جامــعة واســط
مجلـــــة كليـــــة التربيـــة

العـدد الأربعون
الجزء الثاني / آب / ٢٠٢٠

الثنائيات الضدية في القصائد المشوبات

أ.م.د. نهى محمد عمر
جامعة الموصل / كلية الآداب
muhamohammed584@gmail.com

الملخص

يأتي البحث محاولة لرصد ودراسة بعض الثنائيات الضدية في القصائد المشوبات والتي تحمل في ذاتها تناقضاً صارخاً بين موقفين أو حالين أو تصورين يقف كل منهما في مواجهة الاخر موقف الضد من الضد وقد اتخذ هذا التضاد الواناً وصور شتى توزع ما بين المطابقة واللون والسياق وقد تواردت المفردات في شعر القصائد المشوبات كثنائيات متضادة تدور في فلك الاحداث التي يرصد تفاصيلها الشعراء مترجمة حالاتهم الشعرية المتأتية من موقف لاخر.

كلمات مفتاحية: التضاد– المطابقة – اللون– السياق– النفي

ABSTRACT

The research comes as an attempt to monitor and study some of the paradoxical duality in tainted poems paradoxical duality, which carry in themselves a sound contrast between two cases or two situations or two conceptions , each of which stands in the face of the other . The contrasts take different forms using various colors and images which were divided between conformity , color and context. The vocabulary of the poems tainted is used as opposites within the events whose details are monitored by the poet , translating their poetic coming from one position to another.

Key words: contrast – conformity - color - context – negation

توطئة

تمثل الثنائيات الضدية في حياة الانسان ظاهرة طبيعية وعاها الانسان وجعلها جزءاً من رؤيته للاخر، حيث وظف هذه الثنائيات في تواصله مع الاخر، والتعبير عن رؤيته للعلاقات القائمة بين مكنونات الوجود[١] وقد عبر الانسان عن علاقته بهذه الثنائية عبر العصور وذلك من خلال لغة الشعر القائمة على التناقض حيث تدرس مجالات شعرية تستدعي استخدام التضاد كأداة تعبيرية أولى داخلة في تكوين بنية النص وقائمة على التوتر، ويبدو تأثير هذا اللغة على الدراسات الأدبية واضحاً فـ ((اللغة الأدبية في القصيدة لا تقتضي وجود تضاد أو خلاف؛ لانها بنية متوقعة لا يمكن أن تكتسب عناصرها اللغوية المكبوتة لها قيمة من مجرد انتمائها إلى اللغة الأدبية، بينما يقوم الأسلوب الفردي على الخلاف وبناء المقابلات بغير المتوقع))[٢].

تشكل الثنائية بعداً فكرياً وانسانياً إذ ((تتخذ اشكالا شتى من العلاقات والتمثلات، لأمر بسيط وواضح، وإعادة لتشكيل العالم وفق رؤية محددة؛ لأن الحياة قائمة ومبنية على الثنائيات والأزدواج حتى اخذت طريقها إلى النصوص بكيفية من كيفيات التجلي والحضور، ويأتي التأويل التقابلي ليعيد الأشياء إلى منطلقاتها مع ما يحصل أثناء التلقي من تذوق وتأثر مع المقروء وتحول من القيم والتصورات حول العالم[٣].

وتأتي الثنائية الضدية في الكون سمة من سمات شكل الوجود، إذ شكلت الخطوط العامة لمعظم الظواهر الكونية، فالسماء والأرض والليل والنهار والذكورة والانوثة والشرق والغرب والشمال والجنوب والحضور والغياب... الخ مما جعل بعض الفلاسفة والمفكرين يروون أن هذه الثنائية بنى عليها الوجود[٤].

وقد حظيت هذه الثنائية باهتمام الباحثين منذ القديم في مختلف العصور كونها فكرة فلسفية قبل أن تكون لغوية متأصلة في النفس البشرية ومتصلة أشد الاتثال بها وقبلها بنظام الكون لتدخل عالم النقد الادبي واللغة لذا سحبت هذه الظاهرة على النقد الادبي وأصبحت مفردة من مفردات الثقافة.

ومن هؤلاء النقاد الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الذي يعد من أوائل الذين التفتوا إلى الثنائية الضدية، إذ يرى أن قانون الثنائية هو قانون الحياة المعيشية وأن مكونات الوجود تقوم على ثلاثة أمور (متفق ومختلف ومتضاد) ثم يرد هذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الاشكالي مُمَحوراً إياها حول الحركة والسكون[٥]. اما أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ) فقد ادرك ذلك من خلال النظر في المعاني والأشكال في الحياة، والتي تتشاكل وتتلاقى مهما اختلفت منابعها وتنوعت أحوالها، ورأى في ثنائية العقل والحس ظهوراً للفكر الفلسفي والأدبي، ورأى في اجتماع الحس

والعقل في الانسان دليلاً على اجتماع المتناقضات فيه فالانسان تركيبه من متناقضات[٦].

وقد اتسع مفهوم الثنائيات الضدية عند النقاد المحدثين ومنهم كولرج الذي أكد على أن المحاكاة ليست جميلة

إن لم يتحقق فيها عنصر التشابه والاختلاف معاً[٧] وتقوم نظرية الثنائية لدى (ليفي شتراوس) حول الأساطير حتى اليوم ولا تستخدم اللسانيات الالسنية، والتحليل البنيوي فكرة الثنائية الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب بل من جهة تقاليد النص ورموزه، وتتضمن فكرة الثنائيات ذاتها مركزية نظام معين أو وجوده، وتعد هذه الثنائية ثابتة ومنظمة في أعين البنويين وغير ثابتة ومحطمة مما يعد البنيويين لذلك بدراسة النظم أو البنى التي انتجتها على أمل تفسير عملها الراهن[٨].

ويرى كمال أبو ديب ((أن البنيوية ليست فلسفة وإنما طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود)) [٩] حيث ينصب اهتمامها على مفاهيم التزامن والثنائيات الضدية والإصرار على وجود العلاقات بين العلامات لا العلامات نفسها هي التي تعني، اصبح محالاً ان تعاين الوجود– الانسان والثقافة والطبيعة كما كان يعانيه الذين سبقوا البنيوية)) [١٠].

اما د.صلاح فضل فيتناول التضاد عند دراسته للاسلوبية حيث يقول ((وقيمة التضاد الاسلوبية تكمن في نظم العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين فإن يكون له أي تاثير مالم يتداع في توال لغوي وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الاسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التقابلات المستمرة في اللغة))[١١]. ومن الدراسات الحديثة ما اعتمد على المفارقة بوصفها تكنيكاً التناقض بين وضعين متقابلين بينهما نوع من التناقض حيث تستنكر الاختلاف والتفاوت بين أوضاع من شأنها التماثل والتجانس[١٢].

كما عني غريماس بدراسة الثنائيات وأثرها في بناء المعنى إذ ((وصف التقابلات إلى عدة أنواع أولاً: تقابلات محورية لا تقبل وسطاً زوج/زوجة ثانيا: تقابلات مراتبية كبير/ ثالثاً: تقابلات متناقضة متزوج/ اعزب، رابعاً: تقابلات متضادة صعد/ نزل خامساً: تقابلات تبادلية اشترى/ باع)) [١٣].

ويمكن القول ان النقاد المحدثون اعتمدوا معطيات الفكر الغربي، فهم يروون أن الثنائيات الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الادراك والثاني يظل في اللاوعي، أي: إن أحدهما مدرك واضح في السياق والأخر مضمر كامن في اللاشعور[١٤].

إن الثنائيات الضدية تساعد وبشكل كبير على التاثير بالمتلقي ((فمن وسائل الاقناع الحجة

الفعلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبين المفارقة الشاسعة بينهما فتعمل النفس على الالتصاق بالايجابي الحسن والنفور من السلبي القبيح أو المتنافرة فيثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية في التلقي، لأن الأخير يلمس هذه المقارنة وهذا التنافر ويعيشهما وهذه الاثارة تؤدي إلى التأثير والاقناع وتحقيق الغاية المرجوة ومن ثم فان التضاد يستغل اكثر وذلك لبعد الهوة بين النقيضين والشيء يعرف ضده)) [١٥]. فالتضاد عنصر هام واساس في تحقيق فاعلية وشعرية النص الادبي كون النص الادبي بنية لغوية معقدة تتشابك فيها العلاقات شكلاً ومضموناً فالتضاد هو ((مخالفة والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه)) [١٦].

وقد تجلت الثنائية في الشعر العربي عامة وفي القصائد المشوبات خاصة متخذة الواناً وصوراً شتى، اذ قدم الشعراء في صورهم الشعرية عالماً من متناقضات الصراع الوجودي عبر بنى لغوية متباينة ومتمايزة واسس رؤية مفسرة للامور المشكلة في البيئة الاجتماعية التي ينتمي اليها ولكن قبل الولوج في هذا الصراع لابد من معرفة ما هي القصائد المشوبات.

القصائد المشوبات:

المشوبات في الادب العربي هي تسمية اطلقها أبو زيد القرشي على مجموعة من القصائد جاءت في المجموعة السادسة من كتاب جمهرة اشعار العرب[١٧] وقد اختلفت الآراء حول زمن تأليف كتاب الجمهرة، بل تختلف اصلاً حول شخصية مؤلفها وعصره فابو زيد القرشي شخصية مجهولة، غير معرفة في كتب السير والتراجم القديمة كالاغاني والخزانة وغيرهما، لكن ثمة ترجمة يسيرة ذكرها محقق كتاب الجمهرة، ذكر فيها ان أبا زيد القرشي هو محمد بن أبي الخطاب القرشي وكنيته أبو زيد قيل انه من رجال القرن الثالث الهجري وجعل وفاته في (١٧٠هـ)[١٨].

انتخب القرشي تسعاً وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعراً جعلهم في سبع طبقات وجعل في كل طبقة سبعة شعراء وجاء على ثلاثة اقسام، في القسم الأول قابل بين لغة الشعر ولغة القران وفي الثانية أولية قول الشعر وفي الثالث ذكر طبقات الشعراء وعيّنهم وأورد طرفاً من اخبارهم[١٩]. جعل الطبقة الأولى أصحاب المعلقات، وفي الثانية جعل أصحاب المجمهرات، وفي الثالثة المنتقبات، والرابعة المذهبات، والخامسة لاصحاب المراثي، والسادسة لاصحاب المشوبات، وفي السابعة لاصحاب الملحمات.

انتهج أبا زيد في جمهرته نهجاً تأثر فيه بمنهج ابن سلاح الجمحي من خلال النظام الطبقي لكنه لم يلتزمه حرفياً، من خلال توسيع حدود طبعته، كما انه اهتم اولاً بانتقاء ارفع القصائد الشعرية وجعلها سبعة اقسام كما ان اختيار قصائده كان متدرجاً من العصر الجاهلي إلى الاسلامي[٢٠].

والمشوبات التي عناها تلك القصائد التي شابهها الكفر والإسلام ومثل لها بسبعة شعراء هم النابغة الجعدي وقصيدته (٧٦) بيتاً، وكعب بن زه، وعمر بن أحمر الباهلي وقصيدته (٥٢) بيتاً، وتميم بن مقيل وقصيدته التي تتكون من (٥٠) بيتاً، والقطامي وقصيدته (٥١) بيتاً، والحطيئة وقصيدته (٢٨) بيتاً.

والمشوبات هي إجابة واضحة للاثر الديني في الفن الشعري ومداه منه كما أنها تشترك مع الحضرمية في معنى الخلط وهي وثيقة أدبية صريحة حول المخضرمين[٢١].

والمشوبات هي أكثر من هذا العدد بكثير، لكن النظام السباعي هو ما دفعه إلى حصرها بهذا العدد، فضلاً عن عامل الجودة والتنويع أيضاً، فتدرج في شعراءها من الكفر والوثنية إلى الإسلام ومنهم من كان مسيحياً فاسلم كالقطامي، ويبدو ان استخدام أبا زيد القرشي للرقم (٧) كان واقعاً ضرورياً لملائمة المعلقات السبع التي أوردها في كتابه، اذ يرى المحالي ((ان العرب تستخدم العدد (٧) في مواطن التكثير؟ أو لقدسية هذا الرقم، فالايام (٧) والسنوات (٧) والطواف والسعي (٧) في الحج والعمرة....)) [٢٢].

وما يهمنا من هذه القصائد هو دراسة الثنائيات الضدية فهي مساحة عملنا ومادة بحثنا، فقد جاءت كثيراً في شعر هؤلاء الشعراء، ولاسيما في قصيدتي النابغة الجعدي والشماخ بن ضرار، وهذا ما سنوضحه في ثنايا البحث، فقد غدا التضاد قيمة بلاغية اسلوبية بما تحمله من فكر يلتمس خطواته بين القدامى والمحدثين لذا سعت هذه الدراسة إلى محاولة اكتشاف تنوع هذا الفن وتتبع دلالاته في كل نوع وقد ارتأت الباحثة تقسيم البحث إلى أربعة أنواع من التضاد وهي:

تضاد الطباق، تضاد النفي، تضاد اللون، تضاد السياق.

تضاد المطابقة

التضاد مفهوم بلاغي قديم صنفه اغلب القدماء في حقل البديع وعرفوه على انه ((الجمع بين المتضادين أي بين معنيين متقابلين في الجملة)) [٢٣] فعندما نذكر لفظة يحضر إلى الذهن مباشرة لفظة تضادهما، وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله ((ان الأشياء تزداد بياناً بالاضداد)) [٢٤]، اما ابن الاثير فيقول ((وقد جمع ارباب هذه الصناعة على ان المطابقة هي الجمع بين الشيء وضده كالسواد والبياض والليل والنهار))[٢٥] وفي هذا لا خلاف بين معنى التضاد ومعنى المطابقة.

يعد تضاد المطابقة ظاهرة بارزة في القصائد المشوبات، اذ يعبر عن دلالات تأملية وفلسفية ونفسية كالتقابل بين الحياة والموت والليل والنهار والنفع والضرر والشباب والشيخوخة وسواها))[٢٦]. وقد

د.شوقي ضيف على هذا النوع بـ(طباق الذاكرة)؛ لانه ((ليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد فهو طباق ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد)) (٢٧) ومنهم من اطلق على هذا النوع من التضاد ((بتضاد الانعكاس لوجهي الظاهر المكتوب والذهن حيث يخرج الذهن صورة تقابل التضاد اللفظي مما تلة للصورة المرسومة في العبارة المقروءة)) (٢٨)، وهذه الالفاظ لا تأتي على سبيل الصدفة أو الزينة، اذ ان الجمع بينها يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاءً ورونقاً، اذ تفتح هذه المتضادات منافذ متجددة لتقديم صور مترابطة تنبع من شعرية جديدة تستثمر في علاقاتها نحو الاختراق والاكتشاف باستحضار إمكانات الشاعر الإبداعية، والتخيلية اذ ((ان استحضار المسمى ومقابله من اهم الوسائل اللغوية والاسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة نقلاً صادقاً))(٢٩).

ويساعد التضاد على عكس موقف الذات وافعالها المتناقضة وحالاتها الفعلية ويمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية في النص(٣٠) لذلك فإن التضاد يعد عنصراً فاعلاً في تكوين الخلق الشعري وإنتاج الدلالة والخروج بالنص إلى مستوى لغة الاديب ومن ثم فإنه يجعل النص حافلاً بالشعرية التي يتخذها الناقد هدفاً لعمله اثناء ولوجه عالم النص ليلمس مفاتيحه دراسة وتحليل(٣١) اذ تحفز هذه السمة الاسلوبية الخيال وتوقظ الشعور بجمال هذا التضاد ويعد الشعر اكثر التصاقاً بالذات المبدعة واعمق انسلاخاً عن مرجعياته الواقعية فلا يكاد يربطه بالواقع الموضوعي اللا اللغة التي هي الأخرى عرضة بشكل دائم إلى الانزياح الذي يخلق فجوة واسعة بين اللغة وسياقها المعياري المعجمي أو بين الدال والمدلول(٣٢).

وقد تنوعت المطابقة في القصائد المشوبات وجاءت الفاظها الضدية متنوعة وحملت كل منها دلالات ومعاني عديدة ومن أولى ثنائيات التضاد قول النابغة الجعدي في رائيته التي القاها بين يدي رسول(٣٣):

وان جـــاء امـــر لا تطيقـــان دفعـــه فـــلا تجزعـــا ممـــا قضـــى الله واصـــبرا

ألـــم تريـــا ان الملامـــة نفعهـــا قليـــل إذا مـــا الشـــيء ولـــى وادبـــرا

الابيات تعج بالكثير من الحكم والمواعظ التي أرادها الشاعر نصيحة للإنسان من خلال توجيه الخطاب لصاحبيه، اذ نرى النابغة يخاطب صاحبيه ويحثهما على عدم الجزع من حوادث الدهر، لأن الحياة قصيرة ومليئة بالمنغصات والمكدرات وان كل ما يصيب الانسان فهو بقضاء الله وقدره ولما كان كذلك فعليه ان يصبر والا يكثر الملامة فعواقبها لا تحمد ولا تأتي بشيء أو تغير واقع بل تبعث في النفس الحزن والاسى. يدور النص في فلك الثنائيات فحملت كل منها دلالات ومعاني

عديدة ومن أولى هذه الثنائية (الجزع– الصبر)، فالشاعر أراد ان يؤكد قيمة مهمة وهي ان في الصبر الثبات والقوة وفي الجزع الضعف والانكسار، فكلما جزع الانسان زاد ضعفه وهنا تعبير عن عملية الارتباط الحاصلة بين الجزع والصبر عن طريق الاخبار من الشاعر وما يعزز هذه الثنائيات ثنائية لجوء الشاعر إلى الجملة الشرطية للوصول إلى ضرورة الصبر في مواجهة الاقدار والرضا بقضاء الله وقدره وهذا دليل على نزعة الشاعر الايمانية المتأثرة بالإسلام وكأنه بعمله هذا يحاول ان يرسم للناس الطريق الصحيح الذي يجب عليهم اتباعه.

اما الثنائية الثانية في البيت الثاني في قوله (ولى، ادبرا) اذ وقع التضاد بين ولى أي بمعنى ذهب وادبر بمعنى اقبل وهو تضاد سياقي لأن ضد الادبار هو الاقبال فجاء بكلمة ولى سياقياً لانها ملائمة لها ولم تخرج عن معناها الحقيقي، فقد أراد الشاعر ان يدعو الناس إلى نبذ كلمة لو فلا تقول لو فعلنا كذا وكذا فاللوم لا يجدي نفعاً فكل شيء في هذه الحياة زائل لا محالة وأن العتاب مهما يكون فائدته محدودة ما كان الحدث قد انتهى فهو ينتهي بانتهاء الحدث ولا يمكن ارجاع زمانه. ومما يعمق رؤية الشاعر لدلالة هذه الثنائيات هو ((تضافر عنصري الصوت والمعنى مما أدى إلى خلق جو دلالي وايقاعي قادر على الانسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب التي استطاعت ان تكشف عن حالة الانكسار النفسي والحزن العميق التي تناسبت مع القافية المكسورة[٣٤] فهذه اللوحة تطلعنا على حصيلة تفكيره العميق في أحوال الناس واعرافهم وسلوكهم ومسيرتهم في الحياة كما تدل على ما حصل عليه الشاعر من ثقافة دينية واجتماعية لعمره الطويل.

فعندما يتقدم الإنسان بالعمر تتغير مفاهيم الحياة عنده وتخف عنده حدة المعركة التي تنازعه في شبابه ويحس بوطأة السنين فيدرك ضرورة اعمال فكره في قضايا الحياة المحيطة به من خلال مواقف متأنية تعتمد التجربة وتحتكم إلى الخبرة والمعرفة الواسطة وهذا ما نجده في ثنائية الشيب والشباب عند عمر بن احمد الباهلي قائلاً[٣٥]:

بأن الشباب وافنى ضعفك الكبر لله درك أي العيش تنتظر

يبدي الشاعر هنا تحسره وتوجعه لزوال الشباب وظهور الكبر فهو صورة من صور الموت أو تجربة من تجاربه، وهذه التجربة هي التي تحقق عبر إحساس الانسان بأنه يعيش مرحلة قوامها الضعف والاحداب وتوقف الامكانية من الإحساس بالشيخوخة، وقد وقع التضاد بين (الشباب/ الكبر) اذ استخدم هذه الثنائية من خلال التصريح بالشباب لكنه لم يصرح بالمشيب انما دلت عليه دلالة قول (افنى ضعفك الكبر) فماذا يأتي بعد الشباب سوى المشيب؟ فالشاعر أراد من خلال هذه الثنائية ان يقول ان لكل مرحلة منهما ما يميزها عن الأخرى من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية فكانت

مرحلة الشباب بما فيها من مقومات كثيرة تجعل الإنسان مقبلاً على الحياة محباً لها ساعياً إلى تحقيق ما يسعى اليه من آمال وطموحات في حين كانت مرحلة الشيب مصدراً للشكوى والتعبير عما يعانيه الانسان فيها من جوانب عدة جسمية ونفسية واجتماعية فصور خوفه من الزمن الذي عاش معه وفيه واقترب به إلى حالة اليأس.

وثنائية (الشيب والشباب) نجدها عند شاعر اخر وهو النابغة الجعدي بقوله[٣٦]:

كهولاً وشباناً كأن وجوههم دنانير مما شيف في ارض قيصرا

ترسم لنا الابيات الاسى واللوعة الذين يحاول الشاعر ان يخففهما بالالتفات إلى الماضي عكس حركة الزمن في طريقه بالبشر نحو الفناء، وكأنه يفعل ذلك انما يفر من الموت فهو هنا يلتفت إلى الماضي هروباً من كابوس الحاضر المزعج وعندئذ تتبدل الحال غير الحال فيسود جو كله نشوة، ان أولئك الاصحاب كالدنانير بما توحيه كلمة الدينار من النفاسة واللمعان وهو ليس أي دينار انه دينار قيصري وقد جاءت ثنائية التضاد بين (كهولاً وشبانا) لتعزز هذا المفهوم فلفظتا الكهول والشباب تضاد استعملها الشاعر ليجمع بين الزمن الطويل الذي عمر به اهل هذه الدار وبين زمن الشباب، فالكهول صفة للشيوخ المعمرين الضعفاء والشباب صفة لقوة الشباب وعنفوانه وهاتان الصفتان تجمعان أي مجتمع ينشأ على ارض ما كما انهما يحملان دلالة زمنية لطول المدة، فالتضاد واضح في امتداد الزمن ومما يعمق دلالة هذا التضاد اختلاف موسيقى الكلمتين (كهول) فعول وشباب (مفاعيلن) فالكلمتان تنفي احداهما الأخرى كما ان الكلمتين جاءتا متعاطفتين بحرف العطف الواو مما يدل على تقبل الشاعر لمنزلته الحالية والماضية لاسيما وانه اختار لشكواه اسلوباً خفيفاً يجعله قريباً إلى النفوس اذ تحولت شكواه إلى ما يشبه الحكمة.

ومن الثنائيات الضدية الأخرى المطابقة بين (المعروف والمنكر) من ذلك قول النابغة الجعدي في مشوبته[٣٧]:

ومهما يقل فينا العدد فانهم يقولون معروفاً واخر منكرا

يبدو التناقض بارزاً في هذا النص بين (المعروف والمنكر) اذ يرسم الشاعر صورة كنائبة يؤكد من خلالها عن تمام تشربه للحكمة الإسلامية وفكرها الوسطي المعتدل القائم على الانصاف حتى مع الأعداء ففي هذه الصورة تتضح ثنائية التضاد بقوله (معروف/ منكر) وذلك حينما يؤكد ان ثمة ازدواجية تقوم عليها فلسفة الحياة، كما ان قطبي رحى الحياة ومركزيها اللذين تدور حولهما جميع حوادث الانسان وفعالياته وان الصراع بينهما ازلي قائم، وان المعروف والمنكر لما يزالاً في الكون وهما ليس الا نتاجاً رسمياً لصراع الحق والباطل، فلا سبيل لمعرفة الحق الا بوجود الباطل، كما انه

لا سبيل لمعرفة الباطل الا بوجود الحق.

وهذا ما جاء به الإسلام اذ اكد على أن ثنائية الامر بالمعروف والنهي عن المنكر من الأمور الواجبة في الدين الإسلامي بنصوص الكتاب والسنة واجماع الامة وهي من النصيحة التي هي الدين ومما يبرز هذه الثنائية في هذا البيت هو استخدامه لأسلوب الشرط الجازم بـ(مهما، يقل) مع ما في المضارعة من دلالة على التجديد والحدوث والتكرار، اذ جاء بجواب الشرط على هيئة جملة اسمية (انهم يقولون) المرتبطة بالفاء الرابطة وجوباً وكأن الشاعر أراد ان يؤكد بهذه الصورة الشعرية ان اعدائه كلما أرادوا ان يتحدثوا عنه فانهم مرغمون على عدم غمطه حقوقه، حتى ان وسموه ببعض السوء، فإن بياض افعاله ونقاء سريرته يجعل العدو يعترف قبل الصديق بفضله ومعروفه، وهذه الصورة لم تنطلق في وحي الخيال المغاير للحقيقة بل انها انبعثت من تصور أخلاقي وواقع قيمي وتعامل حقيقي تعامل مع الإسلام الحنيف حتى مع الد خصومه واشد اعدائه(٣٨).

والشاعر في خاتمة مشوبته يحاول ان يؤكد اثبات جملة من الحكم الإسلامية من خلال ثنائية التصاد بين (الحكم والجهل)، اذ يقول(٣٩):

ولا خيـــر فـــي حلـــم إذا لـــم يكـــن لـــه بـــــوادر تحمـــــي صـــــفوه ان يكـــــدرا

ولا خيـــر فـــي جهـــل إذا لـــم يكـــن لـــه حكـــــيم إذا مـــــا اوردا الامـــــر اصـــــدرا

تتكثف الثنائيات الضدية في سياقات لفظية مختلفة حاملة بنى لفظية رئيسة مثل (حكم/ جهل/ صفوة/ كدرا/ اوردا/ اصدرا) أراد منها تحقيق مجموعة من الدول في اطار التنوع في طريق المواجهة مع الحياة فهو يؤكد ان في الحلم خير كثير وان في الجهل طيش وسفه، ولعل مجيء التنكير لهذه المفردة أعطاها عمومية وشمولاً، لكنه يخالف المألوف اذ يؤكد في الجهل خير (احياناً) لكنه يتقيد ذلك لضابط العذر، ولعل هذ التقييد هو ما سمح للشاعر بإبقاء هذا البيت بلا تعديل اذ لا خلاف مع مبادئ الإسلام. وكأن الشاعر أراد بذلك ان يقول ان الحكم هو اصل فلسفة التعامل بين المسلمين بعكس الجهل، ففي الحكم سعة الصدر وقوة الاحتمال والصبر وعكسه الجهل وهو الطيش والنزوع إلى العدوان فلا فائدة من حلم إذا لم تكن له بوادر أي العضية السريعة، فلهذه البوادر أهمية وهي انها تحمى ما يحميه ويحمي صفوه عند الحاجة أي ليس هناك خير في أي جهل أو طيش إذا لم يكن هناك في المقابل شخص يمسك بالزمام يتصرف في الأمور ولا يدعها تفلت يعرف كيف يدخل الامر وكيف يخرج منه. وفي البيت تشبيه في قوله (تحمي صفوه) إذ شبه الحكم بالماء في سهولته وعذوبته والحاجة اليه وحذف المشبه الماء ورمز له شيء من لوازمه وهو الصفاء على سبيل الاستعارة

المكنية.

لقد استطاع الشاعر ان يجسد مجموعة كبيرة من الدوال ضمن اطار متشابه صوتياً وتركيباً اذ جاء البيتان متوازيان صوتياً وتركيبياً محدثاً انسجاماً صوتياً قد يحقق بفعل تراكم تلك الدول المتشابهة التي حققت حاجة شعورية يقتضيها الموقف الشعري، ويبدو ان هذا التوازن حقق ايقاعاً متناغماً مع حالة الشاعر النفسية التي تجنح إلى التوازن والاتزان ضمن حياة مليئة بالتناقضات التي لم يتنحل الشاعر عن كشفها عندما عمد إلى تقنية أخرى هي الطباق في كل من الحلم، الجهل، اوردا، اصدرا، صفوه/ كدر فهذا التوازن التركيبي منح للنص شعرية جذابة عبرت عن خلجات النفس تعبيراً عميقاً، كما ان النص كثف الدلالة من خلال استخدام التقنيات الاسلوبية المعبرة[٤٠]. والنابغة شاعر حكيم ومتزن يدعو إلى اتخاذ القرارات والتعامل مع مختلف المواجهات في الحياة بحكمة روية وأسلوب متزن.

اما الشماخ بن ضرار فيرسم في قوسه صورة شعرية قائمة على التضاد بين (البيع/ الشراء) بأسلوب حواري منمق بقوله[٤١]:

فقـــال لـــه هـــل تشـــتريها فانهـــا تبـــاع إذا بيـــع الـــتلاد الحرائـــز

فقـــال لـــه بـــايع اخـــاك ولا يكـــن لـــك اليـــوم عـــن بيـــع مـــن الـــربح لاهـــز

يصف الشماخ في هذا الحوار عملية مساومة لشراء قوس جاء بها صاحبها إلى اهل المواسم وما ان دخل السوق حتى انبرى له احد المتسوقين يساومه عليها وتبدو صورة التعامل التجاري واضحة فصاحب القوس قد مدح قوسه وأعلى من شأنها فثمنها يساوي ثمن التلاد الحرائز أي الخيل والنوق، وقد قدم الشاعر صورة ذات دلالة عميقة من خلال تشكيله ثنائية ضدية بين (البيع/ الشراء) ليبين عمق افتنانه به واخلاصه لفنه، اذ أصبحت قوسه عروساً بين القسى ودرة يفخر بها في شعره، فقد ابرز الشماخ في قوسه قدرته على التصوير الرقيق ودقة الملاحظة اذ تذوق القدماء في فن الشماخ في القوس وحفظوا ما فيه من جمال اسر وابداع باهر[٤٢] فربطه بين البيع والشراء لقوسه يعبر عن دلالة متناسبة في البنية ذلك ان قوسه غالية الثمن وبيعها هو خسارة كبيرة فهي ليست كأي قوس تباع وشرائها هو الربح في الحياة ولعل الامر الجميل في هذا الحوار انه لم يكن حواراً من طرف واحد استطاع الشماخ ان ينقل في لوحته هذه السرد من الحوار العادي إلى الحوار الداخلي وكشف لنا حقيقة هذه الشخصية وطبيعتها ثم كشف التمزق الداخلي الذي عاناه بعد ان اغراه سلطان المال.

وقد سارت الفاظ البيع والشراء بدلالات معضدة لسياق النص، اذ ((عزز صوت الراء حقه

الصياد لأنه لا يحمل بلاداً غير قوس واسهم، فلان صوت الراء خفيف على النطق كان اكثر ملائمة لهذا المعنى مما يبين ان الإيقاع الداخلي فضلاً عن اسهامه في تحقيق موسيقى خاصة للقصيدة فإنه قد اسهم في تعزيز دلالتها من خلال سياقها))[٤٣].

والشماخ بارع في وصفه للوحة الصيد فهو في موضع اخر من مشوبته يصور براعة الفارس في وصوله إلى فريسته بقوسه من ذلك قوله[٤٤]:

فما زال ينجو كل رطب ويابس وينغل حتى نالها وهو بارز

جاءت ثنائية التضاد هنا بين (رطب– يابس) فقوسه قوية بتارة باترة الحد فيما دونها من حجب وحراس فلم يدع الفارس رطباً ولا يابساً ولا ذا شوكة حتى أراده متغلغلاً في الحشا المظلم لا يأبه بما يصيبه من خدش هنا أو لطمة غصن هناك أو عرق ينزل من جبينه فينضح به ثيابه وكل ذلك للوصول إلى فريسته فما لبث ان وصل حتى وقف امامها بارزاً للشمس بعد احتجاب فراعته فانحنى عليها فأساً ذات حد ضار وكأنه عدو يشتفي من عدوه فهي صورة تشبيهية ومجازية في آن واحد، وقد جاء الفعل (ينجو–ينغل) مضارعين تعبيراً عن تلك الحيوية وذلك الجهد الذي بذله الفارس حتى وصل غصنه) ومما يعمق دلالة هذه الثنائية وصفه لصوت اللام ودلالته اذ عبر فيه عن انحراف الفارس يميناً وشمالاً كي ينجو من هذه الأشجار الملتفة، فاللام هو صوت انحراف يتسرب النفس فيه من جانب الفم إلى الخارج فكأنما انحراف عن طريقه فكذلك الفارس ينحرف يميناً وشمالاً حتى ينال غصن الشجرة[٤٥].

تبدو براعة الشماخ في وصفه هنا فقد وضعنا وجهاً لوجه اما بيئته وكأننا نعيش في قلبها اذ بث فيها صوراً من الحب واللوعة وغاص بخياله إلى أعماق النفس ليصور ما فيها من طباع مما يدل على براعته ومقدرته في التصوير.

وتتوالى الثنائيات الأخرى مثل (الاقبال/ الادبار) و(القصر/ الطول) في قول كعب بن زهير في بردته المعروفة[٤٦]:

ومـــا ســـعاد البـــين اذ رحلـــوا الا اغـــن غضـــيض الطـــرف مكحـــول

هيفـــاء مقبلـــة عجـــزاء مـــديرة لا يشـــتكي قصـــر منهـــا ولا طـــول

يشبه الشاعر في هذه الابيات صورة سعاد لحظة رحيلها بصورة غزال في صوتها غنه وفي عينيها فتور وحباء واكتحال مؤكداً هذا التشبيه بأسلوب القصر والتوكيد بالاداة الا وجاءت لغة التضاد في البيت الثاني بين (الاقبال والادبار) و(الطول/ القصر) وهنا يكمن التضاد والمقابلة في الوقت نفسه

فالتقابل هنا تقابل وتضاد واختلاف والرابط بين المتقابلين هو سعاد فالكلمات متقابلات ينفي معنى كل منهما معنى الأخرى فهما متضادات قلباً وقالباً وعندما نزن الكلمات نجدها بالجرس الموسيقي نفسه وهذا يسمى بالتضاد الايقاعي، وقد اعطى هذا التقسيم جرساً موسيقياً لابراز المعنى وايضاحه، اذ ابرز صورة كلية بما فيها من لون وحركة وصوت لينقل لنا المشهد وكأنه ماثل امامنا نراه ونسمعه، فالتضاد في الحركة واضح بين الاقبال والادبار والتضاد بالشكل بين الطول والقصر وكل ذلك لابراز جمال المحبوبة المعنوي، والشاعر هنا يستخدم رمز الانثى (سعاد) ليتجاوز بها إلى التعبير عن (قريش) ذاتها فسعاد هذه ليست مجرد امراة بل هي امه وقبيلة هذه المراة التي يتمت الشاعر وكبلته بقيودها قد غادرته ونأت عنه.

تضاد النفي

نعني بالنفي ضد الاثبات اي مطلق الظواهر التي تشير إلى ما هو معدوم مقابل ما هو موجود وبعبارة أخرى يمكن القول ان أسلوب النفي هو ((أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول وهو أسلوب نقض وانكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب خطأ مما اقتضاه ان يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النفي وباحدى طرائقه المتنوعة الاستعمال)) (٤٧).

اما أبو هلال العسكري فقد اطلق عليه السلب والايجاب بقوله ((وهو ان يبنى الكلام على نفي من جهة، واثباته من جهة أخرى أو الامر به من جهة والنهي عنه من جهة وما يجري يجري ذلك(٤٨).

ويرى الجرجاني ((ان المتقابلين بالإيجاب والسلب هما امران احدهما عدمي والأخر مطلقاً كالفروسية واللافروسية)) (٤٩).

اما السيوطي فقد جعل قسماً من اقسام الطباق واطلق عليه طباق النفي وهو ((الجمع بين مشتقين من مصدر واحد مثبت والأخر منفي أو في حكمة كالامر والنهي بمعنى ان التنافي بين اللفظين المتحدي المعنى يكون بحسب النفي والاثبات أو الامر والنهي)) (٥٠).

وقد يتصل بنية ((الاثبات والنفي بالمتكلم أو المبدع اتصال تلاحم ذا طبيعة انفصالية في الظاهر تتجسد في شكل صياغي مميز لكن هذا الانفصال لا يلغي انتماء الصياغة لمبدعها ذلك ان جملة التعامل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية والمدرك العقلي من ناحية أخرى))(٥١).

ويظهر تضاد النفي في القصائد المشوبات واضحاً بدلالات وصور مختلفة ومتعددة من ذلك قول النابغة الجعدي مفتخراً بشجاعته قائلاً(٥٢):

خليلي قد لاقيتُ ما لم تلاقيا وسيرت في الاحياء ما لم تسيرا

يصور الشاعر في هذه الابيات حياته في الإسلام وابتغاء رضوان الله بجهاده وتقواه ويأتي تضاد النفي هنا بقوله (قد لاقيت مالم تلاقيا) و(سيرت في مالم تسيرا) اذ قام التضاد على ثنائية الانتقال ما بين الضمائر (انا، انتما) أي انا والأخر والتي كثفها ايحائياً في مقابلة فنية مثلها الشاعر في المفردات لاقيت وسيرت لتتكاثف الدلالات ويتعمق في مدلولها المعنوي فالعلاقة بين الانا والأخر هي علاقة سلبية وذلك لتناقضه مع الدهر وحزنه لما لاقاه من تفاصيله التي انتهت بخلاصة تجربته من هذه الحياة فهي صورة حملت طابعه الخاص واصالته الفنية وتصوير لمشاعره واحاسيسه وتبرز نقطة الاتصال بين اللفظتين في اتجاههما وانقسامهما إلى مرجعتين منفصلتين فالضمير انا يعود على ذات الشاعر ثم يأتي ببنية النفي (لن تلاقيا) لضمير المثنى (انتما) التي جاءت انزياحاً عن السياق العام للضمير فالشاعر يتحدث عن نفسه ثم يرسل كلامه فجأة إلى المخاطب (تلاقيا) فهو خطاب موجه إلى أصدقائه أراد منه ان يخبرهم بأنه لاقى من الاهوال والمتاعب والصعاب مالم يلاقي غيره.

اما كعب بن زهير فيقدم لنا صورة من صور تضاد النفي في بردته المعروفة اذ يقول فيها[٥٣]:

فمـــا تـــدوم علـــى حـــال تكـــون بهـــا كمـــا تلـــون فـــي اثوابهـــا الغـــول

ولا تمســـك بالعهـــد الـــذي زعمـــت الا كمـــا يمســـك المـــاء الغرابيـــل

يتحدث الشاعر في هذه الابيات عن محبوبته وما خلقته في رحيلها من ألم ولوعة وشوق فهي تتمادى في هجرها وتنكرها له وتسيء في تصرفاتها معه ويتضح تضاد النفي هنا بقوله (لا تمسك/ تمسك) اذ قام هذا التضاد على انتقال ضمائر الغائب بين (هي/ هو) مما يبرز نقطة الانفصال بين اللفظتين المتضادتين في اتجاههما فاللفظتان تختلفان من حيث الجنس بين مذكر ومؤنث ولكنهما تختلفان في البعد الإنساني والأداء الوظيفي وكل ذلك ليعطي دلالة بأن محبوبته لا توفي بالعهد وتتلون في الود وما تعهده من اماني لا حقيقة لها. ينطوي البيت على تشبيه جمالي اذ يشبه صورة عدم إيفاء محبوبته بالعهد بصورة الماء في الغربال فكلاهما لا يبقيان ماء ولا وفاء ليؤكد على خيانة قريش ونقض عهدها للرسول محمد (ﷺ) ويبرئ ساحة النبي محمد (ﷺ).

وللقطامي صورة شعرية يصف فيها ناقته بالجنون قائلاً[٥٤]:

ويمشـــين زهـــواً فـــلا الاعجـــاز خاذلـــة ولا الصـــدور علـــى الاعـــداز تتكـــل

فهـــن معترضـــات والحصـــى رمـــض والـــريح ســـاكنة والظـــل معتـــدل

يتـــبعن مـــائرة العينـــين تحســـبها مجنونـــة أو تـــرى مـــا لا تـــرى الابـــل

تنطوي الابيات على اكثر من تضاد يبدأ في البيت الأول الطباق بين (الاعجاز/الصدور) اذ يصف مشية الابل بأنها راهية على هيئتها ورسلها يتبع بعضها أي الصدر والاعجاز لا تخذل اعجازها صدورها ويستمر الشاعر في وصفه للابل اذ يصف مشهداً للنوق حين يسلم هذا القطيع من الابل انقياده إلى ناقة سامية العينين ولعل ما يلفت النظر نحو هذه الناقة أو السامية التي تشرئب بعينيها وتمعن في رفع محاجرها وتثبيتها على هذه الحالة فكل من يشهد ذلك يفزع من نشاطها وينسبه إلى الجنون وهي ناقة لم يعيبها حر ولم يتعبها سير فهي كذلك لا تزال ترى الأمور البعدية التي لا تتمكن بقية ابل القطيع من رؤيتها وهنا يكمن تضاد النفي بقوله (ترى/ ما لا ترى)اذ أراد بذلك التعبير عن عمق رؤيتها للأشخاص البعيدين عنها، وهو بذلك اعطى دلالة سلبية للفظة (ما لا ترى) لانه ينفي عن الابل التي معها رؤية الأشياء التي تفزعها بينما تعطي الدلالة الإيجابية للفظة (ترى) للابل لانه يرجع الرؤية للابل نفسها فالشاعر استخدم هاتين اللفظتين بطريقة توحي بالتلاؤم والتماثل في المعنى.

وتتجلى جمالية هذه اللوحة باستخدام الشاعر للصورة الكائنة اذ يتجاوز النياق والابل، ليصور مجتمعاً برمته فهو يتبع قيادة هامة لا يعجزها سير ولا يعيبها حر فناقة كهذه تستحق فعلاً ان تقود الركب فبعد ان كانوا اشتاتاً تتنازعهم الحروب الطاحنة حيناً بعد حين وكل يقود نفسه فهاهم اليوم يسيرون مجتمعين خلف ناقة واحدة تحدد مساراتهم وتمشي امامهم وترى ما لا يرون، كما ان اختيار الأفعال، يتبعن، نحسب، ترى، ما لا ترى) جاء متناسباً مع مضمون الصورة وفكرتها فكأنه أراد بالمضارعة الحال والاستقبال واراد بالبعدي ان هذه القيادة لا تختص بها تلك العينة بل متعدي لكل زمان (٥٥).

ويمكن ان ترصد تضاد النفي في مشوبة عمرو بن احمر الباهلي بقوله(٥٦):

ام لا تـــــزال ترجـــــى عيشـــــة أنفـــــاً لـــم تـــرج قبـــل ولـــم تكتـــب بهـــا زبـــر

يلحـــى علـــى ذاك اصـــحابي فقلـــت لهـــم ذاكـــم زمـــان وهـــذا بعـــده عصـــر

ان التغلغل في قراءة النص يكشف لنا اكثر من ثنائية في لغة التضاد التي بنى الشاعر عليها تصويره، لذا سيطر عليه الإحساس بالالم والحزن والحسرة على جو القصيدة التي برز فيها مجموعة من الدوال تتألف منها ثنائيات ضدية ، فهذه اللوحة هي إشارة صريحة إلى الكبر تلك السمة التي لا شك في انها تأصلت في نفس الشاعر وكونت الانفعالات الذاتية التي تدور حول نفسه اكثر مما تدور حوله فمفاهيم الحياة عنده قد تغيرت بسبب تقدم العمر فخفت عنده حدة المعركة التي كانت

تنازعه في شبابه وبدأ يحس بوطأة السنين فنجده يختار اسلوباً خفيفاً في التعبير عن شكواه يجعله قريباً إلى النفوس اذ يحول كلامه إلى ما يشبه الحكمة اذ التزم العظة والنصح فهذه الابيات ما هي الا نتائج تقدم العمر حيث توقد ذهنه في استخلاص تجربته في حكمه فجاءت لوحته وكأنها نافذة يطل منها على ما كان يخالج تلك الروح الحكيمة من خواطر في شؤون الحياة كما جاءت مرتبطة بموضوع القصيدة الذي هو الشكوى من الشيب وهذا يؤكد عمق تضاد النفي بين (ترجي/ لم ترج) فالتضاد هنا حاصل بين مرحلتي الشباب حيث القوة والحيوية وبين الكهولة حيث الضعف وما يعزز هذا التضاد ويقوي دلالته في البيت الثاني قوله (ذاكم زمان وهذا يعده عصر) أي بما معنى قبل وبعد، فعلاقة الانسان بالزمان هي علاقة تضاد فكل ما يمر به ما هو الا تضاد بين الحزن والفرح والقوة والضعف ، ومن هنا أتت لوحة الشيب والهرم من تلك الصيغ الافتتاحية التي تعد منفذاً تعبيرياً للشاعر اذ حاول بوساطة الرمز إخفاء حقيقة ما يكنه فهو عندما يستحيل عليه البوح بحاجاته أو اشباع رغباته الذاتية يتحول مجرى الطاقة المخزونة إلى لوحات أخرى ليتهيأ له اسقاط ذاته على رموزها وهذه افضل وسيلة تعبيرية متاحة للشاعر للتعبير عن خوالجه واحاسيسه[٥٧] فأبياته ما هي الا ضرب من الحزن البائس من استرجاع ما كان من فورة الشباب التي طواها الزمن وان حاول الشاعر دفع شبح المأساة من خلال التأرجح بين عودة الماضي والقناعة بما يمنحه الحاضر من سمات الرجولة وهذا ما وجدناه عند القطامي في مقدمته الطللية قائلاً[٥٨]:

كانت منازل منا قد نحل بها — حتى تغير دهر خائن خبل

ليس الجديد به تبقى بشاشته — الا قليلاً ولا ذو حلة يصل

والعيش لا عيش الا ما تقر به — عين ولا حالة الا ستنتقل

إذا ما امعنا النظر في هذه الابيات نجد ان الشاعر يشكو الدهر أو الزمان ويعاني من تقلباته، فالانسان في صراع دائم معه وتوقفه رهن بقاء الانسان وقد تحولت الشكوى عنده إلى حكمه، فالعيش لا يكون عيشاً الا إذا اقرت به عين صاحبه ومن هنا يأتي تضاد النفي فقد جاءت اللفظة المنفية بدلالة عميقة مصدرها الشاعر لتأكيد اللفظة المثبتة وان اللفظة المثبتة (العيش) هي الدلالة السائدة في البيت وهي دلالة سلبية لانه يقصد بذلك ان العطف لا يكون صحيحاً الا إذا قرت العين به فعزز التضاد هنا الدلالة العميقة ((لأن التضاد القائم على التردد بين النفي والاثبات يشخص النص منذ بدايته بالتوتر والانفعال والقلق)) [٥٩]، فالشاعر يتحسر لما احدثه الدهر من تغيير وتبديل فينسب اليه الغدر والجنون بقوله (حتى تغير دهر خائن خبل) فهو يلقي بالملامة على دهر لم يدم

صفوه حتى احال اجتماع الاحبة إلى فرقة فاضحت منازلهم موحشة، اذ رحل أهلها عنها وانطوت معهم أيام انس وسرور وهو يعزي نفسه بأن الجديد لا تبقى بشاشته(٦٠).

اما كعب بن زهير فيضفي على ممدوحه صورة تعظيمية يعبر من خلالها عن شدة محبته له قائلاً(٦١):

زالوا فما زال انكاس ولا كشف عند اللقاء ولا ميل معازيل

يصف الشاعر هنا الرسول (ﷺ) وجماعة المهاجرين بأنهم عندما هاجروا كانوا أقوياء شجعان، يحاربون بجرأة وهو هنا يشير إلى الهجرة الثانية إلى المدينة المنورة عندما وقف عمر بن الخطاب " رضي الله عنه " في وادي مكة متحدياً شاهراً هجرته وقال من أراد ان تثكله امه فليأتني إلى هذا الوادي. جاء تضاد النفي هنا متقارباً بين (زالوا/ فما زال) ليؤكد على صفتي القوة والضعف فقد أجتمعت في هذه اللفظة الماضي ومضارعه ليبين دلالة الانتقال والذهاب فالذي بقي في مكة ليسوا انكاس بل هم أقوياء ذو سلاح والتشبيه واضح في البيت بقوله انكاس، اذ يشبه الرجل الضعف المهين بالسهم الذي انكسر فوقه فجعل أعلاه اسفله، فالثنائية هنا قائمة ما بين دلالة القوة ودلالة الضعف ايضاً وبين الأعزل الذي لا يملك سلاحاً وبين الفارس عند اللقاء. ومن دلالة هذه الثنائية ان ايضاً اللفظ (زالوا فما زال) هما من نوع الجناس شبه الاشتقاقي لأن كليهما ليس مشتق من كلمة فيدل الأول على معنى تحرك والثاني ضعيف ومع ذلك كلاهما متقاربان كما هو في شأن بالنسبة للجناس المذكور.

تضاد اللون

اللون من الموضوعات التي يقع فيها التضاد، لأن التضاد القائم على اللون له قيمة فنية تصويرية جمالية وهي ان ((الأشياء تزداد احساناً بالتضاد)) (٦٢). اذ تكشف الألوان عن دلالات فنية وتعبيرية ايحائية عند استخدامه في النصوص الشعرية، لقدرتها على تحريك هذه النصوص وفتح فضاء تأويلي، فضلاً عن ذلك فإن للون لفظة تعبيرية تحول الالفاظ والمعاني إلى دلالات مرسومة ومتلونة(٦٣).

وتأتي أهمية اللون عند اجتماعه بلون اخر مضاد له فيشكل بذلك تضاداً لونياً، ووظيفة التضاد اللوني تأتي عند تشكيل الصورة الشعرية، اذ يرى بعض الباحثين، ان للتضاد اللوني وظيفة مهمة عند تشكيل هذه الصور الشعرية على الرغم من حجمها في الظاهر بين نقيضين وفي الحقيقة بين اصل دلالي واحد فالابيض والأسود قد يكونان مختلفين في الإحساس بهما متضادين داخل الصورة ولكن في الحقيقة تجمعهما دلالة واحدة هي الدلالة اللونية(٦٤).

واللون في الشعر يحتل فضاءً بالغ الأهمية، لما له من بعد دلالي وقد ينطلق التوظيف الفني للون من مرجعيات معرفية أو من اللاوعي المعرفي للشاعر فقد يستخدم اللون للتعبير عن الحالة النفسية المراد ايصالها للمتلقي أو لرسم صورة شعرية بالألوان [٦٥]، فهذه الألوان متشكلة على وفق رؤية خيال الشاعر الرسام التي تعبر عن انفعالات نفسية حادة، اذ ان الشاعر يشبه الرسام في عملية تقديم المعنى أي كأنه يرسم لوحة ولكنها تكون بالألوان عند الرسام وبالكلمات عند الشاعر[٦٦]. ولان للون قدرة ايحائية عالية لما له من بعد فكري ونفسي فقد وظفه الشاعر ليجعل الاشكال والألوان والأفكار تترابط جميعها مع بعضها بعلائق، فالالوان هي رموز ودلالات مظهرية متحركة اذ تتعزز رؤية الشخص المتلقي بهذه القيم والتي تمثل ابعاداً دلالية وحسية عميقة والتي تزداد عمقاً بدخولها في عمق نسيج الصياغة الشعرية فاللون ينفذ إلى أجواء نفسية عميقة[٦٧]. وتتعدد وظائف الألوان بتعدد تعاضدها في السياق لخلق فضاء شعري يرتقي بالنص عن المستوى السطحي إلى المستوى العميق وهذا ما جاء في قول كعب بن زهير مادحاً الرسول محمد (ﷺ)[٦٨]:

يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم ضرب إذا عرد السود التنابيل

جاء التضاد اللوني هنا بين (الأبيض والأسود) في أطار مديحه للنبي محمد (ﷺ) والمهاجرين اذ يشبههم بالجمال الزهر ويصفهم بالصبر والشدة وقلة اكتراثهم باعدائهم فهم إذا غلبوا لا يفرحون واذا غلبوا الا يحزنون، والتشبيه هنا بليغ ووجه الشبه هنا التقدم والنشاط والسرعة في اندفاعهم في ساحة المعركة يجمعهم الضرب والطعن، وهو في المقابل يعرض صورة الأعداء في جبنهم وتراجعهم ولذلك يكنى عنهم بالسود بقوله (عرد السود التنابل) وهي كناية عن صفة الضعف وقصور الهمة، فالتضاد هنا رسم صورة الفريق المؤمن الذي يدفعه ايمانه إلى التقدم وطلب الشهادة والذي وصفه باللون الأبيض وبين فريق الكفار الذي يسيطر عليهم الجبن والضعف والذي وصفهم باللون الأسود فهذين اللونين حملا دلالات النصر والهزيمة.

ولوحة شعرية أخرى يقدمها لنا النابغة الجعدي بصورة تشبيهية تنطق بتفرد الشاعر في وصفه للجواد قائلاً[٦٩]:

وننكر يوم الروع الوان خيلنا من الطعن حتى تحسب الجون اشقرا

يفخر الشاعر هنا بشجاعة قومه وبطولاتهم وثباتهم في المعارك يوم الروع وكذلك يفخر بخيله التي متى ما لاقت العدو لا تألف التراجع عن قتاله أو الابتعاد عن طريقه، وهنا يكمن التضاد اللوني بين (الجون/ الأشقر) أي بين اللونين الأحمر والأسود اذ كني عن صفة كثرة الدم بالجون مما يدل على شدة المعركة وبالتالي شدة باسهم وقوة تحملهم ويبالغ الشاعر هنا بالوصف اذ لم يعد

الشاعر هنا بامكانه التمييز أو معرفة الوان الاحصنة في يوم الرهبة والخوف من كثرة الطعن حتى انه يعتقد ما كان اسود قد اصبح اشقر من كثرة سيلان الدماء، فهذه الألوان خرقت دلالاتها المألوفة إلى غير المألوفة اذ خرجت عن دلالته الطبيعية اذ حصل اللون الأسود اشقر مما يدل على عمق وسعة رؤية الشاعر للكشف عما يجول بداخله وما يشعر به وعن نظرته وتأمله للحياة.

وقد يلجأ الشاعر إلى المطابقة اللونية ليظهر ابداعه في الصياغة الشعرية، اذ ((يتسع مفهوم التضاد ليشمل نوعاً من التحالق ذي الأهمية الاسلوبية يتجاوز نطاق النص نفسه اذ يتصل ببعض عناصر الموقف كالتضاد بين ما عرف عن المؤلف وما يقوله[٧٠] من ذلك قول النابغة الجعدي في مشوبته التي يمدح فيها الرسول محمد (ﷺ)[٧١]:

طويـــل القـــرا عـــاري الاشـــاجع مـــارد كشـــق العصـــا فـــوه إذا مـــا تضـــورا

فبـــــات يذكيـــــه بغيـــــر حديـــــدة اخـــو قـــنص يمســـي ويصـــبح مقفـــرا

يرسم لنا الشاعر صورة تشبيهية لذئب عاري ضعيف طويل الظهر يرى عروق يديه ورجليه من الهزل فالمشبه الفم والمشبه به شق العصر والاداة الكاف ووجه الشبه الجوع وهذه الأركان تعاضدت لترسم ملمحاً من ملامح الصورة الجاهلية تلك الصورة القائمة على نقل المحسوسات ومعبرة عن بساطة التفكير الجاهلي وذلك بالمبالغة في رسم ملامح الجسد وهيئته ومما يدل على ذلك تقديمه الصفة على الموصوف محاولة منه لاضفاء هذه الصفات على الموصوف وبناء صورته على الجملة الاسمية، اذ ((ان للجمل الاسمية دلالة معبرة عن ديمومتها وثباتها)) [٧٢].

يتضح في النص تضاداً زمنياً ولونياً غير مباشر في آن واحد فقوله (يمسي/ يصبح) دلالة على تواصل القنص الذي توزع على الزمن المستمر مما عزز الشعور بالجوع، وتضاداً لونياً غير مباشر اذ لم يصرح باللون مباشرة وانما عبر عنه بألفاظ ذات علاقة دلالية مترابطة ومكونة صورة شعرية فلفظة الصبح تمثل النور والضياء أي الأبيض ولفظة المساء توحي بالسواد أي العتمة والظلام ((فالنور والظلام في الادب يتجاوزان مفهومهما المعجمي والعلمي إلى دلالات وايحاءات أخرى من خلال التجسيم والتشخيص والصورة الفنية والاشكال البلاغية[٧٣]. فتضاد اللون المتخيل هنا النور والضياء شكلا النواة الرئيسة في البيت ولهما دور متميز مترابط اذ ان النور لا يتميز ولا يبرز الا من خلال الظلمة، وهنا تكمن براعة الشاعر في وصفه لهذه الصورة، اذ استخدم لغة شعرية رقيقة وخفيفة على القلب الامر الذي جعلنا نعيش حالة الشاعر فهي لوحة متناسقة الألوان صريحة التعبير لكنها عميقة الدلالة في رمزيتها، لانه عبر فيها الشاعر عن مشاعره الحقيقية اذ وجد في الذئب متكأ يتكئ عليه في اسقاط ما يختلج في نفسه وقلبه من شعور فقد نقل أفكاره باطار لغوي مكثف.

تضاد السياق

السياق هو بناء نصي كامل من فقرات مترابطة في علاقته بأي جزء من اجزائه أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة ودائماً ما يكون السياق مجموعة من الكلمات وثيقة الترابط بحيث يلقي ضوء لاعلى معاني الكلمات المفردة فحسب بل على معنى وغاية الفقرة باكملها[٧٤]. وللسياق قيمة دلالية كبيرة عند الدارسين ((لانه يحيل المتلقي على الدخول في أعماق النص الواسعة ليشغل ذهنه بعناصر المفاجأة وفهم مفردات النص بدلالتها الايحائية الانزياحية[٧٥] ذلك ان فهم النص وتفسيره لا يتأتى لنا الا بالرجوع إلى السياق باعتباره يلعب دوراً كبيراً في جلاء معنى النص وابرازه فهو ((تحقيق مدلولات واسعة تتراكم في النص التي لها قيم اسلوبية تعطي للقارئ ايعازاً بالغوص إلى داخل أعماق النص والكشف عن الترابط بين الالفاظ السياقية مع التراكيب الأخرى التي لها حضورها الفاعل الذي يدخل القارئ في ابعاد دلالية عميقة))[٧٦].

وتتجلى أهمية السياق في بيان دلالتين مختلفتين لكلمة واحدة واستبعاد معنى دون غيره وعند توظيفه في نظم الكلام يكون له دلالة أخرى، ان دخول الكلمة في سياق خاص من النص يمثل أسلوب المبدع الذي يستثمر فيه طاقاته الشعرية وهذا ((التضاد ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وانما أسلوب الشاعر وحده)) [٧٧].

فالنص بمتغيراته يمثل حالة انعكاس لما يميز به المبدع من متغيرات نفسية الامر الذي يعني ان المتغيرات الطارئة على القواعد منبعثة من الذات ومنعكسة على النص الإبداعي. وقد ((رصد البلاغيون الثنائيات التقابلية التي يقدمها المعجم اللغوي بل امتد هذا إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية)) [٧٨] وعندما ترتبط بنية التضاد الأسلوبي بالسياق أي ان تأتي مفردات التضاد سياقية غير مباشرة في النص فانها ستحمل دلالات انزياحية وغير متوقعة لأن السياق الاسلوبي ليس هو التداعي وليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى أو يضيف ايحاءات خاصة للكلمات[٧٩].

وهكذا فإن معرفة السياق وادراكه هو عملية ضرورية لتذوق النص وتفسير ذلك ان النص بؤرة تنطلق منها الدراسة وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة.

ويمكن رصد التضاد السياقي في مشوبة القطامي اذ يعد هذا النوع من التضاد صفة مميزة في قصيدته فهي قائمة على جملة من الثنائيات الضدية منها قوله[٨٠]:

انا محيوك فاسلم أيها الطلل وان بليت وان طالت بك الطول

بدء الشاعر قصيدته بالوقوف على الاطلال ملقياً عليها بتحيته وندائه بقوله (انا محيوك فاسلم) داعياً له بأن يظل سالما وان تقادم عهده والطلل جاء هنا على سبيل الاستعارة المكنية، فالطلل كائن يخصه الشاعر بالكلام والتسليم مع انه جماد لا يحسن النطق والتحية لمن يعيها وهي من خصائص الانسان وفي ذلك تشخيص يبعث الحياة في هذا الرسم الدارس، لكن ثمة حنين عميق هو الذي دفع الشاعر للوقوف على الطلل فكلا من الطلل وماضي الشاعر الغابر يمثلان محطة مهمة في ذاكرة الشاعر لاسيما وانهما عنوان مرحلة شبابه ومنطلق عنفوانه ومن هنا جاء سياق التضاد بين (السلم / البلاء). اذ يتضاد السلم مع الحرب اما البلاء فيتضاد مع المعافاة في المعجم ولكن مفردة البلاء هنا جاءت متضادة سياقياً مع السلم وملائمة له ولم تخرج عن معناها الحقيقي وهي صورة شعرية زمانية ومكانية في الوقت نفسه نوهت باثر الزمن للمكان وأشارت إلى عاصفات الدهر وعملها التخريبي فكان القدر والزمن متحدان لا ينقصمان وهذا موضوع كانت العقلية القبلية شديدة الحساسية به فضلاً عن معنى التلاقي والارتحال والتصافي أو التعادي هي معان لصيقة بحياة الفرد حتى في خصوصيات حياته[٨١] وهذه الوقعة ليست الا منبراً يعلن فيه الشاعر موقفه من الحياة.

ويستمر الشاعر في مقدمته الطللية فيذكر السيول واثارها قائلاً[٨٢]:

صـــافت تعمـــج اعنـــاق الســـيول بـــه مـــن بـــاكر ســـبط او رائـــح يبـــل

فهـــن كالخلـــل الموشـــي ظاهرهـــا أو كالكتـــاب الـــذي مســـه البلـــل

كانـــت منـــازل منـــا قـــد نحـــل بهـــا حتـــى تغيـــر دهـــر خـــائن خبـــل

في هذه الصورة يصف الشاعر أوائل السحب واثر السيول التي جاءت في الصيف وفي حرارة لهيب الجاهلية ولظاها المستعر لتبرد قليلاً منه أو تتمكن من اطفائه برودة مائها وانسياب دفقها الهاطل فها هي السحب تتجمع وتتكاثف في موسم الصيف وهو موسم لا يتوقع فيه هطول الامطار واذا بالامطار تهطل لتحقق بذلك مغايرة للواقع من خلال هطولها في موسم الصيف بل ان شدة دفقها حتى كانها وابل يهطل على صحراء تشبه النقوش على جفن السيوف ولأنها نقوش باهتة حقيقة لكثرة استخدامها لذا ناسب ذكر السيول التي تعمد اعناقها الطلل ولم تستطع ان تمحو معالمه المترسخة على ذهن الشاعر حيث ظلت عالقة تتحدى عوامل الفناء، ويتضح تضاد السياق هنا بين (باكر/ رائح) فالتبكير يتضاد مع الإسراع على المستوى المعجمي اما الرائح فيتضاد مع كلمة ذاهب ولكن الرائح يتماشى مع معنى باكر لأن السحاب توالت على الاثار باكرة ورائحة وتبدو جمالية هذه الصورة الكنائية في اختيار الشاعر للفعل الماضي (صافت) مع ما في معنى المضي من ذهاب وزوال وكذلك

اختياره للظرف الزمني (الصيف) وكذلك في تشبيهه الطلل بالكتاب الذي مسه البلل مما يصعب معه تبين حروفه وجمله واذا ما تأملنا البنية الفنية لهذا المقطع فنجده بعكس اللفتة النفسية للشاعر والتي أضيفت على تصويره صدقاً وحيوية فقد عنى فيها باختيار الالفاظ المعبرة التي تصور الموقف تصويراً كله دلالة وايحاء حيث ظهر الزمن وعوامل الطبيعة في تغير معالم عزيزة على نفسه عندما وقف ببقايا الطلل فوجد اثار فرقتها الرياح اذ محت رسومها وتغيرت معالمها وكل ذلك يعكس فناء حل وأملا غير مرتقب الامر الذي جعلنا نغلب الظن ان الطلل كان عنده رمزاً للشباب الراحل الاختيار[٨٣].

وفي القصيدة نفسها هناك تضاد سياقي اخر في قوله:

والناس من يلق خيراً قائلون له ما يشتهي ولأمِّ المخطئ الهبل

يعرض الشاعر لنا صنفين من اهل المجتمع تجاه الفقراء الأول وهم اهل الترف والخطوة بقوله (من يلقى خيراً) والثاني اهل الخطأ بقوله (لأم المخطئ) وفي ذلك كناية عن الام الثكلى وهنا يكمن التضاد السياقي بين (خير / خطأ) فالخير تضاد مع الشر معجمياً لكنها جاءت متضادة مع الخطأ والخطأ يتضاد مع الصواب لكنه هنا استخدم الخير لأن هذه المفردة ملائمة له في هذا المقام ولم تخرج عن معناها الحقيقي فهذا حال الناس وتزلفهم امام الخير والشر وسيبقى هكذا دائماً ولن يتغير ابداً مهما تغيرت العقائد والأديان، وتظهر دقة الشاعر في استخدامه لاسلوب الشرط اذ اظهر نوعاً من الكلام ويقيناً في اصدار الاحكام اذ جعل فعل الشرط فعلاً مضارعاً (يلقى) ففيه دلالة على التجدد والحدوث ثم جعل جواب الشرط جملة اسمية (قائلون) وهي جملة تحمل الدلالة على الثبات والدوام وهو بذلك يؤكد على ان هذين الصنفين موجودان في كل مجتمع ولا يكاد مجتمع يخلو منه. فمن خلال هذه الدلالات جاء انسجام النص ملائماً لموقف الشاعر من هرم الحياة التي لابد وان ترتكز قاعدته على التفاؤل لتقوى الذات الإنسانية ولتسير معها الاحداث فالشاعر يتحول ايجابياً من خلال التضاد إلى المنظومة التوجيهية التي يقتصد من خلالها ابراز الدلالات لتأكيد غرض الحكمة المتجسدة في هذا النص الشعري.

ويأتي التضطاد السياقي في مقدمة قصيدة الحطيئة التي يمدح فيها الخليفة عمر بن الخطاب " رضي الله عنه " والتي يعتذر فيها من هجاءه للزبرقان بن بدر قائلاً[٨٤]:

نأتـــــك امامـــــة الا ســـــؤالاً وابصـــــرت منهـــا بغيـــب خيـــالا

خبـــالاً يروعـــك عنـــد المنـــام ويـــأتي مـــع الصـــبح الا زوالاً

يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن محبوبته امامة التي ابتعدت عنه وترتكته وامامة هنا اتخذت منحاً رمزياً فهي ((ذات تعالقات معنوية الامامة والامام والحكم والملك والأمومة والاسرة والقبيلة، انها في اعلى الهرم الاجتماعي فقد انزاحت استبدالياً إلى صورة رمزية متمثلة بـ((عمر بن الخطاب)) فالشاعر هنا لا يريد البعد ولا الفراق ولكنه غرب نفسه عن طريق أسلوب الالتفات بقوله (نأتك، ابصرت، يروعك)، امعاناً في ابعاد الموقف المتأزم مع امامة وقد ابرز الالتفات الصراع النفسي في ذات المتكلم وفي انشطارها إلى ذاتين ذات نسقين مختلفين ظاهرياً ولكنهما يتبادلان الموقف الشعوري نفسه بين القرب والبعد والناس[٨٥]. وقد وقع التضاد السيافي في البيت الثاني بين (المنام/ الصبح)، اذ مثلت لفظة المنام دلالية سياقية تدل على الليل، لأن الصبح ضد الليل على المستوى المعجمي والليل ينتج عنه النوم فالشاعر يتخيل طيفها في الليل وصورتها والخيال يأتي في المنام واليقظة على السواء ويسبب الارتباك والخوف باستمرار في وقت النوم ويمنع الشاعر الرقاد إلى طلوع الصبح وهذا الرقاد اثر على فكره وعقله فلا سبيل له للخلاص من هذا الواقع المرير.

ومن صور تضاد النسق الاخرى عند القطامي قوله في مدح عبدالواحد بن سليمان قائلاً[٨٦]:

فلاهم صالحوا من يبتغي عني ولا هم كدروا الخير الذي فعلوا

يمدح الشاعر هنا قبيلة قريش ويظهر فيها مواقف بطولية من نصرة الإسلام وحمايته والدفاع عنه. وجاء بنسق التضاد هنا بين (صالحوا / كدروا) ليظهر خصالهم الحميدة وصفاتهم الحسنة فلفظة صالح تتضاد مع كلمة فاسد وكلمة كدر تتضاد مع لفظة صفو، لكن لفظة كدروا جاءت هنا سياقية لتتفق في معناها الدلالي مع المستوى المعجمي للفظة صالحوا فهم لم يكدروا الخير الذي فعلوه ولم يفسدوا معروفهم تجاه المهاجرين الذين جاءوا مع الرسول محمد (ﷺ) من مكة الى المدينة على العكس من ذلك فقد اظهروا الخير والمودة وتظهر براعة الشاعر في استخدامه لالفاظه فالفعل صالح وكدر أفعال دالة على الثبات والاستقرار مما يدل على ثباتهم على موقفهم تجاه المهاجرين.

النتائج

- تعد الثنائيات الضدية وسيلة للحصول على عمق صورة الواقع التي يشارك الابداع في اكتشافها ويشارك في رسم النقيض لها في آن معاً، ومن ثم فان العزف على إيقاع التضاد يمنح النص طاقة جمالية على صعيد البنية الشعرية بكل مفرداتها ومكوناتها.
- شكل التضاد سمة واضحة عند شعراء المشوبات فلا تكاد تخلو قصيدة منه مما يدل على اهتمامهم بهذا الفن الجمالي كونه يعكس مواقفهم الذاتية وافعالهم المتناقضة وحالاتهم الفعلية فضلاً عن انه وسيلة من الوسائل الفنية التي تحقق للنص الإيقاع الدلالي.
- قسم التضاد في شعر المشوبات الى تضاد المطابقة وتضاد النفي وتضاد اللون وتضاد النسق وشكل تضاد المطابقة حضوراً واسعاً بنصوصه الكثيرة والمتنوعة فقد كانت واضحة تشع بالدلالات والسياقات تحملها صور شعرية على اجمل ما يكون.
- جاءت اكثر الثنائيات الضدية في قصائد النابغة الجعدي والقطامي والشماخ بن ضرار الغطفاني اذ استطاعوا ان يوظفوا كل رسائلهم التعبيرية وامكانياتهم الاسلوبية لتعميق التناقض في النص الذي يصل الى اقصى حد ممكن ويشكل صورة مفاجئة تؤثر في المتلقي.
- انقسم التضاد اللوني الى تضاد لوني مباشر واخر غير مباشر وكان اللون الأبيض والأسود اكثر الألوان طغياناً في النصوص.
- لم تكن الثنائيات التي جاء بها الشعراء قصدية وانما كانت نابعة من طبيعة الحياة التي تقوم اساساً على فكرة الثنائيات الضدية لان التضاد يكشف في الشعر عامة خصائص النزعة الأدبية.
- ظهور اكثر من نوع من التضاد احياناً في البيت الواحد فقد يجتمع تضاد المطابقة مع تضاد النفي او تضاد المطابقة مع تضاد النسق وهكذا. مما يدل على عناية الشعراء بتوشية الفاظهم واساليبهم الشعرية لانها اقوى وابلغ في التعبير ولان الجمع بين الاضداد يخلق نوعاً من المقابلة بين المعاني والاجادة في التصوير.

الهوامش

(١) ينظر: الثنائيات الضدية في شعر عرار، قصيدة نور نسميهم انموذجاً، احمد العرود، جامعة جرش، الأردن: ١.

(٢) الوجه والقفاي في تلازم التراث والحداثة، حمادي حمود: ١٧.

(٣) تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويلي تقابلي، محمد بلازري: ١٢٧.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية في شعر، قصيدة نور نسميهم انموذجاً: ٢.

(٥) ينظر: الحيوان، الجاحظ: ٢٤/١.

(٦) ينظر: المقايسات، أبو حيان التوحيدي: ١٣٩-١٤٠.

(٧) نوابغ الفكر الغربي، كولرج: ١٨٢-١٨٣ نقلاً عن الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم: ٩.
(٨) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرني: ١٢١.
(٩) جدلية الخفاء والتجلي -دراسات بنيوية في الشعر-: ٧.
(١٠) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته: ١٩٣.
(١١) ينظر: الشعر ولغة التضاد: ٣٢.
(١٢) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح: ٢٣٩.
(١٣) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح: ٢٣٩.
(١٤) الثنائيات الضدية وابعادها في نصوص من المعلقات، د.غيثاء قادرة: ٢٨.
(١٥) الثنائيات الضدية في لغة النص الادبي، علي زيتونة: ١٦١.
(١٦) م.ن: ١٦١.
(١٧) ينظر: جمهرة اشعار العرب، لابي زيد القرشي: ٧٧/٢.
(١٨) م.ن: ٥.
(١٩) ينظر: جمهرة اشعار العرب: ٦.
(٢٠) الصورة الفنية في القصائد المشوبات، نواف سعد سالم: ١٥.
(٢١) ينظر: جمهرة اشعار العرب: ٧٧، ٨٧٠، ٨٠١، ٨٢٠، ٨٢٦، ٨٤٢، ٨٥٣ لكل شاعر.
(٢٢) ينظر: طبقات الشعراء في النقد الادبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، د. جهاد المحالي: ١٣.
(٢٣) الايضاح في علوم البلاغة، للقزويني: ٣٣٣.
(٢٤) اسرار البلاغة، للجرجاني: ٤٤.
(٢٥) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر: ١٤٣/٣.
(٢٦) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبدالاله الصائغ: ٣٢٤.
(٢٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: ١٩٥.
(٢٨) التقابل والتماثل في القران الكريم، فايز القرعان: ٤٣.
(٢٩) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي اسلوبي، محمد العبد: ٧١.
(٣٠) ينظر: مسار التحولات قراءة في شعر اودنيس: ٢٣٩.
(٣١) ينظر: الفروق اللغوية، للعسكري: ١٦٤.
(٣٢) جماليات النص الادبي دراسات في البنية والدلالة، مسلم حسب حسين: ٢٥٥.
(٣٣) الجمهرة: ٧٧١.
(٣٤) ينظر: البنى الاسلوبية في شعر النابغة الجعدي، د. بكر احمد فياض: ٣٥٥.
(٣٥) الجمهرة: ٨٤٢.
(٣٦) الجمهرة: ٧٧٢.
(٣٧) الجمهرة: ٨٨٢.
(٣٨) ينظر: الصورة الفنية في القصائد المشوبات: ١٥٠.

(٣٩) الجمهرة: ٧٨٦.

(٤٠) ينظر: البنى الاسلوبية في شعر النابغة الجعدي: ٣٦٠.

(٤١) الجمهرة ٨٣٣- ٨٣٤.

(٤٢) ينظر: الشماخ بن ضرار الغطفاني حياته وشعره، صلاح الدين الهادي: ١٤٣-١٩٥. وينظر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم: ٤.

(٤٣) مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار، رافعة سعيد السراج: ٨٤.

(٤٤) الجمهرة: ٨٣٢.

(٤٥) مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار: ٨٥.

(٤٦) الجمهرة: ٧٨٩.

(٤٧) في النحو العربي، نقد وتوجيه، مهند المخزومي: ٦٢.

(٤٨) الصناعتين، لابي هلال العسكري: ٤٠٥ وينظر: معجم البلاغة العربية.

(٤٩) التعريفات للجرجاني: ١٦١.

(٥٠) عقود الجمان في المعاني والبيان، للسيوطي: ٨٠.

(٥١) قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبدالمطلب: ١٨١.

(٥٢) الجمهرة: ٧٧١.

(٥٣) الجمهرة: ٧٩٠.

(٥٤) الجمهرة: ٨١٠.

(٥٥) ينظر: الصورة الفنية في القصائد المشوبات: ١٤٤.

(٥٦) الجمهرة: ٧٤٣.

(٥٧) ينظر: الشيب والهرم في الشعر العربي في العصرين الإسلامي والاموي، أ.د. علي حكم: ٨٠.

(٥٨) الجمهرة: ٨٠٥.

(٥٩) الجمهرة: ٨٠٥.

(٦٠) الجمهرة: ٨٠٥.

(٦١) الجمهرة: ٧٩٩.

(٦٢) اسرار البلاغة، الجرجاني:

(٦٣) بنية التضاد في شعر ابن حمديس، فاتن طه احمد: ٨٣.

(٦٤) صورة اللون في الشعر الاندلسي، د.حافظ المقري: ٣٤١-١٤٧.

(٦٥) الشعر والرسم، مي زيادة: ٤٦.

(٦٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور: ٢٨٥.

(٦٧) ينظر: اللون في الشعر الاندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: ٢٠٨.

(٦٨) الجمهرة: ٨٠٠.

(٦٩) الجمهرة: ٧٨٥.

(٧٠) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، د. صلاح فضل: ٢٠٠.

(٧١) الجمهرة: ٧٧٥.

(٧٢) ينظر: التعبير القرآني، د. فاضل السامرائي: ٢٢.

(٧٣) النور والظلام في شعر البحتري، نوزاد شكري الميزاني: ٢٦.

(٧٤) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: ١٣٢.

(٧٥) بنية التضاد في شعر ابن حمديس: ٤٦.

(٧٦) ينظر: م.ن: ٤٦.

(٧٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات، عبدالهادي الطرابلسي: ١٠٢.

(٧٨) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبدالمطلب: ٣٥٨.

(٧٩) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته: ١٩٣.

(٨٠) الجمهرة: ٨٠٢.

(٨١) ينظر: الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الاموية، احسان سركيس: ٨٣.

(٨٢) الجمهرة: ٨٠٢.

(٨٣) الجمهرة : ٨٠٥.

(٨٤) الجمهرة: ٨٣٠.

(٨٥) الانزياح في شعر الحطيئة –دراسة اسلوبية–، ريحان احمد المساعيد: ٦.

(٨٦) الجمهرة: ٨٢٠.

المصادر والمراجع

- ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي اسلوبي، د. محمد العبد، مكتبة الاداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧.
- اسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، صححه: محمد عبده، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- الانزياح في شعر الحطيئة –دراسة اسلوبية–، اعداد: ريحان إسماعيل احمد المساعيد، اشراف د. محمد موسى العبسي، ٢٠٠٩/٢٠١٠.
- الايضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، تحقيق وتعليق: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الازهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، د.ط، د.ت.
- البلاغة العربية، قراءة أخرى، د. محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٧٧.
- البنى الاسلوبية في شعر النابغة الجعدي، د.ياسر احمد فياض، م.م٠ مها فواز خليفة، مجلة جامعة الانبار للعلوم الإسلامية، ع٤، مج١، ٢٠٠٩.
- بنية التضاد في شعر ابن حمديس (ت٥٢٧هـ) دراسة اسلوبية، فاتن طه احمد الحاج يونس، رسالة ماجستير باشراف الأستاذ المساعد بسمة محفوظ البك، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١٢.
- بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، فيصل صالح القصري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦.

- تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.
- التعبير القراني، د.فاضل السامرائي، دار عمار، الأردن، ط٥، ٢٠٠٧.
- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، حققه وقدم له ووضع فهارسه: إبراهيم الابياري، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، ٢٠٠٢.
- التقابل والتماثل في القران الكريم، د.فايز عارف القرعان، دار المركز الجامعي للنشر، اربد، ط١، ١٩٩٤.
- تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، مج١، ٢٠١٠.
- الثنائيات الضدية في شعر عرار، قصيدة نور نسميهم انموذجاً، د. احمد العرود، جامعة جرش، الأردن.
- الثنائيات الضدية في لغة النص الادبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، أ.د. علي زيتونة مسعود، جامعة الوادي.
- الثنائيات الضدية وابعادها في نصوص من المعلقات، د.غيثاء قادرة، مجلة دراسات في اللغة العربية وادابها، فصلية محكمة، ع١٠، صيف ١٣٩١هـ/ ٢٠١٢م.
- الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩.
- جدلية الخفاء والتجلي –دراسات بنيوية في الشعر–، كما أبو ديب، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
- جماليات النص الادبي، دراسات في البنية والدلالة، د. مسلم حسن حسين، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧.
- جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ابي زيد القرشي، تح: علي محمد البجاوي، قسم ٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٤.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، عبدالهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د.ط، ١٩٨١.
- الشعر والرسم، فرانكلين روجرز، ترجمة: مي زيادة، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٩.
- الشعر ولغة التضاد ، مختار أبو غالي، حوليات كلية الاداب، جامعة الكويت الحولية الخامسة عشر، ١٩٥٤.
- الشماخ بن ضرار الذبياني في حياته وشعره، صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، د.ت، د.ط.
- الشيب والهرم في الشعر العربي في العصرين الإسلامي والاموي ودلالتهما الفنية، أ.د. علي حسن جاسم، مطبعة اوفست القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت٣٩٩هـ)، تحقيق علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، ١٤١٨هـ–١٩٩٧م.
- الصورة الفنية في القصائد المشوبات، نواف سعد سالم طه العزاوي، رسالة ماجستير باشراف الأستاذ الدكتور علي حسين محمد تمر العكيدي، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١٧.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر احمد عصفور، المركز الثقافي، ط٣، ١٩٩٢.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً (بحث تطبيقي على شعر الاعشى الكبير)، عبدالاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، د.ت.
- صورة اللون في الشعر الاندلسي، دراسة دلالية فنية، أ.د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٩.
- طبقات الشعراء في النقد الادبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، د. جهاد المجالي، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط١، ١٩٩٢.
- الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الاموية، احسان سركيس، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- عقود الجمان في المعاني والبيان، جلال الدين عبدالرحمن بن بكر السيوطي بشرح العلامة عبدالرحمن بن عيسى بن مرشد العمري المعروف بالمرشدي، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ١٩٥٥.
- علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، د٠صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٢.
- الفروق اللغوية، ابي هلال العسكري، مكتبة القدسي وحسام الدين القدسي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٥، ١٩٦٥.
- في النحو العربي، نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٦٤.
- قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد بن عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتب، د.ط، ١٩٩٥.
- اللون في الشعر الاندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، احمد مقبل محمد إبراهيم المنصوري، رسالة ماجستير، كلية الاداب، الجامعة المستنصرية، باشراف أ.د. سامي مكي العاني، ٢٠٠٠.
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، تحقيق احمد الحوفي، منشورات الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣.
- مسار التحولات، قراءة في شعر ادونيس، دار الادب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢.

- مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار القوس والطريدة انموذجاً، رافعة سعيد السراج، مجلة التربية الإنسانية، مجلد١٩، ع١٢، كانون الأول ٢٠١٢.
- معجم البلاغة العربية، د.بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس، ط١، ١٩٧٥.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين، التعاضدية، تونس، ١٩٨٦.
- المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: محمد توفيق حسن، مكتبة مشكاة الإسلامية.
- النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩١.
- نوابغ الفكر الغربي، كولرج، دار المعارف، مصر.
- النور والظلام في شعر البحتري، دراسة نوزاد شكري الميراني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
- الوجه والقفاي تلازم التراث والحداثة، حمادي صمود، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، ١٩٨٨.