**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جـــــــامعة غرداية**

**كلية الآداب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

**الانزياح في قصيدة " قذى بعينك " للخنساء**

**مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها**

**تخصص: أدب عربي قديم**

**إعداد الطالبتين: إشراف:**

* **تركيــة بوخاري أ. د.محمد السّعيد بن سعـد**
* **حـــــنــان رزاق**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **الرقم** | **الاسم واللقب** | **الرتبة** | **مؤسّسة الانتماء** | **الصفة** |
| **01** | **مسعود خرازي** | **أستاذ محاضر \_ب\_** | **جامعة غرداية** | **رئيسا** |
| **02** | **محمد السعيد بن سعـد** | **أستاذ** | **جامعة غرداية** | **مشرفا ومقرّرا** |
| **03** | **صبرينة بوقرفة** | **أستاذ مساعد \_أ\_** | **جامعة غرداية** | **مناقشا** |

**أعضاء لجنة المناقشة:**

**الموسم الجامعي: (1445هـ/1446هـ/2023م/2024م)**

**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جـــــــامعة غرداية**

**كلية الآداب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

**الانزياح في قصيدة " قذى بعينك " للخنساء**

**مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها**

**تخصص: أدب عربي قديم**

**إعداد الطالبتين: إشراف:**

* **تركيــة بوخاري أ. د. محمد السّعيد بن سعـد**
* **حـــــنــان رزاق**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **الرقم** | **الاسم واللقب** | **الرتبة** | **مؤسّسة الانتماء** | **الصفة** |
| **01** | **مسعود خرازي** | **أستاذ محاضر \_ب\_** | **جامعة غرداية** | **رئيسا** |
| **02** | **محمد السعيد بن سعـد** | **أستاذ** | **جامعة غرداية** | **مشرفا ومقرّرا** |
| **03** | **صبرينة بوقرفة** | **أستاذ مساعد \_أ\_** | **جامعة غرداية** | **مناقشا** |

**أعضاء لجنة المناقشة:**

**الموسم الجامعي: (1445هـ/1446هـ/2023م/2024م)**



«وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى «

صدق الله العظيم

**سورة النجم 39-40**

****الشكر

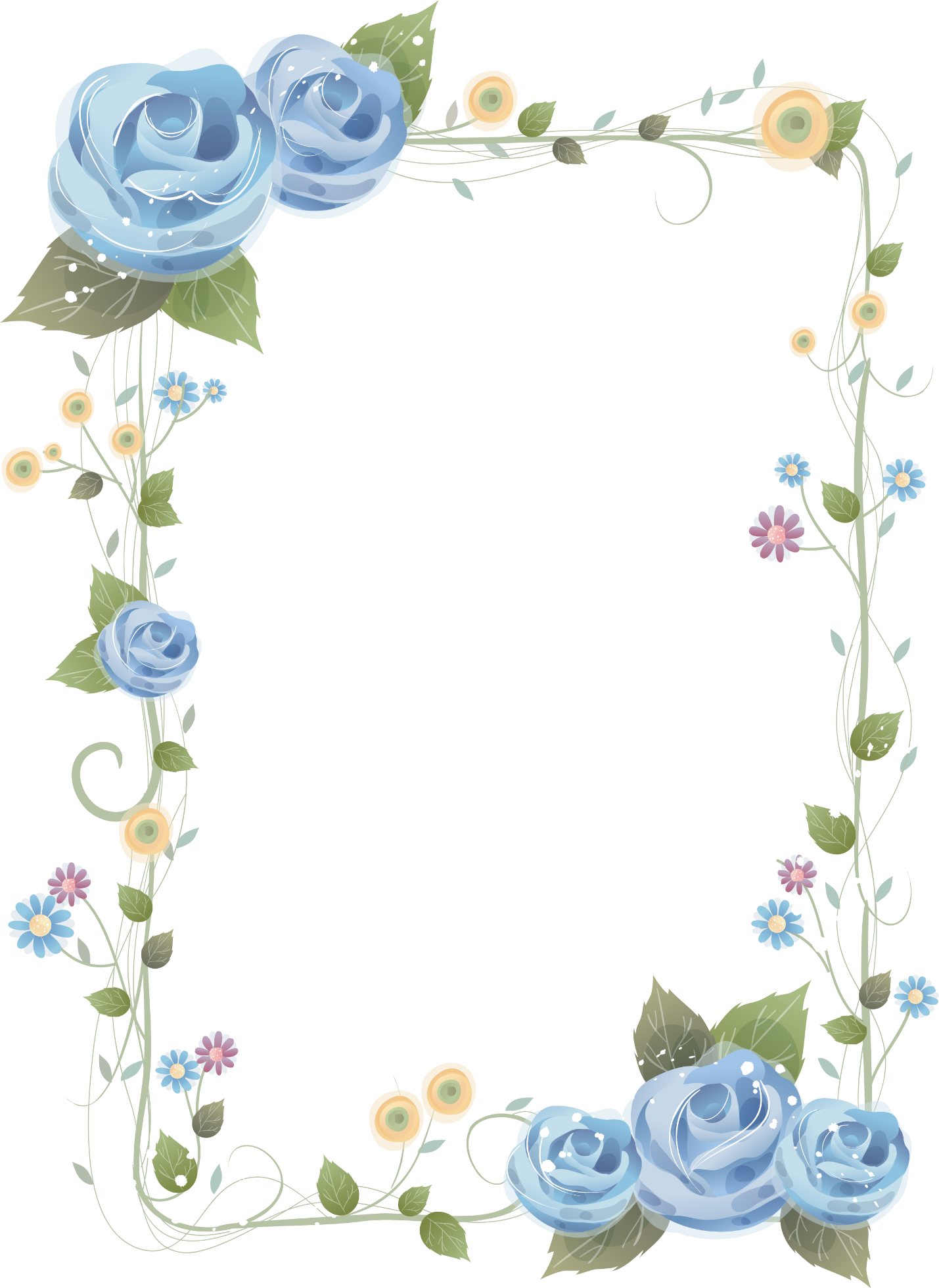
**نحمد الله تعالى ونشكره على نعمه وحسن عونه، ونصلّي ونسلم على خاتم الأنبياء والمرسلين، سيّدنا محمد صلوات ربّنا وسلامه عليه.**

**نتقدم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور محمد السّعيد بن سعـد على قبوله الإشراف على هذا العمل وتقديمه لنا النّصح والتّوجيه والإرشاد.**

**كما نتوجه بالتّحية والشّكر إلى كافة موظفي وأساتذة كلية الآداب واللغات لجامعة غرداية، ونخص بالذكر أساتذتنا المحترمين الذين تلقينا عنهم العلوم عبر كامل مشوارنا الدّراسي الجامعي.**

**وفي الأخير لا يفوتنا أن نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من بعيد أو من قريب ولو بكلمة أو نية في قلبه حاول أن يقوم بها ونتوجه بالشّكر إلى كافة زملاء الدراسة.**

**✍بوخاري ورزاق**

 الإهداء

**أهدي ثمرة جهدي في هذا العمل الذي أحسبه خالصا لله تعالى في طلب العلم اجتهادا مني بعد توفيقه سبحانه:**

**- ويبقى مكانك فارغا وفراغ مكانك أجمل الحاضرين -**

**إلى روح أبي السّاكنة في وجداني دمت لي فخرا وعزا طول العمر**

**إلى اليد الخفيّة التي أزالت عن طريقي الأشواك، ومن تحمّلت كل لحظة ألم مررت بها.**

**إلى روحي وحياتي " أمّي الحبيبة "**

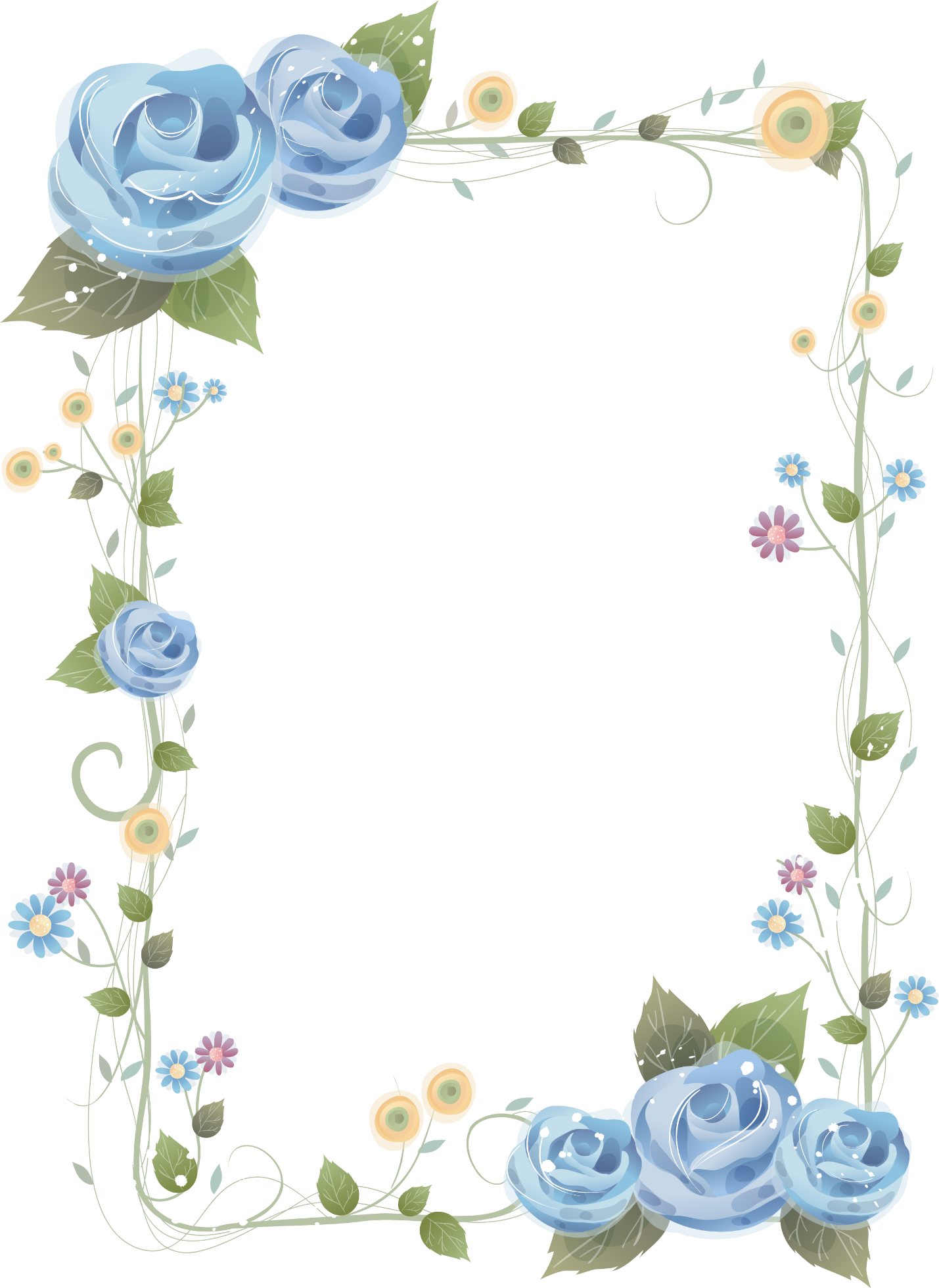
**إلى من قاسمتني حلاوة أتعاب هذا العمل**

**إلى إخواني و أخواتي أماني و مأمني.**

**إلى كلّ عائلتي وزملاء الدّراسة إلى رفيقة الدّرب ولكلّ من كان عونا وسندا في هذا الطريق ممتنّة لكم جميعا**

**إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي.**

**✍حنان**

الإهداء 

**أهدي ثمرة جهدي في هذا العمل الذي أحسبه خالصا لله تعالى في طلب العلم اجتهادا مني بعد توفيقه سبحانه**

**إلى نبع الحنان لمن سخّرت الجنّة تحت قدميها والدتي العزيزة**

**إلى رمز الإتقان والعطاء الّلامحدود مثال الإحسان والدي الكريم**

**إلى سندي ومؤنسي زارع الودّ والصّفاء زوجي حفظه الله**

**إلى فخري وملاذي أختي بارك الله بها**

**إلى عائلة بوخاري..عمران..عجابي وكل الأوفياء من أحبائي و إخواني في الله**

**إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي.**

**✍تركية**

**ملخص:**

الانزياح الأسلوبي أحد مظاهر الأسلوبيّة الحديثة؛ ولذا ارتأينا أن نعقد حبل الوصل بين الحديث وهو المذكور آنفا، والقديم وهو مرثية الخنساء في أخيها صخر ألا وهي " قذى بعينك "، لنستظهر في هذه الجولة الشّيّقة مظاهر الانزياح على المستوى التّركيبي، والدّلالي، والإيقاعي، رغبةً منّا في اكتشاف الجماليّة التي أضفاها الانزياح على المرثيّة؛ ذلك أنّه خروجٌ عن المألوف، يصل بالباحث حدّ التّفرّد والقوّة والأسر في الفكرة فتكون ذات كثافة إيحائيّة، وعمقا دلاليّا. كاسرة حواجز البلاغة والنّحو والبيان دونما إخلال، مرتقيةً بالكلام حدّ الإبداع والشّاعريّة. فما مدى تجلّيها في مرثية الخنساء "قذى بعينك"؟

**الكلمات المفتاحية: الرّثاء، الخنساء، الانزياح.**

**Résumé:**

Stylistic displacement is one of the manifestations of modern stylistics; therefore, we decided to link the modern, which is mentioned above, with the old, which is Al-Khansa’s elegy for her brother Sakhr, namely “A speck in your eye”, to demonstrate in this interesting tour the manifestations of displacement on the structural, semantic, and rhythmic levels, in our desire to discover the beauty that displacement has added to the elegy; because it is a departure from the norm, taking the researcher to the point of uniqueness, strength, and captivity in the idea, so that it has suggestive density and semantic depth. Breaking the barriers of rhetoric, grammar, and expression without prejudice, elevating speech to the level of creativity and poetry. To what extent is it manifested in Al-Khansa’s elegy “A speck in your eye”?

**Les mots-clés :** **lamentation, betrayal, deviation.**

مقدمة

# مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

منذ فجر التاريخ الإنساني، سعى الإنسان للتّعبير عن مشاعره وأحاسيسه بأنماط مختلفة، ومن أهمها الشعر. فيعتبر الشعر لسان حال الشاعر ومرآة لروحه، ووسيلة للتعبير عن مختلف جوانب حياته.

ومن أهم أغراض الشعر العربي الرّثاء؛ وهو فن شعري عظيم وغرض من الأغراض الشعرية القديمة التي عرفها العرب منذ عصر ما قبل الاسلام حتى هذا العصر، يهدف إلى التعبير عن مشاعر الحزن والفقد على موت شخص عزيز، وفيه يرثي الشاعر الميت ويصف خصاله الحميدة ومناقبه ويتحدث عن فضله ومكانته، ويعبر عن مشاعره الحزينة تجاه فقده له.

ومن أشهر شاعرات الرّثاء في التاريخ العربي هي الخنساء التي اشتهرت بقصائدها في رثاء أخيها صخر، وتميّز شعرها بصدق العاطفة ووصف المشاعر الدّقيق واستخدام الصور الشعرية القوية؛ حيث كان لرثائها أثر كبير على الأدب العربي وألهمت قصائدها العديد من الشّعراء في كتابة قصائد في الرثاء، ومن أشهر قصائدها في الرثاء قصيدة " قذى بعينيك أم بالعين عوار "، التي رثت فيها أخاها صخر. وتعتبر من أهم قصائد الرّثاء في الشعر العربي التي ساعدت على نشر ثقافة الرّثاء في العالم العربي.

وفي هذه المذكرة سنحاول دراسة أسلوب الانزياح ومواطنه وتجلّياته؛ حيث تتأتى أهمية هذه الدراسة من أنها تمثل محور ارتكاز ومركز التقاء، جمع بين القديم والحديث متمثلا في شعر الخنساء كتجربة شعرية تراثية قديمة. وبين الانزياح كظاهرة أسلوبية حديثة.

وجاء اختيارنا لموضوع الدراسة نابعا من قناعتنا في دراسة التراث العربي بعامة وشعر الخنساء بخاصة باعتبارها شاعرة عظيمة لطالما أبكت العيون في حياتها، فما دمعت لها عين ولا نطق برثائها لسان...، ورغبة منّا لاكتشاف تجلّيات الانزياح في هذه المرثيّة ، التي تميزت فيها الرّاثية بصدق العاطفة وقوة شاعريتها من خلال رائيتها الشهيرة " قذى بعينيك " التي اخترناها نموذجا للدّراسة، حيث تتّسم بالعديد من مظاهر الانزياح والتي ساعدت على تلمّس جمالية القصيدة والتعبير عن مشاعر الخنساء بطريقة مميزة، خاصة وأن الانزياح كان مترجما فعّالا ومبرزا لتلك الشحنات الوجدانية الحزينة التي ترجمتها الشاعرة في رائيتها الرثائية لأخيها صخر، مبدعة فيها وناقلة السامع لعالمها، وهي تحت تأثير حالة ترجمت من خلالها أصدق المشاعر – الفقد – كاشفة لها بكل وضوح.

ثمة دراسات عديدة تناولت الانزياح باعتباره مصطلحا أسلوبيّا في الدراسات النقدية الحديثة مسّت الشعر من كلّ الجوانب تتخلّلها دراسات انزياحيه أسلوبيّة تناولت شعر الرثاء عند الخنساء، لذلك جاءت دراستنا مكمّلة لها ؛ ولدراسة أي نص شعري أو نثري؛ لابد للباحث أن يتسلح بجملة من الإجراءات المنهجية التي ترشده إلى الغوص في أعماق النص الإبداعي واكتشاف أهم بنياته العميقة. ومن هنا تأتي الحاجة لاختيار المنهج الأسلوبي القائم على التحليل؛ وهذا ما يراه بعض الدّارسين ذلك أنه يمكنّنا من الولوج إلى عالم النص والكشف عن الطاقة الإبداعية فيه، وهو منهج يعمل على تناول النصوص الشعرية بالتحليل الدّقيق، فالمنهج الأسلوبي في هذه الدّراسة يسعى لاستنطاق جماليات القصيدة المدروسة ومكنوناتها اللّغوية مرتكزا له، مؤسّسا بذلك الرّؤية العميقة للنّص الأدبي الفنّي من خلال تناوله بلاغيا وجماليا ودلاليا. والكشف عن عمق التجربة الشعرية بأبعادها اللاّمحدودة نفسيا ووجدانيا، مستكشفين بذلك ما يجول في ذات الشاعرة. وبذلك تغدو مكنونات النص محمّلة بمعاني مسطحة، وأخرى عميقة يتم التعرف عليهما من خلال الدّراسة الجادة وتقصّي الموضوعية.

- تتضمّن هذه الدّراسة إشكالية رئيسة، تندرج تحتها جملة من الإشكاليات الفرعيّة:

**1 - ما مدى تجلّي الانزياح في شعر الخنساء من خلال مرثيتها؟**

أمّا التساؤلات الفرعية؛ فهي:

- أين تظهر تجلّيات الانزياح الدّلالي بالمرثيّة؟

- أين تظهر تجليات الانزياح التّركيبي بالمرثيّة؟

- أين تظهر تجلّيات الانزياح الإيقاعي بالمرثيّة؟

فكان لنا أن صغنا موضوع مذكّرتنا في العنوان الآتي: " **الانزياح في قصيدة - قذى بعينك – للخنساء**.

اعتمدنا في دراستنا على خطة منهجية احتوت مدخلاً اشتمل على مجموعة من المفاهيم منها: الرّثاء، الخنساء. ومبحثين:

مبحث نظري: عنونّاه؛ ظاهرة الانزياح تناولنا فيه: مفهوم الانزياح، وأنواعه.

ومبحث تطبيقي: يعتبر لبنة هذا البحث وسميناه: تجليات الانزياح في مرثية الخنساء " قذى بعينيك" والذي وقفنا فيه على ثلاثة مستويات هي:

1-المستوى التّركيبي.

2-المستوى الدّلالي.

3-المستوى الصّوتي الإيقاعي.

نحسب أنّنا أجبنا فيها عن إشكالية بحثنا هذا.

كما تطرّقنا في هذه الدّراسة لتتبّع عيّنة من الدّراسات السّابقة التي تحتوي المنهج الأسلوبي ومرثيّة الخنساء منها: شهادة الماجيستر للطّالب البكاي أخذاري في دراسته لقصيدة " قذى بعينك " للخنساء، وبعض دراسات الدّكتور موسى سامح ربابعة.

اعتمدنا في دراستنا هذه على جملة من المصادر والمراجع؛ من كتب ومعاجم ورسائل ومجلات وغيرها أهمّها:

* لسان العرب لابن منظور.
* ديوان الخنساء تح/ حمدو الطاس وعبد السلام الحوفي.
* أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات لـ عبد الله خضر محمد.
* الأسلوبية الرؤية والتطبيق لـــ يوسف أبو العدوس.

وخلصنا في النّهاية إلى نتائج نحسب أنّنا أجبنا فيها عن إشكالية بحثنا هذا.

لكلّ بحث وباحث صعوبات تعترض مسيرته؛ ومن الصّعوبات التي واجهناها ؛ تشعب الدّراسات الأسلوبية، وصعوبة الإلمام بكل جوانبها إلّا أن هذا لم يحبط من عزيمتنا في إتمام هذه الدراسة الجادّة.

وأخيرا، لا يسعنا إلّا أن نشكر الله عزّ وجلّ ونحمده على فضله وتوفيقه لإتمامنا هذا البحث العلمي ، والذي أشرف عليه الأستاذ والدكتور الفاضل محمد السّعيد بن سعد الذي كان نبراسا أضاء كل خطواتنا من بدايتها لنهايتها والذي لن نوفّيه حقّه ، فقد سهر على توجيهنا وإرشادنا الدّائم ...فجزاه الله عنّا خير الجزاء ، عسى أن يطيل الله عمره لنستزيد من علمه ، فحفظك الله دكتورنا الفاضل . عسى أن تكون ذخرا وعونا لكل طالب علم.

كما لا ننسى الأستاذ البكاي أخذاري ؛ بدراسته فتح لنا طريقة البحث من خلال مذكرة عنونها ب قصيدة قذى بعينك للخنساء – دراسة أسلوبية - ؛ فكانت لنا الملجأ الذي أنار لنا عديد الغياهب.

غرداية في: 30 / 07 / 2024م.

الطالبة: تركية بوخاري.

الطالبة: حنان رزاق.

مدخل

* فن الرّثاء.
* الخنساء.

# مدخل

## 1- فن **الرثاء**:

جاء تعريف الرّثاء في لسان العرب لابن منظور كالآتي: «ورثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته. قال فإن مدحه بعد موته قيل رثّاه يرثّيه ثرثية. ورثيت الميت رثيا ورثاء ومرثاة ومرثية ورثّيته: مدحته بعد الموت وبكيته. ورثوت الميت أيضا إذا بكيته وعدّدت محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرا. ورثت المرأة بعلها ترثيه ورثيتْه ترثاه رثاية.......وامرأة رثّاءة ورثّاية: كثيرة الرثاء لبعلها أو لغيره ممن يكرم عندها، تنوح نياحة»[[1]](#footnote-2). نخلص أنّ الرثاء هو بكاء ومدح الميّت بعد الموت وتعديد مناقبه الحسنة.

«والشعر في المراثي يقال على الوفاء، وقد التزم العرب في ذلك الجمع بين التفجع والحسرة والأسف والتلهف والاستعظام ...»[[2]](#footnote-3).

وقد عبر أحد الأعراب عن صدق السجيّة والعاطفة في مراثيهم عندما سأله الأصمعي: «ما بال المراثي أشرف أشعاركم. فقال: لأننا نقول وقلوبنا محترقة» **[[3]](#footnote-4)**.

تجلّى اهتمام النقّاد بشعر الرثاء في جمعه وتصنيفه والاحتفاء بشعرائه فنجد ابن سلام الجمحي خصّص الطبقة بعد العاشرة لأصحاب المراثي ويروي جيد مراثيهم فيها بقوله: « وميزنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات»**[[4]](#footnote-5)**؛ معدّدين مزايا الفقيد الخلقية مشيرين إلى نسبه ، ومكانته في حياتهم ، وفي المجتمع ، وقد نجد أن بعض الشعراء لامسوا حدود الكفر حتى أنّ بعضهم وقع فيه ، كما نجد أن الكثير من شعراء المراثي رثوا أحباءهم بحسرة ، مستسلمين لقضاء الله وقدره ومشيئته ، وبهذا كانت معظم القصائد الرثائية متوهّجة بمشاعر الرّاثي الصّادقة المترجمة عن آلام الفقد.

«وكان يساهم في هذا الفن النّساء والرّجال، بل ربما كان النساء الحظ الأوفر من القيام عليه، إذ كنّ هنّ اللاّتي يقمن على ندب الميت أياما، بل ربما امتد قيامهن عليه سنوات، وكنّ يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن وبالنّعال والجلود أحيانا. وقد يقمن بذلك في مجالس القبيلة وعلى القبور وفي المواسم العظام كموسم عكاظ. وطبيعي أن يتفوق النساء على الرجال في ندب الموتى والنواح عليهم؛ لأن المرأة أدق حسّا وأرق شعورا، وأيضا فإن حياة الرجال في العصر الجاهلي كانت تقوم على القتل وسفك الدماء والتفاخر بالشجاعة والبطولة، فكانوا يأنفون أن يقعدوا للبكاء وذرف الدموع كالنساء، بل لقد ذهبوا يظهرون التجلّد والصبر على من يموت منهم»[[5]](#footnote-6).

وجاء في كتاب طبقات فحول الشعراء: «وقد تربعت الخنساء على عرش شعر المراثي فجاء ذكرها في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي الثانية بعد متمّم بن نويرة بعد أن بكت وأبكت برثاء أخويها صخرا ومعاوية؛ "فبلغت بذلك أقصى مراتب الشهرة برثائها الحزين ونشيجها المؤلم، ولوعتها التي لا تنقضي ..... وقد ملأت الدنيا انتحابا ودموعا وعويلا»[[6]](#footnote-7).

## 2- الخنساء:

**\*حياتها:**

الخنساء؛ «هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد 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 يتنبأ لها بالذيوع والشهرة، حتى يهتم باليوم الذي ولدت فيه تماضر. وقد حاول الكثيرون من الباحثين المعاصرين تحديد يوم مولدها، فمنهم من رأى لها يوم ولادة ارتاح له، ومنهم من أثر نهج الأقدمين بالتقدير، تحرجا من اتخاد رأي تعوزه الأدلّة، ومنهم من توسط بين الاتجاهين، فرضي بتاريخ لمولدها عاما، فالمستشرق " جبرييلي " جعل تاريخ الولادة سنة 575م وتبعه من العرب الأب " لويس شيخو اليسوعي "، والأستاذ " افرام البستاني " أما المستشرق " غرنباوم " يقرر أنها عاشت في النصف الأول من القرن السابع الميلادي. ولدت الخنساء وانتقلت من طفولتها إلى صباها فشبابها ولا شيء يثير الانتباه، أو يلفت النظر فيها، غير ما كانت تمتاز به من جمال، وما كانت تحسه من أبويها وأخويها من عطف ومحبة، جعلها تحس بنفسها، حتى يصل بها الإحساس إلى درجة الاعتداد بنفسها، أو قل إلى مرتبة الكبرياء والأنفة .... ولم يكن ذلك غريبا على واحدة نشأت في مثل هذه الظروف. أب شريف، وإخوان سيّدان يتباهى بهما الأب ويفاخر العرب ولا يجرؤ أحد على نقض ما يقال .... وهل لفتاة أن تفاخر بغير جمالها وبيتها. لقد عرف فيها أهلها أنها راجح عقلها، وذات فكر متزن فأبوا إلّا أن يكون زواجها بعد موافقتها، ولم يكن ذلك حقّا لكل ابنة، وإنّما هو خصيصة تمنح لمثيلات الخنساء»**[[7]](#footnote-8)**.

أمّا عن حياة الخنساء الزوجيّة؛ « روي أن الخنساء خطبها دريد بن الصمة فقال له أبوها: " مرحبا بك أبا قوة أنك للكريم لا يطغى في حسبه، والسيّد لا يرد عن حاجته، والفحل لا يقرع أنفه، ولكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، وأنا ذاكرك لها وهي فاعلة، ثم دخل إليها وقال لها: يا خنساء أتاك فارس هوازن وسيّد بني جشم دريد بن الصمة يخطبك وهو ممن تعلمين (ودريد يسمع قولها) فقالت: يا أبت أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرمّاح، وناكحة شيخ بني جشم هامة اليوم أو غد، ثم أنشدت قائلة:

أتخطُبني هُبلت على دريد وقد طرّدت سيد آل بدرٍ

معاد الله ينكحني حبر كيٌّ يقال أبوه من جشم بن بكرٍ

ولو أمست في جُشمٍ هدّيّا لقد أمست في دنس وفقرٍ

سمع دريد قولها، وانصرف غضبان يهجوها»[[8]](#footnote-9).

وذُكِر عن حياة الخنساء الزّوجيّة أيضا ؛ «توالت الخطوب على الخنساء، بعد أن نكبت بمقتل أخيها الأكبر معاوية، فبدأت بذلك البكاء والرثاء الذي لازمها طوال حياتها، خاصة أن وفاة زوجها الكريم، وأخيها الفارس المغوار، ولم تكد تستفق من فاجعتها إلى أن أدركتها مصيبة مقتل أخيها صخر القريب إلى روحها والأثير لها. فكانت بذلك النائبة الثالثة التي قصمت ظهرها بعد طول معاناة وقد ظلت تبكيه نحو ثلاثين عاما. وقد عرفت بكثرة مراثيها»[[9]](#footnote-10).

وكان مقتل صخر أقصى ما مرّ بحياة الخنساء، « وقد ذاقت قبل فجيعتها المزدوجة بفقد أخويها، طعم الترمل، وأغلب الظن أنها ذاقت قبلهما جرعة اليتم، ثم ذاقت بعدهما محنة الثكل لكن مصابها في " صخر " بخاصة، أنهاها عن كل قديم وحديث. وانتشر نور الاسلام، وسعدت " تماضر " برؤية النبي صلى الله عليه وسلم إذ جاءت مع قومها بني سليم فبايعته في السنة الثامنة للهجرة، ورقّ لها – عليه الصلاة والسلام – في حزنها المتلف، واستنشدها شعرها في صخر، فراحت تنشده وهو يصغى إليها بقلبه الكبير ويستزيدها قائلا: هيه يا خناس؟ ويومئ بيده. وأبت عليه رحمته وانسانيته أن يلومها أو يزجرها، أن لم تتسلّ بالإسلام عمن فقدت. وبلغ من سوء ما وصل إليه حالها مع الحزن، أن ضج القوم منها وشكوها إلى أمير المؤمنين " عمر بن الخطاب " وكانت قد خرجت إلى المدينة حاجّة وراحت تطوف في صدارها الفاجع وزيّها الجاهلي مقرحة الجفنين حليقة الشعر لا تكفّ عن نواح وبكاء. فأراد أمير المؤمنين أن يأخذها بالصبر ويردها عمّا هي فيه من حزن متلف، فقال يزجرها ويعظها: " إنّ الذي تصنعين ليس من الإسلام. وإن الذين تبكين هلكوا في الجاهلية وهم حشْو جهنم " قالت: ذلك أدعى لحزني عليهم. ثم أنشدنه بعض شعرها في أخويها فتأثر وقال: - فيما رووا: " دعوها، فإنها لا تزال حزينة أبدا "

وكذلك استقبلتها السيّدة " عائشة ام المؤمنين"، قالت تستشير فيها إرادة التصبّر والتجمّل بالعزاء:

أتلبسين الصدار وقد نهى الإسلام عنه؟ قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم فما لبست هذا، فخفضت رأسها وهي تجيب في أسى وضعف: لم أعلم بنهيه. فكفت السيدة عن ملامتها وأقبلت عليها تسألها مترفقة: ما الذي بلغ بك ما أرى؟

أجابت وهي تشهق بدمعها: موت أخي صخر. ولمست الحزينة صدارها، ثم رفعت رأسها إلى أم المؤمنين قائلة: " فو الله لا أُخلف ظنّه، ولا أكذب قوله ما حييت " فإن يكن الإسلام قد نهى عن مثل هذا، فرحمة الله واسعة »[[10]](#footnote-11).

أمّا عن زواجها في الإسلام؛ « تزوجت رواحة بن عبد العزى السُلّمى وولدت له عبد الله، ثم تزوجت بعده مرداس بن ابي عامر فولدت له زيدا ومعاوية وعمرا، استشهد أولادها الأربعة في معركة القادسية »[[11]](#footnote-12).

أمّا عن أولاد الخنساء؛ « وقد نبغت ابنتها عمرة –على طريقة أمها- في فن الرثاء بصفة خاصة ، وكأنما استطاعت الخنساء أن تغرس في ابنتها حب الشعر ، والإسهام فيه ، كما غرست ذلك في بقية أبنائها الذين تقدموا في حربهم يرتجزون ذاكرين وصية أمهم ، ومازالوا جميعا يرتجزون وينشدون من خلال ما رسخته فيهم أمهم الشاعرة من القيم والمبادئ حتى نالوا حظهم من الشهادة ، وبلغها خبرهم ، فلم تصنع ما صنعته في جاهليتها ازاء أخويها معاوية وصخر ، بل سلكت مسلكا جديدا حين قالت قولتها المشهورة " الحمد لله الذي شرفني بقتلهم ، و أرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته »[[12]](#footnote-13).

أمّا عن وفاة الخنساء؛ «ماتت فاختلف الباحثون واتسع بينهم الاختلاف حتى بلغت مسافته ثلث قرن أو يزيد. فمن قائل كانت وفاتها سنة 646م وهو يوافق سنة 26ه إلى قائل في أول خلافة سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه، وحددها البعض بسنة 24ه، وقد حددها الشيخ محمد محي الدين عبد الحميد بنحو سنة 50ه، أمّا لويس شيخو فحدد سنة وفاتها عام 680م. ماتت الخنساء التي طالما أبكت العيون في حياتها، فما دمعت لها عين ولا نطق برثائها لسان »[[13]](#footnote-14).

- ماتت الخنساء، وقد طبقت شهرتها وشاعريتها الآفاق وخلّفت صدى كبير.

**\* شعرها وشاعريتها:**

أمّا عن شعر الخنساء «رُجّح أن ابن السكيت هو من جمع أشعارها في ديوان في العصر العباسي، مرسخا بذلك صورة الخنساء الرامزة للبكاء والتفجع والرثاء، وقد نشر ديوانها بعناية " الأب لويس شيخو " سنة 1888 بيروت، ضاما مراثي شاعرات أخر، شارحا إياه .... ضمّ ديوانها حوالي مائة قصيدة ومقطوعة رثائية معظمها في رثاء أثيرها صخر »[[14]](#footnote-15). نلاحظ أنّ ديوان الخنساء غلب عليه طابع الرّثاء وغلب على قصائدها أخيها صخر منها ندرك عظيم مصيبتها وجلل فقدها.

«عدّت الخنساء شاعرة الرّثاء الأولى، نظرا لكثرة ما نظمته فيه، وقد نال من رثائها زوجها قليلا، تلاه أخوها معاوية، وفاز صخر بالنصيب الأوفى من هذا الرثاء، ربما لما قلت من أن الصدمة الأولى قد أفقدتها صوابها، فخرجت من حدود البيت والبيتين إلى القصيدة بل إلى القصائد، ووجدت في فلسفة الموت، والإحساس بمصارعة الدّهر لها ما يحفز شاعريتها على الرثاء الذي تجاوز حدود أخيها صخر ليتحول إلى موقف بشري من الموت والحياة، وهو موقف يبدو أشد هدوءا مع دخولها الإسلام، واستشهاد أبنائها الأربعة »[[15]](#footnote-16).

الخنساء شاعرة عظيمة؛ «قدمت على رسول الله صلى الله عليه وسلم مع قومها من بني سليم وأسلمت معهم فكان النبي صلى الله عليه وسلم يعجبه شعرها ويستنشدها ويقول هيه يا خناس ويومي بيده.

وقيل لجرير: من أشعر الناس؟ قال: أنا لولا الخنساء.

وقال حسان بن ثابت: جئت نابغة بني ذبيان فوجدت الخنساء بنت عمرو حين قامت من عنده فأنشدته فقال: أنك لشاعر وإنّ أخت بني سليم لبكّاءة وكان بشار يقول: لم تقل امرأة شعرا قط إلا تبين الضعف فيه. فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كان لها أربع خصي. وقالوا: أجود أشعار النساء أشعار الموروثات أي التي قتل لها قتيل فلم يدرك بدمه وأشعر النساء في الجاهلية والإسلام الخنساء وقال المبرد: وكانت الخنساء وليلى بائنتين في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول ورب امرأة تتقدم في صناعة وقل ما يكون ذلك »**[[16]](#footnote-17)**. ممّا يدلّ على عناية الشعراء والباحثين بالخنساء.

«وقلما يخلو كتاب من الكتب المؤلفة قديما في الأدب العربي، من ذكر للخنساء أو استشهاد بشيء من شعرها: فاليزيدي مثلا يختار مرثية لها في أماليه، وكذلك فعل البحتري في حماسته، وقدامة بن جعفر يستشهد بشعر لها في المختار من أبيات الرثاء، ولم ينسها أبو العلاء في رسالة الغفران بل اختارها، دون غيرها من الشواعر ليلقاها في رحلته إلى العالم الآخر، بين من لقى من الشعراء»[[17]](#footnote-18).

ومنها يتبدّى لنا عظمة الشاعرة الحزينة شاعرة الرّثاء خاصّة وأنّ مراثيها استلهمها الكثير من الشّعراء قديما وحديثا. «وقد سعت الشاعرة المخضرمة، شاعرة المراثي إلى أن تودع مراثيها كل ما وصلت إليه من فنون البديع متجاوزة الصنعة الشكلية، فنجد أنها أحدثت التحام بين الشكل والمحتوى في شعرها مجسدة تجربة عميقة ورؤيا ناضجة للوجود والحياة »[[18]](#footnote-19).

**\*مميزات خاصة لشعر الخنساء:**

« إنّ شعر الخنساء يشتمل على الأفكار الآتية:

1 حزن الخنساء وألمها العميق الذي أبكاها وأسال دموعها.

2 مآثر أسرتها من السيادة وقوة البأس والجود (وخاصة من صخر) واقتداء الهداة به وكمال الخلق وقيادة الجيش والحكمة وبعد النظر.

3 الإحساس القوي بما في الأبيات من عاطفة جياشة تنبض بالحزن وتفيض باللوعة والأسى، وأثر ذلك واضح في تكرارها لبعض العبارات والألفاظ، فهي تكرر جملة تبكي للتعبير عن لوعتها وتؤكد حاجتها إلى البكاء واصرارها واستمرارها عليه وتكرار لفظ " صخر " لتظهر شدة كلفها به وألم وجدها لفراقه ولوعة قلبها لفقده.

4 والصور الخيالية قليلة في أبياتها، وقد عوّض عنها صدق شعورها وعميق حزنها الذي حبّته في تراكيب النص وألفاظه، فبلغ من التأثير أقصى غاية.

5 والعرب تعتز وتفخر بصفات الشجاعة والكرم والنجدة والصلابة في المحن والتفوق في القتال وحسن الخلقة والسيادة، وتلك المفاخر أثبتتها الخنساء لأخيها، وذلك من آثار البيئة العربية، ونرى أثر البيئة واضحا في تراكيب النص وألفاظه مثل: علم في رأسه نار – إذا جاعوا لعقار.

6 والنص في شعرها واضح المعاني سلس التراكيب سهل الألفاظ، مشبوب العاطفة مما يدلّك لأول وهلة على أنه رثاء امرأة »**[[19]](#footnote-20)**.

وسنتعرّف على خصائص ومزايا وسمات شعر الخنساء في المبحث الموالي من خلال دراستنا لمرثيتها الشّهيرة " قذى بعينيك ".

# المبحث الأول ظـــاهـــــرة الانزيـــاح

**أولا : مفهوم الانزياح.**

1- لغة.

2- اصطلاحا.

**ثانيا : أشكال الانزياح.**

1- الانزياح التّركيبي.

2- الانزياح الدّلالي.

3- الانزياح الصّوتي.

## أولا: مفهوم الانزياح

يتمثل الانزياح ويتجلّى في بساطة صوره، وذلك بخروج اللغة عن المألوف ، وبالتالي عن طابعها الاعتيادي المألوف ، وانفتاحها وولوجها اللغة الأدبية الشعرية ، عبر ظاهرة الانزياح التي تساعد المبدع على الأداء التفرّدي المميز للغة ، وبالتالي يكوّن الانزياح سمة أساسية مساهمة في تكوين الظاهرة الشعرية ؛ التي كانت وستظل متواجدة عبر كل العصور؛ ذلك أنها تمثل هوية كلّ نص أدبي إبداعي ، خاصة و أننا لا يمكن أن نطبق صفة الأدبية على النص إلّا إذا كان مرتديا عباءة الاختلاف متجاوزا كلّ منطقي وموروث مع التحلّي بعدم الخطأ واللحن. فالانزياح هو الظاهرة الأسلوبية التي تجلت في الدراسات النقدية الحديثة، وقد تعددت تسمياته من ذلك: الجسارة اللغوية، الغرابة، الشدود اللغوي، الابتكار، العدول، الإزّوار والاتّساع، الإحاطة، والمخالفة .... وغيرها.

**الانزياح لغة:**

جاءت كلمة " نزح " في القاموس المحيط كالتالي: **«** نزح**،** كمنعوضرب، نزْحا ونزوحًا: بَعُدَ، و – البِئرَ: استقى ماءها حتى ينفدَ أو يقلَّ، كأنزَحَها. ونَزَحَت هي نزحًا، فهي نازح ٌونُزُحٌ ونَزوحٌ: في البعد والبئر. والنَّزَحُ، محركةٌ: الماء الكَدرُ، والبئر نُزِحَ أكثر مائِها. والنّزيحُ: البعيدُ.**[[20]](#footnote-21)**

**ن ز ح: نزح / نزح الى / نزح عن** ينزَح وينزِح، نزْحًا ونزوحًا، فهو نازح، والمفعول منزوح

**\* نزَح البئر ونحوها:** فرّغها حتى قل ماؤها أو نفِذ "نزحت الدموع من عيني "

**\* نزَح الشخص عن دياره:** أبعده عنها " نزحهم قهراً ".

\* **نزح الى العاصمة:** انتقل، سافر " نزح من الريف الى المدينة "

**\* نزح الشخص عن أرضه:** بعُد عنها.

**\* نزح عن:** ما يُنزح به الماء كالدلو »**[[21]](#footnote-22)**.

نلاحظ مما سبق، تشاركا في التعريف اللغوي من خلال المعاجم؛ فدلالة كلمة "**ن ز ح"** تؤكّد التباعد.

**الانزياح اصطلاحا:**يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح هو خروج عن المعتاد والمألوف.

فالانزياح اصطلاحا : « إلا استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر »**[[22]](#footnote-23)**.

يرى **جان كوهن** أن: « الانزياح هو الشرط الضروري للشعر، فلا يوجد شعر بلا انزياح، وأن الشعر هو عبارة عن خروج عن القاعدة، ولكن هذا الخروج ليس عشوائيا، وانما ضمن قواعد وأسس مضبوطة »**[[23]](#footnote-24)**.

ممّا سبق يتبين لنا أن ظاهرة الانزياح أصبحت بمثابة المركز من الذات؛ ذلك أن حضورها صار أكثر إلحاحا على مستوى الممارسة؛ خاصة وأن المتكلم خرق نظام اللغة، وانتهك قواعدها ساعيا إلى الارتقاء بكلامه درجات الإبداع ، وقد لفتت هذه الظاهرة انتباه المنشغلين بالدّرس اللغوي والبلاغي على مرّ العصور، وهذا ما حرص **عبد السلام المسدّي** على تأكيده بتبيان تجلّيات الانزياح قائلا: « ولئن استقام له أن يكون عنصرا فارّا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته – لامع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة – وإنما يستمد تصوّره من علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يُسبك »**[[24]](#footnote-25)**.

كما أكّد على أن: «الانزياح مصطلح عسير الترجمة؛ لأنه غير مستقر في متصوّره ... كما يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية »**[[25]](#footnote-26)**.

ممّا سبق يتضح لنا أن الانزياح هو إظهار النص الأدبي في صورة خطاب مغاير للعادي، مع الحرص على عدم تجاوز الحد الذي قد يخرج الكلام والعمل الإبداعي الأدبي عما يتقبله العقل أي حصره في المعقول ، فالانزياح بخروجه عن المألوف إنما تقوى دلالته، ويحدث جمالية لا نظير لها في العمل الأدبي الإبداعي.

في حين أن **ابن جني** أورد قديما مصطلح الخرق دالاّ بذلك على شذوذ الشاعر في توظيفه للغة، وهو بذلك انتهاك وانحراف قائلا: « إذا كانت الألفاظ أدلّة المعاني، ثم زِيدَ فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهديته كان ذلك دليلا على حادث متجدّد له، وأكثر ذلك أن يكون ما حدث له زائدا فيه، لا منتقصا منه...تكثير اللفظ للتكثير المعنى، العدول عن معتاد حاله »**[[26]](#footnote-27)**.

ذهب **أحمد محمد ويس** إلى كثرة المصطلحات التي شاركت مصطلح الانزياح في الدّلالة الاصطلاحية قائلا: «ولئن كان لهذه الكثرة من الدلالة فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم »**[[27]](#footnote-28)**.

ولازال اختلاف النقاد والباحثين المعاصرين قائما في تعدد تسمياته –الانزياح- نذكر من ذلك: «**" كوهن "** سماه انتهاكا، و**" تودروف "** - سماه شذوذا -، و**" رولان بارت "** - سماه فضيحة -، و **" ريني وبليك " -** سماه انحرافا -، و **" جوليا كريستيفيا "** سمته خرقا...»**[[28]](#footnote-29)**.

تأكد لنا مما سبق أن الانزياح ذو قيمة فنية، يسهم في تشكيل الظاهرة الأسلوبية معززا شعرية النص، ويسمو به جماليا متجاوزا المألوف، مع تحفظنا على أن ليس كل انزياح محتوٍ لقيمة أسلوبية، وليست كل قيمة أسلوبية متوقف كيانها على تحقيق الانزياح؛ « وما النّص إلّا تولّد عضوي تامٌّ لهذه اللغة التي تحتويه في علاقة جدلية أزلية، فهو يصنعها كما أنّها تصنعه »**[[29]](#footnote-30)**.

فالعالم الشعريّ الانزياحي كسْر للنمطية، انحراف عن الأسلوب التقليدي، ومتجاوز للمألوف، متعمق في الدلالات، متفرّد عما سبقه، يهدف إلى التعبير عن المعاني والأفكار بطريقة جديدة ومميزة بإضفاء لمسة جمالية على الشعر من أجل لفت انتباه القارئ واستمتاعه بمكنوناته.

## ثـانيا: أشكال الانزياح.

الانزياح والخروج عن المألوف خاصية جوهرية، تمنح النصوص الأدبية الإبداعية عمقا لغويا يتجلّى في دلالة الألفاظ والتعابير؛ ذلك أنه يمنح الأديب أو الشاعر تفرّدا لغويا، وتميزا شخصيا.

وبذلك فهو يتربع على قسمين على حد قول **أحمد محمد ويس** قائلا: « تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية. مما سماه **كوهن** :

**الانزياح الاستبدالي،** وأما النوع الثاني فهو يتعلق بتركيب هذه مع جارتها في السياق، الذي ترد فيه سياقا قد يطول أو يقصر، وهذا ما سمي بـ: **الانزياح التركيبي**»**[[30]](#footnote-31)**.

كما تكتمل هذه الأنواع بنوع ثالث ألا وهو **الانزياح الصوتي الإيقاعي**، قاصدين به « خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلقة بالوزن والقافية أي الإيقاع عموما »**[[31]](#footnote-32)**. داخليا كان أو خارجيا.

وهذه الأنواع ناجمة عن تعدد مستويات النص الأدبي.

***أ – الانزياح التركيبي:*** يتم فيه خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة، يقول **أراغون**: « لا يتحقق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يَفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب »**[[32]](#footnote-33)**.

يتجلّى لنا مما سبق أن الانزياح التركيبي خاص بتركيب الجملة اللغوية نحويا صرفيا، وازاحتها عن التركيب التقليدي للجملة في نسق فني يتلاءم والرؤية الشعرية معبرا عن الحالة الشعورية للمبدع.

يترجم الانزياح التركيبي عن قدرة المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها المؤدي إلى توسيع الدلالات؛ ذلك أن المبدع يسعى إلى تشكيل اللغة حسبما تقتضي حاجته متخطيا كل الحدود والأنظمة والدلالات الوضعية. خاصة وأن الانزياح التركيبي يحدث؛ « من خلال طريقة في الربط بين الدّوال بعضها ببعضٍ في العبارة الواحدة أو التركيب أو الفقرة »**[[33]](#footnote-34)** ، مشكّلا « اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال ممّا هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة »**[[34]](#footnote-35)؛** ذلك أن أبعاد الدلالة في السياق الشعري جامعة لمعاني الوحدات اللغوية الوضعية مع كيفية تركيبها وترتيبها.

يتّضح لنا ممّا سبق أن الانزياح التركيبي هو خروج الشاعر عن القواعد النحوية الصرفية المألوفة، وتجاوز وخرق أصولها؛ بإنشاء واستخدام التراكيب غير المعتادة والجديدة، تدهشك بتجلياتها في النص الأدبي وعمق إيحاءاتها، واستعمال خاص للغة، وكذا استخدام كلمات في غير معناها الأصلي.

يتشكّل الانزياح التركيبي في أساليب تركيب الكلام على:

1**- التقديم والتأخير:**

من أساسيات الانزياح التركيبي وهو « الذي يمثل بدوره عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الاسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل إلى الدّلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك أو الشذوذ بلغة **كوهن** »**[[35]](#footnote-36)**.

كما أن التقديم والتأخير « انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلام، ليُكسِبَ الشاعر القدرة على التعبير الدقيق المعبّر، وعلى التصوير المؤثر، والابداع المتميز »**[[36]](#footnote-37)**؛ الذي كان وليدا للتجاوزات والانتهاكات الحاصلة في نظام الرتبة في اللغة. «حيث يعمد المبدع على تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية ، فيقدّم ما حقّه التأخير كالخبر أو المفعول به ، ويؤخر ما حقّه واستحقّ التقديم كالمبتدأ أو الفعل ، ويكون ذلك لغرض جمالي يودّ تحقيقه ، كما تمنح ظاهرة التقديم والتأخير الحريّة كي ينسّق ، وينظّم الدوال داخل الجملة وفق ما يحتاجه ، ويحقق من خلاله التأثير المبتغى ، ويعدّ التقديم و التأخير من أبرز الامكانيات اللغوية التي بكا عليها الشعراء في صياغة العبارات الشعرية فكثيرا ما يُقدَّمُ الخبر على المبتدأ أو الفاعل على الفعل أو الظرف والشبه جملة على عامليها ، وخبر كان أو إنّ على اسمها ، وهذا مجاراةً للدوافع النفسية ، أو ظروف القول و ملابسته ؛ ذلك أنّ الشاعر يبتغي التأثير في السامع ، لا نقل الأخبار فحسب »**[[37]](#footnote-38)**.

وقد طرق اللّغويون والبلاغيون والنّقاد القدامى باب التقديم والتأخير؛ حيث قال **سيبويه**: « كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى ، في حين سمّاه **ابن جني**: بالشجاعة العربية، ذلك أنه درسه في طابع نحويّ صرف مهملا جماليته، في حين رفضه بعض النقّاد القدامى كا**بن طباطبا** الذي رأى أنّ فيه غَثاثة يجب الاحتراز منها »**[[38]](#footnote-39)**.

على الرغم من ذلك ذاع صيت هذا الأسلوب في لغتنا شعرا ونثرا؛ ذلك « أنّ الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها .... والعدول عن هذه الرّتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية »**[[39]](#footnote-40)** المؤدية إلى الإبداع الأدبي النابع من الدلالات العميقة المتجددة.

**2- الحذف:**

ظاهرة أسلوبية انزياحية تركيبية، تمنح النّص الشعري جمالية، لا نظير لها وهو: «من أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع، من أجل اثراء نصّه أدبيّا، وتتمثّل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي، ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد »**[[40]](#footnote-41)**.

والحذف على مستوى التعبير العادي يساهم في تنشيط خيال المتلقي، فهو ذلك الحافز الحاضر على الدّوام في الخطاب. كما له غايات يحققها من ذلك: « الإمتاع الفني...لأنه بذلك يتيح عنصرا مهمّا في بناء القراءة باعتبارها إبداعا إضافيًّا، حيث يتمّ ادماج المتلقي بطريقة إسقاطية، وفي ذلك إشارة جديدة إلى القيم التي تتدعّم بفعل العدول لأنّ الحذف إحدى محصلاته »**[[41]](#footnote-42)**.

الساعية إلى الرّقي بالخطاب تعبيريّا واستغلال السّمات الجمالية، وصولا إلى انفتاحية الخطاب وتعدّدية دلالاته بعد العمد إلى الإخفاء والإستبعاد.« ويعدّ الحذف انزياحا تركيبيا إذا حقق الغرابة والمفاجئة أوحمل قيمة جمالية »**[[42]](#footnote-43)**.

في حين يمكن تعداد مظاهر الحذف، واختلافها من خلال عديد السياقات، فتنوع الحذف و اختلاف سياقاته يزيد في القيم التعبيرية المحمّلة بالمعاني والدلالات المنبثقة، مع اشراك القارئ في العملية التوصيلية، من خلال منحه مساحة للتأويل والتقدير.

ويحدث الحذف على مستويات عدّة وهي:

\* الحذف في الجملة الاسمية: حذف المبتدأ، حذف الخبر، حذف الموصوف، حذف المضاف.

\* الحذف في الجملة الفعلية: حذف الفعل، حذف الفاعل، حذف المفعول به.

\* الحذف في الكلمة.

**3- الالتفات:**

يعرف الالتفات **لغة**: « اللّامُ والفاءُ والتّاءُ كلمةٌ واحدةٌ تدلّ على اللَّيِّ وصَرْفِ الشّيء عن وُجْهتهِ المستقيمة، منه لَفَتُّ الشّيء لوَيْتُهُ، ولَفَتَ فُلانًا عن رأْيه صَرَفتُهُ، وامرأة لَفُوتٌ لها زوجٌ ولها ولدٌ من غيرِه فهي تَلْفِتُ إلى ولدِها »**[[43]](#footnote-44)**.

أمّا عن **ابن منظور** فقد أورد قائلا: « لَفَتَ وجْهه عن القوم صَرَفَه، والْتَفَتَ التفَاتًا، والتّلفُّتُ أكثَرُ منه. وتَلَفَّتَ إلى الشّيء والْتَفَتَ إليه: صَرَفَ وجهَهُ إليهِ.

وقال: اللَّفْتُ؛ الصَّرْفُ، يقال ما لفَتَكَ عن فلانٍ أي ما صَرَفَكَ عنه؟ اللّفْتُ ليُّ الشّيء عن جهتهِ كما تَقْبضُ على عنقِ إنسانٍ فتَلْفِتُهُ»[[44]](#footnote-45).

مّا سبق يتأكّد لنا أنّ الالتفات لغة مأخوذ من لَفَتَ وهو بمعنى كثرة التَّلفُّتِ.

والالتفات **اصطلاحا**: اعتمدنا ههنا تعريف **ابن المعتز في كتابه البديع** بقوله: « هو انصرافُ المتكلّمِ عن المخاطبةِ إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبةِ، وما يشبه ذلك من الالتفاتِ والانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر »[[45]](#footnote-46).

في حين ذهب **السّيوطي** ليقول بأنّه: « نقل الكلام من المتكلّمِ أو الخطاب أو الغَيْبَةِ إلى آخر منها »[[46]](#footnote-47).

مما سبق يتأكد لنا أنّ الالتفات اصطلاحا هو أن يعَبَّر في العمل الأدبي الإبداعي عن معنى بضمير المتكلّم أو المخاطب أو الغائب، مع الالتفات بين أزمنة الأفعال وعديد الصّيغ مثال المثنّى والمفرد والجمع وغيرها. وهو أسلوب انزياحيّ تجلّى في مرثية الخنساء التي سنوليها بالدّراسة.

***ب* – الانزياح الدّلالي:**

يتمثل الانزياح الدلالي في استثمار العناصر البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، في تكاملية بنية الخطاب الأدبي الإبداعي.

يمثل الانزياح الدلالي في الدراسات النقدية الحديثة؛ « عملية التحوّل الدلالي التي ترتبط بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها الأصلية والفرعية مثل: التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ... ذلك أن الصور البلاغية قائمة في جوهرها على الانزياح، فهو يمثل موضعها من البنية النصية عملية إجراء عدولي عن المعنى الحقيقي »**[[47]](#footnote-48)**.

فالأديب أو الشاعر يسعى لإيصال حقائق تعجز اللغة العادية عن ايصالها، معبّرا عن حالات لا يمكن فهمها إلا إذا اقترنت بهذه الصور التي تجسدها، فتكوّن بذلك تجربة جمالية ابداعية، يعمل فيها المبدع على تطويع اللغة لتتناسب ومبتغى المبدع، الغني بالرمزية. « فالانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح الذي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر .... ذلك أن الدّال الواحد في اللغة الشعرية يحمل مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الانزياح »**[[48]](#footnote-49)**.

وبهذا فالانزياح الدلالي يذهب إلى تشفير النّص الأدبي عن طريق الصور البلاغية. خاصة وأنه متعلّق بجوهر المادة اللغوية المحملة بالدلالات الشعرية ذات الصور المعقدة الجامعة للواقع والخيال.

تتعدّد الانزياحات الدّلالية والتي أخرجت الشّعر من نمطيته، ومنحته جاذبية شعرية، وحركية وحيوية والتي سنتطرق إليها وهي كالتالي:

**1- التشبيه:**

هو تلك الوسيلة الانزياحية الجوهرية، التي تمثل التجربة الشعرية لما تكتنزه من عمق وتوسع دلالي إيحائي شعري، فهو ذلك العامل الفعّال الحيوي العامل على بعث الإثارة والجاذبية الإبداعية التي تسهم في جعل اللغة تتخطى حدودها، ساعية إلى تحقيق الإثارة الفنية والجمالية لاستمالة المتلقي، وإبهاره بالحركة والحيوية المنبعثة من هذه الصور البلاغية. وعلى حدّ قول **جابر عصفور** فإنّ: « التشبيه احتلّ مكانة كبيرة، وشغل حيّزا واسعا، في الدّراسات الأدبية، والبلاغية، والنقديّة، منذ القدم، حتى وقتنا الحاضر، فهو الأساس الذي يعتمد عليه في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته وسبر أغواره الشعوريّة، وقدرته على التوغّل بحسّه الممتد في قلب الطبيعة وارتياد عالم الإنسان بكل طموحاته وأشواقه »**[[49]](#footnote-50)**.

التشبيه جعل من قصائد الرثاء -خاصة- تمتلك كثافة دلالية، وتدفقا للمعاني، وحركية لا نظير لها تتجلى على مستوى الوحدات اللغوية التي تمنح القصيدة الشعرية الرثائية بريقا ورونقا تصويريا غارقا بالإيحائية؛ ذلك أن هذه الصورة البلاغية تنحرف عن أصلها وتنزاح لتتشبّع بالغموض خاصّة وأنّ **عبد القاهر الجرجاني** يرى أنّ: «سرّ الشعرية هو- المجاز – وأن محاسن الكلام في معظمها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليه »**[[50]](#footnote-51).**

فالمجاز عموما انحراف وانزياح في الدلالات الثابتة، والسعي لتجاوزها لما هو جديد، وبالتالي فإن وظيفة التشبيه في الشعر العربي هو « انجاز قدر ِمن الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عمّا لا يعبَّر عنه نثرا؛ أي بمعدل قدرته التّخييلية »**[[51]](#footnote-52)**.

**2- الاستعارة:**

تعتبر الاستعارة « من أهم المنبّهات الأسلوبية، فهي القائمة على العلاقات التجاورية الجديدة للإسناد المألوف بين المفردات، في حين أنها أيضا علاقة لغوية قائمة على المقارنة كالتشبيه ولذلك عرّفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه »**[[52]](#footnote-53)** ، وأشهر ما انتهى إليه النقاد والبلاغيون من تعريفاتها أنها:

« استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة »[[53]](#footnote-54) . كما قيل أنها: « رأس البديع وأفضل المجاز. رأى **جان كوهن** أنها: خرق لقانون اللغة ... ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور »[[54]](#footnote-55)**.**

تعتبر الاستعارة تكثير لدلالة الكلمة، وهي أبلغ من التشبيه في توكيد الصفات للمعنى، وذلك ناتج عن تفاعل المستعار والمستعار له. فهي أحد أهم وسائل الإدراك الخيالي لتعبيرها المتجاوز وصولا إلى التأمل، خاصة وأنها تمثل لنا الصورة الاستعارية القابلة للإدراك، والمجسدة للصورة الرّمزية. فهي الوسيلة الأسمى في التشخيص والتجسيد، وهي أحد وسائل النفوذ إلى عوالم أخرى. وهي تمثل خلاصة الانزياح المتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها.

**3- الكناية:**

تعرف الكناية بأنّها «كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصفٍ جامع بينهما»**[[55]](#footnote-56)**.

وهي: « أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني. فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدلّ على معنى هو ردْفه، وتابعه فإذا دلّ التابع، أبان عن المتبوع »**[[56]](#footnote-57)**.

وهي أيضا: « ترك التصريح بذكر الشيء، إلى ذكر ما يلزمه، ليُنتقَلَ من المذكور، إلى المتروك »**[[57]](#footnote-58)**.

والمتأمّل لما سبق يتجلّى أمامه أنّ للكناية دور فعّال في البناء الشعري إذا حسُن توظيفها لأداء دور معيّن، والسرّ في بلاغتها إنّما يكمن في أنّها كلام مجازيٌّ، يؤدّي معنى مجازيّا بدوره، مع إمكانية إيراد المعنى الحقيقي القريب الظّاهر، وهي تسعى بدورها لتعميق المعرفة بالمراد، مع حضّ العقل على التفكير.

والكناية عدول عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيتم بذلك الاستعانة بألفاظ ذات دلالات تمهّد للمعنى المراد إيصاله للمتلقي بعد أن تُجسّد في ذهن المتكلم.

في حين تكمن قيمتها الفنية البلاغية أنها تُكنِّي المعنى وتعرِّض به، دونما تصريح ٍ، ولا إفصاح، وهذا أبلغ، لأنه يعطي النّصوص الأدبيّة حيوية، وفاعليّة، وثراءً في المعنى، وعمقا به، وتكثيفا له، مع جمالية تجذب المتلقي مأثرة به.

***ت – الانزياح الصوتي الإيقاعي:***

أقامت الأسلوبية تحليلاتها على بعض المستويات من بينها المستوى الصوتي، « ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمالي الذي يحدثه .... كذلك يمكن دراسة الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه »**[[58]](#footnote-59)**.

ويعدّ عنصر الإيقاع من العناصر الهامة في الشعر؛ لما يحدثه من أثر سحري في المتلقي فينجذب له ويتأثر به. و« يقصد به وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، او في أبيات القصيدة »**[[59]](#footnote-60)**.

والإيقاع أيضا: « الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر»**[[60]](#footnote-61)**.

يمثل الانزياح الإيقاعي الصوتي نوعا ثالثا من أنواع الانزياح، كما يعدّ أداة جمالية مهمّة يستخدمها الشعراء لإضفاء الجمال والفن على قصائدهم الشعرية، باستعمال لغة خاصة بهم، من خلال تغيير نطق الحروف والكلمات، وتحريف الوزن والقافية، والتلاعب بإيقاع وموسيقى القصيدة.

فمفهوم الشعر؛ « هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة، تنسجم مع ما نسمع من مقاطع »**[[61]](#footnote-62)**.

ولدراسة البنية الإيقاعية والصوتية لقصيدة ما نعني بها دراسة الموسيقى الخاصة بها لما تتركه من أثر ونغم في الأذن ووقع في نفس المتلقي؛ « فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته.. والموسيقى في الشعر ليست حلبة خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه »**[[62]](#footnote-63)**.

ويرتكز الانزياح الصوتي الإيقاعي على مستويين اثنين من الموسيقى الفنية للشعر:

مستوى داخلي ومستوى خارجي.

يقول **محمد الطرابلسي**: « وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلّف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء »[[63]](#footnote-64) ، فالموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة جانبان؛ « متلاحمان متكاتفان في إبراز موسيقى القصيدة الجميلة المؤثرة الجذابة للمتلقين. وتشمل الموسيقى الخارجية الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي وجوانب أخرى كالتدوير مثلا، أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها »**[[64]](#footnote-65)**.

نَخلُص إلى أنّ الموسيقى الداخلية والخارجية أدوات جمالية مهمة، يستخدمها الشعراء؛ فهما يتكاملان معا في اضفاء لمسة فنية سحرية متجددة على القصيدة وكسر قيود التقليد، كما يساعدان الشاعر على التعبير عن مشاعره بعمق وصدق. مما يشكلان لدينا انزياحا صوتيا إيقاعيا.

**1- المستوى الخارجي للانزياح الإيقاعي:**

من أساسياته الموسيقى؛ « لقد حظيت الموسيقى في القصيدة العربية الموروثة باهتمام مبالغ فيه إلى حدّ أنّها احتلّت بعنصريها، -الوزن والقافية- نصف المفهوم الذي حدّده **قدامة بن جعفر** للشعر في كتابه – نقد الشعر -، ذلك المفهوم الذي ترك بصماته لفترة طويلة من الزمن على اتجاه النقاد العرب في تحديد مفهوم الشعر، فقد عرّف قدامة الشعر بأنه: قول موزون مقفى يدل على معنى، ويحلل قدامة هذا التعريف إلى عناصره الأولية الأربعة: اللفظ والمعنى والوزن والقافية التي تمثل الموسيقى عنصرين منهما هما الوزن والقافية »**[[65]](#footnote-66)**.

**1-1- الوزن:** « يقوم الوزن في العربية على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم، ويختلف هذا الترتيب من بحر إلى بحر، بل من تكوين إلى تكوين آخر »**[[66]](#footnote-67)**.

والوزن « هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»[[67]](#footnote-68).

فللوزن أهمية كبيرة في الشعر ويعتبر النواة الأساسية له وله أثر كبير في تأدية المعنى، فلكل وزن من الأوزان الشعرية نغم خاص به يتوافق والعواطف والأحاسيس التي يريد الشاعر التعبير عنها، وكل بحر من بحور الشعر يتميز بوزن خاص يميزه عن البحور الأخرى.

« وكل بحر يتحكم فيه مبدأ التشاكل المقنن، والتباين سواء عن طريق التفعلة أو النبر أو الإيقاع التي هي عناصر متداخلة لا يمكن الفصل بينها، ولكن العروضيين العرب لم يهتموا إلا بالتفعيلة وبما يطرأ عليها من زحافات وعلل ولم يبينوا بكيفية واضحة دور الزحافات في التشكيل الإيقاعي والمعنوي ناسين ارتباط الشعر العربي بالغناء والرقص »**[[68]](#footnote-69)**.

**1-2- القافية:** تعرف القافية بأنها اتفاق حروف الروي في آخر أبيات القصيدة:

« إن القافية عبارة عن الساكنين اللّذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرّك الذي قبل الساكن الأول وهو تعريف **الخليل**.

إنها آخر الكلمة في البيت أجمع، وإنّما سمّيت قافية لأنّها تقفوا لكلام، أي تجيء في آخره. وهذا تعريف **الأخفش**. والتعريف الأول هو الذي نال حظوة لدى العروضيين ودارسي موسيقى الشعر»**[[69]](#footnote-70)**.

ويضيف **كوهن**: « فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد القافية فهي في حدّ ذاتها، ليست عاجزة عن إنهاء البيت وحسب، بل إنها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها ونضيف إلى ذلك أن تتبع بوقفة، وبدون ذلك يتعذر تمييزها عن المجانسة الصّوتية الدّاخلية»**[[70]](#footnote-71)**.

فالقافية سحر ونغم يختتم الأبيات الشعرية، « فهي دراسة ما يتبعه الشاعر في أواخر الأبيات، بحيث يلزم بذلك نفسه حتى يحدث نوعا ما من التناسق والتناسب الموسيقي بين أواخر أبياته »**[[71]](#footnote-72)**.

**1-3- أحرف القافية:**

« لقد تناول التراث العروضي القافية باعتبار الروي، وباعتبار ماقبله، وباعتبار مابعده، وللعروضيين في ذلك مصطلحات عديدة مبثوثة في كتبهم. ويمكن للباحث أن يستخلص من أبحاثهم بعض المقاييس التي كانت تحكم آراءهم، وأهمها نوعان: \* المقياس الجمالي، وقد عبروا عنه برعاية التناسب في الصوت، وهذا المقياس يعني تكرار حركة الروي أو حركة ما قبله أو ما قبل هذا، فإذا لم يحصل هذا التكرار فهناك عيب في القافية (كالاقواء والاصراف، والتوجه والاشباع والتجريد، والردف، والاكتفاء والاجازة)، ولذلك عدوا زيادة التناسب فضيلة مثل لزوم مالا يلزم. و \* المقياس المعنوي بمعنى أن يكون لكل قافية معنى، ولذلك عدوا الإيطاء عيبا أي: (إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظها ومعناها)»**[[72]](#footnote-73)**. ومن أحرف القافية :

« **الرّوي**: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في جميع أبياتها وإلى هذا الحرف تنتسب.

**الوصل:** وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة الرّوي، أو هاء تلي حرف الرّوي، والاقتصار على ذلك بالنظر إلى الكثير وإلا فقد يكون الوصل غير ذلك كألف الضمير، وواوه المضموم ماقبلها، ويائه المكسور ما قبلها.

**الخروج:** وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات الثلاث.

**التأسيس والدخيل:** ألف بينها وبين الرّوي حرف واحد، هذا الحرف هو الدّخيل.

**الرّدف:** وهو حرف مدّ يسبق حرف الرّوي سواء أكان ألفا أم واوا أم ياء»**[[73]](#footnote-74)**.

**2- المستوى الداخلي للانزياح الإيقاعي:**

تعدّ الموسيقى الدّاخلية نغمات خفية تضفي سحرا في القصيدة حيث يحرّف الشاعر النغمات الموسيقية التي تضفيها خصائص الكلمات دون الاعتماد على الوزن والقافية، «إن الموسيقى الدّاخلية سرّ العبقريّة عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحوٍ مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصّوتي في اللغة»**[[74]](#footnote-75)**.

وتتعدّد الانزياحات الصّوتية على مستوى الإيقاع الدّاخلي في القصيدة نذكر أهمها:

**2-1- التكرار:**

يعدّ التّكرار «ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، عرفها العرب منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة، والتكرار هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغما موسيقيّا»**[[75]](#footnote-76)** ، والتكرار: «يقترن دائما بالهواجس والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البيئة النفسية للشاعر»**[[76]](#footnote-77)**. ومن مظاهر التكرار في الشعر:

**تكرار الحروف:** «حتى أن المرء ليحسّ أن وعي الشاعر كان وراء هذا التكرار وكأنه يتعمّده من أجل أن يصل إلى غرضه، فهو من خلال تكراره للحروف يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعا موسيقيا داخليا، وهذا الإيقاع الموسيقي الدّاخلي يدل – على الأقل – على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر»**[[77]](#footnote-78)**.

**تكرار الحركات المتجانسة:** «وهذا التكرار ليس بأقل أهمية من الأنواع الأخرى، لأن الحركات لها وظيفة دلالية ايحائية فضلا عن كونها تساعد على النطق بالساكن. كما يقول **سيبويه** يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به. نحو: مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ، ساهم بشكل جيّد في إحداث الجرس الموسيقي، وبالتالي إحداث انزياح في المستوى الصوتي ألا وهو تكرار الحركات بحيث يلفت انتباه القارئ »**[[78]](#footnote-79)**.

**تكرار الكلمة:** «وهو تكرار كلمة معيّنة على مستوى البيت أو على مستوى النص ممّا يحقّق بعدا إيقاعيا ودلاليا، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، فضلا عن أهميته في الإيقاع؛ لأن الإيقاع يتحقّق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار»**[[79]](#footnote-80)**.

فالتكرار نغم موسيقي يضفي رونقا وجمالا على الشعر العربي؛ حيث يستعمل الشاعر التكرار ليجسد مختلف المعاني، معبّرا عن أحاسيسه، ملامسا بها مشاعر المتلقي وإثارته.

**2-2- التوازي:**

يعرف التّوازي بأنّه: «مصطلح التوازي من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث وقد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعدّدة مثل: الترصيع والتشطير والتجنيس ...، والتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث»**[[80]](#footnote-81).** ويضيف **ياكبسون** مفهومه للتعادل أو التوازي فيقول بأنه: «كل مقطع في الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر يفترض أن يكون مساويا لنبر كلمة أخرى، كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطويل عروضيا يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة»**[[81]](#footnote-82)**. عرفه **محمد مفتاح**: « بأنه تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة شعرية، ويعرفه **د. عبد الواحد حسن الشيخ** بأنه تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط بعضها ببعض وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر»**[[82]](#footnote-83)**.

فالتوازي هو أن يماثل الشاعر بين لفظتين أو أكثر داخل البيت الشعري من حيث البنية النحوية أو الدلالية أو المعنوية؛ مما يشكل نغما موسيقيا وإيقاعا داخليا للقصيدة.

**2-3- الجناس:**

يعرف الجناس عامة بأنه محسن بديعي وهو اتفاق الكلمتين أو تشابههما في اللفظ واختلافهما في المعنى.

«وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعرٍ وكلام، ومجانَسَتُها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»**[[83]](#footnote-84)**

والمجانسة « هي من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر ، لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعري ، فيخلق بذلك نوعا من التوافق والانسجام النغمي الناجم عن تردد الأصوات ، موفّرا إيقاعا موسيقيا تطرب له الآذان ، ولعل هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عام ، فالوزن أساسه تردد تفعيلات متماثلة و متباينة بين حين و آخر ، وكذلك الحال في القافية ؛ الفاصلة الموسيقية التي تكرر في نهاية الأبيات ، إلا أن التجنيس يعمل داخل البيت ويحقّق إيقاعا من كلمة لكلمة ، في حين تحققه القافية من بيت لبيت »**[[84]](#footnote-85)**. فالجناس زينة لفظية تزيد جمالا في موسيقى الشعر من خلال مقابلة الشاعر بين كلمتين أو أكثر؛ وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين يمثل انزياحا صوتيا يؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، وينقسم إلى:

« الجناس التّام: يكون اللّفظ واحدا والمعنى مختلفا، وفيه تتّفق اللّفظتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها، ويختلف المعنى.

الجناس النّاقص: وهو الذي تختلف فيه اللّفظتان في أحد الأمور الأربعة (نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها).

التجنيس الاشتقاقي: وهو الذي تتّفق فيه اللّفظتان بعض الاتّفاق في حروفها الأصليّة، وفي أصل المعنى الذي انحدرا منه، والاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصلٍ معجمي واحد »[[85]](#footnote-86). وهذه الأنواع تسهم في تشكيل نوعا ما من الانزياح الإيقاعي داخل القصيدة.

**2-4- الطباق:**

الطباق أو ما يسمّى بالتّضاد محسن معنوي يعرف بأنّه: « لغة هو الجمع بين شيئين، واصطلاحا هو الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل تقابل تضاد أو الإيجاب والسّلب أو العدم والملكة أو التضايف، أو ما شابه ذلك، وسواء كان ذلك المعنى حقيقيّا أو مجازيّا »**[[86]](#footnote-87)** .فالطباق هو الجمع بين معنيين متقابلين وينقسم إلى:

« طباق الإيجاب: وهو الجمع بين المعنى وضدّه في لفظين مختلفين، كما في قوله تعالى: **﴿أولئك الذين اشتروا الضّلالة بالهدىَ﴾ [البقرة 16].**

طباق السّلب: وهو أن يكون أحد اللّفظين مثبتًا والآخر منفيّا، كقوله تعالى: **﴿تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك﴾ [المائدة 116]** »[[87]](#footnote-88) ، فالمطابقة بين لفظين اثنين تخلق نوعا من الجماليّة في الشعر، باعتبارها لونا من ألوان البديع؛ وبالتالي تعتبر انزياحا تسهم في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

**أولا:** الانزياح التركيبي في القصيدة.

**ثانيا:** الانزياح الدلالي في القصيدة.

# المبحث الثاني تــجليــات الانــــــزياح في مرثيـــــة الخنـــــــساء (قــــذى بعينـــك)

**ثالثا:** الانزياح الإيقاعي الصوتي في القصيدة.

## أولا: الانزياح التركيبي في القصيدة.

تطرقنا في الجانب النظري إلى الانزياح التركيبي؛ ولاحظنا في أنه يتشكل في أساليب تركيب الكلام من خلال:

***أ - التقديم والتأخير:***

تناول البلاغيون القدماء التقديم والتأخير في مؤلفاتهم، ومن أبرزهم **عبد القاهر الجرجاني** القائل: «هُو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولَطُفَ عِندَك؛ أن قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللّفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ»[[88]](#footnote-89).

عُنِيت دراستنا التّطبيقيّة في مرثيّة الخنساء " قذى بعينك "، بالتّقديم والتّأخير المُنزاح عن القاعدة النّحويّة من حيث ترتيب الجملة العربيّة؛ فالشّاعر كلّما قلّ خُضوعُه للنّظام النّحوي أضْفى إبداعاً وجماليةً بنصّه الشّعري.

وسنسعى للإلمام ببعض أشكال التقديم والتأخير في هذه المرثيّة؛ والتي عبّرت الشّاعرة المخضرمة من خلالها، عن مدى عمق الحزن والأسى الذي كابدَته بعد فراق أخيها، مُنزاحةً من خلال هذه الظّاهرة ــــ التّقديم والتّأخير ـــ عن القاعدة النّحويّة لِتُترجم عن عمق الفقد.

**1- تقديم الجار والمجرور:** كثرت هذه الظاهرة في نصّ المرثية وتعدّدت فاعتبرت الأكثر شيوعا والتي منها: «**بالعين عوّار، وفي الحروب جريء، للدّهر إحلاء وإمرار، للحروب مسعار، لها عليها رنين، في صرفها غِيَر، للجيش جرّار، للعظيم جبّار، في رأسه نار، بالصّحن مهمار، لا يجاوزه بالليل مُرّار، لريبةٍ، للعيش أوطار ...**»**[[89]](#footnote-90)** الخ .

لجأت الخنساء لهذه الظاهرة؛ وهي تقديم الجار على المجرور، سعيا منها لتبيان مدى حسرتها على المتقدّم ألا وهو صخر. مبرزة بذلك صفاته التي زادتها حسرة وبُكاءً عليه، مجسّدة ذلك من خلال التقديم والتأخير الحاصل في شبه الجملة، منزاحة عن المعيار النحوي العربي، ساعية إلى تشكيل بُنية نصّية عميقة الدلالة، ذات إيحائية مكثّفة، من أمثلة ذلك قولها في البيت 32: في **جوف لحدٍ مقيمٌ[[90]](#footnote-91) =** قدّمت الشاعرة شبه الجملة الدّال على إقامة صخر، والنزول به في قبره وحيدا على ما فيه من حجارة على المبتدأ مقيمٌ. استذكارًا منها للمكان - اللّحد– الذي لا عودة منه، والذي تبثث فيه إقامته الأبدية.

وفي البيت الرّابعقولها**: لها عليها رنينٌ[[91]](#footnote-92) =** قدّمت الشاعرة شبه الجملة على المبتدأ لتبيان مكانة – صخر- في نفسها، وهي التي لازمت البكاء والصّياح ما عاشت بهذه الحياة، لشدّة تحسّرها على ما أصابها من ضعف وانكسار لفراق أخيها؛ فهي التي ظلّت تبكيه وحيدةً على الدّوام.

وقد سعت الخنساء إلى تقديم الجار والمجرور في حالات معينة إصرارًا منها لتبيان عَديدِ الصّفات الثابتة التي رافقت فقيدَها، كالشجاعة والكرم، وحبه للخير، علاوةً على ما قد يفيده من إِبراز عظم المصيبة بفقدان هذا العزيز المحبّ للخير، وهنا يَخدم التقديم والتأخير غرض الرّثاء، وبالتّالي يُجلي اهتمامه بالمرثيّ مُذّكراً صفاته، رادفاً عظمة الحدثِ والوقع الجلل الذي تكبّدته الشاعرة، منبّها المتلقي لعظمة الفقد الحاصل. ومن الصفات الثابتة نجد: «**في العزاء مغوار، عند الجمع مفخار، بالخيرات أمّار، في الجذوب كريم** ...»[[92]](#footnote-93) ، كما أنّ تقديم الجار والمجرور كان نابعا من كونِ الخنساء أضحت تعيش في عالم ناقص بعد فقدان أخيها؛ فحينا يخيّل لها أنه لازال على قيد الحياة، وهي في واقع الأمر تصرّ على ذلك في أعماقها، فَتُجْلي ذاكرتها ذلك، وحينا آخر تستذكر مآثره التي تبقيه حيّا في ذاكرتها. فتَعيش التشتّت الذي جعلها تقدّم الجار والمجرور تأكيدا منها على مآثره التي لا يمكن مقارنتها بغيره من وجهة نظرها.

**2- تقديم المفعول به على الفاعل:** يعدّ تقديم المفعول به على الفاعل انزياحيّا أسلوبا نحويّا يُضفي قوّة تعبيرية على النّص الشعري، وهذا ما يقتضي تقدّم المفعول به وتأخير الفاعل بالضرورة، مع تعدّد حالات وُجوبه وجوازه، وهذا ما أثبتته الخنساء في قولها:

في البيت التّاسع: **تناذره أهل الموارد[[93]](#footnote-94) =** قدّمت المفعول به لمجيئه ضميرا متصلا بالفعل وأخّرت الفاعل أهلُ. مستذكرة بذلك بطولات أخيها الذي «شرب كأس الميتة التي حذّر الناس بعضهم منها، والتي ليس في شربها عيبٌ ومذمّةٌ» [[94]](#footnote-95).

ممّا سبق أكّدت الخنساء أنّها ضحيّةٌ للدّهر الذي أفقدها عزيزها، وبذلك فقدت العيش الهنيء.

ومن أمثلة ذلك قولها أيضا في البيت 24: **لم تره جارة[[95]](#footnote-96) =** قدّم المفعول به الكامن في الضمير المتّصل عن الفاعل جارة. تأكيدا لأمانة المرثي، وصونه لعرض غيره حضورا أو غيابا. وهذا ما يزيد تمكّن الشاعرة من ترجمة فقده، وعمق ألمها، ومعاناتها النّابعة من حبّها لأخيها، ولتأسّيها على فقدانه وهو الذي يحمل أخلاقا كريمة تزيد من حسرتها عليه.

كما نَجِدُ:«**حين يخلي بيته الجار، لِيبْكِهِ مُقترٌ، أفنى حريبته، وحالفه بؤس، ولا يجاوزه مرّار** ...»[[96]](#footnote-97) ، تعدّ هذه الحالات تابعة لما سبق ذكره؛ وهو تقديم المفعول به لاتّصاله بالفعل.

ترآى لنا ممّا سبق أنّ الشاعرة قدّمت المفعول به، وأخّرت الفاعل، سعياً منها لترْجمة آلام الفقد، والمعاناةِ الحاصلة، وهذا إنّما برز وتجلّى بمُخالفتها للتّرتيب الأصلي للجملة؛ فاتحة بذلك أفاقا تأويلية عديدة للمتلقي؛ ذلك أنّها حرّكت موقع الوحدات اللغويّة وأعتبر ذلك انزياحا إبداعيّا، وصلت به حدّ تحريك تفكير المتلقي وتنشيطه، لتفتح طريقا ّللتّأويلات؛ لإكساب العمل الإبداعيّ الشعري ثراءً وكثافة إيحائية متعدّدة القراءات. ومحقّقة بدورها شاعريّة النّص من خلال: «إسقاط مبدأ المماثلة، من محور الاختيار على محور التأليف»[[97]](#footnote-98)

**3- تقديم إنّما:** إنّما أداة حصر مركّبة من إنّ وما الكافّة الزائدة؛ التي أوقفت عملها، وتفيد التّوكيد مثاله قوله تعالى: ﴿**إنّما أنا بشر مثلكم﴾ [الكهف 110].**

تمّ التأكيد في الآية القرآنية الكريمة على أنّ المصطفى عليه صلاة الله وسلامه ما هو إلاّ بشر مثل غيره وقد أوتي العلم والحكمة، وقد اصطفاه المولى عزّ وجلّ لتبليغ الرّسالة وتأدية الأمانة. في حين تحمل إنّما معنى بل ولكن، وقد ذهب أهل البلاغة إلى أنّ دلالتها الأصلية إنّما تتمثّل في الحصر؛ ذلك أنها تُثبت الحكم المذكور، وتنفيه عمّا عداه. ومثاله قوله تعالى: **﴿إنّما المؤمنون إخوة﴾ [الحجرات 10].** إذ حصر المؤمنين في الأخوّة التي تربطهم ببعضهم البعْضَ.

أما عن الخنساء فقد ذهبت لاستعمال هذا الأسلوب مرّتين قائلة:

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِدَّكَرَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبار

لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ [[98]](#footnote-99)

عدلتِ الشّاعرة المخضرمة فحصرت الإقبال والإدبار في الناقة؛ التي عانت الفقد، وعاشت الحيرة التي لازمتها كلّما اذّكرت فقيدها، ونسبت تحنانها وتسجارها الذي ألمّ بها كلّما حنّت واشتاقت لرفيق روحها في النّاقة؛ « وكان لها أن تقول:

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِذّكَرَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارٌ»[[99]](#footnote-100)

فالشاعرة هنا قدّمت الفعل المضارع ترتع على الفعل الماضي ما رتعت وهذا التقديم يشكل نوعا من الحركة ؛ فالشّاعرة شبّهت الدنيا بالناقة ترتع في المرعى تذهب وتجيء دون توقّف. أي: أن تنسب الحنين والاشتياق لنفسها كلّما تذكّرت، وتنسب الإدبار والإقبال – الذهاب والإياب – للناقة التي ساءت حالتها، حتى في حالة رتوعها في أرض ترعى بها، بسبب تذكّرها لصغيرها (عجلا، حُوارا، فصيل، حِقٌ). قابلت الخنساء صورة النّاقة الفاقدة لصغيرها، والتي لازمها الحزن والألم في كلّ أوقاتها – الرّعي – والتي طالما ساءت حالتها من جرّاء الفقد بصورتها التي جمعت ذكرى فقيدها، وحنينها اللّامتناهي، الذي رافقها طيلة حياتها. واشتركتِ الخنساء والنّاقة في الشوق الذي أرهقهما كُلاًّ لفقيدها. فتشكّلت بذلك صورة عمّتها الحركة سعت من خلالها الخنساء إلى العدول إلى معانٍ ذات عمقٍ وكثافة إيحائيّة من خلال: التعبير عن عمق حزنها، وجسارة فقدها الذي لا يضاهيه فقد، ذلك أنّ الناقة ظلّت تُسرُّ بعض حنينها. وتجهر ببعضه الآخر لفقيدها، مع حرصها على محافظتها على حياتها، ولو بِتناول ما يسدّ جوعها، ويقيها مصيرا كفقيدها، رغم عجزها عن تناسي ما ألمّ بصغيرها؛ لذلك فقد تزامن حزنها بين إقبال وإدبار عن كلّ شيء من مأكل ومشرب وحزن وحياة. فجاءت الخنساء في الطّرف المقابل لتثبت أنّ الناقة في قمّة أساها، وتأسّيها على صغيرها، ليست بأشدّ حزنا منها، خاصّة وأنّ فقدها الجلل جعل من حياتها الهانئة السّعيدة المطمئنّة، حياة تعيسة تملؤها المرارة والأسى فهو؛ ذلك السّند الذي لا يعوّض أبدا بالنّسبة لها.

وبهذا رسمت الشّاعرة لوحةً فنّية عميقة لتظهر عمق تأثّرها، مشكّلة تكاملا قصصيّا شعريّا، باستذكار قوّة التّحمّل لدى النّاقة، والأسى والتّأسي لديها (الخنساء). أتكمل حياةً خلت من سندها؟ أم تعيشها بين بكاء وحصرة وحيدة..... على أنّ المنيّة لا تعيد من أسلمت روحه لبارئِها. عامدة إلى استعمال الحصر بإنّما. والتّوكيد في آن واحدٍ.

بهذا يكون التّقديم والتّأخير «تحوّل حاصل في بنية الجملة، نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحوٍ يرتبط أسلوبيّا وفكريّا بالمنشئ، منحرفا لا تقليديّا رتيبا، محمّلا بالدّلالة التّعبيريّة ذات الطّاقة المشحونة بالتّأكيد والحصر»[[100]](#footnote-101).

***ب- الحذف:***

ذكرنا آنفا أنّ الحذف انزياح تركيبي يجمع بين المفاجئة والغرابة فيحقّق جماليّة أدبيّة تستميل المتلقّي، وتحقّق الغاية التي أراد المتكلّم أن يبلغها من استمالة للمتلقّي وإيقاظٍ لذهنه، جاعلا منه طرفا مشاركا في الرّسالة المبتغى إيصالها، لتكتمل غايته.

وقد تنوّعت مظاهر الحذف في مرثيّة الخنساء. والتي سنذكر بعضها.

***1- حذف الحرف:***

**" همزة الاستفهام "**

وردت همزة الاستفهام مرّة واحدة لا غير، وقد حذفت، وكان حذفها ذا دلالة عميقةٍ. خاصّة وأنّه يجوز حذف همزة الاستفهام؛ على أن تُوضع علامة الاستفهام في ختام الجملة، كي لا يفهم من الجملة أنّ السّؤال المطروح الذي حذفت همزته بمثابة إخبار عمّا حدث.

وقد ورد حذف همزة الاستفهام في قول الخنساء:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ؟[[101]](#footnote-102)

حذفت الخنساء الهمزة، وكان الأجدر فيها: **أقذى بعينك؟**، لكن تركت أحد اللّوازم الدّالة على الاستفهام ألا وهي: أم التي جمعت بين القذى والعوّار والدّمع، وكانت " أم " بذلك متربّعة ودالّة على الاختيار. رغم أنّ المتمعّن يذهب بتصوّره وتفكيره العميق إلى أنّ الشّاعرة ذهبت إلى جمع القذى، والدّمع، والعوّار مع بعضٍ لترسم لنا تصوّراً تجعلنا نرى من خلاله إلى أنّ حزنها أعمق وأعظم ممّا ذُكِر آنفاً - القذى، العوّار، الدّمع – فلجأت إلى حذف الاستفهام. واجلائه في نفس الوقت بـــــ أم؟ علما بأنّ الشاعرة مدركةٌ لما أصاب عينيها من مسخٍ، ورمًدٍ، لكنّها أرادت العدول لتجعل منّا طرفا ثالثا مشاركا بألمها، نعيش حالتها المكلّلة بالألم والفقد حدّ التّفاعل. وهذا ما جعلها تلجأ للتّقرير، الذي ذهب بنا لنعيش فقد الشّاعرة لرفيق روحها صخر. لنتأسّى على حالها، ولينال منّا فضولنا لمعرفة ما ألمّ بها على التّوالي.

واصلتِ الخنساء حذفها على مستوى الحروف، لتذهب وتحذف:

**" حرف النّداء " الياء "**: وياء النّداء تستعمل لنداء البعيد «إذا أرادوا أن يَمُدّوا أصواتهم للشيء المتراخي عنهم، والإنسان المعرض عنهم ... أو النّائم المستثقل»[[102]](#footnote-103).

كما يمكن أن «نستعملها لنداء القريب مجازا أو توكيدا»[[103]](#footnote-104) .

وياء النّداء: هي صوت مرتبط بالفطرة والغريزة، يعود لمراحل قديمة فضلا على أنّها حرف نداء وتنبيه كثر استعماله حتّى في التّعجّب والاستغاثة.

وقد لجأت الخنساء لاستعماله مرّة واحدة في مرثيتها، وكان ذلك ظاهرا في قولها:

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عار[[104]](#footnote-105)

قامت الخنساء بنداء أخيها صخر، نداءً جليّا ظاهرا، مخاطبةً إياه لَكَأنّه حيٌّ تراه بعينيها، مستعملة حرف النّداء الياء؛ الذي كما ذُكر سابقا وهو النداء الجامع بين نداء القريب والبعيد معًا. وقد استعملت الخنساء ياء النّداء في قولها: **يا صخر** فهو بالنّسبة لها ذلك البعيد الذي مدّت صوتها لتستميله، وهو ذلك النّائم؛ لكن للأسف نام نوما أبديّا لا عودة له منه.

في حين حذفت حرف النّداء، حين أردفت أحد صفاته، تبكيه بها ألا وهي قولها: **ورّاد ماء،** والأجدر قولها: **يا ورّاد الماء.** وقد أرادت بــ "ورّاد الماء" هنا: إقباله، وإقدامه عن المنيّة، دونما خوف ولا تردّد؛ فهو المقدام والعقّار، والنصّارُ.

كما بدت على الخنساء رهبة الوحدة بعد فقد سندها، فكان نداؤها له ظاهرا مرّة واحدة في مرثيتها – ياء النّداء-، فهو بالنّسبة لها الأخ الذي لن تعوّضه الحياة، ولكن ما إن استوعبت أنّ المنيّة لن تعيده إليها، حذفت حرف النّداء.

هذا جعل الخنساء تعيش فجيعة الفقد والحزن والآلام، تتصبّر أحيانا وتيأس أحيانا أخرى.

***2- حذف الاسم:***

استعانت الشّاعرة بحذف الاسم فحقّقت الإيجاز، وتفادت الإطناب، والإطالة. ذلك أنّه ظّاهرة لغويّة وبلاغيّة، أسهمت في تِبيان جوانب خفيّة يريد الشّاعر أن يبلّغها للمتلقّي.

فكان بذلك الانزياح بالحذف في مرثية الخنساء على مستوى الاسم، سمة أسلوبيّة تجلّت من خلال:

**" حذف المبتدأ ":** فنجد**:** «**صلب النّحيزة، ... وهّاب ...، جميل المحيّا، ... كامل، ...وَرعٌ، مسعارٌ ...، مِلجاء طاغية، ..فكّاك عانيةٍ،... جبّارٌ للعظم،...مطعم القوم، ..في الجذوب كريم الجذّ، ... نحّار راغيةٍ، ... ميسارٌ، ... مثل الرّديني،... جلدُ المريرة، ... طلق اليدين، ... ضخم الدّسيعة، ... حمّال ألويةٍ ...**»[[105]](#footnote-106)حذف المبتدأ هنا ؛ ألا وهو صخر ، وهذا ما تجلّى فيما أوردناه سابقا.

فقد جاء شبه الجملة " جاراً أومجرورا، أو مجروراً بالإضافة " في محلّ رفع خبر، حذف المبتدأ فيه، وعوّض بالضّمير "**هو"،** الذي يعود على المرثي صخر، الذي تجاوز ذكره بتضمينه في الضّمير المقدّر؛ أكثر من تلاثين مرّة، فكان بذلك مضمّناً في القصيدة، من أوّلها لآخرِها. خاصّة وأنّ ذِكْره قارب عدد أبيات القصيدة السّتّة والثّلاثين.

استذكار الخنساء لصفات أخيها ، وأخلاقه الفاضلة ، وتحصّرها عليه، دلالة على أنّها تعيش مرارة الفقد بكلّ سار طيفهُ بخيالها. فكأن بذلك «البيت عِندها نعْشٌ، والقصيدة قبرٌ لفقيدها وسندها»[[106]](#footnote-107).

بإمكاننا القول بأنّ حذف المبتدأ صخر، قد أفاد أكثر من ذِكره ، وجعلت من أبيات القصيدة مترابطةً متّسقةً، كما زادها رفعة وعلوّا وهذا ما جاء على لسان الشّاعرة المخضرمة التي بكت وأبكت.

**" حذف الفاعل ":** ذهبت الخنساء إلى حذف المسند إليه – صخر – الفاعل حيث أقامت بنائها الشعري على حذف الفاعل. فجاءت الجملة الفعلية مضمّنةً لدلالة الفاعل. واكتفت بالإشارة له بالضمير المستتر **هو**، أو الضمير المتصل **الهاء**؛ رغبة منها ؛ لإثارة المتلقّي لشيء من الإبداع الفنّي، فضلا عن إحداثها فجوة في نفسه تذهب به للبحث عن المسند إليه، ومتجنّبة بذلك الملل والتّكرار.

جعلت الخنساء الضمير المستتر أو المتّصل يكون مبتدأً أحيانا، وفاعلا أحيانا أخرى ومن ذلك نجد: «ذرّفت**، تبكي، يسيل، ادّكرت، تسمن، رتعت، تمشي، أصيب، يمنع، تضيء، تضمّنه، يجاوزه، فارقني، ترهُ، يأكله، تناذره ...**»[[107]](#footnote-108) لم تذكر فواعلها، ودلّ على حذفها السّياق؛ حيث ضمّن الفاعل في الضّمير المستتر **هو** أو الضمير المتّصل **الهاء.**

حذف الفاعل هنا دالّ على عظمة مكانة المرثي في وجدان الشاعرة؛ وكأنّه بالنسبة لها الوحيد الجدير بكلّ الصّفات والأخلاق الفاضلة؛ لذلك عمدت عدم تِبيانه. واكتفت بتضمينه، كما أنّ حذفه ظاهرا جسّد صورة وفاته التي قابلتها الخنساء بحياتها التي أضحت جسدا بلا روح؛ بسبب طغيان فقدها على رغبتها في الإقبال على الحياة.

كلّ ما يصبُّ في مضمار الحذف قدّم فرصة للمتلقّي لإشراكه في العمل الأدبي الإبداعي، وهذا ما سعى إليه الانزياح عموماً، كما أنّ الحذف خصوصا منحَ البنية التركيبيّة خصوصيّةً، وتفرّدا؛ لأنّه كان نتاجا لعدول حاصلٍ في البناء التركيبي، من خلال إخفاء جزء من بنيته النّصيّة.

***ت- الالتفات:***

***1-الالتفات بين صيغ الضمائر***: يُسهمفي تجاوز الملل من خلال الانتقال بين الغائب، والمتكلم، والمخاطب؛ وهو الالتفات النّوعي الضميري الذي كان لمرثية الخنساء منه الحظّ الأوفر، الآتي ذكرها والتي يوضّحها الجدول الآتي:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **صيغ الالتفات الضّميري** | **ما دلّ على الالتفات** | **رقم البيت** |
| أنت" صخر" === هو" صخر"  من المخاطب إلى الغائب. | قذى بعينك ... أم ذرّفت ... | 01 |
| أنا " عيني "=== لذكراه " هو "  من المتكلّم إلى الغائب. | كأنّ عيني لذكراه إذا خطرت ... | 02 |
| أنا " الخنساء " === هو " صخر "  من المتكلّم إلى الغائب. | ... وقد ولهت ... ودونه من جديد التّرب أستار | 03 |
| هو " صخر " === أنت  من الغائب " وهّاب " إلى " يا صخر" المخاطب. | صلب النّحيزة وهّاب إذا منعوا ... إلى البيت الموالي  ... يا صخر ورّاد ماءٍ قد تناذره | 08-09 |
| هو "صخر" === أنا "الخنساء" === هو"صخر"  الغائب "مشى" التفت إلى المتكلّم – نفسها الخنساء – ثمّ عاودت الالتفات لفقيدها "صخر"، ثمّ عاودت الالتفات لنفسها مؤكّدة على لسانها؛ أنّ صخرا هو سيّد قومه. | مشى السّبنتى – البيت 10- ... إلى البيت 14  ... وإنّ صخرا لوالينا وسيّدنا – البيت 15 - | 10-15 |
| أنا "الخنساء" === هو "صخر"  من المتكلّم إلى الغائب. ا | فقلت لمّا رأيت الدّهر ليس له | 21 |
| أنا " الخنساء" === هو "صخر" === أنت "صخر" === أنا "الخنساء" === هو "صخر"  قامت الخنساء بالالتفات من المتكلّم إلى الغائب ثم المخاطب ثمّ عادت لنفسها بقولها؛ فبتُّ، ثمّ توجّهت لفقيدها الغائب بقولها؛ أرقُبُهُ. | لقد نعى ابن نهيك لى أخا ثقة ... كانت ترجّم عنه قبل أخبار ... فبِتُّ ساهرةً للنّجم أرقُبهُ ... | 22 |
| هو "صخر" === أنا "الخنساء"  من الغائب "ترَه" إلى المتكلّم "خالِصتي". | لم ترَه جارةٌ يمشي بساحتها ...  قد كان خالصتي من كلّ ذي نسبٍ | 24  27 | |

ممّا سبق نلاحظ أنّ: صيغة الغائب امتدّت لكلّ أبيات القصيدة التي لم نشر إليها؛ وهذا دالّ على مدى تعلّق الشّاعرة بمرثيّها.

انتقال الخنساء من صيغة الغائب التي كان لها الحظّ الأوفر إلى صيغة المتكلّم التي عبّرت عن مدى حزن الشّاعرة نفسها، وقلقها، وعمق ألمها، وعظم فجيعتها، ومعاناتها نفسيّا؛ كلّما تصوّرت أخاها وصفاته وفضائلَه التي حصرتها فيه لا غير. فكانت بذلك صيغة الغائب والمتكلّم ملائمة للتّعبير عن عمق الفقد.

أمّا عن صيغة المخاطب فقد كان الالتفات فيها دالّا على غياب المرثيّ – صخر – عن هذه الحياة، والتي استعملتها الشّاعرة نظرا لصراعها النّفسي الدّاخلي، بين وفاة أخيها، وبقائه حيّا في مخيّلتها بين الحين والآخر؛ لشدّة تعلّقها به.

***2-الالتفات بين صيغ الأفعال:***

يكون الالتفات بين صيغ الأفعال إمّا من: الماضي إلى الأمر، أو من المضارع إلى الأمر أو بصفة إخبارية عن صيغة ماض بالمضارع أو بصفة إخبارية عن صيغة المضارع بالماضي، والجدول الآتي سَيبرِزُ الالتفات بين صيغ الأفعال الحاصل في قصيدة قذى بعينيك للخنساء.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ***الأزمنة*** | **مواضع الالتفات** | **رقم البيت** |
| الإخبار عن الماضي والالتفات للمستقبل | من خطرت التفتت ل يسيل | 2 |
| الالتفات من المضارع للإخبار عن الماضي | من تبكي التفتت لـ: ولهت | 3 |
| الالتفات بصفة اخباريّة عن صيغة المضارع بالماضي | من تبكي فتنفكّ التفتت لــ: عمرت ـ | 4 |
| الالتفات من المضارع للماضي المبني للمجهول | من تبكي التفتت لــــ حقّ لها | 5 |
| الالتفات من الماضي الناقص للمضارع | من كان التفتت لــــ يسودكُمُ | 7 |
| الالتفات من الماضي إلى المضارع المبني للمجهول | من مشى التفتت إلى تطيف به | 10 11 |
| الالتفات من المضارع إلى الماضي | من ترتع التفتت إلى اذّكرت | 12 |
| الالتفات من الماضي إلى المضارع | من فارقني التفتت إلى نشتوا | 14 15 |
| الالتفات من الماضي إلى المضارع | من قلت التفتت إلى يسدي | 21 |
| الالتفات من الماضي للمضارع والعودة للماضي | من بتُّ التفتت إلى أرقُبُه ثمّ التفتت في نفس البيت إلى أتى | 23 24 |
| الاخبار عن صيغة الماضي بالمضارع  الالتفات من الماضي المحمّل بالمضارع للمضارع المبني للمجهول | لم تره  لم تره التفتت ل يمشي ل يخلي | 24 |
| الاخبار عن صيغة الماضي بالمضارع إلى المضارع | لا تراه التفتت ليأكله | 25 |
| الالتفات من المضارع إلى الاخبار عن صيغة الماضي بالمضارع | تضيء التفتت ل تضمّنه | 29 32 |
| الالتفات من صيغة المضارع المقرون بلام الأمر إلى الماضي | التفتت من لِيبكه مقتر إلى أفنى | 34 |
| الالتفات من المضارع للإخبار عن صيغة الماضي ثمّ التفتت للمضارع مرّة أخرى | من لا يمنع القوم التفتت لـــ سألوه ثمّ عادت والتفتت مرّة أخرى لــــ يجاوزه | 36 |

تعتبر هذه جلّ الالتفاتات الزّمنية التي لجأت لها الخنساء بانتقالها من الماضي إلى المضارع، وحتى الأمر؛ رغبة منها في إشراكنا في ذلك الشعور المفجع الذي تعيشه ؛ فهي في حيرة دائمةٍ لِفقد أخيها؛ الذي يتراءى لها أحيانا بأنه لا زال على قيد الحياة، فتلجأ للمضارع؛ لكنها سرعان ما يتأكد لها بأنه صار مجرد ذكرى بالماضي، تعيش ألمها الدائم.

***2-الالتفات على مستوى الصّرف والتّحويلات في الأسماء:***

زخَرت مرثية الخنساء بالصّيغ الصّرفيّة العديدة؛ بحيث تراوحت بين: المفرد والمثنى والجمع.

والجدول الآتي شمل جلّ التفاتاتها على مستوى الصّيغ.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **صيغ الالتفات الصّرفيّة** | **مواضع الالتفات** | **رقم البيت** | |
| الالتفات من المفرد إلى المثنّى | كأنّ عيني ....... على الخدّين | 02 | |
| الالتفات من المفرد إلى المثنى | هي العبرى ....... الترب أستار | 03 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... من ميتة ... عبر ... أطوار | 06 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... وهاب ... وفي الحروب ... | 08 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... ورّاد ... أهل الموارد ... | 09 | |
| الالتفات من المفرد إلى المثنى | ... السّبنتى ... له سلاحان أنياب وأظفار | 10 | |
| الالتفات من المفرد إلى المثنى ثم ّالجمع | ... عجول ... حنينان ... إسرار | 11 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... صخرا ... الهداة | 17 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... جميل المحيا ... وللحروب | 18 | |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع ثم ّ عادت إلى الالتفات إلى المفرد | ... هباط أودية ... أندية للجيش جرّار | 19 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... أخا ... قبل أخبار ... | 22 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... ساهرة للنجم ... أستار | 23 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... نسب ... أوطار | 27 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... الرّديني ... البُرد أسوار | 28 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | ... صورته ... آباؤه ... أحرار | 29 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | .. جريء ... مقمطرات وأحجار | 32 |
| الالتفات من المثنى إلى الجمع | ... اليدين ... بالخيرات ... | 33 |
| الالتفات من الجمع إلى المفرد | ... رفقة ... الطّخية | 34 |
| الالتفات من المفرد إلى الجمع | لا يمنع ... مُرّار | 35 |

عمدت الخنساء إلى الالتفات العددي، فأوردت عديد الكلمات مفردةً من ذلك: **عيني، العبرى، ميتةٍ، وهّابٌ، ورّادَ، عجولٌ، ساهرةً ...؛** رغبةً منها في رسم وتجسيد الحالة النّفسيّة الصّعبة التي كانت تعيشها. وما تكتم في نفسها من أسًى على فقد سندها، كما لجأت إلى كلمة العين لتعبّر من خلالها على مدى غلاوة أخيها في نفسِها مثله مثل العين، التي إذا فقِدت، فُقِد معها طعم الحياة، وعاش فاقدها في ظلام دامسٍ، وهذا حال الخنساء بفقدِها لأخيها.

ثمّ تذهب الخنساء لتجول في التفاتاتها السّريعة بين الجمع والمثنّى مركّزة في الجمع على صفات أخيها؛ وحجم الكارثة التي حلّت بفقدها، خاصّة وأنّه كان سيّدا بأخلاقه من كرم، وصونٍ لعرض جاره، وبسالةٍ في الحروب ...، كما أسبقت الالتفات إلى المثنى من ذلك: الخدّين، اليدين؛ دلالةً على عمق حزنها وكثرة دمعِها الذي غمر خدّيها لعمق وشدّة الفاجعة، ورغبةً منها في إشراكنا في تحصّرها عليه، لكأنّها تريد منّا أن نبكه معها. أمّا عن المثنّى في اليدين دلالة على كرمه اللّامتناهي بكِلتا يديه.

نوّعت الشّاعرة في التفاتاتها فرسمت صورة مكتمِلةَ المعالم. جعلت منّا نقتَنع بأنّ الالتفات أسلوبٌ تعبيريٌّ إبداعيٌّ إيحائيٌّ يتمّ فيه الانتقال من أسلوب لآخَرَ مُنحرفينَ عن السّيرورة العاديّة للجملة، أي ننزاحُ لنكوِّنَ عملاً أدبيًّا إبداعيُّا فنّيًّا.

## ثانيا: الانزياح الدّلالي في القصيدة.

الصّور البيانيّة هي أحد أبواب البيان؛ المبرزُ والمجْلي لمواطن الجمال في النّص الأدبي عمومًا والشّعري على الخصوص؛ ذلك أنّ البيان هو الطّريقة الأنسب لترجمة الأفكار، وصياغة المشاعر في قالبٍ تعبيريٍّ تصويريٍّ، بعد أن كانت مجرَّدةً في مخيّلةِ المبدع ــــ الشّاعر ـــ، وبذلك يحقِّقُ الشّاعر براعَته الشّعريّة، راسِمًا ومجسّدًا الصّورة البيانيّة في ذهن المتلقّي، والتي ترآى لها عديد القراءات بما يجعل من القصيدة مُنزاحةً عن الواقع. وقد تربّعت الخنساء على عديد الصّور البيانيّة منها:

***أ- التشبيه:*** صورة بيانيّة منح المرثيّة كتافه دلاليّة، وتدفّقا في المعاني، صاحبته حركيّة أجْلَتْ الصّورة وجسَّدتها. أوردته الخنساء في البيت الثّاني بقولها:

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ[[108]](#footnote-109)

وهو تشبيه مرسلٌ مفصّلٌ حيث أنّ الشّاعرة ذكرت أركانه الأربعة

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **وجه الشّبه** | **المشبّه به** | **أداة التّشبيه** | **المشبّه** |
| يسيلُ، مدرارُ | فيضٌ | كأنّ | عيني |

رسمت الخنساء وجسّدت صورة الحزن الذي ألمّ بها، وجعل منها باكيةً بدموع منهمرةً على الدّوام،

لكأنّه مطرٌ غزيرٌ بقولها فيضٌ على الخدّين مدرارُ؛ أي أنّ دموعها لا تتوقّف أبدًا.

ورد التّشبيه المرسل المفصّل بأركانه الأربعة في البيت السّابع عشر في قولها:

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ[[109]](#footnote-110)

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **المشبّه** | **أداة التّشبيه** | **المشبّه به** | **وجه الشّبه** |
| صخرا | كأنّه | علمٌ | تأثمّ الهداة به |

جعلت الخنساء من التّشبيه المرسل المفصّل وسيلةً لتأّكّد لنا بأنّ صخرا في كلّ مكانٍ، فهو ذلك العلم وراية الحقّ التي يستهدى بها.

كما «لم تكتفِ الخنساء في تشبيه أخيها الذي تأتمّ الهداة به بالعلم، وهو الجبل المرتفع المعروف بالهداية، ولكنّها أوْغلَت بذكر – في رأسه نارُ – فأعْطت البيت بذلك قافيتَهُ، ثمّ أضافت بهذه الزّيادة على معنى البيت التّام معنًى جديدًا، وهو أنّ أخاها لا يُشبه الجبل المرتفع فقط، ولكنّه يشبه الجبل الذي فوق قمّته نار »[[110]](#footnote-111). وبذلك أوغلت إلى معنى أعمق ودلالة أكثف، وهذا التّشبيه كان دالّا على مكانة صخر، وبروزه بين أقرانه، وشهرته التي لا تخطئُها عينٌ ولا سمعٌ. فهو ذلك الجبل الذي تعلوهُ نارٌ يهتدي بها المسافرين، وهذه كانت أحد عاداتِ كرماء العربِ.

وقد سارت الخنساء وثبت استعمالها للتّشبيه المرسل المفصّل في قولها:

مِثلَ الرُدَينِيِّ لَم تَنفَذ شَبيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحتَ طَيِّ البُردِ أُسوارُ[[111]](#footnote-112)

في هذا البيت شبّهت الخنساء قوام أخيها الممشوق بالرّمح الرّديني ــــ المنسوب إلى رُدَينة؛ وهي امرأةٌ كانت تقوِّمُ الرِّماح ـــــ المعروف بالشّدّة والاستقامة، وهي صفة مشتَرَكةٌ بين الرّمح الرّدينيّ وصخراً في ريعان شبابه ونشاطه الذي لا نظير لهُ، فتراه إذا ارتدى البُرْدَ كسوارِ فِضَّةٍ للطافة بطنهِ؛ فهو ممشوق حين يَلْتَفُّ بردائهِ الذي لازال أبيضًا لم يُدنَّس.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **المشبّه** | **أداة التّشبيه** | **المشبّه به** | **وجه الشّبه** |
| صخر | مثل | الرّدينيّ | لم تنفذ شبيبته |

ذكرت الخنساء هنا أركان التّشبيه مرسلة مفصّلة في صدر البيت، وأتبعته في عجز البيت بمشبّه به آخر وهو:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **المشبّه** | **أداة التّشبيه** | **المشبّه به الآخر** | **وجه الشّبه** |
| صخر " هو " | كأنّه | إسوارُ | اللّطافة والجمال في مرحلة الشّباب وامْتِشاقُ القدّ |

في عجز البيت كان التّشبيه مرسلاً ذكرت أداته، ومحمّلا حذف وجه الشّبه به.

وذهبت الخنساء لكي تورّدَ تشبيها مفصّلا ومرسلاً آخر، ختمت به مرثيتها بقولها:

وَرِفقَةٌ حارَ حاديهِم بِمُهلِكَةٍ كَأَنَّ ظُلمَتَها في الطِخيَةِ القارُ[[112]](#footnote-113)

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **المشبّه** | **أداة التّشبيه** | **المشبّه به** | **وجه الشّبه** |
| بِمُهلكَةٍ | كأنّ | القارُ | ظلمَتَها |

مهلكة = الصّحراء القارُ = أو الزّفت شيء أسود يُطلى كالقطران

في هذا البيت ذهبت الخنساء لتأكّد لنا أنّ رفقته ــــ صخر ــــ يَبْكونَهُ بعد أن ظلّ في طريقٍ، بأرضٍ تهلكُ من فيها، وحُجبت نجومُها بغيمٍ، فاشتدَّت ظُلْمَتُها.

اعتمدتِ الخنساء في مرثيتها على الصّورة العاديّة للتّشبيه، فأوردته في مُعظَمه مفصّلاً مُرسلاً حسيّا، متّبعةً الشّعراء الجاهليّين، رغبةً منها في تبيان صفات أخيها الخَلقيّةِ والخُلقيَّةِ، التي صاحبته على الدّوام. فارتأت بساطة الصّورة، مُستَغْنيةً عن التّشبيه التّمثيلي، والضّمنيّ؛ الذي يأخذ مأْخَذَ التّعقيد وتعميق الصّورة فهو تشبيه مركّب يقابل تركيباً بتركيبٍ آخر. واكتفت بالتّشبيهَات المفردة كلمة بكلمة، الملائمة لاستذكار صفات المرثيّ والمترجمة لأحاسيس الشّاعرة المتفجِّعَةِ.

***ب – الاستعارة:*** وهيتشبيه بليغ حُذِفَ طرفيه وهي نوعان:

التّصريحيّة: إذا حذف المشبّه وصُرِّح بالمشبّه به.

المكنيّة: إذا حذف المشبّه به وتُرِكَ أحدُ لوازمه مع الإبقاء على المشبّه.

وقد جاءت مرثية الخنساء زاخرةً بالاستعارات التي سنوردها على الترتيب.

**الاستعارة المكنية:** في قول الشّاعرة:

تَبكي خُناسٌ عَلى صَخرٍ وَحُقَّ لَها إِذ رابَها الدَهرُ إِنَّ الدَهرَ ضَرّارُ[[113]](#footnote-114)

في هذا البيت بكت الخنساء أخاها، ووَجُب ذلك؛ ذلك أنّ الزمن آلمها بمصيبة كسرتها وأفقدتها سندها.

ذهبت الخنساء لتشبّه الدّهر بالقاتل المأجور، وقد ذكرت ههنا المشبّه ألا وهو الدّهر، وحذفت المشبّه به القاتل تاركة أحد لوازمه، وهو الضّرر المُحْدَث الذي راب الشّاعرة فأبكاها على المدى، وهي استعارة مكنيّة.

مَشى السَبَنتى إِلى هَيجاءَ مُعضِلَةٍ لَهُ سِلاحانِ أَنيابٌ وَأَظفار[[114]](#footnote-115)ُ

أكّدت الخنساء في هذا البيت بأنّ أخاها جريء في الحروب، مقدام وشجاع كالنّمر بخطواته الثّابتة، يصاحبه سلاحه لقهر الأعداء. وقد حذفت الخنساء المشبّه صخر، وذكرت المشبّه به وهو السّبنتى " السّبع أو النّمر أو الأسد"، وقد تركت وأوردت لوازم المشبّه من إقدامٍ وشجاعةٍ، ذاكرةً إياها بقولها: مشى، هيجاء، معضلة = الحرب الشّديدة، سلاحانِ؛ وهي قرائن لفظيّة دلّت على الاستعارة التّصريحيّة

يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرار[[115]](#footnote-116)ُ

أكّدت الخنساء في هذا البيت على أنّها عاشت قمّة حزنها وغمّها على موت أخيها، ولا يوجد شيء يضاهي ذلك الحزن، في زمن مُتقلِّبِ الأحوال، فتارةً يسعدنا فيكون حلوًا كالشّراب المحلّى، وتارةً أخرى يفقدنا لذّة السّعادة، فيكون لكأنّه شراب مرٌّ كالعلقم. أتت الشّاعرة على ذكر المشبّه الدّهر وحذفت المشبّه به وهو الشّراب، تاركةً أحد لوازمه وهو الإحلاء = الحلاوة، والإمرار = المرارة؛ وهي استعارة مكنيّة

جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعارُ[[116]](#footnote-117)

تغنّت الخنساء ببسالة أخيها، وشدّة بأسه وصبره على الشّدائد، وابتعاده عن كلّ مايدنّس أخلاقه من شبهات ومعاصٍ، وإقدامه في المعارك. ذكرت المشبّه وهو الحروب، وحذفت المشبّه به وهو النّار، تاركة ما يرمز لها ألا وهي: مِسْعارُ الدّالة على كثرة الاشتعال كالنّار في الهشيم. وهي استعارة مكنيّة.

فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ[[117]](#footnote-118)

أقرّت الخنساء بهذا البيت بأنّ الإنسان لا يمكنه لَومُ الدَّهر، وكادت تَجزِم بأنّ أخاها له القدرة على تحكيم وتحكيم الأمور، وحياكتها، وإقامتها مقامها. وقد أتت عل ذكر المشبّه وهو الدّهر وحذفت المشبّه به وهو الإنسان الذي يمدّ خيوط الثّوب (الحائك)، رامزةً له بــ: "يُسدي ونيّارُ". وهي استعارة مكنيّة.

جَهمُ المُحَيّا تُضيءُ اللَيلَ صورَتُهُ آباؤُهُ مِن طِوالِ السَمكِ أَحرارُ[[118]](#footnote-119)

أكّدت الخنساء في هذا البيت على أنّ صَخرا يعامل ويقابل أعداءه بوجه عابس، في حين ينير طريق أهله بوجه كالنّجم أو المصباح، مُشيدَةً بآبائه ذوي العقل الرّاجح والحكمة، مع طول في القامة.

وأتَت الخنساء هنا على ذكر المشبّه "صخر" صورته، وحذفت المشبّه به ألا وهو النّجم أو المصباح؛ أي الشيء المنير، تاركةَ أحد لوازمه وهو تضيءُ، وهي استعارة مكنيّة رسمت الشّاعرة من خلالها صورة لأخيها ووسامته في ذهن المتلقّي.

لَيَبكِهِ مُقْتِرٌ أَفنى حَريبَتَهُ دَهرٌ وَحالَفَهُ بُؤسٌ وَإِقتار[[119]](#footnote-120)

أكّدت الخنساء أنّ صخرا كان عونًا وسندًا لمن ضاق عليهم العيش؛ ذلك أنّه صرف وأهدر ما معه من مال لمساعدتهم. وهذا ما يجعلهم يَبْكُونه على طول الأيّام، بعد الفقد المريرِ. ذكرت الخنساء المشبّه وهو: البؤس والاقتار، وحذفت المشبّه به: الإنسان، تاركةً أحد لوازمهِ وهو: حَالَفَهُ: نقول الإنسان حالف أي التزم بميثاقٍ واجِب التّنفيذ. وهي استعارة مكنيّة بيّنت الخنساء من خلالها مكانة صخْرٍ بين مُقتِرٍ في القوم وإعانته لهم على الدّوام.

الاستعارة بشِقَّيها تصريحيّة كانت أم مكنيّة في هذه المرثيّة ساهمت في تكثير دلالة المعنى، وأضفت جماليّة وعمقا معبّرا، وكانت منبّها أسلوبيّا لجأت الشّاعرة إليه لتأكّد لنا صفات أخيها، فهي أبلغ من التّشبيه، سلّطت من خلالها الضوء على العواطف التي تتخبّط بها، رغبةً منها في إثارة نفسيّة المتلقّي، ومُشاركَتِهِ لها في حالتها الحزينة، وحادثتها المأساويّة التي تعيشها. طوّعتِ الخنساء الاستعارة في قالب حركيٍّ مَزَجتْ به مخزونها الفكريّ، وما جاءت به نفسها من أحاسيس كابدت فيها الشّوق والحزن والفقد والأسى والمنيّة، لِتَرْتَسِم أمامنا صورة متكاملة الحركيّة، الفكريّة، والنّفسيّة. مجسّدةً لنا حالتها الموجوعة المتحسّرة، مأثّرة فينا لدرجة أصبحنا نترقّب المزيد من الصّور المجسّدة لمعاناتها.

***ت – الكناية:*** الكناية عدولٌ عنِ التّصريحِ بالمعنى المُرادٍ إثباتُهُ إلى ذِكرِ ما يلزم عن هذا المعنى وهي: «كلّ لفظةٍ دلّت على معنى يجوز حمله على جانبيْ الحقيقة والمجاز بوَصفٍ جامعٍ بينهما»[[120]](#footnote-121).

لذلك فقد عمرت مرثية الخنساء بالكناية التي حَسُنَ توظيفُها، ممّا أعطى المرثيّة حيوية، وفاعليّة، وثراءً

في المعنى، مع عمق دلاليٍّ وجماليّة أسرت المتلقّي، وسنذكر على التّوالي ما ورد من كناية في المرثيّة.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **شرحها** | **نوعها** | **الكناية** | **رقم البيت** |
| كناية عن صفة الحزن وكثرة البكاء والأسى إثر خلاءِ الدّار من أهلها –صخر- | كناية عن صفة | قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ | 01 |
| كناية عن موصوف وهو المنيّة القريبة الحدوث في عجز البيت والجزع الذي أحدثته في نفس الشّاعرة | كناية عن موصوف | تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ | 03 |
| كناية عن صفة العطاء والسّخاء في وقت الشّدة، وعن صفة الإقدام والشّجاعة وقت الحروب | كناية عن صفة | صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصارُ | 08 |
| كناية عن صفة الاكتفاء به عمّن سواه، وعن سخائه في فصل الشّتاء لإطعام المحتاجين الجِياع | كناية عن صفة | وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ | 15 |
| كناية عن صفة الإقدام والشجاعة والبسالة في الحروب في صدر البيت، أمّا عجز البيت فهو كناية عن صفة السّخاء والكرم لذوي الحاجة، فهو سبّاقٌ لفعل الخير | كناية عن صفة | وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ | 16 |
| كناية عن صفة السَّبَقِ في حمل اللِّواء، سواءً كان لواء حرب أو غير ذلك، في صدر البيت، إضافة إلى الكناية عن صفة السّرعة الحاضرة؛ ذلك أنّه كان يَهْبِطُ الوديان دونما خوف أو هلعٍ في حلّه وترحاله. إضافة إلى الكناية عن صفة السُّمعة والمكانة الطّيّبة الرّفيعة بين قومه. فهو سيّدهم الشّجاع المغوار الذي يقودهم في الحروب على الدّوام وهذا ماورد في عجز البيت. | كناية عن صفة | حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ | 19 |
| كناية عن صفة الكرم والسّخاء، وكثرة ذبح الإبل، وصفة نُصرة المظلوم ممّن طغى وتجبّر، أمّا عن عجز البيت فقد وردت به كناية عن صفة أخرى ألا وهي جَبْرُ الخواطرِ لِمن لجأ له، واستند عليه، مُسْتنصِرًا إيّاه بالكلمة الطيّبة. | كناية عن صفة | نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ | 20 |
| تغنّى هذا البيت بكناية عن صفة صَوْن عِرض جاره في غيابه، فقد كان عفيفا، ذا مُروءةٍ مَأمونا، لايترك مجالا للشّك به. | كناية عن صفة | لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ | 24 |
| كناية عن صفة القناعة والاكتفاء بالموجود لنفسه دون تكلّفٍ، أمّا عن عجز البيت فهي كناية عن صفة، مِعطاء، مكثار؛ أي أنّه: سخيٌّ يبالغ في إطعام ضيوفه ومن قصده، مادام كان حاضرا عنده لا يتأخّر أبدا. | كناية عن صفة | وَلا تَراهُ وَما في البَيتِ يَأكُلُهُ لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَحنِ مِهمارُ | 25 |
| كناية عن صفة الايثار، والكرم والعطاء الكثير في سبيل مساعدة غيره وقت الجفاف والقحط، فهو يَبذل ماملكت يده لإسعاد غيره. | كناية عن صفة | وَمُطعِمُ القَومِ شَحماً عِندَ مَسغَبِهِم وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ ميسارُ | 26 |
| في عجز البيت وهي كناية عن أصالة نسبه ذلك أنّ آباؤه سادةٌ ذو رفعة، عُرفوا برجاحة العقل والحريّة. | كناية عن نسبة | جَهمُ المُحَيّا تُضيءُ اللَيلَ صورَتُهُ آباؤُهُ مِن طِوالِ السَمكِ أَحرارُ | 29 |
| كناية عن نسبة في صدر البيت؛ أي عن نسبة الأصيل الرّفيع الغير مختلط، أمّا عن عجز البيت فهي كناية عن صفة الحكمة وسداد الرّأي. | كناية عن نسبة وعن صفة | فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخّارُ | 31 |
| كناية عن صفة الكرم والعطاء دون حدود، أمّا عجز البيت فيه كناية عن صفة حبّ الخير والأمر به. | كناية عن صفة | طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجرٍ ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمّارُ | 33 |
| كناية عن صفة الكرم والسّخاء بلا حدود لدرجة تقديم أعزّ ممتلكاته، أمّا عجز البيت فكان هو الآخر كناية عن صفة ذُيوع صيته بالكرم، لدرجة لا يمرّ به ضيف أو عابرَ سبيل إلّا أكرمه. | كناية عن صفة | أَلا يَمنَعُ القَومَ إِن سالوهُ خُلعَتَهُ وَلا يُجاوِزُهُ بِاللَيلِ مُرّارُ | 36 |

يتجلّى أمامنا أنّ الكناية التي عمرت وطغت على المرثيّة كانت الكناية عن الصفة؛ رغبة من الخنساء في إجلاء صفات أخيها المعنويّة؛ من جودٍ وكرم وسخاء وبسالة وشجاعة، وعفّة، ومروءة، وايثار ... فهو بالنّسبة لها المفقود الموجود السّاكن بقلبها، الذي يترآى لها على الدّوام، بأخلاقه الفاضلة.

وقد أثبتت الكناية جماليتها في اللّغة بذكر الحقيقة مرافقة ً للدّليل، والبرهان، كما أنّ الشّاعرة قدّمت المعاني المجرّدة المعنويّة في صور حسيّة. ويمكننا القول بأنّ صفاء قريحة الشّاعرة، وترجمتها لأحاسيسها، دونما إفراطٍ ولا تفريطٍ، جعلها تُحسن توظيف الكناية بأنواعها، مع ما فيها من تأكيد وتصوير لحالتها وقوّة تأثير، مستعينةً بالرّموز والأساليب العديدة التي أكّدت فجيعتها وجلل فقدها.

## ثالثا: الانزياح الإيقاعي الصوتي في القصيدة.

يعدّ الإيقاع عنصرا هاما في الشعر؛ فهو ذلك النغم والانسجام الصّوتي الذي يتآلف لِينتج لنا موسيقى، وهذه الموسيقى تعتبر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء؛ حيث يستعملها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية، ويتشكل الانزياح الصوتي الإيقاعي من مستويين للموسيقى؛ داخلية وخارجية ينسجمان فيشكلان لمسة سحرية داخل القصيدة تسحر السامع فينجذب لها. فالموسيقى الخارجية تتشكل من الأوزان والقوافي وتنوع التفعيلات، أمّا الموسيقى الداخلية فتتشكل من تكرار الحروف والكلمات والجمل، وكذا التوازي والجناس والطباق ...

**أ- الموسيقى الخارجية لقصيدة " قذى بعينيك ":** من خلال دراستنا للمستوى الخارجي لمرثية الخنساء إرتأينا إلى:

***- الوزن***: هو الموسيقى الخارجية للقصيدة وهو أول ما يعنى به المحلّل الأسلوبي من خلال دراسته للجانب الايقاعي لأي قصيدة؛ «والوزن أساسه تردّد تفعيلات متماثلة ومتباينة من حين لآخر»[[121]](#footnote-122).

جاءت مرثية الخنساء على **بحر البسيط** وهو أحد أنواع البحور الخليلية، ويعدّ من أبسط وأسهل هذه الأنواع؛ ممّا يساعد الشاعر ويعطيه حريّة أكبر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

يقول **الدّكتور عبد الله خضر محمّد** «فالشاعر يختار من الأوزان ما تنسجم مع ما يحسّ به من أحاسيس ومشاعر»[[122]](#footnote-123). فجاء مناسبا لحالة الشاعرة وغرض الرّثاء في التعبير عن عمق حزنها وآساها على أخيها صخر.

وتفعيلاته هي: مستفعلن **فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

«ويدخل هذا البحر من الزحاف ثلاثة أنواع هي: *أولا: الخبن:* وهو حذف الثاني الساكن. ويدخل هذا الزحاف في (فاعلن) فتصير (فعلنْ). ويدخل الخبن أيضا (مستفعلن) فتحذف السين فتصبح (مُتَفْعِلُنْ).  *ثانيا: الطّي:* وهو حذف الرّابع السّاكن. ويدخل هذا الزحاف في مستفعلن كذلك فتصبح التفعيلة مُسْتَعِلُنْ.  *ثالثا: الخبل: وهو* حذف الثاني السّاكن والرّابع السّاكن من (مستفعلن) فتصبح (مُتَعِلُنْ)؛ أي أربع متحركات فساكن»[[123]](#footnote-124) .

تقول الخنساء في مطلع القصيدة:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ[[124]](#footnote-125)

الكتابة العروضية للبيت:

قذن بعينك أم بلعين عوْوَارو أم ذرْرَفت إذ خلت من أهلها دارو

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

متف علن فعـــــــلن مستفعـــــــــــــلن فعْلن مستفعلن فا علن مســـــــــــــــــــتفعلن فعْلن

وقولها أيضا:

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ [[125]](#footnote-126)

الكتابة العروضية للبيت:

كأنن عيني لذكراهو إذا خطرت فيضن يسيل على الخدْدين مد رارو

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

متفعـــــــــــلن فا علن مستفــــــــعلن فعِلن مستفــــــــــــــــعلن فـــــــــــــــــــــعِــــلن مستفعـــــــــــــــــلن فعْلن

فنلاحظ من خلال الكتابة العروضيّة للقصيدة المدروسة أنّ التفعيلات جاءت على النّحو التّالي:

**متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن.**

فجاءت على العروض مخبونة **فَعِلن** و **مُتَفْعِلُنْ**، والضرب مقطوع **فَعْلن**؛ وهذه إحدى صور البحر البسيط الذي تدخله تغييرات واختلافات في تفعيلاته. يؤدّي تنوّع التّفعيلات إلى إضفاء جوّ غنائيّ وخلق إيقاع متناسق على القصيدة.

***- القافية***: تعدّ القافية أيضا شكلا من أشكال الموسيقى الخارجية للقصيدة باعتبارها تعرّف بأنّها الأحرف التي تتكرّر في نهاية أبيات القصيدة. وهي شريكة الوزن في اضفاء لمسة جمالية على القصيدة من خلال إحداث نغم موسيقي يشدّ الملتقي. «إنّ الشعر قد وجد في الأصل للغناء، أي للتلحين، واللّحن فيه نقرات موسيقيّة، أو نغمات متكرّرة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكرّرة ...» [[126]](#footnote-127)

للقافية وظيفة موسيقيّة تؤدّيها داخل البيت الشّعري الواحد أو المقطوعة نفسها. كقول الشّاعرة:

حمّال ألوية هبّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرّار [[127]](#footnote-128)

نلاحظ تكرّر القافية **ية** في ألوية، أودية، أندية، أدّت وظيفة موسيقيّة داخل البيت الواحد؛ «إذ تتتابع التكرارات النّمطيّة في القافية لتؤدّي وظيفة إيقاعيّة خاصّة بالمقطوعة نفسها، فتؤدّي الى التناغم الموسيقي»[[128]](#footnote-129) .

من خلال دراستنا لمرثية الشاعرة الحزينة لاحظنا أنّ جميع أبياتها تنتهي بحرف الرّاء والجدول الآتي يبيّن لنا ذلك:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **القافية** | **البيت** | **القافية** | | **البيت** | | **القافية** | | **البيت** | | **القافية** | | **البيت** | |
| أسوار | 28 | جرّار | | 19 | | أظفار | | 10 | | الدّار | | 1 | |
| وارو | رارو | | فارو | | دارو | |
| أحرار | 29 | جبّار | | 20 | | إسرار | | 11 | | مدرار | | 2 | |
| رارو | بارو | | رارو | | رارو | |
| مغوار | 30 | نيّار | | 21 | | إدبار | | 12 | | أستار | | 3 | |
| وارو | يارو | | بارو | | تارو | |
| فخّار | 31 | أخبار | | 22 | | تسجار | | 13 | | مفتار | | 4 | |
| خارو | بارو | | جارو | | تارو | |
| أحجار | 32 | أستار | | 23 | | إمرار | | 14 | | ضرّار | | 5 | |
| جارو | تارو | | رارو | | رارو | |
| أمّار | 33 | الجار | | 24 | | نحّار | | 15 | | أطوار | | 6 | | |
| مارو | جارو | | حارو | | وارو | |
| إقتار | 34 | مهمار | | 25 | | عقّار | | 16 | | نصّار | | 7 | | |
| تارو | مارو | | قارو | | صارو | |
| القار | 35 | مستار | | 26 | | نار | | 17 | | مهصار | | 8 | | |
| قارو | تارو | | نارو | | صارو | |
| مرّار | 36 | | أوطار | | 27 | | مسعار | | 18 | | عار | | 9 | | |
| رارو | طارو | | عارو | | عارو | |

من خلال هذا الجدول يتّضح لنا أنّ الصّوت المكرّر في القافية والمسيطر على مرثية الخنساءهو **حرف الرّاء** فبها ابتدأت الشّاعرة كلامها وبها ختمته. تكرّر صوت **الرّاء** **121** مرّة كعدد في القصيدة ككل و **36** مرّة كـــــرويّ؛ وهذا التّكرار خلق نوعا من الموسيقى «فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، ولاتّفاق الأصوات المكرّرة في القافية وقْعَا حسَنَا في السّمع ».[[129]](#footnote-130)

**- الرّوي:** يعدّ الرّوي عنصرا هامّا في بناء القصيدة العربيّة. وله علاقة وطيدة بالوزن والقافية بخاصّة؛ فهو أهم حروفها. جاءت القافية الرّائيّة في مرثيّة الخنساء مطلقة غير مقيّدة لأنّ الرّوي فيها جاء متحرّكاً غير ساكنًا فحرف **الرّاء** هو رويّ القصيدة جاء متحرّكا بالضّم ، وحرف الرّاء جاء مشبعا بـــــــ حرف **واو**؛ ممّا أضفى نوعا من تعميق الإيقاع و **الألف** قبل الرّوي هي **حرف الرّدف**.

**دارو**

**/0/0**

**فعْلن**

يُعنى الشاعر باختيار حرف الرّوي وما يتلاءم مع حالته في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه؛ «لأنّ حرف الرّوي صوت وأنّ لكلّ صوت إيحاء ودلالات يمكن أن يوظّفها الشّاعر في خدمة أجواء قصيدته ».[[130]](#footnote-131)

نرى أن الشّاعرة اختارت الرّاء حرف رويّ لمرثيتها وما يناسب غرض الرّثاء للتعبير عن الحزن العميق ولرسم معاناتها الشّديدة جرّاء فقدها لأخيها صخر. «وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع».[[131]](#footnote-132)

فالشاعرة انزاحت بذلك عن الطابع التقليدي للوزن والقافية.

**ب- الموسيقى الدّاخليّة لقصيدة " قذى بعينيك ":**

تعدّ الموسيقى الدّاخلية عنصرا هامّا في القصيدة؛ حيث تضفي عليها جمالا ورونقا، كما تكسبها إيقاعا متجدّدا، ممّا يجذب انتباه المتلقّي فيتفاعل معها، وذلك من خلال خروج الشاعر عن الطابع التقليدي المألوف للشعر باستعماله ظواهر أسلوبية متعدّدة تتوافق وحالته، فالموسيقى الدّاخلية منبعها صوت الحرف والكلمة. وبعد دراستنا للقصيدة تبيّن لنا أنّها زاخرة بعدّة أصوات وأحرف، لكل منها سحرها ووظيفتها ودلالاتها العميقة في القصيدة، فالبنية الصّوتيّة للحرف تُقسم إلى أصوات مجهورة تعادلها أصوات مهموسة. «ولقد تبيّن لنا – بعد الإحصاء – أنّ الأحرف المجهورة كانت أكثر تردّدا في القصيدة؛ إذ وردت 1130 مرّة من أصل 1450 صوتا، بينما وردت الأحرف المهموسة 320 مرّة فقط؛ وهذا ما يوحي بأنّ الشاعرة تريد الجهر بمصيبتها المفجعة، وبخاصّة أنّها ذكرت اسمها واسم مرثيها صراحة في بداية القصيدة ...، وإذا كانت القصيدة بحرا طاميا؛ فإنّ الأحرف المجهورة هي أمواجه العاتية، أمّا الأحرف المهموسة فهي جَزرُه، يتراكب من خلالها ويتراجع»[[132]](#footnote-133). فمضمون القصيدة لا يحتمل الهدوء لهذا سيطرت الأصوات المجهورة عليها لتعبّر عن مأساة الشاعرة وحزنها العميق وتفجعها على فقيدها لأنّ الجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت، ومنه نستنتج أن للأصوات بعدا إيحائيّا عميقا يساعد في تأكيد المعنى، ويتناغم مع نفسية الشاعرة الحزينة من خلال تأكيد معاني الحزن العميقة لديها. فالموسيقى الدّاخليّة نغمات خفية تضفي سحرا داخل القصيدة؛ هذا السحر مصدره هو الكلمات والأصوات دون الاعتماد على الوزن والقافية، يقول **الدكتور يوسف أبو العدّوس** في هذا الشّأن إنّ هذه الموسيقى: «موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النّفسيّة فتتأثّر بها»[[133]](#footnote-134).

وإذا ما واصلنا الحديث عن الموسيقى الدّاخليّة في قذى بعينك فإننا نقف على ظواهر أخرى على غرار هذا، تمثّلت في التّكرار والتجنيس والطّباق والتّوازي، وهي كالآتي من خلال دراستنا للقصيدة.

***- التكرار في قذى بعينك***:

يُعَدُّ التكرار عنصرا أساسيّا إذ يسهم في إحداث موسيقى داخليّة جذّابة تشدّ المتلقّي. كما هو معروف بأنّ التكرار يسهم أيضا في تأكيد المعنى؛ «فهو أوّلا يركّز المعنى ويؤكّده، وهو ثانيا يمنح النّص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشّاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه»[[134]](#footnote-135).

لكل كلمة وظيفتها ودلالتها العميقة داخل السّياق الذي ترد فيه، فإذا تكرّرت لفتت انتباه المتلقّي أو الدّارس. للتّكرار في قصيدة الخنساء أهمّية كبيرة؛ إذ ساعد على تأكيد مشاعر الحزن والفقد التي تسيطر على الشّاعرة جرّاء فقدها لأخيها صخر. والجدول الآتي يحصي لنا ما تكرّر بقوّة من الكلمات في مرثية الخنساء:

|  |  |
| --- | --- |
| **عدد تكرارها** | **الكلمة** |
| 09 | صخر |
| 07 | الدّهر |
| 04 | بكى |
| 03 | العين |

من خلال هذا الجدول نرى أنّ كلمة "**صخر"** هي أكثر ما تكرّر في القصيدة، فمحور القصيدة عامّة يتبلور حول رثاء الخنساء لأخيها صخر؛ فكيف له أن لا يتكرّر وهو مرثيها؛ ومنها ندرك عظمة مصيبة الشّاعرة في فقدها لأخيها؛ «فقد ورد تسع مرّات، إضافة إلى إحدى وعشرين مرّة بضمير الغائب وأكثر من أربعين مرّة كضمير مستتر، وهذا يدلّ على أنّ صخرا حاضرا في النّص، وفي نفس الشّاعرة»[[135]](#footnote-136) . تليها كلمة **الدّهر** كأنّما تؤكّد لنا بأنّ الدّهر هو من حال بينها وبين أخيها.

ثمّ تأتي كلمتا **بكى** في المرتبة الثالثة والعينفي المرتبة الرّابعة كما هو موضّح في الجدول؛ أي بعد متاعب وأوجاع الدّهر للخنساء بعد غياب صخر وكذا تقبّلها لحقيقة غيابه الأبدي عنها، لم يتبقّ للشاعرة شيئا غير بكاء العين وذرف الدّموع عليه.

وردت هذه الكلمات في مطلع القصيدة في قول الشّاعرة:

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 عِبَرٌ وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ[[136]](#footnote-137)

تقول **الدّكتورة مي يوسف خليف** « هنا يبدو التّكرار ذريعة لتعميق الصّيغة و تأكيد دلالتها بما يتّسق من آلام واقعها النّفسي المرير بل تزاد صيغة التعجّب لديها عمقا حين تعمّق الصّورة فتزيد من تأثير المشهد في المتلقّي إذ تقول على لغة التّجريد وهي تقصد نفسها – بالطّبع – بهذا الخطاب : " قذى بعينيك أم بالعين عوّار " ، نراها تخاطب عينيها وتستعين بهما وتَعْجَب من أمرهما ، فهي تبني صورة البكاء من كلّ العناصر المشكّلة لها والتي تتبلور في هذا المثلث من الموت والدّهر من زاوية و أخيها من زاوية ثانية ثمّ منها في زاوية ثالثة ، وبين هذا المثلّث تتزاحم الأحزان ويظهر البكاء ويسفح الدّمع وتتكرّر الصّياغة بين تعجّب و استنكار ، و يأتي التّكرار بالتّعميق النّفسي في وجدان الشّاعرة »[[137]](#footnote-138).

كما نجد التكرار في قول الخنساء أيضا:

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[[138]](#footnote-139)

من خلال تكرارها لجملة "**إنّ صخرا"** فكأنّما تصوّر لنا موقف انفعالي: « للتعبير عن لوعتها وتؤكد حاجتها الى البكاء واصرارها واستمرارها عليه وتكرار لفظ " صخر " لتظهر شدة كلفها به وألم وجدها لفراقه ولوعة قلبها لفقده»[[139]](#footnote-140) ؛ أي بمعنى أنّ الشّاعرة تحاول أن تخفّف عن مصيبتها بتعداد مزايا فقيدها وكأنّما تريد أن توصل للمتلقّي عظم مصيبتها وأنّ مرثيها صخرا يستحقّ البكاء لما يحمله من صفات عظيمة . تقول **الدّكتورة مي يوسف خليف**: « تلجئ الشاعرة إلى تكرار يهدّئ من روعها أو يخفّف من حجم الإحساس بالألم خاصّة في التّجربة الرّثائيّة »[[140]](#footnote-141). كما يسهم التّكرار زيادة عن كونه يخلق جوّا موسيقيّا عذبا داخل القصيدة في التأثير على المتلقّي وإثارة مشاعره وتحريك عواطفه مّا يساعده على التفاعل مع القصيدة.

***- التوازي في قصيدة قذى بعينك***:

يعرف التوازي بأن يماثل أو يوازي أو يطابق الشّاعر بين كلمتين أو أكثر داخل البيت الشعري ومن أمثلة ذلك في قصيدة " قذى بعينيك " قول الشاعرة:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ[[141]](#footnote-142)

افتتحت الخنساء قصيدتها بأسلوب الاستفهام، واستخدمت أسلوب التّجريد الذي تخاطب به نفسها وكأنّها شخص آخر يسمعها ويتفاعل معها، فتتساءل وتقول: قذى بعينيك؟ أم بالعين عوّار؟ أم ذرّفت؟ إذ خلت ؟؛ فهذه التساؤلات شكّلت لنا نغما موسيقيّا متوازيا ، وهذا التطابق في التّساؤلات صوّر لنا الحالة التي تعيشها الشّاعرة ، يقول **الدّكتور** **موسى ربابعة** في هذا الشأن : « ويشكّل هذا التكثيف مركز الثّقل في البيت فهو إلى جانب كونه اختيارا ممثّلا للحسّ الانفعالي دلاليّا يجسّد نبرات متوازية لا على صعيد الّلغة وحسب و إنّما على صعيد الشّعور أيضا ، ويكتسب هذا البيت بعدا موسيقيّا داخليّا من خلال اللّجوء إلى التّصريع الذي يعدّ شكلا من أشكال التوازي بما يشكّله من نغمة موسيقيّة متكرّرة ، إذ تصبح نهاية الشّطر الأوّل مُشابهةً لنهاية الشّطر الثاني في النّغمة الموسيقيّة ... ويتمثّل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضفيه التّصريع على افتتاحيّة القصيدة بما يوحي بنبرتها »[[142]](#footnote-143) . نستنتج من هذا أنّ ظاهرة التّوازي في الشّعر هو تشابه وتماثل بين كلمات البيت الشّعري؛ «وهذا التماثل يشكّل ظاهرة داخلة في نسيج البناء الشّعري سواءاً كان هذا التماثل صوتيّا أم دلاليّا أم صوتيّا ودلاليّا في آن واحد»[[143]](#footnote-144) . فظاهرة التوازي في الشّعر تشكّل لنا نغما موسيقيا منسجما مصدره التطابق الصّوتي أو الدّلالي للكلمات داخل البيت الشّعري؛ ممّا ينتج إيقاعا داخليا للقصيدة.

***- الجناس في قصيدة قذى بعينك***:

تجلّى لنا ممّا سبق أنّ الجناس زينة لفظيّة تزيد جمالا في موسيقى الشّعر من خلال مقابلة الشّاعر بين كلمتين أو أكثر؛ وهذا الاشتراك المنسجم ينتج لنا إيقاعا داخليا عميقا داخل القصيدة تطرب له الآذان ويستشعره القارئ. استخدمته الشّاعرة بأنواعه في مرثيتها ففي قولها:

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[[144]](#footnote-145)

وفي قولها أيضا:

صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصارُ

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ[[145]](#footnote-146)

**الجناس الناقص:** في قولها: **راغية - طاغية، أندية - أودية، نحّار - عقّار، جرّار – مرّار، عار - نار، مهمار – مهصار.** أضاف هذا النوع من الجناس جرسا موسيقيا من خلال اشتراك الكلمات في الحروف كـــــ ا – **ر** في نحّار وعقّار.... وكذا اشتراكهما في الترتيب فكلاهما على وزن فعّال؛ وهذا الاشتراك والانسجام النّغمي النّاجم عن تردّد الأصوات أدّى إلى تعميق الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، ممّا أكسبها رونقا وجمالا، يقول **الدّكتور يوسف أبو العدّوس** عن الجناس في القصيدة: «جاء موزّعا بصورة شبه منتظمة في نهاية كلّ تفعيلة ليحسّن من الإيقاع الموسيقيّ، وليعمل على إيجاد توازن توزيعي صوتي رائع بين كلّ مقطع وآخر»[[146]](#footnote-147)

**جناس الاشتقاق:** جاء في قولها في البيت التالي:

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ[[147]](#footnote-148)

«فورّاد تعود إلى صخر لتميّزه وتعظّمه، والموارد تعود إلى أهل لتعني أولئك النّفر الذين اعتادوا ورود الماء، وكلمة ورده ترتبط بالعار؛ إذ عندما يعجز الآخرون عن أن يردوا المياه، فإنّ صخرا قادر على الورود، وهذا يعني نفي العار عن صخر الذي يستطيع أن يرد المياه وإلصاقه بغيره»[[148]](#footnote-149).

فكلمة ورّاد**، الموارد، ورده**، جميعها اشتقّت من أصل واحد وهو الفعل الثلاثي **وَرَدَ**؛ وهذا الأصل الثلاثي قد تكرّر في الكلمات الثلاث ممّا أحدث نوعا ما من الموسيقى تضاف إلى الإيقاع الدّاخلي للقصيدة. **يقول الدّكتور عبدالله خضر محمد:** «وهذا النّوع يبدو أقلّ قدرة على تحقيق الإيقاع من النّوعين الآخرين»[[149]](#footnote-150) .

***- الطباق في قصيدة قذى بعينك***:

يعرف الطباق بأنّه الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة أو البيت الشّعري، جاء الطّباق بنوعه الإيجاب في مواضع قليلة لدى مرثية الخنساء منها قولها:

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[[150]](#footnote-151)

**إعلان – إسرار، إقبال - إدبار، تحنان - تسجار، احلاء - امرار.**  جاءت هذه الثنائيّات الضّديّة لتصوّر لنا معاني الأسى والفقد للشّاعرة الحزينة، فذكرت في البيت الأوّل قولها: **إعلان – إسرار**؛ بيّنت لنا بأن يكون شوق النّاقة إلى ولدها يأخذ مأخذين حنين في الإعلان وآخر في الإسرار. وفي البيت الثّاني: **إقبال - إدبار؛** صوّرت لنا الشاعرة نوعا ما من الحركيّة في القصيدة فبعد شوق الناقة على ولدها في الإعلان والاسرار تبدأ في الإقبال والإدبار وهو ما يصوّر لنا نوعا ما من القلق والتخبّط في مشاعر الفقد. وفي قولها**: تحنان - تسجار؛** فالتحنان يعبّر مشاعر الحب الرّحمة والخير، والتسجار عن مشاعر الغضب والعدوانية والشّر، فهنا تصوّر لنا الشّاعرة الدّهر وتغيّراته فهو متغيّر غير آمن؛ أي أنّ النّاقة بينما كانت في نعيم، تغيّرت أحوالها بين ليلة وضحاها فأصبحت في شقاء. وفي قولها: **احلاء - امرار؛** من خلال هذه الثّنائيّة الضّديّة أكّدت لنا حالة الدّهر الذي تارة يُسعدنا وتارة يُبكينا**.** كما أسهمت هذه الأضداد على إيصال رسالة المعاناة للمتلقّي وخلق إيقاع متناسق؛ ممّا أدّى إلى تعميق الإيقاع الدّاخلي للقصيدة.

خاتمة

# خاتمة

وفي ختام هذه الدّراسة المعنونة: بــــ " **الانزياح في قصيدة " قذى بعينك " للخنساء** ؛ خلصنا إلى النتائج الآتية:

\* الانزياح في الشّعر هو خروج عن المعتاد والمألوف يعمد الشّاعر إلى التعبير عن المعاني والأفكار بطريقة إبداعيّة ، جديدة ومميزة بإضفاء لمسة جمالية على الشعر من أجل لفت انتباه القارئ واستمتاعه بمكنوناته.

\* للانزياح ثلاثة أنواع: تركيبي، ودلالي، وإيقاعي صوتي؛ يبدع من خلالها الشاعر وتعطي للغة العربية خصوصية تتفرّد بها.

\* يمثّل الانزياح التّركيبي سمة أسلوبيّة برزت في مرثيّة الخنساء، وقد لجأت الخنساء له لإدراك ما أرادته من رثاء أخيها، والوصول بالسّامع لأسمى المعاني التي تصوغ حزنها ومرارة فقدها، وقد أسهمت هذه السّمة الأسلوبيّة في الكشف عن الإبداع في هذه المرثيّة بأوجه عديدة وهي :

- التقديم والتّأخير: أسهم في عديد التّأويلات التي زادت المرثيّة حيوية، وثراءً فكريّا وعمقا دلاليّا، وكثافة إيحائيّة، بعد عدول الجملة عن القاعدة النّحويّة، وذلك بعد أن أبدعت الشّاعرة بتقديم ما حقّه التّأخير، وتأخير ماحقّه التّقديم، فتجاوزت وانتهكت وعدلت. وهذا ما جعل المرثيّة عمل إبداعيّ محمّل بالدّلالات العميقة.

- الحذف: منح المرثيّة جماليّة أدبيّة، تسعى لتحقيق الإمتاع الفنّي، المتجاوز للإطناب، المستلزم بالإيجاز، مع منح المتلقّي الفرصة لاكتشاف غياهب المرثيّة من خلال تأويلاته. وهذا ما منح البناء التّركيبي تفرّدا في المرثيّة.

- الالتفات: منح المرثيّة حركيّة متواصلة، في زيّ صورة مكتملة تعبيريّا و إبداعيّا ، زاخرة بالإيحاء منزاحة عن السّيرورة العاديّة للجملة من خلال الانتقالات الحاصلة سواءً على مستوى الأزمنة ، أو الضمائر ، أو الصّيغ.

\* يمثّل الانزياح الدّلالي سمة أسلوبيّة تستثمر العناصر البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية لإبداع خطاب أدبي تكاملي. وقد غاصت الخنساء في الانزياح الدّلالي لإيصال حقائق مرارة حزنها، وفقدها الذي عجزت اللّغة العاديّة عن إيصالها، فقرنتها بصور تجسّدها، فلامست بذلك حدود الإبداع والجماليّة، لاجئةً للغة الرّمزيّة، خارجة بمرثيتها عن النّمطيّة، لتجعل منها صورة شعريّة مجسّدةً حركيّةً، ذات إيحاءٍ لا نظير لها. ومن عناصره:

- التشبيه: منح المرثيّة كثافة دلاليّة وعمقا وتدفّقا في المعاني من خلال صُوره الحركيّة؛ التي ساهمت في بعث الإثارة والجاذبيّة، وهذا ما أضفى رونقا تصويريّا، وقد نوّعت الخنساء في تشبيهاتها، لكنّها ركّزت على التّشبيه المفصّل المرسل كسابقيها من الشّعراء الجاهليّين؛ حرصا منها على تبيان صفات فقيدها الخلقيّة المعنويّة من أخلاقٍ فاضلة، ومكارمٍ لا يضاهيه بها أحد.

- الاستعارة: عملت الاستعارة في المرثيّة على تكثير دلالة المعنى، مع اضفاء الجماليّة خاصّة وأنّ الاستعارة عملت على أن تكون منبّها أسلوبيّا. لجأت لها الخنساء حرصا منها لتذكيرها الدّؤوب على صفات أخيها، وقد طوّعت الخنساء الاستعارة بشقّيها التّصريحيّة والمكنيّة في قالبٍ حركيٍّ ارتسم لنا من خلاله صورًا عديدة ترجمت الجانب النّفسي والفكري للشّاعرة إزّاء فقدها. وقد أكّدت الخنساء ممّا سبق بلاغة الاستعارة عن التّشبيه.

- الكناية: أتَتْ مرثيّة الخنساء عامرةً بالكناية، التي زادتها حيوية وفاعليّة وثراءً، مُجلّيةً العمق الدّلالي، الذي ساهم بدوره في الحرص على التّذكير بصفات صخرٍ، ومكارم أخلاقه ، وتصويرها للمتلقّي في أبهى حلّة.

تعدّدت أوجه الكناية في المرثيّة؛ من كناية عن صفة، فموصوف، ثمّ نسبة، لكن جلّ تركيز الشّاعرة صبّ في الكناية عن الصفة. تأكيدا منها على صفات أخيها من فضائل ومكارم أخلاق. وبهذا تكون الكناية قد صوّرت لنا حالة الفاقدة ومفقودها، مؤثّرة فينا من حيث حدث الفقد، أو الجماليّة التي أحدثتها على مستوى المرثيّة، وتجلّى إتقان الخنساء لتوظيفها حسب ما اقتضته الحاجة. ما زاد من حيويّة المرثيّة وفاعليّتها، وثراء المعنى بها.

\* يمثل الانزياح الإيقاعي الصّوتي سمة أسلوبيّة وهو نوع ثالث من أنواع الانزياح، فالصّوت أساس الشّعر ويعتبر خلفيّة أو مرآة عاكسة للشّاعر والبوح عن أحاسيسه. كما يمثّل الإيقاع عنصرا مهمّا فهو أوّل ما يجذب القارئ ليتفاعل مع المرثيّة، وهو يتشكل من مستويين للموسيقى؛ داخليّة وخارجيّة.

- الموسيقى الدّاخلية: تنبعث من تكرار الحروف والكلمات والجمل. طغت الأصوات المجهورة دون المهموسة في المرثيّة ممّا يدلّ على جهر الشّاعرة بمصيبتها. فلكلّ كلمة وظيفتها ودلالتها العميقة داخل المرثيّة، وتكرارها يؤكّد المعنى ويعمّقه. فكلمة صخر أكثر ما تكرّر في مرثيتها ، ممّا ندرك عمق حزنها و آساها على أخيها كما يسهم التكرار في لفت انتباه المتلقّي. وكذا تتشكّل الموسيقى الدّاخليّة من التوازي والجناس والطباق؛ وهذه الظواهر تخلق رونقا وجمالا في موسيقى الشّعر من خلال مقابلة الشّاعر بين كلمتين أو أكثر والمماثلة بينهما ومجانستهما؛ بحيث أحدثت إيقاعا داخليا عميقا داخل القصيدة تطرب له الآذان ويستشعره القارئ. استخدمته الشّاعرة بقوّة في مرثيتها.

- الموسيقى الخارجية: تتشكل من الأوزان والقوافي وتنوّع التفعيلات.

جاءت المرثيّة على بحر البسيط وكأنّما اعتمدته الشاعرة لبساطته وما ينسجم مع حالتها الحزينة وغرض الرّثاء؛ في التعبير عن مشاعرها و أحاسيسها .كما سيطر حرف الرّاء على قافية المرثيّة، كما جاءت قافية المرثيّة مطلقة غير مقيّدة، وما يتلاءم مع افصاح الشاعرة الحزينة عن آلامها وتصوير مرارة الفقد وبكاء العين ورسمها لمعاناتها الشّديدة جرّاء فقدها لأخيها صخر.

تتداخل الموسيقى الدّاخليّة مع الخارجيّة فيشكلان لمسة سحرية داخل القصيدة تسحر السامع فينجذب لها.

ممّا سبق يتأكّد لنا أنّ الانزياح يشكّل ظاهرة أسلوبيّة في مرثيّة الخنساء ممّا يستدعي الوقوف بها وهذه المرثية تعتبر بحر أدبي لا حدود له، قابلة للدّراسة والتعامل مع عديد المناهج النّقديّة، التي بدورها سينجم عنها قراءات وتأويلات عديدة لهذه التّحفة الفنّيّة الأدبيّة الفريدة من نوعها. الغنيّة بلاغيّا ونحويّا وصرفيّا وإيقاعيّا. والتي جعلت من شخصية صخر رمزا للنُّبل بأسمى معانيه.

هذه هي أهمّ وأبرز النّتائج التي استخلصناها من دراستنا، من خلال قراءتنا لهذه الدّرّة الأدبيّة النّفيسة، ويبقى الأدب -عموما والشّعر الجاهلي خصوصا – منبعًا عذبًا كلّما ظننت أنّك ارتويت منه إلّا وتفجّر بعذوبته في مكان آخر، فهو المنبع الذي لا ينفد إلّا بنفاد وجودنا.

قائمة المصادر والمراجع

# **قائمة المصادر والمراجع**:

1. **القرآن الكريم ؛** رواية ورش عن نافع.
2. **المصادر:**
3. ديوان الخنساء، شرح وتحقيق / عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2006م.
4. ديوان الخنساء، شرح/ حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1425ه، 2004م.
5. ديوان الخنساء، شرح/ ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي بن سيّار الشيباني النّحوي، تح/ أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، دار عمّار، ط1، 1988م.

**ج- المراجع:**

1. ابن الأثير: ضياء الدّين، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح/ محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، لبنان، 1999م، د ط، ج2.
2. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث، بيروت، د ط، 1963م.
3. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.
4. أحمد مصطفى المَراغي، علوم البلاغة-البيان والمعاني والبديع-دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1414ه، 1993 م.
5. أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، د ط، 2002 م.
6. أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة، عمان الكبرى، عمان، الأردن، د ط، 2004م.
7. الأندلسي: احمد بن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وتصحيح/ احمد امين، احمد الزين، إبراهيم الأبياري، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، 1403ه/1983م.
8. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط 3، 1406ه، 1986 م.
9. بنت الشاطئ، الخنساء، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط 2، 1963م.
10. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، د ط، 1983م.
11. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
12. الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح/ هريتر، استنابول، د ط، 1994.
13. الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تح/ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992 م.
14. الجمحي: محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، السفر الاول، قرأه وشرحه/ أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، شارع العباسية، القاهرة، مصر، د ط، د ت ط.
15. الجني: عثمان أبو الفتح، الخصائص، تح/ محمد علي النجار، دار الحديث، د ط، د ت ط.
16. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة/ محمد الوالي، محمد العمري، دار تريقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.
17. حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع بين الاتباع والابداع، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1، 2007.
18. الرّافعي: مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 3، ط4، 1394ه/1974م.
19. رومان جاك يبسون، قضايا الشعريّة، ترجمة/ محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال للنضر، المغرب، ط1، 1988م.
20. ابن السّرّاج: البغدادي النّحوي أبي بكر محمّد بن سهل، الأصول في النّحو، تح/عبد الحسين الفَتْلي، مؤسّسة الرّسالة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3 ،1417ه، 1996م، ج1.
21. السّكاكي: أبو يعقوب، مفتاح العلوم، شرح/ نعيم زرزور، بيروت، ط1، 1983 م.
22. السّيوطي: جلال الدّين، الإتقان في علوم القرآن، دار التّراث، القاهرة، 1431 ه، 2010 م، ط1.
23. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للنشر، القاهرة، ط4، 1426ه، 2005م.
24. شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط4، د ت ط.
25. عبد العزيز العتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1420 ه، 2000 م.
26. عبد العزيز العتيق، علم المعاني، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م.
27. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط 1، 2013 م.
28. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، طبعة منقحة ومشفوعة بببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، د ت ط.
29. عبد الله محمد الغذّامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1986 م.
30. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط4، 1423 ه، 2002 م.
31. علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، د ط ، 1993 م.
32. عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والاسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، سوريا، ج 1، د ط، د ت ط.
33. فرج الله الكردي ، شروح التلخيص ، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه ، القاهرة ،ج4 ، د ط ، د ت ط.
34. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1979م.
35. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1994 م.
36. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للنشر، مصر، د ط، 1997 م.
37. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التّناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992 م.
38. ابن المعتز: عبد الله بن محمد، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، 1402 ه، 1982 م، ط3.
39. ابن المعتز: أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، شرح وتحقيق/ عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1433 ه، 2012 م.
40. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مج22، عدد5، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، 1995م.
41. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 5، عدد 1،1990م.
42. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، د ط، 1998 م.
43. مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب للنشر، جامعة القاهرة، د ط، د ت ط.
44. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر، عمان، ط1، 1427 ه، 2007م.

* **المعاجم:**

1. الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مراجعة / أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 1429 ه، 2008 م.
2. ابن منظور: جمال الدّين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت ط.
3. ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، تح/ عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج1، دار المعارف، النيل، القاهرة، د ط، د ت ط.
4. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429 ه، 2008 م، مج1.
5. حاكم حبيب الكريطي، معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، مكتبة لبنان، ط 1، 2001 م.
6. ابن فارس: أبي الحسين بن زكريا، معجم مقاييس الّلغة، دار الفكر، دمشق، د ط ،1399ه، 1979م، ج5.

* **الموسوعات** **:**

1. أحمد ابو شاور، موسوعة أميرات الشعر العربي، دار أسامة، الاردن، عمان، د ط، 2003 م.
2. أبو خاتمة الخيري، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، دار الجليل، ط 1، 2005.

* **المذكرات :**

1. البكاي أخذاري، قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبيّة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، السنة الجامعية 2004م، 2005م.
2. وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا -دراسة أسلوبية-، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2014 م.

* **المجلات** :

1. حفظ الرحمن، منهج الخنساء في شعرها الرثائي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 23، 2016م.
2. فيدوح عبد القادر، شعرية الانزياح في الشعر البحريني الحديث، مجلة البحرين الثقافية، العدد20، أفريل 1999 م.
3. مختار عبد الحميد دعبس ، الانزياح في شعر الرثاء عند ابن الرومي ، مجلة الدراية ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق ، جامعة الأزهر، العدد 22 ، يونيو 2023م.
4. موسى سامح ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة مؤته للدراسات والبحوث، الاردن، مج 10، العدد 4، 1995م.

# قائمة الملاحق

**قذى بعينك – للخنساء ـــ**

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

2-كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ

3-تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ

4-تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَرَت لَها عَلَيهِ رَنينٌ وَهيَ مِفتارُ

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

6-لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَرٌ وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

7-قَد كانَ فيكُم أَبو عَمروٍ يَسودُكُمُ نِعمَ المُعَمَّمُ لِلداعينَ نَصّارُ

8-صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصارُ

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

10-مَشى السَبَنتى إِلى هَيجاءَ مُعضِلَةٍ لَهُ سِلاحانِ أَنيابٌ وَأَظفارُ

11-وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ

12-تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِدَّكَرَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ

13-لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

14-يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

15-وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

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

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

18-جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعارُ[[151]](#footnote-152)

19-حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

20-نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

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

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

23-فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

24-لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ

25-وَلا تَراهُ وَما في البَيتِ يَأكُلُهُ لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَحنِ مِهمارُ

26-وَمُطعِمُ القَومِ شَحماً عِندَ مَسغَبِهِم وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ ميسارُ

27-قَد كانَ خالِصَتي مِن كُلِّ ذي نَسَبٍ فَقَد أُصيبَ فَما لِلعَيشِ أَوطارُ

28-مِثلَ الرُدَينِيِّ لَم تَنفَذ شَبيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحتَ طَيِّ البُردِ أُسوارُ

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

30-مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ ضَخمُ الدَسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوارُ

31-فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخّارُ

32-في جَوفِ لَحدٍ مُقيمٌ قَد تَضَمَّنَهُ في رَمسِهِ مُقمَطِرّاتٌ وَأَحجارُ

33-طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجرٍ ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمّارُ

34-لَيَبكِهِ مُقْتِرٌ أَفنى حَريبَتَهُ دَهرٌ وَحالَفَهُ بُؤسٌ وَإِقتارُ

35-وَرِفقَةٌ حارَ حاديهِم بِمُهلِكَةٍ كَأَنَّ ظُلمَتَها في الطِخيَةِ القارُ

36-أَلا يَمنَعُ القَومَ إِن سالوهُ خُلعَتَهُ وَلا يُجاوِزُهُ بِاللَيلِ مُرّار[[152]](#footnote-153)

**شرح بعض مصطلحات القصيدة:**

1- **العوار:** وجع في العين يصيبها وهو مثل الرّمد. **ذرّفت:** إذا قطرت قطراً متتابعا لا يبلغ أن يكون سيلا.

3- **العبرى**: هي العين الدّامعة. **جديد التّرب:** كل ما أثير من باطن الأرض.

4- **ما عمرت:** ما عاشت. **المفتار:** هو المُقصّر؛ نريد أنّها ما بكت على صخر فهي مُقصّرة عن إيفائه حقّه.

8- **النّحيزة:** هي الطّبيعة. **المهصار:** هو الذي يدقّ الأعناق و يهصرها.

9- **ورّاد ماء:** أي الموت، وذلك لإقدامه على الحرب. **أهل الموارد:** هم أهل المياه.

10- **السّبنتى:** الجري و الصدر وهو في الأصل للنّمر.

11- **العجول:** كل ثكلى من النّساء الواله التي فقدت ولدها وذلك لعجلتها في الشّيء.

**البؤ:** ينحر ولد النّاقة و يؤخذ جلده ويحشى ثم يدنى من أمّه.

16- **عقّار:** كثير العقر ، وذلك للنّوق خاصّة من أجل إطعام الجائعين.

17- **تأتم به:** إذا اهتدى به واقتدى. **الهداة:** جمع هادٍ وهو المرشد. **العلم:** الجبل.

21- **نيار:** من نير الثوب أي جعل له نيرا. خلاف أسداه.

25- **المهمار:** المكثار في العطاء ، والذي يكثر للأضياف في الكرم.

26- **مسغبهم:** جوعهم. **الجدوب:** جمع جدب وهو القحط. **الميسار:** الكثير الغنى.

28- **الرديني:** رمح منسوب إلى ردينة. **الأسوار:** السوار في العيد وقد شبَّهته به لحفيفه ولطافة بطنه.

29- **جهم المحيّا:** عابس الوجه.

30- **الدّسيعة:** القدر. **العزاء:** الشدّة في الأمر.

31- **فرع لفرع :** أي رأس لرأس. **المؤتشب:** المخلوط الحسب. و**المريرة** في اللّغة: إبرام الرّأي[[153]](#footnote-154).

32- **المقمطرات:** صخور عظام و أحجار صغار.

34- **المقتر:** هو الفقير. **حريبته:** أي أرادت ماله**. البؤس:** العذاب و الشّدّة.

35- **الطّخية:** من الطّخاء وهو الغيم الرّقيق الذي يواري النّجوم فيتحيّر الهادي.

36- **سالوه:** أي سألوه. **الخلعة:** خيار المال. **المرّار:** هم الذين يمرّون به لا يجاوزونه، وإنّما ينزلون ضيوفا عليه.[[154]](#footnote-155)

**الفهرس**

**الشكر I**

**الإهداء II**

**ملخص III**

**مقدمة ‌أ**

**مدخل 5**

**1- فن الرثاء: 6**

**2- الخنساء: 7**

**المبحث الأول ظـــاهـــــرة الانزيـــاح 12**

**أولا: مفهوم الانزياح 13**

**ثـانيا: أشكال الانزياح. 16**

**المبحث الثاني تــجليــات الانــــــزياح في مرثيـــــة الخنـــــــساء (قــــذى بعينـــك) 30**

**أولا: الانزياح التركيبي في القصيدة. 31**

**ثانيا: الانزياح الدّلالي في القصيدة. 43**

**ثالثا: الانزياح الإيقاعي الصوتي في القصيدة. 51**

**خاتمة 62**

**قائمة المصادر والمراجع: 67**

**قائمة الملاحق 73**

1. ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، تح/ عبد الله على الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج1، دار المعارف، النيل، القاهرة، د ط، د ت ط، ص 1582. [↑](#footnote-ref-2)
2. ينظر، الرافعي: مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 3، ط4، 1394ه/1974م، ص106. [↑](#footnote-ref-3)
3. الأندلسي: احمد بن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وتصحيح/ احمد امين، احمد الزين، ابراهيم الأبياري، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، 1403ه/1983م، ص228. [↑](#footnote-ref-4)
4. ينظر، الجمحي: محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، السفر الاول، قرأه وشرحه/ أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، شارع العباسية، القاهرة، مصر، د ط، د ت ط، ص204. [↑](#footnote-ref-5)
5. شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط4، د ت ط، ص 8. [↑](#footnote-ref-6)
6. ديوان الخنساء، شرح/ ثعلب ابو العباس أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي، تحقيق/ د أنور أبو سويلم، دار عمار، ط 1، 1409ه/1988م، ص 5، 6. [↑](#footnote-ref-7)
7. ديوان الخنساء، شرح/ حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1425ه، 2004م، ص 5، 6. [↑](#footnote-ref-8)
8. ديوان الخنساء، شرح وتحقيق / عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2006م، ص5، 6. [↑](#footnote-ref-9)
9. ينظر، أحمد ابو شاور، موسوعة أميرات الشعر العربي، دار أسامة، الاردن، عمان، د ط، 2003 م، ص 150، 151. [↑](#footnote-ref-10)
10. ينظر، بنت الشاطئ ، الخنساء، دار المعارف، النيل، القاهرة، ط 2، 1963م، ص 46، 47. [↑](#footnote-ref-11)
11. حاكم حبيب الكريطي، معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، مكتبة لبنان، ط 1، 2001 م، ص 23. [↑](#footnote-ref-12)
12. ينظر، مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب للنشر، جامعة القاهرة، د ط، د ت ط، ص 87. [↑](#footnote-ref-13)
13. ينظر، ديوان الخنساء، حمدو طماس، مصدر سابق ، ص 12. [↑](#footnote-ref-14)
14. أبو خاتمة الخيري، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، دار الجليل، ط 1، 2005، ص 519، 520. [↑](#footnote-ref-15)
15. مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مرجع سابق، ص 97. [↑](#footnote-ref-16)
16. عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والاسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، سوريا، ج 1، د ط، د ت ط، ص 361، 362. [↑](#footnote-ref-17)
17. ينظر: بنت الشاطئ ، الخنساء، مرجع سابق، ص 69. [↑](#footnote-ref-18)
18. حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع بين الاتباع والابداع، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1، 2007، ص 9، 10. [↑](#footnote-ref-19)
19. حفظ الرحمن، منهج الخنساء في شعرها الرثائي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 23، 2016م، ص 343، 344. [↑](#footnote-ref-20)
20. الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط ، مراجعة / أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 1429 ه، 2008 م، ص 1959، 1600. [↑](#footnote-ref-21)
21. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429 ه، 2008 م، مج1، ص 2191، 2192. [↑](#footnote-ref-22)
22. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005 م، ص 7. [↑](#footnote-ref-23)
23. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة/ محمد الوالي، محمد العمري، دار تريقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص42. [↑](#footnote-ref-24)
24. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، طبعة منقحة ومشفوعة بببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، د ت ط، ص 97، 98. [↑](#footnote-ref-25)
25. عبد السلام المسدي ، المرجع نفسه، ص 162، 163. [↑](#footnote-ref-26)
26. ابن الجني: عثمان أبو الفتح، الخصائص تح/ محمد علي النجار، دار الحديث، د ط، د ت ط، ص 537، 538. [↑](#footnote-ref-27)
27. ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص 7. [↑](#footnote-ref-28)
28. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهميها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، د ط، 1998 م، ص 44. [↑](#footnote-ref-29)
29. عبد الله محمد الغذّامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1986 م، ص 5. [↑](#footnote-ref-30)
30. أحمد محمد ويس **، ا**لانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق ، ص 111. [↑](#footnote-ref-31)
31. ينظر، وهيبة فوغالي ، الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا -دراسة أسلوبية-، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2014 م، ص 44. [↑](#footnote-ref-32)
32. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط 1، 2013 م، ص 50. [↑](#footnote-ref-33)
33. أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص120. [↑](#footnote-ref-34)
34. موسى سامح ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة مؤته للدراسات والبحوث، الاردن، مج 10، العدد 4، 1995م، ص154. [↑](#footnote-ref-35)
35. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 15. [↑](#footnote-ref-36)
36. أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، د ط، 2002 م، ص 167. [↑](#footnote-ref-37)
37. ينظر، عبد الله خضر حمد، اسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 68، 69. [↑](#footnote-ref-38)
38. ينظر، عبد الله خضر حمد ، المرجع نفسه ، ص 69. [↑](#footnote-ref-39)
39. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1994 م، ص 329. [↑](#footnote-ref-40)
40. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 75. [↑](#footnote-ref-41)
41. المرجع نفسه، ص 76. [↑](#footnote-ref-42)
42. أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق ، ص125. [↑](#footnote-ref-43)
43. بن فارس: أبي الحسين بن زكريا، معجم مقاييس الّلغة، دار الفكر، دمشق، د ط ،1399ه، 1979م، ج5، ص 258. [↑](#footnote-ref-44)
44. ابن منظور: جمال الدّين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت ط، ص 84. [↑](#footnote-ref-45)
45. ابن المعتز: عبد الله بن محمد، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، 1402 ه، 1982 م، ط3، ص 15. [↑](#footnote-ref-46)
46. ينظر، السّيوطي: جلال الدّين، الإتقان في علوم القرآن، دار التّراث، القاهرة، 1431 ه، 2010 م، ط1، ص 731. [↑](#footnote-ref-47)
47. ينظر ، مختار عبد الحميد دعبس ، الانزياح في شعر الرثاء عند ابن الرومي ، مجلة الدراية ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق ، جامعة الأزهر، العدد 22 ، يونيو 2023م ، ص1080. [↑](#footnote-ref-48)
48. أميمة الرواشدة ، شعرية الانزياح ، منشورات أمانة ، عمان الكبرى ، عمان ، الأردن ، د ط ، 2004م ، ص 75. [↑](#footnote-ref-49)
49. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص383. [↑](#footnote-ref-50)
50. ينظر، الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح/ هريتر، استنابول، د ط، 1994 م، ص 327،328. [↑](#footnote-ref-51)
51. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، د ط، 1983م، ص 221. [↑](#footnote-ref-52)
52. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث، بيروت، د ط، 1963م، ص 343. [↑](#footnote-ref-53)
53. فرج الله الكردي، شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ج4، د ط، د ت ط، ص 45. [↑](#footnote-ref-54)
54. ينظر، عبد الله خضر حمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 163، 164. [↑](#footnote-ref-55)
55. ابن الأثير: ضياء الدين، المثل في أدب الكاتب والشاعر، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، لبنان، د ط، 1999م، ص 182. [↑](#footnote-ref-56)
56. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1979م، ص 57، 58. [↑](#footnote-ref-57)
57. السكاكي: أبو يعقوب، مفتاح العلوم، شرح/ نعيم زرزور، بيروت، ط1، 1983 م، ص 402. [↑](#footnote-ref-58)
58. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر، عمان، ط 1، 1427 ه، 2007 م، ص 51. [↑](#footnote-ref-59)
59. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للنشر، مصر، د ط، 1997 م، ص 235. [↑](#footnote-ref-60)
60. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 198. [↑](#footnote-ref-61)
61. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط 3، 1406ه، 1986 م، ص 241. [↑](#footnote-ref-62)
62. ينظر، على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط4، 1423 ه، 2002 م، ص 154. [↑](#footnote-ref-63)
63. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 261. [↑](#footnote-ref-64)
64. يوسف أبو العدوس ، المرجع نفسه، ص 261، 262. [↑](#footnote-ref-65)
65. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق، ص 157. [↑](#footnote-ref-66)
66. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط، 1993 م، ص 26. [↑](#footnote-ref-67)
67. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق ، ص 236. [↑](#footnote-ref-68)
68. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992 م، ص 44. [↑](#footnote-ref-69)
69. ينظر، شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للنشر، القاهرة، ط4، 1426ه، 2005م، ص 276. [↑](#footnote-ref-70)
70. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ، ص 74. [↑](#footnote-ref-71)
71. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، مرجع سابق ، ص 11. [↑](#footnote-ref-72)
72. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق ، ص 43، 44. [↑](#footnote-ref-73)
73. ينظر، شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، مرجع سابق ، ص 238، 291، 293، 294، 295. [↑](#footnote-ref-74)
74. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 201. [↑](#footnote-ref-75)
75. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق ، ص 202. [↑](#footnote-ref-76)
76. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 217. [↑](#footnote-ref-77)
77. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 5، عدد 1 ،1990م، ص 265. [↑](#footnote-ref-78)
78. ينظر، عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 214، 215. [↑](#footnote-ref-79)
79. عبد الله خضر محمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات ، المرجع نفسه ، ص 216. [↑](#footnote-ref-80)
80. عبد الله خضر محمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 252. [↑](#footnote-ref-81)
81. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مج22، عدد5، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، 1995، ص 2030. [↑](#footnote-ref-82)
82. ينظر، عبد الله خضر محمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات ، مرجع سابق ، ص 252، 253. [↑](#footnote-ref-83)
83. ابن المعتز: أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، شرح وتحقيق/ عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1433 ه، 2012 م، ص36. [↑](#footnote-ref-84)
84. عبد الله خضر محمد، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات ، مرجع سابق ، ص 266،267. [↑](#footnote-ref-85)
85. ينظر، عبد الله خضر محمد ، أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلّقات ، مرجع سابق ، ص 267،268،269. [↑](#footnote-ref-86)
86. أحمد مصطفى المَراغي، علوم البلاغة- البيان والمعاني والبديع- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1414ه، 1993 م، ص 320. [↑](#footnote-ref-87)
87. ينظر، ابن المعتز، كتاب البديع، مرجع سابق ، ص 58. [↑](#footnote-ref-88)
88. الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تح/ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992 م، ص 106. [↑](#footnote-ref-89)
89. ينظر ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص45، 46، 47، 48. [↑](#footnote-ref-90)
90. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه ، ص48. [↑](#footnote-ref-91)
91. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص45. [↑](#footnote-ref-92)
92. ينظر، ديوان الخنساء ، المصدر نفسه، ص47، 48. [↑](#footnote-ref-93)
93. ديوان الخنساء، المصدر نفسه ، ص 45. [↑](#footnote-ref-94)
94. ينظر، ديوان الخنساء، شرح/ ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي بن سيّار الشيباني النّحوي، تح/ أنور أبو سويلم، م س ، ص 380. [↑](#footnote-ref-95)
95. ديوان الخنساء، حمّدو طمّاس، مصدر سابق ، ص 47. [↑](#footnote-ref-96)
96. ينظر ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 47، 48. [↑](#footnote-ref-97)
97. رومان جاك يبسون، قضايا الشعريّة، ترجمة/ محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال للنضر، المغرب، ط1، 1988م، ص 07. [↑](#footnote-ref-98)
98. ديوان الخنساء. مصدر سابق ، ص 46. [↑](#footnote-ref-99)
99. ينظر، البكاي أخذاري ، قصيدة قذى بعينك للخنساء ، دراسة أسلوبيّة ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة الجزائر ، كلية الآداب واللّغات ، السنة الجامعية 2004م ، 2005م ، ص 70. [↑](#footnote-ref-100)
100. ينظر، يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 276، 277. [↑](#footnote-ref-101)
101. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 45. [↑](#footnote-ref-102)
102. بن السّرّاج: البغدادي النّحوي أبي بكر محمّد بن سهل، الأصول في النّحو، تح/عبد الحسين الفَتْلي، مؤسّسة الرّسالة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3 ،1417ه، 1996م، ج1، ص 400. [↑](#footnote-ref-103)
103. ينظر، بن السرّاج ، الأصول في النّحو ، المرجع نفسه، ص 401. [↑](#footnote-ref-104)
104. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص45. [↑](#footnote-ref-105)
105. ينظر ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص45، 46، 47، 48. [↑](#footnote-ref-106)
106. ينظر، البكّاي أخذاري، قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبيّة ، مرجع سابق، ص 72. [↑](#footnote-ref-107)
107. ينظر، ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص45، 46، 47، 48. [↑](#footnote-ref-108)
108. ديوان الخنساء، مصدر سابق، ص 45. [↑](#footnote-ref-109)
109. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه ، ص46. [↑](#footnote-ref-110)
110. عبد العزيز العتيق، علم المعاني، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م، ص 192. [↑](#footnote-ref-111)
111. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 47. [↑](#footnote-ref-112)
112. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 48. [↑](#footnote-ref-113)
113. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه ، ص 45. [↑](#footnote-ref-114)
114. ديوان الخنساء ، مصدر سابق ، ص46. [↑](#footnote-ref-115)
115. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه ، ص 46. [↑](#footnote-ref-116)
116. ديوان الخنساء، المصدر نفسه، ص46. [↑](#footnote-ref-117)
117. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه، ص47. [↑](#footnote-ref-118)
118. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه، الصفحة نفسها . [↑](#footnote-ref-119)
119. ديوان الخنساء ، مصدر سابق ، ص 48. [↑](#footnote-ref-120)
120. ابن الأثير: ضياء الدّين، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، م س ، ص 182. [↑](#footnote-ref-121)
121. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق، ص 266. [↑](#footnote-ref-122)
122. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 275. [↑](#footnote-ref-123)
123. ينظر، عبد العزيز العتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1420 ه، 2000 م، ص 38. [↑](#footnote-ref-124)
124. ديوان الخنساء. مصدر سابق ، ص 45. [↑](#footnote-ref-125)
125. [↑](#footnote-ref-126)
126. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 291. [↑](#footnote-ref-127)
127. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 46. [↑](#footnote-ref-128)
128. يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 265. [↑](#footnote-ref-129)
129. يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 290. [↑](#footnote-ref-130)
130. عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 293. [↑](#footnote-ref-131)
131. عبد الله خضر محمد ، المرجع نفسه، ص 293. [↑](#footnote-ref-132)
132. ينظر بكاي اخذاري ، قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبيّة ، مرجع سابق ، ص 40. [↑](#footnote-ref-133)
133. يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق، ص 260. [↑](#footnote-ref-134)
134. يوسف أبو العدّوس ، المرجع نفسه ، ص 264. [↑](#footnote-ref-135)
135. بكّاي اخذاري، ، قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبيّة ، مرجع سابق ، ص 51. [↑](#footnote-ref-136)
136. ديوان الخنساء ، مصدر سابق ، ص 45. [↑](#footnote-ref-137)
137. ينظر، مي يوسف خليف ، الشعر النّسائي في أدبنا القديم ، مرجع سابق ، ص 160. [↑](#footnote-ref-138)
138. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص46. [↑](#footnote-ref-139)
139. حفظ الرحمن، منهج الخنساء في شعرها الرثائي، مرجع سابق ، ص 344. [↑](#footnote-ref-140)
140. مي يوسف خليف، الشعر النّسائي في أدبنا القديم ، مرجع سابق ، ص 170. [↑](#footnote-ref-141)
141. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 45. [↑](#footnote-ref-142)
142. ينظر، موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، مرجع سابق ، ص 2032. [↑](#footnote-ref-143)
143. موسى ربابعة ، المرجع نفسه، الصفحة نفسها. [↑](#footnote-ref-144)
144. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص46. [↑](#footnote-ref-145)
145. ديوان الخنساء ، المصدر نفسه، ص45. [↑](#footnote-ref-146)
146. يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، مرجع سابق ، ص 271. [↑](#footnote-ref-147)
147. ديوان الخنساء ، مصدر سابق ، ص 45. [↑](#footnote-ref-148)
148. ينظر بكّاي أخذاري،، قصيدة قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبيّة ، مرجع سابق ، ص 44. [↑](#footnote-ref-149)
149. عبد الله خصر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، مرجع سابق ، ص 269. [↑](#footnote-ref-150)
150. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 46. [↑](#footnote-ref-151)
151. ديوان الخنساء، حمّدو طمّاس، مصدر سابق، ص 46،47،48. [↑](#footnote-ref-152)
152. ديوان الخنساء، حمّدو طمّاس، مصدر سابق ، ص 48. [↑](#footnote-ref-153)
153. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 45،46،47. [↑](#footnote-ref-154)
154. ديوان الخنساء، مصدر سابق ، ص 47،48. [↑](#footnote-ref-155)