الخصائص الأسلوبية
في خطبة السيدة الزهراء عليها السلام

المدرس الدكتور
طلال خليفة سلمان
جامعة بغداد ـ كلية التربية للبنات

الخصائص الأسلوبية في خطبة السيدة الزهراء عليها السلام

المدرس الدكتور
طلال خليفة سلمان
جامعة بغداد ـ كلية التربية للبنات

المقدمة:ـ

تمثل الخطابة رافداً مهماً من روافد الأدب العربي، منذ عصوره الأولى، وتمثل خطبة السيدة الزهراء نصاً مهماً وأثراً متميزاً من آثار الخطابة في العصر الإسلامي، ولأهمية هذه الخطبة في تاريخ الأدب في العصر الإسلامي، ولدورها المهم في إظهار الخصائص العامة للخطابة في ذلك الوقت، فضلاً عن تعدد الموضوعات التي عالجتها، وتنوع البنيات الأسلوبية التي ظهرت فيها، فقد ارتأيت أن تكون مجالاً لهذه القراءة الأسلوبية التي تحاول سبر أغوار الخطبة، والتعمق في الحفر فيها، وبيان الإيحاء الصوتي، وتشكلات الصورة التي ظهرت في الخطبة.

انصب اهتمام الدراسة على مستويين من مستويات الدراسة الأسلوبية، هما المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، وقد عنيت الدراسة في المستوى الصوتي، بدراسة الإيحاء الصوتي في الخطبة، عبر تمظهراته المختلفة، فدرست الإيحاء الصوتي المجرد عن التركيب، ودرست التقنيات الصوتية التي كانت مؤثرة في الخطبة وهي التوازي والسجع، ثم درست إيحائية الحروف الصوتية، وأثرها في جذب انتباه المتلقي، وفي التنفيس عمّا في قلب الزهراء من أحزان وآلام.

عنيت الدراسة في المستوى الدلالي بدراسة تشكلات الصورة في الخطبة، وقد وجدنا عبر دراسة الاستعارة والكناية والمجاز، إنّ الزهراء كانت دقيقة في

تصوير الصور المتنوعة، وواعية لأهمية هذه التقنية التصويرية في التأثير في المتلقي، وجذب انتباهه. وقد تعددت الصور التي ظهرت في الخطبة وتنوعت، فكانت تلتقط لنا صوراً من حياة الإنسان العربي الصحراوية، وما انمازت به هذه الحياة، كما نرى المشاهد الكثيرة للبيئة العربية الصحراوية، ومنها مشاهد وصور الإبل والنباتات الصحراوية، فضلا عن تصوير عادات العرب وطبائعهم التي امتازوا بها. وهي صور تنبض بالحركة والحيوية، وتمارس تأثيراً في المتلقي.

إنّ الناظر إلى خطبة السيدة الزهراء، والدارس لها يرى أنّها تمثل أثراً مهماً، وعلامة بارزة من علامات الخطاب النسوي في عصر صدر الإسلام، وتمثل إشارة متميزة ومبكرة إلى أهمية أن تعي المرأة دورها في المجتمع الذكوري، وتسعى إلى المطالبة بحقوقها بكل الوسائل المتاحة، كما أنّها تشكل ملمحاً من ملامح الأدب النسوي في ذلك العصر، ثم بعد هذا وذاك فإنّ الخطبة تعدّ مصدراً مهماً من مصادر دراسة أدب المرأة وبلاغتها في عصر صدر الإسلام.

إنّ المرأة في التراث الأدبي العربي ((لم تكن مهملة ـ كما يزعم البعض ـ وإنّما كان يُنظر إليها، وإلى نتاجها الأدبي نظرة احترام، ويبدو ذلك واضحاً من خلال اهتمام الأدباء القدامى بجمع ما قالته المرأة من شعر أو نثر؛ لتتناقله الأجيال من عصر إلى عصر))[1]، وليعكف الدارسون على دراسته، واستكناه خصائصه التي انماز بها، وما كتاب بلاغات النساء إلا مصداق لهذا الكلام، فضلاً عن غيره من الكتب التي امتلأت بألوان شتى من الأدب النسوي، شعراً كان أم نثراً.

سوف ننتهج خطوات المنهج الأسلوبي في دراستنا هذه؛ لأنّ هذا المنهج له القدرة على استكناه ميزات النص المدروس، وله القابلية على سبر أغواره، والتعمّق في الحفر فيه، فالباحثون اليوم يعدّون الانزياحات في النسيج الكتابي

الأدبي للنص هي التي تعكس هذه المؤشرات الدالة، وهنا تتكشف مجالات كل من البلاغة والأسلوبية، وآثار كلّ منهما في الكتابة الأدبية للنصّ؛ ((وذلك أن الأسلوبية تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي فرادتها، بينما تظل البلاغة عند قواعديتها، فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة))[٢].

إنّ منهج الدرس الأسلوبي انتقل من محور الجمع والتبويب إلى محور التحليل واستنباط القوانين، وهذا يعني انه انتقل من الشيء إلى ما به يتخلّق فيحدث فيكون، كما أنه درس يعمل على إثارة الأسئلة وطرحها، وليس درساً يقرر الحقائق ويثبتها فقط، وإنّ أمراً كهذا يدل على أنه نتاج عقلانية تبحث عن نفسها، ليس في الأعراف والتقاليد والثوابت والمألوف، ولكن في خلخلة الأعراف والتقاليد والثوابت تارة، وفي الوقوف على المنزاح وغير المألوف تارة أخرى. وفضلاً عمّا تقدم فإنّ الأسلوبية اليوم ((هي دراسة للغة، وهي أيضاً دراسة للكائن المتحوّل باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الابداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي... كما نفهم أنها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبتته الكتابة إلى الأبد، ولحظات لا يحاط بها من خلال أعمال تم انجازها وبشكل نهائي))[٣].

ستتمحور دراستنا هذه حول مستويين من مستويات الدراسة الأسلوبية، هما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وسوف نركز في المستوى الصوتي على دراسة الايحاء الصوتي في الخطبة، في حين سوف نعنى في المستوى الدلالي بدراسة تشكلات الصورة في الخطبة؛ لأنّ هذا المستوى يعنى في ميدان الدراسات الأسلوبية بدراسة التغيّرات الدلالية ومن التغيّرات الدلالية الصورة المجازية. أمّا المستوى التركيبي في الخطبة، فإننا لن نتناوله بالدراسة؛ لأنّه قد درس في بحث منشور تحت عنوان (البنى التركيبية في خطبة الزهراء)[٤].

الإيحاء الصوتي في خطبة الزهراء.

بدايةً، لا بدّ لنا من استكناه معنى الإيحاء، فهو مشتق من مادة وحي، ((وأصل الوحي الإشارة السريعة، ولتضمّن السرعة. قيل: أمر وحْيٌ وذلك يكون بالكلام على سبيل الرمز والتعريض، وقد يكون بصوت مجرّد عن التركيب، وبإشارة ببعض الجوارح، وبالكتابة))[٥]، ومنه الإيحاء و ((هو الإشارة بكلام خفي يؤثر في المخاطب))[٦].

إنّ التأمل في فحوى التعريفين يظهر لنا أن الإيحاء يجري بأكثر من طريقة، ومن طرقه المهمة، طريقة الإيحاء بالصوت سواء أكان مجرّداً عن التركيب النحوي أم كان مركباً في جمل تامة من حيث التركيب والدلالة. أمّا فائدته فهي التأثير في المتلقي؛ من أجل إفهامه فحوى الرسالة التي يريد منتج النص إيصالها إليه، والتأثير فيه من خلالها.

إنّ النصّ سلسلة من الأصوات المتتابعة والمتراكبة مع بعضها، ينبعث عنها المعنى[٧]، وتسهم هذه الأصوات في إيجاد قواعد للتناسب فيما بينها، وبين البناء اللغوي التركيبي ودلالة السياق، كما أنّها تسهم في عملية الايحاء الصوتي الذي يجذب انتباه المتلقي، ويحقق قصدية منتج النص في الإفهام والفهم.

يحتل الصوت أهمية كبيرة في مراعاة المواقف المصوّرة، فاختيار الكلمة ذات الايقاع الصوتي المناسب للموقف، واختيار التركيب يتسق مع موضوع النص فقد وظّفت طبيعة الأصوات لتجسيم المواقف النفسية والانفعالات كالفرح والحزن والخوف والتعجب، والشعور بالظلم والغبن، وغيرها من الانفعالات، ((وينبغي ألا نغفل أن تعبيرية الحروف هي ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة، والايقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها عملية الايحاء))[٨] والتأثير في المتلقي.

ومادمنا قد أتينا على ذكر الايقاع الصوتي، فلا بأس من بيان معناه؛ لأهميته في عملية الإيحاء الصوتي. فهو يعني اتفاق وتدقق الأصوات في بناء النصوص والعناصر اللغوية وانتظام الجمل المكوّنة لها، فهو يشمل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للعمل الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي.

إذا يممنا أبصارنا صوب خطبة السيدة فاطمة الزهراء عليها السلام، لنستكنه الإيحاء الصوتي الذي تمظهر فيها، فإننا سنجد الزهراء قد اعتمدت على الإيحاء الصوتي، والمؤثرات الصوتية بشكل كبير؛ لإدراكها أهمية المؤثر الصوتي في أثناء إلقائها للخطبة ولتؤثر في سامعيها، ولاسيّما وإن الموقف الذي كانت فيه يستدعي التأثير في السامعين؛ لأنّها خرجت وخطبت تلك الخطبة؛ لتطالب بحقها، ولتعلن موقفها من الأحداث التي حدثت، ولتظهر حزنها وآلامها بعد وفاة أبيها صلى الله عليه وآله، ومن الطبيعي أن تسعى في موقف كهذا إلى التأثير بمختلف المؤثرات سواء أكانت على مستوى الصوت أم على مستوى التركيب أم الدلالة.

وظّفت الزهراء عليها السلام الصوت مؤثراً مهماً في السامعين، وموحياً بعمق آلامها ومظلوميتها وأحزانها، قبل شروعها بالخطبة، وقبل نطقها بأي كلمة، مما يدل على قوة المؤثر الصوتي، وقوة إيحائية الصوت عند المتلقين، ودرجة تلقيهم العالية لهذا المؤثر المهم، إذ تروي الكتب التي أوردت الخطبة حدث ذهابها إلى المسجد، ووصولها إليه، حتى ((نيطت دونها ملاءة، فجلست، ثم أنّت أنّة أجهش القوم لها بالبكاء فارتج المجلس، ثم أمهلت هنيئة حتى سكن نشيج القوم، وهدأت فورتهم، افتتحت الكلام بحمد الله والثناء عليه والصلاة على رسوله، فعاد القوم إلى بكائهم، فلمّا أمسكوا عادت في كلامها))[٩].

يقول السيد محمد كاظم القزويني معلقاً على هذا الموقف: ((فلا عجب أن

هاجت بها الأحزان، وأنّت أنّة. إنني أعجز عن التعبير عن تحليل تلك الأنة، ومدى تأثيرها في النفوس. أنّة واحدة فقط ـ بلا كلام ـ تهيّج عواطف الناس، فيجهش القوم بالبكاء. أنا ما أدري ما كانت تحمل تلك الأنّة من المعاني؟ ولماذا أجهش الناس بالبكاء؟ وهل الأنة الواحدة تُبكي العيون، وتُجري الدموع، وتحرق القلوب؟ هذه ألغاز لا أعرف حلها، ولعلّ غيري يستطيع حلّ هذه الألغاز))[١٠].

ولكي نحاول الإجابة على أسئلة السيد القزويني، فإنّ علينا الرجوع إلى تاريخ تلك الحقبة، وذلك الحدث، والتأمل فيه وفي سياق الأحداث التي سبقته، فقد كانت أحداثاً تبعث على الشعور بالحزن واللوعة والألم في قلب الزهراء، وما أنّتها تلك إلا بسبب تراكم الحزن في قلبها من ناحية، وبسبب دخولها إلى مسجد أبيها صلى الله عليه وآله وتذكرها إياه، وحنينها لأيامها التي قضتها في كنفه، من ناحية أخرى، فضلاً عن رغبتها في التأثير في حشد الناس الذي حضر إلى المسجد، ليستمع كلامها، ويتفاعل معها، ويتألم لألمها، ويحزن لحزنها. والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا السياق مفاده: هل كانت أنّة الزهراء بقصدية منها أو أنّها لم تتمالك مشاعرها فأنّت تلك الأنّة؟ وهل حققت الأنّة الهدف المرجو منها؟ إنّ أنّة الزهراء كانت بقصدية منها، وقد حققت هذه الأنّة هدفها وهو التعبير عن الحزن ولألم الذي خامرها، والتأثير في حشد الناس الذي حضر تلك الخطبة وشهد ذلك الحدث، وإلا لماذا بكى الناس بل أجهشوا بالبكاء؟ ولماذا ارتج المجلس؟ ولماذا أمهلتهم حتى سكن نشيجهم وهدأت فورتهم، ولاسيما إذا ما علمنا أن إجهاش الناس بالبكاء، وارتجاج المجلس، ونشيجهم وفورتهم، يحمل من الإشارات والدلالات على شدّة تأثير صوت الزهراء فيهم، وشدّة تأثرهم وحزنهم على حالها الذي هي عليه.

يظهر لنا مما تقدم أن الزهراء أظهرت أحزانها، وبيّنت حالها الذي هي عليه قبل شروعها في الخطبة، بوساطة الأنّة التي حملت إيحاء مئات الكلمات، وعشرات الجمل التي لو استعملتها لما حملت ذلك الإيحاء الصوتي، وذلك التأثير الكبير الذي حملته تلك الأنّة.

بعد أن هيّأت المجلس للاستماع إلى خطبتها ((افتتحت الكلام بحمد الله والثناء عليه، والصلاة على رسوله، فعاد القوم في بكائهم، فلمّا أمسكوا عادت في كلامها))[١١] وهنا يفرض سؤال آخر نفسه هو: لماذا عاد القوم إلى بكائهم بعدما هدأت فورتهم؟ ألأنها ذكرت أباها صلى الله عليه وآله وصلّت عليه أم لسبب آخر؟ إن الذي نراه أن الزهراء حينما ذكرت أباها استعملت إيحاءً صوتياً آخر للتأثير في هؤلاء الحاضرين، وإشعارهم بعظم مصيبة فقده عليهم، وبعظم هذه المصيبة عليها،وإلا لماذا عادوا إلى بكائهم بعد أن هدأت فورتهم وسكن نشيجهم؟

التوازي في خطبة الزهراء:ـ

التوازي هو تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، وهذان الطرفان هما جملتان لهما البنية نفسها، فيكون بينهما علاقة تقوم على أساس المشابهة أو على أساس التضاد[١٢]. كما أنه ((نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما، ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية))[١٣]. وهو ((تشابه البنيات واختلاف المعاني))[١٤]، وهو ((شكل من أشكال التنظيم النحوي يتمثل في تقسيم الحيّز النحوي على عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحوياً وإيقاعياً فيما بينها))[١٥].

إنّ التأمل في الكلام المتقدم يظهر لنا خصائص عدة للتوازي، فهو علاقة

تماثل تتم على مستوى أو مستويات لسانية بين طرفين أو أكثر، وتعتمد العلاقة بين هذين الطرفين على مبدأين هما التشابه أو التضاد، وفضلا عن ذلك فإنّه يحقق إيقاعا تكرارياً في النصوص، ويتسم هذا الإيقاع بالتجانس الصوتي، والترتيب المنتظم للكلمات المكوّنة للجمل المتوازية.

من البنيات الأسلوبية التي ظهرت في خطبة الزهراء، بنية التوازي فقد حققت هذه البنية الأسلوبية الصوتية إيقاعاً تكرارياً، وتجانساً صوتياً متساوقاً، وترتيباً منتظماً في كلمات الخطبة، كما قامت بعملية إيقاع صوتي مبطن بالفكر، ومثال ذلك قولها في بداية الخطبة، وهي تعدد نعم الله تعالى على الخلق، وتصفها وصفاً دقيقاً عبر بنية التوازي:

((جمّ عن الاحصاء عددها

ونأى عن الجزاء أمدها

وتفاوت عن الإدراك أبدها))[١٦]

إنّ إنعام النظر في هذه البنى المتوازية يظهر لنا آلية اشتغال التوازي فيها إذ توازت الجمل الثلاث توازياً تركيبياً تاماً على النحو الآتي:

جم عن الإحصاء عددها // نأى عن الجزاء أمدها // تفاوت عن الإدراك أبدها.

فقد تشكلت الجمل الثلاث كالآتي: فعل ماضي + جار ومجرور + فاعل.

وفضلاً عن التوازي في التركيب، فإنّ هذه الجمل تحمل من المعاني والدلالات المتشابهة والمتقاربة مع بعضها البعض، التي تصب في مجرى واحد وهو وصف نعم الله، وبيان كثرتها وديمومتها على الإنسان.

بعد تعداد نعم الله ووصفها، تدخل الزهراء مدخلاً آخر في خطبتها، وهو

مدخل عقائدي يتمثل بالأصل الأول من أصول الدين عند المسلمين، وهو التوحيد إذ تعدد صفات الله تعالى وتبيّن قدراته اللامتناهية، ثم تقول:

((ثمّ جعل الثواب على طاعته، ووضع العقاب على معصيته))[١٧]، فقد توازت الجملتان توازياً تركيبياً تاماً كما يأتي: فعل ماض + مفعول به + جار ومجرور، وبذلك تشتغل آلية هذا التوازي على مبدأي التشابه والتضاد؛ التشابه في البنى المركبة، والتضاد في الدلالة، إذ تمظهر التضاد عبر الكلمات الآتية:

الثواب تضاد العقاب، الطاعة تضاد المعصية.

ومن ثم فإنّ هذا التوازي سيجذب انتباه المتلقي إلى النص مما يعمق درجة التلقي والفهم لديه.

في سياق آخر تصف الزهراء انتشار الإسلام، وخمود نيران الكفر والضلال، والهدوء الذي عمّ أرجاء الجزيرة العربية، إذ تقول:

((حتّى إذا دارت بنا رحى الإسلام

ودرّ حلبُ الأيام

وخضعت ثغرةُ الشرك

وسكنت فورةُ الإفك

وخمدت نيران الكفر

وهدأت دعوة الهرج

واستوسق نظام الدين))[١٨].

من الممكن أن نطلق على هذا التوازي تسمية التوازي المتراكم، إذ توازت

ست جمل مع بعضها في سياق متتابع ومتصل، ومتناسق تركيبياً، ودلالياً كما يأتي:

درّ حلب الأيام // خضعت ثغرة الشرك // سكنت فورة الإفك // خمدت نيران الكفر // هدأت دعوة الهرج // استوسق نظام الدين.

وعبر آلية اشتغال واحدة تمظهرت عبر الفعل الماضي والفاعل المضاف والمضاف إليه.

فعل ماض + فاعل مضاف + مضاف إليه.

تخاطب الزهراء الأنصار وتعاتبهم عبر بنية من بنى التوازي، إذ تقول:

((توافيكم الدعوة فلا تجيبون

وتأتيكم الصرخة فلا تغيثون))[١٩]

استعملت الزهراء في هذا المقطع جملتين متوازيتين توازياً تاماً، وحقق التوازي بينهما إيقاعاً صوتياً تكررياً بوساطة تكرار حروف الكاف والميم والتاء والواو والنون، وبوساطة ترتيب الكلمات المتناسق إذ كانت آلية اشتغال التوازي كالآتي

توافيكم الدعوة فلا تجيبون // تأتيكم الصرخة فلا تغيثون

فعل مضارع + ضمير متصل + فاعل + لا نافية + فعل مضارع.

إذ نرى التشابه التركيبي بين الجملتين، ونرى عمل التوازي على مبدأ المشابهة والتقارب في الدلالة بين (توافيكم) و (تأتيكم) و (الدعوة) و (الصرخة) و (لاتجيبون) و (لا تغيثون) وهي بهذا التوازي تصف حال الأنصار، وتبيّن وضعهم.

تتابع الزهراء خطابها، وتستمر في إيراد الجمل المتوازية، فتقول مخاطبة

الأنصار:

((فأنّى حرتم بعد البيان

وأسررتم بعد الإعلان

ونكصتم بعد الإقدام

وأشركتم بعد الإيمان))[٢٠]

إنّ المتأمل لهذه الجمل الأربعة المتوازية يجد لتوازي بينها وقد عمل على النحو الآتي:

حرتم بعد البيان // أسررتم بعد الإعلان // نكصتم بعد الإقدام // أشركتم بعد الإيمان، وقد تشكل على النحو الآتي:

فعل ماض + ضمير متصل، ظرف زمان مضاف + مضاف إليه

اشتغل هذا التوازي على مبدأي التشابه والتضاد، فقد ظهر التشابه في البنى المركبة التي تشكلت بوساطتها الجمل الثلاث المتوازية، في حين ظهر التضاد في دلالة بعض الكلمات التي تشكلت منها هذه الجمل وهي:

أسررتم تضاد الإعلان

نكصتم تضاد الإقدام

أشركتم تضاد الإيمان

لقد قامت الزهراء عبر هذا التوازي بوصف حال الأنصار التي صاروا إليها بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وآله، وقد تميّز التوازي بترتيبه الدقيق وتقابل كلماته، وتناسقه الصوتي، إذ أسهم تكرار التاء والميم والألف والنون في جعل الإيقاع الصوتي عالياً. وتفاعل النون المجهور المنفتح الذي انتهت به ثلاث جمل، مع الميم

المجهور المنفتح مع الألف الشديد المجهور المنفتح، الذي سبق كلا من النون والميم في إظهار شدة الموقف، وللإيقاع العالي لهذا التوازي الذي يتناسب مع ذلك الموقف، وذلك الحشد الكبير من الناس، ويتناسب مع البوح والإعلان عن الأحزان والآلام التي أصابت الزهراء، وكذلك يتناسب مع جوّ العتاب الذي عاتبت فيه هؤلاء الأنصار. كما أسهم تكرار لفظ (بعد) أربع مرات، وبوساطة تفاعل الباء المجهور المقلقل الشديد المنفتح، مع العين المجهور المنفتح، مع الدال المقلقل الشديد المجهور المنفتح في إظهار جوّ الشدّة والاضطراب الذي خيّم على هؤلاء الناس بعد عتاب الزهراء لهم.

السجع في خطبة الزهراء:ـ

السجع ((هو تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد))[٢١]، ويعد السجع إحدى السمات الأسلوبية التي ظهرت بشكل جلي في الخطبة، كما أنه من الوسائل الصوتية المهمة التي وظفتها الزهراء في خطبتها؛ من أجل تحقيق الإيقاع الصوتي المنتظم الذي يتحقق في الكلام ((بتقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علامات متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي))[٢٢].

اعتمدت الزهراء على السجع مؤثراً صوتياً مهماً، ومنبهاً أسلوبياً واضحاً فيه الكثير من الإيحاء، وله القدرة على جذب انتباه المتلقي، والتأثير فيه، ولم يكن توظيفها لهذه التقنية الأسلوبية الصوتية متكلّفاً أو مملا للمتلقي، كما ألفناه عند أدباء حقبة العصور المتأخرة، بل كانت واعية في استعمال هذه التقنية الصوتية، فكان السجع يأتي في الخطبة خالياً من التكلّف والتصنّع، وفيه الكثير من السلاسة والتساوق الصوتي، والتناغم الإيقاعي، فضلاً عن دلالته الكثيرة التي تمظهرت عبر جمل الخطبة.

ظهر السجع المتوازي[٢٣] في الكثير من فقرات الخطبة، ومثال ذلك قولها: ((وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له

كلمة جعل الإخلاص تأويلها

وضمّن القلوب موصولها

وأنار في التفكر معقولها))[٢٤]

اتفقت السجعات (تأويلها، موصولها، معقولها) في الوزن والقافية، وبذلك حملت إيقاعاً موحداً يمارس تأثيره في المتلقي. ومن السجع قولها، وهي تصف مصيبة وفاة أبيها صلى الله عليه وآله:

((أتقولون مات محمد صلى الله عليه وآله؟ فخطب جليل

استوسع وهنه

واستنهر فتقه

وانفتق رتقه))[٢٥]

حققت اتفاق السجعات المتوازية (وهنه، فتقه، رتقه) إيقاعاً متساوقاً ومنتظماً يمارس تأثيراً صوتياً في المتلقي، كما أوحى صوت الهاء الذي كان مهيمناً على حروف الخطبة، وعلى نهايات سجعاتها بشدّة الألم الذي كانت تعانيه الزهراء، بحيث شكّل تكرار هذا الحرف في كلمات الخطبة، وفي سجعاتها بالذات، متنفساً لآلامها وأحزانها. ولا يخفى على القارئ أن حرف الهاء، ومن خلال صفاته التي يتصف بها من همس ورخاوة وانفتاح وإصمات، يحمل صفة الإفضاء والتنفيس عن النفس، فإذا ما تألم أحدنا أو تضايق من أمر ما، صاح (آه)، وفي ذلك تقول العرب: ((تأوّه، يتأوّه، تأوّهاً الرجل إذا توجّع وقال آه))[٢٦].

ظهر السجع المطرّف[٢٧] في الخطبة، ومثاله قولها وهي تصف الوضع العام بعد وفاة أبيها صلى الله عليه وآله:

((فلمّا اختار الله لنبيّه دار أنبيائه ومأوى أصفيائه، ظهر فيكم حسكة النفاق

وسمل جلباب الدين

ونطق كاظم الغاوين

ونبغ خامل الأقلين

وهدر فنيق المبطلين))[٢٨]

اتفقت السجعات في حرف الروي، واختلفت في الوزن، مما أعطى حرية أكبر للتصرّف بالسجعات دون الالتزام بوزن معيّن، وقد حقق حرف الروي (النون) بجهره وانفتاحه وغنته إيقاعا عاليا يحمل رنيناً مؤثراً في المستمعين، ويعمل على جذب انتباههم.

في معرض بيان الزهراء أمر انتشار الإسلام في الجزيرة العربية، بعدما كانت الجاهلية والكفر يسيطران على المجتمع العربي في ذلك الوقت، تصف حال الناس بعدما رأوا نور الإسلام الجلي وتوظف السجع المطرّف فتقول:

((وفهتم بكلمة الإخلاص

في نفر من البيض الخماص))[٢٩]

إنّ اتفاق السجعتين (الإخلاص والخماص) حققت إيقاعاً صوتياً عالياً؛ لأنّ السجعتين ختمتا بحرفي الألف والصاد، فالألف يتصف بالجهر والشدّة والانفتاح، والصاد، فالألف يتصف بالجهر والشدّة والانفتاح، والصاد يتصف بالصفير والاستعلاء، مما يحقق إيقاعاً مجهوراً شديداً عالياً فيه صفير واضح

يعمل على إظهار شدة الموقف وأهمية الحدث.

توظف الزهراء أنساقاً صوتية أخرى تهدف من ورائها إلى بعث وحدة الإيقاع الصوتي للألفاظ في خطبتها، ومن هذه الأنساق نسق (الترصيع)، ويعني مقابلة كل لفظ بلفظ آخر على وزنه ورويّه[٣٠]، إذ يمتد السجع ليشمل القرينة بكاملها، دون الاقتصار على اللفظ الأخير، ومثال ذلك قولها وهي تصف القرآن الكريم:

((وكتاب الله بين أظهركم

أموره ظاهرة

وأحكامه زاهرة

وأعلامه باهرة

وزواجره لائحة

وأوامره واضحة))[٣١]

لا يخفى على القارئ قوة تأثير هذه الجمل المرصّعة في المتلقي من الناحيتين الصوتية والدلالية، وقوة إيحائيتها بعظمة القرآن الكريم الذي تستشهد الزهراء بآياته في خطبتها.

إيحائية الحروف الصوتية:ـ

من الضروري أن يكون البحث عن الصوت ودلالته منطلقاً من معرفة بالحرف اللغوي وخصوصياته وصفاته، وما يمثله في الحقل المفهومي من دلالات متعددة، وليست تلك الدلالات التي أوردها ((اللغويون بعامة والمعجميون بخاصة، سوى علامات بارزة في بيان الارتباط الوثيق الذي يصعب فصله بين الحرف والصوت؛ لأنّهما يمثلان معاً المبدأ والاتجاه إذ لا مبدأ

من دون اتجاه، ولا اتجاه من دون مبدأ، إنّهما متلازمان... فلا تستبين دلالة أحدهما إلا بالآخر، ولا يصح لنا الأول ما لم يصحّ لنا الثاني، والعلاقة بينهما علاقة جدلية يعسر الخوض في أحدهما من دون التنبّه إلى حدود الآخر؛ لأنّهما متلابسان، متكاملان يشكّلان معا دائرة مفهومية واحدة))[٣٢].

قامت الحروف بعملية الإيحاء الصوتي في خطبة الزهراء، ومارست دوراً مهماً في إظهار مشاعرها وأحاسيسها التي كانت مكبوتة في قلبها، ولاسيما حرف الهاء ـ كما أسلفنا الحديث ـ فقد تكرر هذا الحرف في الكثير من كلمات الخطبة وفي الكثير من سجعاتها، ولاسيّما السجعات التي ظهرت في الجزء الأول منها فلم تكتف بالهاء في هذه السجعات بل أتبعته بالألف التي تساعد على إطلاق الصوت وجهره وشدّته، ولما كان حرف الهاء وعبر صفاته التي يتصف بها من همس ورخاوة وانفتاح واصمات، وما يحمله من قابلية الافضاء والتنفيس عن النفس قد اجتمع مع الألف الذي يمكن بوساطته مدّ الصوت وإطلاقه فإننا نرى أن الزهراء جمعت هذين الحرفين وصوتيهما، وما ينمازان به من صفات عن قصدية واعية للموقف الذي كانت هي عليه، وكان المستمعون لخطبتها عليه، فقد أرادت عبر هذين الصوتين والبوح بهما التنفيس عمّا في قلبها المضطرم غيضاً وحزناً، والإيحاء بتوجعها وألمها لما أصابها، وبذلك يتناسب الصوتان مع شدّة الموقف. ومثال ذلك قولها في بداية الخطبة:

((والثناء بما قدّم من عموم نعم ابتداها وسبوغ آلاء أسداها وتمام منن والاها جمّ عن الإحصاء عددها ونأى عن الجزاء أمدها وندبهم لاستزادتها بالشكر لاتصالها...))[٣٣]. وقد أحصينا الكلمات التي انتهت بصوتي الهاء والألف (ها)، فوجدناها أربعين كلمة، ولعلّ هذا العدد الكبير من الكلمات يعضد الرأي الذي رأيناه فيما تقدم من الكلام. ومن هذه الكلمات، على سبيل المثال لا الحصر (اجزالها، أمثالها، تأويلها، موصولها، معقولها،

أنشأها، امتثلها، تكوينها، تصويرها، أديانها، عرفانها، ظلمها، لهواتها، نفرتها، قيادها، وقدتها، جمرتها).

لم تكتف الزهراء باعتمادها على صوت الهاء بالطريقة آنفة الذكر، بل وظّفت طريقة ثانية لاستعمال هذا الصوت لتنفس عن أحزانها بطريقة أخرى، وقد تمظهرت هذه الطريقة عبر الكثير من الكلمات التي انتهت بحرف الهاء لوحده، من دون أن تُتْبعه بحرف آخر، وبذلك تنتهي هذه الكلمات بصوت الهاء فقط، دون غيره. ومثال ذلك قولها في سياق بيان قدرة الله تعالى وحكمته: ((ابتدع الأشياء لا من شيء كان قبلها، وأنشأها بلا احتذاء أمثلة امتثلها كوّنها بقدرته، وذرأها بمشيئته، من غير حاجة منه إلى تكوينها، ولا فائدة له في تصويرها، إلا تثبيتاً لحكمته، وتنبيهاً على طاعته، وإظهاراً لقدرته، تعبداً لبريته، وإعزازاً لدعوته...))[٣٤]. وقد أحصينا الكلمات التي انتهت بصوت الهاء فوجدناها سبعين كلمة. ومن هذه الكلمات (طاعته، معصيته، عباده، نقمته، اختاره، انتحبه، اصطفاه، حكمه، صفيه، نهيه، وحيه، ظواهره، تعزوه، تعرفوه، تجدوه، أموره، أحكامه، غيبته، مصيبته).

ثمة حروف أخرى أسهمت في إظهار القيم الصوتية، ومثال ذلك قول الزهراء: ((ونصبر منكم على مثل حزّ المُدى، ووخز السنان في الحشا))[٣٥]. فقد حكى صوت الحاء الاحتكاكي، والزاي بصفيره، وبوساطة شدّة الضغط عليه عن طريق الشدّة، صوت حز السكين، وشدّة الألم جرّاء ما تفعله من تقطيع أوصال الانسان. وحكى صوت الخاء المستعلي المنفتح، والزاي بصفيره وانفتاحه، والسين بحدّته وصفيره وانفتاحه والنون بغنّته وجهره وانفتاحه، والألف بشدّته وانفتاحه، صوت وشدّة وانفتاح الجروح؛ بسبب الطعن برؤوس الرماح، وكأنّ الزهراء جسّدت هذا الموقف صوتياً، وجسّدت شدّة ألمها وأحزانها بوساطة الإيحاء الصوتي لهذه الحروف، وبوساطة التشبيه بأداة

التشبيه (مثل).

يظهر لنا مما تقدم أنّ الإيحاء الصوتي كان ذا أثر مهم ومتميّز في خطبة الزهراء، فقد أسهم في بيان الكثير من المواقف التي انطوت عليها الخطبة، ولاسيما مواقف إظهار الأحزان والآلام التي ابتليت بها الزهراء بعد وفاة أبيها صلى الله عليه وآله. وقد وظفت الصوت عبر أكثر من مستوى، فتارة نراها توظف الصوت مجرداً بوساطة الأنّة التي صدرت منها قبل بداية الخطبة، وتارة توظف الحروف وإيحاءها الصوتي، وتارة ثالثة توظف بعضاً من التقنيات الصوتية كالتوازي والسجع، وهي في كل ذلك تعي أهمية الإيحاء الصوتي وأثره الكبير في التعبير عمّا تريد التعبير عنه من مشاعر وأحاسيس، وفي التأثير في المتلقي وجذب انتباهه، وبالتالي إفهامه فحوى الرسالة التي تريد إيصالها إليه.

تشكّلات الصورة في خطبة الزهراء عليها السلام :ـ

ينقلنا المستوى الدلالي إلى المعنى الثاني للألفاظ، الذي يفهم مما وراء المعنى الأصلي للفظ[٣٦]، ويهتم هذا المستوى في مجال الدراسات الأسلوبية، بدراسة التغيّرات الدلالية، ((ومن التغيّرات الدلالية، الصورة المجازية، وإذا كانت الدلالة تبحث في علم المعاني، فإنّ البلاغة مجالها علم المعاني، ومن خلال أقسام البلاغة الرئيسة تتضح لنا العلاقة الوطيدة بين علم المعنى، وعلم المعاني، وكل قسم من الأقسام البلاغية يمكن أن يدرس دراسة دلالية مستقلة، فإذا تأملنا علم البيان: التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وجدناه مجالا خصباً لدراسة المعنى))[٣٧].

تمثل الصورة في الإبداع الأدبي رؤية المبدع وفلسفته في النظر إلى الأشياء والعالم المحيط به، وهي في ((أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات))[٣٨]. كما أنها ليست شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو ـ على الأقل إهماله ـ بل هي

وسيلة مهمة لإدراك نوع من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه وإيصاله إلى المتلقي، وتغدو الفائدة والمتعة التي تمنحها الصورة للمتلقي ذات أهمية كبيرة هدفها التعرّف على جوانب خفيّة من التجربة الانسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في النص الإبداعي مرتبطاً بتعاضدها وتآزرها مع غيرها من العناصر المكوّنة للنص(٣٩).

إذا وجهنا أنظارنا إلى خطبة الزهراء؛ لنستكنه تجليات الصوة فيها، فإننا سنرى أنواعاً من الصور التي تنبض بالحركة والحيوية، وسنرى الخطبة تتسم بالدقة المتناهية في رسم أبعاد الصورة المجازية، التي ما انفكت تستجلي وتستعير أنواعاً كثيرة من المشاهد التي ألِفها الانسان العربي في بيئته الصحراوية. فنرى صور الإبل وصفاتها، وصور النباتات الصحراوية، وألواناً من عادات العرب التي جبلوا عليها وتعوّدوها في حياتهم الصحراوية، وصفاتهم التي امتازوا بها؛ بسبب معيشتهم في تلك البيئة.

من جانب آخر فإننا سنرى اعتماد الزهراء على الاستعارة والكناية في تصوير الصور في أثناء الخطبة، أكثر من اعتمادها على التشبيه والمجاز، وقد كان هذا الأمر يجري بقصدية تامة منها، فيها جانب كبير من التقنية الفنية، فهي تحاول، عبر توظيف هاتين التقنيتين التصويريتين، سبر أغوار حياة الإنسان العربي، وبيان نواحي حياته التي كان يعيشها في صحراء الجزيرة العربية، فضلاً عن قوة تأثيرهما في المتلقي، ودقة تصويرهما، ولاسيما إذا ما أدركنا أن غرض الخطبة هو المطالبة بالحقوق أولاً، والتأثير في حشد الناس الحاضرين ثانياً، والتأثير في المتلقين لنص الخطبة على مرّ السنين ثالثاً، كما أنها أرادت تصوير حالها التي آلت إليها بعد وفاة أبيها صلى الله عليه وآله، وإظهار أحزانها وآلامها؛ بسبب الوضع الذي وضعت فيه، والأحداث التي تعرّضت لها رابعاً.

إنّ الصور الاستعارية والكنائية أشدّ تأثيراً في المتلقي من الصور التشبيهية؛

لأنّ الاستعارة والكناية تحتاج من المتلقي إعمال ذهنه وحواسه؛ لكي يتمكن من استجلاء أبعاد الصور التي يتم تصويرها من منتج النص، أكثر مما يحتاجه التشبيه؛ لذلك كان التشبيه نادر الظهور في نص الخطبة، على حين كان ظهور الاستعارة والكناية والمجاز أكثر من ظهور التشبيه. وقد تجلت هذه التشكلات البلاغية حسب كثرتها في الخطبة كما يأتي:

١ـ الاستعارة.

٢ـ الكناية.

٣ـ المجاز

الاستعارة:

كان أول من عرّف الاستعارة الرماني في كتاب (النكت في إعجاز القرآن) إذ قال: ((الاستعارة: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة، والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة؛ لأنّ مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة، وكل استعارة فلا بدّ لها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه))[٤٠]. أمّا ابن الأثير فقد قال فيها: ((حدّ الاستعارة: نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنّه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه))[٤١].

ظهرت الاستعارة في خطبة الزهراء بشكل جلي ومشخص ومتميز، وبقصدية واعية كانت تهدف من ورائها التأثير في حشد الناس الذين حضروا للاستماع إلى خطبتها.

من البنيات الأسلوبية الاستعارية المهيمنة في خطبة الزهراء بنية الاستعارة

المكنية[٤٢] الأصلية[٤٣]، إذ اعتمدت الزهراء على هذا النوع من الاستعارة، ووظّفته في خطبتها بشكل مدرك فنيا، وغايتها من ذلك تصوير الصور المؤثرة في المتلقي، وإدهاشه وإعمال ذهنه وكسب انتباهه، وبالنتيجة تحقيق أعلى درجات الإفهامية والفهم عنده، فالاستعارة المكنية يتم فيها حذف المشبّه به، والرمز له بلازمة من لوازمه، وعن طريق هذه اللازمة يُعمل المتلقي ذهنه؛ ليكشف المشبه به المحذوف في الجملة، وهذا بدوره يؤدي إلى قوّة تلقيه لنص الخطبة ودقة فهمه لمحتواها، فضلاً عن دقة التصوير الذي تقوم به هذه الاستعارة. ومثال ذلك قولها: ((وخرست شقاشق الشياطين))[٤٤]، فقد جرت الاستعارة في كلمة (شقاشق)، وهي جمع (شقشقة)، وهي ((شيء كالرئة يخرجه البعير من فيه إذا هاج وشقشق الفحلُ هدر))[٤٥]، فهي لم تذكر المشبه به (البعير). وإنما ذكرت لازمة من لوازمه وهي الشقشقة ونسبتها إلى الشياطين، وهي صورة تصوّر قبح منظر الكفار والمنافقين بعد انتصار الدين الإسلامي وانتشاره في أرجاء الجزيرة العربية، فقد خرسوا وسكتوا بعد ما كانوا متسمين بالهياج والنفور والقوة.

من الاستعارات المكنية الأصلية قول الزهراء عليها السلام: ((وانحلّت عُقد الكفر والشقاق))[٤٦]. فهي تصور اضمحلال الكفر والكافرين بعد ظهور الإسلام، وتشبه الكفر بالحبل وتحذف المشبّه به (الحبل) وتبقي لازمة من لوازمه وهي العقد فهي تصور لنا هذه الحالة بدقة، فقد كان الكفر مسيطراً على الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام، وكان زواله يحتاج الكثير من الجهد والعمل والمثابرة والجهاد من النبي والمسلمين، فحالتهم هذه تشبه حال من حلّ العقد الكثيرة وعانى ما عاناه في هذا الأمر.

ثمة استعارات مكنية أصلية صوّرت حال المنافقين، وحال الدين بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وآله، إذ تقول الزهراء عليها السلام: ((ظهر فيكم حسكة النفاق، وسمُل

جلباب الدين... وهدر فنيق المبطلين))[٤٧]، فقد أرادت أن تبيّن مقدار الأذى الذي سببه نفاق المنافقين، ومقدار الآلام التي كابدتها بوساطة الاستعارة، فهي تصوّر النفاق وكأنّه نبات حسك السعدان ذو الأشواك، وتستعير الحسكة وهي الشوكة وتجعلها للنفاق، فكأنّ نفاق المنافقين أشواك تسبب الأذى والألم للسيدة الزهراء على وجه خاص، وللمؤمنين على العموم.

تصف الزهراء بعد ذلك حال الدين، إذ تشبه الدين بالرجل، ثم تحذف المشبه به (الرجل) وتبقي لازمة من لوازمه وهو الجلباب، فقد أصبح حال الدين بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وآله كحال رجل سمُل ثوبه، وأخلق، فهو رثّ الثياب، وهذا منظر يبعث على الشفقة على رجل هذه حاله، صوّرته الزهراء عن طريق هذه الاستعارة تصويراً رائعاً، فلو قالت مثلاً: ضعُف حال الدين لما كان لهذه الكلمات وقعُ وتأثير في المتلقي، على حين كانت الاستعارة (سمل جلباب الدين) ذات تأثير فيه؛ لأنّها صورت الموقف بدقة متناهية، وفنيّة عالية.

في الاستعارة الثالثة تصور الزهراء حال المبطلين الذين آلو إليه وتشبههم بالبعير الذي علا صوته، بعدما كان صامتاً ثم تحذف المشبّه به (البعير)، وتبقي لازمتين من لوازمه هما الهدر والفنيق. أمّا الهدر فهو مأخوذ من ((هدر البعير يهدر هدْراً وهديراً، صوّت في غير شقشقة))[٤٨]. وأمّا الفنيق فهو الفحل من الإبل ((المكرّم عند أهله المُقرّم لا يؤذى ولا يُركب))[٤٩]، فهؤلاء المبطلون الذين كانوا صامتين فيما مضى أصبح لهم اليوم صوت يعلو بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وآله، وأصبحت لهم الجرأة في إعلاء صوتهم بعدما كانوا صامتين، وهي صورة في غاية الروعة، صوّرتها هذه الاستعارة تصويراً موحياً بعظم المأساة التي تعرضت لها الزهراء.

من الاستعارات المكنية الأصلية قول الزهراء:

((ثم لم تلبثوا إلا ريثَ أن تسكنَ نفرتها ويسلسَ قيادُها ثمّ أخذتم تورون وقدَتها وتهيّجون جَمرتَها))[٥٠]. ففي الاستعارتين المتتابعتين ((تسكن نفرتها ويسلس قيادها)) تشبّه الزهراء الفتنة بالناقة أو أيّ نوع من أنواع الدواب الشاردة التي يصعب ترويضها والركوب عليها وقيادها، ثمّ تحذف المشبّه به وتبقي لازمتيه وهما (نفرتها) و (قيادها)، فهي تشبّه حال الناقة الشاردة هذه، ومن ثم سكون نفرتها، وسلاسة قيادها بحال الذين استولوا على مقاليد الأمور، فبعد أن كان هذا الأمر صعباً عليهم، بل في غاية الصعوبة، فإذا بهم على حين غرّة قد استوت لهم الأمور.

لم تكتف الزهراء بهاتين الصورتين المتساوقتين، بل تتبعهما بصورتين أخريين، تصوّر من خلالهما أعمال هؤلاء الناس، إذ تقول: ((ثمّ أخذتم تورون وقدتها وتهيّجون جمرتها)). إذ شبّهت الفتنة التي حصلت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وآله بالنار، واستعملت لازمتين من لوازمها هما (وقدتها) و (جمرتها)، فقد شبّهت حال إثارتهم للفتنة، عن طريق هاتين الاستعارتين بالذي يشعل النار ويوقدها، وبالذي ينفخ في الجمر حتى يلتهب، أو يحركه حتى تشتعل ناره الكامنة فيه، لتحرق الأخضر واليابس.

ظهرت الاستعارة المكنية التبعية[٥١] في كلمات الخطبة، ومن هذه الاستعارات قول الزهراء: ((أتقولون مات محمد صلى الله عليه وآله؟ فخطب جليل استوسع وهنُه واستنهر فتقه وانفتق رتقه))[٥٢]. فقد جرت الاستعارة في الأفعال (استوسع) و (استنهر) و (انفتق)، إذ شبّهت الخطب بانسان ضعيف جريح، ظهر ضعفه وبان عليه، وجرى الدم الكثير من جرحه بعد توسع شقّه في بدنه، وبعد أن انشقت الجروح الملتئمة في جسمه. إنّها تصور فضاعة حدث وفاة أبيها، وشدّة وطأة هذا الحدث عليها وعلى المسلمين بوساطة هذه الاستعارة لتبيّن شدّة الآلام التي كابدتها بسبب هذا الحادث الأليم والخطب الجليل، إنّ

تأثير هذا الحادث فيها كتأثير الضعف والجروح وجريان الدماء، وانشقاق الملتئم من الجروح في الإنسان. وبهذا تقوم الاستعارة بتصوير هذه الحالة تصويراً موحياً بعظم مأساة وفاة رسول الإنسانية محمد صلى الله عليه وآله.

على الرغم من استعمال الزهراء الاستعارة المكنية بشكل كبير في الخطبة، إلا أنّ هذا لم يمنعها من استعمال الاستعارة التصريحية[٥٣]، التي كان ظهورها قليلاً في الخطبة، إذا ما قارناه بظهور الاستعارة المكنية. ومن الاستعارات التصريحية الأصلية قولها:

((حتى تفرّى الليل عن صبحه وأسفر الحقُّ عن محضه))[٥٤]، فهي تستعير لفظ الليل للضلال والكفر وعدم الهداية؛ لتشابههما في عدم الاهتداء، وتستعير لفظ الصبح للإيمان والهداية؛ لتشابههما في هداية الانسان. إنّ ظلمات الكفر وليله الطويل انجلت بانشقاق نور الإيمان وصبحه المضيء، ببعثه النبي الخاتم صلى الله عليه وآله وهذا ما أرادت الزهراء تصويره وبيانه، وهذه صورة من أروع صور الخطبة، إذ جعلت المتلقي يتحسس ظلمة الكفر وعدم الاهتداء عن طريق استشعاره لظلام الليل الدامس، وجعلته يرى انشقاق نور الإيمان وهدايته له إلى الصراط المستقيم عن طريق استئناسه بالنور الذي يضيء دنياه ومن ثم آخرته.

يظهر لنا مما تقدم أن الزهراء وظّفت الاستعارة توظيفاً واعياً ومؤثراً، فقد قامت الاستعارة بذور محوري في رسم الصورة وتكثيفها، وتنوع دلالات الكلمات، وإخراجها من دلالاتها الحقيقية التي وضعت من أجلها إلى دلالات مجازية غايتها الاتساع في الكلام، والتفنن فيه؛ من أجل إفهام المتلقي، وتحقيق أعلى درجات الفهم عنده، وبالتالي التأثير فيه.

الكناية:ـ

عرّف عبد القاهر الجرجاني الكناية بقوله: ((والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه))[٥٥].

وعرّف ابن الأثير الكناية، وحدّها تحديداً دقيقاً يقوله: ((فحدّ الكناية الجامع لها هو أنّها كلّ لفظةٍ دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز. والدليل على ذلك أنّ الكناية في أصل الوضع أن تتكلّم بشيء وتريد غيره))[٥٦].

وظّفت الزهراء الكناية في خطبتها، وقد ظهرت الكناية عن صفة بشكل كبير، فيما ندر وجود الكناية عن موصوف، وانعدم وجود الكناية عن نسبة، ولعلّ سبب ذلك هو أنّها كانت تركز على إظهار صفات الناس الذين كانت توجه خطابها إليهم، فهي في معرض إظهار صفاتهم غير الجيدة، من أجل تنبيههم عليها، ومحاولة حثّهم على التخلي عنها، والتحلي بالصفات الجيدة.

من البنيات الأسلوبية الكنائية التي كنّت فيها الزهراء عن صفة قولها: ((وفهتم بكلمة الإخلاص في نفر من البيض الخماص، وكنتم على شفا حفرةٍ من النار مُذقة الشارب ونُهزة الطامع وقبسة العجلان وموطئ الأقدام))[٥٧].

احتوى هذا النص على عدد من الكنايات، إذ كنّت بـ(البيض الخماص) عن المؤمنين ذوي الوجوه البيضاء المنوّرة بنور الإيمان، وذوي البطون الخميصة الضامرة بسبب الجوع أو الصوم أو الزهد.

تستعمل الزهراء بعد ذلك عدداً من الكنايات المتساوقة بعضها إثر الآخر؛ لتصف حال الناس قبل مجيء الإسلام، ولتُبيّن حالهم التي كانوا عليها،

ولتوجه أنظارهم إلى المقارنة بين حالهم تلك، وحالهم بعد ظهور الإسلام وانتصاره، فقد كنّت بـ(مذقة الشارب، ونهزة الطامع، وقبسة العجلان، وموطئ الأقدام) عن ضعفهم وذلهم، فهم في ضعفهم واستكانتهم مثل الشربة البسيطة السهلة للشارب والفرصة المتاحة للطامع، والشعلة أو الجذوة من النار التي يأخذها الرجل المتعجّل المسرع، وموطئ الأقدام.

تستمر الزهراء في استعمالها الكناية عن صفة لتصف من آذاها ولتظهر حالها الذي آلت إليه بعد وفاة أبيها، والآلام التي تجرعتها بسبب هذا المصاب الجلل إذ تقول:

((فوسمتم غير إبلكم ووردتم غير مشربكم. هذا والعهد قريب والكلم رحيب والجرح لّما يندمل والرسول لّما يقبر))[٥٨] فهي تكني بقولها: ((فوسمتم غير إبلكم ووردتم غير مشربكم)) عن أخذ الحق منها، فحال من أخذ حقها كحال من وسم وعلّم بالكي إبلاً ليست له ثُمّ ادّعى ملكيتها، وحال من شرب ماءً لم يخصص له بل خصّص لغيره، فتجاوز على نصيب غيره من الماء وشربه وواضح أنّ الزهراء تستعمل في تصويرها صوراً مألوفة للإنسان العربي في شبه الجزيرة العربية؛ لتقرب المعنى، ولتعمّق الإفهامية في النص، والفهم عند المتلقي، فقد كانت من عادات الرعاة أن يسموا إبلهم عن طريق الكي؛ ليميزوها عن إبل غيرهم، كما كانوا يتقاسمون أوقات وأماكن ورودهم الإبل إلى الماء؛ لكي لا يزاحم بعضهم البعض الآخر عند ورودهم إلى الماء.

تكني الزهراء بعد ذلك بقولها ((والكلم رحيب والجرح لّما يندمل)) عن المحنة الرهيبة التي تعرّضت لها، والآلام التي كابدتها، والأحزان التي تجرعتها، بسبب وفاة أبيها صلى الله عليه وآله، فقد أصبح جرحها واسعاً ومؤلماً، ولم يكد يندمل ويبرأ حتى حصل الذي حصل، فكان ذلك سبباً لسقوط الناس في الفتنة إذ تقول: ((ابتداراً زعمتم خوف الفتنة، ألا في الفتنة سقطوا، وإنّ جهنّم لمحيطةٌ

بالكافرين))[٥٩].

تصور الزهراء خداع القوم عن طريق كناية رائعة إذ تقول ((تشربون حسواً في ارتغاء))[٦٠]، وهي تشير في هذه الكناية إلى أمر معروف عند العربي وهو إنّ اللبن حينما يُجلب تعلوه رغوة، فيأتي الرجل فيظهر أنّه يريد شرب الرغوة فقط، ولكنّه لا يكتفي بالرغوة، بل يشرب اللبن سراً من تحت الرغوة، وبهذا يضرب المثل لمن يدّعي شيئاً ويريد غيره، فهو يشرب اللبن سراً، ولكنه يدعي أنّه يحسو الرغوة فقط، فيقال: فلان يسرّ حسواً في ارتغاء فهم يدعون شيئاً، ولكنّهم يريدون شيئاً آخر[٦١].

في موضع آخر من الخطبة تستعمل الزهراء كنايات عدّة؛ لتصف حال الناس التي آلو إليها بعد وفاة النبي المصطفى صلى الله عليه وآله إذ تقول:

((ألا وقد أرى أن قد أخلدتم إلى الخفض، وأبعدتم من هو أحق بالبسط والقبض، وخلوتم بالدعة، ونجوتم بالضيق من السعة، فمججتم ما وعيتم، ودسعتم الذي تسوّغتم))[٦٢]، فهي تكنّي بقولها: ((أخلدتم إلى الخفض)) عن صفة إقامتهم على الراحة وسعة العيش، وتكني بقولها: ((فمججتم ما وعيتم، ودسعتم الذي تسوغتم)) عن الارتداد عن الحق والدين ورفض الالتزام بهما، فهم بهذه الصفة يشبهون الذين رموا من أفواههم ما كان فيها من شراب، إذ تقول العرب: ((مجّ الشراب من فيه: رماه))[٦٣]، وهم يشبهون الذين تقيّأوا الشراب الذي شربوه بسلاسة ولذّة وسهولة، إذ تقول العرب: ((ساغ الشراب سوْغاً وسواغاً: سهل مدخله))[٦٤].

قلنا فيما سبق إنّ الكناية عن موصوف ندر وجودها في الخطبة فقد كانت قليلة الظهور، ومن الكنايات عن موصوف قول الزهراء: ((وطاح وشيظ النفاق))[٦٥]، فقد كنّت بـ((وشيظ النفاق)) عن المنافقين، فبظهور الإسلام

وانتصاره سقط المنافقون وأتباعهم، وفشلت مساعيهم ودسائسهم، وظهر نور الإسلام وعلت كلمة الحق.

وهكذا نرى كيفية توظيف الزهراء الكناية، إذ عملت هذه التقنية التصويرية على التعبير عمّا تريد التعبير عنه بطريق غير مباشر، وهي بذلك تعمل على إشراك المتلقي في استكناه معاني النص، فالكناية تجعل ذهن المتلقي وخياله ينصرفان إلى محاولة فهم المعنى، ومعنى المعنى بتعبير الجرجاني، أو المعنى الحقيقي والمعنى المجازي على حدّ تعبير ابن الأثير، ومن ثم التأمل في المعاني الثانوية، وبذلك يكون المتلقي مفعلاً لدينامية النص بوساطة تلقيه له، وتفاعل معه تفاعلاً إيجابياً يفضي به إلى استظهار معانيه، واستجلاء مكنوناته التي لا يمكن استجلاؤها إلا باعمال العقل.

المجاز:-

عرّف عبد القاهر الجرجاني المجاز بقوله: ((وأمّا المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف منها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز))[٦٦].

أمّا بدر الدين الزركشي فقد رأى أنّ هناك نوعين من المجاز ((أحدهما الشبه، ويسمى المجاز اللغوي، وهو الذي يتكلم فيه الأصولي، والثاني الملابسة وهذا هو الذي يتكلم فيه أهل اللسان، ويسمّى المجاز العقلي، وهو أن تستند الكلمة إلى غير ما هي له أصالة بضرب من التأويل كسبّ زيد أباه، إذا كان سبباً فيه والأول مجاز في المفرد، وهذا مجاز في المركب))[٦٧].

ظهر المجاز العقلي في خطبة الزهراء. ومن بنيات لمجاز العقلي الأسلوبية التي

كانت علاقتها السببية قولها واصفة نعم الله تعالى: ((ونأى عن الجزاء أمدها وتفاوت عن الإدراك أبدها))[٦٨]، فقد أسندت فعل النأي إلى أمد النعم أي دوامها، وهي تريد بهذا المجاز وصف نعم الله الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى على عباده.

حينما خاطبت السيدة الزهراء الأنصار، ذكرت في كلامها مصيبة وفاة أبيها صلى الله عليه وآله، وإخبار القرآن الكريم بموته صلى الله عليه وآله إذ تقول:

((فتلك والله النازلة الكبرى، والمصيبة العظمى، لا مثلها نازلة ولا بائقة عاجلة، أعلن بها كتاب الله جلّ ثناؤه، في أفنيتكم، وفي ممساكم ومصبحكم، يهتف في أفنيتكم هتافا وصراخا، وتلاوة وألحاناً، ولقبله ما حلّ بأنبياء الله ورسله حكم فصل وقضاء حتم ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَائِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ﴾ (آل عمران ١٤٤)[٦٩]. فقد أسندت فعل الإعلان إلى كتاب الله وهو ليس فعله، وإنما هو سبب فيه والتعبير بهذا المجاز أوجز وأبلغ وأفخم، وفيه تعظيم للقرآن الكريم.

قالت الزهراء مخاطبة الأنصار ومعاتبة إيّاهم: ((توافيكم الدعوة فلا تجيبون، وتأتيكم الصرخة فلا تغيثون، وأنتم موصوفون بالكفاح، معروفون بالخير والصلاح))[٧٠]، فقد استعملت المجاز العقلي في جملتين متتابعتين في قولها: ((توافيكم الدعوة)) و ((تأتيكم الصرخة))، وكانت علاقة هذا المجاز العقلي السببيّة، وهي فيما بنى للفاعل وأسند إلى السبب، فقد أسندت الفعل (توافيكم) إلى (الدعوة)، وأسندت الفعل (تأتيكم) إلى (الصرخة) مجازاً؛ لأنّ الدعوة لا توافي، والصرخة لا تأتي، وإنّما يؤتى بهما، والتعبير بهذا المجاز أبلغ وأفخم، وأدق تصويراً للحدث، وأعمق بياناً للمعنى الذي أرادت التعبير عنه. وهكذا نرى الزهراء قد ركزت على المجاز العقلي في خطبتها، ووظفته للتعبير

عمّا يجول في فكرها، إلا أنّ بناه الأسلوبية كانت أقل من بنى الاستعارة والكناية فقد كانت هاتان التقنيتان الأسلوبيتان أكثر حضوراً وأدق تصويراً للمشاهد؛ لأنّهما أكثر تأثيراً في المتلقي.

خاتمة ونتائج:ـ

بعد أن أتممنا كتابة هذا البحث، وبعد هذا التدبّر المتأني، والتأمّل الدقيق للخصائص الأسلوبية لخطبة الزهراء، كان لا بدّ لنا من استخلاص أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

على المستوى الصوتي، وظّفت الزهراء الصوت مؤثراً مهماً في المتلقي وموحياً بعمق الأحزان والآلام التي كابدتها بعد وفاة أبيها صلى الله عليه وآله، وبعمق مأساتها، وقد تنوعت روافد الإيحاء الصوتي في الخطبة، فتارة نراها توظف الإيحاء الصوتي المجرّد عن الكلام بوساطة الأنّة التي أنّتها قبل بدايتها بالخطبة، وقد كان هذا النوع من الإيحاء الصوتي مؤثراً في المتلقين تأثيراً لافتاً للنظر، فقد أجهشوا بالبكاء عالياً، وضجّ المجلس وارتجّ، مما جعلها تمهلهم برهة من الزمن حتى يسكن نشيجهم، وتهدأ فورتهم. بعدها افتتحت خطبتها.

استعملت الزهراء بعد ذلك عددا من التقنيات الصوتية، وكانت أكثر هذه التقنيات تأثيراً في الخطبة، التوازي والسجع، فقد حقق التوازي تجانساً صوتياً، وإيقاعاً تكرارياً، وترتيباً منتظماً في كلمات الخطبة، كما حقق السجع إيقاعا موحداً، وكان يأتي في الخطبة خالياً من التكلّف، متسماً بالسلاسة والتتابع الصوتي والتناغم الإيقاعي، فكان مؤثراً صوتياً، ومنبهاً أسلوبياً فيه كثير من الإيحاء، وله القدرة على التأثير في المتلقي وجذب انتباهه. وقد وظّفت الزهراء أنواعاً من السجع، منها السجع المتوازي، والسجع المطرّف، فضلاً عن استعمالها لنسق الترصيع الذي كان فيه الكثير من التناسق الإيقاعي المؤثر.

فضلاً عمّا تقدم فإنّ قسماً من حروف الخطبة قامت بعملية الإيحاء الصوتي المؤثر، ولاسيما حرف الهاء وحرف الألف، فقد اتسم حرف الهاء بقابليته على الإفضاء والتنفيس عمّا في النفس، واتسم حرف الألف بقابليته على مدّ الصوت وإطلاقه، مما شكّل متنفساً للزهراء للبوح عمّا في نفسها وقلبها من أحزان ومصائب.

على المستوى الدلالي، استعملت الزهراء عدداً من التقنيات التصويرية، لتصوير أنواع مختلفة من الصور في خطبتها فقد وظّفت الاستعارة والكناية والمجاز في تصوير الصور المتنوعة التي اتسمت بالدقة والعمق والشمولية، فهي تحاول عبر هذه التقنيات التصويرية بيان المظاهر العامة لحياة الإنسان العربي في شبه الجزيرة العربية، وتصوير النباتات الصحراوية وصفاتها، كما نرى صوراً للإبل، وصوراً للإنسان العربي وعاداته التي تعوّدها في حياته الصحراوية.

كانت الاستعارة أكثر ظهوراً من الكناية والمجاز، وكانت الاستعارة المكنية أكثر وروداً من الاستعارة التصريحية، وكان للاستعارة دورها المؤثر في رسم الصورة، وتنويع دلالات الكلمات وإخراجها من دلالاتها الحقيقية إلى دلالات مجازية. أمّا الكناية فقد ظهرت بشكل أقل من الاستعارة، وقد ظهرت الكناية عن صفة بشكل كبير، فيما ندر وجود الكناية عن موصوف، وقد أفادت الزهراء من الكناية في التعبير عمّا تريد التعبير عنه بطريق غير مباشر، يعمل على التأثير في المتلقي عبر إشراكه في تدبّر معاني الخطبة، والتأمّل في المعاني الثانوية للكلمات. أمّا المجاز فقد كان قليل الظهور في الخطبة. ولا يرقى عدد النصوص التي ورد فيها إلى النصوص التي وردت فيها الاستعارة والكناية.

هوامش البحث

(١) بلاغات النساء، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق : بركات يوسف هبّود، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥، ٥ .

(٢) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٠، ٤٨ .

(٣) الأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة منذر عياشي، مقدمة المترجم، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ٢٠٠٨، ٦ .

(٤) البحث منشور في مجلة كلية التربية / الجامعة المستنصرية، العدد الثاني سنة ٢٠١٠، ص ١٧٦، للدكتور حيدر عبد الزهرة والمدرس المساعد محمد قاسم .

(٥) المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق هيثم طعيمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ٣٥٨ .

(٦) القاموس الجديد، علي بن هادية، وبلحسن البليش والجيلاني بن الحاج يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د.ط، ١٩٨٨، ١٣٢ .

(٧) نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ط، د.ت، ٢٠٥ .

(٨) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، ١٩٨٧، ٤٧٢ .

(٩) الاحتجاج، الشيخ أبو منصور الطبرسي، دار المرتضى، بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ١١٢/١، وينظر : بلاغات النساء، ٢٩ - ٣٦، ويعد كتاب بلاغات النساء من أقدم المصادر التي روت خطبة الزهراء، إلا أننا سوف نعتمد على رواية كتاب الاحتجاج في إيراد الخطبة ؛ لدقته في نقله وروايتها .

(١٠) فاطمة الزهراء من المهد إلى اللحد، السيد محمد كاظم القزويني، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١ م، ٢٣٧ .

(١١) الاحتجاج ١ / ١١٢ .

(١٢) ينظر: بحث : التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع١٨، ١٩٩٩م، ٧٩ .

(١٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، د.ط، د.ت، ٢٢٩ .

(١٤) مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، مج ١٦، ع١، ١٩٩٧م، ٢٥٩ .

(١٥) جماليات النثر الفني، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد، د.ط، د.ت، ٢٣ .

(١٦) الاحتجاج، ١ / ١١٣ .

(١٧) الاحتجاج، ١ / ١١٣ .

(١٨) الاحتجاج، ١ / ١١٧ .

(١٩) الاحتجاج، ١ / ١١٧ .

(٢٠) الاحتجاج ١ / ١١٧ .

(٢١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق أحمد محمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، د.ت، ١ / ٢٧١ .

(٢٢) علم الأصوات، برتيل مالبرج، ترجمة ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، ١٩٨٥، ١٩٩ .

(٢٣) السجع المتوازي : هو ما اتفقت فيه الفقرتان في الوزن والقافية . جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١٣، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م، ٤٠٤ .

(٢٤) الاحتجاج، ١ / ١١٣ .

(٢٥) الاحتجاج، ١ / ١١٦ .

(٢٦) القاموس الجديد، ١٦٥ .

(٢٧) السجع المطرّف : هو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن واتفقتا في التقفية . جواهر البلاغة، ٤٠٤ .

(٢٨) الاحتجاج، ١ / ١١٥ .

(٢٩) الاحتجاج، ١ / ١١٥ .

(٣٠) ينظر: جوهر الكنز، نجم الدين بن الأثير، تحقيق : د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ٣٥٤ .

(٣١) الاحتجاج ١ / ١١٥ .

(٣٢) الصوت اللغوي ودلالاته في القرآن الكريم، د. محمد فريد عبد الله، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ١٣ .

(٣٣) الاحتجاج، ١ / ١١٣ .

(٣٤) الاحتجاج، ١ / ١١٣ .

(٣٥) الاحتجاج، ١ / ١١٥ .

(٣٦) ينظر: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، د. أحمد مطلوب، بيروت، د.ط، ١٩٧٣، ١٤٦ .

(٣٧) علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، د. نور الهدى لوشن، منشورات جمعة قاريونس، بنغازي، د.ط، ١٩٩٥، ٦٣ .

(٣٨) الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، د.ط، ١٩٨٢، ٢١ .

(٣٩) ينظر: التجنيس وبلاغة الصورة، تقديم وتحرير فخري صالح، بحث : تشكيل الصورة في (كزهر اللوز أو أبعد) لمحمود درويش، د. عالية صالح، دار وَرْد الإردنية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨، ١١، وينظر : الصورة الفنية، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣، ٣٨٣ .

(٤٠) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، النكت في إعجاز القرآن، ٧٩ .

(٤١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢ / ٨٣ .

(٤٢) الاستعارة المكنية : ((هي ما حذف فيها المشبه به، ورُمز له بشيء من لوازمه)) . علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م، ٢٥٠ .

(٤٣) الاستعارة الأصلية : ((هي ما كان اللفظ المستعار أو اللفظ الذي جرت فيه اسم جنس غير مشتق)) . علم أساليب البيان، ٢٥٦ .

(٤٤) الاحتجاج، ١ / ١١٤ .

(٤٥) مختار القاموس، الطاهر أحمد الزاوي، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٣، ٢٣٥ .

(٤٦) الاحتجاج، ١ / ١١٤ ـ ١١٥ .

(٤٧) الاحتجاج، ١ / ١١٥ .

(٤٨) مختار القاموس، ٦٣٠ .

(٤٩) أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩ م ٤٨٣ .

(٥٠) الاحتجاج، ١ / ١١٥ .

(٥١) الاستعارة التبعية : ((هي ما كان اللفظ المستعار، أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً مشتقاً أو فعلاً)). علم أساليب البيان، ٢٥٨ .

(٥٢) الاحتجاج، ١ / ١١٦ .

(٥٣) الاستعارة التصريحية : ((هي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبّه)) . علم أساليب البيان، ٢٤٩ .

(٥٤) الاحتجاج، ١ / ١١٤ .

(٥٥) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط١، ١٣٨٩هـ- ١٩٦٩م، ١٠٥ .
(٥٦) المثل السائر، ٣ / ٥٢ .
(٥٧) الاحتجاج ١ / ١١٥ .
(٥٨) الاحتجاج ١ / ١١٥ .
(٥٩) الاحتجاج ١ / ١١٥ .
(٦٠) الاحتجاج ١ / ١١٥ .
(٦١) ينظر: فاطمة الزهراء من المهد إلى اللحد ٣٠١ .
(٦٢) الاحتجاج ١ / ١١٧ .
(٦٣) مختار القاموس، ٥٦٦ .
(٦٤) مختارالقاموس، ٣١٦ .
(٦٥) الاحتجاج ١ / ١١٤ .
(٦٦) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، د.ت، ٣٠٤ .
(٦٧) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧٦هـ- ١٩٥٧م، ٢ / ٢٥٦ .
(٦٨) الاحتجاج ١ / ١١٣ .
(٦٩) الاحتجاج ١ / ١١٦- ١١٧ .
(٧٠) الاحتجاج ١ / ١١٧ .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١- الاحتجاج، الشيخ أبو منصور الطبرسي، دار المرتضى، بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م .
٢- أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩ م .
٣- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، د.ت .
٤- الأسلوبية، بيرجيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ٢٠٠٨ .
٥- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧٦هـ- ١٩٥٧م .

٦ـ بلاغات النساء، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق : بركات يوسف هبّود، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥ .
٧ـ التجنيس وبلاغة الصورة، تقديم وتحرير فخري صالح، دار وَرْد الأردنية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨ .
٨ـ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت .
٩ـ جماليات النثر الفني، طرّاد الكبيسي، دار لشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد، د.ط، د.ت .
١٠ ـ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١٣، ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م .
١١ ـ جوهر الكنز، نجم الدين بن الأثير، تحقيق : د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت .
١٢ ـ دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط١، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م .
١٣ ـ الصوت اللغوي ودلالاته في القرآن الكريم، د. محمد فريد عبد الله، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط١، ٢٠٠٨ .
١٤ـ الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، د.ط، ١٩٨٢ .
١٥ـ الصورة الفنية، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣ .
١٦ ـ عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، د. أحمد مطلوب، بيروت، د.ط، ١٩٧٣
١٧ـ علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م .
١٨ ـ علم الأصوات، برتيل مالبرج، ترجمة ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، ١٩٨٥ .
١٩ـ علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، د. نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، د.ط، ١٩٩٥ .
٢٠ـ فاطمة الزهراء من المهد إلى اللحد، السيد محمد كاظم القزويني، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١ م .
٢١ـ القاموس الجديد، علي بن هادية، وبلحسن البليش والجيلاني بن الحاج يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د.ط، ١٩٨٨ .

٢٢ ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق أحمد محمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، د.ت .
٢٣ ـ مختار القاموس، الطاهر أحمد الزاوي، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٣ .
٢٤ ـ المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق هيثم طعيمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨ .
٢٥ـ النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٠ .
٢٦ـ نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ط، د.ت .
٢٧ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، ١٩٨٧ .
٢٨ـ نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، د.ط، د.ت .

البحوث :ـ

١ـ التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع١٨، ١٩٩٩م
٢ـ مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، مج ١٦، ع١، ١٩٩٧م.