University of Zawia-Faculty of Arts Journal (UZFAJ)
Volume 26, Issue 1, (2026), pp.10-46, ISSN: 2521-9235

Poetic Discourse in the Poetry of Al-Khansa: A Textual Study

Amer Al-Rashidi

Department of Basic Sciences, University College Tabuk, Kingdom of Saudi Arabia

Email: a.alrashidi@ut.edu.sa

Received 20 /10/2025 | Accepted 25 /12 /2025 | Available online 03/03/2026 | DOI: 10.26629/uzfaj.2026.02

ABSTRACT

This research aims to study the poetic discourse of Al-Khansa' by analyzing selected examples of her poetry, particularly in her elegy for her brother Sakhr, according to the method of textual analysis, to explore the relationship between the structure of the phonetic, rhetorical and syntactic discourse on the one hand, and the purposes and meanings that the poet wanted to convey to the recipient on the other hand. The research was divided into an introduction, a preface discussing research terminology, and four main researches: research One: The Discourse of Grief and Elegy; research Two: The Phonetic Level; research Three: The Syntactic Level; and research Four: The Rhetorical Level. The research also includes a conclusion and a list of sources and references. Among the research findings are: In al-Khansa's poetry, sorrow is not merely an objective theme, but a recurring rhetorical structure achieved through frequent stylistic devices and imagery, demonstrating an artistic awareness, albeit sometimes spontaneous. Al-Khansa blended simplicity and eloquence; her poetry is not characterized by obscurity or affectation, but rather flows naturally, rich with rhetorical allusions and evocative imagery.

Keywords: Al-Khansa; poetic discourse; discourse analysis; grief; elegy.

"Articles published in *Univ Zawia* Faculty Arts J are licensed under a Creative Commons Attribution-Non-commercial 4.0 International License

الخطاب الشعري في شعر الخنساء
"دراسة نصية"

عامر الرشيدي
قسم العلوم الأساسية الكلية الجامعية تبوك، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام:2025/10/20 تاريخ القبول:2025/12/25 تاريخ النشر: 2026/03/03

ملخَّص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة الخطاب الشعري عند الخنساء عن طريق تحليل نماذج مختارة من شعرها، لا سيما في رثاء أخيها صخر، وفق منهج التحليل النصي؛ لاستكشاف العلاقة بين بنية الخطاب الصوتية والبلاغية والتركيبية من جهة، والأغراض والدلالات التي أرادت الشاعرة إيصالها للمتلقي من جهة أخرى. وقد قُسِّم البحث إلى مقدمة، وتمهيد تناول الحديث عن مصطلحات البحث. وأربعة مباحث: المبحث الأول: خطاب الحزن والرثاء. المبحث الثاني: المستوى الصوتي. المبحث الثالث: المستوى التركيبي. المبحث الرابع: المستوى البلاغي. ثم خاتمة البحث، وقائمة المصادر والمراجع. ومن نتائج البحث: أنَّ الحزن في شعر الخنساء ليس مجرد مضمون موضوعي، بل هو بنية خطابية متكررة، تتحقق من خلال الأساليب والصور المتواترة، مما يدل على وعي فني وإن كان عفويًّا في بعض المواضع. إن الخنساء قد مزجت بين البساطة والبلاغة، فشعرها لا يعتمد على الغموض أو التكلف، بل يأتي تلقائيًّا لكنه غني بالإيحاءات البلاغية والصور المؤثرة.

الكلمات المفتاحية: الخنساء؛ الخطاب الشعري؛ تحليل الخطاب؛ الحزن؛ الرثاء.

المقدمة:

يُعدُّ الشعر العربي من أغنى فنون التعبير في الثقافة العربية؛ إذ تميّز بقدرته على نقل المشاعر وتصوير القضايا الإنسانية والاجتماعية بلغة تجمع بين الجمال والبلاغة والرمزية. ومن بين أبرز الشاعرات اللائي سطرن أسماءهن في هذا الميدان، تبرز الخنساء التي خلّدها التاريخ بفضل قصائدها في الرثاء، لاسيما في رثاء أخيها صخر، حيث مزجت الحزن بالبلاغة، والعاطفة بالتشكيل الفني المرهف.

ويُعدُّ تحليل الخطاب الشعري مدخلًا حديثًا وفاعلاً لفهم هذه النصوص الشعرية ليس فحسب من حيث معناها، بل من حيث بنائها اللغوي، ووظيفتها الجمالية، ومقاصدها التأثيرية. ومن هنا، جاءت هذه الدراسة لتحليل نماذج من شعر الخنساء في رثاء أخيها بوصفه أنموذجًا غنيًا بخطابات الحزن والفقد، وبيان كيفية تشكُّل الدلالة من خلال اللغة والصورة والإيقاع والأسلوب. بالاستعانة بأحد المناهج اللسانية الحديثة وهو لسانيات النص وتحليل الخطاب. وتبرز أهمية هذا البحث من خلال النقاط الآتية:

- إبراز الخطاب الشعري عند الخنساء التي مثّلت صوتًا أنثويًا مميزًا في الشعر العربي.
- الإسهام في تطوير مناهج تحليل النصوص الشعرية من خلال توظيف أدوات تحليل الخطاب.
- الكشف عن الأبعاد الفنية والدلالية في شعر الرثاء العربي لا سيما عند شاعرة امتزجت تجربتها الشخصية العميقة ببلاغة الأسلوب. وإثراء الدراسات الأدبية النقدية برؤية تحليلية تجمع بين الأصالة والحداثة.

أمَّا مشكلة البحث فتتمثل في التساؤل الآتي: كيف يتجلى الخطاب الشعري عند الخنساء؟ وما أبرز الخصائص الفنية والدلالية التي تكشف عنها أدوات تحليل الخطاب؟ ويندرج تحت هذه التساؤل تساؤلات فرعية عدة، منها: ما مكونات الخطاب الشعري عند الخنساء؟ وكيف تُوظف العاطفة والصورة البلاغية في تشكيل المعنى؟ وما مدى فاعلية الإيقاع والبنية اللغوية في التأثير على المتلقي؟

ويرجع سبب اختيار الموضوع إلى عدة أسباب، من أبرزها: تميّز شعر الخنساء بالصدق العاطفي والثراء البلاغي، ما يجعله مادة مناسبة للتحليل الخطابي. كذلك الرغبة في ربط التراث الشعري العربي بالأدوات النقدية المعاصرة، بما يعزز التفاعل مع الموروث بأسلوب علمي حديث. بالإضافة إلى قلة الدراسات الحديثة التي تقارب شعر الخنساء من منظور تحليل الخطاب، رغم أهميته وفرادته. إذ إن الدراسات السابقة التي درست شعر الخنساء قد تناولته من جوانب أخرى، ولم أجد دراسة تناولت خطابها الشعري كما هو في الدراسة الحالية، ومن تلك الدراسات:

شعر الخنساء دراسة فنية، سهام كاظم النجم، مجلة اللغة العربية وآدابها، أبريل 2015م.

– الموت والخلود في شعر الخنساء، منذر رديف داود، ومروة عبد الباسط حميد، مجلة الشرق الأوسط للعلوم الإنسانية والثقافية، سبتمبر 2022م.

أمَّا الدراسات التي تناولت تحليل الخطاب لشعراء آخرين، فلم أعثر إلا على بعضها وهي:

– مستويات تحليل الخطاب في شعر محمود درويش، إيمان بن سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جيلالي ليباس– سيدي بلعباس، الجزائر، 2018– 2019م.

والملاحظ في هذه الدراسات أنَّها لم تتناول تحليل الخطاب في شعر الخنساء، مما يجعل الأسباب التي دعت إلى دراسته أسبابًا وجيهة ومقبولة.

اقتضت طبيعة الموضوع أن تكون خطة البحث كما يلي:

المقدمة: تحدث البحث فيها عن أهمية البحث، وأسئلته، وأسباب اختياره، ومنهجه، والدراسات السابقة.

التمهيد: وقف الباحث فيه على مفهوم الخطاب الشعري، فضلاً عن تعريف الخطاب لغة واصطلاحًا، وعناصر الخطاب الشعري.

المبحث الأول: خطاب الخنساء الشعري في الحزن والرثاء: وفيه مطلبان:

- المطلب الأول: تحليل خطاب الخنساء الشعري في الحزن والرثاء.
- المطلب الثاني: توظيف العاطفة والمشاعر في تشكيل المعنى.

المبحث الثاني: المستوى الصوتي: ويشمل الوزن والقافية، والجناس والسجع والتكرار.

المبحث الثالث: المستوى التركيبي: ودرس أثر البناء في تشكيل المعنى.

المبحث الرابع: المستوى البلاغي: ويشمل الكناية، والاستعارة، والتشبيه.

التمهيد:

مفهوم الخطاب الشعري: الخطاب في اللغة هو: "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن" (ابن منظور، 1994: 360). وخطب خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، ويقول: خطب، واختطب القوم فلاناً : دعوة إلى أن يخطب إليهم وتقول له: أنت الأخطب البين الخطبة، فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته. (الزمخشري، 1998: 255)

وأمَّا الخطاب اصطلاحاً فعرفه (هاريس) بأنه الملفوظ الطويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا في مجال لساني محض (ابن سلامة، 2009: 16) ، أي أنَّ الخطاب بالنسبة إليه هو منظومة لغوية تتشكل من مجموع جمل تربطها علاقات معينة تخضع لقواعد تنظمها في شكل خطاب. ويمكن النظر إلى الخطاب، كما أشار (ميشال فوكو) في فحوى محاضرته إلى أن نظام الخطاب شبكة معقدة من النظم الاجتماعية السياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب (بوقرة، 2009: 13)، ويرى (بارت) أن الخطاب يتجاوز حدود الجملة، حتى وإن كانت المادة الأساسية المكونة له، وهو بذلك يساند رأي (هاريس) الَّذي يشير إلى أن الخطاب يتعدى الجملة، إذ اللسانيات لا تتوقف عند حدود الجملة (قطاف، 2012: 19)، كما أن (بنفست) عرف الخطاب بأنه: كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني بكيفية ما.

تحليل الخطاب: التحليل في اللغة: يعني التفكيك، أي تفكيك الشيء إلى مكونات جزئية تتيح لنا معرفة بنياته الداخلية (الصغرى والكبرى) والخارجية، وبنية التفاعل فيما بينهما (عمايرة، 2000: 199). ويسعى للكشف عن المعنى بإجراءات محددة يضبطها المحلل للوصول إلى هدف معين.

ظهر مصطلح تحليل الخطاب نتيجة للأبحاث التي قام بها (هاريس)، إذ نُشر له مقال يحمل العنوان نفسه "تحليل الخطاب"، وقصد منه توسيع الطرق التوزيعية التقليدية لتشمل ما فوق الجمل من وحدات.

وتحليل الخطاب لدى فلاسفة اللغة يبرز العلاقات والدلالات التي تربط أزواجاً من الجمل، والعلاقات بين الجمل والواقع بغية الوصول إلى أحكام يمكن تحديد صدقها من عدمه وفق معايير معينة، وقد ورد مصطلح تحليل الخطاب في كتاب المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب (لدومينيك مانغونو) على أنه: "كراسة الاستعمال الفعلي للغة من قبل ناطقين حقيقيين في أوضاع حقيقية". (مانغونو، 2008: 9).

ووفق (هاريس) فإن (تحليل الخطاب) هو كل خاص متماسك في متتالية من الأشكال اللغوية مرتبة في جمل متعاقبة (عزي، 2008: 134)، بينما يعرفه (جورج) مونان بأنه: "كل تقنية تبحث عن تأسيس العلاقات أو الصلات التي توجد بين الوحدات اللغوية للخطاب المكتوب أو الشفوي على مستوى أعلى من الجملة (عزي، 2008: 134). وبهذا فتحليل البنية اللغوية للخطاب المنطوق أو المكتوب لا يقف عند حدود الجملة، بل يتعداها إلى إدراك مستوى الحوار والنص، ودراسة اللغة ضمن سياقها.

أما مدرسة تحليل الخطاب فتدرس الكيفية التي تؤدي بها الخطابات وظائفها فهي تسعى إلى دراسة كل إنتاج قولي وتحليل الأقوال في سياقاتها، وذلك عن طريق الربط المباشر بين التصميم النحوي للخطاب ودلالته، ولا بد فيه من توظيف الآليات الضرورية لمقاربة البنية التصورية غير اللغوية، والتي يمكن أن تزودنا بتحليل يكاد يكون مباشراً للعلاقات الدلالية فيه (العموش، 2018: ص26)، للوصول إلى أعلى درجة من المقروئية لذلك النص والوقوف على مقاصده.

الخطاب الشعري: هو نوع خاص من الخطاب "يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تغطي على الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها، فإن للخطاب الشعري كيانه الخاص". (العموش، 2018: ص29) وهذا الكيان هو الَّذي ميزه عن الكلام العادي، فالخطاب الشعري لا يكتفي بترتيب الكلمات لأداء المعنى، وإنما لا بد أن يكون هناك تفاعل وترابط وتناسق بين الجمل، يؤدي إلى تكثيف الدلالة من ناحية، والانسجام الصوتي من ناحية ثانية، تلك الميزة التي لا يحققها الكلام العادي، فضلاً عن خصيصتي الإيقاع والموسيقى.

وبما أن النص الشعري فعل كلامي بالأساس، فإنه يتجه إلى توظيف العلاقة اللغوية في مستوياتها المتعددة الصوتية، والمعجمية والتركيبية والرمزية، وبهذا يغدو النص نسيج كلام وحوار بين العلاقة والعلاقة، وتصبح اللغة الأداة والجوهر، فهي أداة للتبليغ شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا، أو الخطاب العلمي الَّذي يفهم دون لبس، لكنها أيضاً تتمتع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور (حميد، 1995: 96).

فالخطاب الشعري مجموعة من التراكيب التي تتألف فيما بينها لتكون رسالة معينة مرتبطة ارتباطاً فنياً وجمالياً وزمانياً. ويقوم هذا الخطاب على أدوات لسانية تعمل على اتساقه كالإحالات، والاستبدال، والوصل، والحذف وغيرها. وتؤدي هذه العناصر دوراً فعالاً داخله قد يخدم الترابط أو التداعي المفترض من مؤول النص ومتلقيه لبناء النصية التي تجعل النص يشكل نسيجاً لغوياً واحداً. (الخوالدة، 2009: 24)

ويمكن القول إن الخطاب الشعري هو خطاب في حد ذاته، لكنه خطاب خاص يتجاوز الوظيفة الإبلاغية إلى لغة تستثمر العلاقات اللغوية بمستوياتها المتعددة؛ لإيجاد لغة تحقق التأثير الجمالي والنفسي في المتلقي.

عناصر الخطاب الشعري: الخطاب الشعري حمال دلالات، وهو ما يفصح عنه النص الشعري قديمة وحديثة عند تفكيكه إلى مكوناته الأصلية، وهي البنى التركيبية اللغوية ذات الاتصال الوثيق بالبنى النحوية من جهة، ومجموع البنى البلاغية في تعالقها بالبنى السالفة من جهة أخرى؛ ما يؤسس لسمة أسلوبية تجعله يتميز عن سائر النصوص من جنسه، فضلا عن سائر أنواع الخطابات الأخرى (عليمي، 2014: 43).

فعناصر تحليل الخطاب الشعري تتمثل في عدد من المستويات التي يتكون منها الخطاب، ابتداء من الصوت وانتهاء بمرجعية الخطاب المعرفية، وتنقسم هذه المستويات إلى مستويات داخلية في النص نفسه، وأخرى خارجية عنه، فالداخلية هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، وأما الخارجية فهي: مستوى التصور الفكري، ومرجعية الخطاب المعرفية. وبالإضافة إلى ذلك فإن التحليل يركز على آليات الخطاب الشعري، مثل: التناص، والأفعال الكلامية، والثنائيات الإيجابية والسلبية، والنزعة السردية، والذاتية اللغوية.

وبناء على ما سبق فإن كل عنصر من عناصر تحليل الخطاب الشعري يتناول جزءا من الخطاب بالدراسة؛ فالمستوى الصوتي يهتم بدراسة الأصوات وتأثيرها في المعنى، والمستوى الصرفي يدرس تحليل بنية الكلمات وتراكيبها، والمستوى التركيبي يدرس تركيب الجمل وتأثيره في المعنى، ويدرس المستوى الدلالي تحليل معاني الكلمات والجمل، في حين يهتم التصور الفكري باستنباط الأفكار والمفاهيم التي يعبر عنها النص، وأما مرجعية الخطاب المعرفية فتدرس تحديد الإطار المعرفي الَّذي يستند إليه النص.

كما أن المستوى البياني/ البلاغي يعد عنصرًا فاعلًا وضروريًا في تشكيل الصورة الفنية في الخطاب، والكشف عن العلاقة بين الأساليب البلاغية والدلالات التي يسعى النص إلى إيصالها إلى القارئ بأسلوب فني، وتصوير بارع؛ بغرض التأثير فيه.

المبحث الأول: خطاب الحزن والرثاء في شعر الخنساء

المطلب الأول: تحليل خطاب الحزن والرثاء في شعر الخنساء:

الرثاء هو صورة من صور مدح الميت، وهذه الصورة هي فكرة تعود إلى يونس بن حبيب إذ قال (التأبين مدح الميت) والمدح للحي (الصفار، 1900: 221). وكذلك فعل ابن سلام في الطبقات (ابن سلام، د. ت: 50)، فالرثاء هو غرض من الأغراض المهمة التي استعملت في الشعر العربي عامة.

وَلعلّ أبرز من استعمل فنّ الرثاء بصورة بارزة منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا هي الشاعرة الخنساء، التي اشتهرت بقصائدها التي قامت على هذا الغرض، حيث اقترن الرثاء في شعرها بقوة الطرح في الأسلوب وعمق الفكرة التي كانت تعبّر عنها في قصائدها العمودية المتوسطة الطول.

وقد تميّز شعر الخنساء في الرثاء؛ نتيجة للظروف القاسية التي مرت بها، إذ فقدت أخويها معاوية وصخر، وهما من أجمل وأشجع فرسان العرب في زمانهم، مما أيقظ شاعريتها وفجّر طاقتها الإبداعية، فشرعت ترثيهما بلوعة وحزن شديدين. ويُذكر أن أبناءها الأربعة استشهدوا أيضًا في معركة القادسية سنة 638م.

وقد أوجدت هذه الظروف الأليمة بيئة خصبة لتأجج قريحتها الشعرية، إذ عاشت ثلاثين عامًا بعد مقتل إخوتها وأبنائها، وقررت ألا تخلع ثوب الحداد عنهم ما بقيت حيّة. ويُلاحظ أن أبرز سمات شعرها في الرثاء تتمثل في طغيان البكاء والتفجع، وغزارة العاطفة، وكثرة التكرار. فكان البكاء من العناصر المهمة لبناء الرثاء في قصائدها، ومن ذلك قولها: (الخنساء، 2004: 7)

ألا يا عين فانهمري بغدر وفيضي فيضة من غير نزر

ولا تعدي عزاء بعد صخر فقد غلب العزاء وعيل صبري

لمرزئة كأن الجوف منها بعيد النوم يشعر حر جمر

في هذا المقطع الشعري، تصوّر الخنساء حزنها العميق على أخيها صخر بأسلوب بالغ التأثر، فتخاطب عينيها آمرةً إياهما أن تفيضَا بالبكاء دون توقف أو تقصير، وكأن البكاء وحده هو ما يواسيها. ثم تعلن أن لا عزاء يمكن أن يخفف ألمها بعد فقد صخر، فقد انهار صبرها واستنفدت قدرتها على التحمّل. وتختم بتشبيه مؤلم لفقدها، فتصفه بـ"المرزئة" (أي المصيبة العظمى) التي أحرقت أحشاءها، حتى صار جوفها كمن يشعر بحر نار لا ينام ولا يهدأ.

فالبكاء عند الخنساء كان وصفًا "حكائيًا"، ينطوي على محاكاة العين، فالعين مصدر الدموع والبكاء مصدره العاطفة التي تتفوق في بعض الأحيان على العقل، سواء أكانت هذه العاطفة حزينة أم غير ذلك. فنجدها تقول: (الخنساء، 2004: 13)

يا عين ما لك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر، وكان الدهر ريـابا

فابكي أخاك لأيتام وأرملة وابكي أخاك، إذا جاورتِ أجنابا

وابكي أخاك لخيل كالقطا عُصبًا فقدْنَ لمّا ثوى، سيباً وأنهابا

التسكاب هنا هو مصدر سكب، وسكب الدمع صبه، وهو يدل على الكثرة، فحقيقة ما يكشف سر اللغة عند الخنساء هو صدقها في ذكر الوقائع والأحداث، والوصف الدقيق جاء نتيجة ما عانته من معاناة وألم وحزن. في هذه الأبيات، تعاتب الخنساء عينها على جفافها، مستنكرة صمت الدموع في وجه نكبة عصفت بها، إذ خانها الزمان بعدما كان يؤمَن جانبه. تدعو نفسها للبكاء على أخيها لا لأجلها فقط، بل لأجل من خلّفهم وراءه من يتامى وأرامل، وكأنها ترى أن فقده نكبة عامة. وتستمر في التأكيد على وجوب البكاء عليه، خاصة حين تمر على مواضع تذكّرها به. وتختم برثاء بطولته، فتستحضر خيله التي كانت تسير جماعات كالقطا، تبحث عن الغنائم تحت قيادته، لكنها الآن تاهت بفقده وانتهى بها المجد.

والبكاء عند الخنساء هو تساؤلات تبرز صورًا شعرية قائمة على السؤال والجواب في نفس القصص الشعري، فانظر إلى قولها:

ما بال عينيك منها دمعها سربُ أراعها حزن أم عادها طربُ

أم ذكرُ صخر بعيْد النوم هيجها فالدمع منها عليه الدهر ينسكبُ

يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت خيل لخيل تنادي ثم تضطربُ

إلى أن تقول: (الخنساء، 2004: 17)

كم من ضَرائِكَ هُلّاك وأرملة حلّوا لديك فزالت عنهم الكربُ

فالضرائك هنا الفقراء الَّذين يعيشون أسوأ الأحوال، الحزن والبكاء والجبروت والطغيان والظلم والقسوة، ظلت هذه العناصر واحدة مهما تبدلت الأزمان وتغيرت البلدان والأحوال.

في هذا النص، تستهل الشاعرة بسؤال حزين عن حال عينيها، وسبب جريان الدموع منها بلا توقف، متسائلة إن كان الحزن أو الطرب أو ذكرى مؤلمة في المنام هي ما فجّرت هذا البكاء. وتصف تدفق الدموع كأنه لا ينقطع، ثم تنتقل إلى استحضار صورة الفارس الَّذي كان يُنادى في مواقف الشدة والقتال، وكان حضوره

باعثًا للقوة والهيبة. وتختتم بذكر أثر هذا الفقيد في حياة من حوله، فقد كان سببًا في رفع الكرب عن النساء الأرامل والمحتاجين، ما يدل على عِظم مكانته وفداحة فقده.

وكانت الخنساء ملتزمة التزامًا كاملًا بروح اللغة الشعرية القوية التي لا تقل أهمية عن لغة شعراء العصر الجاهلي، وظلت مستسلمة للعين التي كانت تذرف بالدموع، وتسهر مع النجوم كل ليلة فنجدها تقول: (الخنساء، 2004: 18)

يا عين جودي بدمع منك مسكوبِ كلؤلؤ جَالَ في الأسماط مثقوبِ

إني تذكرته والليل معتكر ففي فؤاديَ صدْع غير مشحوبِ

المناداة والمخاطبة المستمرة ما بين الشاعرة والعين قد تجعل المستوى الشعري في أوج وصفه وبلوغه ونضجه، فاستعمال مصطلحات (العين + البكاء) في مقدمة أكثر قصائدها، وبأسلوب تساؤلي، يحتاج في بعض الأحيان إلى إجابات يبحث عنها المتلقي، ومن ذلك قولها: (الخنساء، 2004: 21)

أعين ألا فابكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرتِ

إذا زجروها في الصريخ وطابقت طباقَ كلاب في الهِراش وهرّتِ

وهناك ألفاظ استعملتها الشاعرة تقابل بها العين أو البكاء مثل: انهمري، انسكبي، ابكي، جودي، السوافح، سرب، طرب، فيضي. هذه المصطلحات وغيرها تعطي لنا مدلولات إضافية للخطاب المباشر للعين بوصفها عنصرا أو مصدرا للبكاء، والبكاء كان شكلاً ينطوي تحت غرض الرثاء، ومنه قولها: (الخنساء، 2004: 21)

ألا يا عين فانهمري وقَلّتْ لمرزئة أصبت بها تولّتْ

لمرزئة كأن النفس منها بُعيد النوم تشعل يوم غلّتْ

المطلب الثاني: توظيف العاطفة والمشاعر في تشكيل المعنى

الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من الناس، بل هو عمل معقد وصناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد (ضيف، 1987: 13) فلا بد من ارتباط عناصره ببعضها ارتباطًا قويًا تنسجم فيه العاطفة مع الألفاظ والمعاني والصور الفنية انسجامًا قويًا.

فالعاطفة الشعرية منها عاطفة الفرح والسعادة ومنها عاطفة الألم والحزن وهناك عاطفة من الشاعر وعاطفة من القارئ، وعاطفة الشاعر هي التي يحس بها بالفرح أو الحزن أو الإعجاب أو الحماسة أو الفخر وغيرها من الأحاسيس التي تعبر عما بداخله، وهي التي يستطيع بها الشاعر التأثير في الآخرين، كما أنها عنصر مهم من عناصر الشعر؛ فالشعر الَّذي يخلو من العاطفة والإحساس لا روح فيه، لأنهما يعدان حياة للشعر؛ وصدق العاطفة يدل على صدق صاحبها، فيقال: فلان شاعر صادق؛ لأننا نشعر بصدق إحساسه، فضلاً عن أن العاطفة تعمل على التأثير في القارئ أيضًا، وتخلق عوالم النص من هذا المنطلق (واصل، 2023: 879-880). وكما أن هناك عاطفة للشاعر تظهر من خلال عمله الأدبي فهناك عاطفة للقارئ لأن القراء هم النقاد والحكام للنص الشعري فصدق العاطفة أو عدمه وقوة العاطفة أو ضعفها يستشعره القارئ بإحساسه وعاطفته؛ وقد وضح هذا من خلال شعر الخنساء، إذ تقول: (الخنساء، 2004: 14)

هو الفتى الكامِلُ الحامي حَقيقَتَهُ، مأْوى الضّريكِ إذا مَا جاءَ مُنتابَا

يَهدي الرّعيلَ إذا ضاقَ السّبيلُ بهم، نَهدَ التّليلِ لصَعْبِ الأمرِ رَكّابا

المَجْدُ حُلّتُهُ، وَالجُودُ عِلّتُهُ، والصّدقُ حوزتهُ إنْ قِرنهُ هابا

خطَّابُ محفلةٍ فرَّاجُ مظلمةٍ إنْ هابَ معضلةً سنّى لها بابا

ففي هذه الأبيات توظف الخنساء العاطفة بعمق لتشكيل المعنى وإيصال أثر الفقد والحسرة على الفقيد. فهي تصف شخصًا عظيم الشأن تتجلى فيه صفات الكمال والنجدة، والكرم والشجاعة والصدق. وتبرز العاطفة من خلال تمجيدها المتكرر لصفاته، وتفصيلها في مواقفه البطولية، فتجعله مأوى للضعفاء، ودليلًا عند الحيرة، وكريمًا في عطائه، صادقًا في قوله، شجاعًا في قراراته.

هذه العاطفة الصادقة والحزن الدفين يمنحان الألفاظ قوة وإيحاء، فتتشكل الصور الفنية التي تعزز المعنى وتجعله مؤثرًا في القارئ، فالعاطفة هنا ليست مجرد إحساس عابر، بل هي جوهر المعنى وروحه، إذ تنسجم مع الصور والتعابير لتعكس عظمة المرثي وفداحة فقده.

ولابد للعاطفة أن تكون قوية حتى يضمن للنص الشعري التأثير في القارئ حتى ولو بعد زمن طويل من تأليف الشاعر للنص؛ ذلك لأن " قوة العاطفة وروعتها من أهم المقاييس النقدية إن لم تكن أهمها جميعًا فإذا استوثقنا من صدق العاطفة سألنا القارئ هل أثار النص الأدبي شعورك؟ وهل بعث فيك شعوراً حياً قوياً ؟ وهل أيقظ نفسك وأنعشها ؟ وهل أوسع نظرك وأحي قلبك ؟ أو – كما يقال – هل أعطاك عيناً جديدة ترى بها، وقلباً جديداً تحس به ؟ إذا كان ذلك متوافراً كان النص أدباً قوياً". (الشايب، 1994: 193)

انظر إلى قولها إذ تقول: (الخنساء، 2004: 15)

قطعتَ بمجذامِ الرَّواحِ كأنَّها إذا حطَّ عنها كورُهَا جملٌ صعبُ

يُعاتِبُها في بَعضِ ما أذنَبَتْ لهُ فيَضرِبُها، حينًا، وليسَ لها ذَنْبُ

وَقدْ جعلتْ في نفسهَا انْ تخافهُ وليسَ لها منهُ سَلامٌ ولا حَرْبُ

فَطِرْتَ بها، حتى إذا اشتَدّ ظِمْؤها وحُبَّ إلى القَوْمِ الإناخَةُ والشُّرْبُ

في هذه الأبيات، توظف الخنساء مشهداً نابضاً بالحياة لتجسيد تجربتها الشعورية، وتمنحه بُعدًا عاطفيًا قويًا يجعل القارئ شريكًا في الإحساس، لا مجرد متلقٍ. تصف راحلة سريعة متعبة، كأنها جمل صعب المراس، فهي تُضرب وتُعاتَب بلا ذنب، وتركض حتى يشتد عطشها وتبلغ التعب، وكل ذلك في تصوير رمزي لحال الشاعرة النفسية، أو لحال الفقد والشدائد التي لا هدنة فيها ولا راحة. والصور الحسية، كالعطش والضرب والانقياد القاسي، تحفّز عاطفة القارئ وتوقظ مشاعره، فتجعله يرى ويتخيل ويشعر بما أرادت الشاعرة نقله. فإذا سألت القارئ: هل أحسست بالظلم والتعب؟ هل رأيت صورة المعاناة؟ هل تألمت للراحلة كما تألمت الشاعرة؟ فجوابه سيكون نعم. إذًا، فقد تحقق صدق العاطفة، وأثبت النص قوته الأدبية لأنه أيقظ الإحساس ومنح القارئ "عينًا جديدة" وقلبًا جديدًا" يرى ويحس بهما.

"والعاطفة لها تأثير قوي على الصور البلاغية لأن العاطفة تعبر عن العالم الداخلي للنفس الإنسانية، كما أن عالم النفس ومشاعرها محيط لا حدود له ولا يزال الشعراء من قديم يغرفون من هذا المحيط، كل يغرف حسب ما هيئ له منقدرة ". (ضيف، 2004: 146)

وإذا ما أنعم النظر في شعر الخنساء نجد ذلك بوضوح في شعرها إذ تقول: (الخنساء، 2004: 17)

يا لهفَ نَفسي على صَخرٍ إذا رَكِبَتْ خَيْلٌ لخَيْلٍ تُنادي ثمّ تَضْطَرِبُ

قدْ كانَ حصنًا شديدَ الرُّكنِ ممتنعًا لَيثًا إذا نَزَلَ الفِتيانُ أوْ رَكِبُوا

أغَرُّ، أزْهَرُ، مِثلُ البَدرِ صُورَتُهُ، صافٍ، عَتيقٌ، فما في وَجهِهِ نَدَبُ

في هذه الأبيات، تظهر العلاقة الوثيقة بين العاطفة والصور البلاغية ظهورًا واضحًا، إذ إن الخنساء تغرف من بحر مشاعرها الحزينة لتبني صورًا شعرية مؤثرة، تترجم لوعة الفقد وألم الحزن.

تبدأ بعبارة "يا لهف نفسي"، وهي نداء داخلي مشحون بالعاطفة، يهيّئ القارئ لصور مكثفة تتبع هذا الشعور، فتصور "خيلٌ لخيلٍ تنادي ثم تضطرب" مشهدًا حربيًا مليئًا بالتوتر والحركة، وتستدعي صورة البطل (صخر) الَّذي كان حصنًا منيعًا، وقويًّا في المعارك، لا يُغلب ولا يُدانى، في تشبيه حماسي متين يعبّر عن الاعتزاز والفقد معًا.

ثم تنتقل إلى وصفه الجسدي: "أغر، أزهر، مثل البدر صورته"، وهي صورة تجمع بين الجمال والنقاء والكمال، وكلها انعكاس لشدة حبها وافتخارها به. فالعاطفة هنا لم تبقَ مجرد إحساس داخلي، بل شكّلت الصور ووجّهت البلاغة، فخرجت الأبيات مفعمة بالحياة والصدق، وغنية بالتشبيه والتكثيف العاطفي.

وهكذا، فإن العاطفة في شعر الخنساء لم تكن فقط مضمونًا، بل كانت محرّكًا للصور الشعرية، ومصدرًا لبلاغة ذات تأثير عميق.

المبحث الثاني: المستوى الصوتي

الموسيقى الخارجية: تتمثل الموسيقى الخارجية للشعر في الوزن والقافية وما يتعلق بهما، وتأخذ شكلاً رئيسيًا، ويعد الوزن والقافية أبرز أركان الشعر التي تميزه عن النثر، فبهما يمكن أن يخرج الكلام من حيز النثر إلى حيز الشعر، ولكنه قد يصبح نظمًا إذا كان خاليًا من الصور والأخيلة، فإذا تضافرت هذه الأشياء كلها أصبح شعرًا.

وبالتأمل في الموسيقى الخارجية التي شكلت شعر الخنساء فإننا نجد أن أوزان قصائدها قد تميزت بكونها قد نُظمت وفق عدد محدود من البحور الشعرية، فقد بلغ مجموع قصائدها (96) قصيدة ومقطوعة شعرية، نظمت وفق (8) بحور شعرية، هي: البسيط، الطويل، الوافر، الكامل، الخفيف، المتقارب، الرمل، المجتث. لقد سيطرت على شعر الخنساء الأربعة البحور الشعرية الأولى وهي: البسيط، الطويل، الوافر، الكامل، وكان لها الحضور القوي في الديوان، إذ بلغت نسبة حضورها حوالي 90%، في حين بلغت نسبة حضور البحور الأربعة الأخرى حوالي 10%. وللتوضيح فإن إجمالي تكرارات البحور الشعرية في ديوان الخنساء كما يلي:

البسيط: (29) مرة، الطويل: (21) مرة، الوافر: (21) مرة، الكامل: (16) مرة، الخفيف: (4) مرات، المتقارب: (3) مرات، الرمل: مرة واحدة، المجتث: مرة واحدة.

إن الناظر في هذه البحور يجد أنها تتميز بطولها، وكثرة تفعيلاتها؛ فتفعيلات البسيط هي: (مستفعلن فأعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فأعلن مستفعلن فعلن)

وتفعيلات الطويل:

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)

وتفعيلات الوافر:

(مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

وتفعيلات الكامل:

(متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

وهو ما يتيح للشاعر الفرصة في الاستطراد، ويمكّنه من التعبير عن الموضوع برحابة صدر نسبية، ويمنحه طولاً في النفس، وسعة في اختيار الألفاظ وإمكانية التبديل بينها في تركيب الجملة، وهو ما يتناسب مع موضوع البكاء والنحيب الَّذي طغى على شعر الخنساء، نتيجة الحزن على فقد أخيها صخر، ومن ثم فإن

اختيار الشاعرة لهذه البحور للنظم وفق تفعيلاتها لم يكن اعتباطًا، وإنما كان وفق رؤية فنية ذكية من الشاعرة؛ لتكون الوسيلة الناجحة في التعبير عن حزنها من خلال الخطاب الشعري.

وأما القافية في شعر الخنساء من حيث التقييد والإطلاق فإنها قد جاءت مطلقة في أكثر شعرها، حيث بلغ عدد القصائد ذات القوافي المطلقة (85) قصيدة، في حين بلغ عدد القصائد ذات القوافي المقيدة (11) قصيدة؛ الأمر الَّذي يعزز القول بأنها كانت تسعى إلى إيصال صوتها إلى أبعد مدى ممكن، للتعبير عن زفرات الحزن التي تعتصر فؤادها؛ نتيجة حزنها على فقد أخويها، وليس هناك طريقة أفضل وأجدى من إطلاقِ صوتها وَمَدِّه، وهو ما ينطبق على إطلاق قوافي قصائدها.

ومن المعلوم أن أهم حروف القافية الروي وهو الحرف الَّذي تبنى عليه القصيدة فتسمى باسمه فيقال قصيدة ميمية أو لامية، وبالنظر إلى شعر الخنساء يجد الباحث أن حروف الروي التي جاءت في شعر الخنساء قد تنوعت وتعددت أيضًا، إذ ورد حرف الروي فيها وفق أكثر من نصف حروف الهجاء، إذ بلغ مجموع حروف الروي لديها (16) حرفًا، وجاءت متباينة في عدد مرات الورود، فقد جاء حرف الراء في المرتبة الأولى بتكرار بلغ (25) مرة، تلاه حرف اللام بمعدل تكرار بلغ (13) مرة، ثم حرف الدال (10) مرات، ثم الباء (8) مرات، وحل في المرتبة الأخيرة حرف الضاد، إذ لم يرد إلا مرة واحدة.

ويمكن تعليل كثرة ورود بعض الحروف الهجائية رويّا لدى الخنساء من جهتين: الأولى شكلية، والثانية فنية، فالشكلية تتمثل في كثرة الكلمات التي تنتهي بأحرف الراء واللام والباء في اللغة العربية، حتى أنه قيل عن حرف الراء إنه حمار الشعراء؛ نظرًا لكثرة الكلمات التي ينتهي بها، ولذلك فإنهم يتعلمون نظم الشعر به، كما يتعلم الفارس الركوب أول الأمر بامتطائه الحمار، ومن هنا جاء التشبيه. وأما الفنية فتتمثل في قوة هذه الحروف وظهورها في الصوت، واللام والراء حرفان تكراريان يتردد اللسان عند النطق بها في الفم كثيرًا؛ مما يمنحهما وضوحًا أكبر، والباء حرف انفجاري مجهور ينقطع معه النفس عند النطق به ثم ينفجر فجأة محدثًا صوتًا واضحًا؛ وهو ما يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعرة التي تريد أن توصل صوتها وأنينها وحزنها إلى أبعد ما يمكن، وليسمع بمأساتها كل من له أذن، كما أن بعضًا من قصائدها كانت بمثابة نداء وصرخة استغاثة لقومها؛ لكي يأخذوا بثأر أخيها معاوية من قاتليه، وهو ما يعكس مدى حاجتها لاستعمال هذه الأصوات الشديدة والمجهورة.

ويمكن إرجاع سبب قلة ورود بعض الحروف رويًّا لدى الخنساء، وأعني به حرف الضاد، إلى أن هذا الحرف من أقل الحروف التي تأتي رويًّا في الشعر العربي كله؛ نظرًا لقلة وروده في الكلام سواء في أول الكلمة أو

في وسطها، فضلاً عن أن يأتي في آخرها، حتى أن بعض الشعراء لم يرد في شعره حتى قصيدة واحدة كان رويُّها الضاد.

الموسيقى الداخلية: إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما هي إلا الوزن والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدثَ جرساً قوياً، ونغماً مؤثراً في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره حرفاً أم كلمة أم عبارة.

إن الموسيقى الداخلية تشمل الأصوات؛ ترددها وهندستها، والتجنيس، والتكرار، والترديد، والتطريز، والتشطير، والصيغ الصرفية، وغيرها. ولا شك أن النقاد العرب القدماء قد عرفوا هذا النوع من الموسيقى، ذلك أن جل المصطلحات المذكورة آنفاً مذكورة في كتبهم، ككتاب العمدة ونقد الشعر والصناعتين وغيرهما. وإنما غاب عنهم اسم المصطلح، إذ لم يظهر إلا في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة. (اخذاري، 2007: 51) وبناء عليه فإن من الموسيقى الداخلية التي تضمنها شعر الخنساء ما يلي:

1- **الجناس:** يعد الجناس أحد أبرز صور الموسيقى الداخلية في النصوص الشعرية التي تضفي إيقاعًا وجرسًا موسيقيا على النص الشعري، عن طريق تكرار الأصوات الناتجة عن التطابق التام أو الجزئي بين الحروف التي تتكون منها الكلمات المتجانسة.

ويعرَّف لغة بأنه: المشاكلة، والجِنْسُ: كل ضَرْبٍ من الشَّيْء وَمن النَّاس وَالطير. يُقَال: هَذَا يُجَانِسُ هَذَا، أَي: يشاكله (الأزهري، 2001: 312/10).

وأما في الاصطلاح فيقصد به: "أن يتشابه اللَّفْظانِ في النُّطْقِ ويَخْتَلِفَا في المعنى" (الميداني، 1996: 487/2).

وقد ورد الجناس في شعر الخنساء عفويًا غير مقصود وغير متكلف؛ مما يوحي بفاعليته، وخدمته للنص الشعري، يؤكد ذلك قلة وروده في شعرها، ومن المواضع التي ورد فيها قولها (الخنساء، 2004: 49) إذ تقول:

فمن يضمن المعروفَ في صلب ماله ضمانك أو يَقري الضيوفَ كما تقري

يحتوي هذا البيت على جناسين اشتقاقيين، الأول بين اللفظين: يضمن وضمانك، فهما مشتقان من جذر واحد هو (ض م ن)؛ مما أضفى إيقاعًا صوتيًا على البيت، ولكن اللفظ الأول فعل، والثاني مصدر، أي أن

غرض الجناس هنا هو التأكيد على ضمان أخيها للمعروف دون منافس، كون اللفظ (ضمانك) مفعولًا مطلقًا جيء به لتأكيد الفعل.

والثاني بين اللفظين: يَقري وتقري، وهو جناس ناقص بسبب اختلاف حرف واحد بين الفعلين، وهو حرف المضارعة؛ مما زاد من الجرس الصوتي في البيت، أما غرضه فهو التأكيد أيضا على كرم المرثي الَّذي لا يدانيه كرم أحد غيره.

ومنه أيضا قولها (الخنساء، 2004: 56):

يطعنُ الطعنةَ لا يُرْقِئُها رُقية الراقي ولا عصْب الخُمُرْ

إذ استعملت الشاعرة الجناس الاشتقاقي الَّذي أضفى على البيت جرسًا إيقاعيًا، ونغمة موسيقية من خلال التطابق الجزئي بين حروف الألفاظ: (يطعن والطعنة)، و(يرقئها ورقية والراقي)، وهو جناس بين الفعل ومصدره الَّذي جاء هنا مفعولاً مطلقًا. وقد زادت هذه النغمة من إيضاح المعنى المراد، وهو التأكيد على شدة بأس أخيها في الحرب، وبسالته فيها، وقوة ضربة وطعنه؛ حتى أنه إذا طعن خصمه فإنه لن يجبر تلك الطعنة أو يعالجها رقيةٌ ولا ربطة بخمار؛ أي أن مصيره الموت لا محالة.

2- **السجع:** يعدُّ السجع من مكونات الموسيقى الداخلية في النصوص الشعرية، وهو عنصر موسيقي يزيد من جمالية النص إذا جاء عفو الخاطر، أما إذا اجتلب من أجل تطريز النص وزخرفته فإن ذلك يعد عيبا في الشعر، ونقصا يقلل من قيمة المعنى.

وهو في اللغة مأخوذ من قولهم: سجَعَت الحمامَةُ والناقةُ، إذا رَدَّدَتْ صَوْتَها عَلى طريقةٍ واحدة، ومدت صوتها بالحنين. ويقال: سجَعَ المتكلّم في كلامه، إذا تكلّم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشّعر مُقَفّىً من غير وزن (الأزهري، 2001: 219/1).

وأما في اصطلاح علماء البديع فهو "تواطُؤُ الفاصلتين من النَّثر على حرف واحد، وهو في النثر كالقافية في الشعر. وأفضل السجع ما كانت فِقَرَاتُه متساويات" (الميداني، 1996: 503/2).

وقد جاء السجع قليلاً في شعر الخنساء، وهو سجع استدعته الدلالة التي تريد الشاعرة التعبير عنها، ومما ورد منه في الديوان قولها (الخنساء، 2004: 46):

حمَّال ألويةٍ هبَّاطُ أوديةٍ شهَّادُ أنديةٍ للجيش جرَّارُ

نحَّارُ راغيةٍ مِلجاءُ طاغيةٍ فكَّاكُ عانيةٍ للعظم جبَّارُ

وعلى الرغم من قلة السجع في شعر الخنساء كما ذكر الباحث آنفًا، إلا أنَّ هذين البيتين يزخران بالسجع، حتى ليخيل للقارئ أو السامع أنَّهما نصٌّ نثري مسجوع لولا وجود القافية والوزن؛ فقد تضمن كلٌّ بيت منهما أربع جمل: ثلاث منها مسجوعة سجعًا متطابقًا، والأخيرة تمثل قافية البيت.

ففي البيت الأول نجد الجمل الآتية: (حمَّال ألويةٍ، هبَّاطُ أوديةٍ، شهَّادُ أنديةٍ) مسجوعة، إذ ختمت بنفس الحروف (الياء المدِّية، والتاء المربوطة المنونة بالكسر)، ولها نفس الصيغ والوزن، فكل جملة تتكون من كلمتين: صيغة مبالغة على وزن (فعَّال)، وجمع تكسير على وزن (أفْعِلَة).

وكذلك الحال في البيت الثاني، إذ نجد الجمل الآتية: (نحَّارُ راغيةٍ، مِلجاءُ طاغيةٍ، فكَّاكُ عانيةٍ) مسجوعة، إذ ختمت بنفس الحروف (الياء المدِّية، والتاء المربوطة المنونة بالكسر)، ولها نفس الصيغ والوزن، فكل جملة تتكون من كلمتين: صيغة مبالغة على وزن (فعَّال)، كما في البيت السابق، واسم فاعل مختوم بتاء مربوطة على وزن (فاعِلة).

وهو ما منح الخطاب الشعري جرسًا موسيقيًا صاخبًا، وإيقاعًا طربيًا متنوعًا، أضفى على بنية النص جمالا يشد انتباه المتلقي، وزاد من إظهار المعنى المراد وتأكيده، وهو التغني بصفات أخيها الحميدة، وقد أدى تكرار صيغ المبالغة إلى تأكيد تلك الصفات ومن ثم تثبيتها في ذهن السامع.

ومنه أيضا قولها: (الخنساء، 2004: 31):

طويل النجادِ رفيع العماد دِ سادَ عشيرته أمردا

حيث يظهر السجع في هذا البيت من خلال الجملتين: (طويل النجاد، ورفيع العماد)، فقد جاءت الجملتان متساويتين وزنًا وقافية، فكل منهما تتكون من كلمتين: الأولى: صفة مشبهة على وزن (فعيل)،والثانية مضاف إليه على وزن (فعال)، ومختومة بحرف الدال وقبله ألف مد، وهو ما ضاعف من كمية الموسيقى الناتجة عن تكرار الفاصلة في أواخر الجملتين، وكذا نتيجة الوزن والإيقاع المتشابه بينهما.

ومنه أيضًا قولها: (الخنساء، 2004: 31):

حامي الحقيقةِ محمودُ الخليقةِ مهـ ـديُّ الطريقةِ نفَّاع وضرَّارُ

جوَّابُ قاصيةٍ جزَّارُ ناصيةٍ عقَّادُ ألويةٍ للخيل جرَّارُ

حيث يظهر السجع في هذا البيت من خلال جمل: (حامي الحقيقة، محمود الخليقة، مهدي الطريقة)، فقد جاءت الجملة متساوية وزنًا وقافية، فهي تتكون من كلمتين: الأولى: اسم فاعل لفعلٍ ثلاثي على وزن (فاعل)، والثانية مضاف إليه على وزن (مفعلة)، ومختومة بالتاء المربوطة وقبله حرف القاف، وجاءت الثانية اسم مفعول من فعلٍ ثلاثيٍّ. والثانية مضاف إليه على وزن (مفعلة)، كذلك جاءت الجملة الثالثة مكونة من كلمتين، الأولى اسم فاعل من فعل غير ثلاثي، والثانية والثانية جاءت مضافًا إليه على وزن (مفعلة)، ومختومة بالتاء المربوطة وقبله حرف القاف، وجاء جملتا البيت الثانية– كذلك– مكونة من صيغتي مبالغة (جوَّاب، جزَّارُ)، ومضافي إليه (قاصية، ناصية) وهما مختومتان بالتاء المربوطة، وقبلهما حرف مدٍّ هو (الياء) وهو ما ضاعف من كمية الموسيقى الناتجة عن تكرار الفاصلة في أواخر الجملتين، وكذا نتيجة الوزن والإيقاع المتشابه بينهما

3– **التكرار**: قد تحمل الكلمة تصويرًا من دون استخدام بالمجاز، فيعبر الشاعر عن تجربته الذاتية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وأعطت من الإيحاء أبعادًا فنية، وظلالاً خاصة نبعت من تركيب الألفاظ وترتيبها واستخدامها، وتفاعل بعضها مع بعض فيبرز ما فيها من جمال وقيم خاصة، لا تبدو في شكلها وحدات مستقلة، بل بتفاعلهما معًا، وبقدرة المتلقي على تخيل المعنى وصور وراء الكلمات التي توسل بها الشاعر في التعبير عن تجربته المعاشة. (شنوان، 1977: 15)

إن مصدر جمال الصورة بهذا الفهم لا يكون بما فيها من المجاز وإنما ينبع من كونها صورة فحسب وتتمثل أهميتها في الطريقة التي تفرض بها على المتلقي نوعًا من الانتباه للمعنى الَّذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعله يتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به (عصفور، 1995: 363).

يعد التكرار من الصور الجميلة في الشعر العربي، فهو يشمل الحروف والأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب، ويتجلى أوضح ما يكون في أبنية القصائد العربية القديمة (الواد، 1991: 79) وقد عد عند أغلب الدارسين –وإن اختلفت تسميته عند بعضهم– من أهم مقومات الشعر، يقول محمد العمري في هذا

الشأن: يعتبر التكرار أو التوازي أو الرجوع مبدأ أساسيًا في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية، والشعرية السيميائية البلاغية (رغم اختلاف العبارة). (العمري، 1990: 21).
واهتمت نازك الملائكة بهذه الظاهرة وتجلياتها في نصوص من الشعر المعاصر وأشارت في كتابها قضايا في الشعر المعاصر إلى أنواع من التكرار تكرار الكلمة الواحدة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع كاملاً، وتكرار الحرف، وأشارت إلى أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه. (نازك الملائكة، 2005: 263-264)
ونرى ذلك عند تكرار أسلوب الاستفهام والصور عند الخنساء في قولها: (الخنساء، 2004: 48-49)

أعَينيّ هلاّ تبكيانِ على صَخْرِ بدمعٍ حَثيثٍ لا بَكيءٍ ولا نَزْرِ

وتَسْتَفرِغانِ الدّمْعَ أوْ تَذْرِيانِهِ على ذي النّدى والجود والسيّد الغمرِ

فَما لَكُما عن ذي يَمينينِ فابْكِيا عليهِ معَ الباكي المسلَّبِ منْ صبرِ

كأنْ لم يقلْ أهلًا لطالبِ حاجَةٍ وَكانَ بليجَ الوجهِ منشرحَ الصَّدرِ

ولم يَغْدُ في خَيْلٍ مجَنَّبَةٍ القَنَا ليُرْوِيَ أطْرَافَ الرّدَيْنِيّةِ السُّمْرِ

حين يفقد الإنسان شخصًا عزيزًا، فإن أول ما تفعله مشاعره هو التكرار: يردد اسمه، يعيد ذكر مواقفه، يُكثر من وصفه، يسأل نفسه: لماذا رحل؟، ويتمنى لو كان معه. هذا التكرار ليس عبثًا، بل هو محاولة من القلب لترسيخ حضوره الغائب، ولتفريغ الحزن الَّذي لا يتوقف.
ففي شعر الخنساء، يتجلى التكرار بهذه الطريقة العاطفية الصادقة؛ فهي لا تكرر الكلمات لأن القافية أو الوزن يفرض ذلك، بل لأن القلب يحتمه، والعاطفة تضغط به. تقول: "أعينيّ هلا تبكيانِ على صخرِ"، ثم تعود فتقول: "فما لكما عن ذي يمينين فابكيا"، وتكرر الفعل "تبكيان" و"ابكيا"؛ لأن الحزن لا ينتهي من أول

بيت، ولا تنطفئ نار الفقد بكلمة واحدة. كأنها تخاطب عينيها لتبكيا بدلًا من قلبها العاجز، وكأنها تسأل مرارًا لأنها لا تجد في البكاء عزاءً كافيًا.

ثم تُكثر من صفات الممدوح: "ذي الندى والجود والسيّد الغمرِ" كأنَّها تحاول أن تسترجع صورته بكلِّ ما فيها من مجد وكرم، لتقنع نفسها بأنه لا يزال حاضرًا، أو لتُبرز عِظم المصاب في فقده. وفي هذا التكرار لا نسمع مجرد كلمات، بل نسمع صدى الفقد، وارتجاف القلب، ودموعًا تسيل بين الحروف.

إذن فالتكرار في شعر الخنساء يشبه النحيب المتكرر عند المصيبة، والنداء الَّذي لا ينقطع على من لا يعود. إنَّه صورة شعورية متدفقة، تتكرر فيها الكلمات لأن الألم نفسه يتكرر، لا يهدأ، ولا يُنسى بسهولة. فكان التكرار عندها أداةً فنية، ولكن قبل ذلك كان ضرورة نفسية، تُجسّد بها مشاعرها وتُوصلها للسامع بصدق وعفوية. ومما ورد في شعرها تكرار اسم أخيها (صخر)، ومن ذلك قولها من قصيدتها المشهور في رثاء أخيها، فللنظر إلى قولها إذ تقول: (الخنساء، 2004: 45-46)

يا صَخْرُ وَرّادَ ماءٍ قد تَنَاذرَهُ ... أهلُ الموارِدِ ما في وِرْدِهِ عارُ

مشَى السّبَنْتى إلى هيجاءَ مُعْضِلَةٍ ... لهُ سلاحانِ: أنيابٌ وأظفارُ

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيفُ بِهِ ... لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْرارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكرَتْ ... فإنَّما هيَ إقبالٌ وَإدبارُ

لاَ تسمنُ الدَّهرَ في أرضٍ وَإنْ رتعتْ ... فإنَّما هيَ تحنانٌ وَتسجارُ

يوْمًا بأوْجَدَ منّي يوْمَ فارَقني ... صخرٌ وَللدَّهرِ إحلاءٌ وَإمرارُ

وإنّ صَخرًا لَوالِينا وسيّدُنا ... وإنّ صَخْرًا إذا نَشْتو لَنَحّارُ

وإنّ صَخْرًا لمِقْدامٌ إذا رَكِبوا وإنّ صَخْرًا إذا جاعوا لَعَقّارُ

التكرار في الأبيات السابقة في اسم "صخر" يتعدى كونه مجرد تكرار لفظي، بل هو تعبير عن صدق العلاقة وقوة الانتماء والارتباط بالمرثي. فعندما تكرر الخنساء اسم "صخر" بهذا الشكل، فإنها:

- تُبرز مكانته العظيمة: التكرار يجعل القارئ يركز على هذا الاسم ويعي عظمته، وكأنه شعار أو رمز لا يمكن نسيانه.
- يعزز الإحساس بالولاء والتعلق: تكرار الاسم كأنه نداء مستمر، يكرّس حضور "صخر" في كل لحظة شعورية، ويعكس قوة الاشتياق والتعلق به.
- يصنع إيقاعًا موسيقيًا داخليًا: التكرار يخلق نسقًا إيقاعيًا يساعد على تثبيت المعنى، ويرفع من تأثير الأبيات على المتلقي.
- يبرز صفات المرثي من خلال التكرار المرافق له: فالبيت لا يذكر "صخر" فقط، بل يذكر صفاته (الكرم، القوة، القيادة)، مما يجعل الاسم مرآة لكل هذه المعاني.

ومن هنا، فإن التكرار هنا ليس فقط تكرارًا لفظيًا، بل هو أداة بلاغية ذات أبعاد نفسية وفنية تُعبر عن الوفاء والهيبة، وتشد انتباه القارئ إلى القيم التي يحملها الاسم عبر سلسلة الصور والتشبيهات.

المبحث الثالث: المستوى التركيبي:

إن اتِّصال النحو بالنص الشعري مجال خصب جدير بالبحث والدِّراسة المنهجية المتأنية، فهذا الاتِّصال يكشف عن كثير مما يزخر به النحوُ العربي من إمكانات تعبيريَّة تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتَمُدُّه بالتراكيب المختلفة والبدائل الأسلوبيَّة المتنوعة التي يختار من بينها ما يتناسب مع غرضه، ويتَّسق مع غايته، فالنحو جزء أساسي من ذكاء الشَّاعر وفطنته وروعته، وليس جانبًا خارجيًّا، ولا طلاء يطلى به المعنى. النحو جزء أساسي مما نُسميه نشاط الكلمات في الشِّعر. إن الشعراء يتخلَّون عن أنظمة نحوية كثيرة مُمكنة، ويصعدون إلى نظام نحوي لا يُمكن الغضُّ منه، ما دمنا حريصين على أن نقرأَ الشِّعر قراءة دقيقة (ناصيف، 1981: 36).

فالشعر إبداع، وتتسم حركته الإبداعيَّة بأنَّها دائمًا متوقدة بمجريات الانتقاء والاختيار، فإذا كانت اللغة هي المادةَ الأساسيَّة للأديب، فإنَّ الشاعر له لغته الخاصَّة التي يُمكن أن نطلق عليها (لغة الشِّعر)؛ لأنَّها لغة إبداعية، فهو يستخدم ما يعرفونه من اللُّغة الإبداعية من قبل مفرداتٍ ونظامٍ، لكنَّه يستخدم ما يعرفونه بطريقة

تختلف عن الطريقة التي يعرفون، فيتولَّد منها ما يدهش ويوقف على سرٍّ جديد من أسرار الرُّوح الإنسانية الغامضة، والحياة الإنسانيَّة المتجددة، ويكشف جانبًا من جوانب هذين العالَمَيْن: الروح والحياة، إنَّهم يعنون بذلك أنَّ لغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادي، بما تكون عليه وبما تثيره فينًا. (حماسة، 1990: 5)

ففي لغة الشِّعر يُستهْلَك المضمونُ الشِّعري، ويفنى في البناء اللُّغوي الَّذي يتضمنه؛ بحيث يستحيل الفصل بينهما، فالمشاعر والأحاسيس والأفكار، وكل العناصر الشُّعورية والذِّهنية تتحوَّل في الشِّعر إلى عناصر لُغوية، بحيث إذا تَقَوَّضَ البناء اللغوي في الشِّعر، تقوض معه الكيان النفسي والشُّعوري المتضمن فيه (زايد، 1999: 45)

وقد أشار سيبويه إلى تميُّز لغة الشعر بما تحتمله مما لا يحتمله غيرُه من الأساليب؛ إذ عقد بابًا في كتابه سماه: هذا باب ما يحتمل الشِّعر (سيبويه، 1991: 26/1) ، وقد ختم هذا الباب بمبدأ عام كذلك هو قوله: "وليس شَيْءٌ يضطرون إليه إلاَّ وهم يُحاولون به وجهًا" (سيبويه، 1991: 32/1) ؛ أي: إنَّ ما يرد في الشِّعر محكوم بقوانين لغوية خاصَّة تسمح به وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيْءٌ يُلْجِئهم إليه الوزن، وتضطرهم نحوَه القافية، أو أنَّ هذه الأمور الجائزة متروكة لعَبثِ العابثين، ولغو اللاَّغين، بل إنَّها خصائص خاصَّة يُجيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام، ولها وجه يُطلب، ومعنى يراد (حماسة، 1990: 21).

ويتبين للباحث من هذا أن اللُّغة في الشعر لها خصوصيتها؛ لأنَّها ترتدي ثوب الشِّعر منذ اللحظة الأولى، فالإبداع والجمال وسيلة وغاية في الشِّعر، خاصَّة أنَّ الشعراء أمراءُ الكلام "يصرفونه أنَّى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللَّفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقصر الممدود، والجمع بين لُغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه" (راضي، 1980: 46)، ذلك أن "اللغة في بنيان الشعر تُعدُّ قيمةً إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر القدرة على العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقته الإبداعيَّة نكهة خاصّة، الأمر الَّذي يجعلها في بعض الأحيان طوع يديه، وإن خالفت قواعدها وقوانينها التي وضعت لها في أصل وضع اللغة، إذ إن الأصل أن تتسق طاقة الشاعر الإبداعيَّة وإلهامه الصافي مع نظام اللُّغة والسياق الإيقاعي، فيصبحا صنوَين متآلفين لا يخرج أحدهما عن قانون الآخر ونظامه (كشك، 1983: 95). ومِن خلال هذا المزيج الجديد تُعاد صياغته على نحوٍ يتسم بالجمال والثَّراء.

إن اتِّصال النحو بالنص الشعري يكشف عن وسائله التفسيرية التي تُعين الناظرَ في النصّ الشعري على التوصُّل إلى دلالاته الخافية والوقوف على أسراره الكامنة في بنيته الداخليَّة، لأنَّ النص الأدبي: "فن لغوي قبل كل شيء وبعده، وإنَّ فهمه لن يكون على الصورةِ الصحيحة المفيدة، إلاَّ إذا كان هذا الفهم قائمًا في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلاَّ على بناء جمله المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه" (حماسة، 1996: 249).

فالنص الأدبي ليس إلا مجموعة من الألفاظ والعبارات التي تنتظم في بناء لغوي منظمٍ متناسق، يتناول موضوعًا أو موضوعات عدَّة، في أداء يتميَّز عن النثر والكتابة غير الأدبية بالجمالية، والصور الفنية التي تعتمد على التخيُّل والإيقاع والتصوير والإيحاء والرمز وغيرها (خليل، 1995: 13).

ولا شكَّ أن هناك دراسات قديمة اتَّصلت بالنص الأدبي تتناوله من حيثُ الصِّحة اللغوية، وتحاول أن تستمد منه كثيرًا من الشواهد التي تفيد في مجال الدَّرس النحوي، وأن تتخذه دليلاً على صحة رأيٍ معيَّن أو قاعدة خاصَّة، وهناك دراسات أخرى تجاوزت مسألة الصواب والخطأ، واتصلت بالعملية الإبداعية بدءًا بالمفرد، وصولاً إلى الجملة مع ربطها بالطاقة التعبيريَّة في اللغة من ناحية والطاقة العاطفية في المبدع من ناحية أخرى، انطلاقًا من الحقيقة الفنيَّة للصياغة، وهي كونها تعبر وتؤثر في آن واحد (عبد المطلب، 2004: 82).

ولبيان ما تميز به شعر الخنساء على المستوى التركيبي، سيختار البحث قصيدة شعرية واحدة؛ لتحليل بنيتها التركيبية، وبيان علاقتها بالمعنى، من خلال رصد البنى الجملية، والأساليب النحوية التي يتكون منها خطابها الشعري، وذلك في قولها (الخنساء، 2004: 49-50):

إن كنتِ عن وجدِكِ لم تقصري ... أوْ كنتِ في الأسوةِ لمْ تعذري

فإنّ في العُقْدَةِ من يَلْبَنٍ ... عُبرَ السُّرَى في القُلُص الضُّمّرِ

وصاحبٍ قلتُ لهُ خائفٍ: ... إنّكَ للخَيْلِ بمُسْتَنْظِرِ

إنّكَ داعٍ بكَبيرٍ إذا ... وافَيْتَ أعْلى مرقَبٍ فانْظُر

فآنِسَنْ مِنْ ساعَةٍ فارِسًا يخبُّ أدنى بقعِ المنظرِ

فأولجِ السَّوطَ على حوشبٍ أجرَدَ مثلِ الصَّدَعِ الأعْفَرِ

ففي هذه القصيدة يجد القارئ تنوعًا واضحًا في بنية الجمل الشعرية، وتنوعًا في الأساليب، يعكس قدرة الشاعرة على التعامل مع اللغة، وتوظيفها في خدمة غرضها الشعري، وسيحلل الباحث القصيدة بيتًا بيتًا؛ لبيان ذلك وتوضيحه:

1. إن كنتِ عن وجدكِ لم تقصري أو كنتِ في الأسوةِ لم تعذري"

تركيب "إن كنتِ... أو كنتِ..." يحمل صيغة الشرط التقابلي، ما يتيح للشاعرة التعبير عن حالة نفسية مشوشة ومترددة بين لوم الذات أو تبرير الحزن. كما أن استخدام "وجدكِ" بدل "وجدها" (مثلاً) فيه توجيه مباشر للمخاطبة، ويعزز التأثير العاطفي. وقد أتاح استخدام الشرط المركب تصوير الحيرة والتداخل الشعوري بدقة.

2- "فإنّ في العقدةِ من يلبنٍ عبر السُّرى في القُلُص الضُّمّرِ"

جملة اسمية مؤكدة بـ "إن" لتقرير وجود من يحمل الهم، وكأنها تبرز الشعور الجمعي بالحزن. وقد أدى تراكب الألفاظ: "عبر السري"، "القلُص الضُّمّر" إلى تشكيل صورة صوتية ومشهدية تعكس حجم الإجهاد وكمية المعاناة. وعليه فإن توظيف الجملة الاسمية جاء لتثبيت الحزن كحقيقة، والإيقاع المشهدي يولّد إحساسًا بالشجن والرهبة.

3. "وصاحبٍ قلتُ له خائفٍ: إنك للخيل بمستنظرِ"

تنكير "صاحبٍ" بـ(رُبَّ) المحذوفة يعطي إحساسًا بالعموم أو الغموض، ويُبرز الانفعالات الخاصة دون تسميات مباشرة، وهي تقصد بالتنكير تقليل هؤلاء الأصحاب الَّذي يخافون الحرب فينتظرون الخيل التي

تنجدهم، يدل على ذلك وصف هذا الصاحب بـ"خائفٍ"، كما أنها قد فصلت بين الموصوف (صاحب) وصفته (خائف) بقولها (قلت له) بغرض لفت انتباه المتلقي إلى قولها له، وليس التركيز على وصفه بالخوف؛ لأن معرفة ما قالته له أهم عندها من معرفة المتلقي بصفة ذلك الصاحب. وقد أدى التفكك الظاهري للجملة إلى إبراز الاضطراب النفسي لديها، والرهبة لدى صاحبها.

4. "إنك داعٍ بكبيرٍ إذا وافيتَ أعلى مرقبٍ فانظرِ"

يتشكل البيت من أكثر من تركيب نحوي، ففيه:

- تأكيد بـ"إنك".
- جملة شرطية "إذا وافيت".
- طلب مباشر "فانظر"، وهو أسلوب إنشائي ضمن تركيبة خبرية.
- استخدام "داعٍ بكبيرٍ" فيه اختزال وإيحاء، ما يدل على فخر كبير وشعور دافئ تجاه هذا "المدعو الكبير"، الَّذي لا يمكن أن يكون إلا أخاها صخرًا.

لقد ولَّد التداخل بين الإخبار والطلب توترًا دراميًّا يخدم الجو النفسي المشحون بترقب حصول المعركة، وتصوير المشهد الحربي المرتقب، الَّذي تتوقع فيه الشاعرة النصر لقومها بقيادة أخيها الفارس.

5. "فآنِسَنْ من ساعةٍ فارسًا يخبّ أدنى بقع المنظرِ"

استخدمت الشاعرة العطف بين الجمل الفعلية، حيث ربطت بين البيتين السابق واللاحق بحرف العطف (الفاء) الدال على العطف والتعقيب، فعطفت الجملة الأمرية "فآنسنْ" على الجملة الأمرية (فانظر)، مما يوحي برغبتها في طمأنة هذا الصاحب الخائف؛ يؤكد ذلك قولها (فآنسنْ) الَّذي يعني التماس الأمن والإنقاذ من ذلك الرجل الآتي، فضلا عن تأكيدها الفعل بنون التوكيد الخفيفة؛ بغرض تأكيد طمأنته. والتعبير بـ"يخب" (يمشي بسرعة) في "أدنى بقع المنظر" يوحي بالحركة المفاجئة. وقد أدى المزج بين الإنشاء والخبر إلى تصوير الحالة الشعورية للفارس الشجاع الَّذي أتى مستعدًا للحرب، والصاحب الخائف الَّذي يبحث عن النجدة.

6. "فأولجِ السوطَ على حوشبٍ أجرَدَ مثلِ الصدع الأعفرِ"

تستمر الشاعرة في عطف الجمل الفعلية بعضها على بعض، فقد عطفت الفعل "أولج" على الفعل (يخب) في البيت السابق عن طريق حرف العطف (الفاء) الدال على التعقيب، فهذا الفارس بعد أن أتى مسرعًا على فرسه، قام يضرب فرسه بالسوط ليسرع، مما يشير إلى قوة هذا الفارس، وشدة بأسه، وتلهفه إلى قتال الأعداء، وكذا تصوير قسوة المشهد القتالي.

ولتصوير شجاعة هذا الفارس، وقوته، عمدت الشاعرة إلى وصف فرسه بأكثر من صفة، بغرض إظهار صفاته الجسدية التي تمنح صاحبه التفوق في الحرب، فقد وصفته بأنه (حوشب): أي منتفخ الجبين، و(أجرد): أي أملس، ليس على ظهره شعر؛ كناية عن كمال صحته، وشبهته بـ(الصدع) وهو الوعل المتوسط الحجم؛ كناية عن بنيته الجسدية المكتملة، و(الأعفر) وهو ما علا بياضه حمرة. وهذه الصفات لا شك أنها تدل على قوة الفرس، وشجاعة الفارس، مع توظيف للصور البصرية والحركية.

مما سبق نستنتج أن البناء اللغوي في هذه الأبيات:

- ليس مجرد قواعد، بل هو قالب تعبيري يجسد شعور الخنساء بالفقد والحزن من جهة، وشعورها بالفخر بشجاعة أخيها ونجدته ووفائه.
- النحو لم يكن زينة، بل وسيلة دقيقة لخلق إيقاع شعوري، وتأثير بلاغي، وتصوير للحالة النفسية المختفية خلف تلك الألفاظ والجمل.
- الخنساء توظف إمكانات النحو لصالح الكثافة التعبيرية والتأثير الإيحائي، مما يجعل شعرها أنموذجًا حيًّا لتطبيق النظرية في الواقع الشعري.

المبحث الرابع: المستوى البلاغي:

ويشتمل على الأساليب البيانية التي تشكل الصورة الفنية في الخطاب الشعري، وسوف يقتصر البحث على أبرز هذه الأساليب، وهي: الاستعارة، والكناية، والتشبيه، وبيانها على النحو الآتي:

1. **الاستعارة:** الاستعارة لغةً هي: رفعُ الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، كأن يُقال: استعرتُ من فلان شيئاً، أي حوَّلتُه من يده إلى يدي، وهي مأخوذة من العارة، أو العارية (الأزهري، 2001: 105/2).

أمّا اصطلاحاً، فهي من علوم البلاغة المُتعلِّقة بعلم البيان، وتعرف في اصطلاح البيانيين بأنَّها: استعمال كلمة أو معنى لغير ما وُضِعت له في اصطلاح المتكلمين؛ لوجود شبه بين الكلمتين، مع قرينة صارفةٍ عن إرادة المعنى الموضوع له في الأصل ؛ وذلك بهدف التوسُّع في الفكرة، أو أنّها تشبيه حُذِف أحدُ طرفيه (الميداني، 1996: 229/2)، كقول الشاعر: " إذا المنية أنشبت أظفارها"؛ إذ إنّ كلمة المنيّة التي تعني

الموت ليس لها أظفار، لكنه شبهها بالوحش الَّذي له أضفار، وقد حُذِف هنا المُشبَّه به وهو الوحش، وطُبّق فنّ الاستعارة باستخدامه كلمة لغير ما نستخدمها عادةً. (عتيق، 1985: 11/2، 173–175).

إذن، الاستعارة هي استخدام لفظ في غير معناه الحقيقي لعلاقة يشترك فيها المعنى الحقيقي والمجازي.

وقد استعانت الخنساء بهذا اللون البلاغيّ للتعبير عما يجيش في نفسها، وحاولت تلوين نصها بهذا اللون البلاغي، وقد استطاعت الخنساء أن توظف الاستعارة مع عددٍ من التقنيات التعبيريَّة، توظيفًا إبداعيًّا صبغ لغتها ديناميكية لافتة ومدهشة، تجاوزت بها التعبير العادي؛ لُتحلق في سماء الإبداع بخاطبِ شعريٍّ امتلكت الواقع، واختزل الوجود، ذا دلالات عميقة وخصبة، مما جعله ذا قدرةٍ فاعليّة على تحريك مشاعر المتلقي، وتفاعله مع قصائدها.

ومما ورد منها عند الخنساء قولها: (الخنساء، 2004: 100):

حَديدُ السّنانِ ذَليقُ اللّسانِ يُجازي المَقارِضَ أمثالَها

ففي البيت استعارة إذ شبّهت الشاعرة اللّسان بالحديد السّنان (الحديد ذو السن الحادّ)، وفيه إشارة إلى قوة اللسان وقسوته في المواجهة أو الردّ، دون ذكر الحديد مباشرة وإنما أُطلق لفظ الحديد على صفة اللّسان.

ومنه أيضا قولها (الخنساء، 2004: 100):

سأحْمِلُ نَفسي على آلَةٍ فإمّا عَلَيْها وإمّا لهَا

فكلمة "آلة" استعارة لما يستخدم من وسيلة أو أداة في القتال أو الصراع، أي يحمل نفسه على القوة أو العزيمة.

ومن الاستعارات الموحية قولها (الخنساء، 2004: 60):

أقول لما جاءني هُلكُه وصرَّح الناسُ بنجوى السِّرارْ

أُخَيَّ! إمَّا تَكُ ودّعتنا وحال من دونك بُعدُ المزارْ

تتجلى الاستعارة في هذين البيتين في قول الشاعرة: (جاءني هلكه، حالَ بُعدُ المزار)، حيث جعلت من الهُلك، وهو أمر معنوي، كائنًا حيًا، أو إنسانًا يدرك ويتحرك ويتصرف كالإنسان، وقد أدت استعارةُ المجيء

للهلك إلى تصوير حجم المصيبة التي نزلت بها، وتضخيمها، فالهلك الَّذي جاء إليها جعلها تصرخ وتنادي أخاها. كما أنها شخصت (بُعد المزار)، وهو أمر معنوي أيضًا فخلعت عليه صفات الإنسان المدرك لما يفعل، فهذا البُعد هو الَّذي حال بينها وبين أخيها صخر، وصنع حاجزًا حصينًا بينهما لا يمكن التقاؤهما من بعده، وقد صورت الاستعارة هنا حالة اليأس والقنوط من عودة أخيها بعد موته، واستحالة لقائهما.

وكذلك قولها (الخنساء، 2004: 94):

بكت عيني وحُقّ لها العويلُ وهاضّ جناحيَ الحدثُ الجليلُ

فقدتُ الدهرَ كيف أكَلَّ ركني لأقـــــــوام مودتـــهم قلـــــيلُ

تتمثل الاستعارة في هذا البيت في قول الخنساء: (وهاضّ جناحيَ الحدثُ الجليلُ)، المتضمن استعارتين: الأولى، وتتضح من خلال إضفاء صفات الحيوان على الإنسان، والثانية، تتضح من خلال إضفاء صفات الإنسان على الأمر المعنوي المجرد. ففي الاستعارة الأولى استعارت الشاعرة لنفسها جناحا، مع أن الجناح في الأصل للطائر، واستعارت للحدث الجليل –وهو أمر مجرد– القدرةَ على الهيض، وهو كسر الجناح بعد انجباره، وشفائه من كسر سابق، وهذا الفعل هو من صفات الإنسان، ولكنَّ الشاعرة استخدمت هاتين الاستعارتين ووظفتهما توظيفا موفقا في تصوير مصائبها المتوالية، التي ما إن تتخلص من إحداها إلا وحلَّت بها مصيبة أخرى، فأصبحت بعد فقد أخيها عاجزة ضعيفة منكسرة، فحالها كحال الطائر الَّذي ما إن ينجبر جناحه المكسور حتى ينكسر مرة أخرى، فيصبح عاجزا عن الحركة والطيران.

ولا شكَّ أنَّ الخيل داخل نطاق الاستعارة عند الخنساء باعتبارها مظهرًا من مظاهر التباهي والتفاخر والتنافس، فبها نالوا الغنائم، وطلبوا ثأرهم، واتخذوها معاقل تقيهم غارة خصومهم، فذهبت الخنساء تستعير لخفة حركتها صورة "السابح "، ومن ذلك قولها: (الخنساء، 2004: 52):

يَرْدِي بهِ في نَقْعِها سابِحٌ أَجْرَدُ كالسَّرحانِ ثَبْتُ الحِضَارْ

فالعدو حركة سريعة على الأرض، والسباحة حركة في الماء، ولما كان حال الفرس في عدوه شبيهًا بحالة السابح السريع في الماء، يستعار له صفة (السابح)؛ لذلك استعارت الخنساء السبح لجري الفرس، وكلُّ هذه الاستعارات تعكس أصالة الفرس وعراقتها.

ولم تتوقف عند هذا الحدِّ، بل قامت بتجسيد الموت وتشخيصه، وإبرازه في صورٍ حسيَّة، ولكن مع اختلاف الحال والمقام، فالموت له وسائل وأسلحة كالصائد، وهي الحبال يلفها حول من أراد أن يوقعه في شراكه، فلا يجد سوى صخرٍ يستغيث ويستجير به، فمن ذلك قولها: (الخنساء، 2004: 316):

كَم مِن مُنادٍ دَعا وَاللَيلُ مُكتَنِعٌ نَفَّستَ عَنهُ حِبالَ المَوتِ مَكروبِ

ترثي الخنساء في البيت السابق أخاها صخرًا، في ثوبٍ من الافتخار، بتعديد أوصافه الحميدة، ومزياه الفريدة، فتسأل نفسها: كم من منادٍ دعا؟ كم من مستغيث دعاك في جوف الليل؟ فاستجبت له، وفرَّجت عنه كربته مهما كانت، فذهبتْ تستعير _ على سبيل الاستعارة التصريحية _ الحِبال لأسباب الموت مع اختلافها وتنوعها، والاستعارة هناُ تبرز قدرة صخر الفائقة في الاستجابة والتنفيذ، حتَّى كأنَّ أسباب الموت– وهي أمور معنوية– يمسكها صخر بيده، ويفكُّ منها صاحبها.

2– **الكناية**

الكناية لغة: ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وهي مصدر كنيت، أو كنوت بكذا، إذا تركت التصريح به (الجوهري، 1987: 2477/6).

واصطلاحًا: لفظ أريد به غير معناه الَّذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، نحو: «زيد طويل النجاد» تريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها بشيء تترتب عليه وتلزمه؛ لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذًا المراد طول قامته، وإن لم يكن له نجاد، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقي (الصعيدي، 2005: 538/3). ومن هنا يُعلم أن الفرق بين الكناية والمجاز صحة إرادة المعنى الأصلي في الكناية دون المجاز، فإنه ينافي ذلك.

إذن فالكناية هي التعبير عن المعنى بصورة غير مباشرة بلفظ يدل على معنى آخر مرتبط به. وقد استخدمت الخنساء، هذا الأسلوب البياني؛ للتعبير بشكلٍ غير مباشرٍ عن مشاعرها، وعواطفها، ومكنونات نفسها،

والأزمات والهموم التي تعيشها، وقد برزت بشكل جلي عند الشاعرة، فوجدت فيها قدرة رمزيَّة في الدلالة على المعنى، فتمكنت من التعبير عن أمور تتحاشى الإفصاح عنها.

ومن تلك الكنايات التي وردت في شعرها، قولها (الخنساء، 2004: 94):

على نفـــــر هُمُ كانوا جناحي عليــهم حين تلقـــــاهم قبولُ

فذكرّني أخي قومـــــا تولوا عليَّ بذكـــرهم ما قيـــلَ قيلُ

معاويةَ بنَ عمرو كان ركـني وصخـــرا كان ظلهـــم الظليلُ

في هذه الأبيات تتجلى الكناية في الكلمات (جناحي، ركني، ظلهم الظليل)، حيث استخدمتها الشاعرة للتعبير عن المكانة الكبيرة، والمنزلة الرفيعة التي كان يحظى بها أخواها في قومهم، والحماية التي كانت تحظى بها الشاعرة في كنف أخويها.

فقد كنَّتْ عما كان يقدمه له أخواها في حياتهما بالجناح وبالركن، فكانا لها بمنزلة الجناح من الطائر؛ لأنَّ الجناح مصدر قوة الطائر، وأداته التي بها يستطيع الطيران، كما كانا لها بمنزلة الركن من البناء؛ الَّذي يعدُّ الجزء الأهم فيه، والعنصر الَّذي تستند عليه بقية مكوناته، كما أنهما كانا المرجع والسند والحامي بالنسبة لقومهم، فهما كالظل الوارف الَّذي يلجأ إليه الناس من لفح الشمس، وحرِّ الهجير.

وقد عدلت الشاعرة عن التصريح بهذه المزايا والمكانة الرفيعة التي كانت لأخويها عندها وعند قومها، إلى الكناية عنها عن طريق تلك الألفاظ، التي أفادت زيادة في القوة التعبيرية، وتكثيفا دلاليا.

ونجد الخنساء تستخدم الكناية في الرثاء، لإظهار صفات أخيها المرثي وتأكيدها، فتقول: (الخنساء، 2004: 45):

صُلب النَّحِيزةِ وهَّابٌ إذا مَنَعُوا وفي الحروبِ جريءُ الصَّدرِ مِهْصَارُ

"صُلب النَّحِيزةِ وهَّابٌ إذا مَنَعُوا" كناية بأنَّه شديد العزيمة، وصعب المراس، وأنَّ له هيبة ووقاراً، خاصةً عند منع الآخرين له، فهو يأخذ بحقه ولا يتنازل عنه بسهولة.

"وفي الحروبِ جريء الصدرِ مِهصار" كناية عن شجاعته واندفاعه في القتال. فهو يمتلك قلباً جريئاً، لا يهاب مواجهة الأعداء، ويتميز بجرأةٍ لا تعرف الخوف أثناء الحروب.

وتظهر الخنساء صفة الكرم في أخيها، من خلال كناية واضحة، في قولها: (الخنساء، 2004: 45):

طَلْقُ اليدينِ بِفِعلِ الخيرِ ذو فَجَرٍ ضَخْمُ الدَّسِيعةِ بالخيراتِ أَمَّارُ

وقولها:"طَلْق اليدينِ" كناية عن كرمِ أخيها صخر وجودهِ، وأيضًا قولها: "ضخْم الدسيعةِ" كناية عن كرم صخر الواسع، وخلقه في إدارة هذا الكرم، بطريقةٍ لا تحطُّ من مشاعر الفقراء، ونلحظ أنَّ أخاها صخرًا على أهبة الاستعداد لتحمل كلِّ أعباء الحياة، من أجل أن ينعم ضيفُه الَّذي يكرمه بحياة هانئة سعيدة.

وفي قولها: (الخنساء، 2004: 99):

لِتَبْكِ عليكَ عيالُ الشِّتاءِ إذا الشَّوَلُ لاذتْ مِنَ الشَّمألِ

كنَّت الخنساء بإذا المضافة إلى الجملة الَّتي تليها عن شدَّة البرد في الشتاء. والكناية أدلُّ على غرض الشاعرة من التصريح؛ لأنَّها تدلُّ على أمرين: شدة الجوع حيث يقلُّ القوت في الشتاء، وقلة المساعد في برد لا تقدر على تحمله النوق فتستتر من الرياح الشمالية.

وبهذه الكناية تشير الخنساء إلى أنَّ صخرًا كان يطعم الفقراء في أشدِّ أيام الشتاء؛ حيث لا ناصر لهم ولا معين؛ فتطلب منهم أن يبكوا عليه حينما يدخل الشتاء ولا يرونه، ولا من ينقذهم من جوعهم، فينجيهم من الهلاك.

وفي قولها: (الخنساء، 2004: 71)

عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ لِيَومِ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ

وَلِلخَصمِ الأَلَدُّ إِذا تَعَدّى لِيَأخُذَ حَقَّ مَظلومٍ بِقِنسِ

يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ

وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي

فَلا وَاللهِ لا أَنساكَ حَتّى أُفارِقَ مُهجَتي وَيُشَقُّ رَمسي

تستعمل الخنساء الكناية لتدلَّ على صفات أخيها صخر، ففي البيت الأول تستعمل الكناية لتخبر المستمع أنَّ أخاها صخرًا كان شجاعًا ذا بأسٍ شديدٍ في المعارك، والذَّود عن قبيلته وأهله، وفي البيت الثاني تريد أن تخبر أنَّ صخرًا عادل لا يرضى بالظلم، وفي البيت الثالث تقول الخنساء إنّ صخرًا شجاعًا فتذكره عند طلوع الفجر وهو وقت بداية الحروب، وتذكره عند المغيب وهو وقت العودة من المعارك وإكرام الضيوف.
وفي البيت الرابع كناية عن شدَّة حزنها على أخيها، فهي لولا التأسي بغيرها لقتلت نفسها.
وفي البيت الأخير كناية عن شدَّة تعلقها بأخيها، فهي لن تنساه ما دامت على قيد الحياة.

4- **التشبيه:** التشبيه لغة: التمثيل، يقال: شبهت هذا بهذا تشبيهاً أي مثلته به، والشِّبْهُ والشَّبَهُ والشبيه: المثل والجمع أشباه (ابن منظور، 1994: 3/503-505). وتشابها واشتبها: أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا (الفيروز ابادي، 2005: 1247).

وأما في الاصطلاح: فإن التشبيه في الأصل يعني الاشتراك في صفة أو صفات بين شيئين، ولا يتطابقا تمام الانطباق، وإلا صارا شيئا واحدا. قال قدامة بن جعفر: (وأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيما يدني بهما إلى حال الاتجاه) (ابن جعفر، 1885: 122).
ومما جاء من التشبيه لدى الخنساء قولها (الخنساء، 2004: 46):

وإن صخرًا لتأتمُّ الهُداةُ به كأنه علم في رأسه نارُ

تلجأ الشاعرة في إبراز الصورة الفنية في شعرها إلى استعمال الأدوات والوسائل البيانية التي توضحها، وتبرز جمالياتها، بأسلوب فني يزيد من تثبيت الصورة في ذهن المتلقي، فحين أرادت أن تتحدث عن ذيوع شهرة مرثيها، وانتشار صيته بين العرب استعملت التشبيه، حيث شبهت أخاها بالجبل العظيم الَّذي يُرى من كل مكان، ولم تكتفِ بهذا، بل أضافت مشهد النار التي تشتعل في رأسه؛ ليراه السائر في النهار، والساري في الليل؛ حتى أصبح قولها: "علم في رأسه نار" مثلاً يُضرب في ذيوع الشهرة.
ومنه أيضا قولها (الخنساء، 2004: 59):

يا لهفَ نفسي على صخر إذا رُكبتْ خيلٌ لخيلٍ كأمثالِ اليعافيرِ

تتذكر الخنساء هنا أفعال أخيها صخر في معاركه مع أعدائه، فتصورها تصويرًا بديعًا عن طريق التشبيه؛ بغرض تقريبها إلى الأذهان، وتعرضها في قالب فني يزيد من جمال المشهد، ويضفي عليه طابع الحركة والكر والفر في ميدان المعركة، حيث شبهت تراكب الخيل وسرعتها ورشاقتها ومناورتها في المعركة بسرعة اليعافير (الظباء) ورشاقتها وخفتها، لأن الظباء معروفة بالسرعة والخفة والرشاقة.

ومن التشبيهات التي وردت في شعرها أيضًا قولها (الخنساء، 2004: 60):

والخيلُ تعثر بالأبطال عابسةً مثلَ السراحينِ من كابٍ ومعفورِ

استعملت الشاعرة هنا أداة التشبيه (مثل) لتصور مشهدًا من مشاهد الحرب التي كان يشارك فيها أخوها صخر، ساعية إلى الافتخار بشجاعته وشدة بأسه وفتكه بأعدائه، من خلال تصوير سقوط خيول العدو بفرسانها في ميدان المعركة، بسقوط الذئاب التي كُبَّت على وجوهها في التراب وتعفرت به؛ مما يوحي بقوة فتكه بأعدائه، وانتصاره عليهم.

نتائج البحث:

لقد تناول هذا البحث الخطاب الشعري عند الخنساء من خلال دراسة منهجية تسلسلت من التعريف النظري بمفهوم الخطاب الشعري وعناصره، إلى تحليل نماذج مختارة من شعر الخنساء، صوتيًا، وتركيبيًا، وبلاغيًا؛ لاستكشاف ملامح تجربتها الشعرية، وقد توصل الباحث إلى ما يأتي:

- أن الخطاب الشعري عند الخنساء يتأسس على عاطفة صادقة قوية، تنطلق من تجربة شخصية مؤلمة، وهو ما منح شعرها صدقًا أثّر في المتلقي وأكسبه خلودًا في التراث العربي.
- أن عناصر الخطاب الشعري عندها متكاملة، حيث تتآزر الصورة واللغة والبنية الإيقاعية لتخدم المعنى وتعبّر عن المشاعر بفعالية.
- أن الحزن في شعر الخنساء ليس مجرد مضمون موضوعي، بل هو بنية خطابية متكررة، تتحقق من خلال الأساليب والصور المتواترة، مما يدل على وعي فني وإن كان عفويًّا في بعض المواضع.
- أن البناء اللغوي في شعرها يؤثر في المعنى تأثيرًا مباشرًا، ويُسهم في تجسيد الانفعال، إذ تُوظَّف التراكيب النحوية بمرونة تعبّر عن الحزن والتحسر دون أن تُضعف البناء الشعري.
- أن الخنساء استطاعت أن تمزج بين البساطة والبلاغة، فشعرها لا يعتمد على الغموض أو التكلف، بل يأتي تلقائيًّا لكنه غني بالإيحاءات البلاغية والصور المؤثرة.

- أظهر البحث قدرة الخنساء، من خلال خطابها الحزين، على التعبير عن معاناة فقد الأخ بأدوات فنية مؤثرة، امتزجت فيها العاطفة الصادقة بالتشكيل البلاغي الدقيق، حيث تكررت الصور والأساليب التي تعكس عمق الجرح وحرقة الفقد، وأدّت وظيفة معنوية وجمالية في آنٍ معًا.
- أبان التحليل البلاغي والصوتي عن براعتها في استخدام التشبيه، والاستعارة، والإيقاع الداخلي والخارجي، وكلها عناصر عزّزت البنية الدلالية لنصوصها.

قائمة المصادر والمراجع:

- أخذاري، بكاي (2007م). تحليل الخطاب الشعري. وزارة الثقافة: الجزائر.
- الأزهري(2001م). تهذيب اللغة. ط1، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- بوقرة، نعمان (2009م). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب. ط1، جدارا عمان: للكتاب العالمي للنشر.
- ابن جعفر، قدامة (1885م). نقد الشعر. ط1، قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
- الجوهري (1987م). الصحاح. ط1، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين.
- حماسة، محمد (1990م). الجملة في الشعر العربي. ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- حماسة، محمد (1996م). بناء الجملة العربية. ط1، القاهرة: دار الشروق.
- حميد، رضا (1995م). "الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري"، مجلة الحياة، تونس، ع (69).
- خليل، إبراهيم (1995م). النص الأدبي: تحليله وبناؤه. ط1، عمان، الأردن.
- الخنساء (2004م). ديوان الخنساء. ط2، اعتنى به وشرحه: حمد وطمّاس، بيروت – لبنان، دار المعرفة.
- الخوالدة، فتحي رزق (2009م). تحليل الخطاب الشعري. ط1، عمان: أزمنة للنشر والتوزيع.
- راضي، عبد الحكيم (1980م). نظرية اللغة في النقد العربي. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- زايد، على عشري (1999م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط4، مكتبة الشباب.
- الزمخشري(1998م). أساس البلاغة. ط1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، بيروت: دار الكتب العلمية.

- ابن سلام (د.ت). طبقات فحول الشعراء، المحقق: محمود محمد شاكر، (د.ط)، جدة: دار المدني.
- ابن سلامة، إكرام (2009م). المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم. جامعة منتوري: الجزائر.
- سيبويه (1991م). الكتاب، ط1، بيروت: دار الجيل، 26/1.
- الشايب، أحمد (1994م). أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية.
- شنوان، يونس (1977م). "الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي". مجلة دراسات أندلسية، ع (18) جوان.
- الصعيدي، عبد المتعال (2005م). بغية الإيضاح في علوم البلاغة. ط17، القاهرة: مكتبة الآداب.
- الصفار، ابتسام مرهون. وحلاوي، ناصر (1900م). محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، المؤسسة اللبنانية للكتاب الأكاديمي.
- ضيف، شوقي (1987م). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط11. دار المعارف.
- ضيف، شوقي (2004). في النقد الأدبي. ط9، دار المعارف.
- عبد المطلب، محمد (2004م). "جدلية الإفراد والتركيب". ط2. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
- عتيق، عبد العزيز (1985م). علم البيان. بيروت: دار النهضة العربية.
- عزي، رشيد (2008م). إشكالية المصطلح في المؤلفات العربية: تحليل الخطاب أنموذجاً. الجزائر: معهد اللغات والأدب العربي.
- عصفور، جابر (1995). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. المركز الثقافي العربي.
- علميي، عبد القادر (2014م). الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح الدلالي. قراءة في شعرية الإضمار، المعهد العالي للغات، تونس، 3(1) 43
- عمايرة، موسى (2000م). مقدمة في اللغويات المعاصرة. ط1، عمان: دار وائل للنشر.
- العموش، خلود (2018م). وصايا الهداء عند الأمهات في التراث العربي حتى القرن الرابع الهجري دراسة في تحليل الخطاب. مجلة أم القرى، ع (22) 26.
- العمري، محمد (1990م). تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء.

- الفيروزآبادي (2005م). القاموس المحيط، ط8، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، بيروت – لبنان: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
- قطاف، سارة (2012). الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع. رسالة ماجستير. إشراف: جودي مرداسي. جامعة الحاج الخضر، الجزائر، ص19.
- كشك. أحمد (1983م). القافية تاج الإيقاع الشعري، مكتبة دار العلوم.
- مانغونو، دومينيك (2008م). المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ط1، ترجمة: محمد يحياتن، الجزائر: الدار العربية للعلوم.
- ابن منظور(1994م). لسان العرب، ط3، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، بيروت: دار صادر.
- الميداني، عبد الرحمن (1996م). البلاغة العربية. ط1، دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشامية.
- نازك الملائكة (2005م). قضايا الشعر المعاصرة. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
- ناصف، مصطفى (1981م). النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز"، مجلَّة فصول، ع (3) أبريل.
- الواد، حسين (1991م). مدخل إلى شعر المتنبي، تونس: دار الجنوب للنشر.
- واصل، عصام (2023). رواية (بلاد القائد): دراسة في ضوء سيمياء العواطف، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية، ع (33) https://doi.org/10.55074/hesj.vi33.840