التوازي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

أ.م.د. نهى محمد عمر

كلية الآداب/ جامعة الموصل

البريد الالكتروني: nuhamohammed584@gmail.com

ملخص البحث:

تنوعت الاساليب التي اعتمد عليه الشعراء في عصر صدر الاسلام في تأسيس ايقاع خاص بهم يرتبط بقدرته في تفعيل الجوانب البلاغية والنحوية والصوتية، فلم تنحصر العناية في القصيدة بقدرتها في ايصال رسالة واضحة او البحث عن النغمة او الطرب ومخاطبة المشاعر لكي يكون هناك تفاعل من جانب المتلقي مع القصيدة وانما بناء الجملة الشعرية يخضع لقوالب يتم عن طريقها تحفيز طاقة النص الكامنة ليتم استجابة المتلقي لها، فالتوازي ظاهرة فريدة لديه من حيث تجاوز الترتيب المعتاد للغة في الحفاظ على معايير اللغة ومقاييسها المعروفة، فالتوازي هو نغمة كامنة في قدرة الشاعر على تشكيل الايقاع الداخلي من حيث تكرارا فعال او حروف او علامات نحوية تمارس دورها في اغناء النص ايقاعياً والجانب الصوتي في الكلمات وتكرارها تعبير في الاحساس عن حاجات انسانية تستعين بقدرة الصوت والبلاغة ومستوياتها من جناس وتقابل في تحفيز النص وتحويل الايقاع الداخلي الى حالة تدفق دائم من الموسيقى التي تحاول ان تثير في المتلقي الاستجابة المطلوبة.

Abstract

The methods that poets relied on in the era of Islam came to establish a rhythm of their own related to his ability to activate the rhetorical, grammatical and phonetic aspects. The poem, but the poetic syntax is subject to templates through which the potential of the text's energy is stimulated so that the recipient responds to it, Parallelism is an inherent tone in the poet's ability to shape the inner rhythm in terms of effective repetition or letters or grammatical signs practicing its role in rhythmic text enrichment and the phonemic aspect of words and their repetition is an expression in the sense of human needs that use the ability of voice and rhetoric and their levels of anagrams and correspond to stimulating the text and shifting the rhythm The procedure indicates a steady stream of music that tries to arouse in the recipient the required response.

تمهيد

يتنازع موضوع التوازي سلسلة جينات او جذور متنوعة عملت على ان ترتكز على هاجس من التهجين ما بين كونه قضية داخلية في متن النص الابداعي او انه قالب شكلي يحافظ على الايقاع الداخلي والخارجي الذي يحتاجه كل عمل ادبي، ولا يمكن ان تبتعد خصوصية هذا التهجين عن ما يمكن ان نتلمسه في الاشكالية التي طرحها موضوع الشعرية او حدود الشعر في الخطاب النقدي العربي القديم والحديث, فمنظومة الخطاب النقدي العربي القديم عملت على وضع حدود ايقاعية تمثلت في طرحهم لمشكلة علم الشعر والتي ترتبط بحدود الوزن والقافية واللفظ والمعنى والتي مثلت العمود الرئيس لمعايير عمود الشعر التي تمت الاضافات عليها لكي تحافظ على المعنى ووضوحه من حيث الاستعارات الواضحة... الخ، فكان الموضوع الاساس في التوازي في النص العربي القديم ينهض على العناية بالمحسنات اللفظية او علم البديع وقد اتخذ اشكالاً اصطلاحية مختلفة تبعاً للبيئة البلاغية وهذه الاشكال لم تكن بعيدة عن الاشارة الى هذه الظاهرة, فقد جاءت معرفتهم بمفاهيم بلاغية عديدة تندرج تحت هذا المفهوم ولم يكن الاهتمام بهذا المبحث العادي ضمن المباحث الكثيرة والمختلفة لعلم البديع، فنجدهم قد ذكروا المقابلة والموازنة والترجيع والتسهيم والتقسيم والمناسبة وجميع الاوصاف والترداد، والمماثلة، فهذه الاشكال البلاغية تكشف عن سعي البلاغة العربية الى البحث عن بيئة الانسجام والتلازم في النص الشعري[١] ولكن الانتهاك الذي حدث لحدود الشعر والتداخل بين الاجناس ما بين النثري والوزني والتناسل والتذويب الذي حدث للاسوار او الفواصل بين الاجناس أحدث ثورة لغوية وبلاغية وايقاعية، فالعلاقة المرتبكة والمتوترة في كون ان الشعر له حدود قارية من حيث الوزن والقافية ثم توسيع حدود الشعرية او ما يطلق عليه علم الادب او الشعرية العامة والتي وجدت ان الايقاع الداخلي للنص هو الذي يمثل مفهوما جديداً للشعرية او حدوداً فارقة بين ما هو شعري وليس بشعري، فالتأصيل الذي قدمه رومان جاكيسون شكل العمود الفقري الذي سار عليه التنظير للتوازي فقد شهد التوازي تطوراً واتساعاً إذ قدم رومان جاكيسون الدراسة الأدق للنظام المكاني والزماني في الادب تبين من تحاليله للشعر ان كل طبقات الملفوظ بدءاً من الفونيم وسماته التمييزية وصولاً الى المقولات النحوية والمجازات يمكن ان تندرج في انتظام مركب حسب تناظر او تدرج او تناقض او تواز مشكلة بمجموعها بيئة فضائية حقيقية[٢]. فكان موضوع التوازي الذي اشتغل في مسارين كل مسار وضع معاييراً لما يمكن ان نطلق عليه التوازي، فعرف فريق التوازي بأنه

عبارة عن تماثل قائم بين طرفي من السلسة اللغوية نفسها وهذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها بحيث يكون بينهما علاقة تقوم اما على اساس المشابهة او على اساس التضاد[٣] فالتحديد والمعيارية لا يمكن ان تفرض سيطرتها على الانفتاح الذي يبحث عنه الايقاع المتوازي في النص الابداعي لانها في الاساس قضية ابداع او تجريب مستمرة يعمل على تحقيق نغمة او ايقاع لمتن النص الابداعي وذات خصوصية وفرادة ترتبط بكل نص وهذا ما دفع بعضهم الى تعريفه بأنه ((نسق من التجريب والمقابلة بين محتويين او سردين يهدف البرهنة على تشابهما او اختلافهما حيث يتم التشديد على تطابق او تعارض الطرفين بواسطة معاودات ايقاعية او تركيبية)) [٤].

اما التوازي عند جاكسون فهو تأليفا لمجموعة من الثوابت والمتغيرات التي هي بمثابة اختلافات خالصة[٥] ويعتقد جاكسون ان النص الادبي ينشأ حسياً مثل نشوء اي نص لغوي مرتكز على عنصري الاختيار والتأليف، واختيار الكلمات يحدث بناءً على أسس من التوازن والتماثل او الاختلاف، اما بناء التآلف فإنه يقوم على التجاور ويرى ان الوظيفة الشعرية تقوم باسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف[٦].

ويتضح من مفهوم جاكيسون في التوازي انه لم يقصر التوازي على حدود اللغة الشعرية فحسب وانما كان طابعاً للشعر يربط في هذا الجنس بأسبقيته للصوت على الدلالة مادام الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي[٧].

ان التوازي ماهو الا نتيجة لنواة معينة باركام قسري او اختياري لعناصر صوتية ومعجمية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة[٨] وقد ينظر الى التوازي على انه ((ضرباً من التكرار لكنه تكرار غير كامل)) [٩] فهو يحتل موقعاً مهماً في تشكيل النص الشعري إذ أحسن الشاعر الافادة منه في تحصين بنيته الايقاعية فهو ((عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار اجزاء متساوية))) [١٠] فتأثير التوازي يمتد ليشمل جميع مستويات البنية الشعرية بأبعادها الصوتية والنحوية والتركيبية والدلالية مما يجعله ليس ظاهرة جمالية ذات تاثير ايقاعي منغم على المتلقي فحسب بل انها تحمل في الوقت نفسه ابعاداً وظائفية من ناحيتي البناء والتراكيب تستطيع ان ترفد النص بالتلاحم والترابط وتمنحه تاثيراً واضحاً على المستوى الانفعالي للمتلقي[١١].

ولما كان التوازي يتضمن كل العناصر البلاغية التي أسلفنا ذكرها على مختلف الاصعدة فهو مادة خصبة للبحث عن تجلياته في الشعر العربي القديم، فالشعر الجاهلي كان له حضوراً طيفياً استظل في فيئه كثيراً من الشعراء حتى ان بداية تكوين الهوية الشعرية من حيث طبقات الشعراء

التي مثلت مقياساً نقدياً يبحث عن فخامة الأسلوب ورشاقة الكلمات وسمو الروح ونرجسية الانا والانفة التي تتخذ من اوزان الشعر الضخمة مقياساً لقوة وفحولة الشاعر ووضعه ومكانته في الطبقة، ولكن صدر الاسلام كان صدمة للذائقة الشعرية والوعي النقدي عندما تحول الوزن الشعري مثار جدال مع المنثور القرآني او ما يطلق عليه (لغة القرآن) فجمالية الاسلوب القرآني مَن تتخذ من طيف ومظلة الشعر الجاهلي مرجعية ويتم فيها تجاوز كل الحدود التي حدتها الذائقة العربية التي حاولت ان تحافظ على ديوان العرب من الفوضى عندما كلن الشعر يتقيد بقيود الوزن والقافية والتي خالفها القرآن الكريم، فإشكالية القالب النثري في القرآن تنهض على ايقاع ونغمة داخلية في النص والاستعانة بفنون بلاغية وصوتية ونحوية والتي اعتمدت على مقومات التكرار والتأكيد والتوازي الذي يعطي انطباعاً بان الايقاع لا ينحصر في الوزن والقافية ويمكن الافادة من قدرة الكلمات ومستويات اللغة في تكوين توازي شعري خاص يعمل على تحقيق الايقاع الداخلي الذي يفرز معادلة جديدة للشاعر يستطيع عن طريقها ان يفجر الامكانات اللغوية مستغلاً كل البناء الشعري في صالح الجانب الايقاعي في الشعر ومن ضمن الشعراء الذين كانت مرجعيتهم البناء الاسلوبي في القرآن الشماخ بن ضرار الذبياني وهو الذي حاول ان يفجر الامكانات اللغوية عن طريق تقنية التوازي بكل صورها الصوتية والنحوية والبلاغية.

وقد قسم البحث الى ثلاثة مستويات وهي:

١- المستوى الصوتي.

٢- المستوى البلاغي.

٣- المستوى النحوي.

نبذة عن حياة الشماخ

الشماخ بن ضرار (ت: ٢٩هـ/ ٦٤٥م) هو معقل بن ضرار بن سنان بن امامة الذبياني الغطفاني، وكنيته ابوسعيد وهو احد عوران قيس الخمسة من فحول الشعر وهو مخضرم أدرك الجاهلية والاسلام وله صحبة كان يعيش بين قوم اسلموا اخر الناس وارتدوا أول الناس بعد وفاة النبي ثم عادوا الى الاسلام، بعد حروب الردة[١٢].

وام الشماخ من ولد الخرشب وسامها معادة بنت خلف وتكنى ام أوس وكان للشماخ اخوان مزرد وجزء وهو افحل اخوته, وقد روى البغدادي قصته مع امرأته السلمية وطلاقه لها ومات الشماخ وجزء متهاجرين بسبب امرأة أحبها الشماخ ثم سافر فتزوجها جزء فآلى الا يكلمه وهجاه وهو شاعر فحل جعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية وقرنه بالنابغة وابو ذؤيب الهذلي ولبيد بن ربيعة العامري[١٣]. ووصفه ابن سلام بقوله ((فأما

الشماخ فكان شديد متون الشعر أشد اسر كلام لبيد وفيه كزازة ولبيد اسهل منه منطقاً)) [١٤]. وقال في الحطيئة ((أبلغوا الشماخ انه اشعر غطفان)) [١٥].

والشماخ كما يرى ابن قتيبة بأنه اوصف الشعراء للقوس والحمر[١٦]. حتى دفع ذلك الوصف للحمير، بأن قال عنه الوليد بن عبدالملك ليقول عنه ((ما أوصفه لها! اني لأحسب ان احد أبويه كان حماراً)) [١٧]. وما ذلك الا لأنه كان يتدنس في ضمائها فينطقها بما تكتم ويتغلغل في نفسياتها، ولم يؤثر الاسلام في شعره تأثيرا ملحوظاً فظل يصدر عن ذوق لا يفارق الذوق الجاهلي سوى مفارقة طفيفة وعن نظرة سلفية وبذا كان شعره امتداداً للتيار الفني الجاهلي في صدر الاسلام.

المستوى الصوتي:

نقصد بالتوازي الصوتي ((هو توازي الانساق اللغوية في الاصوات، والصيغ الصرفية موازاة فاعلة في تجسيد النغم وابراز النسق التركيبي موقعاً صوتاً ودلالة)) [١٨]. وللصوت دور كبير في تحقيق الايقاع الموسيقي للنص، إذ ليس الحديث عن الصوت بمنفصل عن الحديث عن الايقاع لتلازمهما الشديد الى درجة تحول المستوى الصوتي الى معادلة اصطلاحية للمستوى الايقاعي في ابجديات الدراسة، إذ يتفق النقاد على ان للصوت اثر بالغ في تشكيل بنية التعبير الشعري، وان دراسة اي عمل ادبي لا يمكن ان يتسم بالتكامل ما لم تمنح الاصوات وموسيقاها قسطاً وافراً من الاهتمام والعناية[١٩]. ولهذا يعد الصوت عنصراً مهماً من عناصر الايقاع لإسهامه الفاعل في تشكيل هندسة صوتية منظمة في النص الشعري ((لان الهندسات الصوتية المميزة هي في كل اللغات حصيلة عدد بسيط من التنسيقات المتواترة التي تتوزع بوضوح على المفاصل الكبرى للوزن)) [٢٠]. من هنا يحدث الوزن توترا اسلوبياً في الشعر لانه ((يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية))[٢١]. وقد صار ((الايقاع الشعري عموماً ظاهرة أوسع من مجرد الوزن فضلاً عن الايقاع الصوتي صار من الممكن علماً وذوقاً للحديث عن ايقاع الصورة الشعرية وكلها ايقاعات وثيقة الصلة باتباع الدلالة)) [٢٢]. ويتحقق التوازن الصوتي ((بتكرار حروف من نمط معين اي بتكرار صوت او مجموعة اصوات في البيت الشعري او المقطوعة وبيان الدور الذي تلعبه هذه الاصوات في تحقيق الايقاع الموسيقي للمقطوعة)) [٢٣]. والنص الشعري ما هو الا شكل صوتي متكرر اذ يمثل التكرار عاملاً ايجابياً يخدم التجربة الشعرية ويساعد على انجاح النص[٢٤].

لنحاول الوقوف على ملامح هذا التوازي في شعر الشماخ على مستوى

أبسط وحدة صوتيه وهي الفونيم وذلك في قوله[٢٥]:

فانـــــك لـــــو والقيـــــت رحلـــــى

ولـــم أك مثـــل سقته علـــى لـــوح

يشتغل تكرار حرف الحاء في هذا البيت الشعري في كلمات (انكحت، الرحى، رحلى، سمحة، طامح) على وفق ما يقدمه من مستويات صوتية تعمل على اساس ما معروف من صفات هذا الصوت التي تتبلور حول (الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح) ولكها صفات تشير الى الهمس والترقيق فهو من الحروف الضعيفة لان صفاته كلها ضعف عدا الاصمات[٢٦]. فالتوازي بين كلمة انكحت والتي تحمل معنى الزواج والرحى وهي كفاية عن انقلاب الحال والتغير التي تقابلها كلمة رحلى والتي هي كناية عن الزواج الذي ينطوي على الرضا والقبول المتماهي مع كلمة سمحة وغير طامح والطموح هو التشاكي او الفراق، فصوت الحاء في صدر البيت اعطى نوعاً من الهمس والرقة, لان الشاعر يحاول ان يكشف بانه انسان خلوق وذات صفات حسنة يمكن ان تعيش معه المرأة بسعادة، فحرف الحاء في كلمة (انكحت) وقربه من حرف الكاف وامتزاجه مع الاصوات الاخرى اشارة الى ان الزواج او النكاح هو عشرة ولا يمكن ان تكشف هذه العشرة الا بالمعاشرة ودوران الرحى فصوت الحاء الذي انتهى بألف مقصورة اعطى نفساً وانفتاحاً يدل على الراحة، والتي توازت مع ما يمكن ان يكون من تقابل بين الرحى ورحلي، فالتعاشق ما بين الحرفين والصوت قدم لنا نغمة تدل على ان الشاعر يتمتع بالاستقرار والهدوء والمعاشرة الحسنة، اذ ان صوت الحاء فقط في كلمة انكحت جاء في فعل أما ما يتوازى معه من الفاظ تحتوي على حرف الحاء والتي كانت اسماً في (الرحى، رحلى، طامح). فافعل دلالة الفعل وتأثيرها على اختيار الاصوات قدم على ان الزوجة التي تقبل النكاح من الرجل فأنها مع الايام سوف تجد لديه راحة واستقرار ، ولكي يعزز من هذه الراحة فقد جمع وكرر حرف الحاء المهموس والرقيق والذي يدل على عدم الضيق فالانفتاح الذي يبحث عنه برمجه هاجس التوازي بين الاصوات التي اشارت الى نغمة تعبر عن الراحة. فالتوازي بين الكلمات التي تنطوي على حرف الحاء دلت على ان المعجم الصوتي تم اختياره على وفق ما يختلج النفس من التصالح مع الذات والراحة والهدوء والتي تتمتع بها الذات.

ويمكن ان نرى هذا التوازي الصوتي لحرف الحاء في موضع اخر من ديوانه بصورة منسجمة مع حرف الظاء والضاء والكاف يقول[٢٧]:

اذا عـــيج منهـــا جرانـــاً كخـــوط

وان فتـــرت بعـــد بأســـمر شـــخت

اذا الظبي اغضـــى من الحر حـــرج

ان التناغم الذي فرزه التوازي بين حرف الضاد والظاء والكاف والحاء والجيم كلها قدم مستوى من التجانس الذي يعبر عن حالة الاختلاف او الاضطراب النفسي, فالمعجم الصوتي الذي يتم استثماره ينقسم على وفق التوازي بين صفات الاصوات يقدم نغمة خاصة فان الكاف والحاء تتصف بالهمس والتي يخالفها صوت الضاد والظاء اللذان يتميزان بالجهر والاستعلاء والرخاوة واما صوت الجيم والحاء فأنها متشددة ومنفتحة فهذا التنوع في صفات الحروف والنغمة الايقاعية وجرس الالفاظ يعمل على تشكيل موتيفات موسيقية تعمل على فكرة التوازي مع الانخفاض والهبوط في نغمة الايقاع، فالتوازي بين الجهور في الضاد والظاء والتي في الصدر يقابلها الحاء والجيم قدم نغمة همس وانفتاح، فبداية صدر البيت تكون ذات صفات جهور الضاد والظاء، تتدرج في اعطاء صوت واطئ في الكاف الهامسة في نهاية صدر البيت لكي تتدرج الى اصوات ذات صوت مفتوحة ومشدودة فالتوازي بين الجهور, ويقابلها في العجز احرف همس ومفتحة كلها تعبر عن لحظة الحنين والاشتياق وتداخل المشاعر واضطرابها التي تعاني منها انا الشاعر.

ولا نجانب الصواب لو قلنا ان الشاعر حاول في كثير من الابيات الشعرية ان يجمع بين التوازي الصوت ودلالته التي تعرب صفاته الانثوية او الذكورية وذلك في قوله[٢٨]:

ولمـــا اســـتغاثتَ من الرهـــب قبـــل

فألقـــت بأيـــديها وهـــــن الـــــى

نهلن بمدان مـــن علـــــى عجـــــل

ففي هذه الابيات نجد أن عملية التساوق بين حروف الهاء والنون في تشكيل نغمة تعبر عن كونها تميل الى الجانب الانثوي، إذ أن من علامات التميز بين الانثى والذكر هو حرف الهاء والنون والتي في الاصل تقدم مشروعيتها في وصفها بأنها خائفة، ففي البيت الثاني من هذا المقطع يقدم التعبير حرف التأنيث التاء والهاء والذي يقابلها في صدر البيت حرف النون والهاء، فاللعبة الايقاعية اتكأت على مستوى الصفات الانثوية ومن ثمة حققت توازيا بين هؤلاء الاصوات، فحرف الهاء من اخف الحروف اجتمعت فيه صفات الهمس والرخاوة والانفتاح والاستضال والسكون والصمت والخفاء، بحيث يقرب من الصوت الخارج من فضاء الفم، كأنه لا يعتمد على مخرج، والتاء هو صوت اسناني انفجاري شديد مهموس، مرقق، مهموز، اما النون فهو حرف مجهور، حرف لين الرخوة والشدة وهو حرف منفتح به غنوة، فالأصوات هنا ليس مجرد وقع على الاذن

من دون معنى ((انما هو اداة لنقل الافكار والاشارات والرموز، فان على الشاعر ان يبذل كل ما يستطيع كي يخرج الصوت ذلك المنظر المبهم وعديم الشكل الذي يظهر في اللغة العادية، وان يقدمه في مظهر حي، فيلتحم بالمضمون مضيفاً اليه قيمة اكبر))[٢٩].

ان ما يجمع هذه الاصوات هي كونها احرف منفتحة ومهموسة، فاللين الذي نجده في الايقاع الصوتي من حيث الشدة او اللين اشارت الى المعنى الذي يحمل نوعا من الرقة وعدم الخشونة والخوف وكلها جاءت متجانسة مع الاصوات ومعادلة التوازي بين عجز البيت الذي ينطوي على اصوات التاء والهاء والتي تتوازى دلاليا في الاشارة الى معنى الانثى وصوتيا في كون الهاء والنون يقدمن نوعاً من الصوت ذات دلالة ترمز الى الغنة.

وهذه الرقة في الاصوات يمكن ان نجدها في بيت اخر للشاعر في قوله[٣٠]:

اعائش هل يقــرب ووصلك مــرجم
كـــــأن حبالـــــه على علج عــرى
وخرق قد جعلــت يـــدى وجنـــاء
عـــذافرةٍ كـــان كحيلاً بض مــن

لا نعلم بالتحديد لماذا وصف الشماخ الناقة بالجرباء في هذه الابيات وان الاختيار الذي تم على اساس المطابقة بين محور الكفاءة او الاختيار ومحور التأليف او التركيب يشكل نغمة موسيقية تعادل هاجس الاندفاع الدائم، ففي البيت الاخير من هذا المقطع فان الاستعانة بحروف الزال والهاء والعين وهي اصوات غير متجانسة الصفات وحتى انها تخدش الذائقة السمعية عند القاءها، لكنها اعطت القصيدة الايقاع المذهل الذي يشد القارئ والمستمع للمتابعة، كما ان التكرار والتوزيع الحرفي حققا توازياً صوتياً على المستوى العام[٣١] فثلاثية النقرات او الاوتار الصوتية المتوالية المتحركة لهذه الاصوات من بداية صدر البيت الى نهايته تنطوي على ابعاد فهي متشددة ومتكررة وهي صفة حرف الراء ثم تميل الى الثقل او الانفتاح في حروف الهاء والعين تتوازى مع ما توحي به من الجريان والسيلان والتي حققت توافقاً في الدلالة الصوتية والمعنى العام للبيت الشعري.

فالتزاوج بين الجانب الصوتي والجانب الدلالي عمل على احداث نوع من التوازي بين متطلبات الحقل الدلالي والايقاع الصوتي وهذا ما نجده في بيت الشماخ اذ يتشاكل الصوت مع شدة حركة الناقة وسرعتها في قوله[٣٢]:

وان ضُـــــربت اليك حطاط هاديــة
تُوائل من مصــك حوالــب اســهرية

في هذه الابيات وجدنا تكرار حرف الطاء مما أحدث وقعاً متناسقاً حقق من خلاله توازياً صوتياً مع موضوع القصيدة, فحرف الطاء صوت انفجاري لثوي مجهور يلتقي في لفظه طرف اللسان عند نطقه بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة ويضغط الهواء مدة من الزمن ثم ينفصل فجأة تاركاً نقطة الالتقاء فيحدث صوتاً انفجارياً للطاء يتمفصل مع الهاء في الهاوية وهي كناية عن الناقة لكي يكون هناك فرز للحركة ما بين حطت وحطاط فالتعبير عن صوت الحركة للناقة كان في كلمة حطت وهو الاعتماد في السير على احد الجهات ولكن في المقابل اعطى حرف الطاء في مقدرة (الحطاط) زخماً كوصف سرعة وحركة الناقة عن طريق تكرار حرف وهو يشير الى الاندفاع بقوة وارادة.

اما حرف الراء فقد سجل حضوراً واسعاً في شعر الشماخ اذ أغنى قصائده بالمعاني والدلالات فقد وظفه ليرمز الى دلالات وايحاءات، فالراء صوت مكرر،

وهي الصفة المميزة للراء عند النطق به عبر طرف اللسان لحافة الحنك طرقاً خفيفاً لينا متراوحاً بين الشدة والرخاوة[٣٣] من ذلك قوله[٣٤]:

قليل الـــتلاد غيـــر كأن الذي يرمـــي

وزع صوت الراء في هذا البيت ليرمز الى خفة الصياد لأنه لا يحمل تلاداً غير قوس وأسهم، فلأن صوت الراء خفيف في النطق، كان اكثر ملائمة لهذا المعنى من غيره من ذلك يتبين ان الايقاع الداخلي فضلاً عن اسهامه في تحقيق موسيقى خالصة للقصيدة فانه قد أسهم في تعزيز دلالتها من خلال سياقها[٣٥]. ويمكن ان نرى تكرار حرف الراء في موضع احر من القصيدة نفسها يقول[٣٦]:

فقـــال لـــه: هـــل تبـــاع بمـــا بيـــع
فقـــــــــال: ازاد من الســـيراء او
ثمان من اكلبـــرى من الجمـــر مـــا
وبردان من خـــال ومع ذاك مقروظ

تكرر صوت الراء في هذه الابيات احدى عشرة مرة، وذلك في وصفه لعملية مساومة لشراء قوس جاء بها صاحبها الى اهل المواسم وما ان دخل السوق حتى انبرى له احد المتسوقين يساومه عليها، فتكرار هذا العرض جعل الشاعر يوظف صوت الراء فكان لتكراره قيمة تنغيمية ذات وظيفة عضوية في اداء الفكرة وتوصيلها واشتراك المفردات في صوت الراء (تشتريها، الحرائر، ازار...) [٣٧].

وهكذا فان التوازي الصوتي لا يمكن ان يتدفق يوصف ايقاع داخلي يعتمد على صفة الصوت للحرف داخل الكلمة التي تتجانس مع صوت احرف تختلف عنها في الشكل ولكن بتوافق معها في صفات الحروف مما يشكل توازياً وايقاعاً عبر عن المعنى والدلالة.

المستوى البلاغي:

اعتمدت بعض المصادر العربية في شرعنة الترابط بين فن البلاغة ومحسناتها الصوتية مع فكرة التوازي البلاغي الذي يكون في التكرار والمقابلة والجناس والتضاد فهي تقدم نوعاً من مستويات التوازي ولكنه يشتغل على التماثل والاختلاف ((اذ يمكن لبنية التوازي ان تستوعب الصورة بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز ويمكن للتوازي ان يتخطى حدود البيت او المقطوعة لكي يستوعب القصيدة حيث يتوازى مجموعة من الابيات (مقطوعة) مجموعة اخرى ضمن القصيدة)) [٣٨] ففي قول الشماخ[٣٩]:

الا ادلجت لـــيلاك هـــوى نفســـها اذ
بليـــــل كلـــــون قليل الـــوغى داج
لكنـــــــــتُ اذا بحاجتهـــــــا ان

فالمقابلة بين ادلجت ومن غير مدلج ينفتح على نوع من التوازي البلاغي الذي يكون على وفق ترتيب يعمل على تحقيق

نوع جرس الكلمات والعبارة في التأكيد على عدم الادلاج او السفر في الصباح، فالتعبير البلاغي الذي يرتبط بموضوع التوازي يحيلنا الى فن البديع ومحسناته اللفظية، فاللمحة الجمالية التي قدمها فن المقابلة في تزيين وتنميق وتقطيع الكلام فضلاً عن توصيل الانفعال والايحاء اذ ((يرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطاً حميماً من حيث تميزه بالتعبيرية وقدرته على الايحاء واثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والتعمق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي بين وحدتين متقابلتين)) (٤٠).

ولكي يتم الايقاع الخارجي للوزن العشري، فالتوازن الذي تسجله فنون البلاغة يشكل لعبة نصية تسمح بتحفيز الجوانب البصرية والايقاع البصري عن طريق الاثبات والنفي والتي يمكن ان نتلمسها في قول الشاعر(٤١):

بعجت اليه البطن وما كل من

واني لمن قوم اذا اولموا لم

يقوم الترصيع البلاغي في هذه الابيات على معادلة بين (اولموا لم يولموا) فهي تحقيق بين التوازي بين مستوى الاثبات والنفي اذ ((تتصل بنية الاثبات والنفي بالمتكلم او المبدع اتصالا تلاحم ذا طبيعة انفصالية في الظاهر تتجسد في شكل صياغي مميز، لكن هذا الانفصال لا يلغي انتماء الصياغة لمبدعها، ذلك ان جملة التعامل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية والمدرك الفعلي من ناحية اخرى)) (٤٢)، ويمكن ان تعود هذه المعادلة الى صفة الكرم والفخر بالقوم ولكن هي في الحقيقة نوعاً من الفخر بالذات وتضخيمها بالتواز مع نحن القوم فقد عمل الترصيع هنا على جذب الانتباه اذ تكمن قدرته في ((انبعاث الطبائع اليه لتوافق الالفاظ وتشابه الصيغ فتبدو الذ في الاسماع من المختلفة والمتباينة)) (٤٣) فهو شكل من اشكال التوازي بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة، وفي فن بلاغي اخر يشكل نوعاً من التوازي في فن التكرار في قوله(٤٤):

كأن بذفراها اكف رجال

وتقسم طرف وشطرا تراه

يظهر التقسيم في زاوية النظر البصرية، فالشرط الامامي يخالف او يكمل الشطر الاخر الذي تراه، فالرؤية تحققت بطرف العين والذي يشير الى الحذر الدائم والتركيز واليقظة فالايقاع الذي تشكل في هذه الابيات بين اليقظة والحذر والسهو وكلها عبرت عن نغمة وايقاع شكل التكرار او هو الهيمنة البلاغية التي تثيرها ولهذا ينظر الى التكرار على ((انه فاعلية موسيقية وبنائية، وتراه ايضاً نوعاً من انواع الاداء اللغوي)) (٤٥) ولكن يمكن ان يمثل الجناس في قوله(٤٦):

عفت ذروة مــن فخرج المــروراه

على ان للمــيلاء بأســقف تســديها

وخفــت خباهــا كما خف من نيــل

فالاتفاق في كلمة خفت وكما حف وهو جناس غير تام او ناقص وهو ((ان تكون اللفظة واحدة واختلاف المعنى)) [٤٧] وهذا الجناس واقع بين الاولى ارتحل واكف الثانية خلا وهذا الجناس يثير نوعاً من المستويات المتوازية التي تعمل على تماسك النص لكي تثير معناً عميقا في الامكانات التي تعبر عن الارتحال الدائم والتوجه الى مكان بعيد، ((فتعلق الشعراء بافادة التجنيس يزيد حسناً ورمزية وهي التي دفعتهم الى تسويغ التجنيس الناقص وترديده في اشعارهم فالصلة النغمية في الجناس هي التي يقصدها الشاعر في نظمه لتقوية الجرس في الفاظه)) [٤٨].

ان مزايا علم البلاغة تزيد الكلام حسناً وطلاوة وتكسوه بهاء ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته على المراد في التكرار في قوله[٤٩]:

غدون لــه صــعر على ماء يمئــود

يحشرجها طــوراً لهــا بالرغــامى

فالتساوق الذي يحمله تكرار كلمة طوراً وطوراً والتي تعبر عن الحشرجة والسعال والصوت المستمر للاتن الوحشية وهذا التكرار يشير الى معنى الديمومة والاستمرار اذ ((ان التوازي والتكرار يمنحان الفرصة لتحقيق الترابط بين الابيات)) [٥٠] .

ومما يلاحظ في هذا البيت ان الشاعر كرر صوت الراء في البيت خمس مرات في اطار حديثه عن تصويت الحمار لاتنه تارة بالحشرجة وبالسعال مرة اخرى، اذ يكرر الصوت لمناداة اتنه فقد ميز الشاعر هذا البيت بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التي يعبر عنها فهو يرتبط بالقصيدة وبكيانها الداخلي الخاص بها[٥١] وهذا يعني ان دلالة التكرار عند الشماخ كانت مرتبطة بالأثر الموسيقي الذي يحدثه لتأتي اهمية التنوع في التكرارات الصوتية ((فهي ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين وانما هي جوهرية في لغة الشعر لا تتحقق المادة الشعرية الا بها)) [٥٢] وفي فن بلاغي اخر يرتبط الطباق بالتوازي مما يحقق توازياً طباقياً[٥٣] وذلك في قوله[٥٣]:

فاصــبح فــوق مــركض فــي

وظلــت تغــالى رمــاح نحاهــا

فالتضاد الذي حقق ايقاعاً منتظماً يعبر عن حركة الطير الى الصعود والانخفاض وهو الذي مارس دوره في تحفيز الجانب الحركي لكي يتم الانفتاح الى فضاء واسع، يتبلور حول العلاقة المتضادة التي تكون معادلة بين صعود وهبوط متناغم ومتجانس, فالتضاد هنا اضفى جمالاً وقوة تمثلا في

((تهيئة مفاجأة او خبق غرابة او خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة الى اخرى تضادها وتوضيح توتر بينها)) [٥٤] وهو ما يمكن تمثله طريق المقابلة بين النفي والاثبات في قوله[٥٥]:

يقولـــون لـــي: اخـــادعهم عنهـــا

يقابل الشاعر هنا بين الحق ونفي الحلف محاولاً أن يكشف بأنه ليس شخصاً يخلف الوعد ولا يخدع احد كما انه يكشف عن صفة الصدق التي يريد ان تكون صفة يتميز بها فكلمة الحلف لها قداسيتها عند المسلمين لما تشير اليه من تحصين الذات وعدم الوقوع في الخطأ، فمستوى التوازي بين الحلف ومن عدمه شكل صورة مزخرفة تحاول أن تعاضد الجانب الايقاعي فالحفاظ على الايقاع الداخلي والخارجي، تجسد في الاستعانة بعلم البديع الذي يتمحور حول المحسنات اللفظية والمعنوية والتي وضعته كثير من الدراسات الحديثة في خانة الشعرية والايقاع الداخلي الذي يعوض التهميش الذي حدث للوزن الشعري وبصورة اخرى يمكن القول ان ((علم البديع مرتبط بالايقاع الداخلي للبيت الشعري، وهذا الايقاع الداخلي هو عبارة عن اصوات نغمية تحدث داخل النص الشعري لا علاقة لها بالوزن او القافية وانما تعتمد على حسن التراكيب وجودة الالفاظ واستقامة انسيابية للجمل الشعرية، وهي التي تدخل ضمن ابواب علم البديع بشقيها اللفظي والمعنوي)) [٥٦].

ولعل فكرة التقطيع في النص الشعري يمكن ان تخدم جانب التوازي في قوله[٥٧]:

وغـــدا يـــنفض كالســـحل اغـــرب

افتلـــك أم هـــذا ابقى الطراد لـــه

محـــص الشـــوى صـــحل يرجـــع

قدم المستوى البلاغي تقطيعاً متناظراً ومتكافئاً بواسطة أم والتي كثفت البعد الايقاعي وعملت على تشكيل مقاطع تقوم على مبدأ الاختيار والتساوي في اضفاء معنى او حركة الحمار الوحشي والاضطراب الذي يعاني منه عندما تقدم في الليل ولا يعلم ماذا يختار هل يشرب الماء أم يهرب لكونه اصبح طريداً، فالتوازي في الاختيار المختلف قدم ايقاعاً مضطرباً عبر عن اضطراب الصورة او الحركة التي كان عليها الحمار الوحشي.

ويتكافئ الجانب البلاغي في المعنى المجازي الذي تكشفه اداة النفي في قوله[٥٨]:

ولـــم تـــدر مـــا لـــدى مســـتقر

ســـترجع نـــدمى كما صرمت منـــا

أعـــدو القبصَّـــى ولـــم تـــدر مـــا

يبرز تناسب الالفاظ عن طريق معنى التناسب الذي يعني ((علاقة تبنى على اساس الاشتراك في مجموعة من السمات، أي الاتيان بالأشياء المتناسبة)) [٥٩].

فالتناسب في هذه الابيات عمل على تشكيل نوعاً من التوازي بين لم تدر ولم تدرما، فالمعنى الاول هو الجهل بمسألة كانت غائبة عن المخاطب والثاني يحمل معنى يناسب المعنى الاول ولكن الجانب الشكلي نفي وينطوي على اثبات يتواز مع معنى ما كان من عشرة طيبة ارتبطت به، ولكن ورغم العشرة والتعامل الجيد فانه لا يدري ما لها اي ما هي مشكلتها في الفراق، فسوء التفاهم يخالف ما هو معروف ومتداول لدى الشاعر.

وفن بلاغي اخر نجده في قصائد الشماخ وهو فن التشبيه الذي أسهم في رسم صوراً معبرة للوحاته الفنية اذ جاءت تشبيهات في الشعر في عصر ما قبل الاسلام مستمدة من البيئة التي كانوا يعيشون بها واكثره جاء فيما تشتمل عليه البيئة من حيوانات وهواء، اذ يعد التشبيه احد عناصر الصورة فهو يكتسب أهمية في الشعر من خلال ايضاح المعنى وتأكيده[٦٠]. فمن صور التشبيه التي جاء بها الشماخ قوله[٦١]:

وعوجاء مجـذام تركت بها الشـك

كان قتودي فـوق مـن الحقـب

فالشاعر هنا يشبه ناقته بالحمار الوحشي الذي يستعجل المسير كونه مطارداً من الصياد فالناقة ((في هذه الرحلة رمزاً للعزيمة والارادة الانسانية التي تقتحم الاهوال من اجل 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)) [٦٢] وما تشبه به الناقة من حيوان، فحمار الوحش او ثور الوحش او الناقة، امثلة للحياة والتفاؤل بها، فكل من الارادة والحياة والتفاؤل مرموز لها بالمرأة التي هي انعكاس للاتن والناقة واليأس والمور مرموز له بالصائد وبالقوس امام تلك الحياة التي جسدها بالناقة الرامزة للارادة وبالاتن الرامزة للمرأة التي هي بدورها رمز للحياة[٦٣].

وصورة شعرية اخرى نجدها في الموضع نفسه مؤكداً فيها على خلق الانسان من المجهول يقول[٦٤]:

وظلـــت تفـــالى رماح نخاهـا مـــن

اذ يشبه الشاعر هذه الاتن عند فرارها من الصياد واستقرارها في مكان امن بالرماح التي امالتها الريح، يعد هذا البيت النتيجة التي ختم بها الشاعر لوحته، فقد انتصرت الحياة وفشل الموت، لكن الذي دعا الشاعر الى تشبيه الاتن بالرماح، استحالة انتصار السهم على الرمح فشتان بينهما فهو يجسد قوة الحياة بالرماح، وبمورد الماء ويجسد الحياة بالاتن الانثى فالشاعر يحاول ان يتخذ من الصورة وسيلة لَلَم شتات الافكار والمشاعر

والانفعالات وتكثيف ما تفرق وتركيزه على الاحياء للتعبير عن اشياء تقصر العبارات المباشرة عن التعبير عنها.

مستوى التوازي النحوي

ان التوازي النحوي يتبلور في العلاقة التراكيبية والصرفية بين الافعال او الجملة الاسمية والحروف وغيرها التي تعمل على تحقيق فكرة التناسق والبناء والتركيب، فهذه البنى المتكئة على التركيب النحوي ((تعين على تحديد السمات النحوية الاساسية في اللغة وانظمتها وتعين على فهم ابعادها الدلالية والتعمق في الفكر اللغوي لأي مجتمع من المجتمعات)) (٦٥).

وقد نبه رومان باكبسون على دور التوازي النحوي في تحديد السمات النحوية الرئيسة التي تشكل البنية الحقيقية للنظام والتي تبدو للوهلة الاولى متشابكة جدا تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متواز(٦٦). وهذا المفهوم وان كان قريباً من مفهوم البنى العميقة لمفهوم جومسكي من ديناميكية توليد الجملة التي تكون بصورة مرنة وغير محددة والتي يضبط ايقاعها الهيمنة التي نجدها في العمدة او عمدة الكلمة ففي قول الشماخ(٦٧):

ترى كيران ما اراحوا خلفهن
ترى الطير عيوناً قد ظهرن
كأن أنيهن بكل اذا ارتحلت
كأن قتوداً رحلى صنيع الجسم من

اشتغالات التوازي النحوي في هذا المقطع الشعري بين فعل ترى الذي تكرر بشكل متوازي في البيت الاول والثاني في هذا المقطع وبين كأن التي تكررت ايضا, ففي مستوى المقطع الاول نرى الفعل (ترى كيران) والمقطع الثاني (ترى الطير) فالفعل المضارع الذي يتعد الى مفعولين في كل المقطعين ينطوي على جانب متواز ومتناسق من حيث انه يحقق الرؤية البصرية اي لغرض التصوير الذي حمله وصف الناقة والذي احتاج الى مرونة في التجاوز او في تشكيل التوليد للكلمة ولكن تبقى مرتبطة بالفعل فكأن التعدي لفعلين في الاول نرى كيران وفي الثاني ترى كل ايقاع متوازي يركز على الجانب البصري ليحدث نوعاً من التشبيه في كأن والتي تكررت في المقطعين بشكل متوازي وهو في (كأن أنيهن) و (كأن قتوداً) والتشبيه نجده في تكرار كأن التي تفيد التشبيه محققة نوعاً من التوازي بين وصف الناقة بالقوة والصلابة فضلاً عن ان الصلابة تعد مقدمة للتشبيه بحركة الحمار الوحشي السريعة، فالتوازي واقع بين الجانب الصوري والجانب التشبيهي وبذلك عمل التوازي بين الافعال واصوات كأن على تحويل فعل الرؤية من قبل المتلقي الى رسم صورة لهذه الحركة السريعة بالتشبيه، فالقوة هي من مستلزمات السرعة.

ولا يقتصر التوازي بين الافعال

المتعدية او (أخوات أن) انما نجد أن التوازي يكون في تكرار فعل المضارع في قوله[٦٨]:

تعارض اســـماء تسائل عن ضـــعن

وماذا عليهـــا ان بعكمـــــــــين اذا

يتكون بداية الصد وبفعل مبني للمجهول يقابله في العجز ايضا بداية بفعل مجهول فالتوافق في التعبير عن متواليات من الافعال التي تدل على المجهول ما هو الا كشف عن حالة الشك والريبة التي يعاني منها الشاعر فالتوازي وتكرار مستويات من الافعال المجهولة تعبر عن الجهل او عدم الفهم الذي يعاني منه الشاعر في كون ضعن النساء او الناقة لا يعلم الشاعر ان كان حنينها الى الوطن من اجل الرجوع اليه او من اجله وهو ما يتوافق مع التوازي النحوي في دلالات الفعل وجملة مقول القول في قوله[٦٩]:

فوافى بهـــا اهـــل لها بيع يُغلى بها

فقـــال لـــه: لـــه تبـــاع بمـــا بيـــع

فقـــــــال: إزار من الســـيراء او

الحرص من قبل الشاعر في هذا المقطع يتبلور في هاجس التوازي في تكرار الفعل فقال والذي قدم انطباعا بأن جملة السؤال والحوار هي انفتاح دائم على الجانب السردي او الدراما والذي يمكن ان يساعد في توليد متواليات من الجمل فهي انفتاح عملت المتوالية النحوية والعلاقة بين الفعل فقال المتكرر الذي يستوي مع البعد الوصفي والانفتاح النفسي في البوح ما يجول في خلجات الذات، وهو انكشاف مستمر للذات عمل على تاسيس البعد الاعترافي عن طريق تكرار فعل القول، ومما يلاحظ على هذه الابيات ان الشاعر قد وظف الافعال الماضية في سرد القصة بقوله (وافى، انبرى، فقال، بيع) فكأن لجوءه الى العنصر القصصي هو ما دفعه الى الاكثار من الافعال الماضية التي ازدحمت بها ابيات القصيدة للدلالة على انه مهما طالت المدة التي ارتقت فيها هذه القوس فانه ماضي منقض لانه لم يصب الحياة في اثناء المعركة فالعنصر القصصي والانقضاء والانحسار وحتى الفشل في مهمة هذا الموت كل ذلك جعل الشاعر يوظف الافعال الماضية دون سواها[٧٠] ، وهو يخالف ما يمكن ان نجد التكرار في النفي في قوله[٧١]:

في غُبَّرٍ مـــن قَـــيظِ لَيـــلٍ واهـــجِ

عَلـــى حَنِيـــىَّ كَعَصـــا الهَـــوادِجِ

لَم يَحتَلِبهـــا العَبـــدُ فـــي المَنـــائحِ

وَلَـــم تُعَـــذَّب بِفَصـــيلٍ لاهِـــجِ

يـــا لَيتَنـــي كَلَّمـــتُ غَيـــرَ خـــارِجِ

فجملة النفي بأداة لم التي تكررت في هذا المقطع بشكل متوالي من حيث ان اداة لم تدل على الفعل المضارع وهي تدل على انقضاء الفعل في الماضي فالقوة التي احدثت وصف الناقة في كونها قوية لم تلد

فضلاً عن انها في المقطع الثاني لم يفترق عنها ولد الناقة وكلها تؤكد على القوة ولكن حضور الفعل مسبوق بلم النافية هي للدلالة على انها لم تلد في الماضي والى الحاضر وقوتها وصلابتها تأتي من قوة الشاعر او أنا الشاعر الذي يمتطيها، فالنفي عبر عن توازي نحوي ركز على الجانب الدلالي الذي أكد على قوة وصلابة الناقة.

واعتمد الشاعر ايضاً على توازي يقوم على تكرار مستويات الجملة الاسمية عن طريق العطف الذي يقتضي المغايرة في قوله[٧٢]:

حلالـــــه الأوديـــــة الغوريـــــات
صـــــفى ارتـــــاب لهـــــا جبيـــــات
مثـــــل الاشـــــاءات او البرديـــــات
او الغمامـــــــات او الوديـــــــات
ام كظبـــــاء الســـــدر العبريـــــات

الترابط والتماسك والانسجام بين المقطع السابق نهض على العطف بأداة العطف او التي افادت التواصل والاتصال والتخيير بين امرين ولكن التكرار بمستوى متوازي في العطف بحرف قد اعطى انطباعاً بأنه يقوم على التاكيد على هذه الصفات التي تجليت في الصفات ولما هو معروفاً عن ان الجملة الاسمية تفيد الاستمرارية والثبات وانها صفات راسخة في الايقاع الداخلي وعلى شكل متوالية ساعدت في تشكيل صفات تعد متميزة ومختارة تشير الى ان اختياره كان نابعاً من تقدمه وتسيده في قومه فالتوازي الاسمي بأداة العطف رسخ هذا الانطباع في كونه يتغير افضل ما موجود في الغنيمة. ويتغاير الايقاع المتوازي من حيث ارتباط الفعل بالزمن او ما يمكن ان يتمثل في قدرته في تحديد نوعية الفعل اذا كان طلباً او امراً ففي قوله[٧٣]:

فـــادفع بألبانهـــا عنهم لقاح بنـــي
أني امـــرؤ مـــن أحمـــى شـــريعة

الاستعلاء الذي نتلمسه في فعل (فادفع) وهو امر ساكن والذي يتواز مع الفعل الماضي (دفعت)، فالحركة التي نجدها في دلالة الفعل الماضي والامر لها دلالة تعمل على اضافة معنى فادفع الامر يفيد الحاضر وتحقيق الفعل او العطاء والكرم، فالتبرع بداية لها لبن كثير هي من اعلى درجات الكرم وان هذه العطية تكون عن طريق الاندفاع والارادة الحرة ان وصفه الكرم والعطاء لها جينات وراثية والتي حددها الفعل الماضي في كونهم قوم مشهور عندهم الكرم وأن دابتهم معروفة باللقاح الكثرة والخير الكثير وهي صفات متجذرة في هذه العشيرة او القبيلة، ولعل استعانة الشاعر بفعل ادفع من حيث تطبيق سلم الكفاءة او الاختيار هو كناية عن انهم كرماء ويدفعون بصورة مستمرة وتكرار هذا الفعل في الماضي والامر يعمق من هذا المعنى.

ولا يمكن ان تنهض صفة الكرم الا وتكملها صفة الشجاعة في قوله[٧٤]:

ان الضـــــــراب ولا نُعــوَّد ضــرباً

ان العلاقة العضوية بين الضراب وضربا لا يمكن ان تنحصر في معنى التوكيد فقط انما اختيار الشاعر لضراب المشددة تعطي معناً حركياً يدل على كثرة خوضهم للمعارك والقتال لدلالة التشديد التي تحمل معناً بلاغياً لعدد المرات, اما ضرباً وهو مفعول مطلق يتواز مع ما يحمله معنى استمرارية القتال في الضراب لأنه توكيد للقتال المستمر فضلاً عن انه يدل على القرب اي قرب المسافة وتداخل المعارك مع العدو والذي كثف المعنى وأغناه بأنهم يحاربون بالسيوف وهي من صفة الشجاع لان السيف يكون العدو قريباً منك وتكون قريباً منه لذلك فكان الفعل ضرباً وهو للدلالة على حركة القتال بالسيف والقتل المستمرة.

ويتصل التوازي النحوي كذلك بالوصف الذي يمكن أن يقدمه في تشكيل صورة جميلة لحركة الناقة في مكان مرتفع في قوله[٧٥]:

وقـــد ألبســـت مـــن الشـــمس

واعـــرض مـــن شـــماريخ باهـــا

ان الاندماج على وفق مفهوم التعادل والمناسبة بين الفعل والاسم الذي يشتق من نفس الوزن الصرفي (لبس) او (البس) ففعل البست وهو فعل متعدي مع الاسم الباس فتكون العلاقة المتوازية بين فعل واسم وما يحملهما من دلالة فعلية تدل على تغير الحال ودلالة الاسم على الثبات، فحركة الناقة ووصفها وهي تعلو مكان مرتفع ثم مشاهدة الشمس وهي تغطيه كأننا امام مشهد ظهور الشمس وعملية شروقها وتحرك الضوء على المكان المرتفع وهو يطرد الظل او الظلام كأنها صورة لتداخل وامتزاج الظل بأشعة الشمس, فالتوازي قدم صورة تشكيلية لجمال المشهد بين البس الشيء اي تسلقه بمتعة ولذة وهو ما يمكن ان يدعمه معنى الصورة الثانية للفتى والفتاة.

وتطرح العلاقة المعقدة بين الافعال في التوازي النحوي ميكانيزمات لانتاج المعنى على وفق التكرار في زمن الفعل او في الاختلاف في ازمان الفعل ففي قوله[٧٦]:

تفـــــــادى اذا كما تنقـــى الفحـــل

ومـــرت بـــأعلى فصدت وقد كـــادت

كشف موقع الفعل (تتقى) مع الرتبة النحوية للفعل (كما تتقي) عن حركة توازن وتشكيل معادلة متساوية بين وصف غضب وحركة الناقة السريعة الغاضبة وتشبيه فعل الفحل عندما يتقي او يتحاشى الاقتراب من ناقة حامل او عليها المخاض لأنها تكون في مزاج سيء فالتشبيه يعبر عن قدرة الفعل يتقي في تشكيل دلالة متوازية تحمل الجهد

والتعب التي وصلت له الناقة ولابد من القول ان هذا البيت يحمل معناً قريباً يعبر عن مشقة السفر والمعنى البعيد ينطوي على نزعة انسانية. وبذلك فان التوازي النحوي في هذه الابيات الشعرية عمل على ان يكون التوافق والاختلاف بين زمن ودلالة الفعل او الاسم او الأداة مصدر ثراء واغناء ساعد على تشكيل ايقاع داخلي تفاعل معه المتلقي.

وللتقديم والتأخير دور واضح في اغناء النص الشعري بالمعنى والدلالة وان ما قدمه الشاعر من صيغ في ابياته الشعرية كان أهم ما اخره، لذا تعد ظاهرة التقديم والتأخير من ابرز الظواهر اللغوية في قوله[٧٧]:

قذوف اذا ما خـــالط وان ريغ منهـــا

قدم الشاعر المفعول به (الظبي على الفاعل (سهمها) لاهتمامه وعنايته به ويحتل من التوتر بين الايقاع والتركيب حيزاً مهماً، لان العلاقة في هذا البيت علاقة نحوية قوية بين الفاعل (السهم) والمفعول به (الظبي) فقد بقي المفعول به مجرداً من الدلالة معلقاً بغيره ولم ياخذ معناه الحقيقي الا بعد قراءة البيت الشعري كاملاً ليرمز الشاعر بذلك الى تفاؤله بالحياة من خلال تأخير الموت (السهم) لكنه في الوقت نفسه يصور غدر الموت لمجهوليته ليؤكد أنه ينبغي للإنسان ان يجعل الموت بالحسبان ويعمل في حياته فقد خالطت قضية الموت مشاعره وبرزت في كلماته تعبيرا عن احساسه بالخوف والحذر[٧٨].

وقد يوظف الشاعر التقديم والتأخير في ابياته لخدمة الوزن والتركيب وللضرورة الشعرية الا ان هنا لا يعني انه لم يبذل جهداً من اجل تقديم ما له أهمية على ما لم يكن ذا اهمية يكمن ذلك من خلال توظيف الفاظ مغايرة الغرض منها تقديم المهم واقامة الوزن في الوقت نفسه ففي قوله[٧٩]:

فلما رأين المـــاء زعاف لدى جنـــب

شـــككن باحســـاء كما تابعت ســـرد

يأتي التقديم والتأخير في هذه الابيات في الفصل بين طرفي البنية الشرطية، وبذلك تحقق التوتر بين الايقاع والتراكيب اذ ان جواب لم يرد الا في البيت الثاني بقوله (فلما راين. شككن باحساء الذناب) وهذا يعني ان المعنى ظل مسترسلاً وممتداً الى اخر مركب اسمي في البيتين مما جعل التوتر يصل الى اقصاه وعلى الرغم من ذلك احتفظ البنيان بتماسكهما النحوي والدلالي. من هنا كان التقديم والتأخير باباً تتبارى فيه الاساليب وتظهر المواهب والقدرات وهو دلالة على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام, ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى.

الخاتمـــــــــــــــــة

توصلت الدراسة الى النتائج الاتية:

- عرف عن التوازي انه كان مفهوماً متداخلاً مع مفاهيم اخرى كالمساواة والمماثلة والتساوي وتطور مفهومه لدى المحدثين واتسع ليشمل مستويات عدة منها الصوتي والنحوي والبلاغي وقد لعب دوراً مهماً في شد بنية النص الشعري.
- يبرز التكرار الصوتي ظاهرة اسلوبية تقوم على انساق ايقاعية بالغة الاهمية، لان المعنى يتكاثف مع التنظيمات الصوتية ليتبدد الغموض والالتباس ومن خلاله تتراسل الحواس مشكلة بؤرة ايقاعية وموسيقية تبعث من الحالة الشعرية للذات الشاعرة وبالسياق العام للقصائد.
- تجلت في المستوى البلاغي خصائص الصورة الفنية للقصائد, اذ اعتمد التعبير الشعري على التصوير بـــ (التشبيه، الجناس والطباق، والتصريح، والتناسب) وقد لجأ الشاعر الى هذه الصور ليرسم اطاراً فنياً للوحاته المتخذة من البيئة وطبيعتها التي تركت بصماتها على شخصيته ومن ثم على شعره، كما تبين ان الشاعر جسد الحياة التي هي مدلول معنوي بالناقة والاتن واصبح الحمار الوحشي معادلاً موضوعياً لذات الشاعر.
- وفي المستوى النحوي وظف الشاعر الجمل الاسمية الفعلية وبنيتها والتقديم والتأخير وذلك لتخفيف التوازن النحوي في القصائد.

ثبت الهوامش

(١) ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، موسى ربابعة: ٣١.

(٢) ينظر: الشعرية، تودروف تزدفان، ت: شكري منحو: ٢٤.

(٣) ينظر: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني: ٨١.

(٤) مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة، فاضل ثامر: ٢٣١.

(٥) ينظر: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد: ١١٧.

(٦) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون: ١٠٥-١٠٦.

(٧) ينظر: اللغة الشعرية: ١١٧.

(٨) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، محمد كنوني: ٢٥.

(٩) معالم اسلوبية عند ابن الاثير في كتابة المثل السائر، د. احمد قاسم الزمر: ١٢.

(١٠) ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء:٣٠.

(١١) ينظر: التوازي واثره الايقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير اوانها)، حميد سعيد، أ.م.د. محمد جواد: ٩٢.

(١٢) الاغاني للاصفهاني: ٢/١٨٤.

(١٣) طبقات فحول الشعراء لابن الاسلام: ١/١٢٣.

(١٤) المصدر ذاته: ١/١٣٢.

(١٥) الشعر والشعراء، لابن قتيبة: ١/٣٠٧.

(١٦) المصدر ذاته: ١/٣٠٥.

(١٧) الاغاني: ٩/١٨٧.

(١٨) التوازي في القصيدة المعاصرة، عصام شرتح: ٣٧.

(١٩) ينظر: التوازي واثره الايقاعي والدلالي: ٩٣.

(٢٠) الاشارة الجمالية في المثل القرآني، د. عشتار داؤد: ١٩١.

(٢١) اشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، عبدالله التطاوي: ١/١٨٨.

(٢٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد جابر عبد: ٤٧٠.

(٢٣) ينظر: بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، د. ابراهيم الحمداني: ٦٧٠.

(٢٤) التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الايقاع والدلالة، سامح رواشدة: ١٢.

(٢٥) ديوانه: ١٠٥.

(٢٦) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ٦٥.

(٢٧) ديوانه: ٨٥.

(٢٨) ديوانه: ١٩٥.

(٢٩) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع ٣١.

(٣٠) ديوانه: ٢٢٥.

(٣١) بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، د. ابراهيم الحمداني:٦٩.

(٣٢) ديوانه:٣٢٦.

(*) العلات: جمع علة اي على ما بها من علل تعذر من اجلها، توائل: تطلب النجاة فلا تزال تجد في العدو هربا، فصل: هو الحمار الوحشي القوي المجتمع ، انصبته: تعبته.

(٣٣) ينظر: الاصوات اللغوية، ابراهيم انيس: ٦٦.

(٣٤) ديوانه: ١٨٣.

(٣٥) ينظر: مستويات الاسلوب في زائية الشماخ بن ضرار – القوس والطريدة انموذجاً، رافعة سعيد السراج: ٨٤.

(٣٦) ديوانه: ١٨٧.

(٣٧) ينظر: مستويات الاسلوب في زائية الشماخ

بن ضرار :٨٥

(٣٨) ينظر: قضايا الشعرية: ٨.

(٣٩) ديوانه: ٧٨.

(٤٠) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي اسلوبي، محمد العبد: ٧١.

(٤١) ديوانه:١٠٧.

(٤٢) قرارات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبدالمطلب: ١٨١.

(٤٣) المثل السائر في ادب الكاتب الشاعر، لابن الاثير: ٢٥٤-٢٥٥

(٤٤) ديوانه: ١٣٧.

(٤٥) التكرار في الشعر الجاهلي/ دراسة اسلوبية، د. موسى رايعة: ١٦٣.

(٤٦) ديوانه: ١٦١.

(٤٧) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ لابن رشيق: ٣٢٥/١.

(٤٨) البنى الاسلوبية في النص الشعري، راشد بن حمد هاشم: ٩٢..

(٤٩) ديوانه: ١٩٦.

(٥٠) ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء: ٣٠.

(٥١) مستويات الاسلوب في زائية الشماخ بن ضرار: ٨٥.

(٥٢) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الاسلام، مؤيد اليوزبكي: ٢٤٤.

(٥٣) الرائد في الادب العربي، انعام الجندي: ٣٧٥.

(٥٤) خصائص الاسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي: ١٢١.

(٥٥) ديوانه: ٢٩٢.

(٥٦) علاقة الصورة الشعرية بالايقاع، محمد مهاوس الظفيري، نت, جريدة الصباح

(٥٧) ديوانه: ٢٦٦,

(٥٨) ديوانه: ٢٨٨.

(٥٩) التوازي ولغة الشعر: ٨٣.

(٦٠) ينظر: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، للعسكري: ٢٦٥.

(٦١) ديوانه: ١٧٤-١٧٥.

(٦٢) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبدالرحمن: ١٦٨.

(٦٣) مستويات الاسلوب في زائية الشماع بن ضرار: ٩٩.

(٦٤) ديوانه: ٢٠١.

(٦٥) التوازي في شعر يوسف الصائغ، سامع رواشدة: ١٩.

(٦٦) ينظر: افكار واراء حول اللسانين، رومان باكيسون: ١١٩.

(٦٧) ديوانه: ٦٨.

(٦٨) ديوانه: ١٠٤.

(٦٩) ديوانه: ١٨٧.

(٧٠) مستويات الاسلوب في زائية الشماخ بن ضرار: ٩٥.

(٧١) ديوانه: ٢٦٣.

(٧٢) ديوانه: ٣٧٢. ١١٩. ١٢٤. ١٤٢. ١٨٠. ١٩٢.

(٧٣) ديوانه: ١١٩.

(٧٤) ديوانه: ١٢٤.

(٧٥) ديوانه: ١٤٢.

(٧٦) ديوانه: ١٨٠.

(٧٧) ديوانه: ١٩٢.

(٧٨) ينظر: مستويات الاسلوب في زائية الشماخ بن ضرار: ٩٦-٩٧.

(٧٩) ديوانه: ١٩٣-١٩٤.

ثبت المصادر والمراجع

- ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي اسلوبي، د. محمد العبد، مكتبة الاداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧.
- الاشارة الجمالية في المثل القرآني، د. عشتار داؤد، منشورات دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.
- اشكال الصراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ج١، عبدالله التطاوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م.
- الاصوات اللغوية، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٧م.
- الاغاني، علي بن الحسين بن ابي الفرج الاصبهاني، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- افكار واراء حول اللسانيات والادب، رومان جاكسيون، ترجمة فالح صدام الامارة وعبدالجبار محمد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشم الحسيني, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الاردن, ٢٠٠٦.
- بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، د. ابراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الاساسية، جامعة بابل، ايلول، ع١٣، ٢٠١٣.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة اسلوبية، د. موسى ربابعة، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، ع١، ١٩٩٠م.
- التوازي في القصيدة المعاصرة، عصام شرتح، مجلة الكلمة، عدد١١٩، مارس ٢٠١٧، دراسات.
- التوازي في شعر يوسف الصائغ في الايقاع والدلالة، سامح الرواشدة، مجلة ابحاث اليرموك، جامعة اليرموك، الاردن، مجلد ١٦، عدد٢، ١٩٨٨م.
- التوازي واثره الايقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير اوانها) لحميد سعيد، أ.م.د. محمد

جواد البدراني، مجلة آداب الرافدين، ع٥٣، ٢٠٠٩.
- التوازي ولغة الشعر، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد١٨، نيسان، ١٩٨٨.
- خصائص الاسلوب في الشوقيات، عبدالهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية (د.ط)، ١٩٨١م.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٠م.
- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، مطبعة دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٩٨م.
- الرائد في الادب العربي، انعام الجندي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.
- الرمز في الشعر العربي قبل الاسلام، مؤيد اليوزبكي، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط١، ٢٠١٠م.
- الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري (ت: ٢٧٩هـ)، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.
- الشعرية، تدوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبدالرحمن، مكتبة الاقصر، عمان، د.ط، ١٩٧٦م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت: ٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، موسى ربايعة، مجلة دراسات للعلوم الانسانية، المجلد٢٢، العدد٥، ١٩٩٥م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الاردن، ط١، ١٩٨٥م.
- علاقة الصورة الشعرية بالايقاع، محمد مهاوس الظفيري، جريدة الصباح الكويتية, نت.
- العمدة في صناعة الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق (ت: ٤٥٦هـ)، تحقيق: محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد بن عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتب (د.ط)، ١٩٩٥م.

- قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد بن عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتب (د.ط)، ١٩٩٥م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قضايا الشعرية، رومان باكيسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
- كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري (ت: ٣٤٥هـ)، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
- اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٧م.
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير، حققه وشرحه: د. احمد الحوفي، بدوي طبانة، ط٢، منشورات الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣م.
- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- مستويات الاسلوب في زائية الشماخ بن ضرار الذبياني (القوس والطريدة) انموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، المجلد١٩، ع١٢ كانون الاول، ٢٠١٢.
- معالم اسلوبية عند ابن الاثير في كتابه المثل السائر، د. احمد قاسم الزمر, دار المركز الجامعي للنشر والتوزيع, الاردن (د.ط), ٢٠٠٧م.