تحليل الخطاب الشعري
- رثاء صخر نموذجا -

الدكتور نور الدين السد
- جامعة الجزائر

إن المقاربة التي نعتمدها في تحليل الخطاب الشعري هي المقاربة الأسلوبية الاحصائية ومن خلالها نحاول وصف الظاهرة المدروسة ثم ننتقل الى تحليلها وتأويلها مع التحرز من إطلاق الأحكام المعيارية والارتجالية .

إن الأسلوبية تعتمد في تحليل النصوص أدوات إجرائية قادرة على وصف البنى السطحية والبنى العميقة في الخطاب الأدبي كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة ، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص فهي حين تدرس البنية الموسيقية في الخطاب الشعري تحاول استثمار جميع الحقول المعرفية التي لها علاقة بهذا المجال مثل : علم العروض ، علم القوافي ، علم الأصوات ، علم البديع ، علم الصرف والاحصاء وتستعين بمنجزات العلوم الإلكترونية كالحاسوب وجهاز راسم الذبذبات وذلك عند قيامها بدراسة مخبرية تحدد الظاهرة المدروسة تحديداً فيزيائياً وهي تسعى من خلال ذلك الى تحديد نظام الخطاب كما هو ، وعند دراسة المعجم الشعري المكون للخطاب ، فانها ترصد المعاجم بحسب حقولها الدلالية وتصنفها ، تشير الى كثافتها وتواترها في الخطاب وتشير الى الكيفية التي شكلت بها ، وتبحث عن دلالتها الظاهرة والخفية ووظائفها في الخطاب من خلال السياقات الأسلوبية التي وردت فيها وهي مقاربة تظهر على دول المعاجم في سياق النص عن مرجعياتها وذلك عبر انحراف الدوال عن مدلولاتها . أما عند دراسة ظاهرة التركيب الأسلوبي للخطاب الشعري فإنها تصنف خصائص التركيب مستعينة بعلم النحو ، ولا تكتفي برصد الجمل الأسمية والجمل الفعلية ، والجمل البسيطة ، والجمل المركبة وطرائق تشكيلها وسواها من الجمل المبنية وفق النظام النحوي ، بل تسعى الى تحديد وظائفها ،

وأبعادها الدلالية ، كما تدرس الأسلوبية الجمل التي لها بناؤها الخاص بها ، والتي تعد مظهراً من مظاهر الخروج على النحو كالجمل المتضمنة للضرورات ، والتي هي تحقيق للإشارة الشعرية وما تنفرد به من خصائص أسلوبية .

وتشير الى الإنزياحات الحاصلة في الخطاب ، وتحدد وظائفها ودلالاتها وفي المنظور الأسلوبي وتحلل مكوناتها وتستعين بعلوم البلاغة وتتجاوزها في هذا المجال لأنها تعد البلاغة علماً معيارياً ، بينما الأسلوبية تعتمد الوصف والتحليل بالإضافة الى تأويل الوقائع الأسلوبية بما لا يخرج عن سياق الخطاب الأدبي المدروس .

وهي تهدف من خلال هذه المراحل الى محاولة القبض على مقصدية الخطاب ، فالخطاب الأدبي باعتباره حدثاً لسانياً فهو يتضمن نية الدلالة ، ويتحكم فيه قصد أو مقاصد تحددها نظرية الإيصال وما يتفرع عليها من وظائف كما يحددها أسلوب الخطاب ، وقدرات القارئ وإمكاناته في إدراك المعنى ، ومعنى المعنى ، والوصول الى مقاصد الخطاب يتعزز بالمعجم والتراكيب وما يشتمل عليه الخطاب من الثنائيات الضدية التي لا يكاد يخلو منها نص أدبي مهما كان جنسه ومهما كانت طبيعته ، ويتحقق طرفاً الثنائية حضوراً أو غياباً كما يتعزز الوصول الى المقاصد بامتلاك المتلقي مقروئيه كبيرة في جنس الخطاب الذي يحلله هذا ما يشير الى ظاهرة التناص في الخطاب الأدبي ، بالإضافة الى التحكم في أسرار اللغة التي أنجز بها الخطاب ، ومعرفة دقائق أساليبها وكيفية تشكيلها .

ومن هنا يمكن القول بأن الأسلوبية تسعى الى تناول الظاهرة الشعرية من جميع مكوناتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية . وبهذه الشمولية يمكن الوصول الى تحليل جميع مكونات الخطاب البنيوية والوظيفية .

الشعر صناعة :

يقول الجمحي : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ، إن كثرة المدارسة للشيء لتعين على العلم به وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[1] ، ان القول بصناعة الشعر يعني أن هذه الصناعة تقوم على معرفة بمادتها وأدواتها ، وصناعة الكلام حسب الأسلوبيين تقوم على

ظاهرة الاختيار أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام الذي يريد أن ينشئ فيه المتكلم قوله ثم يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص ، وهذا النظام هو النص في ذاته ، له مرجعياته المكونة له ، ومن هنا كان النص متخلقاً بدافع الرغبة في انشائه ، ومقروءاً بدافع الرغبة في الاكتشاف والتواصل ، يقول رولان بارث : «يبدو أن البحاثة العرب في أثناء كلامهم عن النص يستخدمون هذا التعبير الرائع» «الجسد اليقين»[2] ، ويقول في اللذة التي يحدثها النص المتلقي : «هي تلك اللحظة التي يتبع جسدي فيها ذات أفكاري ، وذلك لأنه ليس لجسدي نفس الافكار التي لي»[3] ، واللذة النصية هي دخول للنص في نظامه اللغوي وتجليه في نسقه التعبيري ، هرباً من الجاهز والمألوف الى الفرادة في التكوين والانبثاق من السياق ، والنص في أدبيته يخترق الراهن ليعاشر المطلق في الغابر والآتي من الزمان ، ولذة النص بحسب البحاثة العرب لا تكمن في لفظ أو معنى أو صوت أو وزن أو قافية أو تركيب أو سوى ذلك ، بل هي في هذا الكل متناسقاً متناغماً ، ومن هنا تتولد شعرية النص التي هي الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص ، فالنص بهذا المعنى نظام اشاري لساني يعكس نظاماً معرفياً دالاً .

لقد شبه البحاثة العرب النص في حسنه وتناسقه بحسن الجارية وتناسق أعضائها في تكوينات جسدها اليقيني ، فحسن الجارية «... ليس في كونها ناصعة اللون ، أو جيدة الشطب أو نقية الثغر أو حسنة العين والأنف أو جيدة النهدين وظريفة اللسان»[4] ، وإنما حسنها يكمن في تناسق جميع هذه السمات الجمالية فيها وتوافرها عليها . فكذلك النص لا يرقى الى مصاف الأدبية إلا بتوافر الخصائص الفنية التي تؤهله الى امتلاك مقومات جماله في ذاته ، هذه المقومات التي تشكل نظامه وتحقق لقارئه لذة تغيبه عن إدراك كل مثير خارج النص ، فيستقطب النص كل مداركه ووجدانه ويصبح مدار اهتمامه بل يعزله عن محيطه بسحر تواصله ، ولطف مؤانسته ، فلا يترك مجالاً للمتلقي للإعراض عنه ، وفي هذا المقام لا تصبح لغة النص وسيلة تخبر له عن أشياء خارجها وإنما تصبح تخبر عن ذاته فتقطع الكلمة في النص صلتها بمرجعيتها لتخلق مرجعية جديدة تمليها سياقات النص وأنساقه اللغوية ، وإنتاج المعنى لدى تلقي النص يكون بالمعرفة وهذه تحصل باللقاء والمدارسة ، وبالمتراكم من الخبرات المباشرة وغير المباشرة ، ثم بالرغبة في المطارحة والشهوة في المعاشرة ، على حد قول بشر ابن المعتمر في صحيفته وأبي تمام في وصيته ، فإنتاج المعنى من النص الشعري يتم بمقدار الاستئناس به والاطمئنان إليه ، وفي المقام

الأول والأخير إشتهاء هذه الصناعة على حسب قول بشر بن المعتمر الذي يرى أن إنتاج النص الشعري صنعة تدفع إليها الشهوة ، وفي الصحيفة نفسها ينصح من اراد تعاطي «صنعة الشعر وتمنع عليه أن يتحول عن هذه الصناعة الى أشهى الصناعات إليه وأخفها عليه ... فالنفوس لا تجود بمكنونها من الرغبة ولا تسمح بمخزونها مع ارهبة كما تجرد به مع الشهوة والمحبة ...»[5] ، وإذا كان الشعر صناعة أو حرفة كسائر الحرف والصناعات فإن النقد الأدبي صناعة على الصناعة ، أي هو قول على قول ، ولكنه قول مؤسس وفق اجراءات وأدوات علمية تمكنه من تشريح النص وتحليله وإعادة تركيبه .

مكونات الخطاب الشعري القديم :

أ – الظاهرة الموسيقية بين فضاء الكثافة وهندسة التوزيع :

1 – الوزن وأبعاد الأسلوبية والجمالية في النص

2 – الزحافات والعلل ، وتحول القاعدة استثناء ، والاستثناء قاعدة

3 – القافية بين أحادية الروي وتنوع الكلمات

4 – التصريع وتوازن البيت ايقاعياً

5 – الجناس وإسهامه في التراكم الإيقاعي

6 – الصيغ الصرفية بين أحادية البنية التحتية وتعدد البنية السطحية

7 – الأصوات في تواترها وإيحاءاتها الدلالية

8 – التكرار 1 – التكرار البسيط ، 2 – التكرار المركب .

ب – المعاجم الواردة في النص وأبعادها الأسلوبية :

1 – المعجم الاجتماعي

2 – معجم الحرف

3 – معجم القيم

4 – معجم الأعضاء

5 – معجم أسماء الأعلام .

جـ – أساليب التركيب ووظائفه الجمالية :

1 – التركيب النحوي

2 – التركيب البلاغي .

د – المقصدية :

1 – قيم الفروسية وأبعادها الإجتماعية في النص

2 – الثنائيات الضدية – ثنائية الموت والحياة – ثنائية الحب والكره .

نص الخنساء في رثاء أخيها صخر[6] :

ب1 – أعيني جودا ولا تجمد ألا تبكيان لصخر الندى

ب2 – ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا

ب3 – طويل النجاد رفيع العماد ساد عشيرته أمردا

ب4 – إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مد إليه يدا

ب5 – فنال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا

ب6 – يكلفه القوم ما عالهم وإن كان أصغرهم مولدا

ب7 – ترى المجد يهوي الى بيته يرى أفضل الكسب أن يحمدا

ب8 – وإن ذكر المجد ألفيته تأزر بالمجد ثم ارتدى

أ – الظاهرة الموسيقية بين فضاء الكثافة وهندسة التوزيع :

1 – الوزن وأبعاده الأسلوبية والجمالية في النص :

يقول قدامة بن جعفر : «فالوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى»[7] يؤكد قول قدامة ضرورة انتظام تأليف مكونات الخطاب الشعري ، ويقول أيضاً : «إن وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف ، فيحدث من ائتلافها بعضها الى بعض معان يتكلم فيها»[8] .

هذا يعني أن النص الشعري نظام من العلاقات الإشارية ذات أبعاد دلالية ، وهذا ما يمنح النص فرصة تلقيه كتلة واحدة من المشاعر والأفكار والرؤى ، تتظافر كل الوحدات اللغوية المشكلة لها وفي إعطائها نسيجاً جمالياً وفنياً ، يثير المتعة ويمنح الفائدة .

ويفهم من قول قدامة أن المتلقي يسهم في إنتاج المعنى من خلال تلقي النص باعتباره جملة من المكونات اللغوية ذات خصوصيات جمالية . يحدث من إئتلافها بعضها الى بعض معان يتكلم فيها لأنها تثير في المتلقى إيحاءات بأبعاد دلالية شتى يحددها المقام وتمليها الشروط النفسية والإجتماعية والثقافية للملتقي ، فالنص المتكن متمنع ، تذهب فيه النفس مذاهب شتى . فهو لا يوصل الى قرار ، ولا ينتهي الى مدى .

2 – الزحافات والعلل وتحول القاعدة استثناء ، والاستثناء قاعدة :

ألزم القدماء الشاعر إذا أحدث تغييراً في تفعيلة العروض أو الضرب بزيادة أو نقص أن يتقيد بالعلة طيلة قصيدته بإستثناء التشعيث وهو إسقاط رأس الوتد المجموع في نحو فاعلاتن إذ يصبح مفعولن لأن التشعيث علة جارية مجرى الزحاف ، ونرى العروضيين القدماء يلزمون الشاعر في الطويل بأن تكون العروض في البيت مقبوضة دائماً على أن يجيء الضرب صحيحاً أو مقبوضاً أو محذوفاً ولعل نظرتهم الى الزحاف والعلة انما تلخص وجهة نظرهم فيما ينبغي أن يكون عليه البيت الكامل .

يقول ابن قتيبة : قال اسحاق يحكي عن يونس أنه قال : أهون عيوب الشعر الزحاف ، وهو أن تنقص الجزء عن سائر الأجزاء ، فمنه ما نقصانه أخفى ، ومنه ما هو أشنع ، وهو جائز في العروض .

كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه في الشعر اذا قل منه البيت والبيتان . فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج[9] .

قال إسحاق : «فإن قيل كيف يستحسن وهو عيب ؟ قلنا : قد يكون مثل هذا الحول واللثغ في الجارية يشتهي القليل منه فإن كثر هجن وسمج . والوضح في الخيل يشتهي ، ويستظرف خفيفة الغرة والتحجيل ، فإذا فشا وكثر كان هجنة ووهنا»[10] .

ويلاحظ في هذا النص تشبيههم النص الشعري بالجارية وما يشتهي فيها وما يستهجن ، والفرس وما يمنع فيها وما ينفر . وهم في هذا التشبيه المتواتر في كتاباتهم يقدمون روية للعالم متكاملة فنظرتهم للجليل والجميل منسجمة مع وعيهم الجمالي والحضاري .

وللوزن في الشعر وظيفة أسلوبية وجمالية لأنه لا ينظر إليه كبنية مجردة وإنما ينظر إليه في إئتلافه مع مجموع الوحدات اللغوية المكونة للنص الشعري .

البحر المستعمل في النص «المتقارب» ، وهو بحر بسيط بمعنى أنه يتكون من تفعيلة واحدة وهي «فعولن» تتكرر ثماني مرات . ويرد بناء التفعيلة كما يلي :

1 – يرد سالماً ـــــ فعولن

2 – ويرد مقبوضاً ـــــ فعولُ

3 – ويرد مقصوراً ـــــ فعولْ

4 – ويرد محذوفاً ـــــ فعو أو ـــــ فعلْ

5 – ويرد أثر ما ـــــ فعلْ

6 – ويرد أبراً ـــــ فعْ

عدد التفعيلات الواردة في نص الخنساء : 64 تفعيلة أي وحدة إيقاعية موسيقية وقد وردت بمعدل ثماني تفعيلات في البيت الواحد في مجموع النص المتكون من ثماني أبيات أي بمعدل 8 (تفعيلات) 8×(أبيات) نجد 64 تفعيلة وهذا يحقق شيئاً من التوازن الإيقاعي الى حد بعيد مع مراعاة بعض الزحافات التي تخللت جزءاً من الوحدات الإيقاعية المشكلة للنص .

في البيت الأول : نجد عدد التفعيلات أو الوحدات الإيقاعية تتكون من 5 وحدات ذات بناء سالم (فعولن) .

و1 – وحدة ذات بناء مقبوض (فعولُ)

و2 – ذاتي بناء محذوف (فعو)

وفي البيت الثاني نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من : 6 وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و1 – وحدة ذات بناء مقبوض (فعولُ)

و1 – وحدة ذات بناء محذوف (فعو)

في البيت الثالث نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

3 وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و3 – وحدات ذات بناء مقبوض (فعول)

و1 – وحدة ذات بناء أثرما (فعلْ)

و1 – وحدة ذات بناء محذوف (فعو)

وفي البيت الرابع نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

5 – وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و1 – وحدة ذات بناء مقبوض (فعول)

و2 – وحدتين ذاتي بناء محذوف (فعو)

وفي البيت الخامس نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

5 وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و1 – وحدة ذات بناء مقبوض (فعول)

و2 – وحدتين ذاتي بناء محذوف (فعو)

وفي البيت السادس نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

4 – وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و2 – وحدتين ذاتي بناء مقبوض (فعول)

و2 – وحدتين ذاتي بناء محذوف (فعو)

في البيت السابع نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

6 وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و2 – وحدتين ذاتي بناء محذوف (فعو)

في البيت الثامن نجد عدد الوحدات الإيقاعية يتكون من :

4 – وحدات ذات بناء سالم (فعولن)

و2 – وحدتين ذاتي بناء مقبوض (فعول)

و2 – وحدتين ذاتي بناء محذوف (فعو)

وقد خلا النص من تفعيلة الأبتر

وقد استعملت الشاعرة في النص أربعة إيقاعات متنوعة ومتفاوتة من حيث العدد :

1 – مجموع استعمال (التفعيلات) الوحدات الإيقاعية ذات البناء السالم (فعولن) هو 38 مرة من مجموع الوحدات 64 وحدة في النص كله أي ما يعادل 59,37٪ وطغيان الوحدات الإيقاعية السالمة في النص ينسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة الى صخر والمتمثلة في كونها سالمة يكرسها النظام المجتمعي الذي ينسب إليه المرثي فالحضور المكثف للصفات السالمة يماثله حضور للتفعيلات السالمة .

2 – ومجموع استعمال الوحدات الإيقاعية ذات البناء المقبوض (فعول) 11 مرة من مجموع الوحدات الإيقاعية المشكلة للنص 64 مرة أي ما يعادل 17,18٪ والقبض بمعنى الموت والإيقاع لا يخرج عن إطار النص ودلالته العامة .

3 – ومجموع استعمال الوحدات الإيقاعية ذات البناء المحذوف (فعو) 14 مرة من مجموع الوحدات الإيقاعية 64 وحدة أي ما يعادل 21,87٪ والحذف في البنية الإيقاعية يشير بشكل حفي الى حذف صخر من الوجود جسداً وإبقائه ذكرى .

4 – ومجموع استعمال الوحدات الإيقاعية ذات البناء الأثر ما 1 مرة واحدة من مجموع الوحدات الإيقاعية في النص 64 وحدة أي ما يعادل 1,56٪ والأثرم : ما اجتمع فيه القبض والخرم يكون في أول الطويل والمتقارب .

وردت تفعيلة الأثرم مرة واحدة كورود الموت مرة واحدة على صخر ، ولكن أثر هذا الفعل الواحد كان كبيراً على نفس الشاعرة ، فهذا النقص الذي أصاب الفعلية التامة (فعولن) على مستوى النص قد أصاب الشاعرة في أخيها على مستوى الواقع وذلك بموته الذي سبب نقصاً كبيراً في حياة الشاعرة وسبب اضطراباً في البنية الإيقاعية للنص ، وقد ورد هذا النص في وحدة إيقاعية يمثلها الأثرم ، وفي القول الأثرمان : الليل والنهار والأثرمان : الدهر والموت ، فحضر الموت مفرداً كحضور الوحدة الإيقاعية المشار إليها مفردة في السياق العام للنص ، ونلاحظ هنا هذا الاتفاق بين مفهوم الأثرم في البحر المتقارب الموظف في النص ، ومفهوم الأثرم الذي يعني الموت ، وهنا تظهر طبيعة الانسجام بين البنية الإيقاعية للنص والدلالة العامة التي تظهر طبيعة الإنسجام بين البنية الإيقاعية للنص والدلالة العامة التي يدور حولها النص أيضاً وهي (الموت) ، ومع اعتقادنا بصدفة العلاقة بين تفعيلة الأثرم وموضوع النص فإنها صدفة تخدم رؤية النص ومضونه .

بعد هذه العملية الاحصائية يمكن تأويل النسب المئوية لإستعمال الوحدات الإيقاعية بحسب علاقتها بالأبعاد الدلالية للنص . وقبل هذا لابد من الإشارة الى علاقة البحر المتقارب بالنص التي هي علاقة حميمة بمعنى أنها علاقة بنيوية متلاحمة مع جميع الوحدات المتكونة للنص ، وهذا يعني أنها ليست علاقة عابرة أو تزيينية أو استثنائية ولذلك لا نعتقد أن اختيار الخنساء لهذا البحر كان مجرد صدفة وإنما جاء منسجماً تماماً مع موضوع النص .

يمتاز النص الشعري بخاصية أساسية وهي الموسيقى ، وهذه الميزة تميزه من النثر ، فللموسيقى وظيفة بالغة الأهمية في النص الشعري فهي تؤثر في الملتقي وتجعله يشد الى النص وإيقاعاته وتهيمن على مشاعره وتفرض عليه جواً نفسياً ، وتتظافر عناصر النص الأسلوبية الأخرى لوضع المتلقي فيما يتضمن النص من مقاصد ودلالات ، ونص الخنساء يوحي بنوع من الموسقى الجنائزية المؤلمة ، إيحاء بالحزن يستشف من التناغم الذي تتوافر عليه أصوات النص من خلال تشاكلها وتجانس تأليفها في ألفاظ ومن ثم في تراكيب وسياقات تتسم بسمات أسلوبية حققت للنص شعريته ومكنته من أداء رؤيته .

إن تطويع الخنساء الأصوات في كلمات ، والكلمات في تراكيب منسجمة صوتياً ومشحونة دلالياً مكّن للنص إيقاعاً موسيقياً زاخراً ، ولعل في بعض الخلل الموسيقي الذي يتخلل النص ما يوحي برغبة الشاعرة في عدم الإسترسال في الحزن والعودة الى الحياة العادية ولكن نلاحظ

أن الحزن عندها أصبح قاعدة والحياة العادية استثناء : مثلما التفعيلات السالمة أصبحت في هذا النص استثناء والزحافات قاعدة ، إن خروجها على القاعدة في مستوى موسيقى النص هو خروج على مستوى القاعدة وفي الحياة العادية العادية التي لا يمثل فيها الحزن ديمومة أو حال الفرح ديمومية ، إنما أحوال الدنيا حال بحال ، ومع ذلك فإن النص يتكون من تفعيلات قصيرة عمدتها «فعولن» التي دخلت عليها زحافات شكلت إيقاعاً يتمازج بين السرعة التي تضمنتها دلالة من دلالات النص وهي قصر حياة «الشخصية الشعرية» حياة صخر الذي لم يمهله القدر فعاجله وغيبه عن الوجود وقد كان جسداً يقيناً ينبض بالحياة فتحوّل الى جثة هامدة ولكنه ظل في وجدان الشاعرة كياناً فاعلاً مجسداً لقيم إنسانية خالدة ، وشمائل نبل مثلت معاني الفروسية في أعمق صورها ، وإن ما نرغب في الإشارة إليه ونحن نتحدث عن الشاعرة أننا نقصد بالشاعرة في النص «وهي شخصية ألمح إليها النص في الأبيات الأولى وهي تلح على عينيها بالبكاء ومشاركتها الحزن الذي هدّ كيانها بينما الشخصية الشعرية في النص إنما هي «صخر» الذي تتظافر كل الوقائع الأسلوبية وما تتضمنه من أحداث في إبراز شخصيته .

أما الإيقاع الموسيقي الذي يصاحب النص ويشتمل على بعض الرتابة أحياناً فهو يبني أبعاد النص ومقاصده ويحدث هذا الصوت الجنائزي - الذي يتخلل النص بصخب أحياناً - ما يشعر بالرغبة في التمرد على ظاهرة الموت ، وتفريغ ما يعتلج في النفس من مشاعر الحزن والألم إن دلالات موسيقى النص توحي بخوض معركة ضد الموت الذي انتقى صخراً الى جواره تاركاً مكانه خالياً في عشيرته ، وتاركاً الخنساء (الراوي في النص) دون عون أو سند ، فصخر يجسد مغادرة الروح لجسد الخنساء (الراوي) .

وما يلاحظ في نهاية الأبيات أنها كلها تنتهي بتفعيلات محذوفة وفي هذا الحذف إشارة الى حذف صخرة من حياة العشيرة ومن حياة الخنساء ، ومن عالم الأحياء جميعاً ، وهذا الحذف جاء على مستوى التفعيلة سريعاً مما يشير الى الايقاع السريع الذي تم به انسحاب صخر الى العالم الآخر .

إن اختيار البحر المتقارب البسيط وهو أحادي التفعيلة المتنوعة بالزحافات يدعونا الى التأويل التالي : وهو أن شعور الشاعرة (الراوي في النص) بوحدتها بعد فقد صخر دفعها الى الانطواء على الذات ومناجاة النفس بل مناشدة عينيها على مشاركتها الحزن لتستأنس بها في عزلتها التي فرضت عليها إثر فراق صخر ، وما طرأ من زحافات على النص ينسجم مع حال

الشاعرة الحزينة وشعورها المضطرب ، وهذا يلائم البنية العامة للنص المتمحورة حول جسارة الموت وفعله الخفي في الإنسان والوجود .

وقد يخطر على البال أن الشعراء العرب قبل الإسلام لم يعرفوا علم العروض ، فأنى للخنساء معرفة المتقارب وتوظيفه بهذه الإمكانية التي ذهب إليها التأويل قد يكون الإستعمال محض صدفة وقد يكون وليد الإختيار كما نعتقد ولكن الذي لاشك فيه أن العرب والشعراء منهم بخاصة قد عرفوا بحور الشعر عن طريق السماع والقياس وهذا ما يؤكده ابن فارس وابن هشام :

يقول ابن فارس : والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض ... فإن قال قائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أو من تكلم في العروض ، قيل له : نحن لا ننكر ذلك ، بل القول : إن هذين العلمين قد كانا قديماً ، وأتت عليهما الأيام وقلافي أيدي الناس ، ثم جددهما هذان الإمامان .. وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفاً إتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا - أو من قال منهم أنه الشعر - فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على إقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك . أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟»[11] وفي سيرة ابن هشام ما يدعم رأي ابن فارس حيث يقول : «إن الوليد بن المغيرة ، قال عن النبي ﷺ : «ما هو بشاعر ، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر»[12] وهذا الرأي يجعل الافتراض قائما بأن العرب عرفت شيئاً من العروض وسجلت مجموعة ملاحظات حول نصوص شعرية مهدت بها لنشأة علم العروض في شكل نظرية علمية لها قوانينها ومصطلحاتها على يد الخليل بن أحمد الذي استدرك عليه بعض العروضيين في جوانب من نظريته فوسعوا حقل هذا العلم واغنوه بالمصطلحات والقوانين ، وإن ما دعانا الى ذكر هذا انما هو اعتقادنا بأن ايقاعات النص الذي بين أيدينا جاءت نتيجة إختيار وأن تشكيلات النص الإيقاعات البنيوية لها وظائف أسلوبية تتناسب مع ما ورد فيها من أصوات وألفاظ وتراكيب ودلالات وهذه الإيقاعات تسهم بشكل من الأشكال في بلورة الرؤى التي يعبر عنها النص .

إن عدم طول نص الخنساء يعود الى طبيعة التجربة الشعرية وتشكيلها الأسلوبي وإنسجامها مع الحدث أو المصاب الجلل الذي أصابها في أخيها ، فهي في حال اندهاش بعد حياة

الإطمئنان والسكينة مع أخيها وأفراد عشيرتها ، فهذا الإرتباك والإضطراب هو الذي استدعي عدم الإطالة في النص ، ويبدو هذا الإندهاش في محاولة الخروج عن الرتابة الموسيقية وعدم التزام تفعلة واحدة في النص من خلال توظيف بعض الزحافات في البنية الموسيقية للنص وهذا التشكيل الإيقاعي هو محاولة للخروج عن المألوف كما خرج صخر من حياتهم بعد الانسجام فموته هو خروج عن المألوف وهذا الخروج على التفعيلة الأحادية في النص فيه إغناء لإيقاع النص وموسيقاه وفيه تشكيل لوعي موسيقى أكثر غنى وأكثر كثافة ايقاعية كما هو حال الخنساء في إغناء حياتها بالتجارب والأحداث وما يشكل وعيها الفني والجمالي والوعي بوجودها هو معرفتها الواقع المحيط بها وما يزخر به من أحداث وتجارب ...

يقول إبراهيم أنيس : «نستطيع أن نقرر بأن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه أشجانه وما ينفس عن حزنه وجزعه ، فاذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالإنفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية ، ومثل هذا الرثاء (نقصد رثاء الخنساء) الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع ولا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على العشرة ، أما المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر»[13] .

ان ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من آراء حول الوزن فيه كثيرا من المجازفة ، والذاتية في الحكم ، بل رأيه لا يخلو من انطباع آني لأننا نجد بحوراً متعددة قيلت فيها موضوعات متنوعة فقد قيل في الهجاء والعزل والمدح وسوى ذلك في جميع بحور الشعر ، وهذا يدل على عدم اختصاص بحر بعينه في موضوع من موضوعات الشعر دون سواها ، فطبيعة النص وتشكيله الأسلوبي هو الذي يستدعي البحر الذي يناسبه .

جدول يحدد عدد التفعيلات في أبيات النص ونسبتها المئوية

البيت	عدد التفعيلات السالمة (فعولن)	عدد التفعيلات المقبوضة (فعول)	عدد التفعيلات المحذوفة (فعو)	عدد تفعيلات الأثرم (فعل)
1	5	1	2	.
2	6	1	1	.
3	3	3	1	1
4	5	1	2	.
5	5	1	2	.
6	4	2	2	.
7	6	.	2	.
8	4	2	2	.
المجموع : 64	38	11	14	1
النسبة المئوية ٪99,98	٪59,37	٪17,18	٪21,87	٪1,56

يحدد الجدول الموقع التي وردت فيها التفعيلات بحسب أنواعها

البيت	أنواع التفعيلات في الشطر	أنواع التفعيلات في الشطر 2
1	أ . أ . أ . ب	أ . جـ . أ . ب
2	أ . أ . أ . جـ	أ . أ . أ . ب
3	أ . جـ . أ . جـ	د . جـ . أ . ب
4	أ . أ . أ . ب	أ . جـ . أ . ب
5	أ . أ . أ . ب	أ . جـ . أ . ب
6	جـ . أ . أ . ب	أ . جـ . أ . ب
7	أ . أ . أ . ب	أ . أ . أ . ب
8	جـ . أ . أ . ب	جـ . أ . أ . ب

الدليـــل :

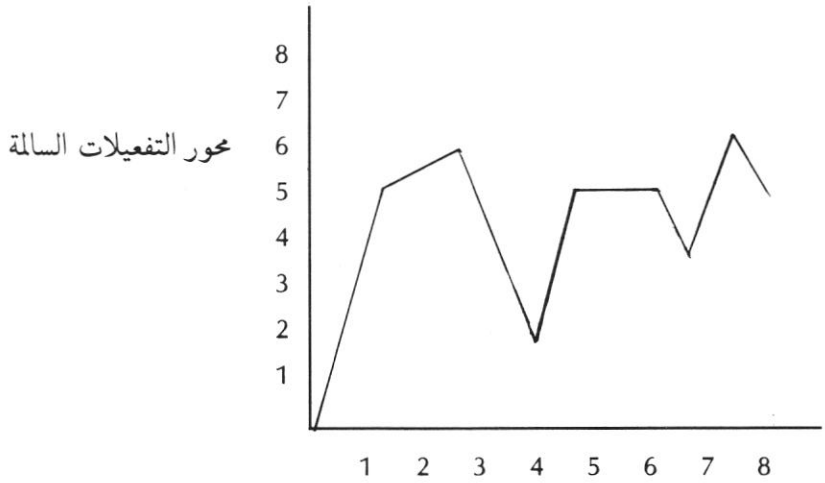
- رموز التفعيلات وعددها

أ = سالم = 18 – تفعيلة السالم ومكان تواجدها في البيت (النص)

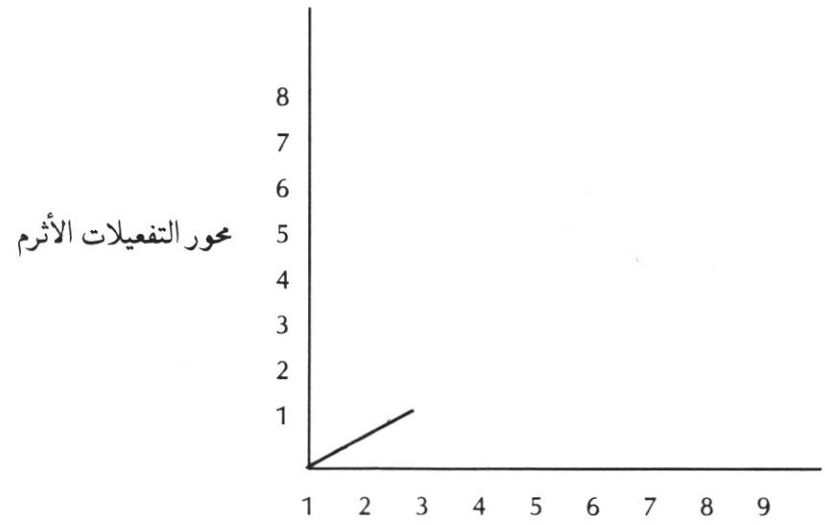
ب = محذوف = 14 = تفعيلة المحذوف ومكان تواجدها في البيت (النص)

جـ = مقبوض = 11 = تفعيلة المقبوض ومكان تواجدها في البيت (النص)

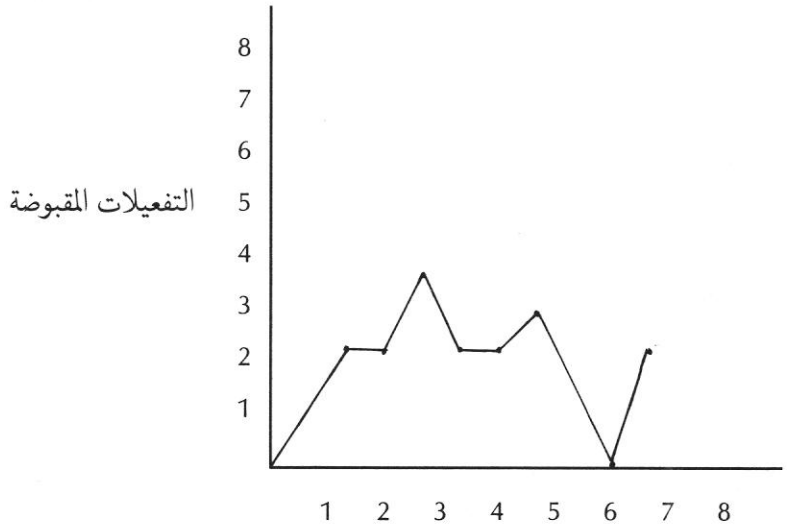
د = أثرم = 1 = تفعيلة الأثرم ومكان تواجدها في البيت (النص)



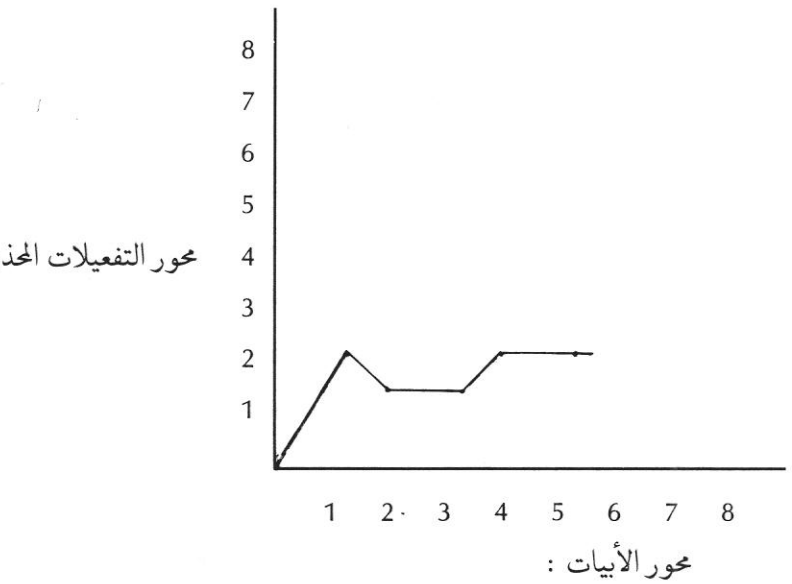
محور الأبيات : المنحنى البياني أعلاه يبين استعمال التفعيلات السالمة في الخطاب الشعري



محور الأبيات : المنحنى البياني يبين استعمال التفعيلات الأثرم في الخطاب الشعري



المنحنى البياني يبين استعمال التفعيلات المقبوضة في الخطاب الشعري



المنحنى البياني أعلاه يبين استعمال التفعيلات المحذوفة في الخطاب الشعري

3 - القافية بين أحادية الروي وتنوع الكلمات :

القافية : كل ما يلزم الشاعر اعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة . وسميت قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها ، ولقد أقام الخليل تعريفه للقافية على أساس صوتي فهو يقول : هي من آخر حرف في البيت الى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله وقال الأخفش : «القافية آخر كلمة في البيت[14] .

نأخذ برأي الأخفش لأنه أقرب الى الصواب بمعنى أن للكلمة في النص دلالة في ذاتها ولها دلالة في البيت ونرى أنها لها دلالة في سائر النص وهو ما نضيفه على القدماء .

وقال الفراء : «القافية حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة ، فيقال قصيدة نونية وعينية وسوى ذلك» .

القراء يعرفون القافية من وجهة نظر اطلاق الجزء على الكل والعرب وصفت القصائد المشهورات بهذا الوصف فقالوا لامية العرب ، وسينية البحتري ، ونونية ابن زيدون علماً بأن للبحتري سينيات ولابن زيدون نونيات ولسواهم قصائد في روي واحد ، كما أنه يأخذ بالروي في تعريف القافية والروي جزء من القافية لأن الروي لا دلالة له في السياق النصي ما عدا التواتر الايقاعي الصوتي الذي يحدثه في النص من خلال التكرار ، أما اعتبار القافية الكلمة الأخيرة في البيت فله مما يبرره دالاً ومدلولاً كان بعض القدماء يحددون القافية من آخر حرف في البيت الى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ويضعون لها لوازم متعددة وهي أحرف وحركات . فالأحرف : التأسيس ، والردف ، والروي ، والوصل ، والخروج ، والدخيل . وأما الحركات : فالرس ، والإشباع ، والحذو ، والتوجيه ، والمجرى ، والنفاد .

يرى القدماء : أن تكون القافية عذبة الحروف سلسلة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها . فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره[15] .

وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون الى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التشجيع والتقفيه ، فكلما كان الشعر أكثر إشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر يستنتج من قول قدامة هذا أن ما يميز النص الشعري من النص النثري غالباً اشتمال النص على أكبر قدر ممكن من التشجيع والتقفيه وهما ظاهرتان صوتيان ، وهو يقصد اشتمال

النص الشعري على أكبر عدد ممكن من الأصوات المتجانسة وبها وبسواها يمنح النص ايقاعاً موسيقياً كثيفاً ...

يقول قدامة في شأن القافية : «ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافاً ، إلا أني نظرت فيها ، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ ايضاً»[16] ، هذا القول يؤكد أن القدماء لم يعدوا القافية مجرد ظاهرة صوتية تزيينية أو إيقاعية فقط ، وإنما تتضمن دلالة في اللفظ ذاته وفي البيت كله ، وعدهم «التضمين» عيباً لم يترك لهم فرصة اعتبار القافية متضمنة لعلاقات دلالية مع النص كله ونذهب الى أن دلالة القافية تتجاوز البيت الى سائر الأبيات ، فهي ركن أساسي في الابعاد الدلالية للنص الشعري ، وكذلك الأمر بالنسبة الى الخصائص الشعرية والجمالية الأخرى ...

إن القافية لم تعد مجرد تكرار منتظم لمقاطع صوتية معينة phonemes لأنها تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الواحدات التي تصلها ببعضها . وما يمكن ملاحظته أنه يتردد نوع من المقاطع الصوتية في موضوع شعري أكثر مما يتردد في موضوع آخر وقد أصبح بالإمكان ولا سيما بفضل نظرية الإعلام أن نعيد تركيب قصيدة لا نعرف منها إلا نسبة مئوية معينة من الأصوات .

يقول جاكبسون : على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإن من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها ، القافية تقضي بالضرورة علاقة دلالية بين الواحدات التي تربط بينها[17] .

القافية نظام :

يقول حازم القرطاجي : «لو أجرى العرب أواخر الكلام في الشعر كيفما إتفق لما أنتج ذلك أي أثر من آثار اللذة» وقد كان «لجري الأمور على نظام منضبط محكم ، موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه ... ولو كان الأمر في ذلك تعجيب ولا كانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا»[18] ، وقد تحدث في شأن القافية ودلالتها في الشعرية العربية ابن رشيق في كتابه العمدة[19] .

يتضح مما أشرنا إليه أن القافية في البيت تسهم مع بقية الوحدات اللغوية ضمن علاقاتها المنسجمة في إنشاء نظام النص ومن ثمة تسهم ضمن هذا النظام اللغوي في إنتاج اللذة الشعرية والجمالية في نفس المتلقي .

وردت القافية مطلقة ، فالخنساء تلح على مد النفس وهذا لا يناقض قولنا السابق ، فالكلام ظاهرة فيزيائية الى جانب خصائص ومميزات أخرى لأن طبيعة تكوينية تقوم على الأصوات ، والحديث شعراً عن البكاء والمواجع فيه مد وانقطاع ومد الصوت جسده صوت الروي الذي أطلقت معه القافية ، فالروي هو صوت الدال وهو صوت مجهور شديد أحدث نغماً متتابعاً عند نهاية كل بيت فكونه شديداً مجهوراً جعل الأصوات الأخرى التي ترافقه تدعمه دون أن تطغى عليه ففي البيت الأول مثلاً نلاحظ طغيان الأصوات المجهورة (العين + الجيم + الباء + الراء) وعلى الرغم من ذلك فان الصوت الدال هو الذي يأخذ بسمع المتلقي نظراً الى ايقاعه الشديد باستعمال الشاعرة هذه الصوت رويا يدل على ميلها الى الجهر بالبكاء وشدة الالحاح عليه لأنه متنفسها الوحيد .

روي النص دال مطلقة تتيز بمد الصوت ، وهو يشغل حيزاً من طاقة التنفس ، والصوت المختار روياً له ايقاع قوي فهو من حيث الصفة مجهور انفجاري أو شديد منفتح وبهذه الصفات نجده أحدث نغماً متتابعاً متواترا قويا عند نهاية كل بيت وقد خلف بصفاته هاته نوعاً من التأثير في الأصوات المجاورة له ، تأثير يبدو في تدعيمها إياه ليحقق وظيفته دون أن يسلبها ذلك خصوصياتها ووظائفها في النص ، وصوت الدال من حيث المخرج أسناني لثوي والانفجارية التي يتصف بها تتضمن ايحاء بانفجار الشاعرة (الراوي في النص) التي لم تستطع الصمت والسكون أمام الحدث الذي ألم بها .

فصوت الدال الوارد رويا في النص نجد أنه تكرر 8 مرات وتكرر في ثنايا النص 12 مرة ومجموع صوت الدال في النص كله 20 مرة بمعدل 9,56٪ من مجموع الأصوات الواردة في النص بمعنى أنه بلغ نسبة (1/10) أي العشر تقريباً وهذه الظاهرة تشكل خاصية من خصائص الشعر بالعربية التقليدية ، حيث تظهر غلبة نسبة من الأصوات على أصوات أخرى في النص مما بعث في النص انسجاماً ايقاعياً موسيقياً توفره طبيعة التوزيع الصوتي في متن النص وهذا ما يحفظ للنص توازنه الإيقاعي والشعري . إن تكرار صوت «الدال» مع «الفتحة» والمد في روي النص والتزام المد في نهاية جميع الكلمات الواقعة قافية وعلى مستوى ثماني أبيات في شكل عمودي ، يوجب هذا البناء الصوتي المعماري والهندسي يتمكن في الشعرية العربية واعتمادها على التوزيع الصوتي المنسجم بتكثيف الايقاع الموسيقي في النص مع انسجام هذه الطاقة الموسيقية مع الدلالات العميقة التي يتضمنها النص .

1 – دلالة الكلمة في ذاتها

....النـدى

2 – دلالة الكلمة في البيت == == == = = =النـدى

3 – دلالة الكلمة في سياق النص

....

....

هذا الشكل يبين أن للقافية ثلاث مستويات من الدلالة :

1 – دلالة الكلمة الواردة قافية في ذاتها

2 – دلالتها في سياق البيت

3 – ثم دلالتها في سياق النص .

ب1

ب2

ب3

ب4

ب5

ب6

ب7

ب8

هذا الرسم البياني يوضح توزيع صوت الـدال في النص فقـد ورد 9 مرات في الأشطر الأولى وورد 13 مرة في الأشطر الثانية . وفي هذا محـاولـة لموازنـة ايراد صوت الـدال في النص كما ورد صـوت الـدال في الأبيـات الأربعـة الأولى 13 مرة وورد في الأبيـات الأربعــة الأخيرة 9 مرات ونلاحظ من خلال هذا توازناً بين نسب الاحصـاء على المستوى العمودي وعلى المستوى الأفقي . وفي هذا التوزيع المتوازن والمتماثل نلاحـظ توازنـاً موسيقيـا فيـه كثير من الانسجـام والـدقـة في التوزيع .

نتبنى رأي الأخفش وقدامة في تعريف القافية باعتبارها الكلمـة الأخيرة في البيت ولا ننظر

الى البيت وحدة قائمة بذاتها بل لها علاقات سياقية ووظيفية في جميع النص لأن النص به علاقات بنيوية ووظيفية بين أجزائه ومكوناته اللغوية كلها .

القافية	الكلمات الواردة علاقة قافية في النص	علاقة الإئتلاف والاختلاف بين ألفاظ القافية	ملاحظة
1	النـدى	إن أغلب الكلمات المختلفة تصبح في علاقة إئتلاف على مستوى النص	العلاقة بين السيد والأمرد علاقة غير منسجمة في العرف الاجتماعي وهذا فيه انزياح حاز صخر السيادة الى توافر شروط السيادة فيه وهذه العلاقة يبررها النص . إن أغلب الكلمات الواردة قافية لم تخرج عن القاموس الشعري للفخر والمدح والرثاء فكلها كلمات تتضمن دلالة المجد والسيادة والكرم والنبل وسوى ذلك
2	السيـد		
	السيـد		
3	أمـردا		
	السيـد		
	أمـردا		
4	يـدا		
5	مصعـدا		
6	مولـدا		
7	يحمـدا		
8	ارتـدى		

– فالعلاقة بين مفردات القافية علاقات تجاور وإئتلاف وهي كلها تصب في غرض واحد يهدف الى إظهار القيم الجمالية المادية والمعنوية في النظام الاجتماعي العشائري كما يشير النص الى الخصائص العضوية والفيزيولوجية للرجل (المادية والمعنوية) والجمالية التي كان يفضلها الذوق الجمالي للمجتمع الجاهلي .

التصريع وتوازن البيت ايقاعياً :

وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته واشتقاق التصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها ... وربما صرع الشاعر في غير الابتداء ولذلك اذا خرج من قصة الى قصة أو من وصف شيء الى وصف شيء آخر ... وهو دليل على كثرة المادة اللغوية ، وقد ورد التصريع في قول الخنساء :

أعيني جـــــودا ولا تجمـــــــدا ألا تبكيـــــــان لصخر النـــــــدى

فالتصريع ظاهرة عروضية صوتية تسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية

للنص الشعري ، فالضرب في البيت المستشهد بـه (فعو) والعروض مثلـه لمكان التصريع ونلاحـظ في سائر نص الخنسـاء ورود الضرب (فعو) كالأول . كما نلاحـظ أن البنيـة الموسيقيـة للنص تسير وفق نظام ايقاعي ووظيفي منسجم .

الجناس وإسهامه في التراكم الإيقاعي :

التجانـس

الجناس المادة اللغوية	نوعـه	عـدده	البيـت	الملاحظـات
النجاد العماد	ناقص	1	ب3	

الصيغ الصرفية بين أحادية البنية التحتية وتعدد البنية الفوقية :

دلالة الصياغة الصرفية ومعرفة أبعـادهـا هي معرفـة لسر من أسرار اللغـة ، ونريـد بـالصيغ الصرفية هنا معرفة أحوال بنية اللفظ ووظيفتها وما يلاحـظ أنـه ليس من الممكن دراسـة بنيـة الجملـة دون دراسـة أصواتهـا ومقـاطيعهـا وعلاقـة الصوامت (السـواكن) بـالحركات ، إن كل تغيير تعرض له هذه البنية ينشأ عن تفاعل عناصرها الصوتية في الممارسة الكلامية على مستوى الأفراد الناطقين باللغة .

التصريف تصريف المعنى في المعاني المختلفة . كتصريفه في الدلالات المختلفة ، وهو عقدها به على جهـة التعـاقب ، فتصريف المعنى في المعـاني كتصريف الأصـل في الاشتقـاق في المعـاني المختلفة ، وهو عقدها به على جهة المعاقبة . كتصريف الملك في معاني الصفات فصرف في معـاني مالك ، وملك ، وذي الملكوت ، والمليك ، وفي معنى التمليك ، والتمالك ، والاملاك ، والتملـك ، والمملوك .

الصيغ الصرفية الواردة في النص :

صيغة (فعيل) : تدل على معنى إسم فاعل مع تـأكيـد المعنى وتقويتـه والمبـالغـة فيـه ومن ثم سميت هذه الصيغة صيغة مبالغة جريء + جميل + طويل + رفيع = فعيل .

تجتمع هذه الكلمات في شكل البناء والصيغة والوزن والموسيقى ويجمع بينها كذلـك جزء من المعنى أو صفة من صفاته وهي الاتصاف بالجرأة والجمـال والطول والرفعـة فـالمـادة اللغويـة لهـذه

الألفاظ مختلفة ولكن الصيغة واحدة ولذلك كانت البنية التحتية واحدة والبنية الفوقية متعددة

جدول صيغة فعيل :

الصيغة	البيت	عددها	المادة اللغوية
فعيل	ب2 ب3	2 2	جري + جميل طويل + رفيع

وقد وردت طويل ورفيع مقيدة بما بعدها فوردت طويل مع النجاد ووردت رفيع مع العماد بينما جريء وجميل جاءتا مطلقتين فهو جريء الجرأة المطلقة وجميل الجمال المطلق غير المحدود ، بمعنى أنه ليس جميلاً في شيء وقبيحاً في شيء آخر ، بل كل ما فيه جميل من الجانبين المادي والمعنوي .

وما يمكن ملاحظته أيضاً أن صيغة فعيل تفيد دوام الهيئة أو الصفة واستقرارها وثباتها ، فطويل وجريء وجميل ورفيع الواردة على هذه الصيغة تفيد ثبات هذه الصفات في حين أن هناك صيغاً أخرى مثل فعلان فهي تدل على عدم إستقرار هذه الصفات مثل عطشان فهي صفة تزول بعد الإرتواء مباشرة وتعود وتزول وهكذا .

صيغة (فعل) : وهي صيغة صالحة للإسم المعين كـ (بيت) ، وللمصدر كـ (ضرب) ، وللصفة كـ (شهم) فالمبني على هذه الصيغة لا ينصرف الى واحد من هذه المعاني إلا بقرينة ، فكلمة (مجد) نراها صالحة للمصدر والصفة المشبهة على السواء . ومعنى ذلك أننا اذا حددنا معناها فلابد من اللجوء الى القرائن ، واذا بحثنا عما يقدمه الجدول الإلصاقي من القرائن ما وجدنا من القرائن ما يعنينا فيه فكلا المعنيين يمكن أن يفهم من الكلمة مع إلصاق (أل) ، ولا صفة التثنية ، وضمائر الجر المتصلة ، فلا يمكن للجدول الإلصاق والحالة هذه أن يعيننا في الكشف عن معنى الصيغة – كما يدل عن معنى الكلمة – أما من ناحية الجدول التصريفي فسنرى أن أحد المعنيين يسمح بدخول الكلمة في هذا الجدول إذ تنحاز فيه الى فريق .

الصفات فتكون صفة مشبهة ، وأما المعنى الآخر فيحول بينها وبين هذا الجدول لأن الأسماء لا تدخل الجداول التصريفية وأما من حيث الجدول الإسنادي فإن هذا الجدول يتأبى على هذه الكلمة في كلتا حالتيها سواء إن كانت مصدراً أو صفة مشبهه – يبقى بعد ذلك أن نلجأ الى قرينة السياق وهي كبرى القرائن . وسنرى هذا السياق يسعفنا الى التفريق بين المعنيين على نحو ما نرى فيما يلي – المجد أساس الملك – (الكلمة تفيه المصدر) . هو الحكم المجد اللطيف الخبير (الكلمة تفيد الصفة المشبهة) .

إن صيغة فعل التي تكررت في النص إحدى عشر مرة وردت على نفس صيغة أو وزن (صخر) وقد وردت بما تفيد المصدر وبما يفيد الصفة المشبهة وظرف المكان في كلمة (فوق) وتهدف كلها الى التنويع في المادة اللغوية بل وتكرار المادة اللغوية نفسها أحياناً ، على صيغة صخر الذي يشكل المحور الأساسي في النص والصيغة المحورية الواحدة التي تتنوع حولها الدلالات كدلالة المجد وما يوحي به من نبل وسؤدد . ودلالة البيت وما يوحي به من السكينة والإستقرار ، والتخلي بروح المسؤولية والتضحية ، ودلالة القوم التي تدل على الكثرة المنقادة لأوامر صخر والسائرة حسب تدبيره .

وردت صيغة (فعل) في الأبيات الآتية التي يحددها الجدول :

الصيغة الصرفية	البيت	عددها	المادة اللغوية	الملاحظات
فعل	ب1	1	صخر	مجموع تكرار هذه الصيغة في النص 11 مرة
	ب4	2	قوم + مجد	
	ب5	2	فوق + مجد	
	ب6	1	قوم	
	ب7	3	مجد + بيت + كسب	
	ب8	2	مجد + مجد	

مجموع المرات التي تكررت فيها صيغة فعل 11 مرة وهذه نسبة كبيرة إذا ما قيست بسواها من الصيغ التي لم ترد أو التي وردت بنسب ضئيلة . وهدف الشاعرة من الاكثار من هذه الصيغة هو سيطرة صيغة كلمة (صخر) على ذهنها وتعلقها بهذه الصيغة جعلها تتشبث بها كتشبثها بصورة أخيها ومن ثم إنشاء مجموعة من الكلمات على وزن كلمة (صخر) فهذه الصيغة الصرفية كما يلاحظ تهيمن على فضاء النص وتشغل حيزاً كبيراً منه كما يشغل صخراً حيزاً كبيراً في كلام الخنساء ووجدانها .

صيغة (أفعل) صيغة التفضيل وجاءت هذه الصيغة للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها .

المواد اللغوية الواردة في هذه الصيغة هي (أفضل + أصغر + أمرد) = أفعل .

يرى أفضل «الكسب» : ورد إسم التفضيل مضافاً الى معرفة ، وفي هذه الحالة نلاحظ أن إسم التفضيل يجوز فيه أن يكون مفرداً مذكراً أي لا يطابق المفضل ويجوز فيه أن يكون مطابقاً له . فصخر يفضل أفراد عشيرته في رؤيته للكسب فهو الحمد عنده وليس الغنائم والسبايا وسوى ذلك .

الصيغة	البيت	عددها	المادة اللغوية
أفعل	ب3	1	أمر
	ب6	1	أصغر
	ب7	1	أفضل

(وإن كان أصغرهم مولداً) . ورد مفرداً مذكراً مضافاً الى معرفة ، فصخر يفضل أبناء عشيرته كونه صغيراً وأحرز على السيادة في عشيرته لأن صيغة التفضيل تدل على الأبعاد الدلالية للسياق وهي تدور كلها حول صخر لتؤكد فضله على غيره .

– ساد عشيرته أمردا . فصخر يفضل باقي أفراد عشيرته كونه أحرز رئاسة عشيرته .

ولم ينبت الشعر في وجهه بمعنى صغر السن .

صيغة التثنية : تدخل صيغة التثنية في القواعد الصرفية في مباحث العدد ومقولاته ، وهذه الصيغة لا تدل في الاستعمال اللغوي في النص الشعري «غالباً» على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة فقط ولكنها تخرج عن ذلك الى التعبير عن الرغبة في المشاركة والنفور من الإبتعاد عن التوحد وعدم الاكتفاء بالفرد .

وردت صيغة التثنية في البيتين الآتيين :

في البيت الأول أربع مرات ـــــ عيني + تجمدا + تبكيان

في البيت الثاني مرتين ـــــ تبكيان + تبكيان

وردت هذه الصيغة في النص ستة مرات .

التعبير بالفعل المضارع : يؤتى به ليقوم بوظيفته استحضار الحدث لاتجمد... تبكيان..

تبكيان.. تبكيان

يحمله ... ترى ... يهوى ... يرى

حينما يرد الفعل المضارع خاصاً المتكلم فإن لذلك ما يبرره لأن الشاعرة حينما تتحدث عن ذاتها فهي حاضرة بينما حينما تتحدث عن صخر تريد أن تجعل منه حاضراً باستمرار وحينما تتوجه الشاعرة بالخطاب الى الملتقي فإنها تريد أن يشاركها الأمر الذي هي فيه يشاركها آلاماها حزنها الذي ألم بها على أثر مصابها في أخيها وفي هذا شكل من أشكال التنفيس عن الذات .

الأصوات في تواترها وايحاءاتها الدلالية :

إن إحصاء الأصوات في الخطاب الشعري لا يكفي بل لابد من تجاوز ذلك الى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحائتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزلها عن السياق الواردة فيه لأن الأصوات عناصر هامة في البنية الشعرية ، ولابد من مراعاة أحد الجوانب الأساسية في إحصاء أصوات الخطاب الشعري مع مراعاة أن الصوت يقع في سياق ، وهو يكتسب معناه فيه . فهو لا يدرس بصفته صوتاً معزولاً ولذاته وإنما يدرس في إطار سياقه العمجمي والتركيبي .

غير أنه لابد من الإشارة الى ظاهرة تبدو أحياناً في الإحصاء الصوتي وهي تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو الخطاب الشعري وهذه ظاهرة تسترعي الإنتباه وتحتاج الى تفسير وتأويل ، غير أنه يمكن ان نجد الأصوات نفسها في كلمات أو سياقات يمكن أن تكون لها معاني مختلفة بحسب ما ترد فيه من سياق .

تتكون اللغة العادية من أصوات متضامة ، وكذلك الأمر في كل لغة بشرية ، وتضام الأصوات هذا يخلق لها نظاماً قائماً على علاقات وقوانين وقواعد ، والشاعر يعيد هذا النظام ليخلق نظاماً خاصاً ملائماً لتحقيق أهداف يتغياها ، وثمة شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين ، غير أن هذا الإتفاق لا يتعدى هذا التعريف العام وتبدأ الإختلافات بين الدارسين على تحديد عناصر هذا الإيقاع ووظيفته[20] .

البنية الصوتية من البنيات الأساسية في النص الشعري وهي أصغر وحدة لغوية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها والصوت يحدد معنى الكلمة التي تحتويه ويساعد على حفظ الفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى في النص ، وتكرار أصوات بعينها في النص يسهم مع سواه من الوقائع الأسلوبية والجمالية الأخرى في تكثيف موسيقى النص الشعري وتنوعها مع الإيحاء ببعض أجزاء النص وفضاءاته .

الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق به .

الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية .

تبين من خلال الوصف والإحصاء أنه يطغى على النص الأصوات المجهورة .

منها : صوت (د) وقد ورد في (جودا ، ولدى ، السيدا ، الندى ...) في آخر الكلمة .

إن الأصوات التي تتكرر في القصيدة - كما نلاحظ أعلاه - أصوات أغلبها مجهورة أو شديدة ، خاصة صوت الدال المدعم بأصوات قريبة منه في مخارجها وصفاتها وهذا ما جعل النص متوازناً موسيقياً وفي تواتر الأصوات المجهورة تلميح الى رغبة شخصية الراوي في النص (الخنساء) لها رغبة في الجهر بما أصابها لتنفس قليلاً من كمدها وجعلت من الأصوات المجهورة مرتكزاً تحافظ به على التدفق الإنفعالي الجارف التي تعيشه .

التلاؤم هو تعديل الحروف في التأليف ، فكلما كان أعدل كان أشد تلاؤماً ، أما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد . وذلك أنه اذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، واذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيدة لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده الى مكانه وكلاهما صعب على اللسان ، والسهولة من ذلك في الإعتدال ، ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال .

والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريقة الدلالة ، ومثل ذلك مثل قراءة الكتاب في أحسن ما يكون الخط والحرف ، وقراءته في أقبح ما يكون من الحرف والخط ، فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة .

ومخارج الحروف مختلفة ، فمنها ما هو من أقصى الحلق ، ومنها ما هو من أدنى الفم ، ومنها ما هو في الوسط بين ذلك .

والتلاؤم في التعديل من غير بعد شديد أو قرب شديد ، وذلك يظهر بسهولة على اللسان ، وحسنه الإسماع وتقبله في الطباع ، فإذا إنضاف الى ذلك حسن البيان في صحة البرهان في أعلى الطبقات ظهر الإعجاز لجيد الطباع البصير بجواهر الكلام ، كم تظهر له أعلى طبقات الشعر من أدناه اذا تفاوت ما بينهما[21] .

ونص الخنساء يتوافر فيه التلاؤم على مستوى الكلمات مفردة أو على مستوى التراكيب ، فمن بداية النص الى نهايته لا نشعر بالتنافر بين الأصوات المكونة للخطاب ، فاعتدال الحروف في تأليفها وانسجام توزيعها في بنية الكلام حقق للنص تلاؤمه الصوتي وهذه سمة أسلوبية خص بها النص .

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرار الأصوات في النص	النسبة المئوية	الملاحظة
أ	إنفجاري أو شديد مهموس منفتح	حنجري	19	٪8,15	
ب	إنفجاري مجهور منفتح	شفوي	7	٪3,00	
ت	إنفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	11	٪4,72	
ث	إحتكاكي أو رخو مهموس منتفح	بين الأسنان	2	٪0,85	
ج	متراخ مجهور منفتح	غاري	10	٪4,28	
ح	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	01	٪0,42	
خ	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	01	٪0,42	
د	إنفجاري أو شديد مجهور منفتح	أسناني لثوي	22	٪10,30	
ذ	إحتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	بين الأسنان	03	٪1,45	
ر	واسع الإنفجار مجهور منفتح تكراري	لثوي	11	٪4,72	
ز	إحتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	02	٪0,45	
ط	إنفجاري أو شديد مهموس مطبق	أسناني لثوي	01	٪0,42	
ظ	إحتكاكي أو رخو مجهور مطبق	بين الأسنان	00	÷0,00	
ص	إحتكاكي أو رخو مهموس مطبق	أسناني لثوي	03	٪1,45	

ض	إنفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	02	٪0,85	
س	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	04	٪1,71	
ش	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	غاري	01	٪0,42	
ف	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	شفوي	07	٪3	
ق	إنفجاري أو شديد مهموس منفتح	لهوي	03	٪1,45	
ك	إنفجاري أو شديد مهموس منفتح	طبقي	07	٪3	
ل	واسع الإنفجار مجهور منفتح حافي	لثوي	30	٪12,85	
م	واسع الإنفجار منفتح أنفي أو غني	شفوي	27	٪11,15	
ن	واسع الإنفجار مجهور منفتح أنفي أو غني	لثوي	14	٪66	
ع	إحتكاكي أو رخو مجهور منفتح	حلقي	06	٪2,72	
غ	إحتكاكي أو رخو مجهور منفتح	طبقي	01	٪0,42	
هـ	إحتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	10	٪4,82	
و	واسع الإنفتاح مجهور منفتح شبه طليق	شفوي	09	٪3,86	
ي	واسع الإنفجار مجهور منفتح شبه طليق	غاري	17	٪7,29	

مجموع الأصوات في النص 231 صوتاً = ٪100

التكـــرار :

القيمـة الأسلوبيـة للتكرار : يعتبر التكرار أدنى مستوى يمكن تصوره في سلم إختـلاف دلالـة اللفظ ، ولذلك لم يعد التجنيس .

يقول ابن حجة الحموي :

«التكرار : هو أن يكرر المتكلم اللفظ الواحدة باللفظ والمعنى»[22] .

ولولا إعتبـار إختلاف المعنى لكان التكرار جنـاسـاً تـامـاً ، غير أن انتقـاء عنصر الإختـلاف يبعده عن مجال التجنيس في نظر البلاغيين .

يقول يوري لـوتمـان : «الخطـاب الشعري - بخـلاف الحـديث اليـومي - لا يعرف التكرار الدلالي المطلق ، ما دامت الوحدة المعجميـة - في حـالـة التكرار - توجـد في موقع بنـائي آخر وتكسب نتيجة لذلك معنى جديداً ... إن التكرار الكلي للمعنى في نص فني مستحيل»[23] .

يعد التكرار ظاهرة لغوية ذات قيم أسلوبيـة متنوعـة ، وهو يقوم على العلاقـات التركيبيـة بين الألفـاظ والجمل ، وتقـاس معـدلات التكرار بنسبـة : إيرداه في النص ، والتكرار نـوعـان : 1 بسيط 2 مركب .

1 - التكرار البسيط : هو تكرار الكلمة سواء كانت (إسماً أو فعلاً أو حرفاً) وتبـدو أهميـة هذه الظاهرة الأسلوبية في إبراز أهميـة الكلمـة المكررة في السيـاق ، فنجـد أحيـانـاً كلمـة تشكل «المركز» الذي تدور حوله مجموع القيم التي ينتجها النص «المجد» وقد تكون كالنغمة الأساسيـة التي تصوّر مشاهـد النص بكاملـه وتعبر عن فضـاء النص العـام . ومن هـذا المنطق يمكننـا القول أن ظاهرة التكرار لا تلعب دوراً عادياً مجرداً ، وإنمـا تتجـاوز ذلـك الى إظهـار الحـالـة الشعوريـة المسيطرة على النص وتعميقها لتصوير الإنفعال الحاد بها .

فـالتكرار تعبير عن الإنفعـال الـذي يصحب التعبير عن حـالـة وجـدانيـة قـد دفعت الى أقصاها ، وهذا الإنفعال يتجاوز حـدود التقييـد والحضر ، ويشير الى تجـاوز المـألوف ؛ في القول وهو شكل من أشكال الانزيـاح الـذي يمكن للنص شعريتـه ، ويلعب التكرار دوراً دلاليـاً على مستوى الصيغة والتركيب بالإضافة الى كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري .

تكرار الصيغة :

1 - يشمل الدواخل : كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء .

2 - يشمل السوابق : كحروف المضارعة .

3 – يشمل اللواحق : الضمائر المنفصلة والمتصلة .

4 – يشمل الخوالف : كالتعجب والإستغاثة .

5 – كما يشمل تكرار الأسماء والأفعال .

فللتكرار أبعاد أسلوبية ودلالية : فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى وإلا كان ذلك تحصيل حاصل ، وكانت لغة النص في جل منه ، ولكن الكلمة الثانية تحمل معنى إضافياً هو مبرز وجودها ، وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التركيز ، وما الى ذلك من المعاني المقدرة في ذهن المتلقي ، وقد تكررت في نص الخنساء جملة من الظواهر هي :

تكرار : ألا ـــــ 3 مرات

تكرار : تبكيان ـــــ 3 مرات

تكرار : المجد ـــــ 5 مرات

تكرار : أيديهم ـــــ 2 مرتين

تكرار : القوم ـــــ 2 مرتين

تكرار : ثم ـــــ 2 مرتين

تكرار : إلى ـــــ 2 مرتين

تكرار : واو العطف ـــــ 3 مرات

تكرار : إن ـــــ 2 مرتين .

والى جانب الوظيفة الإيقاعية الموسيقية التي يمنحها هذا التكرار للنص ، هناك وظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها الى بعض ، وهناك وظائف أخرى تجسد التأكيد تأكيد الشعور المؤلم بالحزن وتأكيد الرغبة في البكاء ، وتأكيد قيمة المجد التي خلدت صورة صخر من خلالها ، وتأكيد تتابع أفعال صخر الإيجابية من خلال استعمال أدوات العطف والربط ثم ، و ، وأدوات الشرط إن ... وسوى ذلك ..

2 – التكرار المركب :

1 – قد يكون تكرار جملة أو عبارة بذاتها ، فإيحاء الجملة المكررة يكون بحسب تركيبها ووظيفتها والعوامل اللغوية المساعدة على نقل الإحساس الذي تتضمنه فالجملة المكررة ليست زائدة عن الحاجة لأنها ليست هي الجملة الأولى نفسها ، على الرغم من أنها هي نفسها في القواعد

ليست هي في المعنى فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار فالجملة الثانية وسيلة أسلوبية للتأكيد وهي أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى .

2 – قد لا تتكرر الجملة بذاتها ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم والتأخير أو الحذف أو بالإضافة وملاحظة هذا التغيير على مستوى الوظيفة النحوية والوظيفة الدلالية ، وفي تغيير بناء الجملة المكررة يحدث تغير على مستوى الشعور بالإنفعال أو الصفات أو الأحوال أو سوى ذلك وقد يتضمن ذلك قيمة أسلوبية سلبية أو إيجابية .

فالتكرار يعبر عن حدث جديد ، أو إسترسال في الحدث ، وفي تتابع الأصوات تتابع للأحداث والمشاهد ، فالتكرار يؤدي وظيفة تعبيرية وموسيقية وأسلوبية هامة في الخطاب الشعري .

نلاحظ التكرار المركب :

ألا تبكيان تكررت ثلاث مرات ، وردت مرة في البيت الأول في بداية الشطر الثاني ، ووردت مرتين في البيت الثاني في بداية الشطر الأول وفي بداية الشطر الثاني .

1 – ..... ألا تبكيان ...؟

2 – ألا تبكيان ... ألا تبكيان ؟....

إن تكرار (ألا تبكيان) التي تدل على الإستفهام الذي جاء بصيغة تفيد الحض أو الحث على البكاء ، وإنكار الحال الذي ألم بعيني الراوية في النص ، فهي تستفهم وتسأل في حيرة واندهاش عن هذا الجمود الذي أصاب عينيها في الوقت الذي هي في مقام لا يستدعي هذه اللامبالاة وهذا الموقف الحيادي ، ومن خلال هذه الصورة المكررة يلاحظ تشخيص العيون وإعطائها خصائص إنسانية أهمها القدرة على الفهم والمحاورة أو القدرة على الكلام ، والإدراك ولعل المصاب الذي أصاب الشاعرة أفقدها القدرة على التميز فأصبحت ترى العيون ذوات يمكنها أن تسعفها في الخروج من عزلتها والتخفيف من حزنها لأن المشاركة في الحزن تخفف عن الفرد كثافة الألم .

وبالنسبة الى تكرار جملة (ألا تبكيان) على المستوى الإيقاعي ، فيلاحظ تكرار عدد من الأصوات في بناء لفظي واحد وبناء تراتبي موحد وهذا يسهم في تدعيم البنية الإيقاعية للنص وشحنها بكثافة صوتية من نفسها الخصائص والمميزات الفيزيائية والأسلوبية .

جدول التكرار البسيط والتكرار المركب في النص

التكـرار	نـوعـه	نـوع الكلمـة	عددهـا	البيـت	ملاحظات
ألا تبكيان	مركب	جملة	3	2+1	التوكيد
القوم	بسيط	اسم	2	6+4	الحض
ثم	بسيط	حرف	2	8+5	التعاقب
المجد	بسيط	إسم	5	8،7،5،4	التوكيد

المعاجم الواردة في النص وأبعادها الأسلوبية :

إن المعاجم الواردة في النص لا ينظر إليها معزولة عن السياق أو عن علاقتها بالتركيب ومن ثمة ينظر الى المعجم في علاقاته التركيبية الوظيفية والدلالية ، وعلى هذا الأساس فإن أية كلمة في النص ليس لها وجوداً اعتباطياً ، فالإسم والفعل والصفة ينظر إليها على أنها أقسام مركزية في الخطاب ، وتسهم الطريقة الإحصائية بدور فعال في هذا الإطار وخاصة بإبرازها للترددات التي تشكل محاور معجمية أو حقول دلالية تضمن للخطاب انسجامه مع نفسه ومع جنسه الأدبي[24] .

فالمعجم هو أحد المكونات البنيوية الأساسية في النص ولتصنيف المعجم لابد من مراعاة معاني الكلمات ودلالاتها ومرجعيتها على مستوى فضاء النص ، لابد كذلك من القراءة الباطنية التأويلية ، لأن الكلمات في الأغلب الأعم هي مداخل متعددة المعاني ، تتضمن الدلالة الظاهرة البنية والدلالة المسكوت منها ، وفي كل ذلك يلعب السياق دور المحرض على التأويل ، وتعدد القراءات ، وخاصة في الخطاب الشعري الذي نجده يخلق سياقه الخاص ضمن فضائه .

نلاحظ أن أغلب كلمات النص وخاصة الكلمات التي لها علاقة بالأسماء جاءت معرفة (بالألف واللام «ال») أو هي (ضمائر) أو (أسماء موصولة) أو (معرفة بالإضافة) .

وفي تعريف الأسماء الواردة في المعجم دلالة بلاغية وأسلوبية تشير الى أهمية هذه الأسماء عند الشاعرة وإدراكها إياها وتحسسها لوجودها ، ومعرفتها معرفة يقينية .

طبيعة المعاجم المعرفة في النص

عدد الأسماء المعرفة بـ (ال)	وهـي :
14	الندى + الجرئ + الجميل + الفتى + السيدا + العباد + النجا + القوم + المجد + المجد + القوم + المجد + الكسب
عدد الأسماء المعرفة (بالإضافة)	**وهـي :**
09	عيني + صخر الندى + رفيع العماد + طويل النجاد + عشيرته + أيديهم + فوق أيديهم + أصغرهم + بيته
عدد الضمائر المتصلة	**وهـي :**
10	ي + هم + ه + هم + ه + هم + هم + به + به
عدد الضمائر المستترة	**وهـي :**
20	جاءت مع الأفعال الواردة في النص مثل : ساد + مد + نال + مضى ...إلخ
عدد الأسماء الموصولة	**وهـي :**
2	الذي + ما

تبيين من خلال إحصائيات الكلمات الواردة في الخطاب والتي هي مجموع الأسماء والأفعال والحروف ما يأتي :

مجموع الأسماء والصفات	مجموع الأفعال	مجموع الحروف	مجموع الكلمات
42	21	22	85
النسبة المئوية للأسماء	النسبة المئوية للأفعال	النسبة المئوية للحروف	النسبة المئوية الإجمالية
٪49,42	٪24,60	٪25,88	٪100

نلاحظ من خلال الإحصاء أن نسبة الأسماء (الضمائر + المصادر + الصفات + الظروف + الأسماء الموصولة) . تساوي = مجموع الأفعال + زائد مجموع الحروف . ومن هنا يمكننا أن نذهب الى القول بأن غلبة الأسماء بتنوعها على كلمات الخطاب بالإضافة الى الحروف وهي تشكل نسبة (3/4) النص الشاعرة في تجريد ثلاث أرباع كلمات النص من ظاهرة الزمن فأرادت أن تقدم من المصادر الأحداث مجردة لتكسبها صفة الأبدية وخاصة في المصادر والصفات لأنها تشتمل في أغلبها على معجم القيم والمثل .

– الكلمات التي يتضمنها النص تقوم هنا بإظهار مكونات النص اللغوية كما تقوم بتصنيفها وإحصائها وتأويلها بما ينسجم وفضاء النص .

الأسماء	الأفعال	الحروف
1 - عيني	1 - جودا	1 - أ
2 - ي	2 - تجمدا	2 - و
3 - صخر	3 - تبكيان	3 - لا
4 - الندى	4 - تبكيان	4 - ألا
5 - الجريء	5 - تبكيان	5 - ل
6 - الجم	6 - ساد	6 - ألا
7 - الفتى	7 - مدوا	7 - ألا
8 - السيدا		8 - إذا
9 - رفيع		9 - ب
10 - العهاد	8 - مد	10 - إلى
11 - طويل		11 - إلى
12 - النجاد	9 - نال	
13 - عشرة		12 - ف
14 - هـ		
15 - أمردا		13 - من
16 - القوم		14 - ثم
17 - أيدي	10 - مضى	
18 - هم		
19 - المجد	11 - يكلف	
20 - هـ		
21 - يدا	12 - عال	
22 - الذي		15 - و
23 - فوق	13 - كون	16 - إن
24 - أيدي	14 - ترى	
25 - هم	15 - يهوي	17 - إلى
26 - المجد	16 - ترى	18 - أن
27 - مصعدا	17 - يجمدا	19 - و
28 - هـ	18 - ذكر	20 - إن
29 - القوم	19 - ألفيت	21 - ب
30 - ما	20 - تأزر	22 - ثم
31 - هم	21 - ارتدى	
32 - أصغر		
33 - هم		
34 - مولدا		
35 - المجد		
36 - بيت		
37 - هـ		
38 - أفضل		
39 - الكسب		
40 - المجد		
41 - هـ		
42 - المجد		

معجم النظام الإجتماعي :

العشيرة : وردت هذه الكلمة في البيت الثالث (3)

وعشرة الرجل : بنو أبيه الأقربون وقبيلته ، وفي التنزيل العزيز ﴿أنذر عشيرتك الأقربين﴾ جمعها عشائر .

العشيرة : في نص الخنساء هي عالم صخر فهي الحيز المكاني والبشري والزماني والقيمي الذي يستمد منه مقومات انتصاره أو فشله من أجل العشيرة يعيش وبقيمها يمتثل وبقوانينها يلتزم وعليها يحارب ويموت .

جاءت كلمة عشيرة للدلالة على البنية الإجتماعية التي ينتمي إليها صخر والعشيرة هي مجموعة إجتماعية تربطها قرابة أسرية وتعيش وفق نظام إجتماعي إقتصادي يقوم في أساسه على استار القطعان من الأغنام والجمال وتنتقل بين المراعي قاصدة الكلأ والماء . وهذا النظام من العيش لا إستقرا فيه ، يغلب عليه طابع البداوة والتنقل ولذلك فهو معرض للمخاطر ويقوم على الأمن ، فالعشيرة معرضة للغزو باستمرار ولذلك لابد لها من رجال أقوياء أشداء يحمون حياضها وأعراضها وممتلكاتها ، ويسوسون أمورها وشؤونها وهذا يتطلب قائداً للقبيلة أو شيخاً رأس مجالسها ويقوم بتدبير شؤون النظام فيها .

إن بنية المجتمع الجاهلي قائمة على التنافس في المنجزات الفردية ، هذا التنافس تجده صورة الموقف البطولي الخارق الذي يحقق الفارس من خلاله إندماجه في مجتمعه أو يهلك دونه .

إن القبائل الجاهلية كانت تختار النظام الجماعي وذلك لأسباب تتعلق بالتنظيم الاجتماعي الرعوي فالمرعى والماء بين أشياء أخرى ، لا يمكن أن تكون موضوع ملكية خاصة بل أن هناك قرائن تدل على أن القطعان نفسها كانت في بعض العهود ملكية جماعية للقبيلة ، وأن قطع الأثاث وحدها كان يمكن أن تخص الفرد[25] .

كانت هذه القبائل تأخذ بمفهوم الحمى وهو يعني حماية بعض الأراضي التي تعتبر مفيدة للحياة الجمعية وهذا ضد أي تملك فردي .

هذا بالإضافة الى علاقة هذه القابئل بالمراكز التجارية التي لم تكن متجانسة السكان ولا في المهن ولا في الشرائح الإجتماعية المشكلة للمدن التجارية .

معجم الحرف :

الحرف المشار إليه في النص تقليدية بسيطة تستعمل غالباً البيئات البدوية الريفية .

1 – **العماد :** كلمة لها علاقة بالبيئة اليدوية وبالتحديد لها علاقة ببيت الشعر ، وتتضمن الإشارة الى حرفة النجارة ونسج الخيام وقد استعملت في هذا السياق استعمالاً مجازياً يكنى بها عن فضل صخر ومكانته العليا في بيئته .

2 – **النجاد :** حمائل السيف لها علاقة بالبيئة البدوية . الكلمة تتضمن إشارة الى صناعة السيوف وهي كلمة مقرونة بالفروسية وبنمط الحروب التقليدية وقد استعملت هنا استعمالاً ظاهراً واستعمالاً باطناً أي مجازياً للدلالة على طول صخر وقوته وفروسيته .

3 – **ارتدى :** منها الرداء وهو لفظ فيه دلالة على حرفة النسيج واستعمل في النص مجازاً .

4 – **تأزر :** ومنها مئزر وهي كلمة تدل على حرفة النسيج واستعملت استعمالاً مجازياً يكنى به عن كمال المجد لدى صخر .

المعجم المسيطر في نص الخنساء معجم بدوي يجمع كل المفاهيم والقيم الجمالية الشائعة في البيئة البدوية وهي قيم الفروسية : **المعنوية** المجد والكرم والجمال المعنوي .

2 – **المادية :** الطول والقوة والصلابة والجمال المادي وسوى ذلك .

معجم القيم :

– **الجريء :** وصفت الشاعرة أخاها بالجرأة لتخرجه عن صورة الإنسان العادي ، بل جعلت منه خارقاً للنمط السكوني اللامبالي ، فصخر جدير بجرأته وبتمثيل عشيرته أحسن تمثيل .

– **الجميل :** لكل مجتمع من المجتمعات قيمه جمالية ومفاهيمه في هذا المجال تخضع للواقع الإجتماعي الإقتصادي ، فهو الذي يشكل القيم ويروجها ، فقيم الأخلاق والمفاهيم الجمالية للمجتمع البدوي أو الريفي تختلف عن قيم المجتمع الجبلي أو الساحلي وسوى ذلك . وصخر في الخطاب الشعري جميل جمالاً مادياً ومعنوياً .

– **المجد :** مجد فلان مجداً ، كان ذا مجد ، فهو ماجد ، ومجد فلاناً : غلبه في المجد . (يقال : ماجده فمجده) .

مجد : فلان – مجادة : كان ذا مجد فهو مجيد (جمع أمجاد)

أمجده : عظمة وأنني عليه ، ويقال : أمجد الله فلاناً : كرم فعاله

ومجد العطاء : كثره ، ويقال أمجد لفلان : من كذا : أكثر له منه

ويقال أمجدنا فلان قرى : إذا أتى ما كفى وفضل ، ومجد فلان ولده

ولولده : تخير لهم الأمهات ، يقال : هؤلاء قوم أمجدهم أبوهم

ماجده : عارضه بالمجد

مجده : أمجده ، ومجده العطاء : وفره

تماجدوا : تفاخروا ، وتماجدوا أظهروا مجدهم ، يقال : تماجد القوم فيما بينهم

تمجد : تعظم

استمجد : صار ماجداً ، استمجد المرخ والعفار : استكثروا من النار

وفي المثل : لكل شجر نار ، واستمجد المرخ والعفار يضرب في تفضيل بعض الشيء على بعض وهما يسرعان الورى .

الماجد : الشريف ، الخير

المجد : النبل والشرف ، والمجد : المكارم المأثورة عن الآباء ، المجيد : الوافر المجد ، والمجد : إسم من أسماء الله الحسنى .

- **الفتى :** تدل على فتوة صخر ، والفتوة قيمة اجتماعية تتضمن تلميحاً الى القوة والشجاعة ، وهي قيمة من القيم الجمالية التي كرسها مجتمع صخر كما يبدو من النص ، وإذا نظرنا الى النص في إطاره التاريخي يمكننا القول أن المجتمع العربي قبل الإسلام كان يكرس جملة من القيم أهمها الفتوة .

- **السيدا :** إن في ذكر هذه الكلمة ما ينبيء على طبقية المجتمع الذي ينتسب إليه صخر ، فهو يحوي السادة والعبيد ، وصخر سيد في قومه يتمتع بمكانة اجتماعية راقية ، والسيادة قيمة جمالية تحقق للفرد عن طريق النسب أو يحرزها بأفعاله الخارقة التي يتمكن من خلالها بفرض ذاته وتحقيق وجوده في الطبقة الأرقى في المجتمع ، وصخر اجتمعت فيه صفة النسب وصفة تحقيق الذات بأفعالها النبيلة ، المشرفة .

- **الطويل :** إذا كان بعض الشعراء قدموا وصفاً لجمال المرأة وتناسق أعضائها وحددوا الشروط الجمالية لها عبر مختلف العصور فإن الخنساء استطاعت أن تحدد شروط الجمال لدى الرجل الكامل ، ومن هذه الشروط الطول فالرجل الطويل يمتلك خاصية جمالية طبيعية خاصة إذا كان طوله متناسقاً مع سائر أعضائه ، بالإضافة جماله المعنوي المتجسد في الجرأة والفتوة وحصافة الرأي وحسن التدبير والكرم والجود والنبل وسوى ذلك ...

معجم الأعضاء :

- **العيون :** هي الأعضاء التي يتطلع بها الإنسان الى العالم الخارجي وبها يعبر عن الفرح والحزن ، وهي تمتلك قدرة التعبير بلغة إشارية خاصة ، وقد ابتدأت الخنساء نصها بالحديث عن العيون وذلك لما لها من أهمية في سحر الجسد اليقين ، فهي وسيلتنا الى التعرف الى ما حولنا بل لها الأهمية القصوى في تحصيل المعرفة فهي ناقلة للعلامات والرموز والمعلومات وهي هادينا وحادينا الى التحرك في الفضاءات التي تحيط بنا .

- **الأيدي :** احتلت كلمة «اليد» مجالاً لا بأس به في النص واليد عضو من الأعضاء التي ساعدت الإنسان على الرقي وانتاج كثير من الإنجازات التي حققت رفاهيته ، ويعود ذلك الى طبيعة تشكيلها وتكوينها وهي ميزة تميز بها الإنسان عن سائر المخلوقات فهو الكائن الوحيد الذي استغل طبيعة تشكيل يده وكيف حركتها تكييفاً خارقاً وتبدو يد صخر في النص يد إنسان خارق طموح ...

معجم أسماء الأعلام :

صخر .

وصخ الحجر صخا وصخيخا : صوت عند القرع

وصخ فلاناً صخا : ضرب أذنه فأصمها

ويقال : صخ سمعه ، وصخ الصوت أذنه

وصخ الصلب على الصلب : طرقها فصوتا

الصاخة : الصيحة تصم الأذن لشدتها

الصاخة الصيحة تكون يوم القيامة ، وفي التنزيل العزيز : ﴿فإذا جاءت الصاخة يوم يفر المرء من أخيه﴾ .

الصخة : صوت الصخرة إذ قرعت

الصخيخ : الصخة

صخر المكان صخراً : كثرت فيه الصخور ، فهو صخر وهي صخرة

الصاخر : صوت الحديد بعضه على بعض

الصلخرة : وعاء من الخزف يشرب فيه

«الصخرة : مجر عظيم صلب» ، وتجد في «الجيولوجيا» بأنها مادة أرضية طبيعية تتكون في الغالب من تجمع معدني يتألف من معدنيين أو أكثر (جمع صخر وصخور ، وعلم الصخر : علم يبحث في الصخور من جهة أصلها وتركيبها وخصائصها وتصنيفها .

ان دلالة كلمة صخر تتضمن ما يفيد العظمة والصلابة ، وتلك هي صفات صخر البطل في النص كما يشير إليها سياق النص ذاته .

إن صخر الوارد في النص يقصد به الإنسان ويقصد به أيضاً الصفات المتركة بينه وبين الصخر الجماد وهذه الصفات هي العظمة والصلابة .

إن الكلمة صخر ارتباط وثيق بالعقيدة الوثيقة للعرب قبل الإسلام ، فقد كان بعضهم بعيد الأصنام ، وهي كتل من الصخور تنحت في أشكال تجسد صورة الإله ، وهي غالباً في صورة إنسان عظيم دون تحديد ملامحه تحديداً دقيقاً ، وهم حسن يعبدونها لا يعبدونها في ذاتها ، وإنما «يتقربون بها الى الله زلفة» فهي تجسيد تروح خفية . إنها تأخذ بعداً رمزياً يتضمن دلالات ميتولوجية أسطورية عميقة أقربها الى التأويل هي عبادة الإنسان لأصل تكوينه وهو التراب مجسداً في كتلة متضامة متماسكة وهي الصخرة ، كنظام الجسد اليقين ، إن صخراً لم يميت طبيعة وإنما حاربها (التوحيديون) الدين الإسلامي وقضى عليها وإن بكائية الشاعرة فيها حنين الى المرحلة التي كان الصخر فيها رمز الألهية وتجسيد قوى الغيب المطلقة ، إنها تبكي إلاهها المغدور .

3 - التركيب ووظائفه الجمالية :

1 - التركيب النحوي :

إن الخطاب الأدبي (الشعري) يقوم في أساسه على التركيب وعلى الدارس تحديد طبيعة تركيب الجمل في مجالها النحوي ، وعليه تحديد علاقة هذه الجمل بعضها ببعضها الآخر ، مع تحديد وظيفة التركيب في بنية النص ، وفي هذا السياق لابد من الإشارة الى الأساليب التي ورد فيها هذا التركيب أو ذاك ، دون إغفال الإشارة لأهمية الوظائف التي تؤديها في جمالية النص وأدبية وتجديد جوانب الإنسجام أو التناغم فيها مع باقي العناصر الأخرى المشكلة للبنية العامة للنص .

ولابد من ملاحظة في التحليل خصوصيات تكوين التراكيب : الجمل الإسمية/والجملة الفعلية ، وما يتعلق بها من ظواهر تد على : الخطاب/والغيبة ، الإثبات/والنفي ، الأمر/والنهي ، وسوى ذلك مع الإشارة الى ما يخرج من هذه التراكيب عن الأطر النحوية المعروفة وينفرد بتشكيل خصوصيات أسلوبية في النص :

كما يتناول في جانب ظاهرة الزمن في النص ليس في بعده النحوي فقط وإنما في بعده الأسلوبي والنفسي والفلسفي .

ثم الإنتقال الى التراكيب المجازية وتشتمل عليه لغة النص من عدول عن المعيار ، وذلك من خلال الصور المجازية والدلالات الإيحائية التي تضمنتها هذه الصورة ، وفي هذا الجانب من التراكيب المجازية تظهر فعالية المبدع (المؤلف) وقدرته على التصرف في اللغة وهو بهذا الفعل يضيف انجازاً جديداً الى اللغة التي يشيء فيها كلامه .

البيت	العدد	الجمل الإسمية	البيت	العدد	الجمل الفعلية
ب1	1	أعيني جودا	ب1	1	ولا تجمدا
			ب1	2	ألا تبكيان لصخر الندى
			ب2	4	ألا تبكيان الجرئ الجميل
			ب2	4	ألا تبكيان الفتى السيد
ب3	2	طويل النجاد			
ب3	3	رفيع العماد			
			ب3	5	ساد عشيرته أمردا
ب4	4	إذا القوم مدوا بأيديهم الى المجد	ب4	6	مد إليه يدا
			ب5	7	فنال الذي فوق أيديهم من المجد
			ب5	8	ثم مضى مصعدا
			ب6	9	يكلفه القوم ما عالهم
			ب6	10	وإن كان أصغرهم مولدا
			ب7	11	ترى المجد
			ب7	12	يهوى الى بيته
			ب7	13	يرى أفضل الكسب أن يجمدا
			ب8	14	وان ذكر المجد
			ب8	15	الفتية
			ب8	16	تأزر بالمجد
			ب8	17	ثم ارتدى

الحضور / الغياب :

نلاحظ من خلال الجدول سيادة الجملة الفعلية . والفعل كما هو معلوم حركة مقرونة بزمن معين ، وقد وضعت الخنساء الجملة الفعلية في سياقات متنوعة كذلك ، فالجمل التالية . لا تجمدا + ألا تبكيان لصخر الندى .

أعيني ـــــ المنادى في النص (الخنساء) ، المنادى ـــــ العينين .

جودا ـــــ الآمر في النص (الخنساء) ، المأمور ـــــ العينين ـــــ المأمور به ـــــ الجود ـــــ البكاء .

لا تجمدا ـــــ الناهي في النص (الخنساء) ، المنهي عنه ـــــ الجمود ، وهذا ينتج عنه الإستمرار في البكاء .

يلاحظ من خلال هذا : حضور البكاء والحزن والخنساء ، وغياب صخر والقيم الفاضلة .

وألا تبكيان الجرئ الجميل + ألا تبكيان الفتى السيدا

فيها دلالة على الرغبة في البكاء والإستمرار فيه ، وما يمكن ملاحظته في هذه الجمل أن الخطاب يدل على الحضور حضور المخاطب وهما العينان هنا : لا تجمدا - ألا تبكيان . إنها تخاطب عينيها ، وعيناها جزء منها ، فهي تخاطب نفسها من خلال خطابها لعينيها ، ومن هنا يمكننا القول أن قسماً من الخطاب في النص تتوجه به الشاعرة لنفسها وقسماً تتوجه به الى المتلقي من خلال حديثها عن صخر الذي يجسد الغياب ويظهر هذا الغياب في قولها :

ساد عشيرته أمردا
مد إليه يد
فنال الذي فوق أيديهم
مضى مصعدا
كان أصغرهم مولدا
تأزر
ارتدى

(الزمن الحاضر) البكاء واليأس والألم الجدب السعادة والفرح (الزمن الماضي الرواء)

إن غياب صخر سبب حضور الحزن والكآبة .

استعملت الشاعرة في سياق الحضور الأفعال المضارعة التي تدل على حضور الحدث ، واستعملت في سياق الغياب الأفعال الماضية وهذه السياقات الدالة على الغيبة اشتملت كل ما يوحي بالأسف على الزمن الماضي الذي كان يجسد الرواء وكل القيم الجمالية الراقية ، كالمجد والسيادة والعلو والفضل والنبل ، وسوى ذلك .

وقد وردت قيمة المجد جملة «ترى المجد يهوي إليه بيته» فالخطاب موجه الى الملتقى «ترى أنت المجد» وفي هذا التركيب دعوة للملتقي الى المشاركة في ما تقول الشاعرة ودعوة للملتقى لإنتاج المعنى ، فالمجد لا يرى ، لأنه مفهوم مجرد غير مشخص ، ولكن الشاعرة تدعو المخاطب الى تشخيص هذا المفهوم وتجسيده ، بل بلغ بها الأمر أن جعلت المجد هو صخر نفسه .

وقولها «يرى أفضل الكسب أن يحمدا» فأفضل الكسب ليس الغنائم كما يرى صخر وإن ما هو الحمد والشكر ، وإن النص يميل الى المفاهيم المجردة وما تتضمنه من قيم جمالية وإلحاقها بصخر باعتباره نموذجاً انسانياً خارقاً . فعلى الرغم من غياب صخر ، ورد الفعل المضارع «يرى» بد «رأي» الدال على الماضي ، ولعلها تقصد بتوظيف المضارع في هذا المجال حضور صخر في ذهنها بما يفضله من مكاسب أهمها أن يحمدا ، ولعل المداوحة بين استعمال الماضي والمضارع وعدم الإستقرار على حال واحدة يتضمن دلالة المقام النفسي للشاعرة التي تعاني اضطراباً نفسياً ، إننا نلمح توتراً نفسياً حاداً وذلك بتحميل الماضي أحياناً بعدا استمرارياً ، وأحياناً أخرى تضمين المضارع معنى الماضي ، كما في جملة «يرى الفضل الكسب أن يحمدا» كما نلمح استعمالها فعل الأمر الذي يفيد في هذا المقام الإلتماس ، لأن الشاعرة جعلت من عينيها في هذا السياق مساويتين لها ، والإلتماس كما هو معلوم يكون بين المتساويين ، وهو أمر خرج عن غرضه لتمكين عدول اللغة عن المعيار الى مجال الشاعرة وما تزخر به من ايحاء .

«معنى الزمن النحوي يختلف عن معنى الزمن الصرفي من حيث أن معنى الزمن الصرفي وظيفة الصيغة وأن الزمن النحوي وظيفة السياق»[26] .

«يحتم نظام الجملة العربية أو هندستها ترتيباً خاصا لو اختل أصبح من العسير أن يفهم المراد منها»[27] وهذا الأمر لا يكون إلا في النص الشعري المغرق في غموضه .

النحو علم التركيب وهو مجموعة العلاقات القائمة بين المونيات التي يتكون منها القول ، القول

هو كل إنتاج للمونيات وللتراكيب والمونيم هو الوحدة الدالة الصغرى والتركيب يقوم على الربط بين المونيات والقطعة هي كل جزء من أجزاء السلسلة الكلامية[28] ولكل نص شعري نحوه الخاص به وله إيحاءاته ودلالاته .

تحوي القصيدة زمنها الخاص بها وهو متعدد الوجوه ، بل يوجه صيرورة النص وبنية القصيدة منبثقة من مستويات زمنية . وأهم هذه المستويات الزمنية هي : الزمن الماضي ويعني الغياب غياب صخر وزمنه الفرح ، والزمن الحاضر ويعني الحضور حضور الألم والحزن على صخر وما كان يشيعه من سعادة وفرح ...

الأفعـال :

باعتبارها أحداث مقرونة بأزمان استقطبت اهتمام الدراسين ومنهم الباحث الألماني بوزيمان تدل نسبة الأفعال الى الصفات كما أثبتت معادلة بوزيمان busemann على ارتفاع نسبة الأفعال الى الصفات في النصوص الشعرية في مقابل انخفاضها في النثر .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث وهو اللسانيات النفسية psycholinguistique وقد أسفر تطبيق المعادلة عن امكانيات كبيرة لقياس درجة الإستقرار العاطفي عند الأفراد ، خاصة في بحوث علم النفس الطفل ، كما اكتشف أيضاً وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل : الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخي الدقة في التعبير[29] .

وقد حاولنا تطبيق هذه المعادلة على نص الخنساء فلاحظنا ما يلي :

ن.ف.ص = عدد الأفعال/عدد الصفات = وقد أثمرت الإحصائيات على النتائج التالية :

متوسط ن.ف.ص = 8/21 2,6 تقريباً .

وهكذا يبرهن الإحصاء على صحة معادلة «بوزيمان» فلاحظنا إرتفاعاً واضحاً في نسبة الأفعال ، وفي ذلك دلالة على الحركية وانخفاض درجة الموضوعية ، وعدم توخي الدقة في التعبير ، والإبتعاد عن التأمل وأعمال الذهن ولم تظهر الشاعرة براعتها في تناول مفهوم الموت كموضوع فلسفي وجودي وهذا دليل على عدم الإستقرار العاطفي لدى الشاعرة بل هناك إضطراب نفسي وهذا الإضطراب أسهم في إعطاء النص قيمة إنفعالية واضحة .

2 - التركيب البلاغي :

إن البلاغيين يعدون قراءة مؤشرين بمعنى قريب من مفهوم(archilécteur) عند «ريفاتير» ينبهون الى وجود واقعة أسلوبية على الدارس أن يكشفها ضمن النسق الذي تنتمي إليه ويبين وظيفتها بالتفاعل مع ما يماثلها أو يخالفها في جميع المستويات الممكنة[30] .

يرى «ريفاتير» أن بوسع الباحث في الأسلوب أن يستفيد من الإشارات التي سبقت دراسته سواء تعلقت بالنحو أو الضرورات الشعرية أو شرح الغامض .إلخ.. فكل جواب يصدر في هذا الشأن ناتج عن حافز يحتمل أن يكون أسلوبياً ، وهذا بخلاف ما عليه الحال في الوصف اللساني الذي يتناول كل المعطيات اللغوية المسجلة بقطع النظر عما هو بارز ملحوظ منها وما ليس كذلك[31] .

يرى هنريش بليث : أن اعتماد البلاغة نظرية لتحليل النصوص يرجع الى سببين تاريخي : (يتعلق بإنتاج النصوص حسب قواعد بلاغية : ويكون استعمال تلك القواعد مناسباً لكشف تنظيم النصوص) ، ونهجي : يرجع الى ما بدأت البلاغة خلال تاريخها الطويل من مرونة في التطبيق على النصوص الجديدة[32] .

تعد الظواهر البلاغية خاصية أسلوبية وسمة من سمات الصناعة الشعرية وفحصها يحتاج الى التشخيص الأسلوبي الإحصائي الذي يمكن من خلاله الوصول الى موشرات موضوعية في تحليل لغة النص الأدبية وتشخيص أساليب الخطاب ، إن المقاييس الموضوعية التي يستعملها علم الأسلوب في دراسة النصوص الأدبية تعد وسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استفاد الدرس الأدبي من ضباب العمومية والتهويم ، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل ، وتستعصي على التحليل والتعليل ، وهذه الوسيلة المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلاً للذوق ، وإن كانت محاولة علمية لعقلنة الذوق ، كذلك فإن الفحص اللغوي الأسلوبي للنص ليس بديلاً «ألسينا» للنقد الأدبي ، بل هو نوع من المقاربة المنهجية للغة الأدب ، ذو تقطع مزدوج لعلوم اللسان وعلوم النقد ، وهو - في الوقت نفسه - مدخل منهجي لا يمكن لنقاد الأدب الخلص أن يشيحوا بوجوههم عنه ، وإلا فقدت دراساتهم جانباً ءبيراً من منهجيتها ، وموضوعيتها وجدواها .

إن الفحص الأسلوبي الإحصائي للظواهر البلاغية في بنية الخطاب الشعري لم يلق بعدما هو جدير به من اهتمام ، ذلك أن الغلبة في مجال الدرس الأدبي كانت وما تزال للمقاربات التاريخية

الإجتماعية والنفسية وسوى ذلك ، واذا توارت مشكلات اللغة الشعرية على أهميتها[33] .

تعد ظاهرة الاستعارة من أهم ظواهر التعبير اللغوي في لغة الحياة اليومية ، والنصوص الأدبية ، بل في ذروة هذه النصوص جميعاً وهو القرآن الكريم ، وقد تجاوزت بأهميتها حدود علوم البلاغة الى علوم أخرى كيثرة ، كعلوم اللسان والتفسير والحديث وأصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والفلسفة[34] .

من ثم كانت محاضرة مبحث الإستعارة داخل حدود العلوم البلاغية والنظر إليها على أنها مجرد مبحث من مباحث علم البيان ، الذي هو أحد علوم البلاغة الثلاثة في التقسيم الشهير ، أمر يستوجب المراجعة لأسباب كثيرة ، منها :

1 – أن هذه النظرة من نشأتها أن تثبت احتكام البلاغة لبحث لا يعني البلاغيين وحدهم ، بل يعني جمهرة كبيرة من اللسانيين والمفسرين والفقهاء والمتكلمين والمناطقة والفلاسفة .

2 – ومنها أيضاً أن كل مجال من هذه المجالات المعرفية جدير بأن يلقي من جهته بعض الضوء على هذه الظاهرة التي لا تخلو منها لغة معروفة على وجه الرضى .

3 – ومنها ثالثاً أن البلاغة وقفت ببحث الإستعارة عند حدود القواعد التعليمية التي تهتم بالحفظ والتلقين دون فحص الظاهرة واستبصار جوانبها المختلفة .

4 – ومنها رابعاً أن مشكلة الإستعارة قد اتخذت في ضوء ما أحرزته علوم اللسان من تطور ، وفي ضوء إشكالية العلاقة التي لم تتبلور بعد بين علوم البلاغة المدرسية والدرس الأسلوبي المعاصر أبعاداً تتسم بالجدة والثراء والتعقيدة ، ومن ثم لم يكن عجباً أن يرى البلاغيون المدرسيون في الإستعارة أمراً محسوماً لا يمكن الإتيان في درسه بجديد يذكر . ومع ذلك يعمد العلم الى فتح ملف البلاغة من جديد .

1 – الإستعارة هي إختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي(collocation) اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي ، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية(semantic deviance) تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة ، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجئة بمخالفتها الإختيار المنطقي المتوقع .

2 – يتمثل جوهر المفارقة الدلالية من نقل الخواص(teaturer transfer) من أحد عنصري المركب اللفظي الى العنصر الآخر ، ومثال ذلك قول شوقي في الهمزية :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

حيث نقل خاصية الولادة وهي خاصية حيوية الى معنى مجرد هو الهدى كما أضاف الفم وهو شيء حسي يستخدم في تسمية العضو المعروف في الكائن الحي الى الزمان وهو معنى مجرد وكلاهما مما أطلقنا عليه «الإستعارة» الإيحائية(animation) .

3 - يتخذ المركب اللفظ(collogation) في التركيب اللغوي شكل مركب نحوي(collogation) وبذلك يمكن تحليل المركب اللفظي «ولد الهدى» نحوياً الى : «فعل مبني للمجهول + نائب الفاعل» كما يحلل المركب اللفظي «في الزمان» الى «مضاف + مضاف إليه» ويعتبر أولهما «مركب فعليا» وثانيهما «مركب إضافيا»[35] .

يزخر نص الخنساء بالاستعارات والكنايات ، ففي ندائها لعينيها استعارة لأنها استعارت للعيون لوازم الوعي والادراك وهي تشخصها وتتكلم إليها وكأنها ليست جزءاً منها وتأمرها وتنهيها وسوى ذلك .

أسلوب التقديم والتأخير :

من الظواهر الأسلوبية التي تناولها الدرس النحوي والبلاغي العربي ، الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها ، وإن كان النحو يشير الى رتب تحفظ بالنسبة لأجزاء الجملة ، والإنزياح عن هذه الرتب يعد خروجاً عن الوظيفة النفعية للغة الى الوظيفة الشعرية للغة . وسياقات التقديم والتأخير في اللغة كانت مدار اهتمام البلاغيين فقد رصدوا كثيراً من التعبيرات التي توافرت فيها هذه الظاهرة[36] . فالكلام عند البلاغيين يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن من الحكم ، أو التردد في قبوله ، أو انكاره كلية ، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خالياً من التوكيد أو مؤكداً مراعاة لمقتضى الحال ، ويختص المستوى الإيداعي بتجاوزه مجرد الاخبار الى أهداف تأتي بالتغير في الصياغة والتركيب بترك المسند إليه أو ذكره وتعريفه أو تكسيره ، وبتقييده أو اطلاقه ، وبتقديمه أو تأخيره ، ففي مثل هذه الصياغة تأتي الإفادة اللطيفة[37] في ارتباطها بمقتضى الحال فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ومقام المدح يباين مقام الذم ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد يباين مقام الهزل ، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار ... ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر[38] .

يدل هذا النوع من الأساليب على حسن التصرف في الكلام ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى والمعاني لها في التقديم خمسة أحوال :

1 – تقدم العلة على معلولها عند القائلين بها كتقدم الكون على الكائنية والعلم على العالمية .

2 – التقدم بالذات ، كتقدم الواحد على الإثنين ، على معنى أن الوحدة لا يمكن تحقق الإثنينية إلا بعد سبقها .

3 – التقدم بالشرف كتقدم الأنبياء على الأتباع والعلماء على الجهال .

4 – التقدم بالمكان كتقدم الإمام على المأموم .

5 – التقدم بالزمان كتقدم الشيخ على الشاب والأب على الإبن .

وهذه المعاني ثابتة معروفاً عقلاً ، ولذلك لا يقع فيها تفاوت أو تفنن في التعبير .

وتقديم الشيء على وجهين :

1 – تقديم على نية التأخير ، وذلك في كل شيء أقرب مع التقديم على حكمة الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ اذا قدم على المبتدأ ، والمفعول اذا قدم على الفاعل ، والتقديم لا يخرج الخبر أو المفعول عما كانا عليه قبل التقديم .

2 – تقديم لا على نية التأخير ، ولكن على أن ينقل الشيء عن حكم الى حكم ويجعل بابا غير بابه ، ويعرب إعراباً غير اعرابه ، وذلك أن يعمد الى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له فيقدم هذا تارة على ذاك وأخرى ذلك على هذا . ومثاله : «زيد المنطلق» و«المنطلق زيد» فالتقديم والتأخير يؤثران في معنى الجملة ، لأن ما يقدم هو المبتدأ أو المسند إليه وما يؤخر هو الخبر أو المسند وكذلك «ضربت محمداً» و«محمد ضربته» فمحمد في الجملة الولي مفعول به وفي الثانية مبتدأ وهذا يختلف عن النوع الأول الذي لا يتغير فيه حكم المتقدم أو المتأخر .

إن سياقات التركيب في نص الخنساء تدل على أنها وضعت الجمل وضعاً عربياً سليماً فلا نرى في تركيب خطابها الشعري تصرفاً كبيراً في بناء الجملة أو صنعة خارقة تتجاوز بها ما هو سائد في كلام العرب عامة ، وإن كان لها خصوصيتها وأسلوبها المميز في أداء القول الشعري . وما يلاحظ في قضية التقديم والتأخير في شعرها هو تقديماً الأفعال وهو أمر يقتضيه السياق ويبرره تركيز الشاعرة على الأحداث المقرونة بالأزمان وهي التي تميز الشخصية الشعرية التي أسندت إليها هذه الأحداث الخارقة .

- ألا تبكيان ـــــ وردت ثلاث مرات في النص وهي استعارات بمعنى أن هناك تشخيص للعيون فالشاعرة استعارات خاصية إنسانية وهي القدرة على السماع والفهم والإدراك وألصقتها بالعيون ، فهي تستفهمها عن جمودها وحيادها في الوقت الذي كانت الشاعرة في أمس الحاجة الى مشاركتها حزنها والتعبير عن هذا الحزن والبكاء «والدموع» .

- أعيني جودا ـــــ استعارة صفة الجود عن الإنسان وحث العيون عليها .

- لا تجمدا ـــــ استعارات الشاعرة لازمة من لوازم السوائل عامة وهي في حال جمودها ضمن شروط فيزيائية خاصة ، وألحقت هذه الصفة بعينيها مع صوغها في أسلوب النهي مضمناً دلالة الحث على البكاء والنهي هنا جاء لردع العيون عن فعل مستقبح لا يليق التوقف فيه عن البكاء إظهاراً للوعة الفراق وشدة الحزن .

- طويل النجاد ـــــ كتابة عن طول القامة وحسن الهيئة .

- رفيع العماد ـــــ كناية عن السيادة والنبل .

والكنايتان هنا تجسدان فيا جمالية لصورة الفارس كا تجسدان أنموذج البطل المثالي ضمن شروط اجتماعية وثقافية جسدها المجتمع الجاهلي .

جاء أسلوب النداء في مطلع المقطوعة (أعيني جودا)

وجاء مركباً من (الهمزة) أداة النداء للتقريب متلوة بإسم مضاف (منادي) (عيني) ثم (ياء) التثنية المدغمة في (ياء) النسبة الضمير المتصل وهو مبني في محل جر مضاف إليه .

والجملة تتضمن طاقة إشارية بخروجها الى التركيب المجازي .

الهمزة (أ) من أشهر حروف النداء فهي صوت يخرج من الحنجرة ذاتها ، نتيجة انغلاق الوترين الصوتين تماماً ثم انفتاحها في صورة انفجار مهموس وهي بذلك تعد من الصوامت وهي أحفظ الأصوات اسماعاً .

أ = أداة نداء للقريب

أعيني = جملة النداء - عيني منادى منصوب - العيون واسطة لمعرفة العالم الخارجي

جودا = جملة فعلية (فعل وفاعل) تفيد الإلتماس

و = حرف عطف

لا = أداة نفي مهملة لأنها دخلت على الجملة الفعلية يبقى منها المعنى دون العمل

لا تجمدا = جملة فعلية (تفيد الإلتماس)

أ = أداة استفهام تستعمل للقريب

لا = نافية مهملة

ألا = تبكيان - ألا - استفهام يفيد الحث أو الحض

تبكيان = جملة فعلية (فعل مضارع مرفوع بثبوت النون والألف فاعل والفاعلية تعود على العينين) .

لصخر الندي = جار ومجرور ومضاف ومضاف إليه وقعت مفعولاً به تبكيان

إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مد إليه يدا

إذا : أداة شرط ، وهي حرف زمان مستقبل وقد جاءت في الخطاب للماضي لأن الحادثة مضت عندما كان صخر على قيد الحياة .

فعل الشرط : مدوا

وجواب الشرط : مد إليه يدا واستجابة صخر وإن كانت متأخرة في سياق نظام الخطاب فإنها متقدمة لإستحواذه على مرغوب قومه والفرادة به دون سواه ، فهو يتحول الى صانع للحدث لأنه فرد في مواجهة الجماعة وليس موازيا لها .

يكلفه القوم ما عالهم وإن كان أصغرهم مولدا

إن : أداة شرط

كان أصغرهم مولدا : جواب الشرط

يكلفه القوم ما عالهم : فعل الشرط

وإن ذكر المجد ألفيته تأزر بالمجد ثم ارتدى

إن أداة شرط

ذكر المجد : فعل الشرط

الفينة تأزر بالمجد ثم ارتدى : جواب الشرط

فهو لا يتأخر عن القيام بواجبه إزاء كل ما يرفع من شأنه ويجعله ماجدا فاضلاً ...

ذكر : فعل مبني للمجهول ، والمجد نائب فاعل ، ولعل الفاعل في هذا السياق هو صخر ، فإذا ما غاب صخر ناب عنه المجد ، ولذلك كان حضور المجد هو صخر ، وغيابه يمثل غياب صخر ، فحيثما جاء ذكر المجد ألفيته صخرا ملازما لهذا الذكر وهذا التأويل يمليه السياق العام للنص .

المقصدية :

1 – قيم الفروسية وأبعادها الإجتماعية في النص :

«إن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي العرف المميز الملائم ، وعليهخ فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول الى تأويل موضوعي يحد من باب التأويلات وتتجلى مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي تسمى «مبدأ الإشتراك» . فالمقاصد والقواعد المشتركة تنجي فرضية التأويل القائم على «الإجماع العام» الذي يقول به بعض فلاسفة التأويل مثل هابرماس «لأن مثل هذا الإجماع قلما يحصل من قبل القراء[39] إنه لا يمكن أن يكون هناك إجماع عام بين القراء على مقاصد النص الأدبي والشعري منه بخاصة ، كما يلاحظ امكانية تعدد التأويلات لنص معين في زمن واحد من قبل قارئ واحد أو في أزمان متباعدة ومن قبل قراء كثر ، ومع ذلك يمكن القول أنه مهما اختلفت التأويلات فإنها تكون غير متناقضة لأنها تعتمد على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج تلك هي المقاصد .

إن مقاصد المؤلف تقصد بمقاييس أخرى مثل «الخصائص النصية» بما تضمنه من انسجام وتعقيد ، و«المؤشرات السياقية» التي تلفظت فيها الجملة ، ومع هذا فإن مقاصد المؤلف تتجاوز قواعد اللغة ، وإلزامات الجنس الأدبي ، وتتعدى السياق ، لأن المقاصد ضمنية ، ومقاصد المؤلف سابقة على النص وأسسه ، ومع ذلك لابد من مراعاة ما هو مصرح به منها ومقرر عليها ، غير أننا نواجه في بعض النصوص تعمية تدفع بالقارئ المؤول الى طريق بعيد في التأويل هذا فيما هو مصرح به ، وأما ما هو غير مصرح به فعلى القارئ الإجتهاد للكشف عنه .

نلاحظ حضور صخر في النص حضوراً قويا من خلال ذكر اسمه صريحاً ومن خلال تكرار الصيغة الصرفية لا سمة وهي صيغة (فعل) فهي تستحضره في ذهنها بطرق خفية يمكن للمتمعن في بنية النص ونسيجه اللغوي أن يدركها والى جانب حضور صخر ، فإننا نلاحظ محاولة تغييب عنصر الموت بعدم ذكره نهائياً ، وهي تحاول تغييبه لفظاعة فعله التدميري ، وما أثاره هذا الفعل من شعور قاتل بالوحدة والضياع ، إنه فعل الموت المأسوي في ذات الشاعرة الحزينة المتألمة . ينبئ عن غياب الموت في النص على المستوى اللغوي هو تغييبه بواسطة ضمير الغيبة العائد على صخر باستعمال الفعال الماضية (ساد ، مد ، نال ، نضى ...) .

والأبعاد الدلالية الخفية لضمير الغيبة وردت على الصيغة الماضوية ، وفي ذلك إيحاء الى

طرف خفي غيب صخرا ، الذي لم يعد يمثل بالنسبة للشاعرة إلا جزءاً من الماضي الجميل ، الذي فات وانتهى وهي تحاول أن تبكيه باستحضار كل صور الرجولة الكاملة ، وما تشتمل عليه من صور الفروسية والنضج الإجتماعي : وهي من خلال بكائيتها تنتصر لعاطفة الخوة المجروحة .

فصخر مسيج بالنص لا يخرج عنه ، ولا وجود له في سواه ، إنه صورة من صور الأبطال في الفكر الشعبي ، فهو نموذج تتكئ عليه الشاعرة لطرح قضايا من سياقه التاريخي والإجتماعي وبيان جملة من القيم والمفاهيم تطابق رؤيته الخاصة . ويتحرك النص عبر نظامه لعرض هذه القيم والمعايير ومن خلال كل ذلك تبرز القيم المسكوت عنها بما تحمل من مفارقات .

إن الشاعرة وهي ترثي أخاها فإنها تتحدث في آن واحد عن ذاتها ، وهذا فيه دلالة عن البحث عن هويتها وفهم الوجود المحيط بها ، إن التقابل القائم بين صخر والآخرين تفضيل صخر عن الذين هم أقل منه شأن يدل على هذا التميز الذي تريده الشاعرة لذاتها من خلال أخيها ، فصورة الأخ عندها لا تتضح إلا بمقارنة بالآخرين الذين تثبت من خلالهم تفوق أخيها خلقة وخلقاً .

الثنائيات الضدية :

1 - ثنائية الموت والحياة :

النص يشتمل على ثنائية ضدية تتمثل في الموت (الموت والحياة)

فالحديث عن الموت مقرون بالحديث عن الحياة . موت أخيها وكآبة الحياة التي خلفها هذا الموت ونلاحظ هنا عجز الشاعرة عن المضي بعيداً فيما يخص قضية الموت فالنص يكاد يضلل القارئ في الوصول الى إدراك هذه الظاهرة فهي لم تذكر الموت بلفظ صريح بل تحاول طرحها بكلام غير مباشر ، ولم تحاول معالجة قضية الموت معالجة فلسفية فكرية عميقة وإنما تركت فرصة تأويل هذه الظاهرة وفلسفها للقارئ - المتلقي - وإذا كانت الخنساء تعتبر الموت ظاهرة طبيعية فلم هذا الحزن المؤلم ، فلا تعتقد أنها ترى الموت نهاية حتمية للكائن الحي .

الموت في العربية يعني السكون ، ويقال مات بمعنى سكن[40] وجاء في لسان العرب أن الموت والموتان ضد الحياة[41] ، والموت في كلام العرب يطلق على السكون[42] كما جاء أن النوم هو الموت الخفيف وان الموت هو النوم الثقيل ، ويرى ابن فارس أن الموت هو خلاف الحياة وذهاب القوة .

إن الخنساء تتحدث عن الموت بشعور مأساوي ، واذا كان الموت كالولادة حادث طبيعي ، أو هو لحظة تنفيذ متعلقة بإرادة الله الذي يرى فيه نهاية أجل يعرف الله مدته منذ الأزل ، وعندما ننظر الى الموت من وجهة نظر إسلامية فإنه لا يصبح مأساوياً لأن الحياة بالنسبة للمسلم هي امتحان عابر ، أو طريق قصير الى حياة الخلود . ولا تبدأ الحياة الحقيقية إلا بعد موت يعتبر كولادة جديدة .

2 - ثنائية (الحب والكره) :

تبدو في النص ثنائية (الحب والكره) فالحب والكره لا ينفصلان في أي مكان ، وخاصة في مجال التعبير الشعري ، وفي الواقع هذه الثنائية تجسد ثنائية (الرجل والمرأة) أو ثنائية (الذكر والأنثى) حيث يدل الذكر في الوقت نفسه على العضو الجنسي المذكر وعلى السيف القاطع .

ونص الخنساء يظهر صورة صخر بطلا بمعنى شخصية منفردة داخل مجموعته وخارجها ، وهو عندما يتأثر بمنافسة من عشيرته نجده يتخذ موقفا ساديا فهو لا يفتأ يجابه الصعاب والمآسي الى أقصى حد ولأنه لا شبيه له ، فإنه يرفض أن يموت كيفما اتفق فهو يبحث عن موت فريد موت بطولي خارق .

إن صخراً في النص يمثل شخصية خارقة الجمال المادي والمعنوي إنه شخصية بطولية وأسطورية فهو الإنسان الكامل والنموذج الذي يقتدى به ولذلك فهو يمثل رمز الرجل المعشوق ، بينما الشخصيات الثانوية المحيطة به والمجسدة في أبناء عشيرته وقومه فهي شخصيات تبعث في نفس الملتقى للخطاب شعوراً بالشفقة عليها إذا لم أقل الاحتقار والكره فهي تعيش حالة من الصراع والمنافسة مع شخصية صخر ولكنها لم ترق الى مستواه ومن هنا كانت ثنائية الحب والكره وثنائية الموت والحياة وثنائية النجاح والفشل . وثنائية الفرح والحزن وثنائية الحضور والغياب . فهذه الثنائيات تجسد الأبعاد الأساسية لعلاقات التعارض والاختلاف بين شخصية صخر ومحيطه .

الهوامش

(1) ابن رشيق ، العمدة : 118/1 - 119 .

(2) Roland Barthes : le plaisir du texte, p. 29-30.

(3) Ibid : p.29-30.

(4) ابن رشيق ، العمدة : 118/1 - 119 .

(5) المصدر نفسه : 212/1 – 214 .
(6) الخنساء ، الديوان ، دار صادر ، بيروت – لبنان .
(7) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : 64 – 65 .
(8) المصدر نفسه : 69 .
(9) المصدر نفسه : 179 – 180 والعمدة : 151/1 – 159 .
(10) المصدر نفسه : 180 وأنظر : المعجم الوسيط : 95/1 .
(11) ابن فارس أحمد – 1964 – الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها تحقيق مصطفى الشويمي .
(12) ابن هـاشم – 1971 – سيرة ابن هشـام ، تحقيـق مصطفى السقـا وإبراهيم الأبيـاري وعبـد الحفيـظ شلبي ، ط3 دار إحياءالتراث العربي ، بيروت : 289/2 .
(13) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر .
(14) ابن رشيق ، العمدة : 51/1 – 159 .
(15) قدامة ابن جعفر ، نقد الشعر : 86 .
(16) المصدر نفسه : 90 .
(17) Jakobson. essais de linguistique général ed. minuit, paris 1963. p.233.
(18) حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء .
(19) ابن رشيق ، العمدة : 173/1 – 174 .
(20) سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل : 50 .
(21) أبو الحسن الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار العارف ، مصر ؛ 88 – 89 .
(22) خزانة الأدب : 164 .
(23) Lotman, la structure du texte artistique, p.186.
(24) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، 57 – 68 .
(25) B. leuvis, les Arabes dans l'histoire, p. 26-31.
(26) إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ . ط5 ، 48 .
(27) المرجع نفسه : 48 .
(28) جوريف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية : 39 .
(29) سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية . دار الفكر العربي . ط2 1984 مصر ، 65 .
(30) محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر . 16 .
(31) Michaele Riffatérre, essais de stylistique structurale, p.45.
(32) Heinrich. F. Plett, Rhétorique et stylistique, p. 141.
(33) سعد مصلوح ، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي ، الفكر ، عـدد خـاص سنـة 30 ، عـدد2 نـوفمبر 1984 تـونس ، 242 – 243 .
(34) المرجع نفسه : 242 – 243 .
(35) المرجع نفسه : 242 – 243 .
(36) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، 248 .
(37) السكاكي ، مفتاح العلوم ، 70 .
(38) المصدر نفسه : 71 .
(39) محمد مفتاح ، مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 104 – 105 .
(40) تاج العروس ، 586/1 .
(41) اللسان ، 90/2 .
(42) المصدر نفسه : 92/2 ، معجم مقاييس اللغة ، 283/5 .