمنت كل من التشبيه والكناية والاستعارة وكذا دلالتها في النص الشعري.

وكثيرا تلك الدارسات السابقة التي تناولت الأسلوبية في البحث والتطبيق ولعلى أبرزها كتاب عبد الرحمان الأخذري وأيضا نجد يوسف أبو العدوس، نور الدين السد، عبد السلام المسدي، رحمان غركان .....

ولعل من بين أبرز الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا أن هذا البحث لم يدرس من قبل

وخلو أي دراسة جامعية حوله فتطبيق الدائرة لم يسبقنا أحد اليه وكنا نحن من طبقناه أول مرة ، بالإضافة الى ضيق الوقت ...

الفصل الأول:
ماهية الأسلوب والأسلوبية

1.1 تمهيد

لقد عرفت المناهج النقدية في عالمنا العربي تقدما ملحوظا، فالنقاد العرب قد شغفوا بها وأخذوا بلجامها في الدراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي، ومن هذه المناهج التي خدمت النصوص الأدبية وبلورت جماليتها (المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية) ، ولهذا فمصطلح الأسلوب أشمل وأعم من الأسلوبية فالمعنى اللغوي للأسلوب يمكن أن يطلق على "1" النظام والقواعد العامة: حيث نتحدث مثلا عن أسلوب معيشة لدى شعب ما أو أسلوب العمل لدى جماعة معينة- "2" يمكن أن يعنى بالأسلوب الخصائص الفردية التي تميز شيئا عما سواه فهناك الحديث عن أسلوب (كاتب) معين أو الميل إلى أسلوب موسيقى خاص أو التمتع بأسلوب كلاسيكي في أثاث المنزل وعن طريق هذين التصويرين الكبيرين دخل استخدام مصطلح الأسلوب في الدراسات البلاغية والنقدية، أما الأسلوبية فتعريفها محدود وضيق بكثير عن الأسلوب فالأسلوبية تعني الوصول إلى تقييم محدود لجماليات التعبير في الدراسات الأدبية واللغوية فقط .

2.1 مفهوم الأسلوب لغة

1.2.1 عند العرب

ورد في لسان العرب لا**بن منظور** "يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب. فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب ويقال أنتم في أسلوب سوء. ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه".[1]

ويعرفه **جاز الله الزمخشري** في معجمه اللغوي: "أساس البلاغة"، فانه هو الأخر لم يخل من ذكر كلمة أسلوب المتعددة الدلالات، إذ يقول في معجمه: "أساس البلاغة في الأسلوب".

[1] – ابن منظور أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب ج1، الطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، مصر، 1300هـ، ص456.

فكلمة سلب: "سلبه توبة، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، وليست التكلى السلاب وهو الحداد، وسلبت على ميتها فهي مسلب. و الأحداد على الزواج، و التسليب عام وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب، أخذو ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب، أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر، أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة". [1]

أما في **المعجم الوسيط** "فالأسلوب": هو الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقه ومذهبه. و– طريقة الكاتب في كتابه و– الفن. يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة و– الصف من النخل ونحوه، (جمع) أساليب.[2]

من خلال التعاريف اللغوية نخلص إلى القول بأن: مصطلح (أسلوب) لغويا عند العرب ارتبط ببعدين، البعد الأول: هو البعد المادي أي ربط بأشياء مادية كالطريق الممتد أو السطر من النخيل. والبعد الثاني هو البعد الفني من خلال ربطه بأسلوب الكلام والقول وأفانينه. وكل هاته التعريفات لم تختلف اختلافا كبيرا، بل لم تخرج عن مفهوم الأسلوب في إطاره اللغوي عند العرب.

2.2.1 عند الغرب

إن قضية الأسلوب قضية جديدة تطرق لها دارسون كثر، وتعددت مناحي النظر فيها، ولكنها في مجملها كانت مرتبطة بالدرس الأدبي، وإذا أردنا البحث في تعريف الأسلوب عند

الغربيين وجب علينا أن نقتفي أثر من تقدمنا من الغرب في الإشارة إلى الجذر اللغوي لكلمة (style).

[1]–الزمخشري، أبي القاسم جار الله، تحقيق محمد باسل عيون السود، أساس البلاغة ج1، الطبعة الأولى 1419هـ –1998م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص468.

[2]– ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط 2، 1990، ص 441.

إن مصطلح الأسلوب le style بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر... أي أنه خلال القرون من الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط، والذي كان يقصد به "النظام والقواعد العامة" مثل "أسلوب المعيشة" أو "الأسلوب الموسيقى" أو "الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث" أو "الأسلوب البلاغي" لكاتب ما.[1]

ويعرفه **بيير جيرو** في كتابه الأسلوبية بأن الأسلوب من كلمة stilus، أي مثقب يستخدم في الكتابة. هو طريقة في الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الاشكال وصوابها.[2]

3.1 تعريف الأسلوب اصطلاحا

1.3.1 عند الغرب

لقد ورد تعريف الأسلوب اصطلاحا، عند العديد من النقاد وقد أغرقوا في البحث في هذا الأخير ومن هاته التعريفات نجد:

تعريف **شوبنهاور (schopenhaur)** فعرف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثلها **فلوبير (flaubert)** ثم صاغها فقال: "يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء". وكذلك فعل **ماكس جاكوب (max jacob)** إذ قال: "إن جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته" [3]

فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية فقط.[4]

---

[1]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2007م، ص18.

[2] – بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 2، 1994، ص 17.

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، ص 67.

[4] – المرجع نفسه، ص 68.

كما يعرفه أحد مفكري القرن الثامن عشر إذ يقول: "يُطلق الأسلوب على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ".[1]

بينما يحدده **سبيتزر** على أن الأسلوب "إنما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة". **وماروزو** يحدده بكونه موفقا يتخذه المستعمل، للغة كتابة أو مشافهة –مما تعرضه عليه من وسائل.[2]

ويعرفه دالا **مبير**: يقال في الأسلوب أنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر صعوبة والأكثر ندرة. والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم.[3]

فمن خلال هاته التعاريف التي تخص مفهوم الأسلوب اصطلاحا عند الغرب نجد بأن تعريف الأسلوب اصطلاحا ما هو إلا انطلاقا من مبادئ فهم الناقد، فكل عرفه حسب مطلقاته الفكرية. فمفكر اللغة ربطه باللغة مثل بالي، ودارس الخطاب، انطلق من فلسفة الخطاب، فكل حسب تفكيره.

2.3.1 عند العرب

لقد أخذ النقاد والأدباء والكتاب العرب، يحاولون فهم أسرار البيان، ووضع أصول موجزة تحدد أراءهم في جمال الأسلوب، وخاصة عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القران الكريم خاصة، وإذا قلنا لم يغفل نقادنا القدامى التحدث عن قضايا الأسلوب هذا لا يعني أنهم قد بحثوا في كل قضايا الأسلوب والأسلوبية. وإنما تطرقوا للمعالم الواضحة التي لها دور ولو بشكل يسير ومن بين تلك التعاريف نجد:

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

[2] – المرجع نفسه، ص 76.

[3] – بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 37.

1.2.3.1 تعريف ابن قتيبة (ت276هـ)

لقد نظر ابن قتيبة للأسلوب من الوجود الديني ولهذا نجده يقول "وإنما يعرف القران الكريم من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات.... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة او تخضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد بل يفتن:

فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجمين، ويشير إلى شيء و يكنى عن الشيء وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام".[1]

2.2.3.1 يعرفه عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)

جاء مصطلح الأسلوب عنده من خلال حديثه عن موضوع الاحتذاء يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوب، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه. فيعمد شاعر آخر إلى ذلك وغرض أسلوب، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه لغلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله.[2]

3.2.3.1 تعريف ابن حازم القرطاجني (ت 634هـ)

أدرك حازم القرطاجني قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وعالج كثيرا من القضايا التي تتعلق بالأسلوب. وقد ربطه بالفصاحة والبلاغة وبطبيعة الجنس الأدبي، وبالناحية المعنوية في

[1] – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص129.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة بيروت، لبنان، د ط، 1978م، ص 361.

التأليفات يقول: "لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، فكانت لتلك الجهات النقلة من بعضها إلى البعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب" [1]

ومن خلال التعاريف الاصطلاحية للأسلوب عند العرب، نجد بأن النقاد العرب قد عرفوا الأسلوب انطلاقا من مبادئهم المعرفية، فكل حسب فهمه وتوظيفه في إطاره المعرفي والعلمي.

وعلى الرغم من اختلاف تلك التعاريف الا انها تصب في رؤية واحدة وهي تعريف الأسلوب.

4.1 الأسلوبية

تعد الأسلوبية نوعا من النقد تعتمد في دراسة النص على لغة التي يتشكل منها[2]، فالأسلوبية هي ثقافة منهجية في قراءة الأسلوب وحينئذ فهي وعي في فعل مضارع. فالأسلوب تعبير في جنس من فن أو عمل إبداعي والأسلوبية قراءة فيه وهي بالتراكم تؤسس لعلم قراءة الأسلوب أو علم الأسلوب[3]. ومن خلال ما تطرقنا إليه حول الأسلوبية نبدأ بتعريف الأسلوبية عند العرب وعند الغرب وأهم ما جاؤوا به من دراسات حول مفهوم الأسلوبية فلقد تعددت مفاهيم الأسلوبية بكثرة نظرا لكثرة دراستها والتعمق فيها.

1.4.1 الأسلوبية لغة عند العرب

الأسلوبية مصدر صناعي من الأسلوب وجذر هذه الكلمة الثلاثي هو سلب. ويقصد به انتزاع الشيء وأخذه والاستلاء عليه.

---

[1] – أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007، ص 14.

[2] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص24.

[3] – رحمن عزكان، الأسلوبية بوصفها مناهج، الدار العربية للعلوم ناشرون ص7.

والأسلوبية جزء من الأسلوب الذي يقصد به الفن وكل طريق ممتد هو أسلوب[1].

ففي نظرنا أن هذا التعريف شامل وواضح لمفهوم الأسلوب لغة عند العرب فلا عجب في ذلك إذ عرف العرب بفصاحتهم وبلاغتهم وحرصهم على انتقاء الألفاظ والمعاني.

2.4.1 الأسلوبية اصطلاحا عند الغرب

نجد أن تعريفات الأسلوبية تعددت عند الغرب وبكثرة في التعريف الاصطلاحي وهذا بسبب توسع الفكر النقدي الأوربي والغربي على الخصوص ومن أهم الرواد الأوائل الذين ساهموا في بناء هذا البحث النقدي الأسلوبي نجد:

شارل بالي 1865م 1947م يعتبر هذا اللساني السويسري من المؤسسين الأوائل لعلم الأسلوب سنة 1909م في كتابه (الأسلوبية الفرنسية) إذ يرى في الأسلوبية أنها العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية[2].

ثم جاء بعده اللساني ليوسبتزر 1960-1887 الذي أضاف على "شارل بالي" البحث في الوقائع الأسلوبية من جانب الإحساس والفكر وحاول التركيز من خلال الأسلوبية على صاحب الأسلوب في انطباعه الشخصي والنفسي[3]، وإذا أغرقت تحاليله الأسلوبية في الجوانب النفسية المتصلة بالكاتب ذاته وهو ما أدى إلى ظهور منهج خاص في الأسلوبية.

أما **رومان جاكسون** 1981-1896 لساني روسي ومن المؤسسين الأوائل لمدرسة الشكلانيين الروس في بلورة الفكر الأسلوبي وهو بذلك يضع مفهوما للأسلوبية فيصفها بالبحث الموضوعي عما يتميز به الكلام الفني عن بقية الخطابات والمستويات أولا ثم عن سائر أصناف وأشكال

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص314.

[2] – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 دار هومة 1997 الجزائر، ص16.

[3] – المرجع نفسه، ص187.

الفنون الإنسانية ثانيا[1]، ولم يبتعد بذلك كون الوظيفة الشعرية التي دعا إليها هي في الحقيقة أمرها وظيفة أسلوبية بحتة لتحقيق أدبية النص.

ونصل باستنتاج في أخر جل هذه التعريفات المتعددة أن الأسلوبية نالت المكانة بفضل هؤلاء رغم تعدد وتشتت الآراء في تحديدها حيث أنها استأثرت بمصنفات خاصة وبحوث مركزة لا تعد ولا تحصى وظلت عند المتأخرين منهم كبحث قابل للنقاش.

ولقد كان موضوع الأسلوبية بالدرجة الأولى هو اللغة الحاملة للنص الأدبي الذي يعد حوصلة وقراءة لواقع فردي أو جماعي.

ومن بين النقاد الغربيين نجد **ميشال ريفاتير** اهتم هذا اللساني الكولومبي بالدراسات اللسانية والأسلوبية كبحث جدي وموضوعي في إبراز شعرية النصوص وقد ركز على دور القارئ في فهم الطاقات الأسلوبية المودعة في الخطاب الأدبي ويرى أن الأسلوبية ذلك العلم الذي يهدف إلى الكشف عن العناصر المتميزة التي يستطيع بها الكاتب مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل وتنتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصص[2].

ومثال ذلك: اعتماده في تجسيد هذه الأسلوبية التي تنتقل إلى القارئ عبر التطبيقات النائية الموضوعية التي حاولت أن تتخذ من خلاله منهجا أو مدرسة أسلوبية.

أما **بير جيرو** قسم الأسلوبية المعاصرة إلى اتجاهين مختلفين وهما الأسلوبية النقدية ويقودها شارل بالي والأسلوبية البنيوية بقيادة جاكبسون وكلاهما يريان أن في الأسلوب الشكل المتميز للنص المدروس ويختلفان في أن الأول بالرمز والثاني بالبنى الداخلية (الرسالة)[3].

---

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص37.

[2] – المرجع نفسه، ص49.

[3] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية بدون ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997، ص34.

3.4.1 الأسلوبية عند العرب القدامى

إن المفهوم الذي استقر عليه مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما قائما بذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو التحليل النفسي[1]...

ونلاحظ أنه وقد استعمل مصطلح أسلوب مرة واحدة عند عبد القاهر الجرجاني وفي عديد المرات عند حازم القرطاجني في كتابه مناهج البلغاء وسراج الأدباء وقد استقرت كلمت أسلوب في صياغتها الاسمية في لسان العرب لابن المنظور ومقدمة ابن خلدون.

ومن خلال ما تطرقت إليه في عملي حول الأسلوبية عند العرب التمست أن الأسلوبية لم تكن مع القدامى بل جاءت مع العرب المحدثين، فالقدامى اهتموا بدراسة الأسلوب وأهم قضاياه الكثيرة ثم فيما بعد جاءت الأسلوبية وأصبح الاهتمام بها كثير من طرف العرب والغرب نظرا لمجالاتها المتعددة في النقد والأدب.

4.4.1 الأسلوبية والتصور النقدي العربي

بحكم احتكاك الثقافات العربية بالغربية حاول العرب إعادة دراسة وقراءة واختصار المصطلحات الغربية ومحاولة ترجمتها لتكتسح الساحة النقدية وازداد هذا الإعجاب بعدما شعرو بأهمية الأسلوب والبحث الأسلوبي.

ويبدو أن تيار الأسلوبية بدأ في المغرب والجزائر وتونس وفي سورية والسعودية ومثلها الدكتور" عبد الله الغدامي " وفي تونس" عبد السلام المسدي" وفي مصر طائفة من الباحثين "صلاح فضل، محمد عبد المطلب، شكري عياد...."، وفي المغرب " محمد الهادي الطرابلسي، " أما في الجزائر" عبد المالك مرتاض، نور الدين السد وعلي ملاحي ".

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.

ولقد تنوعت بحوث هؤلاء النقاد والباحثين العرب وتنوعت تعريفاتهم وأراءهم المختلفة حول مفهوم الأسلوبية فلكل منهم مفهوم خاص.

5.4.1 الأسلوبية عند المحدثين العرب

سار النقاد العرب المحدثون في المنهج الأسلوبي وقد تعرفوا على الأسلوبية الغربية فكان توجههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم[1]، ونعطي مثال عن ذلك الأسلوبية عند" عبد السلام المسدي" حيث ينطلق من محاور ثلاثة المخاطِب(صاحب الأدب) والمخاطَب(متلقي الأدبي، والخطاب، النص الأدبي) وقد كان تعريفه منطلقا من تعريف الغربيين .

فقد كانت تعريفاته للأسلوبية محالة إلى مصادرها الغربية وينطلق في ذلك انطلاقا لسانيا وأدبيا كمنطلقة لتعريف الأسلوبية[2].

وأيضا نجد منذر العياشي الذي تطرق إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية وأيضا صلاح فضل ونور الدين السد وغيرهم من العرب الذي سنلتمس بعض تعريفاتهم الاصطلاحية فيما بعد.

وبهذا نصل إلى أن مصطلح الأسلوبية جاء مع العرب المحدثين كالمسدي وصلاح فضل وغيرهم من الأدباء العرب وهذا نتيجة احتكاكهم بالثقافة والدراسات الغربية.

[1] – إبراهيم عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص64.

[2] – إبراهيم خليل، في اللسانيات وتحليل النصوص، ص22.

6.4.1 الأسلوبية اصطلاحا عند العرب

لقد تنوعت التعريفات عند العرب فنجد كل تعريف ولمسته الخاصة ومفهومه الخاص فمن بين النقاد العرب الذين اهتموا بالأسلوبية نجد:

عبد السلام المسدي: عرف الأسلوبية انطلاقا من محاور ثلاثة " المخاطِب " (صاحب الأدب)، " المخاطَب " (متلقي الأدب)، " والخطاب "،(النص الأدبي) وكان تعريفه انطلاقا من تعريفات الغربيين، فعرفها بأنها علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقة عمودية[1].

من خلال هذا التعريف نلتمس أن بحوثه ومصنفاته اتسمت عن نقاط التكامل المنحنى الجمالي والمنحنى الموضوعي العلمي إلا أن تحاليله نزعت إلى روح التجريدية العلمية أكثر من الرصد والكشف الجمالي.

ويعتبر عبد السلام المسدي من الباحثين الأوائل الذين روجوا لمصطلح الأسلوبية كما أنه مزج بين المقولات الأسلوبية ومعطيات علم النفس ودعا إلى ضرورة اغناء العمل الأسلوبي بالفحص النقدي النظري والمراجعة التطبيقية للوصول إلى تلخيص المعارف كما أنه ألح على ضرورة الحذر في إطار الخطوة الأولى للولوج إلى العمل النقدي ذات الطابع الأسلوبي.

صلاح فضل: رائد من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي عكست انتاجاته اهتمامه الخاص بالبحث في المجال هذا العلم وسعيه لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على إثبات وجودها أمام المد المتصاعد للتيارات النقدية الوافدة من الغرب والتي لا تتلاءم بعضها مع طبيعة النص الأدبي ومن أهم أرائه في هذا المجال تفضيله لاستخدام مصطلح علم

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربي للكتاب، ليبيا، تونس، 1997م، ص33.

الأسلوب بدل من الأسلوبية لأن علم الأسلوب هو جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام[1]، كما أطلق كذلك على اجتماع الأسلوب والشعرية معا مصطلح علم الأسلوب الشعري في بحث واحد وهو لا يغفل المواجشة بين المراحل النصية والسياقية كذا الظواهر الإجمالية أثناء التحليل الأسلوبية للنصوص الشعرية وأساليبها بشرط احترام خصوصيات النص الأدبي العربي.

النص كالجليس لا تستطيع أن تحاوره وتأخذ عنه ويأخذ عنك إن لم يأنس أحدهما بالأخر على أنك ستختار من كلام جليسك ما ينفعك وهو كذلك، أي أن الأسلوبية لا تدرس النص من كافة جوانبه طولا وعرضا وعمقا، وليس هذا من مهام الناقد الأسلوبي" وربما كان هناك أناس طيبون يقفون أما القصيدة الشعرية ويأملون في دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية لكن هذا الطريق لا يقود إلى أي نتيجة ليس هناك مدخل سوى الاختيار المسبق"[2].

أما نور الدين السد: عرف الأسلوبية كما يلي:

الأسلوبية الوجه الجمالي للألسونية فتبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتولها الخطاب الأدبي وتؤدي طابعا علميا تقريرا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي[3].

– نلاحظ أن نور الدين السد أبدى اهتماما كبيرا للأسلوبية ومنهج تحليل الخطاب من خلال كتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب 1997 والذي كان بمثابة دراسة بيلوغرافية اختلف الدراسات وخاصة العربية. إلى جانب بعض الاختلافات الجوهرية لها وحاول عرض هذه التجارب عرضا ملخصا أورد فيه أهم إيحاءات هذا التحليل، وما أضافه للبحث الأسلوبي مع الفروقات الجوهرية

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب، ج1، ص13.14.

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، م ح 5، ع1، مصر 1984، ص51.

[3] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، ص57.

بينها ومن أرائه في هذا المجال وصفه للأسلوب بأنه مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها. الأسلوبية هي دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثيرية والجمالية[1].

الأسلوبية هي البحث عن الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته والكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي وفهم عناصره وإدراك دلالته[2].

أما منذر العياشي فقد عرف الأسلوبية: بأنها علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب وهي أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع العلم متعدد المستويات ومتنوع الأهداف والاتجاهات[3].

بالرغم من الملاحظة الظاهرة على تعريف العياشي للأسلوبية مركزا على عنصر الخطاب إلا أنه لا ينفي تعدد مستويات الأسلوبية.

وإننا إذ نكتفي بهذه الرؤى العربية لا يفوتنا أن أشير إلى أن الرواد العرب في تعريفاتهم كانوا يقتربون من الطرح الغربي وكانت ثقافتهم واطلاعهم على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية واللسانية والصوتية والنقدية حافز إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل

انطلاقا من الحس المرهف الذي تلمس روح الأجداد الذين أرسو دعائم علوم اللغة والبلاغة حيث أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب.

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر(د،ت)، ص93.

[2] – المرجع نفسه، ص 80–81.

[3] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضري 2002م، ص27.

وعليه فالموضوعية العلمية تستوجب أن يعطي كل ذي حق حقه اذ لابد من ذكر الجهود الغربية في مجال علم الأسلوب والأسلوبية فالتاريخ لا ينكر تضلعهم في الأبحاث الأسلوبية وقد كانت مؤلفاتهم ومنشوراتهم رافدا ومرجعا من مراجع الدراسات الأسلوبية.

5.1 الأسلوبية الفيلولوجية

وتعني قراءة النص الأدبي في الأسلوبية الأدبية انطلاقا من نظرة كون اللغة تعبيرا فنيا خلاقا صادرا عن الذات ،وذلك حين يأخذ الناقد الأسلوبي بتأمل المتن اللغوي ببصيرة دلالية تبدى له سمة أسلوبية معينة في ذلك المتن ثم يجتهد في تأويلها اجتهادا موصولا بالمؤلف، لنفسية المؤلف ذلك أن اللغة أي كلام النص هي تبديلات خارجية تصلح دليلا للكشف عن داخل النص الفني.[1]

والأسلوبية الفيلولوجية طريقة في الأسلوبية الأدبية طورها سبيتزر[2] الذي نال شهرة كبيرة لشخصيته القوية، وثراء إنتاجه النظري والتطبيقي بعد هجرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم جاء ما يعرف بالدائرة الفيلولوجية التي توجه بها للنقد الأسلوبي إذ قال "مما يجب أن يطالب به الدارس، التقدم من السطح إلى المركز. مركز الحياة الباطني للعمل الفني بأن ملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله... ثم يجمع تلك التفاصيل محاولا أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودا في نفسية الفنان ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني الذي كونه بصورة أولية قادرا على أن يفسر الكل.[3]

وأخذ سبيتزر يطور طريقته الخاصة المسماة بالدائرة الفيلولوجية في سلسلة من الدراسات الأسلوبية البارعة إذ أ ن هناك ثلاث مراحل متتابعة في الأسلوبية الفيلولوجية

---

[1]– رحمن عزكان، الأسلوبية بوصفها مناهج، الدار العربية للعلوم ناشرون. ص90،

[2]– سبيتزر هو نمساوي الأصل فرنسي النشأة أمريكي التكوين من مواليد 1887، عالم ألسني وناقد أدبي من أهم مؤلفاته الأسلوبية والنقد الأدبي عام 1955، دراسات في الأسلوب عام 1928...إلخ توفى عام 1960.

[3]– رحمن عزكان ،الأسلوبية بوصفها مناهج، ص90.

أما **المرحلة الأولى** فهي القراءة بصبر وثقة حتى يتشبع المرء بجو العمل وعندئذ يبدئ تكرار سمة أسلوبية معينة

وفي **المرحلة الثانية** يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة،

أما **المرحلة الثالثة** فإنه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف...[1]

ولقد حدد ليو سبيتزر عمله بأنه تفسير أسلوبي لغوي وبأنه توضيح تأويلي للنص ويظهر ذلك واضحا في أمثلة تحليلية كثيرة.

وتتم الإجراءات التي سماها سبيتزر دائرة فقه اللغة بخطوات عدة ويبقى على الإنسان بوصفه مفسرا وشارحا أن يقرأ دون تردد حتى يلفت الأنظار إليه كلغوي إن مثل هذا المكان الجزئي في النص له أهمية أسلوبية ينبغي فحصه منهجيا بقراءة متأنية جديدة وليتم الإقناع به يجب مقارنته بعلامات أسلوبية متشابهة وتتألف نهاية الدائرة الفيلولوجية بملاحظة فردية تخمينية مكتسبة تدهش التحليلات الأسلوبية وينتج عن ذلك إقناع بأن هذه المظاهر الفردية التي لا يتطرق إليها الشك عامة وممثلة للعمل الفني كله، كما تتألف من دليل على صحة الملاحظة المكتسبة من النص وذلك من خلال العلامات الأسلوبية الأخرى في النص نفسه.[2]

ويمثل منهج سبيتزر أهم الاتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ولكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل النص إلى القارئ ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذه الأساس، لهذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية ويتم تطبيقه على مراحل متعددة فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظرة شيء في لغته،

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص109.

[2] – المرجع نفسه، ص110.

هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص ثم يتم اختيارها مرة أخرى بشكل منظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى.

فالدائرة مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته وهي تمثل روح العمل الأدبي في شموليته، على افتراض أن هذه الظاهرة لا بد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النص ذاته.[1]

فعند سبيتزر يجب أولا أن نلاحظ أن تفاصيل المظهر الخارجي للعمل، والأفكار التي يعبر عنها الشاعر، ليست سوى جزء من ملامح السطحية للعمل الفني ثم نجمع هذه التفاصيل ونحاول أن نُكون منها مبدأ خلاقا يمكن أن يكون حاضرا في نفس الفنان.[2]

من خلال دراستنا للعمل الذي جاء به سبيتزر نلاحظ أن سبيتزر ركز على أهم التفسيرات الذاتية التي تمكن في ذات ونفس الفنان وأصبح سبيتزر أول من بدأ التفسير حيث اهتم بالذات الداخلية النفسية أي ما يسمى الأسلوبية الذاتية.

الأسلوبية الذاتية عند سبيتزر:

هي وصف أطلق على الأسلوبية الأدبية وهي فيلولوجيا حدسية أو بحسب ميشال ريفاتير فإن سبيتزر يستنتج نفسية المؤلف اعتمادا على إحدى التفصيلات ويجعل هذه الاستنتاج فرضا يختبره بفحص تفصيلات أخرى لافتة في النص نفسه حتى يقيم استنتاجه على أول إثارة تستدعي انتباهه وعلى تفسيره لها بطبيعة الحال، وهذا التفسير يعتمد بدوره على فرضية، أن ثمة علاقة بين سمة ما في الحديث وبين حالة نفسية ما، وبهذا يكون لدينا نقطة انطلاق منفردة نبني عليها بناء يستوعب الوقائع في مجموعها وهذا باب مفتوح للذاتية.

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص110.

[2] – المرجع نفسه، ص111.

ان هذا الطرح موصول بالتركيز على فكرة الحدس على نحو ما سبق في مصطلحات مجاورة أخرى.[1]

ومنه نرى أن الخبرة الحدسية عند سبيتزر هي نقطة البداية لتحليل الظواهر.

وبهذا نصل إلى أن الخطوة الأولى التي ركز عليها سبيتزر هي خطوة حدسية، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي أو بشعوره وخياله مما يفضي به إلى تعديل ذالك الانطباع ثم يرجع المحلل بحركة دائرية رحلة الذهاب والاياب إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضو وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك إلى الجذر السيكولوجي لتعدد مزايا النص.

6.1 دينامية الدائرة وأهم نقاطها

إن مصطلح الدائرة في حركتها ينطبق على طبيعة الدينامية الفيلولوجية ذاتها ومساحة الدائرة تحدد إذا من الفعل القرائي الذي يعمل بحركة سريعة تجاه توسيع هذه المساحة ويؤكد سبيترز أن قيمة منهجيه تنكشف في نتائجه فالدائرة الفيلولوجية لا تعني أن يكتفي الباحث بالتحرك داخل ما يعرفه بل هو استخدام لصورة خطية زمنية لتوضيح عملية التلقي الداخلي.

ووقود تلك الحركة الدائرية الفيلولوجية هو المفهوم القرائي للنص ذاته فقراءة النص بالضرورة حركة متبادلة ومستديمة بين الذات والموضوع.[2]

[1] – درحمن غركان، الأسلوبية بوصفها مناهج، الدار العربية، للعلوم ناشرون، ص91.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص113.

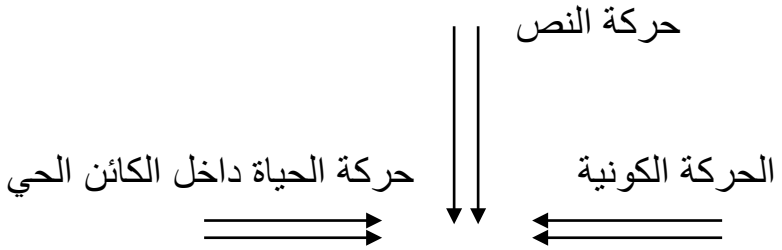
1.6.1 أهم النقاط الدائرة الفيلولوجية عند سبيتزر

1 **المركز:** وهو بؤرة الانطلاق الحركي لتحليل النص.

2**المحيط:** ويعمل على تحديد الشكل الخارجي للدائرة الفيلولوجية وهو ليس ثابتا وإنما يتسع بالفعل القرائي الخاص وكلما زادت القراءة اتسعت المساحة.

3 **المساحة:** لا نستطيع تحديد المساحة لأنها ترتبط بالمحيط الحركي غير محدد وهي لا نهائية لأنها تتجدد.

وبهذا فالدائرة سبيتزر تعد محاكاة لحركة الإفلاك في مجراتها فلكل مجرة مجالها الخاص الذي تتحرك فيه حركتها الدائرية وبهذا الاتجاه الكوني يربط سبيتزر بين حركة النص وبين الوجود ذاته المتمثل في الكون بكل أبعاده.[1]



الشكل رقم 01: أصل حركة الدائرة الفيلولوجية

[1] – المرجع السابق، ص114.

2.6.1 غايات الدائرة الفيلولوجية

1.2.6.1 المستوى النفساني

ينطلق سبيتزر من مقولة بوفون الشهيرة " الأسلوب هو الرجل " ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله ويفضل سبيتزر طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبويبية في الأسلوبية وغاية سبيتزر الغوص إلى أعماق الذات المنتجة بوصفها ذات منفردة بتجربة نفسية خاصة أنها أفرزت إنتاجا لغوي خاص وهي تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط.[1]

2.2.6.1 المستوى الاجتماعي والتاريخي

ولا ينسى سبيتزر أن الفرد داخل في نظام أخر أوسع وهو المجتمع والعصر والتاريخ يقول ستاروبنسكي " تطمح الأسلوبية سبيتزر إلى إدراك الواقع النفساني وإلى تحديد الروح الجماعية أيضا فسبيتزر يحاول وهو يواجه النص أن يكتشف الخصائص المميزة التي تقضي إلى روح الكاتب، لكن مع انشغال بتحسس العلامة التعبيرية أو تحولات الروح الجماعية المتعجلة من خلال ما في حركة الكتابة من فذاذة فالاستقراء النفساني القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث فيفضي إلى تحديد المرحلة التاريخية وإلى تحديد المناخ الفني والأخلاقي فافي رأي سبيتزر أن علم النفس الأسلوبي يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوبي والغاية عنده ليست الأفكار في حد ذاتها ولا الأفكار بما هي طريقة في الإبداع وإنما الغاية هي الأفكار التي تتضمنها اللسانيات والشكل الأدبي".[2]

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص115.

[2] – المرجع نفسه، ص115 ص 116.

3.6.1 ضوابط منهج الدائرة الفيلولوجية

حدد بيرجيرو شروط المنهج النقدي الأسلوبي في النقاط التالية.[1]

1- النقد ملازم للعمل، أي أن يكون منطلق التحليل هو البنية اللغوية بعيدة عن إطاره السياقي.

2- كل عمل يشكل وحدة كاملة وفي المركز نرى فكر المبدع الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للوحدة ولهذا يعتبر "فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي وكل الأشياء مشدودة إلى مداه فاللغة والعقدة ليست إلا كوكبا تابعا لهذه الهوية[2]".

3-يجب على كل جزئية من النص السماح لنا لدخول مركز العمل.

4-الدخول إلى العمل يكون ابتداء بالحدس.

5-إعادة بناء العمل لا بد أن يخدم المجموع ويتحقق هذا في المرحلة الثالثة.

6-إن انزياح المؤلف عن الأداء المثالي يعكس انزياحا مجتمعيا وعليه فالانحراف اللغوي إنما هو انحراف على مستوى عدة ميادين إذ أن " الانزياح اللساني يتناسب مع بعض الانحراف على القاعدة وذلك على مستوى أخر المزاج والوسط الاجتماعي الثقافة[3]...إلخ".

4.6.1 الاعتراضات والمآخذ التي وجهت للنظرية

لقد واجه منهج سبيتزر العديد من الاعتراضات الشديدة من جانب علماء الأسلوب فلم يحظ هذا المنهج بالقبول لدى الكثير من النقاد. ومن أهم الاعتراضات التي وجهت إليه طبيعته الحدسية التي يقوم عليها وهذا الدليل اللغوي الذي تبنى عليه نتائج بعيدة المدى على أن بعض خصائص الأسلوب لا تحتاج إلى خلفية سيكولوجية فقد تكون مجرد عادات شخصية خاصة أو

[1] – بير جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص79.

[2] – المرجع نفسه، ص79.

[3] – المرجع نفسه، ص84.

تقلصات لا إرادية في عضلات الوجه كذلك قال بعض المعترضين أن نتيجة الأحداث ربما لا تكون دائما ذلك شيء الذي تتنبأ به النظرية قبل وقوعه فكثر من العلاقات المعترف برسوخها واستقرارها ليست مبنية على نتائج مستمدة بالفعل من مادة لغوية وإنما هي بالأحرى تبدأ بتحليل إيديولوجي وسيكولوجي ثم يأتي البحث عما يؤيدها من اللغة بعد ذلك.[1]

ولعل سبيتزر يقبل هذه الملاحظة ولكنه لا يرى فيه مأخذا فهو يعتقد أن كل تحليل أسلوبي لا بد أن يعتمد على الموهبة والإيمان.

وكذلك شك بعض العلماء في الزعم بأن الخصائص الأسلوبية يمكن أن تطابق سمة عميقة في نفس المؤلف فهي غالبا لا تعدو أن تكون لازمة لغوية.

واحتج بعض الباحثين بأن ترتيب الخطوتين الأولين في الدائرة اللغوية ربما عكس. فكثير من العلاقات التي يزعم أنها تقررت بهذه الطريقة ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية ولكنها تنطلق من تحليل سيكولوجي وإيديولوجي وتلتمس السند من اللغة.

وقد فند سبيتزر هذه الملاحظة ورأى أن قضية هذا المنهج أنه نجح في إثبات علاقة عفوية بين الأسلوب المؤلف وتركيبته النفسية وليس لترتيب ورد هذه الملاحظات إلا قيمة ثانوية.[2]

[1] – علم الأسلوب مبادئه و اجرأته، ص89.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص119.

الفصل الثاني:

البناءالايقاعي في قصيدة قذى بعينك للخنساء

بحث في فردانية ليوسبيتزر

1.2 تمهيد

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعني دراسة موسيقاها بنوعيها الداخلية والخارجية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن وأثرا في النفس أو يلفت إليه الفكر، ونحن هنا بصدد دراسة الإيقاع الخارجي لقصيدة قذى بعينيك للخنساء وقبل ذلك ينبغي أن نتطرق لتحديد مفهوم الإيقاع.

2.2 الإيقاع الخارجي

1.2.2 مفهوم الإيقاع

"الإيقاع مصطلح إنجليزي أشتتق أصل من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق. ثم تطور فأصبح كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام[1]".إذن فالإيقاع متصل بالشعر والموسيقى، وصحيح أن لكل موزون إيقاع مثل الشعر وليس بالضرورة أن يكون لكل إيقاع وزن مثل القرآن الكريم، له إيقاعه الخاص ولكنه غير ذي وزن.

وتكمل أهمية الإيقاع يقول محمد العمري: "الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها...أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر"[2].

- **البحر:**

بنت الخنساء قصيدتها على البحر البسيط وهو بحر ممتلئ بالغنائية وله ست صور وهي:

1-العروض المخبونة والضرب كذلك مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن*2

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم مكتبة لبنان الطبعة الأولى، 2001، ص119.

[2]- البكاي الأخذري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، ص20.

2-العروض مخبونة والضرب مقطوع، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن وهو وزن القصيدة المدروسة

3-مجزوء البسيط مستفعلن فاعلن مستفعلن *2 ومخلع البسيط نوع منه

4-العروض مجزوءة والضرب مذيل: مستفعلن فاعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلان

5-العروض مجزوءة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلن مفعولن

6-العروض مقطوعة والضرب مثلها: مستفعلن فاعلن مفعولن *2 هذه إذن صور البحر البسيط[1].

2.2.2 علاقة بحر البسيط بالقصيدة

نجد بأن بحر البسيط له علاقة وطيدة بالقصيدة، فالقصيدة من هذا البحر تحتوي على التفعيلة فاعلن على وزن اسم الفاعل أيضا وهي من الفعل فعل أي أحدث شيئا ما فكأن الخنساء ولا ننسى أننا في مقام الحزن والبكاء استبكت عينها من خلال التفعيلة الأولى ثم بكت، وهذا ما توحي به التفعيلة الثانية، فالتفعيلتان بهذا تضلان موجتين عنيدتين في هذا البحر الصاخب النص الحزين.

ومن خلال دراستنا لبحر القصيدة الخنساء نجد بأن استخدام الخنساء لبحر البسيط على طول القصيدة قد خدمها كثيرا خاصة في غرضها ألا وهو الرثاء ،وأنها لم تعتمد على هذا البحر اعتباطا بل مقصودا من أجل قصيدتها.

[1]- البكاي الأخذري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2004-2005، ص27.

- **الزحافات والعلل:**

وبعد دراستنا لبحر هاته القصيدة لابد من التطرق إلى الزحافات والعلل التي لحقت بالتفعيلة

-يلحق التفعيلة-أحيانًا تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه، وهذا التغيير له صورتان:

أ- أن تغيير يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيها يأتي بعده من أبيات ويسمى " الزحاف "

ب- تغيير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها ولا يتناول الحشو ويسمى "العلة" وهو تغيير لازم على الأغلب.

أما الزحاف: فهو تغيير يعتري ثواني الأسباب أي الحرف الثاني من السبب وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة

- **ضروبها:** وهذا التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة...[1]

يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 288 تفعيلة، توزعت في أربعة إيقاعات متنوعة ومتفاوتة من حيث العدد.[2]

1- ايقاع التفعيلات السالمة: بلغ عددها 150 تفعيلة، بنسبة 52.08/ منها 109 تفعيلة " مستفعلن " بنسبة 37.84/، و41 تفعيلة " فأعلن " بنسبة 14.23/

[1] _محمد علي الهاشمي،العروض الواضح وعلم القافية ،دار البشائر الاسلامية،ط3،لبنان1998ص125.127
[2] _ البكاي الأخذري ، مذكرة لنيل شهادة الماجستر ص32

الوحدات الإيقاعية السالمة في النص ينسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة إلى صخر والمتمثلة في كونها سالمة يكرمها النظام المجتمعي الذي ينسب إليه المرتب فالحضور المكشف للصفات السالمة يمثله حضور للتفعيلات السالمة، ثم إن دلالة التفعيلتين، كما بينا سلف. تبين أن الخنساء أرادت أن تشتكي وتبكي أكثر وهو ما يدل عليه استبداد إيقاع التفعيلات السالمة بالمرتبة الأولى.[1]

2- إيقاع التفعيلات المخبونة: وقد مس 98 تفعيلة، أي بنسبة 34.02% منها 32 تفعيلة في اللغة (متفعلن) بنسبة 11.11%ومنه الخبنة أي ما تحمله في حضنك، فهو مخبون، أي محضون، كان الشاعر باستعمالها الخبن أرادت أن تحضن صخرا، أو أن تدل أنه قريب منها بالرغم من موته وأن ذكره في صدرها لا تزيم، وهذا مبلغ الوفاء ومنتهى الإخلاص...[2]

والخبن-في العروض- هو حذف الثاني الساكن وفيه إشارة إلى فقدان الخنساء الطمأنينة والسكن المرتبطين بصغر الميت المحذوف.

3- إيقاعات التفعيلات المقطوعة: وعدد تفعيلاته 37 تفعيلة أي بنسبة 12.84%والقطع منه القطيعة أي الهجران، وهو ما تعيشه الشاعرة حقا، والقطع في القصيدة مس قافيتها أي المقطع الصوتي الأخير من البيت، وفي هذا تأكيد لحالة البؤس، والأسماء هو أخر الزفرات والآهات على فقيدها الذي احتضنه القبر وأصبح في منأى عنها.

4-إيقاع التفعيلات المطوية: لم يقع الطي إلا ثلاث مرات 1.04% وكأن الشاعرة رغبت عنه لأنه يزيد من مأساتها أكثر، إن التفعيلة "مستفعلن"إذا دخلها "الطي" أصبحت "مفتعلن" أي أن حرف السين يختفي لأنه الأولى بالاختفاء، وبذلك يزول الجرس الصغير من التفعيلة

[1] _ البكاي الأخذري مذكرة لنيل شهادة مجاستير ص 32
[2] _ مرجع نفسه ص33

والصغير هو دليل اللهو والطرب وليس مقامه هنا، فنزوله أجرى وأولى، وقد ورد "الطي" على مستوى البيت الأول في قول الشاعرة (أم ذرفت) فلو أننا ضعفنا الراء لأصبحت (أم ذرفت) ولذهب الطي، والفعل مضاعفا أقوى دلالة منه غير مضاعف، ووقع الطي، والفعل مضاعف أقوى دلالة منه غير مضاعف، ووقع الطي، والفعل مضاعفا أقوى دلالة منه غير مضاعف، ووقع الطي مستوى (لذكرناه إذا) في البيت الثاني، ولو مددنا الصوت بالهاء لغاب الطي أيضا، وكان مد الصوت في ذكر صخر الحياة هذا الأخير.

وبعث له من قبره الذي انطوى فيه بعد أن كان كأنه تحت طي البرد أسوار (البيت28) وورد الطي أيضا في البيت الثاني عشر (ترتع لها وكأن الطي هنا يزيد من حنين الناقة وحيرتها، وينقص من سكينتها، فجاءت التفعيلة ناقصة.[1]

ومن هنا نخلص إلى أن هاته هي جملة الزحافات والعلل الواردة في نص القصيدة، وكما نعلم أن البحر البسيط لا يستعمل إلا مخبون الضرب، أي هذه هي طبيعته فإن العدول العروضي كان قليلا جدا متمثلا في القطع والطي فقط، مما يجعل النص سالما من العدول القوي، وهذا ما ينطبق على سلامة صخر في حياته، فقد كان سيدا في قومه وسلامته بعد وفاته، في مجده وبطولاته.

3.2.2 القافية

إن تعريف القافية لغويا هوآخر كل شيء أو مؤخر العنق (حيث أنها مأخوذة من كلمة قفا وهو الجزء الأخير من العنق).

[1] _ البكاي الأخذري ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص33

أما تعريف القافية اصطلاحا: هو أخر كلمة في البيت الشعري حيث أن القافية هي أخر حرفين ساكنين منه والحرف الذي يقع بينهما مع المتحرك الذي قبلها، والجدير بالذكر منا أنه قد تتكون القافية من كلمة واحدة فقط أو أحرف من كلمة أو أكثر من كلمة .[1]

وأما بالنسبة للقافية في قصيدتنا المدروسة فتتمثل في المقطع الصوتي الأخير من البيت وهو دارُ /0/0، فالقافية هنا مطلقة غير مقيدة أي أنها تنتهي بمتحرك، وهي من نوع المتواتر(فَعْلُنْ) وهذه القافية تتوافق مع حالة الشاعرة بحيث أنها تزيد إطلاق أناتها لحزينة متواترة مرة بعد مرة وما يجدر بنا قوله إن هاته القافية استبدت أكثر من خمسين مرة، وهو ما يؤكده كلامنا.

والقصيدة هنا رائية، فحرف الراء هو روي القصيدة، وقد أشبع بالواو، لمناسبتها الضمة ليشد الصوت، أما الألف التي قبل الروي فهي حرف الردف، وفائدته هو مد الصوت ومنه مد الأنين والتأوه وهذا كله يوافق حالة البات الكئيبة المتحفزة للظهور والتأثير.

وبما أننا تحدثنا عن القافية فلا بد من التطرق إلى الروي والحديث عنه ودوره في قصيدتنا والروي في تعريفه: هو الحرف الذي تنسب القصيدة إليه وتبنى عليه ويتكرر حرف الروي في أخر البيت الشعري مثال قول المتنبي:

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم

وهنا نجد القافية في حرف الميم، أما فيما يخص قصيدتنا للخنساء فإنها على الروي "الراء"، وقد كثر استعمال روي الراء في الشعر العربي وهذا ما نجده عند الفرزدق وعند الخنساء نجدها تعتمد على روي الراء فيما يقدر بستة وعشرين عملا ف"الراء" صوت لثوي، مجهور،مكرر، فهو ينطق بقرع اللسان قرعات متكررة، فوق مغارز الثنايا بقليل، وهو يجمع

[1] _ البكاي الأخذري ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص33

بين الشدة والرخاوة، وقد نطقه العرب مفخما ومرفقا وجاء صوت الراء مناسبا لاحتواء الفاجعة بصفاته تلك يجعل المصيبة أكثر ظهورا وأبلغ تأثيرا، وأشد تكرارا " فحرف الراء صوت شاق وعسير فصوت الراء مع صوت الحركة يشكلان مدى المعاناة التي ينوء بها إحساس الشاعر.[1]

- **التصريع:** يعد من الأمور المهمة لدى نقادنا،"ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[2]

ولقد بقيت الخنساء وفية لأسلوب التصريع، تستعمله في مطالع قصائدها، ومقطوعاتها لا تحيد عنه قليلا، وهذا ما نجده جليا في القصيدة التي بين أيدينا من خلال قولها في البيت الأول.

قذى بعينيك أم بالعين عوار أم ذرفت إذا خلت من أهلها الدر؟

ويتجلى هنا في انتهاء مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتي واحد فالعروض والضرب كلاهما على وزن "فعلن" (وارو – دارو) مع اتفاق في المد المناسب للتأوه حزن ولهفة، والتصريع أخر حلقة من حلقات دراسة الموسيقى الخارجية للقصيدة.

3.2 الإيقاع الداخلي

إذا كانت الموسيقى الخارجية للقصيدة ما هي الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في بناء القصيدة، سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة.

[1] _ ابن رشيق القيرواني العمدة ص149
[2] _صابر عبد الدايم، التجربة الابداعية في ضوء النقد الحديث، مصر، ط1،1990ص49

وسنتطرق إلى الموسيقى الداخلية لنصنا والتي تشتمل الأصوات، ترددها وهندستها، والتجنيس والتكرار والترديد والتطريز والتشطير والصيغ الصرفية وما إلى ذلك.

وسنعرض بالدرس والتحليل إلى تلك السمات الأسلوبية كلها، وإذا كنا سندرس كل سمة على حدة فهذا لا يعني أنها منفصلة عن بعضها البعض، بل هي منسجمة متكاملة، تقف جنبا إلى جنب خادمة للنص غير مقصرة.

1.3.2 البنية الصوتية للنص

في نصنا أصوات كثيرة، هي جملة أصوات اللغة العربية وقد اختلفت مخرجا، وتفاوتت ترددا، كل لها دورها المنوط بها مما جعلها تؤدي أدوار ووظائف متنوعة غير أنها منسجمة ومتكاملة ".[1]

وعندما قمنا بعملية الإحصاء وجدنا بأن الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في القصيدة، إذ وردت 1130 مرة من أصل 1450 صوت أي بنسبة 77.94%، بينما وردت الأحرف المهموسة 320 مرة فقط بنسبة 22.06% وهذا ما يوحي بأن الشاعرة تريد الجهر بمصيبتها المفجعة، وإيصال صوتها من خلال ذكرها اسمها واسم مرثيها صراحة في بداية القصيدة، مع الإشارة إلى أن هذا الأمر لا ينفي الأحرف المهموسة بل بالعكس، فبضدها تتبين الأشياء، وإذا كانت القصيدة بحرا طاميا، فإن الأحرف المجهورة هي أمواجه العاتية، أما الأحرف المهموسة فهي جزره، يتراكب من خلالها ويتراجع، كما نجد أنها استحملت أحرف الشديدة، إذا كثيرا ما يلتقي الجهر مع الشدة، فكل من يريد أن يجهر بشيء ما، ينبغي

[1] _ البكاي الأخذري ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص40

أن يشتد صوته وهذا ما قامت به شاعرتنا في قصيدتها بالإضافة إلى استعمالها للأحرف الرخوة تعمل عمل الأحرف المهموسة.[1]

أما اللين فوردت قليلة جدا، إذ وردت 30 مرة فقط (2.06%) وهي تقف إلى جانب أحرف الهمس وأحرف الرخاوة، وكأني بها تشاركها الوظيفة نفسها أما أحرف المد فقد وردت 193 مرة أي 13.31%، وهي نسبة لا بأس بها تتيح للشاعرة مد صوتها بالأنين والآهات، وتنفس عن صدرها حزنا من خلال مد النفس، ونجد بأن الشعراء تفننوا في استعمال المد لأهميته "ونونية ابن زيدون "أضحى التنائي" ونونية جرير "بان الخيط"، نونية أحمد شوقي "يا نائح الطلح"، كلها وغيرها كثير يلعب فيها المد دورا خطيرا"[2].

ونستعرض في هذا الشأن قول الدكتور أبو شادي:

عودي لنا يا ليالي أمسنا عودي وجددي حظ محروم وموعود

فإذا ما كررنا الشطر الأول من البيت نشعر براحة في الصدر كأنك كل مرة تطلق زفرة تشفي النفس، وإذا تساءلنا عن مصدر هذا فلن تكون الإجابة سوى توفيق الشاعر في توظيف المد إلى حد كبير بدلا من السواكن، وبما أننا نشتغل على قصيدة الخنساء لابد من استحضار أمثلة في هذا الباب فنجد المد بارزا في قولها:[3]

حَمّالُ ألويةٍ هبّاط أوديـــةٍ شهادُ أنْديةٍ للجيش جرّارُ

نحّارُ راغيةٍ مِلجاء طاغيةٍ فكّاكُ عانيةٍ لِلعظم جبّارُ

ففي البيت الأول خمسة مدود وفي البيت الثاني سبعة مدود وهذا لم يأت عبثا.

[1] _ البكاي الأخذري ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص40
[2] _ المرجع نفسه ص41
[3] _ حمدووطاس ،ديوان الخنساء ص45،46

ويجب أن نذكر التنوين ووظيفته في البث ، لما فيه من غنة هي كمد الصوت بالانين ، وقد ورد التنوين 64 مرة بنسبة (04.41%) ووردت النون 72 مرة بنسبة (5.04%) وهما ينسجمان معا ومع الأحرف الأخرى للقصيدة.

أ- **الترصيع:** وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا "[1]، ويقول ابن سنان: "ومن التناسب الترصيع وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعا، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي. ولا يحسن إذا تكرر وتوالي، لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر".

ونجد بأن ابن سنان جعله سمة للنثر وللشعر، ولكن من المستحسن أن يكون للشعر لأنه "ميزة موسيقية ملائمة له".

ولقد زين شعر الخنساء بهذا الأسلوب، فطربت له الأذن وانشرحت به النفوس، وتعد من أثر شعراء الجاهلية ميلا إليه، فقد وقع كثيرا في شعرها، كما نجده جاء مرتبط بظاهرة أخرى وهي التكرار اللفظي، وكما هو معروف فإن التكرار من مزايا الخنساء، والترصيع جاء متلازما معه ليخدم غرضها في رثاء أخيها صخر.

وقد كان وقْعُ هذا الأسلوب في ليس بالوقع الكثير ولا الوقع القليل إذ نقرأ في قولها:

1- ترتع ما رتعت، حتى إذا أدركت: إن صوت التاء الذي انتهت به الجملتان ليوقع في النفس اللذة، وفي الأذن طربا، وإذا علمنا بأنه حرف مهموس وأنه تردد ست مرات في الجملتين.

[1] _ابو هلال العسكري الصناعتين ،دار الكتب العلمية ،لبنان ،ط2،1998،ص416

2-وإنّ صخرا لولينا وسيدنا: هذا ما أراده المتكلم الجريء، هو الأن يجهر ويمد صوته، فهنا الخنساء تجهر وتمد صوتها عاليا غير مترددة، استعملت الضمير "نا" يدل على الجماعة، والجماعة مصدر قوة.

3-وإن صخرا لتأتم الهداة به: وهنا أيضا الهداة جمع وكأن صخر يمثل الجماعة ككل في سيالته

ب-**التجنيس:** ظاهرة صوتية ويقصد بها: "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها"[1]، وهو يشبه إلى حد كبير الترصيع في الوظيفة والتعريف ونجده وارد في نصنا هذا على وجه الجناس الناقص في قول الخنساء: راغية وطاغية، أندية وأودية، وبيت إدبار وإسرار، وورد جناس الاشتقاق في البيت التاسع بين وارد، الموارد، ورد، وهي تشكل رنة موسيقية تتجاوب مع المعنى المراد، إذن الجناس يزيد من إغناء موسيقى النص وتعبر عن وجدان الشاعرة.

ونلاحظ بأن الطباق في القصيدة هنا اقترن بالتطريز، فالكلمات (إعلان، وإسرار، إقبال، وإدبار، إجلاء، وإسرار) كلها كلمات متضادة، وهي تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشاعرة.

2.3.2 التكرار والترديد وأثرها الدلالي في شعر الخنساء

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطا وثيقا فهو سمة فيه وخاصة ما كان منه موزونا وما الوزن إلا تكرار لتفعيلة ما يلتبس بها الكلام.

[1] _ ابو هلال العسكري الصناعتين ،دار الكتب العلمية ،لبنان ،ط2،1998،ص353

ويعد التكرار سمة أسلوبية واضحة ومهمة في الرثاء يقول ابن رشيق " وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة التي يجدها المتفجع وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد...

والتكرار في شعر الخنساء كثير " ربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرته هذه وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجئ الشاعرة إلى تكرار يصدئ من روعها أو يخفف من حجم الإحساس بالألم وقد قمنا بإحصاء الأصوات الواردة في النص فتحصلنا على الجدول الأتي.."[1]

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة%
الراء	مكرر مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	121	08.34
الام	جانبي، مجهور شده، رخاوة	لثوي	108	07.44
الميم	جانبي، مجهور شده، رخاوة	شفوي	87	06
التاء	شديد، مهموس، منفتح	لثوي	82	05.65
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	72	05.04
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	69	04.75
الهاء	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	61	04.20
الواو	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	56	03.86
الباء	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	53	03.66
الدال	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	52	03.58
الياء	رخو، مجهور، منفتح	شجري	47	03.24
العين	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	40	02.61
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	32	02.20
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	29	02

[1] _ البكاي الأخذري ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ص48

السين	رخو، مهموس، منفتح	لثوي	28	01.93
الجيم	رخو، مهموس، منفتح	شجري	28	01.93
القاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	26	01.79
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	26	01.79
الخاء	رخو،مهموس، منفتح	لهوي	22	00.96
الصاد	رخو، مهموس، منطبق	لثوي	19	00.94
الذال	رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	13	00.82
الشين	رخو، مهموس، منفتح	شجري	09	00.62
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	09	00.62
الضاد	رخو، مجهور	لثوي	08	00.95
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	07	00.48
الزاي	رخو، مجهور، منفتح	لثوي	03	00.20
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	03	00.20
الثاء	رخو، مهموس،منفتح	بين الأسنان	02	00.13

وينقسم التكرار إلى قسمين بسيط ومركب:

البسيط يخص تردد الكلمة والصوت، أما المركب فيخص (السياق أو الجماعة).

3.3.2 التكرار البسيط

1.3.3.2 تكرار الصوت

حسب الجدول أعلاه، ما يمكن استخلاصه من خلال استقراء الجدول:

1-اشتمل النص على كل أصوات اللغة العربية وهذا يدل على الكمال في التعبير.

2-احتل صوت الراء المرتبة (1)وهو روي القصيدة.

3-استبدت الأصوات المجهورة بالصدارة إذ لا نعثر في العشر أصوات الأولى إلا على صوتين مهموسين.

2.3.3.2 تكرار الكلمة

الكلمة	نوعها	ترددها	
صخر	اسم علم	09	إضافة إلى 21 مرة بضمير الغائب
الدهر	اسم	07	
بكى	فعل	04	إضافة إلى الفعل ذرف وهو بمعناه
العين	اسم	03	
رأى	فعل	03	إضافة إلى الفعل رقب وهو يضمنه
إذا	ظرف	06	
لا	حرف	05	
إن	حرف	08	
ما	حرف	03	
واو العطف والحال	حرف	29	

من خلال الجدول نلاحظ:

1- استبد اسم صخرا المرتبة 1 ذلك أنه المرثي فقد ذكر 9 مرات إضافة إلى 21 مرة بضمير الغائب وأكثر من 40 مرة بضمير مستتر وهذا يدل على أن صخر حاضر في النص وفي نفس الشاعرة " إن تكرير اسم الممدوح والرثاء هو مدح الميت هنا تنويه وإشادة بذكره وتفخيم له في القلوب "

2-تأتي كلمة دهر في المرتبة 2 وكأنها تلاحق صخر من خلال كلمة صرف.

3-ثم تأتي كلمة بكى إذ بعد أن نال الدهر من صخر وقضي الأمر بات محكوما على الشاعرة بالبكاء

4-وردت كلمة ع ورأى 3 مرات فالعين مصدر الدموع والشاعرة قد سوت بينهما.

5-تدل كلمة إن على التوكيد وهي تأكد على حالة شاعرة.

6-وردت واو العطف 25 مرة ولم نجعلها أولا لأنها أقل قيمة من الكلمات السابقة.

7-أما كلمات النفي كانت قليلة ذلك أن المقام مقام تأكيد لا نفي ودلالتها نفي الخصال القبيحة عن المرثي لم تراه... لا تراه... لم تنفد... لا يصنع القوم..." إلى جانب هذه الوظائف التي يمنحها التكرار البسيط نجده يمنح النص وظيفة إيقاعية موسيقية ووظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها ببعض"[1].

4.3.2 التكرار المركب ودلالته

ونجد هذا النوع في النص من خلال: تغير عناصر الجملة مع المحافظة على المعنى.

1- جملة تبكي خناس وردت ثلاث مرات. وفي الجملة يتجلى الفعل بكى المناسب لمقام الرثاء ويظهر اسم الباكية صريحا وفي هذا ارتباطها الشديد بالحزن وشعورها بالوحدة.

2- جملة " ضخم الدسيعة: وهي جملة اسمية حذف المبتدأ منها لدلالة السياق عليه وتقديره هو وقد وردت هذه الجملة مرتين في نهاية النص وكأنها خلاصة الرسالة مؤكدة أن صخر رمزا للوجود والكرم...

وهناك جمل تكررت معنى لا لفظاً منها:

1-وهاب إذ منعوا، إن صخرا لنحار وعقار، نحار راغية، لكنه بارز بالصحن مهمار، طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر... وهذه كلها تعني أن صخر كريم جواد لا ريب في ذلك...

[1] _نور الدين السد ، تحليل الخطاب الشعري ، رثاء صخر ص108

2-إن صخراً مقدام، للحروب مسعار، حمال ألوية لا جيش جرار، وفي الحروب جريء وهذه الجمل تؤكد على شجاعته.

3-الدهر في صرفه حول وأطوار وللدهر احلاء وإمرار وهما بمعنى واحد...

4-نشير أخيرا إلى تكرار صيغة التأكيد المتمثلة في الحرف المشبه بالفعل إن واسمها صخرا والام المزحلقة المرتبطة بالخبر وهي -ثمة-تفيد التأكيد وقد وردت هذه الصيغة 5 مرات مما يجعلها جديرة بأداء وظيفتها المتعلقة بها وهي تأكيد اتصاف صخر بصفات المجد والكرم...

لعلنا لا نخرج من مبحث التكرار حتى نتكلم عن "**الترديد**" وقد عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى أخر في البيت نفسه "أي كما يقول أخر" هو تردد كلمتين في سياقين مختلفين"[1].

وقد ورد في النص منه شيء ليس بالقليل نذكر منه:

1-قذى بعينيك أم بالعين عوار: فقد وردت كلمة عين في سياقين مختلفين.

2-لا بد من ميتة في صرفها عبر والدهر في صرفه حول أطوارُ.

فكلمة صرف تعلقت بكلمة ميتة ثم تعلقت بكلمة الدهر.

الميتة ← صرف ← الدهر

3- إن صخر لواليا، إن صخراً لنحار، إن صخراً لمقدام، وإن صخراً لعقار فكلمة صخر هنا ارتبطت بالولاية فالنحر فالإقدام وهذا كله يصب في تأكيد صفات السيادة والكرم والشجاعة في صخر.

[1] _ محمد العمري ، الموزونات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ص138

فإن تردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق أخر فالترديد إذن يوفر لنا أكثر من دلالة وهذه خدمة للمرسل والمرسل إليه الأولى تنقل والثانية تعبر والثالث يتأثر.

أما بعد... فالتكرار مضمنا فيه الترديد لم يجيء مقحماً تمجه الأسماع وترغب عنه النفوس إنما عفوياً لذيذاً وغير متوقع وفي صور شتى مما أحدث تنوع ومتعة فهو وسيلة فنية وإبلاغيه لتوصيل المعنى وتحديده وسمة أسلوبية لها أثرها اللافت ودلالتها العميقة.

من خلال دراستنا للمستوى الإيقاعي في القصيدة نجد أن الشاعرة اعتمدت على حرف الراء فالقصيدة رائية وعلاوة على هذا فإنها استعملت اسم صخر توظيفا اسميا ولكن يحمل دلالة سيميائية وهذا ما يفسره ما وصلنا إليه وهو الفقد والتفجع فقد ساعدها حرف الراء في التعبير عن ألمها وفجعها ومشاركتنا لمشاعرنا وهو الشعور الملازم على طول القصيدة ومن هنا نصل إلى:

5.3.2 دراسة مخرج حرف الراء

1.5.3.2 تعريف الحروف

لغة: جمع حرف وهي طرف الشيء.

اصطلاحا: صوت اعتمد على مخرج محقق أو مقدر.[1]

2.5.3.2 مفهوم المخرج

لغة: موضع الخروج.

[1]–جمال بن براهيم القرش،دراسة المخارج والصفات، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1433–2012م، ص13.

اصطلاحا: محل خروج الحرف الذي ينقطع عنده الصوت تحقيقا أو تقدير"[1] يخرج حرف الراء من طرف اللسان مما يلي ظهره مع ما فوقه من أصول – الثنيتين العليتين تحت مخرج اللام قليلا.

ويسمى بالذلقية أي تخرج من ذلق اللسان أي طرفه.

3.5.3.2 المعنى التدليلي لاسم صخر

اسم عربي أصيل وهو يتميز بقوته وصلابته وهو جمع صخرة،أي الحجرة الكبيرة التي لم تنكسر،ويعني أيضا القوة والصلابة،ولا يسهل تحريكه من مكانه،وعادة ما يستخدم هذا الاسم لدى سكان الجبل والمناطق الوعرة،أما ما يفسر استعمال اسم صخر ومعناه السيميائي فهو اسم على مسمى فهو صخر بصفاته وشهامته وهذا ما أكدته الخنساء في أبياتها ويمكن التأكد من هذا القول من خلال الحقل الدلالي لاسم صخر:

(صلب النخيرة، وهاب، ضخم الدعيسة،مورث المجد،المهصار،وراد الماء)،فصخر لم يكن كغيره من السادات العرب في حيازته لتلك الصفات بل إنه فاقهم وتفوق عليهم حتى بعد مماته.

وهذا ما يظهر جليا في هذا البيتين من القصيدة:

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا وإن صخرا إذا جاعوا لعقار

وإن صخرا لتأتم الهـداة بـه كأنه علـم في رأســه نــار

[1] _ جمال بن براهيم القرش،دراسة المخارج والصفات، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1433-2012 ص 13

تلخيص مرحلة المستوى الموسيقي عن طريق السياج الفيلولوجي التي ابتكرها ليوسبيتزر في الإضاءة الأسلوبية.

4.2 مرحلة التفسير في المرحلة الأولى،الإيقاع الداخلي،الخارجي

1.4.2 الأثر الصوتي النفساني على حرف الراء

إن شعر الخنساء نغمة متميزة ناتجة عن تماثل الأصوات وتجانسها وتكرارها ذلك أن وحدة الموضوع (الفقد والتفجع)في قصائدها ومقطوعاتها قد أهلها لتخرج في تناغم صوتي إذ تكاد بعض المقطوعات عندها تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالتها

لقد توزع صوت الراء توزعا هندسيا مما أحدث إيقاعا نغميا يعبر عن حالة الشاعر من ألم وحزن ورثاء لأخيها صخر ولقد اختارت الخنساء حرف (الراء) لتعبير عما بداخلها ورأت أنه الصوت المناسب لإيصال حزنها والتعبير عن جروحهاوكون الراء أوضح الأصوات الساكنة في السمع فإنا له واقعا مميزا في النفس.

نجد حرف الراء بكثرة في القصيدة وهذا يبين الجو لأعلى الانفعال الحسي والتواجدي والتعاطفي فقد جاءت هذه القصيدة لتنطلق من أنين الشاعرة "المتحسرة"،"المتألمة"،وهذا ما أخفاه عليها مد الراء..... والمد هنا لا ينقطع ولا يتوقف إلا بانتهاء النفس الطويل تعبيرا عن الحزن والأسى واللوعة والحرقة والشاهد على الاستغلال الخنساء لفجيعة حرف الراء هنا ولما يتركه هذا الحرف من شدة وبأس في النفس أنه تكرر كثيرا في القصيدة لجعله حرفا طاغيا على نفسية القصيدة.

وقد سبق القول إن حرف الراء من الحروف المفضلة عند القدماء لما له من خصائص أهمها: صيغة التكرار التي تضفي على القافية جرسا موسيقيا متميزا.

بالإضافة إلى كون الراء من أكثر الأصوات الصامتة وضوحا في السمع وأنه من الحروف الكثيرة الدوران على الألسنة حتى أن العرب إذ صادفتهم كلمة خيالية من حرف (الراء) شكو في عربيتها.

ونجد طغيان حرف الراء في قولها:[1]

بيت 1: قذى بعينيك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

بيت 5: تبكي خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

بيت 4: تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مفتار

2.4.2 الفقد والتفجع عن الخنساء

تعتبر الخنساء دمعة القصيدة العربية ينظرون إليها شاعرة الحزن والبكاء والكمد والتفجع حيث تسيل الدموع من سفوح قوافيها وتتابع الأهات بتتابع المفردات على مدى شعرها

وتعتبر صورة البكاء عند الخنساء بمثابة صورة تعبيرية عن ألم نفسي وحزن في القلب ويندرج البكاء تحت فن من فنون الشعر العربي بعامة والشعر الجاهلي خاصة لكنه يرتبط بظاهرة الموت

يقول بروكلمان:" إن إظهار الحزن لم يكن يناسب رجال القبيلة كما كان لائقا بنسائها خاصة الأخوات،ومن ثم بقي تعهد الرثاء الفني من مقاصد من حتى عصر التسجيل التاريخي ".

[1]_أحمد وطماس ،ديوان الخنساء ، شرح معانيه ومفراداته ص 46

فالخنساء تذرف الدموع،لكنها لا تكتفي بذلك بل هي تحرض عيونها على ألا تتوقف عن ذرف الدموع مخافة أن تتوقف عن البكاء

فهي في حالة من الحزن والفقدان والبكاء بالنسبة إليها هو نوع من الوفاء لذكرى أخيها صخر الذي فجعت في موته هذا الأخ الذي يتصف بالجود والعطاء.

يعتبر البكاء رمزا للحزن والألم النفسي والتعاسة والفاجعة الذي كانت تعيشها الخنساء جراء موت أخاها صخر وهذا ما نراه في القصيدة..."[1]

كأن عينـــاي لذكـــــراه إذا خـطـرت فيض يسيل على الخدين مدرار

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولـهت ودونه من جديد التراب أستـــار

تبكي الخنساء فما تنفك ما عـمـرت لها عليه رنين وهي مفتـــــار

تورمت عيون الخنساء من البكاء على فاجعة الفقدان وحدة المصيبة التي تألمت بها لرحيل كبير الفرسان وحامي الديار صخر.

ما بال عينيك منها دمعها سرب أراعـها حزن أم عادهـــا طـرب

أم ذكر صخر بعيد النوم هيجها فالدمع منها عليه الدهر ينسكب

عيونها مثل نزيف مسترسل هي فيض الأسى لا تلتئم جراحها لقد تمكنت الخنساء ببراعة تصوير ما من الجمع بين دلالتين موحدتين الحزن و الطرب ،لكي تؤكد أن مأساتها مراتب وطبقات والطرب هنا بفتح "الطاء والراء"هو الحزن الشديد.

الخنساء تنتفي عنها صفة النسيان فقد اتخذت على نفسها لا تنسى واجعها ومآسيها.

[1]_ أحمد وطماس ،ديوان الخنساء ، شرح معانيه ومفرداته ص 45

والنسيان في التحليل النفسي سيغموند فرويد[1] "حالة لا شعورية ونحن لا ننسى إلا الأشياء التي نكرهها أو تمثل ذكرى قاسية علينا عشنا أحداثها".

والألم النفسي في علم النفس هو شعور صعب ينشأ لأسباب نفسية وهو عبارة عن معاناة ذهنية ويسمى بالألم الروحي يقول سيغموند فرويد "إن سعادتنا في هذه الحياة، لا تعتمد على غيرنا بل على مدى قدرتنا على إيقافها في داخلنا"

اكتمل الألم عن الخنساء بالانتقال من حدث خارجي (الباء والتفجع) إلى حدث داخلي يرتبط بقبر صخر، الأخت الوحيدة التي أخلصت لذكراه.

الحزن لا يعيد الموتى لكن الخنساء مصممة على أن تظل أجواء الحزن والألم مخيمة على نفسها جاثمة على روحها حتى لا تخون ذكرى صخر.

3.4.2 مرحلة العودة إلى السطح في المستوى الإيقاعي

الحقل الدلالي لكلمة الألم والفقد (عوار، ذرفت، فيض ،يسيل ،تبكي ،ضرار، فارقني ،الدهر ،نعى ،ساهرة ،ضلمتها ،الليل، مرار).

الحقل الدلالي لكلمة صخر :(لذكراه، أبو عمرو، المعمم، والينا، سيدنا، أخا، كريم).

الحقل الدلالي لصفات صخر (صلب النخيرة، وهاب، وراد ماء، نجار، مقدام، عقار، أسوار، مورث المجد، جلد المريرة، ضخم والدعيسة).

ومن هنا نصل إلى القول بأن النص عبارة عن جمل وكلمات تعبر على حالة الشاعرة المزرية والمتألمة والحزينة لفقدانها لأخيها صخر ولا نخرج عن مجال الفقد والتوجع.

[1]– سيغموند فرويد:6 ماي 1856 طبيب نمساوي من أصل يهودي اختص بدراسته الطب العصبي يعتبر مؤسس علم التحليل النفسي أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس، توفي عام 1939م.

في الحقل الدلالي لكلم الألم،ويظهر هذا في قول الشاعرة:

قذى بعينيك أم بالعين عـــــــوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

كأن عيني لذكراه إذا خطـــــــرت فيض يسيل على الخدين مـدرار

تبكي لصخر هي العبري وقد ولهت ودونه من جديد التراب أستـــار[1]

الحقل الدلالي لكلمة صخر،نذكر الأبيات التالية:

يا صخر وراد ماء قد تنـــــــاذره أهل الموارد ما في ورده عار

مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة له سلاحان أنياب وأظفـــار[2]

وفي الحقل الدلالي لصفات صخر نذكر ما يلي:

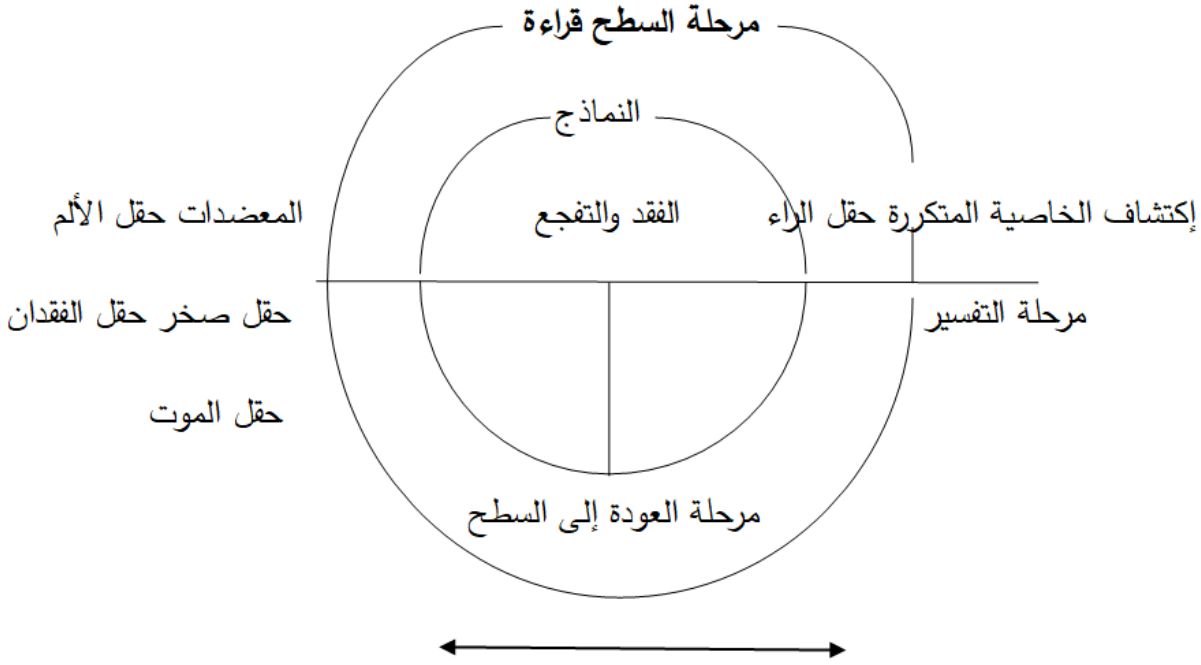
جلد جميل المحيا كامل ورع وللحرب غداة الروع مسعـــار

حمال ألوية، هباط أوديـــة شهاد أندية، للجيش جـــــرار

[1]– حمدو وطاس، ديوان الخنساء شرح معانيه ومفرداته، ص 45.

[2]– المرجع نفسه ص 45–46.

3_ المرجع السابق ص46.



نموذج تحليلي وفق رؤية ليوسبيتزر

الفصل الثالث:

البناء التركيبي والدلالي

بحث في الأنساق الفيلولوجية

1.3 المستوى التركيبي

1.1.3 دراسة الجملة في قصيدتنا

من خلال دراستنا للقصيدة نجد تنوع الجمل تنوعا حسنا جميلا جملمن القصيدة، لوحة فنية وقطعة موسيقية لذيذة وهذا لم يكن عبثا بل من ورائه مقصد من قبل الشاعرة وهو عدم إرهاق أذن المتلقي وإبداع جميل أيضا.

إن النص هو مزيج بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية بتفاوت مميز. فلم يرد الفعل في النص إلا تسعة وأربعين فعلا، وهذا رقم قليل بالمقارنة مع عدد أبيات القصيدة هو ستة وثلاثون بيتا، ومن هنا نصل إلى القول بأن للجملة الاسمية الصدارة، وذلك لأن الاعتماد على الاسم يتبعه الاستمرار والمواصلة بينما الفعل ينفد.

إن سيطرة الجملة الاسمية في النص، فهي تدل على الوصف فالشاعرة في قصيدتها تصف لنا صفات الشجاعة والبسالة والكرم والشرف والنبل في المرئي (صخرا)،أما فيما يخص الجملة الفعلية فهي تدل على استمرار الحزن وتجدده في نفسها، فكلما ذكرت فعل جاء مقتربا مع شعور الحزن والألم ولنضرب مثلا في هذا السياق:

ذرفت...، خلت...، إذا خطرت...، فيض يسيل...، تبكي لصخر...، وقد ولهت...، تبكي لصخر...، تبكي خناس (مرتين)...، يسودكم...، ألا فابكي لصخر...، اقشعرت...، إذا ادركت...، ...الخ، وهذه الجمل وغيرها مما لم يذكر تدل على الأسى والحزن والحنين وتذكر أخيها صخر المرئي.

أما فيما يخص الجمل الاسمية التي تدل على صفات أخيها فنذكر منها: قذى بعينك أم بالعين عوار، صلب النحيزة، أهل الموارد ما في ورده عار، إن صخرا لولينا وسيدنا، جمال

ألوية، هباط أودية، شهاد أندية للجيش جرار، للعظم جار، غور النجم أستار، كريم غير مؤتشب. عند الجمع نخار...الخ

وبهذا تكمل الجمل الاسمية الفعلية وتكملها في غرض واحد وهو الرثاء، وهنا نستحضر أبيات من قصيدة المجد حلة للخنساء وهي ترثي أخاها صخرا فتقول:[1]

يا عين مالك لا تبكين تسكابـا؟ إذا راب دهر، وكان الدهر ريابـا

فأبكي أخاك ل أيتام وأرملـــــة وابكي أخاك، إذا جاوزت أجنابـا

وأبكي أخاك لخيل كالقطاعصبا فقدن، لما توى. سيبا وأنهابـــــا

1.1.1.3 الجملة بين الإخبار والإنشاء

لا يوجد شك أن القصيدة التي بين أيدينا إنما هي مجال لتفضح فيه صاحبتها الخنساء عن حالتها وألمها ودموع حزنها، لهذا نجد سيطرة الجملة الخبرية على حساب الجملة الإنشائية التي كانت قليلة جدا، تمثلت في الاستفهام (قذى بعينيك أم...؟) والنداء في (يا صخر) (ياعيني) والأمن (لبيكه)، وكل هاته لم ترد إلا قليلا جدا.

إن الخنساء جعلت من نصها وثيقة على فجيعتها، ورسالة عرفت جيدا كيف توصلها إلينا من خلال الإحساس العميق جعلنا نوقن ونتيقن مدى وجعها وألم الفراق الصعب وكيف أنها نادت صخرا المرثي مرة واحدة وذلك في بداية نصها لتتيقن بأن هذا النداء لا مفاد منه لأن صخرا ذهب ولن يعود وقد يئست من رجوعه.

[1] _حمدووطاس، ديوان الخساء،شرح معانيه ومفرداته ص46

2.1.1.3 الجملة بين النفي والإثبات

لم يرد النفي في القصيدة كثيرا، وقد ورد أثني عشرة مرة فقط **(لابد من ميتة، ما في ورده عار، ما عجول لا تسمن، ليس له معاتب، لم تره، لا تراه، ما للعيش أو طار، لم ينفذ، غير مؤتشب، لا يمنع، ولا يجاوزه)**. رغم أن هذه التراكيب منفية ولكنها لا تخرج عن مجال وصف صخر الشهم وحالة الخنساء المتألمة.

3.1.1.3 الجملة بين القصر والطول

تنوع طول الجملة في القصيدة، غير أنها تجنح إلى القصر وخاصة في ذكر صفات صخر الفاصلة، في قولها:[1]

وان صخرا لولينا وسيدنـــــا وان صخرا إذا نشتو لنحـــــــار

وان صخرا لمقدام إذا ركبــوا وان صخرا إذا جاعوا لعقـــــار

جلا جميل المحيا كامل ورع وللحروب غداة الروع مسعـــار

جمال ألوية هباط أوديـــــة شهاد أندية للجيش جـــــــرار

نحار رافية ملجاء طاغيـــة فكاك عانية للعظم جبـــــــار

مورث المجد ميمون نقيبـــة ضخم الدمسيعة في العزاء مغوار

ونجد أن الشاعرة أحيانا أخرى تطيل خاصة في سياق الحزن والألم، مثال ذلك قولها:[2]

[1] حمدو،وطاسن ديوان الخنساء شرح معانيه ومفراداته ص46
[2] المرجع السابق ص 45

قذى بعينيك أم بالعين عوار أم ذرفت إذا خلت من أهلها الدار

كأن عيني لذكراه إذا خطـــــــرت فيض يسيل على الخدين مـــدرار

تبكي لصخر هي العبري وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستـــــار

تبكي خناس فما تنفك ما عمـــرت لها عليه رنين وهي مفتـــــــار

تبكي خناس على صخر وحق لـها إذا رأيها الدهر إن الدهر ضـرار

يوما بأوجد مني يوم فارقنـــــــي صخر وللدهر احلاء وإمـــــرار

فبث ساهرة للنجم أرقبـــــــــــه حتى أتى دون غور النجم أستار

قد كان خالصتي من كل ذي نسب فقد أصيب فما للعيش أوطـــــار

ومن هنا نجد بأن الشاعرة تطل في جملها عندما تريد التعبير عن حزنها وتقصرها حين تزيد أن تصف أخاها بسرعة.

4.1.1.3 الجملة وامتدادها الزمني

تنوعت الأفعال في القصيدة من حيث أزمانها، وقد امتدت من الماضي إلى المضارع، لكنها لا نجد أفعال المستقبل إلا مرة واحدة المتمثل في فعل أمر ورد في أخر القصيدة ليبكه.

إذن فالقصيدة هي مزيج بين الماضي الأنيق والحاضر العبوس، ذلك أن الشاعرة جعلت من الفعل الماضي متنفسا لتخبر عن أخيها أما الفعل المضارع فهو حاضرها الأليم والمعبر عن حزنها. وتتمثل الأفعال الماضية في ذرف، خلى، خطر، وله، عمر، حق، وأب، منع، تناذر، متى، رتع، أدكر، رتع، فارق، ركب، جاع، قال، رأى، نعى، أتى، أصيب،

تضمن، أنفى، حالف، حار، سأل، 26 فعلا، أما الأفعال المضارعة فتمثلت في: يسيل، تبكي (3 مرات) يسود، تطبق، ترتع، تسمن، تشتو، تأتم، يسدي، ترجم، أرقب، ترى (مرتين)، يمشي، يخلي، يمنع، يجاوز، 22 فعلا.

أما فيما يخص فعل الأمر فورد مرة واحدة ليبكه

رغم أننا قسمنا تلك الأفعال إلى الماضي والمضارع، ولكن لا نستطيع القول بأنه تام بل يبقى نسبي، ذلك أن بعض الأفعال المضارعة انقلبت إلى الزمن الماضي بسبب دخول بعض الأدوات التي تعمل على القلب مثل: "لم تنفذ، بث أرقب، كانت ترجم..."[1] فهذه الأفعال كلها انقلبت لتعبر عن زمن الماضي، انقلاب الخنساء في حد ذاتها، وهذا بالحنين إلى الزمن الماضي زمن السعادة وزمن الشهامة، ولنحسب ونحن نقرأ القصيدة أنها جاءت لتتحدث عن الماضي فقط وكأنها تهرب من الحاضر الحزين الذي يذكرها بألمها وحزنها جراء فقدانها لأخيها.

بعد دراستنا للجملة في القصيدة نجد بأن الخنساء خالفت المعتاد، فمن المعروف بأننا ننطلق من الماضي إلى المستقبل، ولكنها على العكس من هذا، فقد انطلقت من المضارع إلى الماضي وهي باكية، وهذا ما يؤكد حالة الحنين والحزن لديها.

2.1.3 العدول على مستوى التركيب

ويتمثل في التقديم والتأخير. وفي الحذف، وفي الاعتراض، وفي الإيجاز والإطناب، إلى غير ذلك مما يلحق بالجملة.

[1]– الأخضر بكاي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، ص66.

1.2.1.3 التقديم والتأخير

يعد هذا المبحث من أهم الأشكال التي تحقق العدول على مستوى الجملة، وهو تقنية مرتبطة بالشعر أشد الارتباط.

يقول ابن رشيق: "ورأيت من علماء بلادنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير".[1]

وهناك أسباب للتقديم والتأخير، فقد يكون بغرض العظمة والاهتمام ومن ذلك قوله تعالى: "إياك نعبد ونستعين"[2] فهنا قدم العبادة للاهتمام بها وقد انتشرت هذا الأسلوب في لغتنا شعرا ونثرا. مما جعلها لغة ذات شاعرية ولطف، وهذا الأسلوب لا يرد عبثا بل مقرون بفكر المخاطب ونفسه من جهة وبنفس المخاطب من جهة ثانية، أما التقديم الذي ورد في قصيدتنا فنجد:

أ- تقديم الجار والمجرور: اخترنا التحدث أولا عن تلك السمة لكثرتها في القصيدة، ومن الأمثلة نذكر: في الحروب جريء، للدهر إجلاء وإسراء بالخيرات أمار، في العزاء مغوار، بالصحن مهمار، ليس له معاتب، ولا يجوزه بالليل مرار.

وكل تقديم له دلالة الخاصة وان اشتركت بعض الألفاظ في نفس الدلالة مثلا في قولها: في الحروب جريء، بالصحن مهمار، في الغراء مغوار تدل على أنها صفات ثابتة في صخر أي أنه لا تغيره الظروف أبدا وأيضا اهتماما بأمر المتقدم.

[1]- الأخضر بكاي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، ص67.

[2]- سورة الفاتحة، الآية 5.

* إن المتتبع لأسلوب الخنساء يجدها تبدأ كلامها بكلمات كالحروب، العزاء، الظلمة، الجوف، الجدوب... للوهلة الأولى يخيل لنا أن صخرا قد تخلى عن بطولته وبسالته ولكن لتفاجئ في الأخير أنه مهما حدث له ومهما واجه من صعوبات يبقى شامخ الرأس عاليا ومقاتلا وشجاعا وبطلا نعم انه صخر.

ب- **تقديم المفعول على الفاعل:** ومعناه تأخير الفاعل بالضرورة وهذا أمر تضبطه قواعد، فهناك حالات لا يجوز التقديم فيها وفيما يلي شخص بالذكر هذا:

وقد ورد في القصيدة في قولها: تناذره أهل الموارد (البيت 9) وأيضا أنني حريته دهر وحالفه بؤس (البيت 34) وفي (البيت الأخير) ولا يجاوزه مرارا...الخ، وهذه الحالات كلها يجوز تقديم المفعول على الفاعل لمجيئه ضميرا متصلا بالفعل.

وبما أن الخنساء قدمت المفعول على الفاعل في قصيدتها فهذا يدل على أنها ترى نفسها مفعول مغلوب على أمره. فقدت ما يرفعها الفاعل وهو صخر.

ج- **تقديم "إنما"**: تتكون هذه الأداة من "إن" وهي حرف مشبه بالفعل وعملها النصب وما تكفها عن العمل، وهذه الأداة هدفها البلاغي هو الحصر (ومثال قوله تعالى: "إنما أنت منذر". (1) أي أنك ليس ربا لهم، ولا محاسبا ولا مجازيا. ولا وكيلا عليهم، وأيضا قوله تعالى: "فأنك عليك البلاغ". (2)). هذه لا منزوعة قال بهاء الدين السبكي في (عروس الأفراح): ومن أوضح أدلة الحصر قوله تعالى: "وان تولوا فانك عليك البلاغ" **آل عمران الآية 2**. إذ لو لم تكن للحصر كانت بمنزلة: إن تولوا فعليك البلاغ، وهو عليه البلاغ تولوا أم لا. وإنما رتب على توليهم نفي غير البلاغ مما يتوهم نسبته له.[1]

[1]- عروس الأفراح، شرح تلخيص المفتاح، ص194.

ومثال شعري في هذا نستحضر أبيات الغزي:

إنما هذه الحياة متـــــــــاع والسفيه الغبي من يصطفيها

ما مضى فات، والمؤمل غيب ولك الساعة التي أنت فيها

وهذا الأسلوب نجده في قصيدتنا في قول الشاعرة:

ترتع ما ارتعت حتى إذا ادركـــــت فإنما هي إقبال وإدبـــار

لا تسمن الدهر في أرض وان رتعت فإنما هي تحنان و تسجار

فهنا الشاعرة حصرت الإقبال والإدبار في الناقة من جراء الحيرة التي تحيط بها، وحصرت التحنان و التسجار، لما ألم بها من الحنين والشوق، وإنما لا ولن تنسى أخاها أبدا.

2.2.1.3 الحذف

وهو من الأساليب التي تطرأ على الجملة. نتحدى فيها تغييرا، وذلك بالتخلي عن بعض عناصرها للضرورة وغاية عند المتكلم، وقد عني به علماء البلاغة القدماء يقول الجرجاني في دلائله: "هو باب دقيق المسك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأهم لما تكون إذا لم تبن..."[1]، إذن فالحذف أسلوب مقصود يلجأ إليه المتكلم أو المرسل من أجل إشغال فكر المتلقي للبحث عن التكملة ومحاولة التخمين ليشده أكثر نحو الموضوع ويملأ الفراغات الموجودة داخل النص.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص150.

وقد تنوعت أشكال الحذف، إذ نجد: حذف الحرف وحذف الفعل وحذف الاسم وهذا، وقد ورد في القصيدة صور عديدة للحذف سنبرزها فيما يلي:

1.2.2.1.3 حذف الحرف

أ- حذف حرف النداء: على الرغم من أن الحرف لم يرد في النص سوى مرة واحدة، وفي تلك المرة الواحدة وجد الحذف في قول الشاعرة:

يا صخر وزاد ماء قد تناذره أهل الموارد ما في ورده عار

فالخنساء في هذا البيت نادت أخاها صخر واستعملت حرف النداء "يا" وهي تفيد للقريب وللبعيد، ولكنها حذفت الياء في الشطر الثاني في أهل الموارد والأصل يا أهل الموارد.

ولقد نادت أخاها مرة واحدة لأنه عاش مرة واحدة فقط، ولن يعود حتى ولو نادته في المرات القادمة وقد يئست من عودته.

ب- حذف همزة الاستفهام: وقد ورد مرة واحدة فقط في النص ولكن له دلالة قوية وخاصة كونه جاء في بداية القصيدة إذ تقول الخنساء:

قذى بعينيك أم بالعين عوار أم ذرفت...؟

والأصل هو أقذى بعينيك؟ وهذا الحذف إن دل فإنما يدل على السياق الذي جاء فيه الكلام، وأيضا استعمالها لكلمة "أم" التي تدل على الاختيار بين القذى وبين العين وبين العوار ونجد بأن الشاعرة لا تريد الاختيار بلا جمعتهم في أمر واحد. وبما أن الشاعرة تعلم ما أصابها من حزن وألم وما بهما عينيها فما الداعي لطرح السؤال بل فضلت حذف همزة

الاستفهام وكل هذا من أجل أن تلفت انتباهنا لهذا الأمر ونتأثر بحالتها وقد أقرت بهذا مباشرة.

2.2.2.1.3 حذف الاسم

ونجد أن حذف الاسم في النص اقتصر على الضمير الذي ورد أحيانا في محل الفاعل وأحيانا أخرى مبتدأ، ولم يكن هذا عبثا، بل هو مشروع وله فائدته.

برز الحذف في الأفعال ذرفت، يسيل، ادكرت، تسمن، رتعت، يمشي، أصيب، يمنع...الخ، لم تذكر فواعلها، ودل على حذفها السياق، إن هذا الحذف دليل على خسارة صخر في الحياة، وفقدان الشاعرة لذاتها وهناءها الذي كان صخر منبعه.

وهاب، جريء، الصدر، مهمار، جلد، جميل المحيا، كامل، ورع، مسعار، جمال ألوية، هباط أودية، شهاد أندية، جرار جيش، نحار راغية، ملجأ طاغية، فكاك عامة...الخ. كلها أخبار لمبتدأ تقديره هو "أي صخر".

وإذن فالخنساء لا تقول شعرا إلا لتخبر عن موت أخيها وعن فجيعتها فيه، إن البيت عندها هو نعشه والقصيدة قبره.

3.1.3 الالتفات

1.3.1.3 الالتفات لغة

اللام والفاء والتاء كلمة واحدة تدل على اللي وصرف الشيء عن الوجهة المستقيمة، منه لفت الشيء لويته، ولفت فلانا عن رأيه صرفه. وامرأة لفوت لها زوج ولها ولد من غيره فهي تلفت إلى ولدها.[1]

وجاء في المصباح المنير: التفت بوجهه يمنة ويسر ولفته لفتا من باب ضرب، صرفه الى ذات اليمين أو الشمال ومنه يقال: لفته عن رأيه لفتا إذا صرفه عنه.[2]

2.3.1.3 تعريف الالتفات اصطلاحا

قال الزركشي في البرهان أو هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب أخر تطرية واستدرارا للسامع، وتحديدا لنشاطه، وصياغة لخاطره من الملال والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه.[3]

ونستطيع أن نستنتج أن مفهوم الالتفات اصطلاحا هو أن يعبر المتكلم عن معنى بضمير المتكلم أو الخطاب أو الغيبة ثم انتقل بعد التعبير عنه إلى أخذ من هذه الضمائر مخالفا للأول.

ومثال الالتفات نذكر بيت لعنترة بن شداد

شطت مزار العاشقين فأصبحت عسرا علا طلابك ابنة مغرم.[4]

[1]– أبي الحسين بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، دمشق، دار الفكر، (1399هـ، 1979د)، ج5، ص258.
[2]– أحمد بن محمد بن علي القيومي، المصباح المنير (بيروت مكتبة لبنان 1987م)، ص12.
[3]– بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القران (بيروت، دار المعرفة 1410هـ، 1990م)، ط1، ج 3، ص380.
[4]– أبو عبيدة معمرالمثنى، مجاز القران (القاهرة، مكتبة الخالجي (ث)، ج1، ص23.

وعند دراستنا للالتفاتات في قصيدتنا نجد هناك عدة أنواع للالتفات نذكر أهمها:

1- الالتفات بين الضمائر أي (من المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب).

2- الالتفات بين صيغ الأفعال، أي:

أ- من الماضي إلى الأمر.

ب- من المضارع إلى الأمر.

ج- الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع.

د- الإخبار عن صيغة المضارع بالماضي.

3.3.1.3 الالتفات بين الصيغ العديدة

والأبرز هنا أن أسلوب الالفات برز جليا في قصيدتنا وهذا ما جعل منها تحفة فنية وما زادها جمالا وبرز الالتفات في قولها:

قذى بعينيك... أم ذرفت...، فانتقلت من المخاطب إلى الغائب كأن عيني لذكراه إذا خطرت...، التفات عن المتكلم إلى الغائب وفي الحروب جريء (البيت 8) ثم تقول يا صخر (البيت 9) من الغائب إلى المخاطب.[1]

وأيضا نذكر:

صلب النخيرة وهاب إذا منعوا وفي الحروب جريء الصدر مهمار

هنا انتقلت من المفرد إلى الجمع ثم عادت للمفرد في بيت واحد. وأيضا:

[1]- الأخضر بكاي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، ص74.

ومطعم القوم شحما عند مسغبهم وفي الجدوب كريم الجد ميسار

هنا التفات بين المفرد والجمع في بيت واحد.

1.3.3.1.3 الالتفات بين صيغ الأفعال

يمكن التمثيل له بما يلي:

خطرت، يسيل (البيت 2)، من الماضي إلى المضارع.

تبكي، ولهت (البيت 3) من المضارع إلى الماضي.

ترتع، ادكرت (البيت 12) من المضارع إلى الماضي.

لم تره (البيت 24) الإخبار عن صفة الماضي بالمضارع المقرون بلام الأمر إلى الماضي.

لا يمنع القوم ... ولا يجاوزه (البيت الأخير) وهذا تعبير بالمضارع عن صيغة الماضي، إذا الشاعرة تسرد ما كان عليه أخوها...الخ.

بعد دراستنا للالتفات في قصيدتنا وجدنا بأن الخنساء أكثرت منه وأبدعت في استعماله وانتقلت به كما تنتقل به النحلة في الأزهار، وهذا يدل على حزنها وألمها. وهي لا تثبت على هيئة واحدة فهي أشبه بالطائر المذبوح يتخبط في دمائه، جراء مأساتها وفراق أخيها.

4.1.3 مرحلة التفسير في المستوى التركيبي

من خلال دراستنا للمستوى التركيبي في النص نجد تفاوت وسيطرة الجمل الاسمية على القصيدة، ودلت على الوصف لأن الشاعرة في قصيدتها تصف لنا صفات الشجاعة والبسالة والكرم وما يفسر هذا هو أنها ثابتة ساكنة، فالجمل الاسمية تدل على الثبات والسكون

والخوف من الفناء والموت، ويمكننا استخلاص هذا من خلال حقل الفناء (خلت، أهلها، الدار، رابها، ميتة، فارقني، الحروب، أصيب، الليل، أحجار، الجدوب، وراد ألماء، ما عمرت)

ويمكننا التمثيل من خلال القصيدة في قول الخنساء:

قذى بعينيك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار [1]

فهنا تذكر أخاها وتدعو عينيها للبكاء واعتمدت، المقدمة الطلالية التي كانت معروفة في الشعر الجاهلي.

كما طغت الجملة الخبرية، أيضا في نصها، وأيضا رغم أنها استعملت الجمل الاسمية أكثر في نصها ليخدم غرضها الرثاء وبقسر ما وصلنا إليه كونها خائفة من الفناء إلا أنها لم تستغن على الجمل الفعلية، فقد عملت على المزاوجة بين الجملتين، وهذا ما أكسب النص دلالات ثرية ومعاني دقيقة، ومتداخلة وقد خدمتها الجملة الاسمية كثيرا في قصيدتها فكانت متنفسا لها تستطيع من خلاله التعبير عن صفات صخر الشهم وأيضا تعبيرها عن زمن الماضي الجميل وتخاف من المستقبل الذي يهدد حياتها فهي تبدو لساكنة وثابتة من خلال جملها وخائفة من الفناء.

فمثلما فارق أخاها الحياة هي ستلقى نفس المصير على الرغم من بسالته وشجاعته وكونه صخر اسم على مسمى إلا أنه مات، فما بالك هي، فتبدو في حيرة من أمرها تخاف

[1]– حمدو وطاس، ديوان الخنساء، شرح معانيه ومفرداته، ص45.

الموت والفناء وتريد الابتعاد عن الحاضر الذي سيأخذها، وتتذكر الماضي الجميل من خلال أخيها وهذا يبدو جليا في قولها:

وان صخرا لمقدام إذا ركبـــوا وان صخرا إذا جاعوا لعقار

وان صخرا لتأتم الهداة بـــــه كأنه علم في رأسه نـــــار

جلد جميل المحيا كامل ورع وللحروب غداة الروع مسعـار [1]

ومن خلال هذا نجد بأن التفسير الذي رافق الجمل الاسمية هو خوف الشاعرة من الموت والفناء.

1.4.1.3 مرحلة العودة الى السطح في المستوى التركيبي

في المرحلة الأخيرة نحن بصدد البحث عن الخاصية المتكررة في النص وتكون جديدة، وبعد البحث في مرحلة القراءة والتفسير نصل الى مرحلة العودة الى السطح فامرحلة التفسير هنا نجد بأن الخنساء خائفة من الموت والفناء من خلال استعمالها للحروف والكلمات الدالة على الموت.

فبعد عملية الإحصاء وجدنا بأنها استعملت بكثرة حرف "الراء" بـ 121 مرة بعدها يليه حرف "اللام" وقد تكرر بـ 108 مرة على طول القصيدة، وقد خدم النص كثيرا لأنه حرف جانبي مجهور يستعمل بشدة وبرخاوة أيضا لأنها كانت تشد تارة وترخي مرة أخرى.

وهنا نذكر بعض الكلمات التي اقترنت بحرف اللام والتي تدل على الموت والفناء.

ونذكر منها:

[1]– حمدو وطاس، ديوان الخنساء، شرح معانيه ومفرداته، ص46.

(خلت، أهلها، لذكراه، ولهت، صلب، أمل، لدهر، لولينا، جلد، الحروب، حمال، ألوية، للجيش، لريبة، الليل، ظلمتها).

ويمكن تمثيل هذا بأبيات من القصيدة اذ تقول الخنساء:[1]

قذى بعينك ام بالعين عــوار ام قد ذرفت اذ خلت من أهلها الدار

كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الحديــن مـــدرار

بالإضافة الى اعتمادها على حرف "الميم "بمعدل 87 مرة على طول القصيدة وهو أيضا يحمل نفس صفات حرف "اللام "ووظفته في كلمات تدل على الموت أهمها:

(مدرار، مفتار، ميتة، يوما، مسعار، المحيا، المريرة، مهلكة، مرار)

وقد تجسد هذا في البيت السادس من القصيدة في قولها:

لابد من ميتة في صرفها عبر والدهر في صرفه حول وأطوار

وعلاوة عن هذا استعملت حرف "التاء"سواء مفتوحة او المغلقة ونصنفها في حقل الموت من خلال الكلمات التي وظفت فيها:

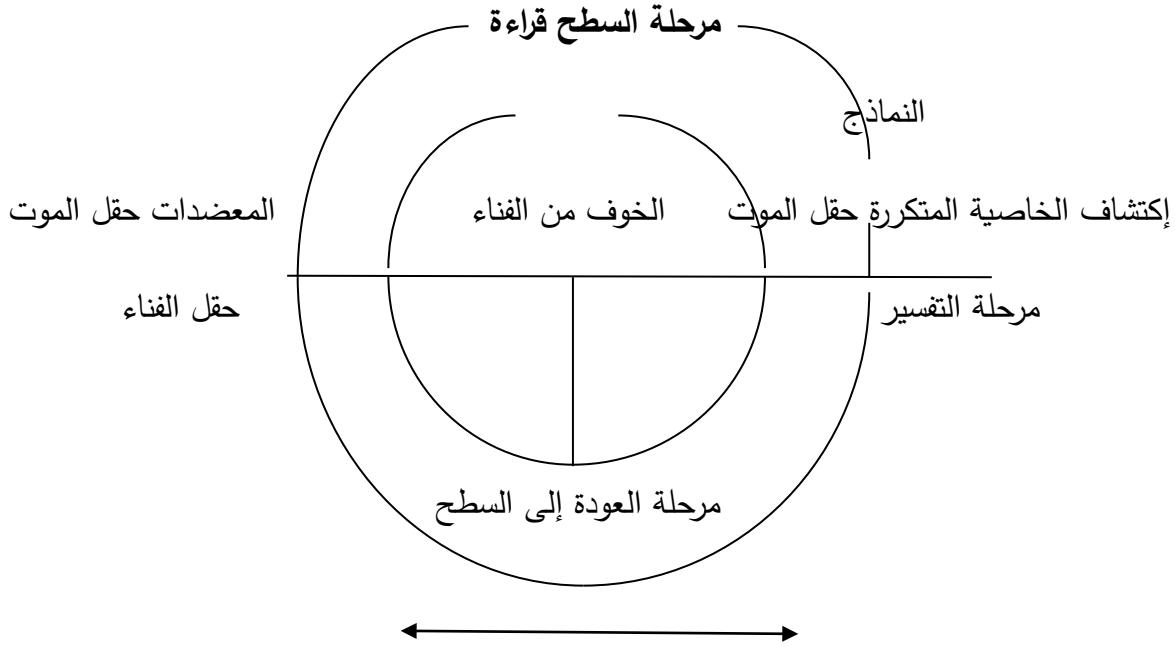
(ذرفت، خلت، خطرت، تبكي، التراب، تنفك، عمرت، ميتة، الذحيرة، معضلة، تأتم، معاتب، خلعته)

ومن هنا نصل الى القول بأن ما توصلنا اليه في مرحلة التفسير لم نخرج عن مجمله في مرحلة العودة الى السطح فهي قد واصلت بنفس الوتيرة الأولى وهي الخوف الذي رافقها على طول القصيدة المدروسة.

[1] حمدو وطاس، ديوان الخنساء ،شرح معانيه ومفرداته ص45

ويمكن تلخيص المراحل الثلاث من المستوى التركيبي على النحو التالي :

2.4.1.3 تلخيص مرحلة المستوى التركيبي عن طريق السياج الفيلولوجي التي ابتكرها ليو سبيتزر



نموذج تحليلي وفق رؤية ليوسبيتزر

2.3 المستوى الدلالي

العدول في الصورة: تعد الصورة من أهم مقومات الشعر باعتبار أن الشعر نص إبداعي، فالشاعر يعبر فيه عن رؤيته بطريقة غير تقليدية ويستخدم أساليب تعبيرية متعددة ومن هذه الأساليب نجد التشبيه، الاستعارة والكناية والمجاز والإحاء والرمز...وغيرها، وكان الشاعر القديم يستخدم هذه الأساليب في شعره، وبرسم الصور الفنية التي تعطي للشعر الصفة الإبداعية التي تتميز بها عن غيره من النصوص حتى يؤثر ويرسم لوحة فنية في ذهن المتلقي.

فالصورة وسيلة للتعبير عن الشعور أو الفكرة في أبسط معانيها عن طريق لجوء الشاعر إلى لاوعي حتى يستمد منها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ليعبر عن فكرة أو شعور أو تجربة مر بها في قصيدته عن طريق خياله الابتكاري الذي يؤدي دورا مهما في تشكيل الصورة الشعرية.

وتسهم اللغة أيضا في تشكيل الصورة الشعرية والشاعر لا يستخدم المعنى المعجمي المباشر، إنما يعيد تشكيله بصورة خاصة أي استخدام التعبير الأدبي الذي ينطوي على الانزياح الأسلوب"...[1]

1.2.3 التشبيه

لغة: هو التمثيل يقال هذا مثل هذا وشبهه.

اصطلاحا: هو عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر وإرادة اشتراكها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه لغرض يريده المتكلم.

[1]– شكري الماضي، مقاييس الأدب مقالات في النقد الحديث، دبي، الطبعة الأولى، 2011، ص 73.

" أو هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة..."[1]وقد ورد التشبيه عدة مرات في قصيدة الخنساء استعملت الشاعرة التشبيه كأسلوب مختلف عن الأسلوب العادي، والذي قد يدفع بالمرء إلى الملل فيأتي التشبيه بصورة فنية متناقصة ليخلص السامع من رتابة الإنصات إلى التشويق والتخيل، فنجد التشبيه في الأبيات التالية:

فنجد مثالا في البيت الثاني

كان عيني لذكراه إذ خطوت فيض يسيل على الخدين مدرار

فقد شبهت الخنساء دموع عينيها وهي تسيل بغزارة على خديها بالمطر الغزير الذي يسيل بغزارة بقولها (فيض) (مبرار).

وكذلك نجد في البيت السابع عشر في قولها:

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

ففي هذا البيت تشبه أخاها بالجبل الذي توقد على قمته نار بقولها (علم) (في رأسه نار) أو بجبل يهتدي به الناس في طريقهم.

وأيضا في البيت الحادي عشر:

وما عجول على بو تطيف به لها حنينان إعلان وإسرار

نرى هنا أن أداة التشبيه محذوفة (فالعجول) –المرأة الثكلى (والعجول) هنا الخنساء إبن الناقة.

[1]– علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعرفة،مصر، ماي 1966، ص 20.

شبهت الخنساء نفسها (بالعجول) التي فقدت ابنها فترتب على ذلك (حنينان) أحدهما تظهره والثاني تخفيه(الحزن، الحنين) كأنها تود القول لمن يلومها أن ما تخفيه من (حزن) و(ألم)هو أضعاف ما تظهره.

وكذلك في البيت الثامن والعشرون في قول الشاعرة:

مثل الرديني لم تنفذ شبيبته كأنه تحت طي البرد أسوار

تقصد الخنساء (بالردين) هنا (الرمح) حيث شبهت أخاها صخر (الرمح) الذي لا يسقط وبها دلالة على عظمته وقوته وشجاعته.

إن استعمال الشاعرة الخنساء للتشبيه العادي دليل على أن الشجاعة والكرم فهي أمور طبيعة عادية في شخصية صخر كما أن الحزن والحنين أصبحا أمران طبيعيان في شخصية الخنساء.

وقد عمل التشبيه دورا مهما على بساطة صورته ولو كان تمثيليا أو ضمنيا أو بليغ لكان أبلغ وأشد تأثير على مسامعنا.

2.2.3 الاستعارة

لغة: رفع الشيء وتحويله من مكان لآخر.

اصطلاحا: هي مجاز قائم على علاقة متشابهة بين المستعار منه والمستعار له.

أو هي " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"[1]

فوجود الاستعارة عند الخنساء فيما يلي:

[1]- أبو هلال العسكري:الصناعتين، ص 295.

- فنجد في البيت اذ تقول 18: للحروب غداة الروع مستعار: استعارة مكنية إذ شبهت الحرب بالنار وحذفت المشبه به ولا يقدر على إشعال النار الحرب إلا الشجاع الجريء وصخر هو الشجاع.

إذ استعارت هنا الشاعرة بمعجم الطبيعة وهو الجماد مثل (حرب)، (نار)...الخ.

- وأيضا في البيت 29: تضيء الليل صورته: استعارة مكنية إذ شبهت صخر بالشيء المضيء المنير، نجم، مصباح وحذفت المشبه به وجاءت لتبين جمال صخر.

إذ استعارت هنا أيضا بمعجم الطبيعة (الجماد) مثل (النجم)،(الليل)،(مصباح)،(نير)...الخ.

- وكذلك تقول في البيت21: وحده يسدي ونيار:استعارة مكنية إذ شبهت الدهر بالإنسان الحائك فحذف المشبه به فالدهر هو الذي نتململ في ثنايا ما هو مقدر لنا.

استعارت الخنساء هنا بمعجم الطبيعة وهو (الدهر).

- و أيضا في البيت10: مشى السبنتي إلى هيجاء معضلة ...الخ، وهي استعارة تصريحية إذ شبهت صخر بالنمر وحذفت المشبه صخر وتركت قرينة دالة عليه السبنتى (النمر)والعلاقة بها الشجاعة والقوة.

استعارت هنا الخنساء "بمعجم الحيوان" (السبنتى) وجمعت بين معجم الحيوان والإنسان بالشجاعة والقوة.

- ونجد قولها في البيت14: صخر وللدهر احلاء وإمرار.استعارة مكنية إذ شبهت الدهر بالشر دب الذي يتصف بالحلاوة والمرارة.

استعارت من " معجم الطبيعة " (الدهر)

- أما في البيت 34 في قولها: حالفه البؤس: استعارة مكنية إذ شبهت البؤس بالإنسان فالحلف ميثاق واجب التنفيذ.

استعارت هنا الخنساء "بمعجم الحزن والحقد والتفجع" (البؤس).

من خلال ما توصلنا إليه في دراستنا للاستعارة نجد إنها جعلت المعنى أكثر ثراء واشد دلالة.

فهي ظاهرة حركية تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية ويتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية وينتجعن هذا كله حركة كلية.

وبهذا استطاعت الخنساء أن تثبتها فينا حتى نتأثر بها ونندمج معها ونتجاوب لها.

3.2.3 الكناية

لغة: من كنيت أو كنوت بكذا عن كذا إذ تركت التصريح به

اصطلاحا: لفظ أريد به غير معناه الموضوع له مع إمكان إرادة المعنى الحقيقي لعدم نصب قرينة على خلافه.

"أو هي كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بينهما"[1].

نجد أن الكناية وردت بشكل كبير لدى الخنساء حيث كانت خادمة للنص مؤثرة على المتلقي.

[1]– إبن الأثير،الممثل السائر، ج2، ص 182.

في البيت1 قذى بعينيك...وهي كناية عن الحزن.

نجد أن الخنساء انحرفت عن المعنى الأصلي وتركت كلمة تشير إلى الحزن وهي قذى التي تدل على البكاء لتحقيق قيمة جمالية، ونجد بعض منها ما يدل على الشجاعة، مثل: جريء الصدر، حمال ألوية، هباط أودية، شهاد أندية.

– إنزاحات الخنساء عن المعنى الأصلي وهو الشجاعة وتركت بعض الصفات التي تدل عليها...جريء، حمال...إلخ.

وهو خروج عن المألوف.

– أما (هباط أودية) فهي تقصد هنا كثرة الترحال والسفر.

– (شهادة أندية) والنادي هو المكان المهيأ لجلوس القوم فيه.

– (للجيش جرار) تعبيرا عن شجاعة.

– (نحار راغية ملجاءُ طاغية) هنا الكناية عن كرمه هو يذبح الراغية (الناقة) لإكرام ضيوفه أو إطعام المساكين.

– (أما ملجاءُ طاغية) فالكناية فيها على شهامته وخصاله الحميدة فكثير ما يحتمي به الضعفاء من الطغاة.

– (ودونه من جديد التراب أستارُ) وهنا انزياح في المعنى عن موته الحديث.

– (إذ جاعوا لعقار) وتقصد بيه الكرم من خلال توضيفيها الانزياح.

– (إن صخر لمقدام إذ ركبوا) تصف شجعاته وإقدامه فنزاحت عنى المعنى الأصلي.

- (لا نراه وما في البيت يأكله) كناية عن شدة القناعة.

- (طلق اليدين) كناية عن كرمه والسماحة.

- (فرع لفرع غير مؤتشب) انزياح للحديث عن النسب الأصيل.

- (لم تراه جارة يمشي بساحتها لريبة) كناية عن العفة.

من خلال دراستنا للكناية في شعر الخنساء نلاحظ أن النص مليء بالكناية وأغلبها تغوص حول مكارم وأخلاق صخر وشجاعته حيث وطفت الشاعر الكناية بأسلوب الانزياح عن المعنى الأصلي لها وهذا حتى تحقق قيمة جمالية تؤثر على المتلقي.

فالكناية عندها زادت من شاعرية النص وتغني معانيه وتعمق دلالته وأردت الخنساء بها أن تبعث صخر من جديد وأرادت أن تجمع بين عالمها الحقيقي وعالم صخر الغائب الوهمي حتى تطمئن نفسيا وتنقص من شدة حزنها.

4.2.3 الاعتراض

"هو كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، ولو أسقط لبقي الأول على حاله ويكون بين القسم وجوابه وبين الصفة والموصوف وبين المعطوف والمعطوف عليه "[1].

ونجد منه مذكور في القصيدة في الأبيات الأولى منها:

1- كأن عيني – لذكراه إذ خطرت – فيض يسيل على الخدين مرارُ بيت (2) فالتركيب (لذكراهُ إذا خطرت) ورد معترضا ضمن اسم كأن (عيني) وخبرها (فيض) وهو- وإن أمكننا

[1]- ابن الأثير،المثل السائر ج2، ص 172.

حذفه مع المحافظة على المعنى الأساسي – ويفيدنا ويعمق تصورنا للحالة التي تشعر بها الشاعرة وكأنها – هنا – تحضنا على تذكر صخر والبكاء معها.

2– تبكي لصخرٍ – هي العبرى وقد ولهت – ودونه من جديد التراب أستار (13) جملة هي العبرى وقد ولهت هي جملة اعتراضية وردت بين الحال وصاحبه إذ شطر الثاني من البيت هو جملة حالية.

3– تبكي خنساء على صخر – وحق لها – إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار (5) جملة (وحقلها) جاءت معترضة وهي هنا تبين ضرورة البكاء على صخر.

يبدو أن الاعتراض في هذه الأبيات لم يأت متكلفاً ولا مقحماً، بل هو يضيف الزيادة المعنى ويغني النص ويربط المتلقي بخطوط شفافة لكنها قوية ويبدي لنا صوراً يخيل إلينا أول وهلة أنها شفافة لكنها قوية، فهو رد الاعتراض في شعر الخنساء فأفاد الكلام وقواه.

5.2.3 التوكيد

"يبدو أن الخنساء كانت مولعة بهذه السمة الأسلوبية والبلاغية ولعاً شديداً فهي تستعملها بطرق شتى في تراكيب مختلفة من دون أن نشعر ببرودة التكلف – فالشاعرة منذ أن نبغت في الشعر همها الوحيد هو الإشادة بأخيها صخر، الذي فجعت به فهي تقرر صفاته. ثم تؤكدها لتستفذ مرارة الفقد وحرارة الأسى"[1].

– ونلمس التوكيد في النص كثيراً ومتنوعاً، نجده معروضاً ب (إن)التوكدية مقرونا باللام، وحينا نشعر به من خلال التكرار ونجده حين ورد في صيغ دالة على صفات المروءة والكمال وأخر عن طريق النفي والإيجاب...إلخ

[1]– بكاي الأخذري، مذكرة لنيل شهادة ماستر 2004–2005، ص 82.

1/ استعمال إن التوكدية وقد ورد فيما يلي:

1- إن الدهر ضرار: ف (إن) حرف مشبه بالفعل غرضه التوكيد البيت (5)

2- فإنما هي إقبال وادبار } استعمال إنما تفيد القصر وهو لا يخرج عن إطار التوكيد.

3- فإنما هي تحنان وتسجار

4- وإن صخر لوليا وسيدنا } إن صخراً... لنحار البيت (15)

إن صخر لمقدام } إن صخراً لعقار البيت (16)

فـ(إن) هنا لها وظيفة التوكيد ووردت مقرونة مع للام التوكيد وورد اللام هنا يجيء لطرب من المبالغة وفائدته أنه إذ عبر عن أمر يعد وجوده.

- وقد ورد التوكيد أيضاً عن طريق الصيغة كصيغ المبالغة الدالة على اتصاف صخر بها وصف من شجاعة وكرم وعفة.

كما أن الأسلوب التقديم والتأخير وظيفة توكيدية، وللتكرار أيضاً دلالة في التأكيد...

6.2.3 التجريد

يعد سمة أسلوبية وظاهرة بلاغية مهمة وهو: "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب"[1].

[1]- إبن الأثير، الممثل السائر، ج2، ص 450.

وقد ورد التجريد في مطلع القصيدة إذ تقول الشاعرة

قذى بعينيك أم بالعين عوار...

والخنساء هنا إنما تقصد: قذى بعيني أم بالعين عُوار فعدلت عن صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب وكأنها: منذ البداية – تريد التخلص من حالة البؤس التي تحيط بها أو البحث عمن يحملها عنها أو يواسيها أو يشاركها فجيعتها وحرنها وآلامها .... على الأقل.

لكن الشاعرة لم تستعمل هذا الأسلوب إلا مرة واحدة لأهمية وروده في مطلع القصيدة لا بعارض مع الأسلوب التوكيد الذي استعملته الشاعرة لتأكيد حالتها البائسة.

لنقل أن الشاعرة تعيش حالة حيرة وتردد في بداية القصيدة، ثم ما تنفك هذه الحالة في الانقشاع بنهاية البيت الأول لتقرر فيما بعد أزمنتها الحادة وتؤكدها " ويشير الانتقال اللطيف من عينك "أي عين المخاطب إلى العين" عماماً إلى عيني في البيت الذي يلي المطلع لـ كأن عيني، أن الخنساء انتقلت بلطف ولم تشأ أن تخض مشاعرنا ونحن على عتبة عالم قصيدتها".[1]

7.2.3 مرحلة التفسير على المستوى الدلالي

من خلال دراستنا للمستوى الدلالي في النص نجد تفاوتا على مستوى الصور البيانية بين كل من الاستعارة والكناية والتشبيه فنجد أن النص مليء بالكناية على حساب الصور البيانية الأخرى فالكناية قرينة من الواقع أكثر من غيرها فاستطاعت الخنساء من خلال تكرارها للكناية أن تفسر حالة شعورية بداخلها، وتعبر عنها بكل بساطة وأرادت من خلال

[1]– البكاي الأخذري، رسالة لنيل ماجيستر، 2004–2005 ص 83.

الكناية أن (تبعث صخر من جديد) ،وأن (تجمع بين عالمها الحاضر وعالمه الغائب حتى تشعر وكأن صخر موجود طوال الوقت بجانبها).

والهدف منها الاطمئنان والتقليل من الحزن والألم الذي ينتابها تبكي صخر هي العبرى وقد ولهت، ودونه من جديد التراب أستارُ – كناية عن موته الحديث.

واستخدمت الشاعرة الطبيعة بكثرة كالماء، الأرض، النجم، الليل، الأحجار وكذلك الحيوانات كالنمر والناقة والراغية...إلخ.

ومن المعلوم أن الطبيعة في هذا المرثي لا تصور على أنها حقيقة قائمة بذاتها وإنما تصور من خلال نفس الشاعرة أي أن الخنساء تحاول إسقاط مشاعرها على هذه الأشياء، ويتضح لنا أن الخنساء لم تلجأ إلى وصف مظاهر الطبيعة وصفاً تقريرياً بل نراها تشرك هذه المظاهر بتجربتها المؤلمة. وهذا دليل على شدة الإحساس بمرارة فقد الأشياء وشدة المعناة فاستعملت الناقة لتبين مدى حبها لصخر وحزنها عليه.

فشبهت نفسها بالناقة التي تحنُ على والدها حيث تقول:

وما عجول على بوٍ تطيف بـــــه لها حنينان إعلان وإسرار

ولما شبهت صخر بالسبنتى:

مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة له سلاحان أنياب وأظفارُ

تلخيص مرحلة المستوى الدلالي عن طريق السياج الفيلولوجي التي ابتكرها ليوسبيتزر في الإضاءة الأسلوبية.

8.2.3

مرحلة العودة الى السطح في المستوى الدلالي

في هذه المرحلة نجد في الحقل الدلالي مجموعة من المعاجم المتعددة والمتكررة غير استذكار الغائب "صخر"، ونذكر منها:

معجم الطبيعة والذي يتكون من جماد وحيوان، فافي الجماد نذكر مثلا: (الماء، الأرض، الوادي، النجم، الليل، الأحجار، التراب، النار، الاستار).

ونمثل هدا من خلال قولها:[1]

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد التراب أستـــار

يا صخر وراد ماء قد تنـــــــاذره أهل الموارد ما في ورده عـــار

وان صخر لتأتم الهداة بـــــــه كأنه علم في رأسه نـــــــار

فبت ساهرة للنجم أراقبـــــــــه حتى اتى دون غور النجم استار

أما المعجم الثاني فيه كلمات أخرى تشمل أسماء لبعض الحيوانات منها:

(السبتني، الناقة ن العجول، الراغية)

ونمثل هذا في قولها:[2]

وما عجول على بو تطيف بـــه لها حنينان أعلان وسرار

مشى السبتني الى هيجاء معضلة له سلاحان انياب وأضفار

[1] حمدو وطاس ،ديوان الخنساء شرح معانيه ومفراداته ص45

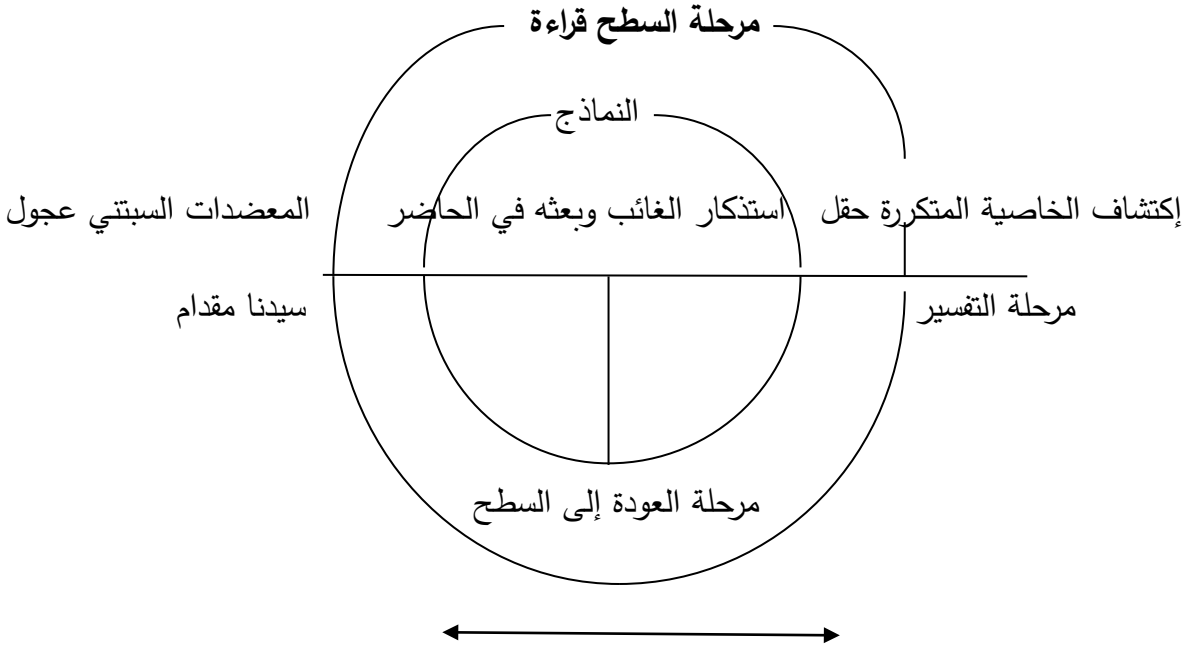
[2] حمدو وطاس ، ديوان الخنساء شرح معانيه ومفرداته ص45.

أما المعجم الثالث وهو المعجم الذي تجلت فيه صفات صخر من شجاعة ومكارم...(لولينا، سيدنا، مقدام، كريم، نحار، حمال، جبار، طاغية، مسعار، السيد، مسعار، هباط)

وتجلى هذا من خلال قولها:[1]

حمال ألوية هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار

نحار راغية ملجأ طاغية فكاك عانية للعظام جبار



نموذج تحليلي وفق رؤية ليوسبيتزر

[1] المرجع نفسه ص46

الخاتمــة

وفي الأخير ها نحن قد وصلنا الى نهاية عملنا هذا والذي يهدف إلى إبراز مجموعة من الخصائص الأسلوبية التي قمنا بتحليليها وفق منهج أسلوبي جديد عن طريق اتباع الدائرة الفيلولوجية والتي تجلت في تحليل مستويات النص الإيقاعية الداخلي والخارجي والدلالي والتركيبيي، والتي توصلنا اليها من خلال مجموعة من النتائج رصدت تجربتها الشعرية المتمثلة في:

1- أن الصوت أساس البناء الشعري، إذ لا يمكن الاستغناء عنه لأنه ليس حيلة وإنما هو ضرورة من ضروريات الشعر فالصوت مرآة عاكسة لمشاعر وأحاسيس الشاعرة.

2-اعتماد الخنساء على البحر البسيط لبساطة تفعيلاته وهي كالاتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

3-طغيان الأصوات المجهورة على القصيدة دون المهموسة وذلك لتعبير عن مشاعر الشاعرة والقوة في التعبير.

4-تنوع الجمل بين الاسمية والفعلية والخبرية. وغلبة الجمل الاسمية

5-طغيان حقل الحب على باقي الحقول الدلالية الأخرى وذلك لما يحمله من دلالة حول الاشتياق وحب الشاعرة لأخيها صخر.

6-طغيان حقل التفجع والحسرة والألم مع استعمال حقل الطبيعة والإنسان لدلالة على حبها وحزنها لصخر وهو تعبير عن خلجات النفس.

7-وظفت الشاعرة كل المشتقات بصيغها أوزانها المختلفة في سياق الرثاء وهو غرضها الوحيد من أجل تخليد أخيها حيا أو ميتا.

8-كشف البحث عن الظواهر النحوية في شعر الخنساء والمتمثلة في الحذف والتقديم والتأخير في الجملتين الاسمية والفعلية.

9-نلاحظ سيطرت الجمل الخبرية على النص فيما لم نجد إلا جملا إنشائية قليلة جدا تتمثل في الاستفهام (قذى بعينك أم بالعين عوار؟) والنداء يا صخر.

10- العمل بالأسلوبية الحديثة من خلال فردانية لويس بيتزر اعتماد على الدائرة الفيلولوجية

11- أما فيما يخص الدائرة الفيلولوجية فقد توصلنا الى مجموعة من النتائج وهي أبرزها أنها تقوم على ثلاثة مراحل: مرحلة القراءة وفيها قمنا بقراءة شاملة للقصيدة على ثلاث مستويات الايقاعي والتركيبي والدلالي ولابد للخروج بسمة واحدة تجمع المستويات الثلاث وللأمانة العلمية اعتمدنا في هذه المرحلة على مذكرة الماجستير، للبكاي الأخذري

لننتقل بعدها الى مرحلة الثانية وهي مرحلة التفسير ففسرنا المستويات الثلاثة (الايقاعي ن التركيبي ن الدلالي) لنخرج بنفس السمة الاولى الفقد والتفجع وفي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة العودة الى سطح وفيها بحثنا عن سمات أخرى جديدة في المستويات الثلاثة و لكننا في الأخير لم نخرج عن سمة الفقد والتفجع وقد رافق كل مرحلة رسم تمثيلي نوضحها من خلاله .

من هنا نصل إلى القول أن قصيدة الخنساء عرفت كيف تجد طريقا إلينا من خلال إيقاعها المميز وصورها المتنوعة وتراكيبها الرصينة ومعجمها الشعري المتناسق مما جعلها تحفة أدبية تمتد من الماضي إلى المستقبل.

وفي الأخير لا نزعم في عملنا الكمال، فجدير بقراءة أخرى أن تضئ لنا أشياء غفلنا عنها في البحث.

الملحق

نبذة مختصرة عن حياة الشاعرة

مولدها: هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشرب السلمي، واحدة من أبرز شاعرات العرب منذ العصر الجاهلي وحتى الساعة، ولدت تماضر ولم يسجل يوم ميلادها أحد، فلم تكن هناك وثائق تسجل مثل هذه الأحداث، ولم يكن هناك من يتبأها بالذيوع والشهرة، حتى يهتم باليوم الذي ولدت فيه تماضر[1].

سيرة الشاعرة

تجمع الخنساء في نفسها صفات جعلتها ذات مكانة مرموقة في عصرها فقد جمعت المروءة والشهامة والبطولة والوفاء والإخلاص إلى جانب تفوقها في الشعر وخاصة الرثاء وكذلك إيمانها العميق بعد إسلامها.

وعرفت الخنساء، (الخنس تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة) ولقد تميزت الخنساء بحرية الرأي وقوة الشخصية وأثبت قوة شخصيتها من خلال رفضها الزواج من " دريد بن الصمة " أحد فرسان بني حشم حيث تقول معلنة رفضها له:

آ تخطبني هبلت على دريد وقد طردت سيد أل بـــــدر

معاذ الله ينكحني حبركـــي يقال أبوه من جشم بن بكر

ولو أمسيت في جشم هديا لقد أمسيت في دنس وفقر[2]

وقد أرادت الزواج من أحد بني قومها، فتزوجت من ابن عمها رواجه بن عبد العزيز السلمي وأنجبت منه ولدا يدعى عبد الله، إلا إنها لم تدم طويلا معه لأنه كان يقامر ولا يكترث بماله.

---

[1]– الخنساء تماضر (الديوان) شرح حمد وطاس، دار المعرفة بيروت، سنة 2006، ص 05.

[2]– الخنساء (الديوان) عبد السلام الحوضي، ص 06.

ثم تزوجت من ابن عمها مراس بن أبي عامر السلمي وأنجبت منه أربعة أولاد هم : يزيد، معاوية، عمرو، وعمرة[3]. وتعد الخنساء من أهم الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في عصرين: عصر الجاهلية، عصر صدر الإسلام، وعرفت بحبها الشديد لأخويها صخر ومعاوية وتميزت عن الآخرين في التعبير عن حبها لهما، وعن الحزن البليغ ألمها اللذان خلفانه لها.

بيئة الخنساء

تحددت بيئة الخنساء بمولدها في البداية الحجازية في عصر الجاهلية فبيل الإسلام، وليس كما يعتقد أهل البادية همجية تفصل بينهم الحروب، فقد كانت لهم معارفهم التي عملت في إنضاجها أذهانهم الصافية، ونظرتهم إلى الطبيعة وإلى الحياة، ولعل أهم ما اتسمت به البيئة في توضيح شخصية الخنساء هو تشكل القبيلة من ثلاث طبقات.

1-صلة الدم بين الأبناء والنسب وفقهُما تقوم القبيلة.

2-العباد المجلوبون من البلاد الأجنبية المجاورة خاصة الحبشة.

3-الموالي وهم عتقاء القبيلة.

وهذا يدل على أن الخنساء من بنات الأشراف والسادة كان منزلة سامية فكانت تختار أزواجها وتتركهم أن لم يحسنوا معاملتها[4].

الطبيعة عند الخنساء:

لقد عمدت الخنساء في بعض ميراثيها إلى اثراء عنصر الطبيعة في إبراز صورة فجيعة والألم، والحزن الذي تعيشه محاولة بذلك نقل فجيعتها من إطارها الذاتي الخاص الضيق إلى إطار عام وأشمل حتى تستطيع إيصال هدفها للآخرين فتقول:

---

[3]- حسين عبد الجليل يوسف، دراسة وتطبيقية في شعر الخنساء، 2007، ص 11.

[4]- الخنساء، (الديوان)، ص 07.

فخر الشوامخ من قتله وزلزلت الأرض زلزالها

وزال الكواكب من فقده وحللت الشمس أجلالها[5]

وقد وصفت الخنساء صخر معاوية ومن خلال القصيدة قمران في النادي فقالت:

كان صخر جنة الزمان الأكبر، وكان معاوية القائل الفاعل وقالت: أما صخر فجمر الكبد وإما معاوية فسقام الجسد تقول في صخر:

أعيني جواد بالدموع على صخر على البطل المقدام والسيد الغمر

لبيك عليه من سليم جماعة فقد كان بساما ومختصر القدر

كما قالت:

ألا أبكي على صخر وصخر ثمالنا إذا الحرب هرت واستمر مريرها

أقام جناحي ربعها وترافدوا على صعبها حتى استقام عسيرها[6]

ومن هنا فإن الخنساء تعتبر أخويها صخر ومعاوية من أهم الأشخاص في حياتها إلى درجة أنها تراها القمران اللذان ينيران حياتها المظلمة كما أنها كانت تصفها بالأسدان وهذا يدل على شجاعتها.

خبر قتل صخر أخو الخنساء

توفي صخر سنة 615م في يوم ذات الأثل[7]، وكان يومئذ بنو خفاف متساندين وعلى بني خفاف صخر بن عمرو بن الشريد وعلى بني عوف أنس بن عباس فأصيب صخر يومئذ بطعنة طعنه إياها رجل يقال له ربيعة بن ثور، وقد مر طبيب بصخر بعدم طال مرضه فرآه ما

---

[5]– الخنساء، (الديوان)، عبد السلام، الحوضي، ص 33.

[6]– الخنساء، الديوان، ص 57–58.

[7]– ذات الأثل موضع بين نبي ديار، أسد وديار بني سليم.

به وقال سيشق عنه فيفيق فبينما هو ذات يوم إذ أقبل عائد يعوده وامرأته سلمى على باب الخباء فقال لها: كيف أصبح خر الغداة.

وكيف بات البارحة فقالت لا حي فيرجى ولا ميت فيعنى ولقد لقينا منه الأمرين، فسمعها فغضب كثيرا وقال لها لما قلت ذلك فأجابت بأنها صادقة فازداد غضبه وقالت أمه لا تزال بخير ما رأيناه سواده فينا، فسمعها صخر يقول:

أرى أم صخر لا تمل عيادتـــي وملت سلمى مضجعي ومكاني

وما كنت أخشى أن أكون جنازة عليك ومن يغتر بالحدثـــــان

الخنساء وعمر بن الخطاب

في أيام الخليفة بن الخطاب رضي الله عنه جاء إليه بعض أصحابها وأهلها وشكوا إليه حالها وطلبوا منه احضارها ونصحها لعلها ترجع عن حدادها وحزنها. فلما شاهد عينها الغائرتين من كثرة البكاء قال لها: ماذا دهاك يا خنساء؟ ما الذي أورى بك إلى هذا الحال؟ فأجابت: بكائي لفحول مضر جعلني على هذه الحال.

فعاتبها وطلب منها أن تحتمي بالإسلام الذي يحرم مثل ذلك وأن الموت نصيب كل إنسان.

قصيدة الخنساء قذى بعينك

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ

تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ

تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَرَت لَها عَلَيهِ رَنينٌ وَهيَ مِفتارُ

تَبكي خُناسٌ عَلى صَخرٍ وَحُقَّ لَها إِذ رابَها الدَهرُ إِنَّ الدَهرَ ضَرّارُ

لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَر وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

قَد كانَ فيكُم أَبو عَمروٍ يَسودُكُم نِعمَ المُعَمَّمُ لِلداعينَ نَصّارُ

صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصارُ

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ

مَشى السَبَنتى إِلى هَيجاءَ مُعضِلَةٍ لَهُ سِلاحانِ أَنيابٌ وَأَظفارُ

وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِدَّكَرَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ

لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ

جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعارُ

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَه مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ

لَقَد نَعى اِبنُ نَهيكٍ لي أَخا ثِقَةٍ كانَت تُرَجَّمُ عَنهُ قَبلُ أَخبارُ

فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ

وَلا تَراهُ وَما في البَيتِ يَأكُلُهُ لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَحنِ مِهمارُ

وَمُطعِمُ القَومِ شَحماً عِندَ مَسغَبِهِم وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ ميسارُ

قَد كانَ خالِصَتي مِن كُلِّ ذي نَسَب فَقَد أُصيبَ فَما لِلعَيشِ أَوطارُ

مِثلَ الرُدَينِيِّ لَم تَنفَذ شَبيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحتَ طَيِّ البُردِ أُسوارُ

جَهمُ المُحَيّا تُضيءُ اللَيلَ صورَتُهُ آباؤُهُ مِن طِوالِ السَمكِ أَحرارُ

مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ ضَخمُ الدَسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوارُ

فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخّارُ

في جَوفِ لَحدٍ مُقيمٌ قَد تَضَمَّنَهُ في رَمسِهِ مُقمَطِرّاتٌ وَأَحجارُ

طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجرٍ ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمّارُ

لَيَبكِهِ مُقتِرٌ أَفنى حَريبَتَه دَهرٌ وَحالَفَهُ بُؤسٌ وَإِقتارُ

وَرِفقَةٌ حارَ حاديهِم بِمُهلِكَةٍ كَأَنَّ ظُلمَتَها في الطِخيَةِ القارُ

أَلا يَمنَعُ القَومَ إِن سالوهُ خُلعَتَهُ وَلا يُجاوِزُهُ بِاللَيلِ مُرّارُ

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم

1_المصادر:

_ديوان الخنساء تماضر،حمدو وطاس، بيروت 2004

2_المراجع:

1- إبراهيم عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،الأردن 1982

2- ابن أثير ضياء الدين، المثل السائر،في أدب الكاتب والشاعر ج 2،المكتبة العصرية ، لبنان 1999

3- ابن راشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر،دار صادر لبنان ط1 ،2003.

4- ابن سنان الخفاجي،سر الفصاحةدار الكتب العلمية، لبنان 1980

5- أبوزيد القرشي، جمهرة أشعار العرب،داربيروت لبنان،1980

6- أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية ،لبنان ،1998

7- أحمد بن محمد بن علي القيومي، المصباح المنير،1987.

8- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين العاصرة والتراث، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة

9- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القران ج3 ط1 ،بيروت،1990

10-جرجاني عبد القاهر،دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، 1978.

11-جمال بن براهيم القرش، دراسة المخارج والصفات، 2012.

12-رابح بوحوش، في لسانيات وتحليل النصوص، ط2: الأردن 2009

13-رحمن غركان، الأسلوبية بوصفها مناهج، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت،1435هـ 2014م

14-شكري ماضي،مقايس الأدب، مقالات في النقد الحديث،دبي 2011.
15-عبد المالك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية،د.م.ج،الجزائر 1992

16-علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة دار المعرفة، مصر، ط5، 1966.
17-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ط1، دارالأفاق العربية ،مصر 2008
18-فضل صلاح،علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الآفاق، لبنان، 1985.
19-فضل صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مصر 1984
20-مجلة فصول 1984.
21-محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية.
22-محمد علي الهاشمي العروض الواضح وعلم القافية دار البشائر الإسلامية، 1998.
23-مسدي عبد السلام الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982.
24-منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات الاتحاد الكتاب العرب سوريا، 1960.
25-مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم مكتبة غريب، القاهرة
26-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة الجزائر،2007
27-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية ،الرؤية والتطبيق ,دار المسيرة ،ط1ن2007

3_الكتب المترجمة:

28- بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضري، سوريا، 1994

4_المعاجم:

1- إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2 ،1990.

2- ابن المنظور، ابو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج1، الطبعة الأميرية. القاهرة مصر،1300هـ
3- أبي الحسين بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، 1979.
4- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ط1، 2001.
5- الزمخشري جاز الله، أساس البلاغة، ج1، بيروت للطباعة والنشر، 1998.

5_الرسائل العلمية:

1_البكاي الاخذري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير 2004-2005.

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير
اهداء
مقدمة أ_ب
1. الفصل الأول : ماهية الأسلوب والاسلوبية 1
1.1 تمهيد..... 2
2.1 مفهوم الأسلوب لغة..... 2
1.2.1 عند العرب..... 2
2.2.1 عند الغرب..... 3
3.1 تعريف الأسلوب اصطلاحا..... 4
1.3.1 عند الغرب..... 4
2.3.1 عند العرب..... 5
1.2.3.1 تعريف ابن قتيبة (ت276ه) 6
2.2.3.1 يعرفه عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) 6
3.2.3.1 تعريف ابن حازم القرطاجني (ت 634ه) 6
4.1 الأسلوبية..... 7
1.4.1 الأسلوبية لغة عند العرب..... 7
2.4.1 الأسلوبية اصطلاحا عند الغرب..... 8
3.4.1 الأسلوبية عند العرب القدامى..... 10
4.4.1 الأسلوبية والتصور النقدي العربي..... 10
5.4.1 الأسلوبية عند المحدثين العرب..... 11
6.4.1 الأسلوبية اصطلاحا عند العرب..... 12
5.1 الأسلوبية الفيلولوجية..... 15

6.1 دينامية الدائرة وأهم نقاطها..... 18
1.6.1 أهم النقاط الدائرة الفيلولوجية عند سبيتزر..... 19
2.6.1 غايات الدائرة الفيلولوجية..... 20
1.2.6.1 المستوى النفساني..... 20
2.2.6.1 المستوى الاجتماعي والتاريخي..... 20
3.6.1 ضوابط منهج الدائرة الفيلولوجية..... 21
4.6.1 الاعتراضات والمآخذ التي وجهت للنظرية..... 21
2. الفصل الثاني : البناء الايقاعي في قصيدة الخنساء_بحث في فردانية ليو سبيتزر_..... 23
1.2 تمهيد..... 24
2.2 الإيقاع الخارجي 24
1.2.2 مفهوم الإيقاع..... 24
2.2.2 علاقة بحر البسيط بالقصيدة 25
3.2.2 القافية..... 28
3.2 الإيقاع الداخلي..... 30
1.3.2 البنية الصوتية للنص 31
2.3.2 التكرار والترديد وأثرها الدلالي في شعر الخنساء..... 34
3.3.2 التكرار البسيط..... 36
1.3.3.2 تكرار الصوت..... 36
2.3.3.2 تكرار الكلمة..... 37
4.3.2 التكرار المركب ودلالته..... 38
5.3.2 دراسة مخرج حرف الراء..... 40
1.5.3.2 تعريف الحروف..... 40
2.5.3.2 مفهوم المخرج..... 40

3.5.3.2 المعنى السيميائي لاسم صخر..... 41
4.2 مرحلة التفسير في المرحلة الأولى، الإيقاع الداخلي، الخارجي..... 42
1.4.2 الأثر الصوتي النفساني على حرف الراء..... 42
2.4.2 الفقد والتفجع عن الخنساء..... 43
3.4.2 مرحلة العودة إلى السطح في المستوى الإيقاعي..... 45
2. الفصل الثالث : البناء التركيبي والدلالي _بحث في الأنساق الفيلولوجية_ 48
1.3 المستوى التركيبي..... 49
1.1.3 دراسة الجملة في قصيدتنا 49
1.1.1.3 الجملة بين الإخبار والإنشاء..... 50
2.1.1.3 الجملة بين النفي والإثبات..... 51
3.1.1.3 الجملة بين القصر والطول..... 51
4.1.1.3 الجملة وامتدادها الزمني..... 52
2.1.3 العدول على مستوى التركيب..... 53
1.2.1.3 التقديم والتأخير..... 54
2.2.1.3 الحذف..... 56
1.2.2.1.3 حذف الحرف..... 57
2.2.2.1.3 حذف الاسم..... 58
3.1.3 الالتفات 58
1.3.1.3 الالتفات لغة..... 58
2.3.1.3 تعريف الالتفات اصطلاحا..... 59
3.3.1.3 الالتفات بين الصيغ العديدة..... 60
1.3.3.1.3 الالتفات بين صيغ الأفعال..... 61
4.1.3 مرحلة التفسير في المستوى التركيبي..... 61
1.4.1.3 مرحلة العودة الى السطح في المستوى التركيبي..... 63

2.4.1.3 تلخيص مرحلة المستوى التركيبي عن طريق السياج الفيلولوجي التي ابتكرها ليو سبيتزر 66
2.3 المستوى الدلالي..... 67
1.2.3 التشبيه..... 67
2.2.3 الاستعارة..... 69
3.2.3 الكناية..... 71
4.2.3 الاعتراض..... 73
5.2.3 التوكيد..... 74
6.2.3 التجريد..... 75
7.2.3 مرحلة التفسير على المستوى الدلالي..... 76
8.2.3 مرحلة العودة الى السطح في المستوى الدلالي..... 78
الخاتمة..... 80
الملحق..... 83
قائمة المصادر والمراجع..... 91
فهرس الموضوعات..... 94