مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار
- القوس والطريدة – أنموذجًا

د. رافعة سعيد السراج
جامعة الموصل / كلية التربية
قسم اللغة العربية

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الملخص

تعد الدراسات الأسلوبية من الدراسات النصية اللسانية، التي تُعنى بالبنية اللغوية للنص الأدبي، وأساليب تشكلها، عبر تتبع مستوياته: الصوتية والتركيبية والدلالية. ويعد الشماخ من فحول الشعراء المخضرمين، أجاد في وصف حُمُر الوحش وانطقها بما تكتم.

وتعد زائيته التي هي موضوع الدراسة واحدة من أهم القصائد التي تناولت الصراع بين الموت والحياة في الكون، عبر تناول رمزي مبطن، يلجأ إلى بنية المعادل الموضوعي، لينشئ من خلالها عمله الفني.

عالج البحث القصيدة على وفق آليات المنهج الأسلوبي، بادئاً بالمستوى الصوتي، دارساً من خلاله البنية الإيقاعية للنص، واقفاً عند اثر الوزن والقافية والتكرار الحرفي في ترصين البنية النصية.

واهتم المبحث الثاني بالمستوى التركيبي، واقفاً عند بنية الجملتين الفعلية والاسمية، وطرائق تشكيل الأفعال المضارعة والماضية وأثرهما في البنية الكلية، ثم عالج ظاهرة التقديم والتأخير، وأثرها في النص وتأثيرهما في المتلقي.

وعالج المبحث الثالث المستوى الدلالي للنص، واقفاً عند دلالة التشبيهات وما أفرزته من المعادل الموضوعي والمفارقة الدلالية، وصولاً إلى إنشاء البنية الكلية للنص.

وفي الخاتمة عالج البحث أهم النتائج التي توصلنا إليها.

مدخل البحث:

تعرَّف الدراسة الأسلوبية بأنها العلم الذي يُعَنى بدراسة الأسلوب الأدبي، والأسلوب هو "اختيار ... أو انتقاء ... يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة، لغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة"[١]، غير ان الأسلوبية تهتم أيضاً بالمتلقي، إذ إن " العمل – بوصفه – كتاباً يحتوي بالضرورة على توقع وجود القارئ " [٢].

تعتني الأسلوبية بالشكل والمضمون، لأن الفصل بينهما يقود إلى أحكام ونتائج تعسفية بحق النص، مما يسوق الباحث إلى التجرد عن ذاته، لأن الأسلوبي يسعى إلى تحليل النص ليس على وفق قيمته الذاتية فقط، بل ويُعنى بالبحث عن العناصر الجمالية في النص، لأن النص الأدبي الرفيع يترفع عن الانصياع لقوانين خارجية عن نصه " إذ إن كل عمل فني له قوانينه الخاصة به، يتعين على الناقد أن يستنتجها من داخل العمل نفسه " [٣].

إن دراستنا تحاول الكشف عن جماليات النص عبر الإفادة من آليات المنهج الأسلوبي، من خلال زائية الشماخ بن ضرار التي سنتناولها بالدراسة على وفق:

١. المستوى الصوتي.
٢. المستوى التركيبي.
٣. المستوى الدلالي.

زائية الشماخ بن ضرار[٤]

١– عفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشِزُ

٢– فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ ... لوصلِ خليلٍ صارمٌ أَو مُعَارِزُ

٣– ومَرتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الرَّدَى ... تَلاَفَى بها حِلمِى عن الجهل حاجزُ

٤– وعَوْجَاءَ مِجْذَامٍ وأَمْرٍ صَرِيمَةٍ ... تركتُ بها الشكَّ الذي هو عَاجِزُ

٥– كأَنَّ قُتُودى فوق جَأْبٍ مُطَرَّدٍ ... من الحُقْبِ لاحتْهُ الجِدَادُ الغَوَارِزُ

٦– طَوَى ظِمْأَهَا في بَيْضَةِ القَيْظِ بعدما جـرتْ فـي عِنَـانِ الشِّـعْرِيَيْنِ الأَمَـاعِزُ
٧– فَظَلَّـتْ بِيَمْئُـودٍ كـأَنَّ عُيونَهـا إلى الشمس – هَلْ تَدْنُو – رُكِيٌّ نَـوَاكِزُ
٨– لهُـنَّ صَـلِيلٌ يَنْتَظِـرْنَ فَضَـاءَهُ بِضَـاحِي عَـذَاةٍ أَمْـرَهُ وهْـوَ ضَـامِزُ
٩– فلمـا رَأَيْـنَ الـوِرْدَ منـه صَـرِيمةً مَضَـيْنَ ولا قـاهُنَّ خَـلٌّ مُجَـاوِزُ
١٠– ولمـا رأَى الإظـلامَ بـادَرَهُ بهـا كمـا بَـادَرَ الخَصْـمُ اللَّجـوجُ المُحَـافِزُ
١١– ويمَّمَهـا مـن بَطْـن ذَرْوَةَ رُمَّـةً ومـن دُونهـا مـن رَحْرَحَـانَ مَفَـاوِزُ
١٢– عليهـا الـدُّجى مُستنشـآتٍ كأنَّهـا هـوادجُ مشـدودُ عليهـا الجزاجِـزُ
١٣– تَفَادَي إذا استَذْكَى عليها وتَتَّقِي كمـا تَتَّقِـى الفَحْـلَ المَخَـاضُ الجَـوَامِزُ
١٤– ومـرَّتْ بـأَعْلَى ذي الأَرَاكِ عَشِـيَّةً فصـدَّتْ وقـد كـادَتْ بِشَـرْجٍ تُجـاوِزُ
١٥– وهمَّـتْ بِـوِرْدِ القُنَّتَـيْن فصـدَّها حَـوَامى الكُـراع والقِنَـانُ اللَّـواهِزُ
١٦– وصدَّتْ صدوداً عن ذَريعَةِ عَثْلَبٍ ولا بنَـى غمـارٍ فـي الصُّـدُورِ حَزَائِـزُ
١٧– ولـو ثَقفَاهَـا ضُـرِّجتْ مـن دمائِهـا كمـا جُلِّلـتْ فيهـا القِـرامَ الرّجـائِزُ
١٨– وحَلأَّهَـا عـن ذِي الأَرَاكَـةِ عَـامِرٌ أَخُـو الخُضْـرِ يَرمِـى حيثُ تُكْـوى النَّـواجِزُ
١٩– قَليـلُ الـتَّلاّدِ غَيْـرَ قـوْسٍ وأَسْـهُمٍ كـأَنَّ الـذي يَرْمـى مـن الـوحش تَـارِزُ
٢٠– مُطِـلاً بِـزُرْقٍ مـا يُـداوَى رَمِيُّهـا وصـفراءَ مـن نَبْـعٍ عليهـا الجلاَئِـزُ
٢١– تَخَيَّرَهَـا القـوَّاسُ مـن فَـرْعِ ضَـالَةٍ لَهَـا شَـذَبٌ مـن دونهـا وحـوَاجِزُ
٢٢– نَمَتْ في مكانٍ كَنَّها واستوتْ به فمـا دُونَهـا مـن غِيلِهَـا مُتَلاَحِـزُ
٢٣– فما زَالَ ينْجُو كلَّ رطْبٍ ويابسٍ ويَنْغَـلُّ حتـى نالَهـا وهْـوَ بَـارِزُ
٢٤– فـأَنْحَى إليهـا ذاتَ حَـدٍّ غُرَابُهـا عَـدوٍّ لأَوْسَـاطِ العِضَـاهِ مُشَـارِزُ
٢٥– فلمَّا اطمأَنتْ في يديه رأى غِنىً أحـاطَ بـه وازْوَرَّ عمَّـنْ يُحَـاوِزُ

٢٦- فمظَّعَهَا عامِيْنِ ماءَ لِحَائِهَا ... ويَنْظُر منها أَيَّها هُوَ غَامِزُ

٢٧- أَقَامَ الثِّقافُ والطَّرِيدةُ دَرْأَهَا ... كما قوَّمتْ ضِغْنَ الشِّمُوسِ المَهَامِزُ

٢٨- فَوافَى بها أَهلَ المَوَاسِمِ فانْبَرى ... لها بَيِّعٌ يُغْلِي بها السَّومَ رَائِزُ

٢٩- فقال له: هلُ تَشْتَرِيها فإنَّها ... تُبَاعُ بما بيعَ التِّلادُ الحَرَائِزُ

٣٠- فقال: إزَارٌ شَرْعَبِيٌّ وأَرْبَعٌ ... من السِّيَرَاء أَوْ أَوَاقٍ نَوَاجِزُ

٣١- ثَمانٍ من الكيرِيِّ حُمْرٌ كأَنَّها ... من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ

٣٢- وبُرْدَانِ من خالٍ وتسعون دِرْهماً ... ومَعْ ذَاكَ مَقْرُوظٌ من الجلد مَاعِزُ

٣٣- فَظَلَّ يُنَاجِي نفسَه وأَمِيرَها ... أيأْتِي الذي يُعْطَى بها أَم يُجَاوِز ؟

٣٤- فقالوا له: بايعْ أَخاك ولا يكنْ ... لك اليْومَ عن ربْحٍ من البيْع لاهِزُ

٣٥- فلما شَرَاهَا فاضت العينُ عَبْرةً ... وفي الصدر حُزَّازٌ من الوجْدِ حامِزُ

٣٦- وذاقَ فأَعطتْه من اللِّينِ جَانِباً ... كَفَى، وَلَهَا أَن يُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِزُ

٣٧- إذا أَنْبَضَ الرَّامون عنها تَرَنَّمتْ ... تَرَنُّمَ ثَكْلَى أَوجَعْتها الجَنَائِزُ

٣٨- قَذُوفٌ إذا ما خالط الظَّبْيَ سَهْمُهَا ... وإنْ رِيغَ منها أَسلَمتْهُ النَّواقِزُ

٣٩- كأَن عليها زَعْفَراناً تُمِيرُه ... خَوَازِنُ عَطَّارٍ يَمَانٍ كَوَنِزُ

٤٠- إذا سقَطَ الأَنْداءُ صِينَت وأُكْرِمَت ... حَبِيراً ولم تدْرَجْ عليها المَعَاوِزُ

٤١- فلمَّا رأَيْنَ الماءَ قد حال دُونَه ... زُعَافٌ لدى جنْبِ الشَّرِيعةِ كَارِزُ

٤٢- شَكَكْنَ بأَحْسَاء الذِّنَابَ على ... كَمَا تَابَعَتْ سَرْدَ العِنَانِ الخَوارزُ

٤٣- ولمّاَ استغاثتْ والهَوَادِي عُيُونُها ... من الرُّهْبِ قُبْلٌ والنفُّوسُ نَوَاشِزُ

٤٤- فأَلقتْ بأَيديها وخاضتْ صدُورُها ... وهُنَّ إلى وَحْشِيِّهنّ كَوَارِزُ

٤٥– هِلْـنَ بِمُـدَّانٍ مـن المـاء مَوْهِنـاً ... علـــى عَجَـــلٍ وللفَـــرِيص هَزاَهِـــزُ
٤٦– غَدوْنَ لهُ صُعْرَ الخُدودِ كما غَدَتْ ... علـــى مـــاءِ يَمْئُـــودَ الـــدِّلاَءُ النَّـــواهزُ
٤٧– يُحَشْـرِجُها طـوراً وطـوراً كأنمـا ... لهـــا بالرُّغَـــامَى والخَيَاشِـــيمِ جَـــارِزُ
٤٨– ولمَّـا دعاهـا مـن أَبَـاطِحِ وَاسِـطٍ ... دَوَائِـــرُ لـــم تُضْـــرَبْ عليهـــا الجَرَامِـــزُ
٤٩– حَـذَاهَا من الصَّيْداءِ نعْلاً طِرَاقُها ... حَـــوَامِى الكُـــرّاعِ المُؤيِـــداتُ العَشَـــاوِزُ
٥٠ – فأَقْبَلَهَـا نِجَـادَ قَـوَّيْن وانْتَحـتْ ... بهـــا طُـــرُقٌ كـــأَنهَّن نَحَـــائِزُ
٥١– حَـدَاهَا بِرَجْـعٍ مـن نُهَـاقٍ كأَنْـه ... بمـا رَدَّ لَحْيَـاهُ إلـى الجـوف رَاجِـزُ
٥٢– فـأَوردهنَّ المَـوْرَ مَـوْرَ حَمامـة ... علـى كـلِّ إجْرِيَّـا ئِهـا هـو رَائـزُ
٥٣– يكلَّفهـا طـوراً مَـدَاهُ إذا الْتَـوى ... بـه الـوِرْدُ واعوجـتْ عليـه المَجَـاوِزُ
٥٤– مُحـامٍ علـى عَوْراتِهـا لا يَرُوعهـا ... خَيَـالٌ ولا رَامـي الوُحُـوش المَنَـاهِزُ
٥٥– فأصبح فوق النَّشْزِ نَشْزِ حَمَامةٍ ... لـه مَـرْكَضٌ فـي مُسـتَوى الأرض بـارزُ
٥٦– وظلَّـت تَفَـإلى باليَفَـاعِ كأنهـا ... رِمَـاحٌ نَحَاهَـا وِجْهَـةَ الـرِيحِ رَاكِـزُ(*)

المستوى الإيقاعي:

مدخل:

يُعد المستوى الصوتي الأكثر اتساعاً في النص، إذ إنه يمتاز من غيره بأن القصيدة تبنى عليه ذلك أن الوزن يمنح النص تواتراً إيقاعياً مكثفاً، لأنه يتشكل من " سلسلة من حدوثات سمعية ذات آماد وتنغيمات وارتفاعات متساوية تتمثل خطياً بشكل سلسلة من النقاط ذات الحجم المتساوي مفصولة بمسافات متساوية " (٥)، فقد كان عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع، لإسهامه الفاعل في تشكيل هندسة صوتية منظمة في النص الشعري، لأن " الهندسات الصوتية المميزة هي في كل اللغات حصيلة عدد بسيط من التنسيقات المتواترة، التي تتوزع بوضوح على المفاصل الكبرى للوزن " (٦). من هنا يحدث الوزن توتراً أسلوبياً في الشعر، لأنه " يلصق فوق

خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية " [٧]، ولا تتحقق الهندسة الصوتية في النص الشعري إلا عبر شرطي الإيقاع الرئيسين وهما: الانسجام والتخالف، لأن الوزن " لغة تنظيم وتنسيق، يقوم على التشابه والمغايرة، خلقاً للفجوة: مسافة التوتر على صعيد واضح "[٨].

وتتعانق القافية مع الوزن ليكونا ركنين مهمين في بناء النص الشعري وموسيقاه، ومن ثم إيقاعه الخارجي، لأنهما يكونان تكراراً صوتياً ومجال توافق صوتي بين الكلمات أو أجزاء منها.

يؤدي الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر دوره في تشكيل القافية، وبذلك تكون ضابطاً إيقاعياً له، وهنا يكمن دور القافية الدلالي على الجانب الصوتي في النص، لأن السامع يتوقع تكرارها في نهاية البيت الشعري وهذا يعين " على إعطاء قيمة صوتية تضاف إلى ما تقوم به التفعيلات " [٩].

ويتكاثف الإيقاع الداخلي مع الإيقاع العروضي (الوزن، القافية) ليكونا مفاتيح للدخول إلى عالم النص ومحاورته للوقوف على خباياه وأسراره من اجل الكشف عن كلماته وحروفه وحركاتهما بوصفهما مؤثرات إيقاعية تسهم في إثراء الإيقاع العام للنص، ولتترك بصمة واضحة على قيمته الدلالية، لأنه لا يمكن فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها[١٠]، لذا ستعتمد دراستنا للإيقاع في زائية الشماخ على:

أولاً: الإيقاع الخارجي:

كتبت القصيدة على البحر الطويل، ومن المعروف أن البحر الطويل يتسم بنفسه وامتداده وصلاحيته للنفَس الطويل، فهو يجدّ في مواضع الجد، ويهزل في مواضع الهزل، ويتسم بامتداده الصوتي الطويل، الذي يتيح للشاعر الامتداد في الحديث عن تجربته، وجاء استخدامه في هذه الزائية منسجماً مع العناء وطول المدة الزمنية التي صاحبت صنع القوس منذ كان غضاً يانعاً حياً حتى صار أداة موت. ومن المعروف أن البحر الطويل هو أكثر البحور تداولاً في الشعر العربي القديم، اثبت أن البحر الطويل كان يشغل نسبة أكثر من (٨٠%) من الشعر العربي القديم.

أفاد الشاعر كثيراً من إمكانات البحر الطويل، لأنه اقرب إلى الأسلوب القصصي الذي يتيح للشاعر الامتداد والتواصل، وللاسترسال في سرد الحدث[١١]. كما أفاد الشاعر من التضمين الذي يعده ابن رشيق تقصيراً إلا في مواضع معروفة، " مثل الحكايات وما شاكلها، لأن بناء اللفظ على اللفظ أجود من جهة السرد " [١٢].

فقد بني النص على السرد وقد استثمر الشاعر إمكانات البحر الطويل، وقدراته الوزنية، وما يحدث فيه على مستوى الزحافات والعلل لبناء السرد، وهو يروي لنا قصة هذا القوس، ويحدثنا بالتفصيل عنه منذ كان غصناً في شجرة، حتى أضحى قوساً بيد رامٍ.

أما إذا جئنا إلى مستوى القافية، فإن للقافية دورها الكبير في بنية أي نص شعري، فهي كالموعود المنتظر يتطلبها النص ولا تتأتى القافية عفو الخاطر أو لغايات إيقاعية فقط " بل أضحت القافية عند الشعراء الكبار جزءاً من النص، يؤدي دوراً في بنيته الدلالية، ولا يمكن زحزحتها من مكانها، لأن زحزحتها تهدم بنية القصيدة " [١٣] ذلك أن القافية " مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة، وأقل عدد ممكن يجب تكراره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكّون القافية، هو حرف الروي، وبه تعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية " [١٤].

ليست القافية مجرد محطة نهائية للبيت، بل أضحت أساسية في الفكرة، إذ يرى شوبنهور أنه من الضروري " أن تتوقف العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبطها باطنياً " [١٥] وهذا يعني ان القافية لم تعد تمنح من القاموس اللغوي وانما من القاموس التعبيري.

إن القافية هنا قافية زائية، اعتمدت الزاي حرفاً للروي، ومن المعروف أن الزاي ليس من القوافي الذلل، مما اصطلح العروضيون على تسميته بالقوافي الحوش، وهي من نوع قافية المتراكب، التي يفصِل بين ساكنيها متحركان، ومع ان القافية من القوافي الحوش التي لم يعتد الشعراء استعمالها إلا أن الشاعر نجح نجاحاً كبيراً في الإفادة منها.

من هنا تؤدي القافية دوراً أكثر أهمية من دورها الصوتي في النص، بل تتجسد أهميتها أكثر، إذ يبرز دورها الدلالي منبهاً صوتياً يضفي طاقة إيقاعية للنص وحيث يلتحم الصوت مع الدلالة، وبذلك يكون عمل القافية قائماً على أساس " الصوت صدى للمعنى " [١٦]، وهنا يتحكم الشاعر المبدع في تطويع إيقاع القافية بما ينسجم ودلالتها القائمة على الخفة والحركة

والمنسجمة مع خفة وحركة القوس والطريدة معاً. من هنا برزت نغمة وإيقاع زائية الشماخ بما يميزها من غيرها، فوظّف الشماخ قافية تنتهي بحرف الزاي الذي يمثل الروي، ليدل من هذا الصوت على الصفير الذي يُحدثه السهم الذي يقذفه القوس، لأن " الزاي صوت رخو مجهور للنطق به يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان ثم يتخذ مجراه من الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج " (١٧).

ثانياً: الإيقاع الداخلي:

ينبثق الإيقاع المتغير عن " شبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد، ثم تتفرع لتسم القصيد بأسره، وتجعله ينصهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام، ليوقعه مبدأ مركزياً هاماً وهو مبدأ التناغم الصوتي – الدلالي، الذي يصبح ضابطاً أساسياً يشدّ جميع مفاصل الخطاب " (١٨).

ودراستنا هذا المستوى تشتمل على التكرار الحرفي فقط، ضمن الموسيقى الداخلية، فالتكرار الحرفي " هو تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت " (١٩). فحين يتحدث الشاعر عن عنصر المفاجأة، فإنه يوظف صوتاً يلائم هذا العنصر فقد وظف صوت الهمزة، ومخرجه " من أقصى الحلق " (٢٠) قال الشماخ:

وحلأَهـــا عـــن ذي الأراكـــة عـــامرُ أخو الخضر يَرمي حيثُ تُكوى النواحِزُ

تكرر صوت الهمزة ثلاث مرات، لأن المرسل يرسم صورة الأتن عند مورد الماء، آمنة مطمئنة ثم تُفاجأ بالصياد، فكأنه يصور رد الفعل الذي قامت به الأتن، فالإيقاع المتغير فضلاً عن إسهامه في تحقيق موسيقى خاصة للقصيدة، قد أسهمت في تعزيز دلالتها من خلال السياق هو الذي ويحدد السياق معنى ودلالة الصوت، فإن كان صوت الهمزة في البيت السابق يدل على المفاجأة، ففي هذا البيت قد تغير السياق، ومن ثم تغيرت دلالة الصوت:

فَظَـــلَّ يُنـــاجي نَفْسَـــهُ وأميرَهـــا أيـــأتي الـــذي يعطـــى بهـــا أم يُجَـــاوز ؟

فهو يتحدث عن الحالة النفسية لبائع القوس ويتحدث عن الحوار الداخلي الذي يجري بين البائع ونفسه، وحين يتكرر صوت الهمزة في هذا البيت، فذلك يعني أن البائع متردد، هل يبيع أم يطلب الزيادة ؟ فجاء صوت الهمزة ليصور هذا التردد.

وقد وظّف الشاعر صوت الهمزة في الخوف، فكأن الإنسان يشعر بالخوف، فينطق مباشرة بصوت الهمزة، قال:

إذا سقطَ الأنداء صينت وأُكرمت حُبَيراً ولم تُدْرُج عليها المعَاوِزُ

فالفارس يغطي القوس بالقماش المنقوش، وليس بالأخلاق، إكراماً وصيانةً لها، لكونه يخاف عليها من الندى، لئلا يؤثر في وترِها، فكانت الهمزة معبرة عن هذا الخوف.

وقد شكلت الهمزة في هذه الأبيات نغماً موسيقياً مضافاً إلى الدلالة، " فصوتية الحروف هي التي تشكل النغمات لما تمتاز به من تقطيع وتنغيم " (٢١).

ومن الأصوات التي أغنت القصيدة بالمعاني والدلالات، تكرار صوت الراء، وظفه المرسل في مواضع عدة من القصيدة، ليرمز إلى دلالات وإيحاءات، فالراء صوت مكرر، وهي الصفة المميزة للراء عند النطق به عبر طرق طرف اللسان لحافة الحنك طرقاً خفيفاً ليناً متراوحاً بين الشدة والرخاوة(٢٢):

قليل التلادِ غير قوسٍ وأسهمٍ كأنَّ الذي يرمي من الوحش تارز

وُزِّع صوت الراء في هذا البيت، ليرمز إلى خفة الصياد، لأنه لا يحمل تلاداً غير قوسٍ واسهمٍ، فلأن صوت الراء خفيف في النطق، كان أكثر ملاءمة لهذا المعنى من غيره، من ذلك يتبين أن الإيقاع الداخلي فضلاً عن إسهامه في تحقيق موسيقى خاصة للقصيدة، فإنه قد أسهم في تعزيز دلالتها من خلال سياقها، لأن صوتية الحروف هي التي تشكل مرتكزات إيقاعية عاكسة للدلالة(٢٣).

فقال له: هل تَشْتَريها فَإنَّهَا تُبَاع بِمَا بيْعَ التلاد الحَرائِزُ

فَقَال: إزارُ شَرعبيٌّ واربعٌ مِنَ السيراء أو أواقٍ نواجِزُ

ثمانٍ من الكيرِيّ حُمرٌ كأنَّها من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النار خابزُ

وبُــردَانِ مــن خَــالٍ وتســعونَ درهمــاً ومــع ذاك مقــروظٌ مِــنَ الجلــدِ مــاعز

تكرر صوت الراء في هذه الأبيات إحدى عشرة مرة، فالشاعر يصوّر عرض المشتري للبائع من أموال مقابل قوسه، فتكرار هذا العرض جعل الشاعر يوظف صوت الراء، فكان لتكراره قيمة تنغيمية، ذات وظيفة عضوية في أداء الفكرة وتوصيلها، واشتراك المفردات في صوت الراء (تشتريها، الحرائز، ازارُ ٠٠٠)، والراء صوت مجهور يصدر من طرف اللسان لحافة الحنك الأعلى عدة مرات [٢٤]، بقوله:

يحشــــرجها طــــوراً وطــــوراً كَأَنَّمــــا لهــــا بالرّغَــــامى والخياشــــيمِ جَــــارِزُ

كرر المرسل صوت الراء في هذا البيت خمس مرات، فهو يتحدث عن تصويت الحمار لأتنه تارة بالحشرجة، وبالسعال تارة أخرى، إذ يكرر الصوت لمناداة أتنه، فعبر الشاعر عن هذا التكرار، بتكرار الراء، فقد ميَّز المرسل هذا البيت بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية، التي يعبر عنها فهو " يرتبط بالقصيدة وبكيانها الداخلي الخاص بها " [٢٥]، نستشف أن دلالة التكرار عند الشماخ كانت مرتبطة بالأثر الموسيقي الذي يحدثه لتأتي أهمية التنوع في التكرارات الصوتية، فهي ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها[٢٦].

ولم يستغنِ المرسل عن صوت النون في لوحته هذه، فقد كرره في عدة أبيات، ووظفه لخدمة دلالته، فالنون رمز الوعاء والاستيعاب. فهي بطبيعة رسمها ترمز الى النطفة او الوليد الصغير المنبثق عن الرحم، لذا فهي ترمز الى الحمل[٢٧] فإن تضافر تكرار حرف النون يرمز الى الخصب والنمو، فقد وظفه تارة بأن جعله مستنبطاً من حركة الأشجار المتلاحمة وتارة جعله ترنيماً، فنرى أنه قد استنبطه من حركة الأشجار في هذين البيتين:

نمــت فــي مكــانِ كنّهــا واســتَوَتْ بــه فَمادُوْنَهــــا مــــن غَيْلِهــــا مُتلاحِــــزُ

فمــا زال يَنْجُــو كــلَّ رطــبٍ ويــابسٍ ويَنْغَــلّ حتــى نالهــا وهــو بــارز

فالقوس قد نمت في شجرتها واستوت بها، فجاء الفارس يتخطى الأشجار الملتفَّة المتلاحمة ليصل اليها، وظف الشاعر صوت النون في هذه الصورة، لأنها أقرب ما تكون إليها

من غيرها، إذ كرر ثماني مرات، أي أنه " بث مجموعة من الأصوات المكررة في نسيج الخطاب، لإثارة طاقاتها الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الوافرة " (٢٨).

فليس للأصوات معانٍ تختص بكلٍّ منها، لذا كان الشاعر هو من يوظف الصوت لخدمة دلالته ومعناه الذي يبتغيه، فنلحظ أنه قد وظف صوت النون وغيره من الأصوات في سياقاتٍ مختلفة، فكل سياق يقصر الصوت على خدمته، فالعبرة بالسياق، لذلك تعددت معاني ودلالات كل صوت يستعمله المرسل، ففي قوله:

تَفَادَي إذا استَذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجَوَامِزُ

ومَرَّتْ بأَعْلَى ذي الأَرَاكِ عَشِيَّةً ... فصَدَّتْ وقد كادَتْ بِشَرْجٍ تُجاوِزُ

إذا نظرنا إلى هذه المفردات (تفادي، تتقي، مرت، صدت، كادت)، نجد ثمة مؤثراً إيقاعياً يجمعها، هو تكرار صوت (التاء) إذ شكل نقطة ارتكاز في نهاية كل كلمة، وهو صوت من الأصوات المهموسة(٢٩)، وتعاضد تكراره مع تكرار (تتقي) ليجسم المرسل تكرار مضاعفاً لإحداث أسلوب تجمع صوتي بين (مرت، صدّت، كادت) لينسجم مع تزاحم وحركة حمر الوحش وحركتهما. فجاءت ألفاظ النص ذات قيمة إيقاعية وترنيم عالٍ، تولّد منه ثقل إيقاعي، ينسجم وتزاحم حمر الوحش وحركتها الدائبة.

إذا انبَضَّ الرامونَ عَنْهَا تَرُنَّمَت ... تَرنُّمَ ثُكْلَى أَوجعتها الجنائز

تكرر صوت النون في هذا البيت سبع مرات، مما رمز الى الترنيم، من خلال تصريح الشاعر بالمعنى في قوله: (ترنمت ترنم ثكلى) فالقوس التي ترمي السهم تترنم بعد إرسالها السهم، فتسمع صوت الترنم من خلال اهتزاز الوتر، لكن المرسل عبّر عن هذا الترنم بالموت، من خلال توظيفه لفظة (ثكلى)، فجعل القوس ترسل موتاً قبل أن ترسل سهماً، فهي " ضربة طائشة يقذفها الموت، أو يوجهها إلى معالم الأحياء " (٣٠)، فقد جَسَّد الموت في صورة القوس والسهم التي يرسلها.

لم يغفل الشماخ عن صوت اللام ودلالاته، فقد وظّفه في لوحته بدلالته الحقيقية، فَعَبَّر فيه عن الانحراف، فقال:

فما زال يَنْجُو كلَّ رطبٍ ويابسٍ ... ويَنْغَلّ حتى نالها وهو بارز

انحراف الفارس يميناً وشمالاً كيما ينجو من هذه الأشجار الملتفة، جعل الشماخ يعبر عن هذه الصورة بصوت اللام، الذي هو صوت انحراف، وإن النفَس يتسرب من جانبي الفم إلى الخارج فكأنما قد انحرف عن طريقه[٣١]، فكذلك الفارس ينحرف يميناً وشمالاً حتى ينال غصن الشجرة، فقد أضفى صوت اللام على هذا البيت نغماً موسيقياً مضافاً إلى الدلالة، " فصوتية الحروف، هي التي تشكل النغمات، لما تمتاز به من تقطيع وتنغيم " [٣٢].

كرر المرسل صوت الهاء في التعبير عن مناداة الحمار لأتنه، فقال:

حَـــدَاهَا برجـــعٍ مـــن نهـــاقٍ كأنَّـــهُ بِمَـــا رَدَّ لِحْيَـــاهْ إلـــى الجـــوفِ رَاْجِـــزُ

تكرر صوت الهاء أربع مرات ليعبر بذلك عن حرص الحمار على أتنه، لكون صوت الهاء يتطلب نشاطاً كبيراً في عملية التنفس[٣٣]، فكذلك بذل الحمار نشاطاً كبيراً في التنفس من أجل نداء أتنه.

فالصوت ليس مجرد وقع على الإذن من دون معنى، " إنما هو أداة لنقل الأفكار والإشارات والرموز، فإنَّ على الشاعر أن يبذل كل ما يستطيع كي يخرج الصوت من ذلك المنظر المبهم وعديم الشكل الذي يظهر في اللغة العادية، وأن يقدمه في مظهر حي، فيلتحم بالمضمون مضيفاً اليه قيمة اكبر " [٣٤]، فهذا يقضي بأن على الشاعر أن يضع الجانب الصوتي نصب عينيه بوصفه عاملاً مهماً في البنية العامة للقصيدة، فالأصوات ثرة بالمعاني والدلالات التي تعبر عنها، إلا أن استعمالها في مواضعها الصحيحة، يقع على عاتق الشاعر فهو المسؤول عن ذلك كله.

المستوى التركيبي:

مدخل:

يعد المستوى التركيبي مستوى مهماً، وركيزة أساسية تستند اليها مستويات التحليل الأسلوبي، الذي تتجسد فيه محتويات اللغة، لأن النحو كما يقول جان كوهين: " هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة " [٣٥]. وان التراكيب النحوية مجندة لخدمة الدلالة، بما تنطوي عليه من علاقات تلاؤمية فيما بينها.

فالتراكيب النحوية تتحد فيما بينها لتشكل دلالة، يمكن أن يبنى عليها النص بناءً محكماً، وحين تظهر هذه الظواهر بنسبة لا بأس بها في النص، وترتبط بسياقات معينة لها دلالتها، فإنها " تصبح خواصَّ أسلوبية تظهر في النصوص بنسبة وكثافة وتوزيعات مختلفة " (٣٦)، لذا تهدف دراسة نحو الشعر إلى " تقصي البنيات الشعرية، ومن ثم بناء نظام يؤطر تلك البنيات شكلياً تبعاً لهيآتها " (٣٧).

إن ما يعنينا في هذه اللوحات عند المستوى التركيبي، الجملة الفعلية والجملة الاسمية، ودلالة كل منهما في تحريك النص، فمن خلال المنظور الإحصائي لهذه اللوحة، وجدنا أن الجمل الفعلية تغلب على الجمل الاسمية من حيث الكم. فواضح أن الشاعر أراد إضفاء الحيوية على لوحته، لكون اللوحة تمثل صراعاً بين الموت والحياة، فالصراع يتطلب حركة، ثم إن انتصار الحياة على الموت جعل الشاعر يعمد إلى توظيف الجملة الفعلية في التعبير عن هذا الصراع، لكونها تتضمن معنى الحركة. وحين تظهر هذه الظواهر بنسبة عالية في النص، وترتبط بسياقات لها دلالتها.

وتعد (ظاهرة التقديم والتأخير) ظاهرة ثانية في هذا النص ومن أبرز الظواهر اللغوية التي منحت هذا النص طاقة حركية منسجمة مع ظاهرة الجملة الفعلية والاسمية، وأضفت مزية جمالية على زائية الشماخ، لأنها تسمح للمتكلم بحرية الترتيب، وتبعده عن الجمود والثبات، إذ ان تقديم عنصر وتأخير آخر يمنح اللغة نظاماً حُراً غير جامد، ويخرجها من أن تكون لغة جامدة ويحولها الى لغة إبداعية موحية تستوحي جماليتها من هذه الطاقة الحركية في التقديم والتأخير، " لأنه يأتي لبيان العنصر الأهم من عناصر الجملة " (٣٨).

من هنا نرى الشاعر يعمد أحياناً إلى الإغراق في اللفظ والتركيب والصياغة التصويرية، ساعياً إلى توظيف صوره في خدمة الموقف الذي يفلسف من خلاله خلاصة رؤيته للحياة والموت، وكأنه يصطرع مع ذاته بين الموقفين(٣٩). من هنا ترتبط الدلالة التركيبية والائتلافات النحوية بمفهوم الفائدة، ولا تتحقق هذه الفائدة إلا بائتلاف بعض الكلام مع بعض، على وجه من الوجوه النحوية المألوفة، وعندما يعبر المتكلم عن غرض من أغراضه، فإنه يقوم بإيقاع علاقة بين كلمة وأخرى، أو بين عدة كلمات، وبذلك يكون محكوماً بالغرض الابلاغي الذي يعبر عنه(٤٠).

الجمل الفعلية والجمل الاسمية:

مما لا خفاء فيه أن الجملة الاسمية تدل على السكون والثبات، أما الجملة الفعلية فتدل على التجدد والحدوث، وباستطاعة الشاعر المتمكن تغليب إحداهما على الأخرى، بما يتناسب مع دلالته التي يبتغيها .. ونلحظ أن الشاعر قد غلّب الجمل الفعلية التي كانت أفعالها ماضية إيحاءً منه بانقضاء الصيد، ومن ثم فإن ذلك يعني مضى الموت وانحساره أمام الحياة من هنا تكون " الجملة الاسمية موضوعة للإخبار على ثبوت المسند للمسند إليه، بلا دلالة على تجدد واستمرار. والجملة الفعلية موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال، فتدل على تجدد سابق أو حاضر " [٤١] من هنا نجد أن العلاقات الدلالية علاقات تركيبية لا يمكن أن تنشأ " إلا بطريق التركيب النحوي، ومن هنا يفترض أن التركيب النحوي هو الوسيلة المباشرة التي أعدتها اللغة لنشوء المعنى الدلالي للجملة " [٤٢].

وقد وجدنا في هذا النص أن شاعرنا قد غلّب الجملة الفعلية على الجملة الاسمية، والغاية من ذلك إضفاء الحركة على اللوحة، وبواسطة الانتقال المفاجئ من الحضور إلى الغياب، لذا يتمثل التجدد والحركة في " فلسفة الغياب والحضور المبنية على أساس حاجة الإنسان إلى التجدد والتغير الدائم " [٤٣].

كما أن للفعل المضارع أو الماضي دلالته في أي نص، فنلحظ أن شاعرنا في هذه اللوحة قد وظف كلا الفعلين، لكنه قد غلّب الفعل الماضي على الفعل المضارع ولم يغفل عن الفعل المضارع، بل خلله بين الأبيات، لكي لا تخلو اللوحة من الحركة، لأن الفعل المضارع يوحي بالتفاعل والصراع، إضافة إلى قابلية الأفعال للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته.

ولن نتطرق إلى اختلاف العلماء في نسبة بعض الجمل إلى الفعلية، وبعضها الآخر إلى الاسمية، وإنما نشير فقط الى أننا عددنا الجمل التي يتصدرها فعل جملاً فعلية، والجمل التي يتصدرها اسم جملاً اسمية. ولهذه الجمل دورها في تحريك فاعلية النص والغوص على أغواره، فحين يتكلم الشاعر عن الصراع، فمما لاشك فيه انه يوظف ألفاظاً تعبر عن هذا الصراع تعبيراً مباشراً. فقد وظف شاعرنا جملاً تتصدر بفعل، تعبيراً عن حركية هذا الصراع، لما فيها من دلالات الحركة والتجدد والحدوث، فقال:

وحَلأَهَـــا عَـــنْ ذي الأراكـــةِ عـــامرُ أخـو الخضـر يَرْمي حيث تُكوى النـواحز

يتحدث الشاعر عن مصادفة الصائد للأتن عند مورد الماء، فهو – عامر– منعها عن شرب الماء من خلال تسديد السهم عليها، فقد نشب الصراع منذ هذه اللحظة، وقد رمز الشاعر للموت بالقانص المشهور (عامر)، دلالة على قوة هذا الموت الذي يواجه الحياة المتمثلة بالأتن، مما دعا الشاعر إلى توظيف الجملة الفعلية لتلك الحركة الملحوظة، التي كانت ردَّة فعل من الأتن، حينما صوب الصائد سهمه نحوهن، وقد يعود السبب في توظيف هذه الجمل إلى الحالة النفسية للشاعر من حيث الرغبة الخاصة، والتركيز على جانب معين من دون الآخر، بحيث يكون له موقع الصدارة في إثارة الانتباه.

بعد هذا البيت يستطرد الشماخ في وصف القوس مُذ كانت غصناً في الشجرة، حتى اكتمالها قوساً في يد الصائد، قائلاً:

تَخَيَّرُهـــا القَّـــواسُ مـــن فـــرع ضـــالةٍ لهـــا شَـــذَبٌ مـــن دونهـــا وحـــواجز

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن وصف القوس، فهو يصّور اختيار القَّواس الشجرة التي سيصنع منها القوس، ثم يصورها بالندرة وبصعوبة الوصول إليها، كل ذلك لتعزيز قوة الموت الذي يصنع بتمهل، فكانت الجملة الفعلية أنسب في التعبير عن المشقة التي اعترت القواس في أثناء استحصاله القوس.

من خلال هذا القصّ نلحظ أن الشاعر يعزز من قوة الموت المجهول، لكنه في الوقت نفسه يعلي من قيمة الحياة ... فالحياة قوية بحركتها وبحيويتها، فلابد من ضد مماثل لقوة هذه الحياة كي يقهرها، فهذا الذي دعا الشاعر إلى إعلاء قيمة الموت إلى هذه الدرجة، فشاعرنا حتى في أثناء مبالغته في كيفية صناعة الموت، فإنه يعلي من شأن الحياة ليوحي بأنه لولا قوة الحياة لما عَدّ الموت العدة لمقابلتها !! ويعد استطراده في وصف القوس حاجة مهمة في بنية النص الأصلية، إذ إن هذا القوس هو أداة الموت، ووسيلة الفعل الذي يتحدث فيه عن الموت، لذلك من الطبيعي أن يغرق في الحدث، ويستطرد في سرده.

ومن استطراده أيضاً في وصف القوس قوله:

نَمَـتْ فـي مكـانِ كُنِّهـا واسْـتَوَتْ بِـهِ فمـا دَونَهـا مـن غَيْلهـا مُتَلاَحـزُ
فـأحنى إليهـا ذات حـدٍّ غرابُهـا عـدوٌ لا وسـاط العُضَـاهِ مَشَـارز

عبّر الشاعر عن تلك المشقة والجهد الذي بذله القواس في الحصول على قوسه، بالجمل الفعلية لكونها تتضمن معنى الحركة، فبعد أن نضج هذا الغصن في شجرته، ذهب إليه القوَّاس قاطعاً إليه مسافات طويلة مليئة بالعوائق من أشجار، وما في الغابة من صعوبات، حتى إذا وصل إليه سّدَّد الفأس عليه ليقطعه، وفي أبيات أخر يتحدث شاعرنا عن تفاصيل صناعة هذه القوس، من حيث تجفيف مائها وبيعها، وحتى تصير سلاحاً في يد الصائد. والغاية من هذا لاستطراد في وصف هذه القوس هو تصوير قوة الموت الذي يعد العدة لملاقاة الحياة، ولعل الأثر الحضاري والثقافي، واثر البيئة، من أهم مكونات القصيدة، في شكلها وبدئها وختامها، وأهم المؤثرات في القصيدة من حيث التطور في اللغة والمعاني.

بعد أن انتهى الشماخ من الاستطراد في وصف القوس بعشرين بيتاً، ينتقل إلى ساحة المعركة، فبعد ان عد الموت العدة وجاء لملاقاة الحياة، قال:

فألقـتْ بأيـدِيْها وخَاضَـتْ صُـدُورُها وهُـنَّ إلـى وحشـيهِّن كـوارز
نَهِلْـنَ بِمُـدَّانٍ مِـنَ المـاء مُوهنـاً علـى عجـل وللفـريص هَزَاهِـزُ

حضر الموت .. وفوجئت الحياة ! كانت ردة فعل الحياة حين ظهور الموت قوية، عبّر عنها الشاعر بجمل فعلية أغنت الصورة بحركة الأتن حين وصولها الى الماء، إذ إنها ألقت بأيديها في الماء لإطفاء نار الظمأ الذي يلهب في داخلها. فقد وظف جملاً فعلية، ليدل على استعادة الحياة، فوصول الأتن مورد الماء جعل الشاعر يتوسل الجملة الفعلية، فحركيتها وتجددها يتلاءمان مع التعبير والتصوير في وصف الحياة، ولأن حمار الوحش يريد أن يحيا حياة أسرية هادئة، وهو حريص كل الحرص على الحياة، ويجاهد ليتحدى الطبيعة القاسية، فهو يريد الحياة ولكن !! لذا يأخذ الصراع ملامح القوة المتعادلة (٤٤).

حين يتحدث الشاعر عن غيرة الحمار على أتنه، فإنه يعبر عن تلك الغيرة ويبينها من خلال نهاق الحمار وحشرجته، فهو منفعل لشدة حرصه على حلائله من جهة، ولخوفه من الصياد المتمثل بالموت من جهة أخرى.

إن صورة الحمار الوحشي في لوحة الشماخ، تعبر بشكل رمزي عمّا يمكن أن تبلغه سلطة الرجل على المرأة في المجتمع البدوي[٤٥]، وتعبير رمزي عن مواجهة الرجل للموت دفاعاً عن القبيلة وعن المرأة.

كل هذه الدلالات أجبرت الشاعر على توظيف الجمل الفعلية، فانفعال الحمار خوفاً على حلائله، وخضوع الأتن لأوامره، كل ذلك جعل الشاعر يتوسل هذه الجمل، من دون سواها، كما أنه كان يتوسل الألفاظ والتراكيب لشعره من أديم واقعه، ومن بيئته وعناصرها، ومن طبيعته هو، ليعبر عن معاناته، فيسلي بها نفسه عن بعض الهواجس أو يروح عنها، استجابة لنداء وجدانه، فيباشر بها غرضه بما يشبع ذوقه الفني، مراعياً ما يلائم غرضه من تلك الألفاظ وأشكال التعبير فبناء القصيدة – على هذا – يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببيئة الشاعر وثقافته ونفسيته.

يختتم الشاعر اللوحة بنتيجة ذلك الصراع الذي نشب بين الحياة والموت، هي انتصار الحياة، نفهم هذا منذ بداية اللوحة، وذلك من خلال توظيف الجمل الفعلية أكثر من الاسمية، لكون الأولى تدل على الحدوث، وهذا ما يتناسب مع الحياة، اما الثانية فتدل على السكون والثبات، وهذا ما يتناسب مع الموت، في قوله:

وظَلَّـــت تَفـــالى باليَفـــاعِ كأنَّهـــا رمـــاحٌ نَخَهـــا مـــن وجهـــة الـــريح راكـــز

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن انتصار الحياة، وذلك من خلال فرار الأتن من الصياد، واستقرارها في مكان آمن، تفالي بعضها بعضاً، وقد أمالها الريح.

فهذا المعنى هو الذي جعل الشاعر يوظف الجمل الفعلية للتعبير عنه، ليوحي بتجدد وحيوية اللوحة منذ بدايتها حتى نهايتها، لذلك فإن التراكيب في الدرس الأسلوبي لا تقتصر على الجملة كما هي الحال عند النحويين، وإنما تتجاوز الجملة إلى الفقرة، ثم النص بوصفه وحدة متكاملة، أي إن الناقد في الدرس الأسلوبي يدرس التراكيب في ضوء النص كله[٤٦]، لذا نلحظ في النص ارتدادات زمنية، وظفها الشاعر لتعميق لحظات المحنة، لا لتبديد مفعولها[٤٧]، من خلال الانتقال من الأفعال الماضية: (زال، اطمأن، رأى، أحاط)، إلى الأفعال المضارعة: (ينحو، ينغل، يغلي)، ليكشف لنا الشاعر نتيجة كل هذا الصراع وهي نجاة الأتن من الصياد وانتصار الحياة على الموت.

ونلحظ ان شاعرنا قد أكثر من توظيف الأفعال الماضية، لكن ليس على حساب الأفعال المضارعة، لأنه لم يغفل عن توظيف الأفعال المضارعة في دلالاته، لكن كل في موضعه، فالمرسل في هذه اللوحة يسرد لنا حكاية صناعة الموت من خلال وصف مراحل صناعة تلك القوس العذراء، وقد وظف الأفعال الماضية في سرد القصة " فكان لجوءه إلى العنصر القصصي، هو ما دفعه إلى الإكثار من الأفعال الماضية التي ازدحمت بها أبيات القصيدة "

إن استطراد شاعرنا في وصف القوس الذي كان أقرب إلى السرد القصصي، جعله يوظف أفعالاً ماضية في اغلب أبيات اللوحة، بل إن هناك أبياتاً قد استعمل فيها أكثر من فعل ماضٍ. كل تلك الأبيات تحمل في طياتها دلالة واضحة، وهي أنه مهما طالت المدة التي ارتقن فيها هذه القوس، فإنه ماضٍ منقضٍ، لأنه لم يُصِب الحياة في أثناء المعركة ولو بخدش، فالعنصر القصصي والانقضاء والانحسار وحتى الفشل في مهمة هذا الموت، كل ذلك جعل الشاعر يوظف هذه الأفعال الماضية من دون سواها.

إن الأبيات التي احتضنت الفعل المضارع بين دفتيها، كانت أبياتاً مليئة بالحركة، في قول الشماخ:

وحَلأَهـــا عـــن ذي الأراكـــة عـــامر أخو الخُضْر يَرْمي حَيثُ تكوى النَّواحِزُ

فمـــا زال ينجـــو كـــل رطـــب ويـــابس ويَنْغَـــلُّ حَتَّـــى نالَهـــا وَهـــوَ بَـــارِزُ

فالفعل (يرمي) في البيت الأول كان مضارعاً للتعبير عن حركية الرماية وتعبيراً عن حركية الموت.

وكذلك الفعلان (ينجو، ينغلّ) في البيت الثاني، فقد جاءا مضارعين تعبيراً عن تلك الحيوية، وذلك الجهد الذي بذله القوَّاس حتى وصل غصنه.

أما وصف الشماخ لرَدَّة فعل القَّواس حين بيعه لقوسه، فكانت في بيت يحتوي على أربعة أفعال مضارعة للتعبير عن حالته النفسية، في قوله:

فَظَـــلَّ ينـــاجي نَفْسَـــهُ وأميرَهـــا أَيـــأْتِي الـــذي يُعْطـــى بِهـــا أمْ يُجَـــاوِزُ ؟

أما الأفعال الماضية فهي كثيرة في هذه اللوحة، ووجدناها في أغلب الأبيات، وتكررت أكثر من مرة، في قوله:

نمت في مكان كنِّها واستوت به فما دونها من غِيليها مُتَلاحِزُ
فلما اطمأنَتْ في يديه رأى غنى أحاط به وازورَّ عمن يُحاوِزُ
فوافى بها أهل المواسم فانبرى لها بَيِّعٌ يغلي بها السّومَ رائِزُ
فلما شراها فاضت العين عبرةً وفي الصدر حَزَّازٌ من الوجد حامِزُ
إذا انبضَّ الرامون عنها ترنمت تِرنّم ثكلى أوجعتها الجنائزُ
إذا سقط النداء صينت وأكرمت حِبيْراً ولم تُدْرَج عليها المحاوز

فالمرسل في جميع هذه الأبيات يتحدث عن قصة صنع القوس وبيعها، فكانت الأفعال الماضية أصوب تعبيراً في العنصر القصصي لكون القصة قد حدثت في الماضي، ويختتم الشاعر اللوحة ببيت يحتضن فعلين ماضيين يعبران عن انحسار الموت وتلاشيه، ونجاة الأتن من قوس الصياد وانتصار الحياة هرب الموت، بقوله:

وظَلَّت تغالى باليفاع كأنَّها رماحٌ نخاها وجهة الريح راكز

نلحظ أن الشاعر قد وظف الأفعال الماضية فضلاً عن الأفعال المضارعة، لكن كل حسب دلالته فالفعل المضارع يمثل لحظة الخلق للكلام، بخلاف الماضي الذي يفرز حدثاً قديماً أسهم في تحريك فاعلية البيت الذي وجد به، الأمر الذي يدل على تقريرية مباشرة لا تبارح أن تنتهي بعد الامتثال لطلبه، وذلك كله مرتهن بالسياق العام الذي يحرك ويغير زمنية الأفعال، بحسب دلالته التي يقتضي طرحها، أي إنه ينتج دلالة الفعل بأن يفرّغها من الدلالة المخصوصة لها قبل النص، ويحملّها دلالة أخرى تنسجم ودلالة النص العامة.

فالشاعر المتمكن هو من يجعل الألفاظ – أياً كان نوعها – خادمةً لدلالته، لأنه ليس هناك معانٍ خاصة بكل لفظ، بل إن الألفاظ متشاركة في المعاني، لكن الشاعر المتمكن هو من يستطيع وضع تلك التراكيب في أكثر من معنى، بما يخدم دلالته المبتغاة، " فلا نستطيع أن نستشف بواطن المعنى بالاعتماد على الدلالات المألوفة للألفاظ وحدها، إنما للتركيب أيضاً، فعن طريق التركيب يستطيع الشاعر أن يوصلنا إلى الكشف عن بواطن المعنى " [٤٩]، إذ قدّم لنا

الشاعر حقيقة واقعة بانتصار إرادة الحياة على الموت، واستطاع بفلسفته إقناع المتلقي، إذ بثّها من خلال المستوى التركيبي، ليؤكد عكس الفكرة التي تؤكد استحالة الخلود، وحتمية الموت، وانتصار جيش الحياة على جيش الموت، في لحظة معينة، أو في موقف معين.

التقديم والتأخير:

يؤدي التقديم والتأخير دوراً واضحاً في إغناء النص بالمعنى والدلالة وإن ما قدّمه الشاعر من صيغ في أبياته الشعرية، كان أهم مما أخره، لذا تعد ظاهرة التقديم والتأخير من ابرز الظواهر اللغوية التي منحت هذه الزائية طاقة حركية.

فحين تكون الحياة في صراع مع الموت ويكون النصر لأحدهما، فهذا يعني أن الشاعر قد عكس أفكاره ورؤاه في الحياة والموت على شعره، فالحياة تنتصر إن كان الشاعر متفائلاً، والموت يغلب إن كان الشاعر متشائماً، وإن شاعرنا لم يكتفِ بانتصار الحياة بل إنه حتى عند سرد أحداث هذا الصراع، يعمد – على الأغلب – إلى تقديم الحياة وما يرمز لها، على الموت، ويعلق مزية الجمال على التقديم والتأخير حين نلتمس ذلك من خلال أبيات لوحته، في قوله:

وحلأهَـــا عـــن ذِي الأراكـــةِ عَـــامرُ اخو الخضر يرمي حيثُ تُكوَى النواجِزُ

فعامر هو الصائد الذي يرمز للموت، وهو الفاعل، والأصل فيه أن يتقدم على المتعلقات وأن يتبع الفعل مباشرة، فلأن ذا الأراكة موضع ماء، والماء يرمز للحياة، ولأن شاعرنا متفائل بالحياة قدم ذا الأراكة على عامر، وبالنتيجة قدم الحياة على الموت لأهميتها بالنسبة اليه. وبيان قيمة الحياة، " فما قدمه هو أهم مما أخره " [٥٠] وهناك أنواع كثيرة من التقديم والتأخير، ترجع إلى أمور كثيرة، يحددها الغرض الذي يساق من أجله الكلام، كقوله:

قَـذُوفٌ إذا مـا خـالط الظبـيَّ سـهمُها وإن ريـــغَ منهـــا أســـلمته النـــواقز

تقدم المفعول به (الظبي) على الفاعل (سهمها)، لاهتمامه وعنايته به ويحتل هذا النمط من التوتر بين الإيقاع والتركيب حيزاً مهماً، لأن العلاقة في هذا البيت علاقة نحوية قوية بين الفاعل (السهم) والمفعول به (الظبي) فقد بقي المفعول به مجرداً من الدلالة معلقاً بغيره، ولم يأخذ معناه الحقيقي إلا بعد قراءة البيت الشعري كاملاً، ليرمز الشاعر بذلك إلى تفاؤله بالحياة

من خلال تأخير الموت (السهم)، لكنه في الوقت نفسه يصور غدر الموت لمجهوليته، ليؤكد أنه ينبغي للإنسان أن يجعل الموت بالحسبان، ويعمل في حياته، فقد خالطت قضية الموت مشاعره، وبرزت في كلماته، تعبيراً عن إحساسه بالخوف والحذر.

فلا يُبتغى من التقديم والتأخير تغيير مواقع العناصر المكونة للجملة فحسب، وانما يؤدي الى إحداث تأثير معنوي وأسلوبي يحول مواقع التركيز المعنوي من ركن في الجملة الى ركن آخر، ومن كلمة الى أخرى[٥١].

وقد يوظف المرسل التقديم والتأخير في أبياته، لخدمة الوزن والتركيب وللضرورة الشعرية، إلا أن هذا لا يعني أنه لم يبذل جهداً من أجل تقديم ما له أهمية على ما لم يكن ذا أهمية. يكمن ذلك من خلال توظيف ألفاظ مغايرة، الغرض منها تقديم المهم وإقامة الوزن في الوقت نفسه، فالشاعر المبدع يعمد الى اختيار ألفاظ معينة، يقدّم فيها ما يراه مهماً، ولا يخرج عن دائرة الوزن الشعري في الوقت ذاته، فلغرض أسلوبي صرف تقدم الكلمة المرغوب في إبرازها، أو تؤخرها عن القافية التي تفصل بينها وبين المجموع التركيبي الذي ينتمي إليه ويأتي التقديم والتأخير في الفصل بين طرفي البنية الشرطية في قوله في البيتين (٤١-٤٢):

فلما رأين الماء قد حال دونه زعافٌ لدى جُنب الشّريعة كارِزُ

شككن باحساء الذّنابِ على هدى كما تابعت سرد العنان الخوارزُ

تحقق التوتر بين الإيقاع والتركيب في هذين البيتين من خلال عملية الفصل بين طرفي البنية الشرطية إذ إن جواب الشرط لم يرد إلا في البيت (٤٢) (فلما رأين ٠٠٠ شككن باحساء الذناب). وهذا يعني أن المعنى ظلّ مسترسلاً وممتداً إلى آخر مركّب اسمي في البيتين، مما جعل التوتر يصل إلى أقصاه. وعلى الرغم من ذلك احتفظ البيتان بتماسكهما النحوي والدلالي. من هنا كان التقديم والتأخير باباً تتبارى فيه الأساليب، وتظهر المواهب والقدرات، وهو دلالة على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى.

وقد تضافر التضمين الخارجي(*) لتجسيد معاناة الحمار الوحشي مع التقديم والتأخير في البيتين، وهو إجراء أسلوبي لأجل تنويع الإيقاع وكسر رتابته، وليضفي جمالية على النص، وقد وظفه الشماخ للتعبير عن تجربته الشعورية ورؤاه في الحياة والموت.

المستوى الدلالي:

مدخل:

علم الدلالة من العلوم الإنسانية المهمة إذ اشتركت فيه جميع العلوم في مجالاتها الإنسانية(٥٢)، وقد عُني به الفلاسفة والمناطقة واللغويون وغيرهم، وكشفوا عن سماته ومستوياته التي تختلف في الدرس الأسلوبي فيما بينها لكنها تحمل دلالة واحدة على اختلافها. من هنا جاء علم الدلالة ليُعنى بدراسة المعنى على مستوى المفردات أو التراكيب، لأنه " ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى " (٥٣). ومما يؤكد عناية علم الدلالة بالمفردات والتراكيب هو كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول(٥٤).

من ذلك نخلص إلى أن كل الألفاظ التي وظفها المرسل في النص، وكل التشبيهات والأصوات جاءت خدمة للدلالة والبعد الإيحائي الذي ابتغاه الشاعر لذلك فـ " ان أجزاء النص الشعري، مهما تباينت ظاهرياً فيما بينها، فإنها لا تنفك تدور حول نواة دلالية واحدة " (٥٥).

ويعتمد المستوى الدلالي كما هو واضح على الارتباط بين السلسلة الصوتية والمعنى والاستعمال القواعدي(٥٦). وما سنتناوله في المستوى الدلالي لهذا النص:

١- دلالة التشبيه والمعادل الموضوعي.

٢- دلالة المفارقة.

(*) التضمين الخارجي: هو انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى فيستمر في الذي بعده، ينظر كتاب الصناعتين، العسكري، تج. مفيد قميحة، ٤٧. وينظر اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، ١٩٩٠: ٩.

١- دلالة التشبيه والمعادل الموضوعي:

تعتمد الدراسات الأسلوبية على التكرار، فتكرار التشبيه أكثر من غيره من الفنون البلاغية، أسهم في رسم صورة هذه اللوحة، وجاءت تشبيهات الشعر في عصر ما قبل الإسلام مستمدة من البيئة التي كانوا يعيشون بها، وأكثره جاء فيما تشتمل عليه البيئة من حيوانات وصحراء، إذ يعد التشبيه أحد عناصر الصورة، فهو يكتسب أهميته في الشعر من خلال إيضاح المعنى وتأكيده(٥٧).

ولابد من التركيز على أن الشماخ في بداية لوحته، تحدّث عن الناقة التي رحل عليها ثم شبهها بالحمار الوحشي، قائلاً:

وعوجـــاءَ مِجْـــذَامٍ وَأصْـــرِ صـــريْمَةٍ تَرَكْـــتُ بهـــا الشـــكَّ الـــذي هـــو عَـــاجزُ

كَـــأَنَّ قتـــودي فـــوقَ جـــأبٍ مُطـــرَّدٍ مِـــنَ الحقـــب لاحَتْـــهُ الحِـــدَادُ الغـــوارزُ

شبَّه ناقته بالحمار الوحشي الذي يستعجل المسير، لكونه مطارداً من الصياد، فالناقة " في هذه الرحلة رمزٌ للعزيمة والإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل، وكأنه يتحدث عن ذاته، وكما أفاض الشعراء في تصوير المرأة،أفاضوا في تصوير الناقة، فكلتاهما تحمل رمزاً مهماً " (٥٨)، وما تشبه به الناقة من حيوان، فحمار الوحش أو ثور الوحش أو الناقة، أمثلة للحياة، والتفاؤل بها يعبر عن نجاة هذا الحيوان من الصائد، وان الصائد رمز للقدر والدهر(٥٩).

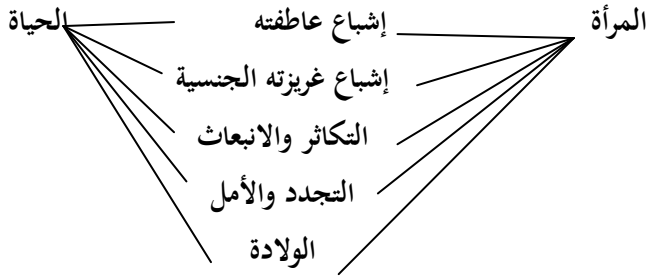
فكل من الإرادة والحياة والتفاؤل مرموز لها بالمرأة، التي هي انعكاس للأتن والناقة، واليأس والموت مرموز له بالصائد وبالقوس، فلا تبرز قيمة الحياة من دون إظهار ضدها، وإن تجسيد الشاعر للموت، جاء مبيناً لقوته الضعيفة أمام تلك الحياة التي جسَّدها بالناقة الرامزة للإرادة، وبالأتن الرامزة للمرأة، التي هي بدورها رمز للحياة، والولادة والتجدد والانبعاث.

إن استلهام الناقة لم يكن غريباً، فهي قادرة على أن تعيش على نبات خشن ذي أشواك، وهي قادرة على أن تحفظ الماء في جسمها، وهناك آيات غريبة في تشكيل أقدامها، ولهذا كانت الناقة هي التعبير الامثل عن فكرة الثبات والقهر والصمود، وكان هذا الصمود مفيداً ذا

أبعاد، ففكرة الناقة ليست إلا تخيلاً ومجازاً، أقرب ما يكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه الانتماء، أو البحث عن أمومة(٦٠).

وواضح أن تفاؤل شاعرنا وحبه الحياة جعله يغلّب الحياة على الموت.

ولابد من التركيز على أن الشماخ استعمل دلالة الأنثى في لوحته، ليشير لهذه المرأة إشارات عدة:



ومعظم التشبيهات التي تكررت في هذه اللوحة قائمة على الانزياح، أي أن هناك علاقة قائمة بين المشبه والمشبه به، وكلما كانت هناك حالة انزياح بين المشبه والمشبه به فإن التشبيه تزيد فاعليته في خلق المفاجأة وديناميته في رفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري لقوله:

عليهـــا الـــدُّجى مُستنشـــآتٍ كأنهـــا هـــوادجُ مشـــدودُ عليهـــا الجزاجِـــزُ

فالصورة الشعرية رسم قوامها الكلمات وهي صورة سحرية لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل(٦١)، ونلحظ أن كل صور التشبيه قائمة على الأركان الأساسية لهذا التشبيه، المشبه، أداة التشبيه، المشبه به، وجه الشبه.

يصور الشماخ الصياد بقلة أحماله، وعلى الرغم من ذلك فإنه ذو سيطرة تامة وتمكين من صيده، بقوله :

قليـــل الـــتلاد غيـــر قـــوسٍ وأســـهمٍ أكـــأنَّ الـــذي يرمـــي مـــن الـــوحش تـــارز

فكأن الوحش الذي يرميه الصياد جامدٌ لا يتحرك، فدلالة هذا التشبيه تصوير قوة الموت المتجسد بالصائد، الذي دفع شاعرنا إلى تصوير الموت بهذه السيطرة، جهله بميعاد هذا المصير، فهو يجهل جهلاً مطلقاً هذا المصير من حيث زمانه ومكانه وكيفيته، فهو لا يعرف متى

سيموت ولا كيف، مما يجعل هذا الموت مشكلة معلقة، يمكن أن تحدث في أية لحظة، وفي أي مكان، مما يزيد في مخاوف الإنسان من الموت، وترقبه له، وقلقه منه.

أقـــامُ الثقـــافَ والطريـــدَة دَرْأهـــا كَمـا قوَّمـت ضـعن الشـموس المَهـامزُ

يشبّه الشاعر سهامه وهي في حالة التثقيف بالشموس من الخيل التي تُنخَسُ بالحديدة لتُقاد إلى الظل بعد الشمس، فَتُساق إلى الراحة لاسترجاع قواها، فكذلك السهام تثقف بعد الصيد، من خلال هذا التصوير يوحي الشاعر قوة هذا الموت، فالصورة الشعرية ترتبط بمخيلة الشاعر، وبالفكرة التي يريد طرحها، ذلك لأن الشاعر له فكرة يريد التعبير عنها بلغة شعرية متفردة، نابعة من إحساسه الباطني تجاه الأشياء والمواقف، بوصفها المعادل الموضوعي الذي يعبر عن أفكاره ومشاعره تعبيراً غير مباشر، بقوله:

كـــأَنَّ عليهـــا زعفرانـــاً تُميـــرَه خـــوازنُ عَطَّـــارٍ يمـــانٍ كـــوانزُ

يصف قوسه بأن عليها زعفراناً، وإنما أراد اللون الأصفر الذي ضمنه بالزعفران، فقد وظف كلمة الزعفران ولم يصرح باللون الأصفر، ربما تكون دلالة هذا اللون هي القوة والحدة التي ضمنها في قوسه، وليس من الضروري أن تتفق تأويلات المتلقي، وما يريد المبدع أن يقوله، لأن المبدع يلتقط اللون في ضمن سياق شعري، والقارئ تلتقط عينه اللون ويحاول أن يجد له تفسيراً.

فحين يتحدث المرسل عن هذا اللون من دون أن يصرح به فإنما يعني ذلك أن قوة هذا القوس لا ترى إلا حين استعماله، ربما يكون هذا الذي دعاه إلى تضمين اللون الأصفر بالزعفران، ولم يصرح به. أما البعد الإيحائي لهذا التضمين تصوير قوة الموت الخفية والمجهولة، التي وظفها الشاعر لإبراز قيمة الحياة، ففي الوقت الذي نجد مجهولية الموت تنعكس على حس الإنسان به خوفاً وقلقاً نجد هذه المجهولية ذاتها تصبح سراً من أسرار الحياة نفسها، فلولا هذا الجهل بالموت زماناً ومكاناً لما استمرت الحياة لحظة.

وَظَلَّـــت تَفَلـــى باليفـــاع كَأَنَّهـــا رِمَـــاحٌ نَحَهـــا وجهـــةِ الـــريح رَكِـــزُ

يشبّه المرسل هذه الأتن عند فرارها من الصياد واستقرارها في مكانٍ آمن، بالرماح التي أمالتها الريح، يعد هذا البيت النتيجة التي ختم بها الشاعر لوحته، فقد انتصرت الحياة، وفشل الموت، لكن الذي دعا الشاعر إلى تشبيه الأتن بالرماح، استحالة انتصار السهم على الرمح، فشتَّان بينهما. فهو يجسد قوة الحياة بالرماح وبمورد الماء، ويجسد الحياة بالأتن الأنثى، فالشاعر يحاول أن يتخذ من الصورة وسيلة للَمّ شتات الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتكثيف ما تفرق، وتركيزه على الإيحاء للتعبير عن أشياء، تقصر العبارات المباشرة عن التعبير عنها.

يشبه حالة السكون والاطمئنان لهذه الحُمر وكأنها تتحاك (يحك بعضها بعضاً) فإنها تتغالى، وشبهها بالرماح لأن الرماح اذا ركزت مالت قليلاً مع الريح. وأراد أنها بلغت مأمنها فهي تتحاك مائلة بأعناقها ميلاً من الرماح.

كما شبه المرسل الناقة بحمار الوحش، لكون الناقة رمزاً للحياة، ونرى في هذه اللوحة حرص الحمار على حلائله – الأتن – وخوفه عليها من الموت فضلاً عن حرصه على الاختلاء بها، فالأتن والناقة إناث وظفها المرسل في لوحته ليرمز الى الحياة، فاذا كانت قيمة الرمز أسلوبية، لا تتحقق بالكلمة المفردة او الوحدات اللغوية البسيطة، فإن العمل الشعري يصبح أكثر أحكاماً وإثارة، اذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة، فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً (٦٢).

وحين يعبر المرسل عن أفكاره بالصورة الشعرية فإنه لا يبث كلاماً موسيقياً، بل يبث صورة مكتملة، مرسومة الأصوات، وإن كانت غائبة عنها بعض هذه الأحداث، لكونها " تتطلب من القارئ البحث عن أواصر المشابهة الغائبة – الحاضرة في النص، فتكون بذلك عقداً أسلوبية تقوي خيط الخطاب، لأنها تتخلى عن جاهزية المعنى وما فيه من إهدار للطاقة المعنوية المكثفة التي يضفيها المجاز " (٦٣). من خلال هذه العينة التي احتضنت دلالة التشبيه في لوحة الشماخ، تبين لنا بأنه قد وظّف هذا الفن في خدمة دلالة واحدة، هي انتصار الحياة على الموت.

ومن خلال التشبيه وتكراره يبرز المعادل الموضوعي ليتكاثف معه ويحتل حيزاً لا بأس به في فضاء هذه الزائية ويمتلك جمالية خاصة داخلها من خلال دراستنا لهذه اللوحة وجدنا أن الشاعر قد عمد إلى تجسيد الحياة التي هي مدرك معنوي، كما جسَّد الموت الذي هو أيضاً

مدرك معنوي، فجعل لكل واحد من هذه الثنائيات المتضادة جسداً، ومعلوم أن التجسيد يرمز للقوة مما خلّف صراعاً بين الحياة المتجسدة بالأتن، وبين الموت المتجسد بالصائد، فالصائد رمز القدر أو الدهر .. ينجو منه الحيوان إذا كان الشاعر متفائلاً، ويكون فريسة له إذا كان متشائماً حزيناً[٦٤]. لذا جعل شاعرنا الحمار الوحشي معادلاً موضوعياً له، فالشاعر هو من يحرص على الحياة، مصارعاً الموت، وواضح أنه بحاجة ماسة إلى الجنس الآخر، نفهم ذلك من حرص الحمار على الأتن وطرد جحاشها والاستفراد بها، فكل هذه الرموز التي وظفها المرسل لإبراز قيمة الحياة، قد رسمت أبعاد الصورة الحية التي ابتغاها الشاعر.

إن استطراد الشماخ في وصف صناعة القوس وبيعها، لم يرد اعتباطاً بل كان الغرض منه بيان القوة الجبارة التي صنع بها هذا القوس، وهي معادلاً موضوعياً لقوته وصلابته امتداداً لهذا المعنى نفهم أنه قد أطال الحديث عن القوس، التي جسَّد بها قوة الموت، الذي دعا الشاعر إلى التفصيل بالحديث عن قوة الموت، إبرازه قيمة الحياة، لكون نتيجة الصراع محسومة لصالح الحياة، فدلالة ذلك أنه مهما كانت القوة التي يتمتع بها الموت، فإن الحياة أقوى منه، لكونها متجسدة بأنثى، لأن الأنثى رمز للتفاؤل والعطاء وديمومة الحياة، وكأننا نرى الشماخ هنا شاعراً من الفرسان، أدرك حتمية الموت مما دفعه إلى الجرأة عليه.

ازدحمت أبيات اللوحة بعدة معان تدل على دلالات كثيرة، فكل معنى يحمل أكثر من دلالة، إذ تدور أحداث هذه اللوحة على الصراع بين الموت والحياة، عبر شاعرنا عن هذا الصراع، بالحديث عن القوس التي صنعها الفارس ببطء، ثم ابتاعها الصائد، لملاقاة الأتن عند مورد الماء، بالنتيجة يخطئ الصائد ضربته، فلا يصيب أحداً من هذه الأتن. لأجل هذا ينقل إحساس الشاعر بانتصار جيش الحياة على جيش الفناء، وينهزم الموت أمام الحياة بمفردات تصويرية استعارية: (استغاثت، من الرهب، نهلهن، غدونا)، التي جاءت معبأة صوتياً وإيحائياً الشعور بالنشوة والفرح والانتصار على الموت ليكون الفارس معادلاً موضوعياً للشاعر.

كما نلحظ ان الشماخ قد جعل الحمار الوحشي معادلاً موضوعياً له، فهو يصوّر كيفية سوقه العنيف لأسرته إلى مورد الماء، حرصاً عليها من الصائد، وقد يكون استعجالاً منه كي ترد الماء، حتى يختلي بها لإشباع غريزته، " ربما وجد الشاعر العربي قبل الإسلام في بعض

تصرفات الحمار الوحشي إزاء أتانه مما وقع تحت ملاحظته المباشرة له، أو سمع عنه من الملامح ما يشتبه في تصوره بسلوك الرجل إزاء امرأته في موقف أو مواقف بعينها، الأمر الذي يسمح للشاعر بإسقاط بواعث الرجل وانفعالاته الذاتية على الحمار الوحشي على نحو يرقى به إلى مستوى الرمز " (٦٥)، إن الحمار الوحشي يريد أن يحيا حياة أسرية هادئة، فهو لا يفكر في الحرب، إنه يفكر تفكير الإنسان الذي يريد أن يبني بيتاً، وينام بجانب شجرة، وأن تنعقد صلة الصداقة بينه وبين الطبيعة، وأن ينجب البنين والبنات(٦٦).

فشاعرنا يبحث عن الحياة وعن متعتها، لكنه حين أراد أن يبين القيمة الحقيقية لهذه الحياة، جاء بضدها، لذلك فإن " تشكل التعارضات أو التغايرات في سياق النص، من أبرز الملامح الأسلوبية التي يجب تعينها " (٦٧).

تختلف المستويات في الدرس الأسلوبي فيما بينها، لكنها تحمل دلالة واحدة على اختلافها، " فالدلالة علاقة تضايف بين ركنين هما الدال والمدلول " (٦٨). فكل الألفاظ التي وظفها المرسل في النص، وكل التشبيهات والأصوات جاءت خدمة للدلالة والبعد الإيحائي الذي ابتغاه الشاعر، لذلك يعتمد المستوى الدلالي كما هو واضح من اسمه على ارتباط بين السلسلة الصوتية والمعنى والاستعمال القواعدي(٦٩).

كما نلحظ أن شاعرنا قد استرسل بالحديث عن هذه القوس، فوصفها مذ كانت غصناً في الشجرة، وصوَّر المشقة والجهد والمعاناة التي بذلها الفارس من أجل الوصول إلى هذه الغصن، ثم قطعها وجرَّدها من مائها من خلال عرضها على الشمس مدة عامين، دلالة على الصلابة والقوة، ثم اكتملت قوساً بيده، فباعها بثمنٍ لا يضاهيه ثمن، للصائد الذي خرج بها إلى مورد الماء، هناك نشب صراع بين الحياة المتجسدة بالأتن التي تستمد قواها من خلال إيرادها المياه، وبين الموت المتجسد بالصائد والقوس، الذي استُغرق في صناعته الوقت الكثير.

وفيما يأتي مخطط يوضح هيكلية المعادل الموضوعي التي بنى الشماخ عليها لوحته:

المعادل الموضوعي		الأفكار الحقيقية
الناقة السريعة التي ترمز للإرادة والحياة	↔	الحياة التي لا يستغني عنها الشاعر بتاتاً
↓		↓
يشبهها بالحمار الوحشي دلالة على قوتها	↔	يجسّدها الشاعر لإبراز قوتها وقيمتها الحقيقية
↓		↓
يحرص هذا الحمار على أتنه من الصائد	↔	يحرص الشاعر على حياته محاولاً حمايتها من الموت
↓		↓
فجأة ينتقل إلى الاستطراد في كيفية صناعة هذه القوس مذ كانت غصناً، حتى صارت قوساً، ثم يصور كيفية بيعها بثمن باهظ	↔	فجأة ينتقل إلى الاستطراد في وصف كيفية صناعة الموت الغّدَّار لبيان قوته، ليشير إلى أنه مهما كان الموت قوياً، فإن الحياة تفوقه قوةً بالإصرار والعزيمة
↓		↓
يظهر الصائد لملاقاة الأتن بهذه القوس التي استغرق في صناعتها عدة سنين	↔	يظهر الموت أمام هذه الحياة لمصارعتها ومحاولة التغلب عليها
↓		↓
يسدّد الصائد سهمه، فلم يصب أياً من هذه الأتن	↔	إرادة الشاعر وحرصه على الحياة، والتشبث بها يجعلهما أقوى من الموت
↓		↓
تفر الأتن من الصائد، لتستقر في مكانٍ آمن بعيد عن مفاجآت الموت	↔	انتصار الشاعر للحياة، دلالة على تفاؤله وحبه لها

٢– المفارقة الدلالية:

ظهرت تعريفات كثيرة للمفارقة أشهرها تعريف لها ما ذكره شليغل من أن المفارقة " شكل من أشكال النقيضة " [٧٠] فالمفارقة تناقض أو تعارض بين طرفين، ذلك لأن الغاية من التعبير بالمفارقة هي " استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة، والوصول إلى المعاني الخفية " [٧١].

يقول الشاعر:

أقـــام الثقـــاف والطريـــدة درأهـــا كمـا قومّـت ضِـغْن الشـموس المهـامزُ

فـــوافى بهـــا أهـــل المواســـم فـــانبرى لهـــا بيـــعٌ يُعنـــى بهـــا السَّـــومَ رائـــزُ

تتجلى لعبة المفارقة في هذين البيتين، حين يعمد الشاعر إلى الحديث عن اعتنائه واهتمامه بالقوس، وحرصه عليها ثم يتحول الأمر فجأة إلى شيء آخر، حين يسعى إلى بيعها إلى أهل المواسم، وتقديمها للآخرين، كما يلجأ الشاعر إلى العمل على الثنائية الضدية والمفارقة اللفظية " التي يقول صاحب المفارقة فيها شيئاً يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى ويراد به معنى آخر مخالفاً للمعنى الظاهري " [٧٢]، أي إنه يقول شيئاً، ويعني شيئاً آخر، فالشاعر هنا في القصيدة لا يريد أن يقول إن صاحب القوس عرضها للبيع، لكنه يريد أن يقول – بطريقة غير مباشرة – وانه كان يسعى لبيعها بسعر مبالغ فيه.

فالمفارقة إذاً ليست مجرد زينة في العمل الإبداعي، بل لها أثرها في إثراء دلالة النص، ومدى إضفائها الظلال الإيحائية عليه، بقوله:

فَظَـــلَّ يُنَـــاجِي نفسَـــه وأَمِيرَهـــا أيـــأْتِي الـــذي يُعْطَـــى بهـــا أَم يُجَـــاوِز ؟

في النص قلق وشعور بالحيرة والتردد، يعبّر عنه الاستفهامان (أيأتي، أم يجاوز ؟) وهذا التساؤل يدل على الحيرة والقلق والخوف، مما أدى إلى تحرك النص بين قطبين هما المتكلم و (نفسه) التي ظلّ يحاورها محاولة منه الخروج من دائرة الخوف والقلق، فالمفارقة اللفظية " شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر " [٧٣]، فكأن الشاعر يسلّي نفسه ليخفف من وطأة القلق. وهذا

ما أظهرته البنية السطحية، أما البنية العميقة، فتتجلى في الإحساس الحقيقي بالخوف كل ذلك من اجل أن تتضح المفارقة التي حصلت في البنية العميقة، لخدمة النواة الدلالية للنص وهنا تكمن وظيفة المفارقة.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى نتائج أهمها:

١- يبرز التكرار الصوتي ظاهرة أسلوبية تقوم على انساق إيقاعية بالغة الأهمية، لأن المعنى يتكاثف مع التنظيمات الصوتية ليتبدد الغموض والالتباس، ومن خلاله تتراسل الحواس مشكلة بؤرة إيقاعية وموسيقية تنبعث من الحالة الشعورية للذات الشاعرة وبالسياق العام للقصيدة، كما وظف البحر والقافية في خدمة دلالة النص بشكل مباشر.

٢- وفي المستوى التركيبي وظف الشاعر الجملة الاسمية والفعلية وبنيتها. ووظف التقديم والتأخير لنصرة الحياة وتقدمها على الموت، فأصبحت أهمية الحياة بالنسبة للمرسل هدفاً، فدعته ليسعى إلى تقديم الأتن والماء على القوس والصائد.

٣- وفي المستوى الدلالي فعّل حضور التشبيه وبكثافة في زائية الشماخ حركيته الموسيقية والمعنوية وهو ما أفاده الشاعر في صياغاته الشعرية التي ضمت التشبيه وتكراره، ومنه انبثق المعادل الموضوعي، فقد أبدع الشماخ في وصف الشاعر لحمر الوحش بـ تشبيهات كثيرة، وبتناول رمزي مبطن، ولجأ إلى بنية المعادل الموضوعي، لينشئ من خلاله عمله الفني، ورسم إطاراً للوحاته مستمدة من البيئة وطبيعتها، التي تركت بصماتها على شخصيته، ومن ثم على شعره. كما فعّل حضور دلالة المفارقة في إثراء دلالة هذه اللوحة ومدى إضفاء الظلال الإيحائية عليها. كما تبين أن المرسل جسّد الحياة التي هي مدرك معنوي بالناقة والأتن، وقد أمدها بالقوة من خلال سعي الأتن إلى مورد الماء. وعبّر عن الموت الذي هو مُدرَك معنوي بالصائد والقوس، وجسّد الحياة بإعطائها قيمتها التي تُعنى بالقوة والإرادة، من هنا كان الحمار معادلاً موضوعياً لذات الشاعر، فقد حرص الشاعر على الحياة. وجعل الناقة والأتن رمزاً للحياة لكون الأنثى أعمق في التعبير عن الحياة من الذكر.

المصادر والمراجع:

١- الكتب:

١. **الاتجاه الأسلوبي في النقد والأدب، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.**
٢. **اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، د. محمد العمري. منشورات دراسات سال، ١٩٩٠م.**
٣. **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.**
٤. **أسلوبية البناء الشعري – دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، ارشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٩م.**
٥. **الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، د.عشتار داود، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.**
٦. **الإشارة الجمالية في المثل القرآني، د.عشتار داود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.**
٧. **أشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ج١، عبد الله التطاوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م.**
٨. **الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٧م.**
٩. **بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٢م.**
١٠. **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، د. ط، ١٩٩٤م.**
١١. **بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ود. محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.**

١٢. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
١٣. التعريفات: أبو الحسن علي يبن محمد بن علي الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ) وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٣م.
١٤. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة. د. ط. ١٩٦٣م.
١٥. التقديم والتأخير في القرآن الكريم، حميد أحمد عيسى العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م.
١٦. التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد عبد الله القاسمي، عالم الكتب الحديث، اربد، أردن، ط١، ٢٠١٠م.
١٧. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٨٠م.
١٨. جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.
١٩. الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر،عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧م.
٢٠. الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد اللطيف جياووك، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، د.ط، ١٩٧٧م.
٢١. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، تونس، ١٩٨١م.
٢٢. دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٦م.
٢٣. دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

٢٤. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
٢٥. ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، د.ط،١٩٦٨م.
٢٦. الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط١، ٢٠١٠م.
٢٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٨م.
٢٨. شعر الأعشى (ميمون بن قيس) ميلاد عادل جمال المولى، دراسة أسلوبية، دار الحامد للنشر عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
٢٩. الشعر والشعرية، محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٩٢م.
٣٠. الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
٣١. الصورة الشعرية، س. دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، د.ط، ١٩٨٢م.
٣٢. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصر، عمان، د.ط، ١٩٧٦م.
٣٣. ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن – دراسة وتحليل، د. أحمد قاسم الزمر، مركز العبادي للدراسات والنشر، اليمن، ط١، ١٩٩٦م.
٣٤. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
٣٥. علم الدلالة، احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.
٣٦. علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة) د. عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٣٧. العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
٣٨. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مطابع دار الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م.
٣٩. الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ١٩٨٦م.
٤٠. في الشعر المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
٤١. في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٤٢. قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
٤٣. قضايا الشعرية، رومان ياكسبون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.
٤٤. كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) تحقيق، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
٤٥. لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
٤٦. اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
٤٧. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.
٤٨. اللغة والدلالة في الشعر، د. علي عزت، مطبعة الفجالة، القاهرة، ١٩٨٦م.
٤٩. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، العراق، ط١، ١٩٨٧م.

٥٠. المعنى وظلال المعنى – أنظمة الدلالة في العربية، د. محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، ليبيا، طرابلس، ط٢، ٢٠٠٧م.
٥١. المفارقة وصفاتها، د.س. ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي ١٣، دار الرشيد، سلسلة الكتب المترجمة ١٢٢، بغداد، ١٩٨٢م.
٥٢. مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
٥٣. مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة، دار البيضاء، ط٢، ١٩٧٤م.
٥٤. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط٥، ١٩٧٨م.
٥٥. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مصطفى حميدة، الشركة العالمية للنشر، دار فوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

البحوث المنشورة في الدوريات:

١. التوازي في شعر يوسف الصائغ في الإيقاع والدلالة، سامح الرواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، الأردن، مجلد ١٦، عدد ٢، ١٩٨٨.
٢. المفارقة في رواية نجيب محفوظ، حضرة المحترم، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، الأردن، ع٢، لسنة ١٩٩٦م.
٣. المفارقة في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضر نيشان، بحوث ندوة بغداد السادسة، منشورات كلية التربية للبنات، جامعة بغداد لسنة ١٩٨٨م.

هوامش البحث:

(١) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح: ٢٣.

(٢) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي: ٢٤.

(٣) اللغة والدلالة في الشعر، د. علي عزت: ١٠.

(٤) ديوان الشماخ بن ضرار، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي: ١٧٣–٢٠١.

(*) عالز: موضع، عوجاء مجذام: ناقة ضامرة سريعة، الحقب: جمع احقب وهو الحمار الابيض الحقوين. الغوارز: التي قل لبنها. الصنامز: الذي لا يتحرك. المجاوز: النافذ الى غيره. حائز: موضع باليمامة.الدجى: جمع دجية وهي بيت الصائد. ذو الارائك والقنتين واللواهز: مواضع. القرام الرجائز: الهوادج المزينة. ذو الارائك: موضع العضاه: شجر له شوك. مشارز: شرس. معظها: تركها في الماء. المهامز: ما همزت به الدابة. الحرائز من الابل. الخال: ثياب تصنع باليمن. خزاز: غيض وحزن. النواقر: قوائم الظبي. الكوائز: النساء التي يكتزن العطر. السرد: الخرز. النواشز: الارتفاع. كوارز: ماثلات. الصيداء: الحصى. العشاوز: موضع صلب مسلكه. النحائز: ثياب مخططة. المجاوز: الطرق. المناهز: المبادر. النشز: المكان المرتفع.

(٥) الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر: ٢٨٩.

(٦) دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم: ٩٥.

(٧) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ٩٢.

(٨) في الشعرية، كمال أبو ديب: ٨٩.

(٩) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي: ٤١.

(١٠) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: ٨٨.

(١١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلّوصي: ٤٣-٤٤.

(١٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/ ٢٦١.

(١٣) اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: ١٧٣.

(١٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.

(١٥) في الشعر المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي: ١٣٨.

(١٦) قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن: ٥٤.

(١٧) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ٧٤.

(١٨) الشعر والشعرية، محمد لطفي اليوسفي: ٥٨.

(١٩) دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش: ٣٤٣.

(٢٠) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ١٠٨.

(٢١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث اللغوي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال: ١٣٣.

(٢٢) ينظر: الأصوات اللغوية: ٦٦.

(٢٣) شعر الأعشى (ميمون بن قيس) دراسة أسلوبية، ميلاد عادل: ١٥٤.

(٢٤) ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان: ٨٨.

(٢٥) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك: ١٤٩.

(٢٦) ينظر: التكرارات الصوتية، محمد عبد الله القاسمي: ٥٨.

(٢٧) ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان: ٨٨.

(٢٨) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ٢١١.

(٢٩) ينظر: الأصوات اللغوية: ٦١.

(٣٠) أشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، عبد الله التطاوي: ١٨٨/١.

(٣١) ينظر: الأصوات اللغوية: ١١٢.

(٣٢) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ١٣٣.

(٣٣) ينظر: الأصوات اللغوية: ٢١٦.

(٣٤) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: ٣١.

(٣٥) بنية اللغة الشعرية: ١٧٨.

(٣٦) الاتجاه الأسلوبي في النقد والأدب، شفيع السيد: ١٧٦. وينظر: شعر الأعشى: ١٩.

(٣٧) مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم: ١٠٤.

(٣٨) التقديم والتأخير في القرآن الكريم، حميد احمد عيسى: ١٣.

(٣٩) ينظر: أشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٨٧/١.

(٤٠) ينظر: المعنى وظلال المعنى – أنظمة الدلالة في العربية، د. محمد محمد يونس علي: ٣١٥.

(٤١) الجملة العربية – تأليفها وأقسامها –، د. فاضل صالح السامرائي: ١٦٣.

(٤٢) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة، مصطفى حميدة: ١٣١.

(٤٣) جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، عبد القادر الرباعي: ٢٦.

(٤٤) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف: ١٠٧–١٠٨.

(٤٥) الرمز والرمزية في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي: ٢٤٤.

(٤٦) ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، أحمد قاسم الزمر: ٨١.

(٤٧) ينظر: الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا: ٥٨.

(٤٨) أشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٩٢/١.

(٤٩) لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي: ٢٠٤.

(٥٠) الجملة العربية – تأليفها وأقسامها: ٣٧.

(٥١) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي: ٢٨٣.

(٥٢) ينظر: دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس: ٦.

(٥٣) علم الدلالة، أحمد مختار: ١١.

(٥٤) ينظر: التعريفات، الجرجاني: ١٣٩. وينظر: علم الدلالة عند العرب – دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، عادل فاخوري: ١٣.

(٥٥) الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود إسماعيل، د. عشتار داود: ١٩١.

(٥٦) ينظر: المعنى وظلال المعنى، د. محمد محمد يونس علي: ٢٦٨.

(٥٧) ينظر: كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد قميحة: ٢٦٥.

(٥٨) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: ١٦٨.

(٥٩) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي: ٢٠٢.

(٦٠) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: ٩٨–٩٩.

(٦١) ينظر: الصورة الشعرية س. دي لويس: ٩١.

(٦٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد: ١٣٨.

(٦٣) الإشارة الجمالية في المثل القرآني، د.عشتار داود محمد: ٩٧.

(٦٤) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى جباووك: ٣٠٢.

(٦٥) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: ٢٥٧.

(٦٦) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: ١٠٧–١٠٨.

(٦٧) أسلوبية البناء الشعري – دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي –، أرشد علي محمد: ٢٥.

(٦٨) علم الدلالة عند العرب – دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة –، عادل فاخوري: ١٣.

(٦٩) ينظر: المعنى وظلال المعنى: ٢٦٨.

(٧٠) ينظر: المفارقة وصفاتها: د. س. ميويك: ٣٥–٣٦.

(٧١) ينظر: المفارقة في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضر نيشان، بحوث ندوة بغداد السادسة، منشورات مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، لسنة ١٩٨٨: ٢٣.

(٧٢) المفارقة في رواية نجيب محفوظ حضرة المحترم: خالد سليمان: أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، مج ١٤، ع ٢ لسنة ١٩٩٦: ١٨٤.

(٧٣) المفارقة في رواية نجيب محفوظ: ١٤٨.

Abstract

The stylistic studies is considered one of the textual and linguistic studies that deals with the linguistic structure of the literary text and the styles of their formation through detecting the phonetic, structural and semantic levels. Therefore, AlShammach in regarded as one of the great Arab poets - who lived in the pre-Islamic age and the early Islam age - who excelled in describing zebras and make them speak up with the undisclosed.

AlShammach's poem – which is rhymed with the sound (z) at the end of the verses – represents the most important poem and it tackled the struggle between life and death in the world through employing a hidden symbol which resorts to the objective equivalent structure through which he presents his artistic work.

This research dealt with the poem in accordance with the mechanisms of the stylistic methodology beginning with the phonetic level, through which he studied the rhythmical structure of the text taking into consideration the poem meter, the rhyme and the literal repetition to consolidate the textual structure.

The second section, dealt with the constructional level tackling the nominal and the verbal clauses, the methods of using the present and past tenses and their impact on the whole structure. Then it tackled the delay and the advancement and their effect on the text and their effect on the recipient.

Finally, section three dealt with the semantic level of the text scrutinizing the denotations of metaphor, simile and semantic

paradox in the text and eventually to construct the whole structure of the text. The research reached a set of conclusions.