سيمياء التشاكل والتباين
في شعر عنترة بن شداد العبسي

د/ محسن محمود مراد عبد الله
الأستاذ المساعد بكلية العلوم والآداب
بجامعة الجوف المملكة العربية السعودية
والمدرس بكلية الآداب بجامعة المنيا جمهورية مصر العربية

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى الربط بين التراث والمعاصرة عبر تفعيل المقاربات الحداثية للنصوص التراثية، فهو بحث تطبيقي يهتم بمقاربة شعر عنترة بن شداد في ضوء المنهج السيميائي، من خلال تحليل نماذج من نتاجه الشعري بأحد معايير النقد السيميائي وهو معيار سيمياء التشاكل والتباين؛ لكشف أنماطها المختلفة ودورها في صناعة المعنى.

Abstract

This research aims at linking the heritage with modernism through activating the modernistic comparisons of heritage texts, it is an applied research concerning the comparison of the poetry of 'Antarah Ibn Shaddād al-'Absi in the light of the semiotic Method. This will be done through analysis of selected samples of his poetry using one of the criteria of semiotic criticism, it is the criterion of semiotics of similarity and disparity to explore its various patterns and its role in making sense.

مقدمة البحث

موضوع هذا البحث مقاربة شعر عنترة بن شداد العبسي سيميائيا من خلال دراسة أنماط التشاكل والتباين في مستويات البنية اللغوية في الخطاب الشعري عند عنترة، وينقسم البحث إلى محورين: المحور النظري والمحور التطبيقي، يعرض الباحث في المحور النظري نبذة عن اتجاهات النقد السيميائي في البيئة النقدية الغربية، ثم يبيّن جهود النقاد السيميائيين في البيئة النقدية العربية من حيث التنظير والتطبيق، ويوضح الباحث معايير النقد السيميائي، وماهية معيار سيمياء التشاكل والتباين، ثم يبيّن الباحث الجذور اللغوية لمصطلحي التشاكل والتباين ويعرض المفاهيم الاصطلاحية لهما، ويوضح علاقة الترابط بينهما، ثم يشرع الباحث في تحديد مبررات اختياره لمعيار التشاكل والتباين لمقاربة شعر عنترة بن شداد سيميائيا.

أما المحور التطبيقي فيخصصه الباحث لتحليل شعر عنترة سيميائيا من خلال تطبيق معيار سيمياء التشاكل والتباين بعد تقسيم شعر عنترة إلى عدد من اللوحات الفنية، للكشف عن أنماط التشاكل والتباين في كل لوحة، ويعتمد الباحث في تحليلاته السيميائية على تفسير شكول الترابط بين صور التشاكل والتباين ودورها في بناء المعني.

وديوان عنترة بن شداد بشرح الشنتمري هو المصدر الرئيس للبحث، كما اعتمد الباحث على مجموعة من المراجع التراثية والحداثية سيثبتها في ثبت مصادر البحث ومراجعه، وبالنسبة للصعوبات التي واجهت الباحث فهي صعوبة شعر عنترة بن شداد

واستغلاق معجمه الشعري مما دفع الباحث إلى مراجعة كثير من المعاجم اللغوية المطولة لفهم معنى النص.

ومن أهم أسباب اختيار هذا البحث: ندرة الدراسات السيميائية لشعر عنترة بن شداد أولا، وإعادة قراءة التراث العربي ممثلا في شعر عنترة برؤية نقدية حداثية ثانيا، والإفادة من معطيات ومفاهيم النظريات الحداثية في الكشف عن خصوصية إبداع عنترة ابن شداد ثالثا، والكشف عن أنماط التشاكل والتباين ودورها في صناعة المعنى رابعا.

أما عن الدراسات السابقة فلم يجد الباحث دراسة تناولت سيمياء التشاكل والتباين في شعر عنترة ابن شداد، ولم يجد أيضا دراسة تناولت شعر عنترة بن شداد من منظور سيميائي سوى دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض (السبع المعلقات : مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها) التي نشرت عام ١٩٩٨م عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ووجه الاختلاف بين هذه الدراسة ودراسة الباحث هو أن دراسة الدكتور مرتاض قد زاوجت بين منهجي التحليل السيميائي والتحليل الأنثروبولوجي في مقاربة المعلقات السبع، أما دراسة الباحث الحالية فقد اهتمت بتطبيق منهج نقدي واحد هو المنهج السيميائي بل اختارت معيارا واحدا من معايير هذا المنهج وهو معيار التشاكل والتباين.

المحور النظري

حين تكون الغاية المرجوة من البحث مقاربة الخطابات الأدبية سيميائيا لا بد أن تكون الخطوة الإجرائية الأولى تحديد اتجاه محدد من الاتجاهات النقدية السيميائية؛ إذ ليس من سمات البحث التطبيقي الجيد أن يعتمد الناقد في مقاربة الخطابات على اتجاهات نقدية شتى في مقاربة تحليلية واحدة، علاوة على أن الاتجاه النقدي الواحد مشتمل على طرائق مختلفة في التحليل بناء على اختلاف أساليب المحللين أنفسهم؛ يقول مارسيلو داسكال Marcilo Dascal: "إن السيميولوجيا ما تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم، وفي مثل هذا الوضع فإن عدة مدارس تتعارض لا من حيث النظريات السيميولوجية المتنافرة التي تقترحها فحسب، وإنما من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميوطيقية أو سيميولوجية"[١]

وللمنهج السيميائي اتجاهات متعددة، اختلف الباحثون في تحديدها فمنهم من حددها حسب المدرسة النقدية التي أفرزت هذه الاتجاهات، ومن هؤلاء الدكتور محمد السرغيني في كتابه محاضرات في السيميولوجيا؛ إذ يرى أن اتجاهات النقد السيميائي ثلاثة: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي[٢] ، وأضاف الدكتور حنون مبارك اتجاها رابعا وهو الاتجاه الإيطالي[٣] ، ومنهم من حددها وفق الأهداف الإجرائية لكل اتجاه، مثل مارسيلو داسكال Marcilo Dascal الذي أشار إلى ثلاثة اتجاهات هي:

سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[٤] ، أما عواد علي فاستبدل بالاتجاه الثالث سيميولوجيا الثقافة فصارت الاتجاهات عنده: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة.[٥]

وكل اتجاه من هذه الاتجاهات له هدف محدد، فسيميولوجيا التواصل تهتم بدراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية فقط؛ حيث ذهب أصحاب هذا الاتجاه [٦] إلى أنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق القياس الأساس القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل[٧]

أما اتجاه سيميولوجيا الدلالة فمختلف جوهريا عن اتجاه سيميولوجيا التواصل؛ إذ عمد أصحابه إلى قلب القياس القاضي بحصر السيميولوجيا في أنظمة التواصل، ودعوا إلى عدم التركيز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية فقط، ومن هنا بدأت السيميولوجيا تبحث في الدلائل غير اللفظية، ويعد رولان بارت R.Barthes مؤسس هذا الاتجاه، وقد أكد في كتابه مبادئ في علم الأدلة أن وظيفة سيميولوجيا الدلالة دراسة جميع الشفرات اللغوية وغير اللغوية التي تحمل عمقا اجتماعيا حقيقيا[٨]

أما سيميولوجيا الثقافة فهدفها دراسة الظواهر الثقافية بوصفها شفرات تواصلية وأنساقا دلالية، وقد تأسس هذا الاتجاه على يد مدرسة (تارتو) Tartu بجامعة تارتو بموسكو، وهي من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ثم تطور على يد الناقد الإيطالي إمبرتو إيكو U.Eco ، وتقول سيزا قاسم:" إن أصحاب هذا الاتجاه يرون أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار ثقافي؛ ولذلك فهم لا يهتمون بالعلامة في إطارها الفردي، لكنهم ينظرون لها في إطار جمعي تتشابك فيه العلامات في أنظمة دالة، فمثلا لا ينظر للأدب بوصفه أدبا خالصا بل من خلال علاقته بالبنيات الثقافية الأخرى كالدين والاقتصاد وغيره".[٩]

إضافة إلى هذه الاتجاهات الثلاثة الكبرى في النقد السيميائي هناك اتجاهان آخران هما: السيميولوجيا المادية عند جوليا كريستيفا ، والسيميولوجيا الرمزية عند مدرسة (إيكس) وعلى رأسها: جان مولينو Jean Molino ، أما الأولى فكانت ثورة على سيميولوجيا التواصل، وبداية لانفتاح التحليل الدلائلي على أنظمة دالة أخرى غير أنظمة التواصل اللالسانية ومن أهمها النصوص الأدبية، وكان هذا بداية لتبلور نظرية السيميائيات الأدبية، وبداية أيضا لتكون علم سيميائي نقدي يهتم بدراسة النصوص الأدبية ومَرْجِعِيَّاتِهَا المادية؛ لذا فقد يخالف الباحثَ الصوابُ حين يختلف مع الناقد الجزائري مختار ملاس حين ذهب إلى أن السيميائيات هي العلم الذي تَكَفَّلَ بدراسة أنظمة العلامة؛ للتعرف على كنهها وعلتها وكينونتها وعلاقتها بغيرها من العلامات، فهو علم يهتم بالنص في ذاته، بغض النظر عن كل المؤثرات الخارجية. [١٠]

أما الأخرى وهي السيميولوجيا الرمزية فتختلف اختلافا كبيرا عن سائر الاتجاهات السيميولوجية إذ اهتم أصحابها بالرمز بدلا من العلامة؛ ولذا أطلقوا على اتجاههم السيميولوجي: نظرية سيميولوجيا الأشكال الرمزية؛ فحلت الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات، وأصبح هذا الاتجاه جامعا بين آراء (بيرس) وآراء (كاسيرر)، واتجهت سيميولوجيا الرمز لدراسة أنظمة الترميز الدلائلية في النصوص والخطابات.

وحاولت السيميولوجيا الرمزية أن تفرق بين مصطلحي الإشارة والرمز؛ نظرا لما وقع بينهما من خلط شديد، يقول الدكتور كعوان:" إن مصطلح (رمز) قد ورد لدى علماء اللغة نظيرا للكلمة أو العلامة اللغوية والإشارة أو الدليل أيضا، رغم أن هذه المصطلحات متباينة في مفاهيمها، ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى هذا الخلط المصطلحي الاعتقاد الذي مفاده أن ما أشار إليه كل من (بيرس) و(سوسير) بخصوص العلامة اللسانية هو نفسه، فإذا كان (سوسير) يفرق بين الإشارة والرمز؛ فلأنه كان شديد الحرص على كون اللغة نظاما من الإشارات الدالة، أما (بيرس) فيرى بأن اللغة نظام من الرموز". [١١]

فإذا كانت السيميائية تختص – عامة – بدراسة الدلائل، فإن الإشارة والرمز صورتان من صور الدلائل، وهذا ما يجمعهما، أما وجه الاختلاف بينهما فيكمن في العلاقة بين الدال والمدلول في كل منهما؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول في النظام العلامتي الإشاري هي علاقة سببية منطقية، أما العلاقة بين الدال والمدلول في النظام العلاماتي الرمزي فهي علاقة اعتباطية عرفية غير مُعَلَّلَةٍ [١٢] ، من هنا كانت الدلالة في أنظمة الترميز إيحائية وهذا ما تفتقد إليه الأنظمة الإشارية المنطقية.

إن تحليل الخطابات الأدبية واكتشاف ما بها من أنظمة التشفير الرمزي، يفتح آفاقا أمام مقاربات جديدة للمعنى الكامن في بطن الأديب، خاصة وأن غاية المحلل السيميائي استجلاء المعنى والوقوف على آليات بنائه في الخطابات اللغوية وغير اللغوية من خلال البحث في أنظمة العلامات السيميائية لفك الشفرات الرمزية المكونة لشبكة علاقاتها النصية ودلالاتها غير المتناهية بالخطابات والنصوص؛ وهذه أهم أهداف المقاربة السيميائية، التي يمكن إنجازها عبر منظومة الخطوات الإجرائية للتحليل السيميائي.

ويعد ذلك جوهر التحليل السيميائي اللغوي ؛ لأن النقد السيميائي – وإن تَشَعَّبَتْ مجالاته وكثرت اتجاهاته – يبقى له هدف أصيل هو الكشف عن المعنى وآليات بنائه ، دون الفصل بين مستوى التعبير الشكلي ومستوى المضمون الفكري، وتحقيق ذلك يعتمد على قدرة المحلل السيميائي في توظيف المعايير السيميائية لتشريح الخطاب وإعادة بنائه لفهم شبكة العلاقات الدلالية المشكلة للبنية العميقة، ومن هذه المعايير:

- معيار التشاكل والتباين ويقصد به مقاربة أوجه التماثل والتنافر في مستويات البنية النصية عبر سيمياء التشاكل والتباين.
- المعيار الفضائي ويقصد به مقاربة المؤشرات الزمانية والمكانية عبر سيمياء الزمان والمكان.
- المعيار العاملي/الفاعلي ويقصد به مقاربة الذات المبدعة عبر سيمياء الذات.
- المعيار الدلالي ويقصد به مقاربة الحقول الدلالية المركزية عبر سيمياء المعنى.
- المعيار المناصي ويقصد به مقاربة النصوص الموازية للنص الأساس عبر سيمياء العتبات النصية، وسيمياء التناص.
- المعيار التصويري ويقصد به مقاربة الصورة الفنية عبر سيمياء الصورة.

واختار الباحث من هذه المعايير معيار التشاكل والتباين لمقاربة شعر عنترة بن شداد العبسي سيميائيا، وسيبين الباحث– إن شاء الله – أسباب اختياره هذا المعيار لمقاربة شعر عنترة بن شداد العبسي من خلال طرح مدى أهميته كإجراء نقدي في مقاربة الخطابات، وذلك بعد توضيح معنى مصطلحي التشاكل والتباين.

مصطلح التشاكل:

التشاكل أحد أهم المصطلحات النقدية في النظرية السيميائية، وتعود نشأة هذه المصطلح (في العقد السابع من القرن العشرين) إلى الناقد الروسي جوليان كريماص (A.J.Greimas)، فهو الذي أدخل مفهوم التشاكل في التحليل السيميوطيقي للأعمال السردية في مؤلفه (علم الدلالة البنيوي)، يقول الدكتور محمد مفتاح:" إن أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو كريماص وقد احتل، منذ ذاك الوقت، هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقي البنيوي، مركزا أساسيا"[١٣] والاشتقاق اللغوي لهذا المصطلح مأخوذ من الجذر اللاتيني (Isotopie) حيث تنقسم الكلمة إلى شقين: الأول هو (Iso) ويعني المتشابه والمتماثل، والآخر هو (Topos) ويعني المكان؛ لذا يصبح معنى (الإيزوتوبيا) المكان المماثل أو تشابه المكان[١٤].

أما المعنى الاصطلاحي للتشاكل فهو عند كريماص– كما أشار الدكتور محمد مفتاح – مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية تجعل قراءة النص قراءة منسجمة [١٥]، يفهم من

هذا التعريف أن التشاكل:" يتم عبر تراكم المقومات المعجمية والسياقية التي تحقق انسجام الخطاب الحكائي؛ لهذا كان البحث في الانسجام الخطابي هو الهدف الأساسي في تحليلات كريماص للحكاية؛ لذلك اقتصرت تحليلاته على التشاكل في المضمون، لكن تحليلات الناقد فرانسوا راستي (F.Rastier) توسعت لتشمل التشاكل في التعبير والمضمون، وبهذا تنوعت صور التشاكل في تحليلاته للخطاب إلى: التشاكل الصوتي، والتشاكل النبري، والتشاكل الإيقاعي، والتشاكل المعنوي" [١٦]؛ لذا كان مفهوم التشاكل عنده –كما أشار عبد الملك مرتاض– هو نواة تركيبية لوحدات لسانياتية ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، أو بوجه عام تكرار لوحدات لسانياتية.[١٧]

وقد تبنت جماعة (Groupe M) في كتاب (بلاغة الشعر) الامتداد الدلالي لمصطلح التشاكل لدى (راستي) واقترحت تصورا له –كما أشار الدكتور محمد مفتاح – مفاده أن التشاكل هو تكرار لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية).[١٨]

أما في البيئة النقدية العربية فهناك إسهامات في مجالي التنظير والتطبيق، ففي المجال التنظيري: اهتم النقاد العرب بترجمة المصطلح وتحديد مفهوم له، وقد وقع الاختلاف بينهم حول ترجمة المصطلح، لكن أكثرهم ترجمه بالتشاكل، ومنهم من اقترح ترجمة أخرى للمصطلح؛ فترجمه سعيد علوش بالتناظر[١٩]، وترجمه محمد عناني بالتناظر الدلالي[٢٠]، وترجمه بسام بركة بتكرار الفئات الدلالية[٢١] ، أما عن تحديد مفهوم المصطلح فلم تختلف تعريفاتهم كثيرا عن التصورات الغربية، فالدكتور عبد الملك مرتاض يعرف التشاكل قائلا:"هو تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو التماثل، أو التعارض، سطحا وعمقا وسلبا وإيجابا"[٢٢] ، أما الدكتور محمد مفتاح فقد رأي أن التعريفات الغربية تتعلق بالخطاب في انغلاقه على نفسه دون النظر إلى تناسلاته؛ لذا فهو يقترح تعريفا أكثر امتدادا فيقول: "التشاكل هو تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[٢٣]

لذلك تعد متوالدات التشاكل في الخطاب غير مقتصرة على طرف واحد من ثنائية الشكل والمضمون بل عليهما معا، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد القادر فيدوح في قوله: "التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية ومكانية وابستمولوجية واستيطيقية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية "[٢٤]

وناقش الدكتور محمد مفتاح – في كتابه تحليل الخطاب الشعري– تعريف جماعة (Groupe M) لمصطلح التشاكل[٢٥]، فأشار إلى أن هذا التعريف يصدق على الخطابات جميعها سواء أكانت علمية أم فلسفية أم سياسية، أما الخطاب الشعري فرأى أن له طبيعة خاصة فرضتها بنيته اللغوية، هذه الطبيعة شكَّلت نوعا جديدا من التشاكل هو التشاكل الصوتي الذي يتجلى في تكرار الأصوات بأنواعها المختلفة، وتكرار الإيقاع والوزن والنبر، وهذا التوجه دفع محمد مفتاح للقول بقصور تعريف جماعة (Groupe M) للتشاكل.[٢٦]

وهذا ما دفعه إلى التوسع – في المجال التطبيقي – في تنوعات التشاكل فقد أضاف إلى تشاكلات (راستي) أنواعا جديدة، فلم يعد التشاكل عنده مجرد مجموعة من صور التكرار والتوازي، فهو يقول: "إن هذا المفهوم [مفهوم التشاكل الذي صاغه محمد مفتاح] بحسب ما استقر عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب وقدرة إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم أو التخصيص مثل التكرار والتوازي"[٢٧]

ثم جاء الناقد عبد الملك مرتاض فَوَجَّهَ اهتمامه بصورة كبيرة إلى التحليلات التطبيقية، وظهر ذلك واضحا في دراسته السيميائية لقصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشابي حيث اهتم بالتشاكل المرفولوجي في هذا المنتج الإبداعي واهتم بنظرية التشاكل الإيقاعي من خلال ما سماه الدورة الإيقاعية التوزيعية، أما الناقد السعودي عبد الله الغذامي في كتابه المشاكلة والاختلاف فقد اعتمد في تحليلاته السيميائية على قراءة نظرية التشاكل السيميائي في ضوء قضية عمود الشعر العربي، ولعل اختلاف هذه الجهود في منطلقاتها وأهدافها يفسر مدى اختلاف أصحابها في فهم النظرية الغربية في جوهرها.

مصطلح التباين:

حين يقف الباحث أمام الجذر اللغوي لمصطلح التباين يجد أنه منحوت من لفظتين إغريقيتين هما (Heteros) ومعناها (آخر)، و(Topos) ومعناها (مكان)، أي أن التباين تعني (اختلاف المكان) وهي تضاد التشاكل الذي يعني (تساوي المكان)[٢٨]

ويقول الدكتور عبد الملك مرتاض في تعريفه لمصطلح التباين: "هو مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ، مثلا: الصباح هو المساء، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر يعني المساء، بيد أن لفظ العلاقة (هو) هنا، هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلهما شيئا واحدا"[٢٩]

ويرى الدكتور محمد مفتاح أن التباين مكون أساس لكل ظاهرة إنسانية، ومنها الظاهرة اللغوية، ويكون التباين أكثر وضوحا حين يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو

أطراف متعددة، ومن نماذج التباين التي يرى الدكتور مفتاح أنها تشكل صراعا وتوترا في الظاهرة اللغوية على مستوى التركيب: (الخبر/الإنشاء)، (الجملة الاسمية/ الجملة الفعلية)، (الخطاب/الغيبة)، (الإثبات/النفي)، (النهي/الأمر)[٣٠] إضافة إلى أن التباين مكون أساس للظاهرة اللغوية فهو سر الجمال الأدبي في الخطابات والنصوص، يقول الجرجاني:" إنما الصَّنْعَةُ والحِذْقُ، والنظرُ يَلْطُف وَيدِقُّ، في أن تُجْمَعَ أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة، وتُعقَد بين الأجنبيّات معاقدُ نسَب وشُبْكة، وما شرُفت صنعةٌ، ولا ذُكِرَ بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دِقّة الفكر ولُطف النظر نَفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على مَن زَاوَلَهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بَيِّنٌ لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تُنسَب إلى الدِّقة، فإنك تجدُ الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشدَّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤمُ بينها مع ذلك أتمَّ، والائتلافُ أبينَ، كان شأنها أعجبَ، والحذْقُ لمصوّرها أوجبَ"[٣١]

يفهم من كلام الشيخ أن التباين سر من أسرار الجمال الإبداعي في الخطابات والنصوص، وكلما كان التباين أشد تعقيدا وأكثر انغلاقا كلما زادت الصَّنْعَةُ الإبداعية جمالا، وكلما كان المتلقي في حاجة إلى إعمال فكره وقدح ذهنه حتى تنكشف أمامه أسرار الجودة البلاغية وتبين له شبكة العلاقات الدلالية العميقة التي تتولد من خلالها المعاني السيميائية الباطنة.

لذلك كان هدف سيمياء التباين – كإجراء نقدي – كما يراه الدكتور مرتاض هو: "رصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة المتعارضة التي تفضي فيما تفضي إليه، في حقيقة الأمر، إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى عبر انصهارها أو أثناء انصهارها في مساحة النص المطروح للتحليل المجهري أو الشبيه به" [٣٢]

وللتشاكل والتباين معا – كإجراء نقدي – أهمية كبيرة في مقاربة الخطابات سيميائيا؛ لأن: "عالم الخطاب يتحول من حال إلى حال تبعا لمقصدية الشاعر وحالته النفسية، على أنه مهما كان ذلك التحول فإن عنصر التشاكل والتباين يبقيان أساسيين في أي مستوى لغوي ومنه المستوى التركيبي"[٣٣]، وحول أهمية معيار التشاكل والتباين في مقاربة الخطابات سيميائيا يقول الدكتور فيصل الأحمر: "إن التشاكل والتباين مفهوم حديث جدا، تبناه كل السيميائيين في تحليلاتهم لأنواع الخطابات؛ لأنه بواسطته يحصل الفهم الموحد للنص، وهو الضامن لانسجام أجزائه وارتباطها، كما أنه المولد لتراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام، إنه استراتيجية تحليلية تفك الكثير من عناصر الغموض التي تكتسي النصوص، خاصة منها الأدبية، المتميزة بالإيحاء والجنوح العاطفي الكبير"[٣٤]

التشاكل والتباين متعالقان ومتعانقان فلا قيمة للتشاكل في ذاته ولا قيمة للتباين في ذاته، بل في تضافر المعيارين معا وتلازمهما في مستويات البنية الخطابية، فلا يكاد الباحث يجد التشاكل إلا ويجد التباين لصيقا به وعند مقاربتهما سيميائيا معا تنكشف للمحلل السيميائي العلاقات التي تتشكل من خلالها شبكة الدوائر الدلالية في البنية الخطابية، لهذه الأسباب اختار الباحث معيار التشاكل والتباين لمقاربة شعر عنترة سيميائيا.

المحور التطبيقي

يبدأ الباحث المحور التطبيقي بطرح هذا السؤال: هل هناك خصوصية إبداعية للخطاب الشعري عند عنترة تجعله مختلفا عن نظيره عند باقي الشعراء الجاهليين؟ أو جاء إبداعه سنة متبعة وتقليدا مكررا لما أنتجته القريحة العربية من خطابات تأكيدا لما قاله ابن عبد ربه [٣٥] :" وأكثر ما يجتلبه الشعراء، ويتصرف فيه البلغاء، إنما يجري فيه الآخر على السنن الأُول، وأقل ما يأتي لهم معنى لم يسبق إليه أحدا [كذا بالأصل]، إما في منظوم وإما في منثور؛ لأن الكلام بعضه من بعض؛ ولذلك قالوا في الأمثال: ما ترك الأول للآخر شيئا، ألا ترى أن كعب بن زهير، وهو في الرعيل الأول والصدر المتقدم، قد قال في شعره[٣٦]:

مَا أَرَانَا نَقُوْلُ إلَّا معارا أو مُعادًا من قَوْلِنا مَكْرُورا "

للإجابة عن هذا السؤال يشرع الباحث في إجراء مقاربة سيميائية للوحات الفنية في الخطاب الشعري الذي أنتجه عنترة بن شداد، عبر كشف أنماط التشاكل والتباين في هذه اللوحات؛ معتمدا على أن السياق يؤدي دوره في تحديد صور التشاكل التعبيري مثل التماثل الإيقاعي، والتناظر الصوتي، والتساوق الدلالي، وتوازي النبر، وتكرار الصيغ بأشكالها الصرفية والنحوية، وغيرها من الصور التي تتجسد في البنية السطحية للخطاب لخدمة الدلالة المحورية العميقة، وسوف يقف الباحث أمام مجموعة من اللوحات الفنية في شعر عنترة ويحاول مقاربة هذه اللوحات سيميائيا للكشف عن أنماط التشاكل والتباين التي تهب شعر عنترة خصوصيته الإبداعية.

سيماء التشاكل والتباين في لوحة الطلل:

تأتي المقدمة الطللية – رغم قِلَّتِهَا في شعر عنترة – لتكون من أهم اللوحات الفنية التي استثمر فيها الشاعر صور التشاكل والتباين لأداء وظيفة جمالية وأخرى دلالية، حيث يقول[٣٧]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعدَ تَوَهُّمِ
أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ ... حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيْلًا نَاقَتِيْ ... أَشْكُوْ إِلَى سُفْعٍ رَوَاكِدَ جُثَّمِ
يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِيْ ... وَعِمِي صَبَاحاً دَار عَبْلةَ واسْلَمِي
دَارٌ لِآنِسَةٍ غَضِيْضٍ طَرْفُهَا ... طَوْعِ العِناقِ لَذِيْذَةِ المُتَبَسِّمِ
فَوَقَفْتُ فِيْهَا نَاقَتِيْ وَكَأَنَّهَا ... فَدَنٌ لَأَقْضِيَ حَاجَةَ المُتَلَوِّمِ

قبل الشروع في مقاربة هذه اللوحة الفنية سيميائيا للوقوف على صور التشاكل والتباين بها يعرض الباحث لمقولة الدكتور صلاح فضل في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) حول البنية الإيقاعية بوصفها مكونا من مكونات النسيج الشعري في بنيته الصوتية حيث يقول: "البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية، وبوسعنا أن نطمئن إلى تحديد (جريماس) لها باعتبارها (أجروميّة التعبير الشعري)، على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير، يمكن تصوّره باعتباره نوعًا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعة من التحوّلات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر"[٣٨]

يفهم من النص السابق أن تشاكلات الإيقاع لها وظيفة مهمة في بناء الخطاب الشعري وهي المشاركة في بناء المعنى وتكوين الدلالة العميقة إضافة إلى وظيفتها الجمالية، فالإيقاع أداة فنية تبني المعنى وتسهم – متضافرة مع غيرها من أنماط التشاكل والتباين– في تشكيل حركية الدلالة عبر فضاء الخطاب.

تتمثل جماليات التشاكل الإيقاعي في اللوحة الطللية السَّابقة عبر خاصية التصريع في البيت الأول بين كلمتي (مُتَرَدَّم، تَوَهُّم) وفي البيت الثاني بين كلمتي (يَتَكَلَّم، الأَعْجَم)، وفي البيت الرابع بين الفعلين (تَكَلَّمِيْ، اسْلَمِي) ؛ حيث يضفي التصريع على المقدمة (عتبة النص) جرسا موسيقيا يمتع الآذان ويستميل النفس، فاسْتَحْسَنَه النقاد، يقول حازم القرطاجني: "إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك" [٣٩] وكذلك امتدحه قدامة بن جعفر وعَدَّهُ من

دلائل التمكن الإبداعي، يقول:" وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر."[٤٠]

وفي هذه اللوحة الفنية يتضافر التشاكل مع التباين لصناعة المعنى، فهناك تشاكل إيقاعي بين (يَتَكَلَّم، تَكَلَّم) ولكن عندما سُبِقَ الفعل (يَتَكَلَّم) بحرف الجزم (لَمْ) أصبح هناك تباين بين الفعلين فالأول منفي والآخر مثبت، وهما يعبران عن حالتين شعوريتين انتابتا الشاعر: فحالة النفي أفادت نكرانه للدار الدارسة وعدم تبصره بها لاستغلاق رسمها عليه فهي لا تفصح عن نفسها، يقول الدكتور يوسف عليمات متحدثا عن عجمة الطلل في رؤية الشاعر: " إن عجمة المكان في رؤية الشاعر تشير إلى حقيقة الفناء، فالمكان لا يتكلم إلا بالموت والتهدم المكاني والاندثار الإنساني، وهذه الحقيقة يلمسها الشاعر عندما يحس بعد طول مكابدة في إحياء المكان، بأنه يشكو إلى حجارة صمَّاء لا إلى إنسان يشعر بِمِحْنَتِهِ ويشاركه مأساته" [٤١]

وأفادت حالة الإثبات معرفته للدار بعد جهد جهيد في تذكر معالمها، حتى أفصحت الدار عن نفسها وتحدثت حديث الأصم الأعجم، وهكذا دلَّ التباين اللغوي على صورة متنافرة تعبر عن تفاقم الصراع النفسي واضطراب الحالة الشعورية لدى عنترة، فالنكران والمعرفة إشارة رمزية للفناء والوجود، فكأن الشاعر – حين تأكدت لديه معرفة الديار بعد نكرانها– يثبت الحياة والوجود فيها بعد فنائها، يقول الدكتور يوسف عليمات: " فالصورة التنافرية تشي بإلحاح الشاعر على خلق قيمة الحياة من سلطة الفناء، فهو أصبح يعتقد اعتقادا جازما بضرورة استمرارية الحياة في المكان لارتباطه بذكر محبوبته " [٤٢]

وهناك تشاكل بين:(وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيْلا نَاقَتِيْ)، و(فَوَقَّفْتُ فِيْهَا نَاقَتِيْ وَكَأَنَّهَا) حيث تكررت كلمة (نَاقَتِي) في الشطرين بتماثل كامل بين الحروف والحركات، وهذا التشاكل أحدث جرسا موسيقيا رائعا تزينت به اللوحة الفنية، لكن التباين بينهما يظهر في اختيار الشاعر لفعلين مختلفين هما (حَبَسْت)، (وَقَّفْت)، وقد يظهر أن هذين الفعلين يدلان على المعنى ذاته لكن السياق يبين غير ذلك؛ فالفعل (حَبَسْتُ) يدل على طول المكث وهذا متشاكل مع قوله (أَشْكُوْ إِلَى سُفْعٍ رَوَاكِدَ جُثَّمِ)، حيث تدل الشكوى على بقاء الشاعر عند الدار فترة طويلة، واختياره للمفردات الدالة على الرسوخ والثبوت يؤكد ذلك، فالرواكد هي الأثافي الساكنة الملتصقة بالتراب والجثم أيضا تعني ملاصقة الآثار للأرض، أما الفعل (وَقَّفْت) فيدل على العجلة وقصر مدة المكث وهذا متشاكل مع قوله

(لَأَقْضِيَ حَاجَةَ المُتلَوِّمِ)، حيث يدل قضاء الحاجة على السرعة والتعجل، والمتلوم هو المنتظر برهة قليلة من الوقت.

ويدل هذا التباين أيضا على وجود موقفين شعوريين متناقضين يولدان صراعا داخليا عند الشاعر: هما: الرغبة المِلحَّةُ في المكث عند الدار وقتا طويلا لتأثره الوجداني الشديد بخراب الدار بعد رحيل أهلها، والتعجل لمفارقة الرسم الدارس لاهتمامه بما هو أفضل عنده وهو الفراغ للغرض الأساس للمعلقة وهو الفخر؛ حيث يعد الفخر وسيلة لانتصار النفس على الحزن الذي ألمَّ بها، ووسيلة أيضا لتأكيد قدرتها على تجاوز مرحلة الانكسار الوجداني بعد هجر المحبوبة ورحيلها.

كما يظهر التشاكل التعبيري في قوله[٤٣]:

يَا دَارَ عَبْلَـةَ بِالجِـوَاءِ تَكَلَّمِـيْ وَعِمِي صَبَاحاً دَارَ عَبْلةَ واسْلَمِي

دَارٌ لِآنِسَـةٍ غَضِـيْضٍ طَرْفُهَـا طَـوْعِ العِنَـاقِ لَذِيْـذَةِ المَتَـبَسِّمِ

حيث يوجد في هذه اللوحة تكرار الكلمة المحورية في البيتين وهي (الدار)، فقد تكررت ثلاث مرات؛ لإكساب هذه الكلمة المحورية قوة دلالية كونها تمثل نقطة التبئير المحوري للوحة الطللية، وتكرارها يعني تكثيف الارتباط العاطفي والعلاقة الحميمية بين الشاعر والمكان، وظهر هذا الترابط العاطفي بقوته عندما ذكر الشاعر اسم المحبوبة/صاحبة الدار مرتين في قوله:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِيْ وَعِمِي صَبَاحاً دَارَ عَبْلةَ واسْلَمِي

ولكن التباين يظهر في نوع الأسلوب الذي ذكرت فيه كلمة الدار، فقد تكررت كلمة (دار) في ثلاث جمل: في الجملتين الأولى والثانية جاءت كلمة (دار) في أسلوب النداء وهو أسلوب إنشائي طلبي، أما في الجملة الثالثة فقد جاءت كلمة (دار) في أسلوب خبري، وهذا التباين يخدم الدلالة ويسهم في صناعة المعنى؛ لأن الغرض من النداء مخاطبة الدار وإلقاء السلام عليها، أما الغرض من الأسلوب الخبري فهو وصف صاحبة الدار، فلم يكن الشاعر مهتما بوصف الدار قدر اهتمامه بوصف صاحبة الدار/عبلة وهذا يدل على رسوخ عبلة في وجدان الشاعر أكثر من الدار عينها، وهذا يفسر اختلاف وصف الاطلال بين عنترة وامرئ القيس مثلا، وذلك في وجهين: أولهما أن امرأ القيس حين يقف على الأطلال

يعدد صفات الدار الدارسة، ولا يذكر من صاحبات الدار سوى أسمائهن، أما عنترة فحين يقف على الأطلال يهتم بصاحبة الأطلال لا بالأطلال ذاتها، وقد يفسر ذلك أيضا اختلاف العلاقة بين الشاعر ومحبوبته عند عنترة وعند امرئ القيس؛ إذ علاقة العشق عند عنترة علاقة قوية راسخة، أما علاقة العشق عند امرئ القيس فهي لهو ولعب وإشباع للغرائز، والوجه الآخر أن الحديث عن الأطلال في ديوان امرئ القيس كثير على خلاف ديوان عنترة، يقول محقق الديوان:" فكرة الحديث عن الأطلال مختصرة ضيقة لا يكاد يبدأ فيها الشاعر [عنترة] حتى يخلفها للحديث عن بطولاته – فالبطولات عنده أهم من فكرة الأطلال التي مضت مع الزمان"[٤٤]

وحين يذكر عنترة اسما آخر غير اسم عبلة في شعره يعد ذلك اسما رمزيا ولا دلالة فيه على عشق صاحبة هذا الاسم، وهذا ما يؤكده الدكتور عبد الملك مرتاض في قوله: " إن ذكر أسماء النساء الحبيبات (زهير: أم أوفى، لبيد: نوار، عنترة: أم الهيثم، الحارث: هند...) في المعلقات لم يكن يعني أن تلك النساء كانت تنصرف حقا إلى حبيبات الشعراء، ... وإنما هي في تمثلنا على الأقل أسماء رمزية لا تعني إلا سمة على نساء بدون تخصيص للنسب ولا تدليل على الانتماء العائلي الحقيقي" [٤٥]

وثمة نوع آخر من التشاكل في هذه اللوحة وهو تكرار أسلوب النداء (يا دَارَ عَبْلَة، دَارَ عَبْلَة)، ووجه التباين بينهما هو ذكر حرف النداء في الأول، وحذفه في الآخر، ويحاول الدكتور مرتاض تأويل سبب هذا التباين في قوله: " ولقد يمكن أن نؤول استعمال أداة النداء أولا، ثم العدول عنها آخرا، في موقف واحد، وفي بيت واحد؛ لم يكن إلا تجسيدا لما كان يعتلج في نفس الشخصية الشعرية التي كانت ترى مبتدأ الأمر، أن دار الحبيبة فعلا بعيدة من حيث الحيز، من أجل ذلك كان الأليق بالنسج استعمال أداة النداء الدالة على بعيد، ولكن لما دعا لدار الحبيبة عاد في موقفه وكأنه استحى أن يخاطبها بأداة النداء الدالة على البعيد، فناداها بوجه آخر من الكلام، واصطنع زخرفة دالة على الاقتراب والالتصاق"[٤٦]

ويقف الباحث أما لوحة طللية جديدة تظهر فيها أنماط التشاكل والتباين مثل قوله[٤٧]:

أَلا قَاتَـلَ اللهُ الطُّـلُولَ البَوَالـيَا وَقَاتَـلَ ذِكْـرَاكَ السِّنِـيْنَ الخَوَالِيَـا
وَقَوْلَـكَ للـشَّيْءِ الَّـذِي لا تَنَالُـهُ إِذَا مَـا هُـوَ احْلَـوْلَى أَلَا لَيْـتَ ذَا لِيَـا

تتسم هذه اللوحة بالقصر حيث تتكون من بيتين فقط، رغم ذلك يجد فيها الباحث أنماطا عدة من التشاكلات والتباينات منها: التماثل الإيقاعي الناتج عن التصريع في عتبة النص بين كلمتي (البَوَالِيَا، الخَوَالِيَا)، ولهذا التصريع وظيفة إيقاعية حيث يتحقق به جرس موسيقي تطرب له الآذان وتميل له النفس، كما أن تكرار الفعل (قَاتَلَ)، وتكرار الحرف (أَلَا)، وتكرار المقطع الصوتي (لِيَا) أحدثوا جميعا تشاكلا صوتيا وتماثلا إيقاعيا جعل هذه اللوحة القصيرة متناغمة موسيقيا كأنها سمفونية يعزف بها الشاعر لحنا موسيقيا قصيرا وحزينا، ودلالة الحزن في هذا اللحن تكرار الأساليب الإنشائية الطلبية الدالة على أن الشاعر يتمنى حدوث متغيرات لهذا الواقع المرير الذي يصارعه، فهو يتمنى زوال الطلول حتى تزول معها الذكريات المؤلمة.

أما وجه التباين في تكرار الفعل (قَاتَلَ) فهو ذكر الفاعل المتعلق به وحذفه؛ ففي الأولى (قَاتَلَ اللهُ الطُّلُولَ البَوَالِيَا) ذكر الشاعر أركان الجملة (الفعل، والفاعل، والمفعول به) تامة بلا حذف، وفي الثانية (قَاتَلَ ذِكْرَاكَ السِّنِيْنَ الخَوَالِيَا) حذف ركن من أركانها وهو الفاعل، والمعنى (قَاتَلَ اللهُ ذِكْرَاكَ السِّنِيْنَ الخَوَالِيَا) وكذلك في الجملة الثالثة (وَقَوْلَكَ للشَّيْءِ الَّذِي لَا تَنَالُهُ) حذف الفاعل، والمعنى (وَقَاتَلَ اللهُ قَوْلَكَ للشَّيْءِ الَّذِي لَا تَنَالُهُ)، وهذا الحذف له فائدة بلاغية وعروضية: أما البلاغية فهي الإيجاز؛ لأن لغة الشعر الجيد تكون أكثر تكثيفا وإيجازا من غيرها، أما العروضية فالحذف ساعد على عدم اختلال الوزن العروضي للبيت الشعري.

وهناك تشاكل دلالي بين: (الطُّلُول البَوَالِيَا، السِّنِيْنَ الخَوَالِيَا)، فكلتاهما تفيد الفناء؛ لذا تمنى الشاعر أن يُقْضَى عليهما، حتى ينتهي الصراع النفسي والعراك الوجداني الذي حلَّ به بسبب تذكره للأطلال الخربة وذكريات الأيام الخوالي، أما وجه التباين الدلالي بينهما فيظهر في كون الطلول معبرة عن المكان، والسنون معبرة عن الزمان؛ فكأن الشاعر يرفض ثنائية المكان والزمان التي أدت إلى هيجان عاطفة الحزن لديه، وتفاقم الصراع النفسي داخله.

ومن اللوحات الطللية التي يظهر فيها التشاكل والتباين قوله[٤٨]:

طَـــالَ الثَّـــوَاءُ علـــى رُسُـــومِ المَنْـــزِلِ ... بَـــينَ اللَّكِـــيْكِ وبَـــيْنَ ذَاتِ الحَـــرْمَلِ
فَوَقَفْـــتُ فِي عَرَصَاتِـــهَا مُتَحـــيِّرًا ... أَسَـــلُ الـــدِّيَارَ كَفِـــعلِ مَـــنْ لم يَـــذْهَلِ
لَعِبـــتْ بِهـــا الأَنْـــوَاءُ بـــعْدَ أَنِيْـــسِهَا ... والرَّامِـــسَاتُ وكـــلُّ جَـــوْنٍ مُسْـــبِلِ
أَفَمِـــنْ بُكَـــاءِ حَمَامَـــةٍ فِي أَيْكَـــةٍ ... ذَرَفَـــتْ دُمُـــوْعُكَ فَـــوْقَ ظَهْـــرِ المِحْمَـــلِ
كالـــدُّرِّ أَو فَضَـــضِ الجُـــمَانِ تَقَطَّعَـــتْ ... مِنْـــه عَقَائِـــدُ سِـــلْكِهِ لَمْ يُـوصَـــلِ

من أنماط التشاكل في هذه اللوحة تكرار الأصوات المهموسة والرخوة كـ (السين) في: (رُسُوم، أَسَل، أَنِيْسِها، والرَّامِسَات، مُسْبِل، سِلْكه)، و(الحاء) في: (الحَرْمَل، مُتَحَيِّرًا، حَمَامَة، المِحْمَل)، و(الفاء) في: (فَوَقَفْتُ، فِي، كَفِعْل، أَفَمِنْ، فِي، فَوْقَ، فَضَض)، حيث تعد السين والحاء والفاء من حروف الهمس الرخوة وشيوع هذه الأصوات في اللوحة الفنية يوحي بالدلالة على الحسرة والتأسف؛ لأن جريان الصوت في الفم عند النطق بهذه الحروف يوحي بآهات الحزن والتألم، فالشاعر متحسر – ومتحير في آن– على ما حلَّ بالديار من خراب بعدما طمست الرياح والأمطار معالمها، فقد تحولت من دار أنس إلى دار وحشة.

أما وجه التباين بين هذه الحروف فهو أن حرف السين جاء في الأسماء والأفعال، وحرف الحاء جاء في الأسماء فقط، وحرف الفاء جاء في الأسماء والأفعال والحروف، وكون القاسم المشترك بين الحروف الثلاثة هو أنها جميعا جاءت في الأسماء، فتكرار الحروف المهموسة والرخوة يزداد في الأسماء ويقل في الأفعال ويقل أكثر في الحروف، وهذا يدل على أن الشاعر أراد أن يثبت حالة التحسر والندم والحيرة فاستخدم الأسماء التي بها حروف مهموسة ورخوة أكثر من الأفعال والحروف التي بها الحروف ذاتها؛ لأن الأسماء تدل على الثبوت والاستقرار، أما الأفعال فتدل على الحركية والتحول.

وهناك تشاكل نحوي في هذه اللوحة هو تكرار ظرف المكان (بَيْنَ) مرتين للدلالة على التحديد الدقيق للحيز الجغرافي الذي تقع فيه الرسوم الدارسة (بَيْنَ اللَّكِيْكِ وبَيْنَ ذَاتِ الحَرْمَلِ)، أما ظرف المكان (فَوْقَ) فقد استعمله الشاعر مرة واحدة (ذَرَفَتْ دُمُوْعُكَ فَوْقَ

ظَهْرِ المِحْمَلِ)، وكان هذا الاستعمال كافيا ليحدد الشاعر بدقة الحيز المكاني الذي تتساقط عليه دموع الشاعر عندما بكى وهو حمالة السيف، ولكن لماذا حمالة السيف هي المكان الذي تساقطت عليه الدموع؟ في هذا دلالة على استعداد الشاعر للقتال وتأهبه له، فهو حين يشرك أدوات القتال ويجعلها حاضرة في هذا المشهد الطللي فكأنه يريد أن يقول: إن وقوفه الطويل على الطلل (طَالَ الثَّوَاءُ على رُسُومِ المَنْزِلِ)، لا يعني نسيان الهم الأساس الذي يشغل عقله وهو القتال؛ لأن القتال – ومن ثمَّ تحقيق الانتصارات – هو مَلْجَأَهُ الوحيد لاكتساب الحرية والتخلص من قيود العبودية، ثم في النهاية الظفر بعبلة التي تعد أكبر حلم له في حياته.

هناك تشاكل دلالي بين الفعلين (تَقَطَّعَتْ، لَمْ يُوصَل)، فكلاهما يدل على انقطاع العلاقة الحميمة بين الشاعر وصاحبة الدار بعد رحيلها، وقد ساعد التباين النحوي بين الفعلين على أداء هذا المعنى فعندما جاء الفعل (تَقَطَّعَتْ) مثبتا، دلَّ ذلك على ثبوت انقطاع العلاقة، وعندما جاء الفعل (يُوصَل) منفيا، دلَّ على المعنى ذاته وهو ثبوت انقطاع العلاقة بانقطاع الوصال.

وثبوت انقطاع العلاقة باستخدام رافدين لم يقتصر على استخدام التركيب النحوي فقط، بل تجاوزه إلى التركيب البلاغي في قوله:(ذَرَفَتْ دُمُوْعُكَ فَوْقَ ظَهْرِ المِحْمَلِ كالدُّرِّ أَو فَضَضِ الجُمَانِ)، فالمشبه: الدموع، والمشبه به: الدرُّ وحبات العقد، فقد شبه الشاعر دموعه بالدرِّ المنحدر أو بحبات العقد المنقطع، فلماذا جاء المشبه كلمة واحدة وهي الدموع، على حين جاء المشبه به كلمتين وهما الدرُّ وحبات العقد؟ يظن الباحث أن العلة في ذلك هي تأكيد ثبوت انقطاع العلاقة الحميمية بينه وبين صاحبة الرسوم الدارسة، باستخدام صورتين من صور الانقطاع: صورة الدرِّ المنحدر وصورة حبات العقد المنقطع.

كذلك من اللوحات الطللية التي يظهر فيها التشاكل والتباين قوله[٤٩]:

أَلَا يَا دَارَ عَبْلَـــــةَ بِالطَّـــــوِيِّ ... كَرَجْـعِ الوَشْـمِ فِي رُسُـغِ الهَـدِيِّ

كَوَحْيِ صَحَائِف مِنْ عَهْدِ كِسْرَىْ ... فَأَهْـــدَاهَا لِأَعْجَـــمَ طُـــطُمِيِّ

تتسم هذه اللوحة أيضا بالقصر الشديد حيث تتكون من هذين البيتين فقط وبعدهما قفز الشاعر مباشرة للحديث عن حرب بني عدي، ويعدُّ قصر المقدمة الطللية سمة من

سمات شعر عنترة، لكن ما يهم الباحث ليس إطناب الحديث عن الطلل أو إيجازه، بل يشغله ما في اللوحة من أنماط التشاكل والتباين، ففي هذين البيتين يجد الباحث صورا متعددة للتشاكل والتباين منها: التصريع في البيت الأول بين (الطَّوِيِّ، الهَدِيِّ)، حيث اتفق الضرب مع العروض في حرف الروي وهو الياء المكسورة، والتصريع لون من ألوان البديع يمثل دفقة إيقاعية متناغمة تحدث جرسا موسيقيا يحرك الأحاسيس والمشاعر وتميل له القلوب، وإضافة إلى التشاكل الإيقاعي يوجد تشاكل دلالي بين الكلمتين؛ فالطوي هو البئر، وقد سمى الشاعر المكان الذي تقع فيه دار عبلة باسم هذا البئر، والهدي هي المرأة التي تهدى إلى زوجها، والتماثل الدلالي بين البئر والمرأة أن كليهما مصدر للحياة؛ فالبئر يحفظ الماء، والمرأة تحفظ الأجنة، أما التباين الدلالي بينهما فيظهر في وجود علاقة ضدية بين البئر والمرأة، وهي السكون/الحركة، فالبئر مصدر للحياة لكنه ساكن، والمرأة مصدر للحياة لكنها متحركة، فإن كان الواقع الجغرافي يؤكد أن دار عبلة ساكنة سكون البئر، فالمأمول في عقل الشاعر أن دار عبلة تثير وجدانه في حركية مستمرة عبر الذكرى.

وثمة تشاكل في التركيب البلاغي (يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالطَّوِيِّ كَوَحْيِ صَحَائِف مِنْ عَهْدِ كِسْرَىْ)، حيث شبه الشاعر ما بقي من آثار الديار في عدم وضوحها بصحائف أعجمية، فهي خفية لا تستبين، أما وجه التباين بين طرفي التشبيه فهو أن الشاعر نسب آثار الديار إلى عبلة، ونسب الصحائف الأعجمية إلى كسرى، فنسبة الآثار إلى عبلة – وهي امرأة عربية – يؤكد عروبة الواقع الجغرافي للديار، أما نسبة الصحائف لكسرى – وهو ملك أعجمي – فيؤكد أعجمية هذه الصحائف، فكأن الشاعر يريد أن يقول: كان المكان حين سكنته عبلة عربيا، ثم أضحى بعد رحيلها أعجميا، فالمكان لا يكتسب قيمته ولا يصبح متوائما مع وجدان الشاعر إلا إذا سكنته عبلة، أما بعد هجرها للمكان فقد أضحى غريبا على الشاعر لا يفهمه ولا يفهم معالمه، هذا يؤكد أن الهم الذي شغل الشاعر ليل نهار هو محبوبته لا المكان الذي ينسب لها؛ لذلك جاءت المقدمات الطللية عند عنترة قليلة ومقتضبة.

سيمياء التشاكل والتباين في لوحة الظعن:

تعدُّ لوحة الظعن من اللوحات الفنية المنتشرة في شعر عنترة منها قوله في مقدمة المعلقة [٥٠]:

إنْ كُنْـتِ أزْمَعْـتِ الفِـراقَ فَإنَّمَـا ... زُمَّـتْ رِكَابُكُـمْ بِـلَيْلٍ مُظْلِـمِ
مَـا رَاعَـنِي إلاَّ حَمولَـةُ أَهْلِهَـا ... وسْـطَ الـدِّيَارِ تَسُـفُّ حَـبَّ الخِمْخِـمِ
فِيهَـا اثْنَتَـانِ وأَرْبعـونَ حَلُوبَـةً ... سُـوداً كَخـافيةِ الغُـرَابِ الأَسْـحَمِ

من ملامح خصوصية شعر عنترة بن شداد توظيف اللون الأسود كونه علامة سيميائية رمزية لها شفرة خاصة في إبداعات الشعراء السود عامة وعنترة خاصة، حيث رسم الشاعر في هـذه الأبيـات لوحـة فنيـة مـن أربعـة عناصـر بيئيـة متشـاكلة هـي: (لَيْـلٌ مُظْـلِمٌ/ حَبُّ الخِمْخِم/ اثْنَتانِ وأَرْبعونَ حَلُوبَةً سُوداً/ الغُرَابُ الأَسْحَمُ) ، ووجه التشاكل بينها هو التماثل اللوني، أما وجه التباين فيظهر من خلال توظيفها في تراكيب نحوية مختلفة؛ فقد خصص الشاعر بعد التعميم تارة من خلال تراكيبه الوصفية ، وعمم بعد التخصيص تارة أخرى مـن خـلال تراكيبـه الإضـافية، فالليـل خُصِّـصَ وصـفا بالظـلام، والإبـل الحلوبـة خُصِّصَتْ وصفا بالسواد، والغراب خُصِّصَ وصفا بالسواد أيضا، أما نبات الخمخم فخص منه الشـاعر حبه الأسـود الـذي تأكله الإبل، وهنـا تصبح نسـبة التراكيـب الوصـفية إلى التراكيب الإضافية (٣ : ١)، فكثرة التراكيب الوصفية في النسيج اللغوي للخطاب تدل على رسوخ التجربة الشعرية وبعدها عن الحركية والتحول، إشارة إلى تجذر المعاناة النفسية في وجدان الشاعر بسبب احتقار قومه له وسخريتهم من صفة السواد الملازمة له.

ويزداد الصراع النفسي حدة عبر أبيات المعلقة إلى أن يأتي الخطاب الشعري معبرا عن انتصار الاسم (عنترة) بكل ما يحمل من دلالات العزة والرفعة وعلو المنزلة على الصفة (الأسود) بكل ما تحمل من دلالة الاحتقار والدونية في عرفهم ، يقول عنترة[٥١] :

لما رَأيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ ... يَتَذَامَـرُونَ كَـرَرْتُ غَـيْرَ مُـذَمَّمِ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّماحُ كأَنَّها ... أشْـطَانُ بِئْـرٍ في لَبَـانِ الأَدْهَـمِ

يكمن وجه التباين هنا في حضور (الاسم/عنترة) وغياب (الصفة/الأسود)، إذ القوم جمعيهم يـدعون عنـترة للقتـال متجـاهلين لونـه الأسـود، ويوظـف الشـاعر الفعـل المضـارع (يَتَذَامَـرُونَ) بدلالته الصوتية تعبيرا عن الصياح وعلو الصوت في نداء القوم على عنترة، فهـو اعـتراف بمـلء الفيـه بمكانتـه وشـأنه، ويـزداد الاعـتراف قـوة حـين يُجْمِـعُ عليـه القـوم (لما رَأيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ)، بل ويزداد ديمومة بتوظيف الشاعر للفعل المضارع

(يَدْعُونَ) الدال على الحركية والاستمرار، إلى أن ينتهي الصراع ببراءة النفس من سقمها، يقول عنترة [٥٢] :

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا قِيْلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ قَدِّمِ

يبين مما سبق أن التشاكل اللوني/الرمزي الذي وظفه الشاعر في معلقته لم يوظف اعتباطيا بل كان توظيفه يمثل شفرة معبرة عن الصراع النفسي الذي عانى منه الشاعر ثم انتصر عليه نهاية المطاف.

ومن اللوحات الفنية التي يصور فيها الشاعر رحلة الظعن، قوله [٥٣]:

ظَعَنَ الذِيْنَ فِرَاقَهُم أَتَوَقَّعُ وَجَرى بِبَيْنِهِمُ الغُرَابُ الأَبْقَعُ
حَرِقُ الجَنَاحِ كَأَنَّ لَحْيَيْ رَأْسِهِ جَلَمانُ بالأَخْبَارِ هَشٌّ مُوْلَعُ
فَزَجَرْتُهُ أَلَّا يُفَرِّخَ عُشَّهُ أَبَدًا وَيُصْبِحَ وَاحِدًا يَتَفَجَّعُ
إِنَّ الذينَ نَعَبْتَ لِي بِفِراقِهِمْ قَدْ أَسْهَرُوا لَيْلَي التِّمَامِ فَأَوْجَعُوا

كرر الشاعر الحروف المدِّيَّة في هذه اللوحة الفنية: (فِرَاقَهُم، جَرَى، الغُرَاب، الجَنَاح، جَلَمَان، الأَخْبَار، أَلَّا، أَبَدًا، وَاحِدًا، بفِراقِهِم، أَسْهَرُوا، التِّمَام، فَأَوْجَعُوا)، ومن سمات الحروف المدِّيَّة أنها هوائية رخوة يمتد الصوت بها في يسر ولين [٥٤] ، وقد استثمر الشاعر الوظيفة التعبيرية للأصوات الطويلة في إظهار الحالة الشعورية المسيطرة عليه وهي الحزن، وهنا يعتمد الشاعر على الوظيفة الانفعالية والمعنوية للمقاطع الطويلة، فعند النطق بها تخرج الآهات النفسية والآلام الوجدانية التي أصابت الشاعر بسبب فراق الأحبة، وهكذا يظهر دور التشاكل الإيقاعي في بناء المعنى، أما وجه التباين بين هذه المفردات المتشاكلة صوتيا، فهو أن حرف المد في جميعها هو الألف ما عدا الفعلين (أَسْهَرُوا، أَوْجَعُوا) فحرف المد فيها هو الواو، وذلك لتعلق اسم الموصول (الَّذِيْنَ) بهما في قوله:

إِنَّ الذينَ نَعَبْتَ لِي بِفِراقِهِمْ قَدْ أَسْهَرُوا لَيْلَي التِّمَامِ فَأَوْجَعُوا

وقد آثر الشاعر أن يستخدم صيغة الجمع حتى يؤكد أن الراحلين كان عددهم كبيرا، مما أدى إلى إصابته بكثرة الآلام والأحزان وطول السهر، فحين يظعن حبيب واحد ليس كما يظعن الأحبة جميعهم.

ومن صور التشاكل في هذه اللوحة الفنية تكرار المفردات التي تحتوي على حرف الجيم المشكل بالفتح مثل: (جَرى، الجَنَاح، جَلَمان، زَجَرْتُه، يَتَفَجَّع، فَأَوْجَعُوا)، وحرف الجيم كما يقول الدكتور رمضان عبد التواب: "صوت مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة، ويتم نطقه بأن يرتفع مقدم اللسان، في اتجاه الغار فيلتصق به، وبذلك يحجز وراءه الهواء الخارج من الرئتين، ثم لا يزول هذا الحاجز فجأة، كما في الأصوات الشديدة، وإنما يتم انفصال العضوين ببطء"[٥٥] ؛ لذلك يعد من حروف التعطُّشِ وهو حرف مجهور يمنع جريان الصوت فيه لإشباع النطق به عند خروجه من الفم، وقد وظَّف الشاعر هذه القيمة التعبيرية لصوت الجيم المشكل بالفتحة؛ لإظهار حالته الشعورية التي تنم عن آهات التحسر الشديد على فراق محبوبته فهو متعطش لرؤيتها ومشتاق للقائها.

ومن اللوحات الفنية التي يصور فيها الشاعر رحلة الظعن، قوله[٥٦]:

نَـأَتْـكَ رَقَـاشِ إِلَّا عَـنْ لِـمَـامِ ... وَأَمْسَى حَبْلُهَا خَلَقَ الرِّمَامِ
وَمَا ذِكَرَى رَقَـاشِ إِذَا اسْتَقَرَّتْ ... لَدَى الطَّرْفَاءِ عِنْدَ ابْنَيْ شِمَامِ
وَمَسْكَنُ أَهْلِهَا مِنْ بَطْنِ جَزْعٍ ... تَبِيْضُ بِهِ مَصَائِيْفُ الحَمَامِ
وَقَفْتُ وَصُحْبَتِي بِأُرَيْنِبَاتٍ ... عَلَى أَقْتَادِ عِوَجٍ كَالسَّمَامِ
فَقُلْتُ تَبَيَّنُوا ظُعُنًا أَرَاهَا ... تَحُلُّ شُواحِطًا جُنْحَ الظَّلَامِ

من أنماط التشاكل النحوي في هذه اللوحة الفنية تكرار الجمل الخبرية فلا يوجد في الأبيات السابقة سوى جملة إنشائية طلبية واحدة هي (تَبَيَّنُوا ظُعُنًا)، وتكثيف الجمل الخبرية في هذه الأبيات يدل على ثبوت الصورة التي رسمها الشاعر لهذا الواقع المرير عبر تأكيد الظعن، ولعل عتبة هذه الأبيات جاءت خير دليل على ذلك حيث بدأ الشاعر لوحته بفعل ماض (نَأَتْكَ) يدل على القطع والجزم، ثم توالت الجمل الخبرية المتشاكلة دلاليا والمعبرة عن تجربة شعرية متجانسة وهي الحزن على الظعن (وَأَمْسَى حَبْلُهَا خَلَقَ الرِّمَامِ، وَمَا ذِكَرَى رَقَاشِ إِذَا اسْتَقَرَّتْ، وَمَسْكَنُ أَهْلِهَا مِنْ بَطْنِ جَزْعٍ) لتأكد انقطاع حبل وصال رقاش ومودتها، فلما تحقق لدى الشاعر ظعن رقاش وأهلها، طلب من صحبته أن يتبينوا ظعنا وقع بَصَرُهُ عليها في جنح الظلام وهي تنزل في موضع يسمى شواحطا، لعلها تكون رقاش وأهلها، فتراكم الجمل الخبرية يدل على انقطاع الأمل في الوصل واللقاء، أما

الجملة الطلبية الوحيدة في هذه الأبيات فتدل على إحياء الأمل مرة أخرى في وجدان الشاعر.

لم يكن تعبير الشاعر عن العلاقة الضدية بين الواقع والمأمول قاصرا على استخدام التباين بين الجمل الخبرية والجمل الطلبية، بل استخدم الشاعر تباينا آخر لإظهار هذه العلاقة وهو التباين بين طرفي التشبيه في قوله:

وَقَفْتُ وَصُحْبَتِي بِأُرَيْنِبَاتٍ عَلى أَقْتَادِ عِوَجٍ كَالسَّمَامِ

حيث شبه الشاعر الإبل التي يقف عليها هو وأصحابه بالحمام في ضمورها وخفتها، فالتباين الدلالي بين الإبل والحمام يتمثل في كون الإبل حيوانات مرتبطة بالأرض أما الحمام فطير حر يُحَلِّقُ بين الأرض والسماء، فكأن الشاعر يتمنى أن تتحول الإبل لطير يحمل الشاعر ويحلق به في جو السماء، فتنفك عن كاهله قيود الحزن والأسى وتتمتع نفسه بنسيم الحرية، ويتحول واقعه من واقع مزدحم بآلام الفراق إلى واقع مزين بآمال الوصال.

ويعبر التباين الصوتي في المفردات: (لِمَام، الرِّمَام، ثِمَام، الحَمَام، السَّمَام) عن هذا الصراع المضطرب في وجدان الشاعر، وعن رغبته في الانتصار على الواقع؛ حيث بدأت كل كلمة من الكلمات الثلاثة الأولى بحرف مكسور، أما الرابعة والخامسة فبدأت كل واحدة منهما بحرف مفتوح، وهنا يؤدي النسيج الصوتي دوره في التعبير عن المدلول، فالكلمات الثلاثة الأولى مرتبطة بالواقع المنهزم والحالة الشعورية المنكسرة، فكلمة (لِمَام) في قوله: (نَأَتْكَ رَقَاشِ إِلَّا عنْ لِمَامِ) تشير إلى ما يَلُمُّ به عقل الشاعر من بقايا الذكريات المحزنة، وكلمة (الرِّمَام) في قوله: (وَأَمْسَى حَبْلُهَا خَلَقَ الرِّمَامِ) تشير إلى تقطع حبل الوصال حتى أضحى خلقا باليا لا قيمة له، وكلمة (ثِمَام) في قوله:

وَمَا ذِكَرَى رَقَاشِ إِذَا اسْتَقَرَّتْ لَدَى الطَّرْفَاءِ عِنْدَ ابْنَيْ شِمَامِ

تشير إلى المكان الذي رحلت إليه رقاش واستقرت فيه، فهو أرض الفراق لا أرض الوصال، فهذه المفردات الثلاثة تعبر في نسيجها اللغوي عن واقع حزين فرض قيوده على حرية الشاعر، حيث جاءت الكسرة القصيرة في بداية كل كلمة كي تعبر عن حالة فقدان

الأمل وضيق الأفق أمام الشاعر؛ لأن الكسرة القصيرة عند النطق بها يضيق مخرج الهواء لصعود مقدمة اللسان نحو وسط الحنك الأعلى [٥٧]

فهي إشارة إلى حبس الشاعر في سجن ضيق وواقع يرفضه، لكن عنترة لا يستسلم لهذا الواقع ولا ينهزم في هذا الصراع؛ لذا جاءت كلمة (الحَمَام) في قوله: (تَبِيْضُ بِهِ مَصَائِبُفُ الحَمَامِ)، وكلمة (السَّمَام) في قوله (عَلَى أَقْتَادِ عِوَجٍ كَالسَّمَامِ) تعبران عن رغبته في كسر قيود السجن الضيق والانطلاق نحو الحرية حيث جاءت الفتحة القصيرة في بداية كل كلمة من هاتين الكلمتين تعبر عن امتلاك الأمل واتساع الأفق أمام الشاعر؛ لأن الفتحة القصيرة عند النطق بها يتسع مخرج الهواء لأن اللسان يكون مستويا في قاع الفم، مع انحراف قليل نحو أقصى الحنك، فيندفع الهواء من الرئتين بلا عائق ولا حاجز[٥٨] ، لذلك يقول الدكتور رمضان عبد التواب: " يطلق علماء الأصوات على صوت الفتحة اسم (صوت العلة المتسع)، كما يطلقون على صوتي الضمة والكسرة (أصوات العلة الضيقة)"[٥٩]، هكذا استطاع الشاعر أن يوظف التباين الصوتي بين الكسرة والفتحة؛ كي يعبر عن الصراع الذي يدور في نفسه بين الواقع الضيق المتأزم وبين المأمول المتسع الرحب.

سيماء التشاكل والتباين في لوحة وصف الحرب:

يقف الباحث أمام لوحات وصف الحرب محاولا اكتشاف ما بها من تشاكلات وتباينات تخدم الدلالة وتسهم في بناء المعنى، يقول عنترة بن شداد[٦٠] :

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقَائِعَ أَنَّنِي ... أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ
ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَهُ ... لا مُمْعِنٍ هَرَبًا ولا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ القَنَاةِ مُقَوَّمِ
بِرَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ يَهْدِي جَرْسُها ... باللَّيْلِ مُعْتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ
كَمَّشْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَهُ ... ليسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ
وَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ... مَا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ والمِعْصَمِ

من صور التشاكل في هذا النص تشاكل الأفعال؛ حيث تكررت الأفعال الدالة على حضور الذات/الشاعر مثل (أَغْشَى، أَعِفُّ، جَادَتْ يَدَايَ، كَمَّشْتُ، تَرَكْتُهُ) مع غياب تام للأفعال الدالة على حضور الآخر/ العدو، وفي هذا التكرار دلالة على سيطرة الذات

على فضاء القص الشعري الذي يوازي رمزيا سيطرة الذات في ميدان الحرب، وقد استثمر الشاعر هذه الأفعال في رسم لوحة قصصية تبرز بطولته الخارقة، يقول الدكتور يوسف عليمات: " يحاول الشاعر أن يضفي على نسقه هالة من الألق البطولي الخارق بفعل القص، فتستحضر لنا ثقافته صورة البطل المدجج بالسلاح عندما كره الأبطال لقاءه فتصدى له عنترة دون خوف تاركا إياه طعاما للسباع" [٦١]

كما اعتمد الشاعر على خاصية أخرى من خصائص التشاكل لإبراز قوة حضوره عبر تكرار ضمائر المتكلم بصورها المتصلة والمنفصلة مثل ياء المتكلم في: (أَنَّنِي، يَدَايَ)، وضمير الفاعل المنفصل المستتر وجوبا في: (أَغْشَى، أَعِفُّ)، وضمير الفاعل المتصل في: (كَمَّشْتُ، تَرَكْتُهُ)، أما التنوع في ضمائر المتكلم/الذات مقابل التوحد في ضمائر الغائب/العدو – حيث جاءت جميعها في صورة واحدة وهي هاء الغيبة مثل: (نِزَالَهُ، لَهُ، ثِيَابَهُ، تَرَكْتُهُ، يَنُشْنَهُ، رَأْسِهِ) – ففيه دلالة على أن تنوع ضمائر المتكلم يعكس رمزيا تنوع المهارات القتالية للشاعر الدالة على عبقريَّته الحربية، مقابل توحد ضمائر الغيبة التي تعكس رمزيا ضعف مهارات العدو في ميدان النزال والتزامه طريقة واحدة في المبارزة.

ومن أنماط التشاكل في هذه اللوحة الفنية كذلك تكرار حرف الجر (الباء) في : (بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ)، (بِمُثَقَّفٍ)، (بِرَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ)، (باللَّيْلِ)، (بِالرُّمْحِ)، (بِمُحَرَّمٍ)، وثمة تباين يتمثل في كون الباء في كلمة (بِمُحَرَّمٍ) في قوله (ليسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمٍ) هي باء زائدة لأنها واقعة في خبر ليس وقد أفادت هنا التأكيد، أما في باقي المفردات فهي غير زائدة لكنها متباينة المعاني، فمعنى حرف الجر في (بِمُثَقَّفٍ)، و(بِالرُّمْحِ) هو الاستعانة، أي استعان الشاعر بسيفه ورمحه في قتاله ونزاله، ومعنى الباء في (باللَّيْلِ) هو الظرفية أي حين يأتي الليل يكون صوت طعنته للعدو –حين يتدفق منها الدم– هاديا للسباع الجوعى، ومعنى الباء في (بِرَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ) هو السببية والتعليل، أي بسبب هذه الطعنة الواسعة التي أصابت العدو يتدفق الدم بغزارة فيصدر جرسا قويا ينبه مُعْتَسَّ السباع بالليل، والصوت الشديد الناتج عن قوة الطعن صورة حسية متكررة في شعر عنترة مثل قوله في المعلقة[٦٢]:

وَحَلِيْلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلا تَمْكُو فَرِيصَتَهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ

حيث شبه صوت الدم وهو متدفق من الفريصة (كتف العدو) بصوت شدق البعير، ومعنى الباء في (بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ) هو التَّعْدية حيث تعدى بها الفعل (جَادَتْ) في قوله: (جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ). هذا التباين في الوظائف الدلالية لحرف الجر الباء يؤكد أن التشاكل والتباين متضافران معا في بنية الخطاب، لذا فإن مقاربة المعني سيميائيا تستدعي قراءة التشاكل والتباين على مستوى البنيتين السطحية والعميقة.

ومن صور التشاكل في هذه اللوحة التماثل النحوي بين الفعلين (أَغْشَى، أَعِفُّ) فكلاهما فعل مضارع يفيد الحركية والاستمرار، أما وجه التباين بينهما فهو وجود علاقة ضدية تجعل هذين الفعلين متنافرين وهي علاقة الحضور/الغياب، فعنترة حاضر في الوغى، وبعد انتهاء الحرب يغيب حين توزع الغنائم، وهذه شيمة من شيم البطولة المثالية، يقول محقق الديوان: "فبعد المعركة وتعريض النفس للموت، وبذل الجهد والطاقة، وحينما يظن الإنسان أن غاية القتال الكسب والربح ... نرى عنترة يرتفع عن هذه المعاني ليبقى قتاله للقتال، وبطولته للبطولة، وحربه للحرب، أما الغنائم فذاك أمر يتركه ولا يسأل عنه" [٦٣]

والهدف من ذلك هو سعيه للخلاص من العبودية بتحقيق الانتصارات بعد الانتصارات، وكان لذلك أثره الواضح في لغته الشعرية، يقول الدكتور يوسف عليمات: " إن سيطرة فكرة القتل في لغة الشاعر تعد تطهيرا للمُدَنَّسِ (لون الشاعر: العبد) في رؤية النسق الثقافي الجمعي؛ ولذلك فإننا نرى الفرد (العبد) يصنع ما لا يصنعه الأحرار الأبطال في الحرب،فهو يتحدى ويواجه ويقتل الكرام من الأبطال (ليسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ) بل إن هذا الفرد المسْتَلَبَ يتحول إلى الموت نفسه الذي يخطف رقاب السادة من الأبطال"[٦٤]

وفي هذه اللوحة الفنية تكررت صيغة (مُفَعَّل) أربع مرات: (مُدَجَّج، مُثَقَّف، مُقَوَّم، مُحَرَّم)، أما الأولى فقد وظَّفَهَا الشاعر لوصف عدوه بأنه مقاتل تام السلاح (ومُدَجَّج كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَهُ)، والرابعة وصف بها الشاعر عدوه بأن قتله ليس حراما: (ليسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ)، فالأولى والرابعة متعلقتان بالعدو، أما الثانية والثالثة فهما صفتان للرمح الذي ضرب به الشاعر عدوه، ولهذا التشاكل دلالة جمالية لا تنفك عن الدلالة الرمزية؛ أما الجمالية فهي التناغم الإيقاعي الذي يزين هذه اللوحة الفنية،

والدلالة الرمزية هي إظهار التفوق القتالي للشاعر على عدوه؛ لهذا لم تظهر في اللوحة الفنية صورة العدو بوصفه فارسا إلا في كلمة واحدة هي (مُدَجَّج)، أما الشاعر فقد افتخر لذاته بعدة صفات كما وصف رمحه بصفات كثيرة (مُثَقَّف، مُقَوَّم، الطَّوِيْل)

إضافة إلى التفوق القتالي هناك تفوق نفسي يظهر من خلال وصف العدو أنه كريم، وحين يهزمه عنترة ويمزق ثيابه فهذا دلالة على كسر كبريائه، يقول الدكتور فايز الداية في تفسير قول عنترة:

كَمَّشْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَهُ ليسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ

" ليس مما يتوافق مع المسار الظاهر للسياق أن يشك ثياب عدوه، إنما هي طعنة تنفذ إلى الجسم وتحيله شلوًا مُدَمَّى، فَلِمَ أورد الشاعر هذا المجاز المرسل فذكر ما يجاور الجسم (الثياب)؟ لقد وصف عنترة هذا الفارس وأظهره مميزًا بين أقرانه، وعندما ختم سياقه ألحَّ على أنه كريم ومِنْ عِلْية القوم، لذلك فهو يتراءى للناس على البعد وهيئته تتألق ليس بالدرع والفرس، ولكن بألوان وثياب لا نعهدها لدى الآخرين، وههنا نفسر اختيار عنترة للثياب موضعا للطعن، إنه يمزّق أولا علامة الكبرياء" [٦٥]

كما أفاد الشاعر من التباين بين كلمتي (مُدَجَّج، الكُمَاة) – بصورة غير مباشرة– لتأكيد شجاعته وقوته القتالية غير العادية؛ حيث الأولى جاءت في صيغة الإفراد للدلالة على الآخر/العدو، والأخرى جاءت في صيغة الجمع للدلالة على جمع من الكماة كرهوا لقاء الفارس المدجج، فحين تكون جماعة من الفوارس تخشى لقاء فارس واحد (وهو العدو) لعلمهم بقوته الكبيرة، فحين يهزمه الشاعر ويقضي عليه (وَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ) ففي ذلك دليل على افتخاره بقوته القتالية وشجاعته عند النزال، بل ودليل أيضا على تأكيد هذه القوة، يقول محمد سعيد مولوي محقق ديوان عنترة: "ويلاحظ عند عنترة في عرض فكرة البطولة تصميم على تأكيد هذه الفكرة في النفس، فهو لا يكتفي بإبراز بطولته في المعركة، ولكنه يلاحقها حتى النهاية حتى تبرز فكرة البطولة كاملة تامة فهو يصف لنا نتيجة الأبطال الذين لاقاهم، ويجعلهم على الغالب مصرعين طعاما للسباع والطيور" [٦٦]

ويقول عنترة أيضا[٦٧]:

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُوْنَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ
مَا زِلْتُ أَرْمِيْهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ
فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

هناك تشاكل في التراكيب البلاغية في هذا النص مثل : (وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ)، (حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ)، ففي التركيب الأول شبه الشاعر الرماح في طولها واستقامتها بحبال البئر، فوجه التشاكل بين طرفي التشبيه هو الطول والاستقامة، أما وجه التباين بينهما فيظهر عبر وجود علاقة ضدية تجمع بين طرفي التشبيه (الرماح/الحبال) وهي ثنائية الموت / الحياة.

ويظن الباحث أن الشاعر استثمر هذه العلاقة كي يعبر عن بطولته الخارقة بطريقة غير مباشرة، حيث يرى القوم رماح أعدائهم . وهي موجهة صوب صدور خيولهم – علامة هلاك لهم؛ لذا نادوا عنترة كي يحميهم من هذا الهلاك، أما عنترة نفسه فلا يخاف هذه الرماح بل يراها علامة نجاة ودليلا على النصر فهي عنده كالحبال التي تنزل في البئر وتصعد بالماء للعطشى فتنجيهم من الموت، فيرى عنترة أن رماح عدوه لن تقتله بل سيذوق بها كأس النجاة حين يكسرها ويقتل أصحابها، وهنا يظهر الفارق الجوهري بين بطولة عنترة وبطولة باقي الفوارس في جيشه، فهو لا يهاب عدوه ولا يهاب السلاح الذي بيد عدوه، بل يراه سلاحا للحياة والنصر لا للموت والهزيمة، أما الفوارس من قومه فيهابون عدوهم وسلاحه، فحين رأوا سلاح العدو موجها صوب خيولهم أصابهم الرعب ونادوا عنترة، وتشبيه الرماح بحبال البئر في طولها واستقامتها متكرر في شعر عنترة، مثل قوله[٦٨]:

وَغَيْرِ نَوَافِذٍ يَخْرُجْنَ مِنْهُمْ بِطَعْنٍ مِثْلَ أَشْطَانِ الرَّكِيِّ

ومثل قوله[٦٩]:

كَأَنَّ رِمَاحَهُمْ أَشْطَانُ بِئْرٍ لَهَا مِنْ كُلِّ مَدْلَجَةٍ خُدُوْدُ

وفي التركيب الآخر (حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ) يشبه الشاعر دماء الأعداء التي غطت فرسه بثوب لونه أحمر، حتى كأن فرسه لبس قميصا لونه أحمر، وعلاقة التشاكل بينهما هي

وحدة اللون، أما التباين فيظهر في وجود علاقة ضدية بين طرفي التشبيه (الدم/الثوب الأحمر) وهي الضعف/الفحولة حيث تشير كثرة سيلان الدماء من الأعداء إلى ضعفهم، وتفوق عنترة عليهم حين أحدث فيهم طعنات وضربات كثيرة أدت إلى سيلان الدماء منهم بغزارة، أما الثوب الأحمر الذي اكتسى به فرس عنترة فهو علامة سيميائية على الفحولة[٧٠]؛ وهذه الصورة الفنية من الصور الحسية المتكررة في شعر عنترة ، مثل قوله[٧١]:

أَكُرُّ عَلَيْهِمُ مُهْرِي كَلِيْمًا قَلَائِدُهُ سَبَائِبُ كَالْقِرَامِ

فالقرام هي ستر أحمر يغطى به الهودج، حيث شبه الشاعر الدم الذي أحاط برقبة فرسه إثر جرح تعرض له بالقلادة الطويلة التي طوقت الرقبة ثم غطت صدر فرسه، فأصبحت كالثوب الأحمر الخفيف الذي يغطى الهودج، وهذا التشبيه منح فرس الشاعر صفة من صفات الفحولة حيث جعل الدم الذي يسيل من جرحه ليس علامة ضعف بل علامة فحولة وقوة، حيث أصبح الدم قلادة على صدره وهل تمنح القلادة إلا للفحول؟!

ويقول عنترة بن شداد في لوحة أخرى من لوحات وصف الحرب[٧٢]:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ أَمَامَ رَايَةِ غَالِبٍ يَوْمَ الهِيَاجِ وَمَا غَدَوْتُ بِأَعْزَلِ
بِكَرَتْ تُخَوِّفُنِيْ الحُتُوْفَ كَأَنَّنِيْ أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الحُتُوفِ بِمَعْزِلِ

هنا يظهر التشاكل التماثلي الإيقاعي – الذي يعد من أهم الصور التماثلية على مستوى التركيب – بين المفردات: (غَدَوْت، غَدَوْت)، و(الحُتُوْف، الحُتُوْف)، و(بِأَعْزَل، بِمَعْزِل)، وقد أضفى هذا التشاكل على اللوحة الفنية جمالا إيقاعيا ممتعا ومؤثرا عبر تماثل الوحدات الصوتية، إضافة إلى القيمة التعبيرية للتكرار في بناء المعنى وتشكيل الدلالة؛ لكن التباين يتجلى في تكرار الفعل (غَدَوْت) مرة بالإثبات وأخرى بالنفي وهدف التباين هو الفخر بالبطولة الذاتية للشاعر؛ إذ يثبت لذاته الغدو ويؤكده بـ (قد) التي تفيد التحقيق، وينفي عن ذاته الغدو وهو أعزل، فهو لا يغدو إلا مدججا بسلاحه مما يدل على استعداده البطولي للقتال. ويزيد الشاعر في فخره ببطولته الذاتية من خلال تكرار مفردة (الحُتُوْف) إشارة منه إلى كثرة ما يلاقيه من أسباب المنايا في نزاله، ورغم كثرة الحتوف حمى الشاعر ذاته وأصبح في معزل عنها فلا تنال منه .

وقد أفاد الشاعر من التباين في حركة الإعراب في كلمتي (الحُتُوْفَ) في الشطر الأول، و(الحُتُوْفِ) في الشطر الآخر، حيث جاءت الأولى فتحة والأخرى كسرة؛ ليدل بذلك

على انكسار الذات وانتصارها، من خلال الربط الذهني بين الوظيفة الصوتية والوظيفة الدلالية للحركتين، ففي الشطر الأول يعبر الشاعر عن انكساره أمام الحتوف بقوله: (بَكَرَتْ تُخَوِّفُنِيْ الحُتُوْفَ) فجاءت الفتحة في كلمة الحتوف تعبر عن وظيفة صوتية مرتبطة بوظيفة دلالية هي علو شوكة الحتوف وانتصارها على الشاعر، وفي الشطر الآخر يعبر الشاعر عن انتصاره على الحتوف بقوله: (أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الحُتُوفِ بِمَعْزِلِ) فجاءت الكسرة في كلمة الحتوف تعبر عن وظيفة صوتية مرتبطة بوظيفة دلالية هي انكسار الحتوف أمام شوكة الشاعر، ومرجع الباحث في هذا التأويل هو ما أشار إليه النحاة من العلاقة بين الوظيفة الصوتية للحركة والوظيفة الدلالية، يقول ابن الحاجب :" دلالة الحركة على المعنى تابعة لثبوت الحركة أولا، وكذلك نصب الفم تابع لفتحه، كأن الفم كان شيئا ساقطا فنصبته، أي أقمته بفتحك إياه ... وأما جر الفك الأسفل إلى أسفل وخفضه فهو ككسر الشيء إذ المكسور يسقط ويهوى إلى أسفل"[٧٣]

ويقول عنترة بن شداد واصفا الحرب وأدواتها[٧٤]:

يَا عَبْلُ كَم مِن غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا ... بِالنَّفْسِ مَا كَادَتْ لَعَمْرُكِ تَنْجَلِي
فيها لَوامِعُ لَوْ شَهِدْتِ زُهَاءَهَا ... لَسَلَوْتِ بَعْدَ تَخَضُّبٍ وَتَكَحُّلِ
إِمَّا تَرَيْنِي قَد نَحَلْتُ وَمَنْ يَكُنْ ... غَرَضًا لِأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ يَنْحَلِ
فَلَرُبَّ أَبْلَجَ مِثْلِ بَعْلِكِ بَادِنٍ ... ضَخْمٍ عَلَى ظَهْرِ الجَوَادِ مُهَبَّلِ
غَادَرْتُهُ مُتَعَفِّرًا أَوْصَالُهُ ... وَالْقَوْمُ بَيْنَ مُجَرَّحٍ وَمُجَدَّلِ
فِيْهِمْ أَخُو ثِقَةٍ يُضَارِبُ نَازِلاً ... بِالمَشْرَفِيِّ وَفَارِسٌ لَم يَنْزِلِ
وَرِمَاحُنَا تَكِفُ النَّجِيْعَ صُدُورُهَا ... وَسُيُوْفُنَا تخْلي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِ
وَالهَامُ تَنْدُرُ بِالصَّعِيدِ كَأَنَّمَا ... تَلْقَي السُّيُوفُ بِها رُؤُوْسَ الحَنْظَلِ
وَلَقَدْ لَقِيْتُ الْمَوْتَ يَوْمَ لَقِيْتُه ... مُتَسَرْبِلًا وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرْبَلِ
فَرَأَيتُنا مَا بَيْنَنَا مِنْ حَاجِزٍ ... إِلَّا المِجَنُّ وَنَصْلُ أَبْيَضَ مِقْصَلِ
ذَكَرٍ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ في الوَغَى ... وَأَقُولُ لا تُقْطَعْ يَمِيْنُ الصَّيْقَلِ

يظهر التشاكل عبر تكثيف مفردات حقل دلالي محدد في بنية الخطاب، والحقل الدلالي Semantic Field هو : " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع

عادة تحت لفظ عام يجمعها"[٧٥] ، وهو أيضا:" الدائرة العامة التي تدور في فلكها معاني الكلمات المتقاربة كمعاني الألفاظ الدالة على الألوان، أو على صلات القرابة، أو الأفعال الدالة على الحركة مثلا، ووفقًا لهذه النظرية فإن المعنى يتحدد من خلال الخواص التي تبرز من مقارنة معنى لفظ بنظائره في إطار الحقل اللغوي العام؛ مما يتح إبراز الخواص المتقابلة للمعاني" [٧٦]

ولذلك فإن السياق يؤدي دورا مهما في تحديد دلائلية التشاكل؛ فهو –كما يرى جون لاينز- يسهم في تحديد القيمة الدلالية للوحدة اللغوية؛ حيث يكسبها معنى محددا ومؤقتا يختلف من سياق إلى سياق.[٧٧] ولهذا فقد نشأت نظرية الحقول الدلالية على فكرة المفاهيم العامة التي تؤلف بين مفردات لغة ما بشكل منتظم، يساير المعرفة والخبرة البشرية المحددة للصلة الدلالية، أو الارتباط الدلالي بين الكلمات في لغة معينة.[٧٨]

ويهدف التحليل السيميائي للتشاكل الدلالي إلى الكشف أولا عن علاقات التشابه الدلالي (الترادف، والتضمين أو الاشتمال، والجزئية) بين مجموعة من المفردات داخل حقل دلالي محدد، ثم الكشف عن علاقة التشابه الدلالي بين هذه المفردات وبين المفردة العامة التي تجمعها، وهي علاقات – بالطبع – متنوعة؛ لأن الكلمات داخل الحقل الواحد ليست ذات وضع متساوق؛ لأنها تنقسم إلى أقسام أو تصنيفات، وكل قسم منها يحتوي على مجموعة من المفردات لها خصوصية محددة .

تمثل اللوحة الفنية السابقة صورة معبرة عن علاقات التشاكل والتباين الدلالي بين مفردات حقل الحرب بتقسيماته المتنوعة، حيث استخدم الشاعر بُعْدَيْنِ لهذا الحقل وهما: حقل الحرب، وحقل أدوات الحرب ؛ أما حقل الحرب فيتجسد في توظيف الشاعر لثلاث مفردات تجمعها علاقة الترادف وهي:

كلمة (غَمْرَة) في قوله : (يَا عَبْلُ كَم مِن غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا)

وكلمة (الْمَوْت) في قوله : (وَلَقَدْ لَقِيْتُ الْمَوْتَ يَوْمَ لَقِيْتُهُ)

وكلمة (الوَغَى) في قوله : (ذَكَرٍ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ في الوَغَى)

وتؤدي هذه المفردات في سياقاتها اللغوية دورا فاعلا في بناء المعنى، حيث تدل كلمة (غمرة) لغويا على إحاطة الماء بالشيء إحاطة تامة، مما يدل على أن الكلمة استعيرت للدلالة على أن الحرب قد حمي وطيسها، ويزيد المعنى قوة استخدام كلمة غمرة بعد (كم) الخبرية، حيث الزيادة في المبنى زادت في المعنى، مما يدل رمزيا على أن الشاعر يخوض حروبا كثيرة وكلها شديدة القسوة، والنزال فيها أمر عظيم، أما كلمة (الموت) فقد استعملها الشاعر ليدلل بها على أن الحرب هي الموت، فهو يلاقي الموت حين يلاقي الحرب، وقد استخدم الشاعر حرف التحقيق (قد) المسبوق بلام التأكيد دلالة على تحقق الملاقاة وتأكيدا على دخوله معترك القتال.

أما كلمة (الوَغَى) فهي اسم للحرب وتدل لغويا على الجلبة والصوت القوى، وقد استثمر الشاعر الطاقة التعبيرية لهذه الكلمة ليعبر بها عن شدة القتال، الدال عليه تضارب السيوف وصهيل الخيول ودق الدروع، وهذه المفردات الثلاثة بينها تشاكل دلالي علاقته الترادف، وهي تهدف جميعا إلى إبراز فروسية الشاعر وشجاعته من خلال تصوير الحرب التي يخوضها.

أما عن التباين الدلالي بين هذه الكلمات فيظهر في كون (الوَغَى)، والـ (غَمْرَة) يدلان على الحركة، أما (الْمَوْت) فيدل على السكون، وحين تأتي الألفاظ الدالة على الحركة ضعف الألفاظ الدالة على السكون فهذا دليل على أن الشاعر لا يستسلم للموت والهزيمة بل هو متأهب دوما للقضاء على عدوه والانتصار لذاته.

ويقع التشاكل الدلالي أيضا بين مفردات البعد الآخر من بُعْدَيْ حقل الحرب وهو حقل أدوات الحرب، ومفرداته كما وردت في اللوحة الفنية السابقة هي: السيف، والرمح، وتجمعهما بحقل أدوات الحرب علاقة الاشتمال وكل مفردة لها صور فرعية تجمعها علاقة الترادف بوصفها إحدى علاقات تداخل الحقول الدلالية. أما مفردة السيف فقد وردت في سبع صور تجمعهن علاقة الترادف، فهن جميعا من أسماء السيف:

- (لوامع) في قوله: (فيها لَوامِعُ لَوْ شَهِدْتِ زُهَاءَهَا)
- (المشرفي) في قوله: (فِيْهِمْ أَخُو ثِقَةٍ يُضَارِبُ نَازِلاً بِالمَشْرَفِيّ)
- (سيوفنا) في قوله: (وَسُيُوْفُنَا تخْلي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِ)

- (السيوف) في قوله: (تَلْقَي السُّيُوفُ بِها رُؤُوْسَ الحَنْظَلِ)
- (السيف) في قوله: (وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرْبَلِ)
- (الأبيض المقصل) في قوله: (وَنَصْلُ أَبْيَضَ مِقْصَلِ)
- (ذكر) في قوله: (ذَكَرٍ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ)

ويؤدي السياق اللغوي في هذا النموذج الشعري دورا مهما في تشكيل الدلالة وبعدها الرمزي، حيث استخدم الشاعر كلمة لوامع، بعد وصفه الحرب بكلمة غمرة، وحيث تدل كلمة غمرة على شيوع الظلام في ميدان الحرب، فتأتي السيوف اللوامع مضيئة للشاعر فلا يخطئ رقاب الأعداء فيضربها، أما كلمة (المشْرَفِي) في قوله: (يُضَارِبُ نَازِلاً بِالمشْرَفِيّ) وكلمة (سُيُوْفُنَا) في قوله: (وَسُيُوْفُنَا تَحْلي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِ) فجاءتا في سياق التقديم والتأخير؛ حيث قدَّم الشاعر الفعل في الجملة الأولى، لإبراز قوة المقاتل الفرد / الشاعر، وتكثيف الضوء عليه، وَأَخَّرَهُ في الجملة الأخرى لإبراز قوة أداة القتل الجماعي/ سيوف الجيش.

كما حرص الشاعر على إظهار قدراته القتالية عبر تكثيف المعنى في بؤرة دلالية واحدة من خلال استخدامه لمفردات متشاكلة دلاليا، حيث وصف مهاراته القتالية في استخدام السيف في أربع جمل:

- (وَسُيُوْفُنَا تَحْلي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِ)
- (تَلْقَي السُّيُوفُ بِها رُؤُوْسَ الحَنْظَلِ)
- (وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرْبَلِ)
- (ذَكَرٍ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ في الوَغَى) .

هذه الصور متشاكلة من حيث كونها دالة علي شيء واحد هو السيف، ولكنها متباينة من حيث تغاير معانيها إذ كل كلمة تدل على السيف من ناحية لكنها تضيف له وصفا خاصا من ناحية أخرى، فهي متشاكلة من ناحية الذات ومتباينة من ناحية الصفات، وقد استخدم الشاعر كل صفة مرة واحدة أما الاسم فقد استخدمه ثلاث مرات، وكون الأسماء ثابتة وراسخة أما الصفات فمتغيرة ومتبدلة فهذا يدل على رغبة الشاعر في تأكيد رسوخ فروسيته القتالية بوصفها من شيمه الدائمة وليست صفة طارئة

ومتغيرة، وهذا يفسر لماذا كان عنترة لا يقاتل بسيف إِلَّا وقد جرَّبَهُ، وبخيل إلا وقد اختبرها، فهو يقول[٧٩]:

لَا أَمْلِكُ السَّيْفَ إِلَّا قَدْ ضَرَبْتُ بِهِ وَلَا تَمُوْتُ جِيَادِيْ وَهْيَ أَغْمَارُ

أما مفردة الرمح فلها في هذه اللوحة الفنية صورتان فقط تجمعهما علاقة الترادف، وهما: كلمة (الأَسِنَّة) في قوله: (وَمَنْ يَكُنْ غَرَضًا لِأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ يَنْحَلِ)، وكلمة (رِمَاحُنَا) في قوله: (وَرِمَاحُنَا تَكِفُ النَّجِيْعَ صُدُورُهَا)، ويكمن التشاكل الدلالي هنا في تماثل أطراف الأسنة مع صدور الرماح فهما من أجزاء الرمح، واستطاع الشاعر أن يستخدم هاتين المفردتين في إظهار فروسيته دفاعا وهجوما، فهو يجعل نفسه عرضة لأطراف الرماح التي بأيدي عدوه ويكون غرضا لها، ثم من ناحية أخرى يهاجم عدوه فتقطر رماحه بدماء العدو.

والتباين الدلالي بينهما يكمن في أن طرف السنان هو أعلى شيء في السنان الذي يركب في مقدمة الرمح، وصدر الرمح هو ما يلي السنان مباشرة، وقد استثمر الشاعر هذا التباين الدلالي في إظهار تفوق قوته القتالية على قوة عدوه، فحين جعل ذاته غرضا لأطراف الأسنة فهذا يعني أن العدو يخشى القتال عن قرب فيرمي رمحه من بعيد فقد تصيب رميته أو تخطئ، أما الشاعر فيقتال عدوه عن كثب فلا يقف بعيدا ويرمي رمحه على عدوه، بل يطعن به حتى ينفذ طرف السنان وصدر الرمح في الجسد فيقطر الدم من سنان الرمح ومن صدره (وَرِمَاحُنَا تَكِفُ النَّجِيْعَ صُدُورُهَا)، فالقتال عن قرب صفة من صفات عنترة وهذا ما يفسر الملاحظة التي لاحظها محقق الديوان حين قال: " من الملاحظ أن عنترة لا يعتني بالقسي والنبال عنايته بالرمح والسيوف، وذلك تابع لطبيعة الحرب بالنبال القائمة على بعد المسافة، وهو أمر لا يعجب الأبطال؛ لذا تراه يصف القسي ناسبا استعمالها إلى قومه بعد ذكره السيوف والرماح " [٨٠] ، وهذه من سمات عنترة القتالية فهو يطعن عدوه بقوة حتى يسكن الرمح في جسده، ودليل ذلك قوله[٨١] :

وَآخَرَ مِنْهُمُ أَجْرَرْتُ رُمْحِي وَفِي البَجَلِيِّ مِعْبَلَةٌ وَقِيْعُ

فهو يقول في هذا البيت إنه طعن عدوه بالرمح فسكن فيه حتى أصبح يجر الرمح خلفه.

هكذا استطاع عنترة أن يوظف المفردات المتشاكلة دلاليا في لوحة فنية معبرة عن رمزية الفارس المثال، مُدَعِّمًا ذلك بتوظيف الجمل الفعلية الدالة على الحركية والتحول، للتعبير عن البطولة الفردية للفارس الفرد، والبطولة الجماعية لجيشه؛ أما الفردية فتظهر في الجمل الشعرية التالية:

- (كَم مِن غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا)
- (إِمَّا تَرَيْنِي قَد نَحَلْتُ)
- (غَادَرْتُهُ مُتَعَفِّرًا أَوْصَالُهُ)
- (وَلَقَدْ لَقِيْتُ الْمَوْتَ)
- (ذَكَرٍ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ)

والجماعية تظهر في الجمل الشعرية التالية:

(وَرِمَاحُنَا تَكِفُ النَّجِيْعَ صُدُورُهَا)

(وَسُيُوْفُنَا تَخْلي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِ)

يظهر هنا أن نسبة الجمل الفعلية المعبرة عن البطولة الفردية إلى نسبة الجمل الفعلية المعبرة عن البطولة الجماعية هي ٥: ٢ مما يدل على رغبة الشاعر في تكثيف صورة البطل الفرد/ الفارس الأوحد انتصارا لذاته.

ويقول عنترة بن شداد في وصف سلاحه [٨٢]:

وَسَيْفِي كَالعَقِيْقَةِ وَهو كِمْعِي ... سِلَاحِي لَا أَفَلَّ وَلَا فُطَارَا

وَكَالوَرَقِ الخِفَافِ، وذَاتُ غَرْبٍ ... تَرَى فِيْهَا عن الشِّرْعِ ازْوِرَارَا

وَمطَّرِدُ الْكُعُوبِ أَحصُ صَدْقٌ ... تَخَالُ سِنَانَهُ فِي اللَّيْلِ نَارَا

توجد في هذا النص ثلاثة تراكيب بلاغية: (وَسَيْفِي كَالعَقِيْقَةِ)، (وَكَالوَرَقِ الخِفَافِ)، (تَخَالُ سِنَانَهُ فِي اللَّيْلِ نَارَا)، ولهذه التراكيب صفة واحدة إذ جميعها تراكيب تشبيهية، وكل تركيب تكمن بين طرفي التشبيه فيه علاقات التشاكل والتباين، ففي التركيب الأول (وَسَيْفِي كَالعَقِيْقَةِ) يُشَبِّهُ الشاعر سيفه بالعقيقة وهي السحابة البيضاء التي تنشق عن البرق، ووجه التشاكل بين السيف والسحابة هو اللمعان والصفاء، فقد شبه الشاعر سيفه في لمعانه بهذه السحابة، أما وجه التباين بينهما فيكمن في وجود علاقة ضدية بين طرفي

التشبيه (السيف/السحابة) هي الموت/الحياة، فالسيف يقطر دما فهو مصدر لفناء الحياة، والسحابة تقطر ماءً فهي مصدر لميلاد الحياة من جديد، قَالَ تَعَالَى:﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴾[٨٣] ، فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن كان سيفي يُشْبِهُ السحابة في لمعانها، فإنه ليس مصدرا للحياة مثلها، بل هو مصدر لفناء أعدائي، وقتلهم، وإبادتهم.

وفي التركيب الثاني (وَكَالوَرَقِ الخِفَافِ) يُشَبِّهُ الشاعر سهامه وهي تنطلق من قوسه نحو أعدائه كالورق المتطاير في الهواء، ووجه التشاكل بينهما هو الخفة وسرعة الانطلاق، أما وجه التباين بينهما فيكمن في وجود علاقة ضدية بين طرفي التشبيه (السهام/الورق) هي القوة/الضعف، فالسهام قوية والورق ضعيف؛ لذا يظن الباحث أن الشاعر يريد أن يقول: إن سهامي تنطلق نحوكم في خفة وسرعة كانطلاق الورق في الهواء، لكن لا تظنُّوا أنها ضعيفة ضعف الورق بل هي قوية نافذة، والذي يؤكد هذا الظن أن الشاعر وصف القوس الذي تنطلق منه السهام بقوله (وذَاتُ غَرْبٍ تَرَى فِيْهَا عن الشِّرْعِ ازْوِرَارَا) أي أن القوس فيه ازورار أي ميل وانحناء عن الوتر، وهذا الميل هو الذي يعطي السهام قوة الانطلاق، فكلما كان القوس بعيدا عن الوتر كان انطلاق السهم قويا ونافذا.

وفي التركيب الثالث (تَخَالُ سِنَانَهُ فِي اللَّيْلِ نَارَا) يُشَبِّهُ الشاعر سنان رمحه بالنار، فهي صافية حادة لامعة كالنار، ووجه التباين بين سنان الرمح والنار يتمثل في علاقة ضدية تجمع بينهما هي السكون/الحركة، فسنان الرمح جامد ساكن، أما النار فهي مشتعلة في حركية مستمرة، وقد أراد الشاعر استثمار هذه العلاقة الضدية بين طرفي التشبيه (سنان الرمح/النار) لإظهار قوة رمحه، وتفوقه على قوة النار، فيظن الباحث أن المعنى الذي يقصده الشاعر هو أن ذروة قوة سنان الرمح تظهر حين ينطلق بقوة ويسكن في جسد العدو بعد طعنه به فيفنى العدو ويبقي الرمح، أما ذروة قوة النار فتظهر في حركية الاشتعال المستمرة التي تؤدي إلى فناء النار، فالرمح سكون ينتهي بالبقاء، والنار حركة تنتهي بالفناء، لذا كان رمح الشاعر أقوى من النار لتغلبه على الفناء من الوجود، وهذه من خصال الرمح المثال.

ومن لوحات وصف الحرب أيضا قوله[٨٤]:

وَصَحَابةٍ شُمِّ الأُنُوفِ بَعَثْتُهُمْ ... لَيْلًا وَقَدْ مَالَ الكَرى بِطُلَاهَا
وَسَرَيْتُ فِي وَعَثِ الظَّلامِ أَقُودُهُم ... حَتى رأَيْتُ الشَّمْسَ زَالَ ضُحَاهَا
وَلَقِيتُ في قِبَلِ الهَجِيرِ كَتِيبَةً ... فَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَارِسٍ أُولَاهَا
وَضَرَبْتُ قَرْنَيْ كَبْشِهَا فَتَجَدَّلَا ... وَحَمَلْتُ مُهْرِي وَسْطَهَا فَمَضَاهَا
حَتَّى رَأَيْتُ الخَيْلَ بَعْدَ سَوَادِها ... حُمْرَ الجُلودِ خُضِبْنَ مِنْ جَرحَاهَا
يَعْثُرْنَ في نَقْعِ النَّجِيعِ جَوافِلَا ... وَيَطأْنَ مِنْ حَمْى الوَغَى صرْعَاهَا
فَرَجَعْتُ مَحْمُودًا بِرَأْس عَظِيمِها ... وَتَرَكْتُها جَزَرًا لِمَنْ نَاوَاهَا

تحمل هذه اللوحة الفنية حقلا دلاليا هو حقل اللون، ويظهر منه ثلاثة ألوان متباينة: الأسود والأبيض والأحمر، ولكل لون رمزية إيحائية تمثل البنية العميقة الدالة؛ فاللون الأسود في مفتتح الصورة هو شفرة الترميز الدالة سيميائيا على شجاعة الفارس القائد/عنترة، إذ ينسب لذاته مبادرة السير ليلا للقاء الأعداء حين قال:(وَصَحَابةٍ شُمِّ الأُنُوفِ بَعَثْتُهُمْ لَيْلًا)، ويهزم الخوف الذي قد ينتاب ذاته وغيره حين قال: (وَسَرَيْتُ فِي وَعَثِ الظَّلامِ أَقُودُهُم)، فاسوداد الليل الحالك لا يقف حجر عثرة أمام هذه القيادة البطولية.

أما اللون الأبيض فيأتي في منتصف اللوحة وهو شفرة رمزية دالة على شيمة من شيم القائد الفارس النبيل/عنترة حين قال:

وَلَقِيتُ في قِبَلِ الهَجِيرِ كَتِيْبَةً ... فَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَارِسٍ أُولَاهَا

فالشاعر استقبل عدوه قبل الهاجرة ولم يُغِرْ عليه ليلا وذلك من نبل المحارب؛ لأنه يقاتل عدوه في وضح النهار حيث رحل سواد الليل وحل محله بياض النهار، بل ويزيد من نبله وشجاعته أنه يطعن أول فارس في مقدمة جيش العدو، وحين يكون الطعن في المقدمة، يكون الطاعن أقوى من نظيره الذي يلاقي عدوه من الخلف، هنا كان البياض رمزا للأفعال النبيلة، يقول الدكتور يوسف عليمات:" معنى البياض عند عنترة أضحى متصلا بعالم الحرب الذي يصنع الحرية والإرادة في ثقافة الإنسان الجاهلي، ولا شك في أن مفهوم البياض هنا يتعارض ومفهوم البياض في فكر النسق الجمعي، فالبياض بياض الفعل في ثقافة عنترة " [٨٥]

أما اللون الأحمر فيأتي في نهاية الصورة الفنية وكأنه مطلب الشاعر، وغاية مبتغاه، حين قال:

حَتَّى رَأَيْتُ الخَيْلَ بَعْدَ سَوَادِها حُمْرَ الجُلودِ خُضِبْنَ مِنْ جَرحَاهَا

فهو لا يرجو من قتاله إلا أن ترى عينه خيل العدو رويت جلودها السوداء بدمائها ودماء أصحابها، وطغيان اللون الأحمر/الدم على اللون الأسود/جلود الخيل كان رمزا لانتصار القائد، وعودته مرفوع الرأس قائلا:

فَرَجَعْتُ مَحْمُودًا بِرَأْس عَظِيمِها وَتَرَكْتُها جَزَرًا لِمَنْ نَاوَاهَا

ولم تكن هذه الرأس الشامخة تنال شموخها إلا بعد أن يقدم القائد ما قدم من أفعاله البطولية :(لَقِيتُ / فَطَعَنْتُ / وَضَرَبْتُ / وَحَمَلْتُ).

سيماء التشاكل والتباين في لوحة وصف الحيوان:

تظهر أنماط التشاكل والتباين في لوحة وصف الفرس مُكَثَّفَةً، يقول عنترة بن شداد واصفا فرسه[٨٦]:

وَلَرُبَّ مُشْعَلةٍ وَزَعْتُ رِعَالَهَا بِمُقَلِّصٍ نَهْدِ الْمَرَاكِلِ هَيْكَلِ
سَلِسِ المُعَذَّرِ لَاحِقٍ أَقْرَابُهُ مُتَقَلِّبٍ عَبَثًا بِفَأْسِ الْمِسْحَلِ
نَهْدِ القطاةِ كأَنَّها مِنْ صَخْرَةٍ مَلْسَاءَ يَغْشَاهَا المَسِيلُ بِمَحْفَلِ
وكَأَنَّ هَادِيه إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ جِذْعٌ أَذَلُّ وَكَانَ غيْرَ مُذَلَّلِ
وكَأَنَّ مَخْرَجَ رُوْحِهِ فِي وَجْهِهِ سِرْبَانِ كَانَا مَوْلِجَيْنِ لِجَيْأَلِ
وكَأَنَّ مَتْنَيْهِ إِذَا جَرَّدْتَهُ وَنَزَعْتَ عَنْهُ الجُلَّ مَتْنا أَيَّلِ
وَلَهُ حَوَافِرُ مُوثَقٌ تَركيْبَهَا صُمُّ النُّسُورِ كَأَنَّها من جَنْدَلِ
ولَهُ عَسِيبٌ ذو سَبِيْبٍ سَابِغٌ مِثْلُ الرِّدَاءِ على الغَنِيِّ المُفْضِلِ
سَلِسُ العِنَانِ إِلى القِتَالِ فَعَيْنُهُ قَبْلَاءُ شَاخِصَةٌ كَعَيْنِ الأَحْوَلِ
وكَأَنَّ مِشْيَتَهُ إِذَا نَهْنَهْتَهُ بالنِّكْلِ مِشْيَةُ شَارِبٍ مُسْتَعْجِلِ
فَعَلَيْهِ أَقْتَحِمُ الهِيَاجَ تَقَحُّمًا فيها وَأَنْقَضُّ انْقِضَاضَ الأَجْدَلِ

تكررت صيغة (مَفْعَل) ست مرات في هذه اللوحة الفنية: (هَيْكَلِ، مَحْفَل، جَيْأَل، جَنْدَل، الأَحْوَل، الأَجْدَل) ويظهر بين هذه المفردات المتشاكلة توافق بين الحركات والسكنات يحقق تناغما موسيقيا بديعا، ويكسب النص إيقاعا جميلا يستميل الآذان وتطرب له القلوب، ولكن التباين بين هذه المفردات المتشاكلة يظهر في أن المفردات (من الثانية حتى السادسة) جاءت لوصف أجزاء من جسد الفرس، أما المفردة الأولى فقد جاءت لوصف الجسد كاملا، فالمحفل هو المكان الأملس الذي يجري عليه الماء، وقد شبه الشاعر أرداف فرسه في نعومتها بالصخرة الملساء التي يجري عليها الماء ويجتمع عندها، والجيأل هو الضبع وقد شَبَّهَ الشاعر منخاري فرسه في سعتهما وعمقهما بجحري ضب، والجندل هو الصَّخْرة الصَّمَّاء شديدة الصلابة وقد شَبَّهَ الشاعر حوافر فرسه في صلابتها بالجندل، كما شَبَّهَ الشاعر فرسه وهو شاخص بصره بالأَحْول الذي يرى اتجاهين في الوقت ذاته، كما شَبَّهَ الشاعر انقضاض فرسه في المعركة كانقضاض الأجدل وهو النسر.

هكذا اختار الشاعر من بيئته المحيطة عناصر شَبَّهَ بها أجزاء من فرسه لوجود شَبَهٍ بينها فوجه الشَّبه بين أرداف الفرس والصَّخْرة الملساء النعومة والضخامة، ووجه الشبه بين منخاري الفرس والجيأل الاتساع والعمق، ووجه الشبه بين حوافر الفرس والجندل القوة والحدة والصلابة، ووجه الشبه بين عيني الفرس وعيني الرجل الأحول الشخوص والتحديق، ووشبه الشبه بين الفرس والنسر سرعة الانقضاض، أما حين أراد الشاعر أن يشبّه الفرس كاملا فلم يختر عنصرا من عناصر البيئة المحيطة به؛ كي يشبّه به فرسه، واكتفى بوصفه بكلمة (هَيْكَلِ) وهي تعني الضخامة واكتمال البنيان، فهل عجزت الطبيعة أن تمد الشاعر بنظير لفرسه كي يعقد بينهما علاقة التشبيه، أو أراد الشاعر أن يقول إن فرسه لا شبيه له في الكون وإن تشابهت بعض أجزائه مع عناصر كونية أخرى؟ يظنُّ الباحث أن الشاعر استثمر هذا التباين في صناعة صورة خيالية للفرس المثال.

ومن مظاهر التشاكل أيضا في هذه اللوحة الفنية تكرار صيغة اسم الفاعل، مثل: (مُشْعَلة)، (مُقَلِّص)، (مُتَقَلِّب)، (سَابِغ)، (شَاخِصَة)، (شَارِب)، وقد وَظَّفَ الشاعر هذه المفردات ليُزَيِّنَ اللوحة الجمالية التي رسمها لفرسه المثال، فوصفه بأنه مقلص أي يتسم

بالرشاقة والخفة، ووصفه بأنه متقلب أي نشيط في حركاته، واستخدم كلمة سابغ في وصف عسيب فرسه (أي عَظْمِهِ) بأنه تام كامل، كما وصف عينيه بالشخوص فهما دائبتا النظر في سمو وعلو، ووصف مشيته وهو متبختر بمشية الشارب المترنح، ويدل استخدام صيغة اسم الفاعل على ديمومة واستمرار هذه الصفات في فرسه مع ثبوتها ورسوخها فهي ليست صفات طارئة متغيرة .

أما كلمة (مُشْعَلة) فوصف بها الشاعر خيل العدو في قوله: (وَلَرُبَّ مُشْعَلةٍ وَزَعْتُ رِعَالَهَا)، فحين وجدها مشعلة أي منتشرة ومتقدمة للقتال، قال: (وَزَعْتُ رِعَالَهَا) أي كففتها وصرفتها عن القتال، وهنا يظهر التباين بين هذه المفردات حيث جميعها كانت لوصف فرس الشاعر، والمفردة الأولى فقط جاءت لوصف خيل العدو، ويدل ذلك على أن الشاعر أسهب في وصف فرسه، وأوجز في وصف خيل عدوه؛ وتفسير ذلك في ظنّ الباحث هو أن الشاعر لا يري قيمة لخيل العدو، حيث تظهر في مُخَيَّلَتِهِ ضعيفةً هزيلةً وإن كانت قويةً في ذاتها، لذا فقد تجاهلها واكتفى بوصف فرسه وإبراز مواطن القوة فيه.

ومن أكثر لوحات وصف الحيوان اشتمالا على ظاهرة التشاكل والتباين قوله[٨٧]:

تُمْسِيْ وتُصْبِحُ فَوقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ ... وَأَبِيْتُ فَوقَ سَراةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ
وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى ... نَهدٍ مَرَاكِلُهُ نَبيلِ المُحْزَمِ
هَلْ تُبْلِغَنِي دَارَهَا شَدَنِيَّةٌ ... لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ
خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى زَيَّافَةٌ ... تَقِصُ الإِكَامَ بِكُلِّ خُفٍّ مِيْثَمِ
وَكَأَنَّمَا أَقِصُ الإِكَامَ عَشِيَّةً ... بِقَرِيْبِ بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ
يَأْوِيْ إِلَى حِزَقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ ... حِزَقٌ يَمَانِيةٌ لأَعْجَمَ طُمْطُمِ
يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ ... زَوْجٌ علَى حَرَجٍ لَهُنَّ مُخَيِّمِ
صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي العُشَيْرَةِ بَيْضَهُ ... كالعَبْدِ ذِي الفَرْوِ الطَّوِيْلِ الأَصْلَمِ
شَرِبَتْ بِمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحَتْ ... زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عَنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ

يَتَمَثَّلُ حقل الحيوان في هذه اللوحة في ثلاثة حقول دلالية جزئية هي: (الخيل)، و(الإبل)، و(النعام)، وعلاقة التشاكل بين هذه الحقول الفرعية وحقل الحيوان الرئيس هي علاقة ارتباط الجزء بالكل، إذ تُعَدُّ جميعها جزءا من عالم الحيوان أحد مكونات الحيز

المكاني، أما العلاقة التي تجمع بين الحقول الثلاثة الفرعية فهي علاقة التشاكل الدلالي، إِذْ كل واحد منها يُعَدُّ عنصرا من عناصر المكان استثمره الشاعر في صناعة المعنى .

أما حقل (الخيل) فقد تبلور في هذه اللوحة عبر سبع صور هي: (سَرَاة)، و(أَدْهَم)، و(مُلْجَم)، و(سَرْج)، و(عَبْل الشَّوَى)، و(نَهد مَرَاكِلُهُ) و(نَبيل المِحْزَم)، ووجه التباين بين هذه المفردات أن (السراة، والأدهم، وعبل الشوى، ونهد المراكل، ونبيل المحزم) هي صفات أصيلة في هذا الفرس؛ فالسراة ظهره، وعبل الشوى أي قوائمه المفتولة، ونهد المراكل أي ضخم غليظ عند موضع ركل الفرس بعقبيه وهو أسفل بطنه، ونبيل المحزم أي ضخم في موضع ربط حزامه من الجوف وهو وسطه، فهو غليظ البطن ضخم الجوف، أما (الملجم، والسرج) فهما صفتان غير أصيلتين في هذا الفرس؛ فالملجم هو الفرس الذي يحيط وجهَهُ أو فاهُ لجامٌ، والسرج هو الرحل الذي يُحْمَلُ على الفرس، وكون المفردات الدالة على صفات أصيلة في هذا الفرس هي أكثر من المفردات الدالة على صفات غير أصيلة فيه يدل على عدم اهتمام الشاعر بالصفات الطارئة التي لا تسهم في رسم صورة حسية مميزة لفرسه الذي يلازمه في القتال.

وأما حقل (الإبل) فقد ظهر في هذه اللوحة عبر مفردة واحدة هي (شَدَنِيَّةٌ)، لكنها تضافرت مع أربع مفردات أخرى – من خارج هذا الحقل – وشكَّلت معهن صورة حسية حركية للناقة، هذه المفردات هي (مُصَرَّم، خَطَارَة، زَيَّافَة، زَوْرَاء) وقد أسهمت كل مفردة في تشكيل بُعْدٍ من أبعاد صورة الناقة، فأصبح لها أربعة أبعاد (القوة، والنشاط، والسرعة، والانتماء)؛ أما (مُصَرَّم) في قوله: (لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ) فهي دلالة على انقطاع اللبن من ضرعها فأضحت بذلك قوية، و(خَطَارَة) في قوله (خَطَارَةٌ غِبَّ السُّرَى) تدل على نشاطها في السير ليلا، و(زَيَّافَة) في قوله (زَيَّافَةٌ تَقِصُ الإِكَامَ بِكُلِّ خُفِّ مِيْثَمِ) تدل على سرعتها فهي تزيف كما تزيف الحمامة حين تطير بسرعة، و(زَوْرَاءَ) في قوله (زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عَنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ) تدل على أنها لا تشرب الماء من حياض عدوها.

وأما حقل (النعام) فجاء في هذه اللوحة في ست صور: أربع صور منها تتعلق بالظليم (ذكر النعام) وهي: (قَرِيْب بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ)، و(مُصَلَّمِ)، و(صَعْل)، و(قُلَّة رَأْسِه)، واثنتان متعلقتان بجماعة النعام وهما: (النَّعَام)، و(بَيْضَه)، ووجه التباين الدلالي بين مفردات الظليم هو أن المفردات الثلاثة الأولى تعبر عن صفات ملازمة للظليم؛ فقريب بين المنسمين تعني تداني عرقوبي الظليم وهي دلالة على السرعة، ومصلم تعني مقطوع الأذنين، وصعل تعني طويل العنق صغير الرأس، أما الرابعة وهي (قلة رأسه) فليست من صفات الظليم؛ لأن معناها أعلى رأس الظليم فهي جزء من جسده.

وبالموازنة بين صورة الظليم وصورة جماعة النعام في هذه اللوحة الفنية يظهر تكثيف صفات الظليم مقابل ندرة صفات جماعة النعام؛ لأن الشاعر كان مهتمًا بتصوير صفات القائد وليس صفات التابعين له، حيث تأوي جماعة النعام إلى الظليم فتتبع قُلَّةَ رَأْسِهِ وتسير خلفه، وتهتدي به،

يَأْوِيْ إِلَى حِـزَقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ حِـزَقٌ يَمَانِيـةٌ لأَعْـجَـمَ طُـمْـطُمِ
يَـتْـبَـعْـنَ قُـلَّـةَ رَأْسِـهِ وَكَأَنَّـهُ زَوْجٌ عَـلَى حَـرَجٍ لَـهُـنَّ مُـخَـيَّـمِ

والسبب وراء تكثيف صفات الظليم هو أن الشاعر عقد علاقة التشبيه بين الناقة والظليم في قوله:

وَكَـأَنَّـمَا أَقِـصُ الإِكَـامَ عَـشِيَّةً بِقَـرِيْبِ بَيْنَ المَنْسِـمَـيْـنِ مُـصَـلَّمِ

فشبَّه الناقة في سرعتها ونشاطها بسرعة الظليم ونشاطه، ودلل على سرعة الظليم بتداني عرقوبيه حين يسير، فتكثيف صفات الظليم يدل على أن الشاعر أراد أن يرسم صورة مثالية للظليم، كما رسم صورة مثالية لناقته؛ لأنه ربط بينهما بصفة واحدة وهي القيادة؛ فناقة عنترة قائدة لغيرها من النوق، والظليم قائد لجماعة النعام، فكما كانت الناقة قائدة قوية فلابد أن يكون الظليم قائدا قويا، حتى تتماثل صفات القائد في الحالتين فلا يقع خلل بين المشبه والمشبه به.

ومن لوحات وصف الحيوان لوحة وصف الناقة، يقول عنترة[٨٨]:

أَبْقَى لَهَا طُولُ السِّفَارِ مُقَـرْمَدًا سَنَـدًا وَمِثْـلَ دَعَـائِمِ الـمُـتَـخَـيِّمِ
بَرَكَتْ عَلَى مَـاءِ الـرِّدَاعِ كَأَنَّـمَا بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَـشَّ مُـهَـضَّمِ

وَكَـأَنَّ رُبًّا أَو كُـحَيْـلًا مُعْـقَدًا حَـشَّ القِيَانُ بِهِ جَـوَانِبَ قُـمْـقُـمِ
يَنْبَاعُ منْ ذِفْرى غَضُوبٍ جُـرَّةٍ زَيَّـافَـةٍ مِـثْـل الفَـنِيْـقِ المُـقْـرَمِ

من صور التشاكل في هذه اللوحة تكرار التشبيه، حيث ضمن الشاعر كل بيت من الأبيات السابقة تشبيها، فصارت أربعة تشبيهات: ففي البيت الأول شبه الشاعر الناقة في ضمورها بدعائم الخيمة، المصنوعة من الخشب، فلما كثر سفرها وزاد ارتحالها أضحت نحيفة ضامرة كالعيدان الخشبية التي تنصب عليها الخيمة، وعلاقة التشاكل بين طرفي التشبيه هي تشبيه المحسوس بالمحسوس لعلاقة التماثل الدلالي بينهما وهي النحافة الزائدة والقوة المفرطة، أما علاقة التباين بينهما فتكمن في وجود علاقة ضدية بين الناقة وعيدان الخيمة، وهي علاقة الحركة/ السكون، فالناقة في سفر دؤوب وحركية مستمرة، وهذا مصدر افتخار الشاعر بها، وعيدان الخيمة ساكنة، وفي سكونها سِرُّ فائدتها، إذ حين تثبت الدعائم في مكانها تكون الخيمة مستقرة ثابتة فتحفظ من أوى إليها، وكأن مقصد الشاعر أن ناقته تحفظه في سفرها كما تحفظ دعائم الخيمة كل من لجأ إلى الخيمة واحتمى بها، هكذا أدى التشاكل والتباين بين طرفي التشبيه المعنى ذاته الذي يقصده الشاعر وهو تمجيد ناقته وتصويرها في صورة الناقة المثال من طرفين: القوة والأمان.

وفي البيت الثاني شَبَّهَ الشاعر صوت الناقة في حنينها وهي تشرب الماء بعد طول ظمئها بالصوت الأشج الذي يصدر عن المزامير، وعلاقة التشاكل بين صوت الناقة وصوت المزامير هي تشبيه المحسوس بالمحسوس لعلاقة التماثل الدلالي بينهما وهي التعبير على الحنين، أما علاقة التباين بين صوت الناقة وصوت المزامير فتكمن في وجود علاقة ضدية بين صاحب الصوت في الطرفين فصاحب الصوت في الطرف الأول الناقة وهي كائن حي يصدر صوته بذاته ، أما صاحب الصوت في الطرف الثاني المزامير وهي كائن غير حي لا يصدر الصوت بذاته، فلا يخرج الصوت إلا إذا نفخ العازف فيها، فصوت الناقة صدى أحاسيس الناقة ومشاعرها، أما صوت المزامير فصدى أحاسيس العازف ومشاعره، والعازف هنا في هذه الصورة هو الناقة نفسها، فحين بركت على القصب/المزامير خرج صوت من القصب يشبه صوتها وهي تشرب الماء، فالذي أنشأ الصوت في الصورة واحد وإن اختلف مَخْرَجُهُ، فتوحد مُنْشِئِ الصوت وتبدل مَخْرَجِهِ يدل على تعبير الناقة عن

حنينها بصوتين مختلفين: صوت أبح خرج من جوفها، وصوت أجش خرج من القصب حين بركت عليه.

وفي البيت الثالث شبه الشاعر عرق الناقة بالقطران الأسود، ووجه التشاكل بين طرفي التشبيه هو اللون فعرق الناقة يكون أسودا عندما يخرج على جلدها، والقطران المعقد الثخين أسود اللون، يقول الزوزني في شرح هذا التشبيه: " شبَّه العرق السائل من رأسها وعنقها برُبٍّ أو قطران جُعِلَ في قمقم أوقدت عليه النار، فهو يترشح به عند الغليان، وعرق الإبل أسود لذلك شبهه بهما" [٨٩] ، أما وجه التباين بين طرفي التشبيه فيكمن في وجود علاقة ضدية بينها هي الميوعة/ الثخونة؛ فالعرق سائل خفيف مائع عندما يترشح على جلد الناقة يكون نتيجة ذوبان ما بجسدها من شحوم فتصبح ضامرة وتزيد قوتها، ومن ثمَّ تزداد قدراتها على تحمل مشاق السفر، أما القطران فمكون من مجموعة سوائل لزجة تتسم بالثخونة، وبعد غليانه يترشح على جدار القمقم فتتفكك جميع السوائل العضوية المكونة له ومن ثمَّ يُصْبِحُ ثاخنا ثقيلا، لذا يظن الباحث أن الشاعر يريد أن يقول: إن العرق الذي يخرج من جسد الناقة يقذف ما بها من شحوم ثخينة وثقيلة –كما يقذف القمقم القطران وهو ثاخن ثقيل– فتصبح الناقة ضامرة قوية وهذه من صفات الناقة المثال.

وفي البيت الرابع شبَّه الشاعر ناقته بالفحل من الإبل الذي لا يُحْمَلُ عليه ولا يُرْكَبُ لكرامته على أهله، ووجه التشاكل بين طرفي التشبيه هو اكتمال البنيان والضخامة مع الشدة (غَضُوب) والتبختر في السير مع السرعة وشدة النشاط (حُرَّة، زَيَّافَة)، أما وجه التباين بين طرفي التشبيه فيكمن في وجود علاقة ضدية بين الفحل والناقة هي النسق الذكوري/النسق الأنثوي؛ فالفحل من الإبل نسق ذكوري يحمل كل دلالات نسق الفحل الذكوري الفوقي كما سادت في ثقافة المجتمع الجاهلي، أما الناقة فهي نسق أنثوي يحمل كل دلالات المهمش الأنثوي الدوني، فحين يهب الشاعر لناقته صفات النسق الذكوري فكأنه يبتكر نسقا متحولا يعلو بها من النسق الدوني إلى النسق الفوقي، فتنال بذلك درجة الفنيق المقرم الذي لا يخضع لذل أو مهانة، وكون هذه الناقة هي ناقة الشاعر فكأن الشاعر يريد أن يهب نفسه هذه الدرجة ويرتفع من نسق العبودية المدَنَّسَةِ إلى نسق السيادة المقَدَّسَةِ.

هكذا استطاع عنترة بن شداد أن يستثمر التراكيب البلاغية وما بها من تشاكل وتباين بين طرفي التشبيه في رسم صورة للناقة المثال محاولا أن يغير بها واقعه المرير ويخرج من دائرة الاستلاب الثقافي التي وضع فيها بسبب لونه وعدم اعتراف والده بنسبه.

سيماء التشاكل والتباين في لوحة الفخر:

من اللوحات الفنية التي تتدور في فلك الفخر وتظهر فيها أنماط من التشاكل والتباين قوله[٩٠]:

عَجِبَتْ عُبَيْلَةُ مِنْ فَتًى مُتَبَذِّلِ ... عَارِيْ الأَشَاجِعِ شَاحِبٍ كَالمُنْصَلِ
شَعِثِ المَفَارِقِ مُنْهِجٍ سِرْبَالُهُ ... لَمْ يَدَّهِنْ حَوْلًا ولَمْ يَتَرَجَّلِ
لَا يَكْتَسِي إِلَّا الحَدِيْدَ إِذَا اكْتَسَى ... وكَذَاكَ كُلُّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْسِلِ
قَدْ طَالَ مَا لَبِسَ الحَدِيْدَ فَإِنَّمَا ... صَدَأُ الحَدِيْدِ بِجِلْدِهِ لَمْ يُغْسَلِ
فَتَضَاحَكَتْ عَجَبًا، وقَالَتْ قَوْلَةً ... لَا خَيْرَ فِيْكَ، كَأَنَّهَا لَمْ تَحْفِلِ
فَعَجِبْتُ مِنْها كَيْفَ زَلَّتْ عَيْنُهَا ... عَنْ مَاجِدٍ طَلْقِ اليَدَيْنِ شَمَرْدَلِ
لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ وَرَاجِعِي ... فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ

من صور التشاكل في هذه اللوحة الفنية تكرار صيغة اسم الفاعل؛ فالمفردات التي جاءت على هذه الصيغة هي: (مُتَبَذِّل، عَارِي، شَاحِب، مُنْهِج، مُغَاوِر، مُسْتَبْسِل، مَاجِد، المُتَأَمِّل)، وكل هذه الصفات هي صفات وصف الشاعر بها نفسه، وأكد ثبوتها ورسوخها فيه؛ لأنها جاءت على صيغة اسم الفاعل التي تدل على الثبوت والاستمرار، فالشاعر يلزم حالة واحدة لا يفارقها؛ فهو متبذل أي يخرج دوما للحرب، وهو عاري الأشاجع شاحب أي قليل اللحم نحيف، وهو منهج سرباله أي يرتدي ثوبا باليا، وهو مغاور مستبسل أي يرمي دوما بنفسه في الحروب، وهو ماجد أي شريف، ووجه التباين بين هذه المفردات أن جميعها صفات للشاعر عدا الصفة الأخيرة وهي (المتأمل) فلم يصف الشاعر بها نفسه، بل أراد أن تكون صفة لعبلة حين قال:

لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ وَرَاجِعِي ... فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ

فهو يريد أن تتبصر عبلة في حاله ولا تتعجل الحكم عليه، فجاءت هذه الصفة على صيغة اسم الفاعل كي يكون التأمل والتدقيق ومراجعة النظر صفات ثابتة في عبلة وليست

صفات عارضة، فإن راجعت موقفها رأت أن السخرية من الأبطال لا تجوز، كما هو سائد في ثقافة مجتمعها القبلي، يقول الدكتور عليمات: " تقوم المفارقة هنا [يقصد في هذه اللوحة] على سخرية المحبوبة عبلة/رمز النسق الاستعلائي من ضحية النسق العامل/عنترة، فالإعداد الثقافي البطولي الذي يظنه الشاعر وسيلة ناجحة لجلب اهتمام الآخر/عبلة واستمالة قلبه يصبح مجالا للهزء واللامبالاة" [٩١]

فهناك خلاف بين رؤية الشاعر لذاته، ورؤية عبلة له؛ فالهيئة الشكلية التي ظهر بها عنترة في هذه اللوحة (عبر الصفات المشكلة صرفيا في صيغة اسم الفاعل) هي عند عبلة كناية عن البؤس، والضعف عن بلوغ هيئة تجذب الأنظار، وهي عند عنترة كناية عن استعداده للحرب، وانهماكه في أعمال التدريب والقتال دفاعا عن قومه، ومرابطته وسهره على نحو متواصل لا يعرف للراحة وقتا ولا موقعا[٩٢] ، فالاختلاف بين الرؤيتين كان باعثا لعنترة كي يحاول تصحيح رؤية عبلة وإزالة الغشاوة من على عيونها، ليس بصورة مؤقتة بل بشكل مستمر ودائم، فكان اسم الفاعل (المُتَأَمِّلِ) في قوله (وَرَاجِعِي فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ) هو المؤثر القوي – في هذا النسيج اللغوي – للتعبير عن المدلول الذي قصده الشاعر وهو إقناع عبلة أن يكون ديدنها النظر للصفات الجوهرية ولا يغرها المظهر الخارجي.

وقد وظَّف الشاعر أسلوب النفي كي يؤكد ثبوت هذه الصفات واستمرارها في ذاته من خلال أربع جمل منفية هي: (لَمْ يَدَّهِنْ حَوْلًا، ولَمْ يَتَرَجَّلِ، صَدَأُ الحَدِيْدِ بِجِلْدِهِ لَمْ يُغْسَلِ، لَا يَكْتَسِي إِلَّا الحَدِيْدَ إِذَا اكْتَسَى)، ووجه التباين بين هذه الجمل أن الثلاثة الأولى منها جاء فيها النفي باستخدام حرف النفي (لم)؛ كي يؤكد عدم حدوث الحدث الوارد بعد (لم) ، فهو لا يدهن ولا يترجل ولا يغسل صدأ الحديد عن جلده، أما الرابعة فاستخدم الشاعر فيها أسلوب الاستثناء؛ لأنه لا يستطيع أن يبقي دائما بلا كساء/ سلاح، وإذا اكتسى كان الحديد/السلاح كساءه.

ومن صور التشاكل أيضا في هذه اللوحة الفنية تكرار التصغير في (عُبَيْلَة، عُبَيْل)، أما وجه التباين بينهما فهو عدم وجود الترخيم في الأولى ووجوده في الأخرى، وسبب ذلك أن الترخيم جاء في قوله (لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ) على وجه التودد لها، ومن

صور التشاكل أيضا تكرار اسم المرَّة (مصدر المرَّة) مثل: (قَـوْلَة) في قوله: (فَتَضَاحَكَتْ عَجَبًا، وقَالَتْ قَوْلَةً)، و(نَظْرَة) في قوله: (وَرَاجِعِي فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ)، ولهذا التشاكل جرس موسيقي يزين البنية الإيقاعية للوحة الفنية السابقة، أما وجه التباين بينهما فهو أن كلمة نظرة وقعت في تركيب إضافي هو (نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ)، هذا التركيب جعل النظرة وإن كانت تحدث مرة واحدة إلا أن إضافتها إلى كلمة المتأمل حول دلالتها من النظر مرة واحدة ولفترة قصيرة إلى التأمل لفترة زمنية طويلة كي تراجع المحبوبة موقفها ولا تفارق الشاعر.

ومن الأمثلة أيضا على لوحة الفخر التي يظهر فيها التشاكل والتباين قوله[٩٣]:

إِنِّي امْـرُؤٌ مِـنْ خَـيْـرِ عَـبْـسٍ مَنْصِبًا ... شَطْـرِيْ، وَأَحْـمِيْ سَائِرِيْ بِالمُنْصَلِ
إِنْ يُلْـحَقُوا أَكْـرُرْ، وَإِنْ يُسْتَلْـحَـمُـوْا ... أَشْـدُدْ، وَإِنْ يُـلْـفَـوْا بِضَنْكٍ أَنْـزِلِ
حِيْـنَ النـزول يكـونُ غَـايَـةَ مِـثْـلَنا ... وَيَـفِـرُّ كـلُّ مُـضَـلَّـلٍ مُـسْـتَـوْهِلِ
وَلَـقَـدْ أَبِيْتُ عَـلَى الطَّـوَىْ وَأَظَـلُّـهُ ... حَـتَّى أَنَـالَ بِـهِ كَـرِيْـمَ المَـأْكَـلِ
وَإِذَا الكَتِيْبَةُ أَحْـجَـمَتْ وَتَـلَاحَـظَـتْ ... أُلْفِيْتُ خَـيْـرًا مِـنْ مُـعَـمٍّ مُـخْـوَلِ
وَالْـخَيْـلُ تَـعْـلَـمُ والْفَـوَارِسُ أَنَّـنِـيْ ... فَـرَّقْـتُ جَـمْـعَهُمُ بِطَـعْـنَةِ فَيْـصَـلِ
إِذْ لَا أُبَـادِرُ فِي الـمَـضِـيْـقِ فَوَارِسِيْ ... أَو لا أُوَكَّـلُ بِـالـرَّعِـيْـلِ الأَوَّلِ
وَلَـقَـدْ غَـدَوْتُ أَمَـامَ رَايَـةِ غَـالِـبٍ ... يَـوْمَ الـهِيَاجِ وَمَا غَـدَوْتُ بِأَعْـزَلِ
بَكَـرَتْ تُـخَـوِّفُـنِـيْ الـحُـتُـوْفَ كَـأَنَّـنِيْ ... أَصْبَحْتُ عَـنْ غَرَضِ الحُتُوفِ بِمَعْزِلِ

ظهر التشاكل في هذه اللوحة الفنية عبر تكرار الجمل الشرطية : (إِنْ يُلْحَقُوا أَكْرُرْ، وَإِنْ يُسْتَلْحَمُوْا أَشْدُدْ، وَإِنْ يُلْفَوْا بِضَنْكٍ أَنْزِلِ، وَإِذَا الكَتِيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَاحَظَتْ أُلْفِيْتُ خَيْرًا مِنْ مُعَمٍّ مُخْوَلِ) والهدف من تكرار هذه الجمل الإفادة من الوظيفة الدلالية للجملة الشرطية لتأكيد المعنى وثبوت الدلالة.

وهناك نوع من التشاكل في هذه الجمل الشرطية هو تماثل أداة الشرط (إِنْ) في ثلاث جمل، في حين أن الشاعر استخدم أداة الشرط (إذا) مرة واحدة، والهدف من تكرار (إن) وعدم تكرار (إذا) هو الإفادة من الفرق الدلالي بينها لتأكيد المعنى؛ حيث تستعمل (إن) الشرطية لما يندر وقوعه، أما (إذا) الشرطية فتستعمل لما يكثر وقوعه، يقول الهاشمي في جواهر البلاغة:" الأصل عدم جزم وقطع المتكلم بوقوع الشرط في المستقبل مع (إن)

ومن ثَمَّ كثر أن تستعمل (إن) في الأحوال التي يندر وقوعها ووجب أن يتلوها لفظ المضارع لاحتمال الشك في وقوعه، بخلاف (إذا) فتستعمل بحسب أصلها في كل ما يقطع المتكلم بوقوعه في المستقبل، ومن أجل هذا لا تستعمل (إذا) إلا في الأحوال الكثيرة الوقوع ويتلوها الماضي لدلالته على الوقوع والحصول قطعاً"[٩٤]

استخدم عنترة (إن) في ثلاثة مواطن في اللوحة الفنية السابقة، وأشار بها إلى ثلاث حالات يندر حدوثها لقومه : (إِنْ يُلْحَقُوا أَكْرُرْ) أي إن يلحق بهم عدوهم أكرر لأنقذهم، (وَإِنْ يُسْتَلْحَمُوْا أَشْدُدْ) أي إن يحاط بهم من عدوهم أحمل عليهم لأخلصهم، (وَإِنْ يُلْفَوْا بِضَنْكٍ أَنْزِلِ) أي إن ضاق بهم موضعهم والْتفَّ عدوهم حولهم أنزل لأحررهم، فالشاعر وظَّف (إن) للدلالة على صعوبة حدوث ذلك لقومه ويفيد تكرارها مدحا غير مباشر لهم.

أما استخدم (إذا) في قوله: (وَإِذَا الكَتِيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَاحَظَتْ أُلْفِيْتُ خَيْرًا مِنْ مُعَمٍّ مُخْوَلِ) فيفيد التعبير عن كثرة حدوث التقهقر والإحجام الدال على جبن عدوه وخوفه الشديد وقد أكد الشاعر انتشار الرعب بين جنود كتيبة الأعداء باستخدامه الصيغة الصرفية (تفاعل) في قوله (تَلَاحَظَتْ) الدالة على انتقال الخوف من جندي إلى جندي حين رأي كل منهم الرعب في عيني غيره، فعجزوا جميعا عن الإقدام لملاقاة عنترة

ولا شك في أن تماثل المضارعة في الجمل الشرطية (إِنْ يُلْحَقُوا أَكْرُرْ، وَإِنْ يَسْتَلْحَمُوْا أَشْدُدْ، وَإِنْ يُلْفَوْا بِضَنْكٍ أَنْزِلِ) له دور دلالي واضح؛ إذ كون أفعال الشرط والجواب جميعا أفعالا مضارعة، فقد استخدمها الشاعر لإدخال الشك في حقيقة وقوع هذه الأحوال لقومه، في حين يأتي الفعل الماضي بعد (إذا) في قوله: (وَإِذَا الكَتِيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَاحَظَتْ) للدلالة على تأكيد الحال الذي أصاب عدوه وهو الرعب والجبن، وهكذا أفاد الشاعر من الطاقات التعبيرية للأدوات الشرطية والصيغ الصرفية في بناء المعنى.

ومن صور التشاكل في هذه اللوحة أيضا التشاكل بين الفعلين (أَحْمِيْ)، و(أَنَال)، في قوله: (وَأَحْمِيْ سَائِرِيْ بِالمِنْصَلِ)، و(أَنَال بِهِ كَرِيْمَ المَأْكَلِ)، فكلاهما يقع في دائرة الأفعال الماضية المتعدية، وكل منهما يُبَيِّنُ خصلة من خصال الشاعر، فالأول يُبَيِّنُ دوره في حماية ذويه، والآخر يُبَيِّنُ طيب مطعمه، لكن التباين يظهر في التركيب النحوي للجملتين، ففي الأولى قدَّم الشاعر المفعول به على شبه الجملة، وفي الأخرى قدَّم شبه

الجملة على المفعول به، وتفسير ذلك أن حماية الأهل والذود عنهم مُقَدَّمٌ عند الشاعر على طعامه وشرابه.

ويقول عنترة مفتخرا بسواد جلده وهجنة نسبه[٩٥]:

إِنّـي أَنـا عَـنْـتَـرَةُ الهَـجِينْ فَجَّ الأُنَانِ قَـدْ عَلا الأَنينْ

تُحصَدُ فيهِ الكَفُّ وَالوَتِينْ

مِنْ وَقْعِ سَيْفِيْ سَقَطَ الجَنِينْ عِـنْـدَكُـمْ مِـنْ ذَلِكَ اليَقِينْ

كانت الغاية المنشودة عند عنترة هي كسر حاجز الهجنة الذي كان عائقا يحول دون صعوده إلى مصاف السادة، وقد سعى عبر أفعاله وخصاله إلى امتلاك سمات النبل والرفعة؛ كي يكسر هذا الحاجز، ويصبح اللون الأسود شيمة يَفْتَخِرُ بها، حين تجتمع معها شيم أخرى تعضدها، وقد جمع الشاعر هذه الشيم مفتخرا بها في صورة حركية تتبلور فيها البطولة الخارقة للذات، وأهم أدوات هذه الصورة تشاكل الفعلين (عَلَا ، سَقَطَ) فكلاهما من الأفعال الماضية، أما التباين بينهما فيظهر في اختلاف دور كل منهما في رسم الصورة؛ فالفعل (علا) المحقق بـ (قد) في قوله (فَجَّ الأُنَانِ قَـدْ عَلا الأَنينْ) يصور عنصر الصوت في الصورة، حين يصرخ الجرحى ويعلو أنينهم دليلا على كثرتهم من جهة، وشدة تَأَلُّمِهُمُ من جهة أخرى، إيحاءً بقسوة البطل في عراكه معهم، أما الفعل (سقط) في قوله (مِنْ وَقْعِ سَيْفِيْ سَقَطَ الجَنِينْ) فيصور عنصر الحركة في الصورة وهي حركة سقوط مفاجئة للأجنة من الأرحام بسبب الرعب الذي أصاب النساء الحوامل من قوة هذا الفارس.

إن عناصر الصورة الحركية هنا لها تداعيات؛ فالصوت/علا الأنين يستدعي اللون الأحمر المندفع من الجرحى، والحركة/سقط الجنين تستدعي أيضا اللون الأحمر المندفع من الأرحام، وهنا تبدو البطولة الخارقة للشاعر إذ لا يكتفي بقتل أعدائه في ميدان المعركة بل يقتل أبناءهم قبل ميلادهم، ويفجع بهم نساءهم، وانتشار اللون الأحمر في هذه اللوحة الفنية أكسب النص رمزية دلالية في بنيته العميقة تتمثل في إلباس الذات حلة البطولة والفروسية، أما الفعل المضارع (تحصد) في قوله : (تُحصَدُ فيهِ الكَفُّ وَالوَتِينْ) فيمنح الصورة الحركية القتالية مما يقطع الشك في إصابة هذه البطولة – التي منحها الشاعر لذاته – بالوهن.

ويقول عنترة بن شداد في الفخر بذاته[٩٦]:

مَا اسْتَمْتُ أُنْثَى نَفْسَهَا فِي مَوْطِنٍ ... حَتَّى أُوَفِّيَ مَهْرَهَا مَوْلَاهَا
وَلَمَا رَزَأْتُ أَخَا حِفَاظ سِلْعَةً ... إِلَّا لَهُ عِنْدِيْ بِهَا مِثْلَاهَا
أَغْشَىْ فَتَاةَ الحَيّ عِنْدَ حَلِيْلِهَا ... وَإِذَا غَزَا فِي الْجَيْشِ لَا أَغْشَاهَا
وَأَغُضُّ طَرْفِيْ مَا بَدَتْ لِي جَارَتِي ... حَتَّى يُوَارِيْ جَارَتِي مَأْوَاهَا
إِنِّي امْرُؤٌ سَمْحُ الخَلِيْقَةِ مَاجِدٌ ... لَا أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَوَاهَا
وَلَئِنْ سَأَلْتَ بِذَاكَ عَبْلَةَ خَبَّرَتْ ... أَنْ لَا أُرِيْدُ مِنَ النِّسَاءِ سِوَاهَا
وَأُجِيْبُهَا إِمَّا دَعَتْ لِعَظِيْمَةٍ ... وَأُعِيْنُهَا وَأَكُفُّ عَمَّا سَاهَا

من صور التشاكل الصوتي في هذه اللوحة الفنية تكرار صوت السين، حيث جاء في عدة مفردات: (اسْتَمْتُ، نَفْسَهَا، سِلْعَة، سَمْح، النَّفْس، سَأَلْت، النِّسَاء، سوَاهَا، سَاهَا)، وتكرار صوت الهاء حيث جاء في عدة مفردات: (نَفْسَهَا، مَهْرَهَا، مَوْلَاهَا، بِهَا، مِثْلَاهَا، حَلِيْلِهَا، أَغْشَاهَا، مَأْوَاهَا، هَوَاهَا، سوَاهَا، سَاهَا)، ومخرج صوت السين التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، يقول الدكتور إبراهيم أنيس : " السين صوت رخو مهموس، يختلف بعض الاختلاف في مخرجه باختلاف اللهجات العربية، بل وباختلاف الأفراد أحيانا ... ولكن الكثرة الغالبة منا الآن ينطقون بالسين من أول اللسان (مشتركا معه طرف اللسان في بعض الأحيان) حين يكاد يلتقي بأصول الثنايا العليا ... فللنطق بالسين يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج وهو كما تقدم عند التقاء طرف اللسان بالثنايا السفلى أو العليا بحيث يكون بين اللسان والثنايا مجرى ضيق جدا يندفع خلاله الهواء فيحدث ذلك الصفير العالي " [٩٧] ، ومن صفاته أنه صوت مهموس رخو، والرخاوة –كما يعرفها الدكتور كمال بشر –: "الرخاوة بترجمة حديثة تعني الاحتكاك friction ، أي مرور الهواء من منفذ يضيق نسبيا بحيث يحدث حفيفا مسموعا " [٩٨]

يدل النصان السابقان على أن هناك معاناةً يشعر بها الناطق حين ينطق بهذا الحرف بسبب الضيق الشديد الذي يجعل خروج الهواء من الحنجرة صعبا، وتزداد هذه المعاناة عندما يتكرر صوت السين عدة مرات في مفردات متتالية، مما يدل على رغبة الشاعر في إظهار معاناته النفسية عبر النسيج الصوتي، فهو يتصف بكل هذه الصفات النبيلة التي هي من شيم الأحرار الكرام، رغم ذلك لا تصنفه قبيلته ضمن هذه الفئة، بل لا زالت تزدريه وتصنفه في فئة العبيد التي تعد نسقًا مُدَنَّسًا في ثقافتهم الجاهلية.

أما صوت الهاء فهو من الأصوات الرخوة المهموسة، يقول الدكتور إبراهيم أنيس: " الهاء صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطًا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار " [٩٩] هذا النص يدل على عدم معاناة الشاعر عند النطق بحرف الهاء لعدم وجود ضيق شديد في المخرج؛ ولاندفاع الهواء بقوة خارج الفم، وتكرار حرف الألف الذي جاء نتيجة إشباع حركة الفتح في حرف الهاء يدل على خروج آهات الشاعر مع هذا الهواء المندفع بقوة فيمثل بذلك علاجا نفسيا لما أصيب به من صراع واضطراب ناتجين عن اضطهاد قومه له.

فوجه التشابه بين السين والهاء أن كُلًّا منهما صوت مهموس رخو، لكن وجه التباين بينهما يتمثل في ضيق المخرج عند النطق بالسين، مما يؤدي لخروج الصوت بصعوبة، دلالة على المعاناة والصراع النفسي، في حين يتسع المخرج عند النطق بالهاء، مما يؤدي لخروج الصوت في يسر ولين، دلالة على الانفراج النفسي وانتهاء الصراع المتأزم، وأراد الشاعر أن تكون نهاية الصراع مزينة بانتصار ذاته فجعل قافية اللوحة الهاء المطلقة وأشبع حركتها بالألف مما يدل على رغبته في إثبات الانتصار في نهاية هذا الصراع النفسي عبر انطلاق صوته بقوة في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة.

ومن صور التشاكل النحوي في هذه اللوحة الفنية تكرار النفي حيث توجد أربع جمل منفية : (مَا اسْتَمْتُ أُنْثَى نَفْسَهَا فِي مَوْطِنٍ)، (وَإِذَا غَزَا فِي الْجَيْشِ لَا أَغْشَاهَا)، (لَا أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَوَاهَا)، (لَا أُرِيْدُ مِنَ النِّسَاءِ سِوَاهَا)، جميعها تشير إلى ما تحلى به الشاعر من خصال كريمة، لكن التباين بين هذه الجمل يظهر في أن الفعل منفي نفيا مقيدا مشروطا في الجملتين الأولى والثانية، فالشاعر لا يقرب أية أنثى إلا عبر مسار شرعي وبعد أن يوفي مولاها مهرها، وهو محافظ على صلة الرحم لكنه لا يزور امرأة في غياب زوجها، أما الجملتان الثالثة والرابعة فالفعل فيهما منفي نفيا مطلقا غير مشروط، فهو يصون نفسه دائما ولا يدعها فريسة للهوى، ولا يريد من النساء دائما سوى عبلة.

وهناك تشاكل نحوي يتمثل في تكرار الأفعال المضارعة: (أُوَفِّي، أَغْشَىْ، أَغُضُّ، أُتْبِعُ، أُرِيْدُ، أُجِيْبُهَا، أُعِيْنُهَا، أَكُفُّ)، وهذه الأفعال تدل على استمرار اتصاف عنترة بالصفات النبيلة في الحاضر وفي المستقبل فهو لا يَحِيْدُ عنها [١٠٠] ، فإذا كانت هذه الأفعال في صيغة الماضي لكان ذلك مدخلا للشك في أنه اتصف بها في الماضي فقط، ثم حَادَ عنها.

والدليل على أن الشاعر لديه رغبة في تأكيد اتصافه بهذه الصفات على الدوام وليس اتصافا مُؤَقَّتًا، أنه استخدم الحرف (حتى) الدال على انتهاء الغاية [١٠١] ، في قوله :

وَأَغُضُّ طَرْفِي مَا بَدَتْ لِي جَـارَتِي حَـتَّى يُـوَارِيْ جَـارَتِي مَـأْوَاهَـا

وفي قوله:

مَا اسْتَمْتُ أُنْثَى نَفْسَهَا فِي مَـوْطِنٍ حَتَّى أُوَفِّـي مَـهْـرَهَـا مَـوْلَاهَا

واستخدم (إذا) الظرفية الدالة على ما يستقبل من الزمان في قوله:

أَغْشَىْ فَـتَـاةَ الـحَيّ عِـنْـدَ حَـلِيْلِهَا وَإِذَا غَزَا فِي الْجَيْشِ لَا أَغْشَـاهَا

يدل النسيج اللغوي في البيت الأول على أن حتى بمعنى (إلى) والفعل بعدها منصوب بـ (أَنْ) مضمرة، والمعنى: يغض طرفه إلى أن يواري جارته مأواها، فهو مستمر في غض بصره حتى تحتمي جارته بمأوى، فلا يختلس النظر، وفي البيت الثاني يدل النسيج اللغوي على أن حتى بمعنى (إلى) والفعل بعدها منصوب بـ (أَنْ) مضمرة، والمعنى: لا يراود أنثى عن نفسها إلى أن يوفي مهرها، فبعده عن الأنثى يظل مستمرا حتى يؤدي مهرها، أما في البيت الثالث فقد استخدم الشاعر (إذا) الظرفية الدالة على ما يستقبل من الزمان، والمعنى: لا يزور فتاة الحي وقت خرج زوجها للقتال ويظل ممتنعا عن زيارتها في المستقبل حتى يرجع زوجها.

ووجه التشاكل بين هذه الأفعال أن الشاعر استخدم في جميعها حرف المضارعة (الألف)، ولم يستخدم حرف المضارعة (النون)، دلالة على تواضعه الجمّ عندما يفتخر بذاته، ووجه التباين بين هذه الأفعال هو أن جميعها ورد في اللوحة مرة واحدة، عدا الفعل (أَغْشَىْ)، فورد مرتين في قوله:

أَغْشَىْ فَـتَـاةَ الـحَيّ عِـنْـدَ حَـلِيْلِهَا وَإِذَا غَزَا فِي الْجَيْشِ لَا أَغْشَـاهَا

حيث ورد مرة مثبتا ومرة أخرى منفيا، وسبب تكرار هذا الفعل بالتحديد هو رغبة الشاعر في تأكيد التصاق هذه الصفة بذاته، بوصفها مقوما أساسيا من مقومات شخصيته، وهي الامتناع عن زيارة فتاة الحي إذا غاب عنها زوجها.

ومن الأمثلة الدالة على وجود التشاكل والتباين أيضا في لوحة الفخر ، قوله[١٠٢]:

وَفَـوَارِسٍ لِي قَـدْ عَـلِمْـتُـهُـمُ صُـبْـرٍ عَـلَى التَّكْـرَارِ والكَـلْـمِ
يَمْـشُـونَ والمَـاذِيُّ فَـوْقَـهُـمُ يَـتَـوَقَّـدُونَ تَـوَقُّـدَ الفَـحْـمِ

كَمْ مِـنْ فَـتىً فِيْهِمْ أَخِي ثِقَةٍ حُـــرٍّ أَغَـــرَّ كَـــغُـــرَّةِ الـرِّيْـــمِ
لَيْسُـوا كَـأَقْـــوَامٍ عَـلِـمْـتُـــهُـمُ سُـوْدِ الـوُجُـوْهِ كَمَعْـدِنِ البُـرْمِ

علاقات التشاكل بين طرفين تؤدي معنى ما، وعلاقات التباين بينهما تؤدي المعنى ذاته، فحين يجمع الشاعر بين طرفين في تركيب بلاغي واحد –كالتشبيه مثلا – لوجود شبه بينهما، فهو يستثمر هذا الشبه لبناء المعنى الذي يقصده، وحين يحلل الباحث علاقات التباين بين طرفي التركيب عينه يجد أنها تشير إلى المعنى ذاته الذي قصده الشاعر حين عَقَدَ المشابهة بينهما، في ضوء هذا يحاول الباحث أن يقارب علاقات التشاكل والتباين في التراكيب البلاغية الواردة في اللوحة السابقة؛ كي يكتشف دورها في صناعة المعنى

يظهر التشاكل في هذه اللوحة الفنية بين التراكيب البلاغية التالية: (يَتَوَقَّدُونَ تَوَقُّدَ الفَحْمِ)، (أَغَرَّ كَغُرَّةِ الرِّيْمِ)، (سُوْدِ الوُجُوْهِ كَمَعْدِنِ البُرْمِ)، ففي التركيب الأول شبه الشاعر الدروع التي يلبسها الفوارس وهي مضيئة لامعة – حين تسقط عليها أشعة الشمس –كضوء الجمر المشتعل، ووجه التشاكل بين طرفي التشبيه هو الضوء الساطع، ولكن التباين بينهما يظهر في وجود علاقة ضدية بين طرفي التشبيه (الجمر/الدروع) هي الفناء / البقاء، فحين يشتعل الجمر يكون منتهاه الفناء، لكن حين تشتعل الدروع ويسطع ضوؤها يكون الانتصار والبقاء، ويظن الباحث أن الشاعر يريد أن يقول: إن دروعنا تشبه الجمر وتختلف عنه في آن واحد، أما وجه الشبه فدروعنا تتوقد عند النزال، والجمر يتوقد حين تأكله النار، أما وجه الاختلاف فهو بقاء دروعنا حين ينتهي القتال مقابل فناء الجمر حين تغمد النار، وهنا تصبح الأفضلية للمشبه وليس للمشبه به، وأظن أن مقصد الشاعر هو رسم صورة لذاته فحواها أنه فارس لا يهزم، وبطل لا يقهر.

وفي التركيب الثاني (أَغَرَّ كَغُرَّةِ الرِّيْمِ) شبه الشاعر وجه الفارس الأبيض بغرة وجه الغزال، وعلاقة التشاكل بين طرفي التشبيه هي اللون الأبيض، ولكن التباين بينهما يظهر في وجود علاقة ضدية بين طرفي التشبيه (بشرة الفارس/غرة الغزال) هي علاقة الكمال / النقصان، فبياض بشرة الفارس يوحي بكمال صفاته في قانون القبيلة، فالرجل الأبيض هو السيد وهو الفارس وهو الفحل وهو الكريم وهو المقَدَّمُ، أما بياض غرة الغزال

فلا يوحي بكامل صفات الغزال، فقد تكون غُرَّتُهُ بيضاء لكنه هزيل أو مريض أو غير ذلك، ويظن الباحث أن الشاعر يريد أن يقول: إن هذا الفارس الأبيض يشبه الغزال ويختلف عنه في آن واحد فهو يشبهه في اللون ويختلف عنه في كمال الصفات، فاللون الأبيض في الفارس دليل على اجتماع خصال الفحولة فيه حسب قانونهم القبلي، أما اللون الأبيض في الغزال فليس دليلا على كمال صفاته، وهنا تصبح الأفضلية للمشبه وليس للمشبه به، وكأن هدف الشاعر هو رسم صورة مثالية للفارس الذي تعجز الطبيعة أن تقدم شبيها له

وفي التركيب الثالث (سُوْدِ الوُجُوْهِ كَمَعْدِنِ البُرْمِ) شبه الشاعر وجوه قوم قد عرفهم بالقدور التي توضع على النار ويطهى فيها الطعام، وعلاقة التشاكل بين طرفي التشبيه (وجوه القوم/القدور) هي اللون الأسود، إذ القدور حين تشتعل تحتها النيران تصبح سوداء، ولكن وجه التباين بينهما هو وجود علاقة ضدية بين طرفي التشبيه (وجوه القوم/القدور) هي علاقة السكون / الحركة، فالقدور ساكنة لا حركة فيها وفي سكونها تكمن قيمتها؛ إذ حين يتحرك القدر ويسقط يفسد الطعام وتفنى قيمته، أما القوم السود فهم في حراك مستمر لكن حراكهم لا قيمة له، حيث لا يرى الشاعر قيمة لأفعال الرجال إلا في أرض النزال (لَيْسُوا كَأَقْوَامٍ عَلِمْتُهُمُ) فلا يستوي عنده الفرسان بغيرهم، ومقصد الشاعر كما يظن الباحث هو أن هؤلاء الفوارس يشبهون القدور في شيء ويختلفون عنها في شيء آخر في آن واحد، فهم يشبهون القدور في اللون، ويختلفون عنها في أن سعيهم في الحياة لا قيمة ولا فائدة له، في حين أن سكون القدر له قيمة وفائدة، وهنا تصبح الأفضلية للمشبه به وليس للمشبه، على خلاف ما جاء في التركيبين البلاغيين السابقين.

ففي هذه اللوحة رسم الشاعر صورتين: صورة للفوارس الذين هم أقرانه في القتال، وصورة لقوم آخرين لا يجيدون فن القتال، وقد فضل الشاعر الفوارس الأبطال الذين يقاتلون معه على غيرهم، والسبب في ذلك يتضح فيما لاحظه محقق الديوان حيث قال:" البطل عنترة يتخذ أقرانه من الأبطال الذين يهرعون عند الفزع ويكثرون عند الملمات، ويسرعون وقت الغارة، وهؤلاء الأقران عناصر متمة لصورة البطل الذي يتخذ الشجعان حوله، فكأنه رئيسهم وكأنهم له جند، منه يتعلمون ولما يقصد يهدفون، وهم موضع ثقة

عنترة، ... وهو في وصفه لهم بالصفات الحميدة إنما يخص نفسه بكل هذه الصفات بصورة غير مباشرة"[١٠٣]

سيماء التشاكل والتباين في لوحة الغزل:

كان عنترة من العاشقين المحبين إلا أنه لم يكثر من شعر الغزل بشقيه العفيف والصريح وإن تَحَدَّثَ في الغزل يفارقه بعد عدة أبيات قليلة للحديث عن بطولاته ومغامراته في الحرب والنزال، ومن لوحات الغزل في ديوانه قوله[١٠٤]:

يَا شَاةَ مَا قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ ... حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ
فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي ... فَتَحَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي واعْلَمِي
قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الأَعَادِي غِرَّةً ... وَالشَّاةُ مُمْكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ
فَكَأَنَّمَا الْتَفَتَتْ بِجِيدِ جَدَايَةٍ ... رَشَأٍ مِنَ الغِزْلانِ حُرٍّ أَرْثَمِ

من صور التشاكل في هذه اللوحة الفنية تكرار كلمة (الشَّاة) مرتين في أسلوب إنشائي طلبي مرة في قوله: (يَا شَاةَ مَا قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ)، وفي أسلوب خبري مرة أخرى في قوله: (وَالشَّاةُ مُمْكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ): وفي الأسلوبين جاءت كلمة (الشَّاة) للتعريض أي التعبير بالكناية عَمَّنْ لا يريد ذكر اسمها، أما وجه التباين بينهما فيكمن في كون الأسلوب الأول يعبر عن رؤية عنترة للعالم من حوله، أما الأسلوب الآخر فيعبر عن رؤية الجارية للعالم من حولها، وشتان بين الرؤيتين؛ فعنترة يرى الشاة مستعصية على القنص، أما الجارية فترى الشاة غير مستعصية على القنص، ويستطيع أن يفوز بها الرامي، والسبب في تباين الرؤيتين هو أن عنترة يرى العالم بقلب العاشق المتخيل الذي لا يصدق أن أحدا يقترب من محبوبته ويحرمه منها، أما الجارية فترى العالم على حقيقته بلا تخيُّل ولا تَحَمُّل فهي لا تجد عائقا يمنع الصائد من صيد الشاة، هكذا فرضت عاطفة العشق على الشاعر أن يكذب الواقع ويصدق ما رسم في مُخَيِّلَتِهِ، وهذا شأن المحب فهو يرى حبيبته دوما ملك يمينه لا يقربها أحد، ثم يأتي الواقع على غرار ما رأى.

ومن صور التشاكل في هذه اللوحة قوله:

فَكَأَنَّمَا الْتَفَتَتْ بِجِيدِ جَدَايَةٍ ... رَشَأٍ مِنَ الغِزْلانِ حُرٍّ أَرْثَمِ

حيث شبَّه الشاعر عنق محبوبته بعنق الغزالة الصغيرة، ووجه التشاكل بين طرفي التشبيه هو الطول والنحافة، وقد يُفَسَّرُ هذا التشبيه على أنه تشبيه تقليدي؛ لأن تشبيه عنق المرأة بعنق الغزالة كان ديدن الشعراء، لكن التشبيه في هذه اللوحة لا يعدُّ تشبيها تقليديا موروثا؛ لأن هناك علاقة تربط بين المحبوبة والغزالة في هذه الصورة الفنية بالتحديد وهي أن كلا منهما هدف للصيد، فالمحبوبة يتربص بها الأعداء، والغزالة يتربص بها الصائد إنسانا كان أو حيوانا؛ لذلك اختار الشاعر نوعا من الغزلان وهو الغزالة الصغيرة لأنها مفضلة لدى الصيادين، حتى يؤكد إصرار الصائد على صيدها.

ومن صور التشاكل في هذه اللوحة تكرار أفعال الأمر في قوله:

فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي فَتَحَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي واعْلَمِي

حيث وردت في هذا البيت أفعال الأمر: (اذْهَبِي، فَتَحَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي، واعْلَمِي) مُكَوِّنَةً ثلاثة أساليب إنشائية طلبية، رسمت صورة حسية حركية عنصرها الرئيس هو الصوت (فَقُلْتُ لَهَا)، حيث تتكون الصورة من: الشاعر والجارية، والفاعل الوحيد في الصورة هو صوت الذات/الشاعر الذي يصدر الأوامر للآخر/الجارية، أما وجه التباين بين الأفعال الثلاثة، فيكمن في اختلاف حروف العطف الرابطة بينها، فالجملة الأولى (اذْهَبِي) خالية تماما من حروف العطف؛ إذ هي الأمر الأول الذي خرج من الذات/الشاعر موجها للآخر/الجارية، وخلوه من حروف العطف يدل على سرعة إصدار الأمر الذي يستوجب سرعة التنفيذ.

أما الجملة الثانية (فَتَحَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي) فتحتوي على الفاء العاطفة، وهي تفيد السرعة والعجلة، واختيار الشاعر للفاء مستحسن؛ لأن فعل التحسس ينجح في حالتين إذا استطاع المتحسس أن يجمع الأخبار بسرعة، وفي سرية تامة، أما الجملة الثالثة (واعْلَمِي) فتحتوي على الواو العاطفة، وفائدة الواو مطلق الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، يقول صلاح الدين الدمشقي: " الواو تدل على مطلق الجمع من غير إِشْعَار بخصوصية الْمَعِيَّة أَو التَّرْتِيب وَمعنى ذَلِك أَنَّهَا تدل على التَّشْرِيك بَين الْمَعْطُوف والمعطوف عَلَيْهِ فِي الحكم الَّذِي أسْند إِلَيْهِمَا من غير أَن يدل على أَنَّهُمَا مَعًا بِالزَّمَانِ أَو أَن أَحدهمَا قبل الآخر ... وَهَذَا قَول الْجُمْهُور من أَئِمَّة الْعَرَبيَّة وَالْأُصُول وَالْفِقْه " [١٠٥] ، يدل هذا

النص على أن الشاعر يريد من الجارية الجمع بين التحسس وجلب المعلومات عن محبوبته في وقت واحد، حتى تأتي له بالأخبار الكاملة في وقت قصير، وهنا يلاحظ الباحث وجود تناسب بين مطلع اللوحة ونهايتها حيث تتعرض محبوبته لخطر اعتداء الخصوم عليها في بداية المشهد الشعري، لهذا كان الشاعر في نهاية المشهد شغوفا لمعرفة أخبار محبوبته وهل هي في مأمن من الأعداء؟

ومن لوحات الغزل التي يظهر فيها التشاكل والتباين قوله[١٠٦]:

لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ وَرَاجِعِي ... فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ
فَلَرُبَّ أَمْلَحَ منكِ دَلًّا فَاعْلَمِي ... وَأَقَرَّ فِي الدُّنْيَا لِعَيْنِ المُجْتَلِي
وَصَلَتْ حِبَالِي بالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ ... مِنْ وُدِّهَا وَأَنَا رَخِيُّ المِطْوَلِ
يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا ... بالنَّفْسِ مَا كَادَتْ لَعَمْرُكِ تَنْجَلِي

يظهر التشاكل في تكرار أسلوب النداء مرتين: (يَا عُبَيْلُ)، (يَا عَبْلُ)، وتكرار اسم المخاطب في أسلوب النداء يدل على تلذذ الشاعر بذكر اسم محبوبته، كما يدل تكرار الترخيم على رغبة الشاعر في إظهار ولعه الشديد بعبلة وعشقه الكبير لها، لكن التباين بينهما هو تصغير المنادى في الأسلوب الأول، وعدم تصغيره في الأسلوب الآخر، وسبب اللجوء للتصغير في قوله (لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ وَرَاجِعِي) هو التودد لها، فلم يأت التصغير هنا على وجه الاحتقار والتقليل من شأن عبلة؛ لأن السياق يظهر تودد الشاعر لها حتى لا تهجره، أما سبب العدل عن التصغير في قوله (يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا) هو أن السياق يتحدث عن القتال ووصف المعركة فالشاعر لم يكن في حاجة للتودد لها كي يخبرها عن فروسيته.

ويلاحظ أن اللوحة بدأت بأسلوب النداء الذي جاء فيه التصغير، وانتهت بأسلوب النداء الذي يخلو من التصغير، وهذا يدل على أن حوار الذات/ الشاعر مع الآخر/عبلة بدأ بالتودد والحنين وانتهى بالحديث عن سمات عنترة في ميدان الحرب، حيث قطع عنترة تودده بالحديث عن مغامراته القتالية الكثيرة (يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا)، فعدم استمرار الشاعر في تودده لمحبوبته يدل على رغبته في إقناعها بقوة شخصيته، وأنها حين تفارقه لن تجني سوف الندامة والحسرة، ويعد ذلك أحد ثوابت الثقافة عند النسق

الذكوري/الفحل، فهو مؤمن – دوما – أن النسق الأنثوي/المهمش لا يجلب سوى الخسران حين يفارق النسق الذكوري/الفحل، وهذا مبني على وحدة نسقية ثقافية يتبنَّاها العقل الجمعي العربي هي أن مَأْمَنَ النسق الأنثوي في كنف النسق الذكوري.

ومن صور التشاكل في هذه الأبيات أيضا تكرار الأساليب الإنشائية الطلبية، مثل الأمر في : (وَارَاجِعِي فِيَّ البَصِيْرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ)، (فَلَرُبَّ أَمْلَحَ منكِ دَلًّا فَاعْلَمِي)، والنهي في: (لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ)، ولكن وجه التباين بينهما هو تكرار الأمر وعدم تكرار النهي، وعلَّة ذلك أن الشاعر يريد أن يمجِّد فحولته الذكورية عبر توجيه أوامر مباشرة يلزم الامتثال لها؛ لأن أسلوب الأمر يوحي أن الشاعر يطلب من محبوبته على وجه الاستعلاء والإلزام أن تراجع موقفها من مفارقتها له، أما أسلوب النهي فيوحي أن الشاعر يطلب من محبوبته على وجه الالتماس ألا تفارقه، ودليل الاستعلاء هو عدم ذكر اسم المحبوبة في جملتي الأمر، ودليل الالتماس والتودد هو ذكر اسم المحبوبة مرخما في جملة النهي (لَا تَصْرِمِيْنِي يَا عُبَيْلُ)، وحين يكون الإلزام ضعف الالتماس فهذا يدل على استعلاء الذات الذكورية / الشاعر على الذات الأنثوية / المحبوبة.

من صور التشاكل في هذه اللوحة أيضا تكرار ضمائر الرفع بشقيها المتصلة والمنفصلة، وعددها ستة ضمائر: ثلاثة منها للمتكلم، وثلاثة أخرى للمخاطب، وهذا التساوي في عدد الضمائر يدل على موازنة الشاعر بين حضور الذات/عنترة وحضور الآخر/عبلة كرافدين أساسين في المشهد الشعري الذي تصوره هذه اللوحة، أما التي للمتكلم فهي التاء في قوله (كَمْ مِنْ غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا)، وضمير المتكلم (أنا) الذي تكرر مرتين في قوله:

وَصَلَتْ حِبَالِي بالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ مِنْ وُدِّهَا وَأَنَا رَخِيُّ المِطْوَلِ

وأما التي للمخاطب فهي ياء المخاطبة في: (لَا تَصْرِمِيْنِي، رَاجِعِي، اعْلَمِي)، ووجه التباين بين ضمائر الرفع التي للمتكلم، وضمائر الرفع التي للمخاطب، هو أن ضمائر المتكلم جاءت متنوعة بين المتصلة والمنفصلة، أما ضمائر المخاطب فجاءت على صورة واحدة لا تنوع فيها فجميعها متصل، وهذا يدل على تباين في الصورة التي رسمها الشاعر لذاته والصورة التي رسمها للآخر/عبلة، فعبلة في هذا المشهد الشعري تَبَنَّتْ موقفا واحدا هو

الرغبة في مفارقة عنترة، ويدل على ذلك أيضا قول الشاعر في البيت السابق على هذه اللوحة:

فَتَضَاحَكَتْ عَجَبًا، وقَالَتْ قَوْلَةً لَا خَيْرَ فِيكَ، كَأَنَّهَا لَمْ تَحْفِلِ

مقابل هذا التوحد في الموقف يلاحظ الباحث وجود تنوع في موقف عنترة بين رفض الصرم (لَا تَصْرِمِيْنِي، رَاجِعِي، اعْلَمِي)، وقبوله مع تهديد الآخر/عبلة بعاقبة ذلك:

فَلَرُبَّ أَمْلَحَ منكِ دَلَّا فَاعْلَمِي وَأَقَرَّ فِي الدُّنْيَا لِعَيْنِ المُجْتَلِي
وَصَلَتْ حِبَالِي بالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ مِنْ وُدِّهَا وَأَنَا رَخِيُّ المِطْوَلِ

فهو يقدم نفسه لها على أنه معشوق من غيرها من النساء وتتعلق قلوبهن به، ولا مانع لديه أن يقبل عشقهن بل ويزيد فيه، فحين تصل النساء حبل وده، يرخى الحبل ويزيد في وصالهن.

ومن شعره في الغزل الصريح قوله[١٠٧]:

إِذْ تَسْتَبِيْكَ بِأَصْلَتِيٍّ نَاعِمٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيْذَ المَطْعَمِ
وَكَأَنَّمَا نَظَرَتْ بِعَيْنَيْ شَادِنٍ رَشَأٍ مِنَ الغِزْلَانِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ
وَكَأَنَّ فَأْرَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيْمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ
أَوْ رَوْضَةً أُنُفًا تَضَمَّنَ نَبْتَهَا غَيْثٌ قَلِيْلُ الدَّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ

إن وصف الجمال الحسي للمرأة لم يكن دَيْدَنَ عنترة ؛ فلا يوجد في ديوانه الشعري سوى أبيات قليلة في الغزل الصريح، والسبب في ذلك أن فكرة الجمال النسوي عند عنترة ليست فكرة حسية، فجمال المرأة عنده ليس فيما تمتلك من مقومات الجمال الشكلي الظاهري، بل فيما تمتلك من صفات خلقية تثير إعجابه، يقول محمد سعيد مولوي: " المرأة عند عنترة روح حية تمثل مظاهر الجمال وتجسدها في غلالة تفصح عن الأدب والعفة والحياء قدر ما تفصح عن الجمال" [١٠٨] ، هذه النظرة الخاصة إلى المرأة التي تبناها النسق الذكوري/عنترة تجاه النسق الأنثوي/عبلة جعلت وصفه لها في الشعر هو : " الوصف المهذب الذي يبعد عن الفحش والذي يخرج من وصف المرأة إلى أوصاف الطبيعة وغيرها بحيث تترك فكرة عن جمال المرأة مرتبطة بالشعور، ومحاطة بسياج الحشمة مع الإعجاب"[١٠٩]

وهذا يفسر لِمَ اقتصر الوصف في اللوحة السابقة على وصف جمال العين وجمال الفم فقط، حيث يوجد في هذه اللوحة ثلاثة تراكيب بلاغية تصور الجمال الحسي في هذين العضوين من جسد محبوبته: يظهر التركيب الأول في البيت الثالث من هذه اللوحة حيث شبه الشاعر رائحة فم محبوبته برائحة المسك، فهو تشبيه محسوس بمحسوس، أما التركيب الثاني فجاء في البيت الرابع حيث شبه الشاعر رائحة فم محبوبته برائحة الروضة الأنف، فهو تشبيه محسوس بمحسوس أيضا، وهذين التركيبين بينهما وجه للتشاكل وآخر للتباين؛ أما وجه التشاكل فهو تماثل المشبه في التركيبين (رائحة الفم)، ووجه التباين هو اختلاف المشبه به في التركيبين؛ ففي التركيب الأول كان المشبه به رائحة المسك، وفي التركيب الآخر كان المشبه به رائحة الروضة الأنف، وهذا يدل على انتقال الشاعر بالصورة الفنية من دائرة تصوير المحسوس الواحد بمحسوس واحد (رائحة الفم/رائحة المسك) إلى دائرة تصوير المحسوس الواحد بمحسوسات لا متناهية (رائحة الفم/الروائح المنبعثة من الروضة الأنف)، وكأن الشاعر أراد أن يقول إن فم محبوبته أضحى روضة غنَّاء كاملة النبت تنبعث منها روائح الطبيعة جميعها، ثم وصف الروضة بأنها أنف أي: لم ترع ولم يدنسها أحد، وهذه إشارة إلى الجمال الخلقي الذي اكتمل بالعفة والطهارة.

أما التركيب الثالث فجاء في البيت الثاني من اللوحة السابقة، حيث شبه الشاعر عين محبوبته في اتساعها بعين الغزال الحسن كامل البنيان، ويلاحظ الباحث أن الشاعر لا يكتفي بتشبيه عين محبوبته بعين الغزال، لكنه يعمد إلى رسم صورة فنية لهذا الغزال تُبَيِّنُ رشاقته وكمال بنيانه (رَشَأٍ مِنَ الغِزْلَانِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ) كي يشير بذلك إلى رشاقة عبلة وكمال بنيانها، كما فعل في التشبيه السابق حين شبه رائحة فم عبلة برائحة الروضة، فلم يكتفِ بذلك بل وصف الروضة نفسها بأنها روضة أنف؛ كي يشير إلى نقاء عبلة وعفتها وطهارتها.

أما وجه التباين بين التركيبين البلاغيين السابقين وبين هذا التركيب فهو توحد صفة المشبه في التراكيب الثلاثة في كونه جزءًا من أجزاء جسد عبلة (الفم، والعين)، أما المشبه به فمختلف، ففي التركيب الأول جاء المشبه به (رائحة المسك) وفي التركيب الثاني جاء المشبه به (رائحة الروض)، وكلاهما يُمْتِعُ حاسة الشَّمّ عند الشاعر، أما في التركيب الثالث

فقد جاء المشبه (رَشَأ مِنَ الغِزْلَانِ) وهو يُمْتِعُ حاسة النظر عند الشاعر؛ فيظن الباحث أن الشاعر أراد من هذه التشبيهات أن يقول: إن عبلة تُمْتِعُ حاسة النظر عنده حين يراها، وتُمْتِعُ حاسة الشَّمِّ عنده حين يَشُمُّ رائحتها، ولم يتطرق عنترة إلى وصف ما في عبلة من أوصاف يمكن أن تمتع حاسة اللمس أو حاسة التذوق عنده أو غيرها من الحواس، كما فعل الشعراء في غزلهم الصريح؛ لأنه –كما ذكر الباحث سابقا – يتحرَّج أن يخوض في ذلك؛ لأن جمال النسق الأنثوي عنده جمال معنوي ممزوج بالعفة والطهارة لا جمال حسي مفعم بالحيوية والنضارة. ومن صور التشاكل والتباين في هذه اللوحة الفنية كثرة التراكيب الوصفية: (بِأَصْلَتيٍّ نَاعِمٍ عَذْبٍ، مُقَبَّلُهُ لَذِيْذَ المِطْعَمِ، شَادِنٍ رَشَأٍ مِنَ الغِزْلَانِ، لَيْسَ بِتَوْأَمٍ، رَوْضَةً أُنُفًا، غَيْثٌ قَلِيْلُ الدَّمْنِ، لَيْسَ بِمَعْلَمِ) ، مقابل قلة التراكيب الفعلية: (إِذْ تَسْتَبِيْكَ، وَكَأَنَّمَا نَظَرَتْ، سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا، تَضَمَّنَ نَبْتَهَا)، وهذا يدل على اتسام التجربة الشعرية بالثبوت والاستقرار مقابل ضعف الحركية والتحويل، ويظن الباحث أن في ذلك دلالة على رغبة الشاعر في تأكيد الصفات التي وصف بها عبلة.

وثمة تشاكل إيقاعي يجمع هذه اللوحات الغزلية الثلاثة هو توحد حركة حرف الروي فيها وهي الكسرة، وإن تباينت هذه اللوحات في حرف الروي، فالأولى والثالثة جاء فيهما حرف الروي ميما، والثانية جاء فيها حرف الروي لاما، وهذا التشاكل الصوتي جعل النسيج الإيقاعي منسجما مع المدلول، بل ومنسجما أيضا مع الحالة الشعورية لعنترة.

الخاتمة

توصل هذا البحث إلى النتائج التالية:

- علاقات التشاكل بين طرفين تؤدي معنى ما، وعلاقات التباين بينهما تؤدي المعنى ذاته ويؤكده.
- خاصية التشاكل الإيقاعي في عتبة النص من خصائص شعر عنترة بن شداد حيث يتكرر التصريع كثيرا في مفتتح القصائد والمقطوعات مما يشكل سمفونية موسيقية رائعة تستميل النفوس وتطرب الآذان.
- تتسم اللغة الشعرية في ديوان عنترة بالتكثيف والإيجاز حيث يتكرر حذف بعض أركان الجمل الشعرية في شعره كثيرا.

- يشيع في ديوان عنترة التشاكل الصوتي من خلال تكرار الحروف المهموسة الرخوة خاصة في لوحتي الطلل والغزل، وأيضا من خلال تكرار الحروف الهوائية الرخوة مثل حروف المد خاصة في لوحة الظعن؛ مما يدل على إبراز حالة التحسر والألم والتعبير عن الآهات النفسية والآلام الوجدانية.
- رغم قصر مقدمة الوقوف على الأطلال في شعر عنترة إلا أنها تتسم بتكثيف أنماط التشاكل والتباين على مستويات البنية المختلفة.
- يكثر التشاكل الدلالي في شعر عنترة عبر حقلي الحرب واللون، وتعد أنماط التشاكل والتباين في هذين الحقلين علامات سيميائية على الصراع الداخلي الذي كانت تضطرم به نفس عنترة، ثم انتصر عليه في نهاية المطاف.
- يكثر التشاكل التركيبي عبر تكرار التراكيب الوصفية في النسيج اللغوي لشعر عنترة – خاصة – في لوحتي الطل والظعن، في حين تكثر التراكيب الفعلية في لوحتي وصف الحرب والفخر مما يدل على الحركية والتحول في هاتين اللوحتين مقابل الجمود والثبات في لوحتي الطلل والظعن.
- يكثر التكرار التصويري في لوحة وصف الحرب خاصة الصور الحسية الحركية مثل صورة الصوت الشديد الناتج عن قوة الطعن، وصورة الرماح التي تشبه حبال البئر وهي صور تعبر – مع غيرها من الصور – عن بطولة عنترة المثالية.
- تماثل الوحدات الصوتية سمة من سمات التشاكل التماثلي الإيقاعي في شعر عنترة وهذا التماثل يضفي على شعره جمالا إيقاعيا ممتعا ومؤثرا يحقق به وظيفة الامتاع والتأثير، إضافة إلى القيمة التعبيرية للتشاكل في صناعة المعنى وبناء الدلالة.
- يكثر في لوحة وصف الحرب تكرار الجمل الفعلية الدالة على الحركية والتحول للتعبير عن البطولة الفردية للفارس الفرد المثال والبطولة الجماعية للفوارس الذين هم تحت قيادته، كما اعتمد الشاعر على التشاكل والتباين في الأفعال الماضية لرسم صورة حركية لبطولته الذاتية تعبر عن رغبته في كسر حاجز الهجنة الذي وقف عائقا يحول دون وصوله إلى مصاف السادة.

- حقل اللون من الحقول الدلالية المنتشرة في شعر عنترة وهناك تشاكل دلالي بين مفردات هذا الحقل وأكثر المفردات ظهورا في شعر عنترة (الأسود/الأبيض/الأحمر) وقد استثمر الشاعر التباين الدلالي بينهم في رسم صورة فنية لونية تبدأ باللون الأسود الدال على بطولاته الحربية، واللون الأبيض الدال على خصاله الكريمة، واللون الأحمر الدال على انتصاراته في الحروب بقتال أعدائه وسيلان الدماء منهم.
- استثمر الشاعر التراكيب البلاغية التشبيهية وما بها من تشاكل وتباين بين طرفي التشبيه في رسم صورة لناقته المثال محاولا أن يغير بها واقعه المتأزم ويخرج من دائرة الاستلاب الثقافي التي وضع بها بسبب لونه وعدم اعتراف والده بنسبه.
- تباين النسيج اللغوي في شعر عنترة يعبر عن تباين الحالة الشعورية التي يتسم بها، فمثلا يستخدم الترخيم ثم يعدل عنه، ويستخدم التصغير ثم يعدل عنه في القصيدة نفسها.
- يكثر في الجمل الحوارية في شعر عنترة استعمال الأساليب الإنشائية – خاصة – أسلوب الأمر حيث يوجه الشاعر الأوامر لمحبوبته على وجه الاستعلاء، وهذا يدل على استعلاء الذات الذكورية/الشاعر على الذات الأنثوية/عبلة.

ثبت المصادر والمراجع[11]

أ- المصادر:

١- القرآن الكريم

٢- عنترة بن شداد : ديوان عنترة بن شداد بشرح الشنتمري- تحقيق محمد سعيد مولوي – المكتب الإسلامي-ط١-١٩٧٠م

ب- المراجع:

١- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية – مطبعة نهضة مصر – القاهرة – د.ت

٢- أحمد مختار عمر: علم الدلالة – عالم الكتب – القاهرة– ط٥ – ١٩٩٨م

٣- بسام بركة: معجم اللسانية (عربي-فرنسي)- مطبوعات جروس بريس- طرابلس-لبنان-ط١-١٩٨٥م

٤- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق – ترجمة عباس صادق – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط١ – ١٩٨٧م

٥- حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني ت ٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت - ط١ – ١٩٨١م
٦- حنون مبارك: دروس في السيميائيات – دار توبقال – الدار البيضاء – ط١- ١٩٨٧ م
٧- ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ت ٣٢١هـ): جمهرة اللغة – تحقيق رمزي منير بعلبكي – دار العلم للملايين – بيروت- ط١ – ١٩٨٧م
٨- ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي المتوفى ٣٢٨هـ) : - العقد الفريد - دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ - ١٤٠٤ هـ
٩- الشيخ رضي الدين الاستراباذي (رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي ت ٦٨٦هـ) : شرح الرضي لكافية ابن الحاجب – دراسة وتحقيق الدكتور حسن محمد الحفظي – مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – ط١ – ١٩٩٦م
١٠- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٧م
١١- رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة – ترجمة محمد البكري – دار الحوار – دمشق – ط٢- ١٩٨٧م
١٢- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد ت ٤٨٦ هـ) : شرح المعلقات السبع – تقديم عبد الرحمن المصطاوي – دار المعرفة – بيروت – ط٢ – ٢٠٠٤ م
١٣- ابن السراج (أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي ت ٣١٦هـ) : الأصول في النحو – تحقيق عبد الحسين الفتلي – مؤسسة الرسالة – بيروت – د. ت
١٤- أبو سعيد السكري(الإمام أبو سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري ت ٢٧٥ هـ) : شرح ديوان كعب بن زهير – طبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة – ط٣ – ٢٠٠٢م
١٥- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط١ – ١٩٨٥م
١٦- سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطقيا- ج١ -السيميوطيقا(حول بعض المفاهيم والأبعاد)- منشورات عيون – الدار البيضاء – ط٢ – د.ت
١٧- صلاح الدين الدمشقي (أبو سعيد خليل بن كيكلدي بن عبد الله الدمشقي العلائي ت ٧٦١هـ) : الفصول المفيدة في الواو المزيدة – تحقيق حسن موسى الشاعر – دار البشير – عمان – ط١ – ١٩٩٠م
١٨- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩٥م

١٩- عواد علي وآخرون: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط٢- ١٩٩٦م
٢٠- فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – دار الفكر- دمشق ، دار الفكر المعاصر – بيروت – ط٢ – ١٩٩٦م
٢١- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي : مدخل إلى علم اللغة الحديث- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة – ط١ – ١٩٨٤م
٢٢- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات – الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت – ط١ – ٢٠١٠م
٢٣- عبد القادر فدوح : دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)- ديوان المطبوعات الجزائرية – الجزائر – ط١ – ١٩٩٣ م
٢٤- الشيخ عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ت ٤٧١هـ) : أسرار البلاغة – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني- القاهرة – ط١ – ١٩٩١م
٢٥- قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي ت ٣٢٧هـ): نقد الشعر- تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية- بيروت – د.ت
٢٦- كعوان محمد: الرمز والعلامة والإشارة(المفاهيم والمجالات) – بحث منشور ضمن بحوث الملتقى الوطني الرابع :السيمياء والنص الأدبي – الذي عقد في جامعة محمد خيضر بسكرة بالجزائر خلال الفترة من ٢٨-٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦م
٢٧- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة – ترجمة حميد لحمداني وآخرين – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ط١- ١٩٨٧م
٢٨- محمد أحمد أبو الفرج: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث – دار النهضة العربية – بيروت– ط١ – ١٩٦٦م
٢٩- محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير- بحث منشور بمجلة عالم الفكر- ع٣- مجلد٢٤ – الكويت – ١٩٩٦م
٣٠- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا – دار الثقافة – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٧م
٣١- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة(دراسة ومعجم إنجليزي-عربي) – الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة – ط٣ – ٢٠٠٣م
٣٢- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط٣ – ١٩٩٢م

٣٣- مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)- المؤسسة الوطنية – الجزائر – ط١ – ٢٠٠٢ م
٣٤- المرادي (أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم المرادي المصري ت ٧٤٩هـ) : الجني الداني في حروف المعاني – تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، والأستاذ محمد نديم فاضل – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٩٩٢ م
٣٥- عبد الملك مرتاض :
- شعرية القصيدة، قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٤م
- مقامات السيوطي- منشورات اتحاد الكتاب العربي- دمشق- ط١ – ١٩٩٦م
- السبع المعلقات (مقاربة سيمائية / أنثروبولوجية لنصوصها) – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط١ – ١٩٩٩م
- نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)- دار الغرب – الجزائر – ط١ – ٢٠٠٣م
٣٦- الهاشمي (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي ت ١٣٦٢هـ):جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي – المكتبة العصرية – بيروت – ط١ – ١٩٩٩م
٣٧- يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط١ – ٢٠٠٤م

الهوامش والإحالات :

[١] – مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة – ترجمة حميد لحمداني وآخرين – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ط١– ١٩٨٧م – ص ٤٥

[٢] – راجع الدكتور محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا – دار الثقافة – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٧م – ص ٦٨

[٣] – راجع الدكتور حنون مبارك: دروس في السيميائيات – دار توبقال – الدار البيضاء – ط١– ١٩٨٧ م – ص ٥٢

[٤] – راجع مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة – ص ٧٥

[٥] – راجع عواد علي وآخرين: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط٢– ١٩٩٦م – ص٦٢

[٦] – منهم : مونان Mounin، وبويسنس Buyssens، وكرايس Grice، وبرييطو Prieto

[٧] – راجع عواد علي وآخرين: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)–ص٨٥

[٨] – راجع رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة – ترجمة محمد البكري – دار الحوار – دمشق – ط٢– ١٩٨٧م – ص ٢٨

[٩] – سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطقيا– الجزء الأول: السيميوطيقا(حول بعض المفاهيم والأبعاد)– منشورات عيون – الدار البيضاء – ط٢ – د.ت – ص ١٥

[١٠] – راجع مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)– المؤسسة الوطنية – الجزائر – ط١ – ٢٠٠٢ – ص ١٤

[١١] – الدكتور كعوان محمد: الرمز والعلامة والإشارة(المفاهيم والمجالات) – بحث منشور ضمن بحوث الملتقى الوطني الرابع :السيمياء والنص الأدبي – الذي عقد في جامعة محمد خيضر بسكرة بالجزائر خلال الفترة من ٢٨–٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦م – ص ٨

[١٢] – راجع محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير– بحث منشور بمجلة عالم الفكر– ع٣– مجلد٢٤ – الكويت – ١٩٩٦م – ص ١٩٠ ، و ص ١٩١

[١٣] – الدكتور – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط٣ – ١٩٩٢م – ص ١٩

[١٤] – راجع الدكتور عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)– دار الغرب – الجزائر – ط١ – ٢٠٠٣ – ص ٢٤٦

[١٥] – راجع الدكتور – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)– ص ٢٠

[١٦] – المرجع السابق– ص ١٩ ، و ص ٢٠

[١٧] – راجع الدكتور عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)– ص ١٣٣

[١٨] – راجع الدكتور – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)– ص ٢١

[١٩] – راجع الدكتور سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – دار الكتاب اللبناني– بيروت– ط١ – ١٩٨٥م– ص ١٥١

[٢٠] – راجع الدكتور محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة(دراسة ومعجم إنجليزي–عربي) – الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة – ط٣ – ٢٠٠٣م– ص ٤٧

[٢١] – راجع الدكتور بسام بركة: معجم اللسانية (عربي–فرنسي)– مطبوعات جروس بريس– طرابلس– لبنان–ط١–١٩٨٥م– ص ١١٦

[٢٢] – الدكتور عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٤م – ص ٤٣

[٢٣] – الدكتور محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)– ص ٢٥

[٢٤] – الدكتور عبد القادر فدوح : دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)– ديوان المطبوعات الجزائرية – الجزائر – ط١ – ١٩٩٣ – ص ٩٧

٢٥ – تعريف جماعة (**Groupe M**) لمصطلح التشاكل: " هو تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول". نقل الباحث هذا التعريف عن محمد مفتاح في كتابه: تحليل الخطاب الشعري:(استراتيجية التناص)– ص ٢١

[٢٦] – راجع الدكتور محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – ص ٢٢

[٢٧] – المرجع السابق– ص ٣٠

[٢٨] – راجع الدكتور عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)– ص ١٣٥

[٢٩] – المرجع السابق– ص ١٣٧

[٣٠] – راجع الدكتور محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص ٧١

[٣١] – الشيخ عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ت ٤٧١هـ) : أسرار البلاغة – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني– القاهرة – ط١ – ١٩٩١م – ج١ – ص ١٤٨

[٣٢] – الدكتور عبد الملك مرتاض : مقامات السيوطي– منشورات اتحاد الكتاب العربي– دمشق– ط١ – ١٩٩٦م – ص ٤٣

[٣٣] – الدكتور محمد مفتاح : تحليل الخطاب (استراتيجية التناص) – ص ٧٩

٣٤ – الدكتور فيصل الأحمر: معجم السيميائيات – الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت – ط١ – ٢٠١٠م– ص٢٤١ ، ص ٢٤٢

[٣٥] – ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي المتوفى ٣٢٨هـ) : العقد الفريد – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٤٠٤ هـ – ج ٦ – ١٨٦

[٣٦] – البيت منسوب للشاعر المخضرم كعب بن زهير في ديوانه، يراجع الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري (ت ٢٧٥ هـ) : شرح ديوان كعب بن زهير – طبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة – ط٣ – ٢٠٠٢م – ص ١٥٤

[٣٧] – عنترة بن شداد : ديوان عنترة بن شداد بشرح الشنتمري– تحقيق محمد سعيد مولوي – المكتب الإسلامي– ط١–١٩٧٠م– ص ١٨٢: ص ١٨٤

[٣٨] – الدكتور صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩٥م – ص ٢١

[٣٩] – حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني ت ٦٨٤هـ)– منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط١ – ١٩٨١م – ص٢٨٣

[٤٠] – قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي ت ٣٢٧هـ): نقد الشعر– تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية– بيروت – د.ت– ص ١٦

[٤١] – الدكتور يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط١ – ٢٠٠٤م – – ص ٣٥٨

[٤٢] – المرجع السابق – ص ٣٥٧

[٤٣] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ١٨٣ : ص ١٨٦

[٤٤] – محمد سعيد مولوي: مقدمة محقق الديوان – ص ٩١

[٤٥] – الدكتور عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها) – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط١ – ١٩٩٩م– ص ٥٩

[٤٦] – الدكتور عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)– ص ١٧٦

[٤٧] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٢٤

[٤٨] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٤٦، ص ٢٤٧

[٤٩] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٦٨

[٥٠] – عنترة بن شداد : الديوان– ص ١٨٨

[٥١] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢١٦

[٥٢] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢١٩

[٥٣] – المصدر نفسه – ص ٢٦٢ ، ص ٢٦٣

[٥٤] – راجع ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ت ٣٢١هـ): جمهرة اللغة – تحقيق رمزي منير بعلبكي – دار العلم للملايين – بيروت– ط١ – ١٩٨٧م – ج١ – ص ٤٦

[٥٥] – الدكتور رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٧م – ص ٥١

[٥٦] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٢٤٠ : ص ٢٤٢

[٥٧] – راجع الدكتور رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي – ص ٩٢

[٥٨] – المرجع السابق – ص ٩٢

[٥٩] – المرجع السابق – ص ٩٤

[٦٠] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٢٠٩، ص ٢١٠

[٦١] – الدكتور يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) –ص ٧٨

[٦٢] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٠٧

[٦٣] – محمد سعيد مولوي : مقدمة محقق الديوان – ص ٨٧

[٦٤] – الدكتور يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)– ص ٧٨ ، ص ٧٩

[٦٥] – الدكتور فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – دار الفكر– دمشق ، دار الفكر المعاصر – بيروت – ط٢ – ١٩٩٦م – ص ١٦٦

[٦٦] – محمد سعيد مولوي: مقدمة تحقيقه لديوان عنترة بن شداد – ص ٧٤

[٦٧] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢١٦، ص ٢١٧

[٦٨] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٦٩

[٦٩] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٨٣

[٧٠] – يضرب الباحث ثلاثة أمثلة تدل على كون اللون الأحمر علامة سيميائية على الفحولة؛ المثال الأول: كان النابغة الذبياني فحلا في الإبداع والنقد فكانت تضرب له في سوق عكاظ قبة من أدم حمراء، والمثال الثاني: الأغنياء نسق من أنساق الفحولة وكانت بيوتهم من الأدم الأحمر، كما أشار الزوزني في شرحه لبيت طرفة:

رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لا يُنْكِرُونَنِي وَلا أَهْلُ هذاكَ الطِّرَافِ الْمُمَدَّدِ.

فقال: الغبراء: صفة الأرض جعلت كالاسم لها، الطِّراف: البيت من الأدم، والجمع الطّروف، وكنَّى بتمديده من عِظَمه، يقول: لما أفردتني العشيرة رأيت الفقراء الذين لصقوا بالأرض من شدة الفقر لا ينكرون إحساني وإنعامي عليهم، ورأيت الأغنياء الذين لهم بيوت الأدم لا ينكرونني لاستطابتهم صحبتي ومنادمتي. راجع: الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد ت ٤٨٦ هـ): شرح المعلقات السبع – تقديم عبد الرحمن المصطاوي – دار المعرفة – بيروت – ط٢ – ٢٠٠٤ م – ص ٩١ ، ص ٩٢ ، والمثال الثالث: كانت صاحبات الرايات الحمر في الجاهلية تعلق رايات لونها أحمر طلبا للفحل من الرجال.

[٧١] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٤٤

[٧٢] – المصدر السابق– ص ٢٥١

[٧٣] – الشيخ رضي الدين الاستراباذي (رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي ت ٦٨٦هـ) : شرح الرضي لكافية ابن الحاجب – دراسة وتحقيق الدكتور حسن محمد الحفظي – مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – ط١ – ١٩٩٦م – ج١ – ص ٦٠ ، ص ٦١

[٧٤] – عنترة بن شداد: الديوان ص٢٥٥ : ص ٢٥٩

[٧٥] – الدكتور أحمد مختار عمر: علم الدلالة – عالم الكتب – القاهرة– ط٥ – ١٩٩٨م– ص٧٩

٧٦ – الدكتور عبد الفتاح عبد العليم البركاوي : مدخل إلى علم اللغة الحديث– مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة – ط١ – ١٩٨٤م – ص ١٦٥

[٧٧] – راجع جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق – ترجمة عباس صادق – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط١ – ١٩٨٧م – ص ٢١٣

٧٨ – راجع الدكتور محمد أحمد أبو الفرج: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث – دار النهضة العربية – بيروت– ط١ – ١٩٦٦م– ص ١٠

[٧٩] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٣٢٢

[٨٠] – محمد سعيد مولوي: مقدمة تحقيقه لديوان عنترة – ص ٨١، ص ٨٢

[٨١] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٢٨٥

[٨٢] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٢٣٤، ص ٢٣٥

[٨٣] – سورة الأعراف – آية ٥٧

[٨٤] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٣٠٥ : ص ٣٠٧

[٨٥] – الدكتور يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) – ص ٢٥٨

[٨٦] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٥٩ : ص ٢٦٢

[٨٧] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ١٩٨ : ص ٢٠١

[٨٨] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٤

[٨٩] – الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد ت ٤٨٦ هـ) : شرح المعلقات السبع – ص ٢١١

[٩٠] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٥٣ ، ص ٢٥٤

[٩١] – الدكتور يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا) – ص ٢٩٦

[٩٢] – راجع الدكتور فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – ص ١٥٠

[٩٣] – عنترة بن شداد : الديوان ص ٢٤٨: ص ٢٥١

[٩٤] – الهاشمي (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي ت ١٣٦٢هـ): جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – ضبط وتدقيق وتوثيق الدكتور يوسف الصميلي – المكتبة العصرية – بيروت – ط١ – ١٩٩٩م– ص ١٥١

[٩٥] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٣٢٦

[٩٦] – عنترة بن شداد: الديوان – ص ٣٠٧ ، ص ٣٠٨

[٩٧] – الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية – مطبعة نهضة مصر – القاهرة – د.ت – ص ٦٧ ، ص ٦٨

[٩٨] – الدكتور كمال بشر : علم الأصوات – دار غريب – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٠م – ص ١٢٦

[٩٩] – الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية – ص ٧٦

[١٠٠] – يقول ابن السراج : "والأفعال التي يسميها النحويون (المضارعة): هي التي في أوائلها الزوائد الأربع: الألف والتاء والياء والنون، تصلح لما أنت فيه من الزمان ولما يستقبل نحو أكل، وتأكل، ويأكل ونأكل، فجميع هذا يصلح لما أنت فيه من الزمان، ولما يستقبل، ولا دليل في لفظه على أي الزمانين تريد كما أنه لا دليل في قولك: رجل فعل كذا وكذا، أَيُّ الرجال تريد؟ حتى تبينه بشيء آخر، فإذا قلت: سيفعل أو سوف يفعل دل على أنك تريد المستقبل وترك الحاضر على لفظه؛ لأنه أولى به، إذ كانت الحقيقة إنما

هي للحاضر الموجود لا لما يتوقع أو قد مضى " – ابن السراج (أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي ت ٣١٦هـ) : الأصول في النحو – تحقيق عبد الحسين الفتلي – مؤسسة الرسالة – بيروت – د. ت – ج١ – ص ٩

[١٠١] – راجع في معاني (حتى) وأقسامها : المرادي (أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم المرادي المصري ت ٧٤٩هـ) : الجنى الداني في حروف المعاني – تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، والأستاذ محمد نديم فاضل – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٩٩٢ م – ج١ – ص ٥٤٢

[١٠٢] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٧٥ ، ص ٢٧٦

[١٠٣] – محمد سعيد مولوي : مقدمة محقق ديوان عنترة – ص ٧٥

[١٠٤] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢١٣ ، ص ٢١٤

[١٠٥] – صلاح الدين الدمشقي (أبو سعيد خليل بن كيكلدي بن عبد الله الدمشقي العلائي ت ٧٦١هـ) : الفصول المفيدة في الواو المزيدة – تحقيق حسن موسى الشاعر – دار البشير – عمان – ط١ – ١٩٩٠م – ص ٦٧

[١٠٦] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ٢٥٤، ص ٢٥٥

[١٠٧] – عنترة بن شداد : الديوان – ص ١٩٤، ص ١٩٦

[١٠٨] – محمد سعيد مولوي : مقدمة حقق ديوان عنترة – ص ٩٧

[١٠٩] – المرجع السابق – ص ٩٦

[١١٠] – لا يدخل ضمن الترتيب الكلمات التالية : (ال التعريف / كلمة ابن أو بنت / كلمة عبد / كلمة أبو / كلمة أم / لقب الدكتور / لقب الشيخ / لقب الأستاذ) – إذا كان للمؤلف أكثر من كتاب تم ترتيبها حسب تاريخ الطباعة تصاعديا