Wasit University Repository

Wasit University Repository

repository.uowasit.edu.iq

الثنائيات الضدية في أشعار كتاب وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري (ت ٢١٢هـ)

Antithetical pairs the book in of poems of the Battle of Siffin by Nasr ibn Muzahim al-Manqari (d.212AH)

عبّاس, ضحى خضير

إشراف: أ. د. جميل بدوي حمد الزهيريّ

جامعة واسط — 2026

https://repository.uowasit.edu.iq/handle/123456789/259

https://doi.org/10.31185/uowasit-102

حُمِّل هذا الملف من مستودع جامعة واسط

Downloaded from the Wasit University Repository — repository.uowasit.edu.iq

جمهـورية العــراق
وزارة التــعليم العــالي والبــحث العــلميّ
جامــعة واســط / كليــّة التــربيّة للعلوم الإنسانيّة
قســم اللّغــة العــربيّة

الثنائيات الضدية في أشعار كتاب وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري (ت ٢١٢هـ)

رسالة تقدّمتْ بها الطّالبةُ

ضحى خضير عبّاس

إلى مجلس كلّيّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة بجامعة واسط

وهي جزء من متطلّبات نيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها/ أدب

بإشراف

أ. د. جميل بدوي حمد الزهيريّ

أ. د. نهلة عبد الله خلف الوائليّ

١٤٤٨هـ ٢٠٢٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ * لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾

(الحديد: ١-٣)

صدق الله العليُّ العظيم

إقرار المُشرف

أشهدُ أن إعداد هذه الرّسالة الموسومة بـ **(الثنائيات الضدية في أشعار كتاب وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري (ت ٢١٢هـ))**، المقدمة من الطّالبة **(ضحى خضير عبّاس)** قد جرى تحت أشرافي في قسم اللغة العربية -كلّيّة التّربية للعلوم الإنسانيّة -جامعة واسط، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللُّغة العربيّة وآدابها.

إمضاء المشرف الأوّل

أ. د. جميل بدوي حمد الزهيريّ

التّأريخ: ١/ ٢ / ٢٠٢٦ م

إمضاء المشرف الثاني

أ. د. نهلة عبد الله خلف الوائليّ

التّأريخ: / / ٢٠٢٦ م

بناءً على التّوصيات المتوافرة، أُرشّح هذه الرّسالة للمُناقشة.

أ.د نهلة عبدالله خلف
رئيس قسم اللغة العربية

الإمضاء

أ. د. نهلة عبد الله الوائليّ

رئيس قسم اللُّغة العربيّة

التّأريخ: / / ٢٠٢٦ م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة أنّنا أطّلعنا على الرسالة الموسومة بـ ((**الثنائيات الضدية في أشعار كتاب وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري (ت٢١٢هـ)**)) التي أعدتها الطالبة ((**ضحى خضير عباس**)) وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير للغة العربية/ أدب، وبتقدير (جيد جداً).

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. خالد عبد الله كاظم

عضواً

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. نصير خلف عباس

عضواً

التوقيع:

الاسم: أ. د. جميل بدوي الزهيري

عضواً ومشرفاً أول

التوقيع:

الاسم: أ. د. نهلة عبد الله خلف

أ.د نهلة عبدالله خلف
رئيس قسم اللغة العربية

عضواً ومشرفاً ثاني

التوقيع:

الاسم: أ. د. أمل حسن طاهر

رئيس اللجنة

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة واسط على قرار اللجنة

التوقيع:

الاسم: أ. د. محمود حمود عراك

أ.د محمود حمود عراك

عميد الكلية

التاريخ: ٢٨/ ٩ /٢٠٢٦م

الإهداء

إلى سيد الخلق وخاتم الأنبياء النبي محمد الذي أضاء بنور رسالته دروب الإنسانية، وأرسى قيم الرحمة والعدل والهداية، أهدي هذا العمل عرفانًا بفضله، ومحبةً لسيرته العطرة.

إلى الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام)، رمز الحكمة والشجاعة والعدل والإيمان، الذي بقيت كلماته ومنهجه نبراسًا يهتدي به طلاب العلم والحق.

إلى أبي الغالي... سندي وفخري، الذي علّمني أن النجاح ثمرة الصبر والاجتهاد، وكان خير معين لي في مسيرتي.

وإلى أمي الحبيبة... نبع الحنان والدعاء، التي أحاطتني بمحبتها، وغمرتني بدعواتها الصادقة، فكان لها بعد الله الفضل في كل خطوة أخطوها.

إليكم جميعًا أهدي ثمرة هذا الجهد، راجية من الله تعالى أن يتقبله، وأن يجعله عملًا نافعًا ومباركًا

"الباحثة"

الشكر والامتنان

الحمدُ لله والشكر كما ينبغي لجلالِ وجهه وعظيم سلطانه، عدد خلقه ورضا نفسه وزنة عرشه، ومداد كلماته، بعد أن منّ الله تعالى عليّ بإنجاز هذهِ الرسالة فأنه لا يسعني إلا أن اشيد بالفضل وأقر بالمعروف لكل من أسهم في أنجاز رسالتي.

ومن باب الوفاء الجميل إن أشكر الأستاذة الدكتورة (نهلة عبد الله الوائلي) رئيس قسم اللغة العربية في كلية التربية لِما أبدته من ملاحظات سديدة أغنت البحث عمقًا وتوجيهًا، كما أشكر أساتذة القسم جميعهم وأدعوا الله أن يجعلهم ذخرًا لخدمة طلاب العلم.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى لجنة المناقشة الموقرة، لما بذلوهُ من جهد علمي مشهود، وملاحظ قيمة أغنت هذا البحث، وأضافت إليه كثيرًا من الفائدة والدقة العلمية، فجزاهم الله عني خير الجزاء، وجعل ما قدموه في ميزان حسناتهم، وسدد خطاهم في مسيرتهم العلمية والبحثية.

وفي الختام، أتوجهُ بالشكر إلى كل من قدم لي عونًا علميًا أو دعمًا معنويًا في مسيرة هذا البحث، فلكم مني خالص التقدير والامتنان.

"الباحثة"

المُحتَوَيَاتْ

الموضوع	الصفحة
المقدّمة	١-٦
التمهيد: الثنائيات الضدية في الدرس النقديّ	٧-٣٨
توطئة	٨-١٢
أولاً- الثنائيات الضّدية في اللغة والاصطلاح	١٣-١٧
ثانياً- الثنائيات الضدية في المنظور النقدي القديم	١٨-٢٦
ثالثاً- الثنائيات الضدية في المنظور النقدي الحديث	٢٧-٣٨
الفصل الأوّل: أنماط الثنائيات الضدية في أشعار وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري	٣٩-١٢٩
المبحث الأوّل: الثنائيات الضدية الرئيسة (المهيمنة)	٤٠-١٠٠
أولاً- ثنائية الحق والباطل	٤١-٤٦
ثانياً- ثنائية الكفر والإسلام (الإيمان)	٤٧-٥٠
ثالثًا- ثنائية النصر والهزيمة	٥١-٥٥
رابعًا- ثنائية الضعف والقوة	٥٦-٦٣
خامسًا- ثنائية الحياة والموت	٦٤-٦٩
سادسًا- ثنائية الوفاء والغدر	٧٠-٧٥
سابعًا- ثنائية الهُدى والضلال (الحكم بالشرع مقابل الهوى)	٧٦-٨٥

ثامنًا– تحليل الثنائية الضدية: الإمام علي (عليه السلام) ومعاوية (الولاء للعقيدة مقابل الولاء للهوى)	٨٦–٨٩
تاسعًا– ثنائية المكر والدهاء مقابل الغفلة والسذاجة	٩٠–٩٥
عاشرًا– ثنائية الدنيا والآخرة (صراع الغايات والمصائر)	٩٦–١٠٠
المبحث الثاني: الثنائيات الضدية الثانوية (غير المهيمنة)	١٠١–١٢٩
أولًا– ثنائية الخير والشر	١٠١–١٠٥
ثانيًا– ثنائية الليل والنهار (التضاد اللوني)	١٠٦–١١١
ثالثًا– ثنائية الأمل واليأس	١١٢–١١٤
رابعًا– ثنائية الاستقامة والانحراف (المعيار الأخلاقي)	١١٥–١١٩
خامسًا– ثنائية (الاضطراب والسكينة) – الاستجابة النفسية	١٢٠–١٢٣
سادسًا– ثنائية (التآلف والتنافر) – تمزق الروابط الوجدانية	١٢٤–١٢٩
الفصل الثاني: فعالية الثنائيات الضدية في الأغراض الشعرية	١٣٠–١٨٥
المبحث الأوّل: فعالية الثنائيات الضدية في الفخر والحماسة	١٣١–١٤٨
المبحث الثاني: فعالية الثنائيات الضدية في المديح والهجاء	١٤٩–١٧٢
المبحث الثالث: الثنائيات الضدية في الأغراض الأخرى	١٧٣–١٨٥
الفصل الثالث: فعالية الأساليب التعبيرية في الثنائيات الضدية	١٨٦–٢٨٠
المبحث الأول: فعالية الأساليب اللغوية في الثنائيات الضدية	١٨٧–٢٣٠

أولًا– أسلوب الاستفهام	١٨٨–١٩٨
ثانيًا– أسلوب النداء	١٩٩–٢٠٤
ثالثًا– أسلوب النفي	٢٠٥–٢١٠
رابعًا– أسلوب النهي	٢١١–٢١٦
خامسًا– التكرار الضدي	٢١٧–٢٣٠
المبحث الثاني: فعالية الأساليب التصويرية في الثنائيات الضدية	٢٣١–٢٨٠
أولًا– الأسلوب التشبيهي	٢٣١–٢٤٥
ثانيًا– الأسلوب الاستعـاري	٢٤٦–٢٥٠
ثالثًا– الأسلوب الكنائي	٢٥١–٢٦٤
رابعًا– التقابل التصويري	٢٦٥–٢٨٠
الخاتمة	٢٨١–٢٨٦
المصادر والمراجع	٢٨٧–٣١٢
ملخص الإنكليزي	A–B

المقدمة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

المقدِّمة

الحمد لله الذي جعل الكلمة أمانة، والبيان سبيلاً لإدراك الحقائق، والصلاة والسلام على أفصح العرب لساناً وأوضحهم بياناً، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

فإنَّ الأدب العربي في عصوره المتقدمة لم يكن مجرد صدىً للمعارك والأحداث التاريخية، بل كان وثيقة فكرية ونفسية تجسد الصراعات والتحولات التي شهدتها الأمة. ويعد كتاب "وقعة صفين" لنصر بن مزاحم المنقري (ت٢١٢هـ) من المصادر التاريخية والأدبية الفريدة التي نقلت إلينا سجالاً طويلاً بين فريقين، ليس في ميدان القتال فحسب، بل في ميدان الكلمة والموقف.

وبعد عرض الموضوع على الأستاذ المشرف (الأستاذ الدكتور جميل بدوي حمد الزهيري)، وبعد حوار مستفيض حصلت الموافقة على تسجيل الموضوع والشروع بدراسته تحت إشرافه.

ومن الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة أن موضوع الثنائيات الضدية يتصل بمفهوم تتداخل حدوده مع عدد من المفاهيم والمصطلحات النقدية واللغوية، الأمر الذي استدعى الرجوع إلى مصادر متنوعة قديمة وحديثة؛ للوقوف على نشأة المصطلح وتطور دلالته وتعدد استعمالاته في الدرس اللغوي والنقدي. كما تمثلت إحدى الصعوبات في طبيعة المادة الشعرية الواردة في كتاب **وقعة صفين**؛ إذ اقتضى البحث تتبع الأشعار المتفرقة في ثنايا الكتاب، وتصنيفها بحسب أطراف الثنائية الضدية، ثم ربطها بالسياقات التي وردت فيها، للكشف عن وظائفها الدلالية

والتعبيرية. وقد تطلب ذلك الإفادة من كتب اللغة والنقد والبلاغة، إلى جانب الدراسات الحديثة التي تناولت مفهوم التضاد والثنائيات الضدية، مع مراعاة خصوصية النص المدروس وسياقه التاريخي والفكري.

أما الدراسات السابقة، فقد أفادت الدراسة من مجموعة من المؤلفات والبحوث التي تناولت **الثنائيات الضدية** من جوانب لغوية ونقدية؛ إذ كشفت هذه الدراسات عن حضور مفهوم التضاد في التراث العربي، وعن تطوره في الدرس النقدي الحديث، واختلاف طرائق الباحثين في تحديد مفهوم الثنائية الضدية ووظائفها. وقد أسهمت تلك الدراسات في بناء الإطار النظري للبحث، ولا سيمّا في تحديد مفهوم الثنائية الضدية وتمييزها عن المفاهيم المتقاربة معها، فضلاً عن الإفادة من طرائقها في تحليل النصوص الأدبية.

ومع ذلك، لم تتجه الدراسات السابقة في حدود ما وقفت عليه الباحثة إلى دراسة **الثنائيات الضدية في الأشعار الواردة في كتاب وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري** دراسة مستقلة تجمع بين الكشف عن أنماط هذه الثنائيات وتحليل وظائفها الدلالية والتعبيرية في سياقها الشعري والتاريخي؛ ومن هنا جاءت هذه الدراسة محاولةً للإفادة من الجهود السابقة وتجاوز ما لم تتناوله؛ للكشف عن طبيعة الثنائيات الضدية في النصوص الشعرية المدروسة، وبيان أثرها في بناء المعنى وتشكيل الرؤية الشعرية.

إن دراسة "الثنائيات الضدية" في أشعار وقعة صفين لا تقتصر على وصفها تتبعًا بلاغياً للمقابلات اللغوية، بل هي كشفٌ عن البنية العميقة للتفكير في تلك الحقبة؛ إذ انقسم العالم إلى متقابلات حادة: (الحق والباطل)، (الإيمان والكفر)، (الهدى والضلال)، (الوفاء والغدر). وقد استثمر الشعراء والخطباء في "وقعة صفين" هذه الثنائيات لتأطير الصراع، وشحن النفوس، وتثبيت المواقف العقدية والسياسية.

تـأتي هـذه الرسـالة الموسـومة بـ "الثنائيـات الضـدية فـي أشـعار كتـاب وقعـة صـفين لنصـر بـن مـزاحم المنقـري (ت٢١٢هـ)" لتسـتجلي الآليـات التـي اشـتغلت بهـا هذه الثنائيات في بنية النص الشعري الذي قيل في خضم صراع هذه الوقعة.

اعتمـدت الدراسـة المـنهج البنيـوي للكشـف عـن البنيـة الداخليـة للنصـوص الشـعرية، وتحليـل العلاقـات القائمـة بـين عناصـرها، ولا سـيما العلاقـات التقابليـة التـي تقـوم عليهـا الثنائيـات الضـدية. وقـد أفـاد هـذا المـنهج فـي رصـد الثنائيـات الضـدية وتصـنيفها إلـى رئيسـة مهيمنـة وثانويـة غيـر مهيمنـة، وتحليـل حضـورها داخـل السـياق الشـعري، وبيـان دورهـا فـي تشـكيل المعنـى وإبـراز المواقـف والأفكـار التـي عبـرت عنهـا الأشـعار. كمـا أسـهم فـي الكشـف عـن الفاعليـة الدلاليـة والتعبيريـة لهذه الثنائيات في بنية النصوص المدروسة.

وقـد انـتظم البحـث فـي تمهيـد وثلاثـة فصـول أساسـية، رُسـمت معالمهـا علـى النحو الآتي:

تضـمن التمهيـد التعريـف بالثنائيـة فـي اللغـة والاصـطلاح، ثـم انتقـل الـى الثنائيـة الضـدية فـي المنظـور النقـدي القـديم والحـديث وجـاء الفصـل الأول بعنـوان: "أنمـاط الثنائيـات الضـدية فـي أشـعار وقعـة صـفين"، حيـث استُهِلَّ برصـد الثنائيـات الرئيسـة (المهيمنـة) كـالحق والباطـل، والإيمـان والكفـر، والنصـر والهزيمـة؛ والضـعف والقـوة؛ والحيـاة والمـوت؛ الوفـاء والغـدر؛ الهـدى والظـلال؛ والمكـر والـدهاء، الإمـام علـي (عليه السلام) ومعاويـة، الـدنيا والآخـرة وصـولاً إلـى الثنائيـات الثانويـة الخيـر والشـر؛ الليـل والنهـار؛ الأمـل واليـأس؛ الاسـتقامة والانحـراف؛ الاضـطراب والسـكينة التـي تعكـس تمـزق الـروابط الوجدانيـة والاسـتجابات النفسـية للصراع.

أمّـا الفصـل الثـاني: انتقـل إلـى دراسـة "فعاليـة الثنائيـات الضـدية فـي الأغـراض الشـعرية"، مسـلطاً الضـوء علـى حضـورها فـي الفخـر والحماسـة، والمـديح والهجـاء، وأغـراض أخـرى ومـدى قـدرتها علـى شـحن الأغـراض الشـعرية بطاقـة تعبيريـة مضاعفة.

والفصـل الثالـث: خُصـص لدراسـة " الأسـاليب التعبيريـة فـي الثنائيـات الضـدية"، وفيـه تـم اسـتنباط فعّاليـة الأسـاليب اللغويـة (الاسـتفهام، النـداء، النفـي، النهـي، التكـرار الضـدي) والاسـاليب التصـويرية (التشـبيه، الاسـتعارة، الكنايـات، النقابـل التصويري).

ثم ختمت الدراسة بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

واعتمـدت الدراسـةُ المـنهج التحليلـي القـائم علـى اسـتقراء النصـوص الشـعرية ثـم تحليلهـا والكشـف عـن المعـاني المشـكلة بوسـاطة هـذه الثنائيـات والمـنهج الوصـفي مـع الاستعانة بالمنهج الاجتماعي بصورة محدودة لتتبع المؤثرات التاريخية والثقافية.

أمـا اختيـار النصـوص فلـم يخضـع لمنطقيـةٍ معينـة بـل جـاء بتقصـي مظـاهر الثنائيـة فـي البيـت الشـعري الواحـد، أو مجموعـة أبيـات أو المقطوعـة الشـعرية كلهـا، إذا توافرت فيها الثنائية في كامل أبياتها.

واعتمـدت الدراسـة علـى كتـاب وقعـة صـفين لنصـر بـن مـزاحم المنقـري (ت٢١٢هـ) وكـذلك علـى ديـوان النجاشـي كمـا اعتمـدت علـى دواويـن الشـعراء المنفـردة والمحققـة تحقيقًا علميًا والعديد من الدراسات الاكاديمية.

ونجـد الاشـارة الـى معـاني الكلمـات الغامضـة المثبتـة فـي الهـوامش اخـذت مـن المعاجم فضلاً عن الدواوين الفردية لشعراء المعنين.

ختامًا لا بد أن أتوجه بأسمى ألفاظ الشكر إلى المشرف الأستاذ الدكتور (جميل بدوي حمد الزهيري)، أستاذ النقد القديم في كلية التربية، الذي تشرفتُ بإشرافه على بحثي، فكان نعم الأستاذ الناصح ونعم الموجه، أسأل الله إن يمنحه الصحة والعافية وأن يكلل أعماله بالقبول والسداد.

وأحمد الله (ﷻ) الذي وفقني لإتمام هذا العمل، فما كان فيه من صواب فمنه تعالى، وما كان فيه من خطأ فمني، وأقر بأني اجتهدتُ ما استطعت، ملتمسة العذر عمّا فيه من خطأٍ أو سهوٍ، ومن الله التوفيق.

الباحثة

التمهيـــــد

الثنائيات الضديّة في الدرس النقديّ

التمهيد

الثنائيات الضدية في الدرس النقديّ

توطئة:

تعد الثنائيات من الموضوعات المختلف فيها في حقل الدراسات النقدية؛ نظراً لتباين الرؤى واختلافها بين العلماء، فضلاً عن اختلاف تسميات المصطلح عبر الحقب الزمنية، وما يطرأ من تطورات وتغيرات، وتتجلى الثنائيات الضدية في الشعر العربي بصورة واضحة ظاهرة. إنّ مصطلح الثنائية الضدية هو مفهوم فلسفي حديث[1] عرفه العرب بأسماء أخرى كالتقابل والطباق وعرفوه وتكلموا عليه في اثناء نقدهم لأشعار السابقين، ووصفوه بالطباق الذي هو التقابل سواء أكان طباق سلب أو أيجاب.

فالتضاد معلوم عند العرب كثيراً وهو يعني الطباق ولا شك في أنهما واحد، بدليل ما جاء من أمثلة في قسمتهم للمتضادين، فعرفوه بأنه تضاد باللفظ وتضاد بالمعنى والمتضادان هما اللذان ينفي أحدهما وجود الآخر، كالسواد والبياض، النور والظلام. منهما يدخلان في علاقة تضاد وتناقض، فالشعور بهما يكون تاماً وواضحاً إذا اجتمعا في المكان نفسه، وهذا ينطبق على كل الأحاسيس والادراكات والصورة العقلية كالشعور باللذة والألم والتعب والراحة، فهي ظاهرة فلسفية انتقلت إلى النقد وطبقت على الأدب وهي انعكاس لمظاهر الكون وتعبير عن النفس البشرية المتقلبة وصراعها في هذا الوجود، واللغة انعكاس لهذا الكون، والأدب تعبير عن النفس. إنّ هذهِ الدراسة تسعى إلى بيان أهمية هذهِ الثنائيات الضدية في تفعيل النص الأدبي، في اضفائها الحركة والحيوية عليه وأثرها في

(١) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، (د. ط)، دار الكتب اللبناني، مكتبة المدرسة للطباعة، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م: ٢٨٥/١.

الأقناع والتأثير وإنتاج الدلالة[1]، وتكشف أيضاً عن جماليتها في هذا النص وما تقدمه فيه من دهشة ومفاجأة وما تقوم به من ربط بين المتناقضين، وتفاعل بينهما وتناسب بين المعاني.

شكّلت الثنائيات الضدية أهمية في التناول النقدي، فقد وجد الرومانسيون في فكرة الذات والتعبير عن مكوناتها مجالاً واسعاً في ظلال الرومانسية بما تقوم عليه، وكانت الثنائيات الضدية هي المجال للتعبير، فقد وجد المبدع متنفساً له في التعبير عن المكبوت بداخله، فراح يصف كل الاختلافات التي تعتريه في لحظة واحدة، يعيش فيها أشياء خاصة تعيد لذاته المتعة، ويسمح في الوقت نفسه لشعوره أن يظهر كل الباطن من دون أن يجزع من قاعدة أو قياس تفرضها جهة معينة. إذ ظهرت هذه الحركة في الغرب وكان لها من الرواد عربياً العدد الكبير، إذ عدَّ هؤلاء أنّه لا بدّ من بديل آخر للواقع؛ فالواقع لم يعد يلبي احتياجات النفس.

نستطيع أن نقول: إنّ الرومانسية قد عنيت بالذات الإنسانية إلى حدّ كبير، وقد شكلت نتاجًا ضخمًا في فنون متعددة، وبقيت بنّاءة، إلاّ أنّ تركيزها على الذات والألم جعلها تخرج عن الأشياء الأخرى، وقد مالت إلى التعبير عن الوجدان الذاتي والشعور الفردي وجعلته غير خاضع لنظرية المحاكاة، وهذا ما نجده في نتاج شعرائها، إذ تبلورت فيه الملامح الهادئة، وظهرت الثنائيات الضدية على اختلافها، وبدت فيها الرقة والعذوبة "فقد كان معظمهم يجيد العربية ويعرف أسرارها كبشارة خوري ومطران وأبي شبكة"[2].

---

(١) ينظر: الثنائيات الضدية في شعر الحطيئة، م. د. صلاح أحمد صالح، كلية الآداب، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة الموصل، العدد (٤٢)، م(١١)/ ٧٥٧.

(٢) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٤م/ ١٦٣.

إنّ النقد الأدبي قد تناول هذه الحركة، في مقابل الكلاسيكية التي فرضت سلطانها زمناً، فابتعدت عن القياس والقاعدة، وأطلقت العنان لروادها، عند شعراء المهجر والداخل على حد سواء. "وانساخ المد الرومانسي في أدبنا العربي وبدأت إلهامات بودلير وريث الرومانسية ومالارميه البرنس وفرلين الأقرب إلى الرمزية والفرد دي فيني على اختلاف مذاهبهم الفنية، وقد كان الشاعر العربي يأخذ من غيره في الوقت الذي يكون فيه أديب آخر يتأثر بشعره"(١).

ظهر تناول التضاد في الحركة الماركسية، إذ عمدت الماركسية إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون، وأولت عناية لسيادة العقل قبل كل شيء، فالقياس والقاعدة أساس الماركسية، إذ هناك مجموعة من القواعد لا يجوز في حال من الأحوال الخروج عنها، والماركسية في أساسها تُولي الثنائيات الضدية أهميةً كبيرةً للتعبير عن أنواع الصراع كافة. "إذ تقوم الماركسية على مفهومي الجدلية والصراع الطبقي، فصراع المتضادات مرتكز أساس من مرتكزات الفلسفة الماركسية..."(٢).

ومن جهة أخرى أولت الماركسية اهتماماً لجملة من الثنائيات التي شكّلت المحور الأساس في نظرتها إلى الأدب وتحليل أشكاله كافة، "وانطلق الماركسيون من ثنائية الداخل والخارج، وهم يرون أنّ الفن جزء من إيديولوجية المجتمع، فدعا الماركسيون إلى سيادة العقل والتخلص من ذاتية الرومانسية، ومن ثنائي الشكل والمضمون"(٣)، فإذا كانت الرومانسية قد

(١) نظّرية الأدب المقارن، يعقوب البيطار، ط١، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، م(١)، ٢٠١٩م/ ١١١.

(٢) الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)، سمر الديوب، ط١، المركز الإسلامي للدراسات، العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، ٢٠١٧م/ ١٢٨.

(٣) م. ن/ ١٢٦.

دعت إلى إعلاء ذات الفرد وتغليبها على سواها، وسمحت بإطلاق العنان للذات في كلّ صورها المتنوعة، فإن الماركسية على خلاف ذلك، إذ شدّدت على أهمية العقل في مقابل الشعور والانسياب لراحة الذات، وسعت إلى إلغاء الفاصل بين الشكل والمضمون، على أنّ الفن يجب أن يعبّر عن حاجة المجتمع بواقعية وموضوعية كاملتين، فـ "رفض الماركسيون التفسير الآني للغة، كما رفضوا تفريغ الشكل من المضمون الهادف، فلا يمكن اختزال الفن إلى مجرد التعبير الطبقي أو الظروف الإقتصادية"(١).

أقام الشكلانيون الروس نوعاً من الانفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة، إذ أدى ذلك إلى تغيير جذري في العرف السائد والمتعارف عليه الذي ينظر إلى الأدب عن طريق ثنائية الشكل والمضمون؛ ظناً منهم بأن الأدب لا يعكس الحقيقة الواقعة، إذ بدأ النقاد ينظرون إلى اللغة الأدبية بواسطة الاستعمال الوظيفي للوسائل الأدبية للتفريق بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية التي تركز على الأصل الأول للحقيقة من دون أن تعود إلى أية وسيلة أدبية، بينما لا نجد في اللغة الأدبية ذلك الاستعمال فقد مثلت أبحاث الشكلانيين الروس ثورة في حقل الدراسة الأدبية من ناحية المفاهيم والتصورات أو من ناحية الأدوات والإجراءات التطبيقية، إذ اجتهد الشكلانيون في دراسة العمل الأدبي ذاته، إذ وجدوا في التمييز داخل العمل الأدبي نفسه بين مستويات متراكبة ابتداء من المستوى الصوتي والأسلوبي والإيقاعي إلى المستوى الوظيفي العام(٢).

إنّ البنيوية عمدت إلى الربط بين العلامة والمتضادات الثنائية، فجمعت بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات، في حين تبنّت التفكيكية مفهوم الثنائيات

(١) الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)/ ١٢٦.
(٢) ينظر: في نظرية الأدب والنقد الأدبي/ ١٦٣.

الضـدية، لكنهـا ابتعـدت عـن التوفيـق بـين الأضـداد، فالتفكيـك يعـد لانهـائي للـنص بينما يرى البنيويون النص مغلقاً والتفسير مغلقاً ونهائياً(١).

تناولـت التفكيكيـة الثنائيـات الضـدية، وركّـزت علـى مـدلولاتها داخـل الـنص؛ فـلا يمكـن أَنْ يكـون المعنـى واحـداً، وتهـتم التفكيكيـة بعامـة بتحليـل الثنائيـات الضـدية داخـل الـنص، وتقـوم علـى رفـض ثبـات المعنـى فـي منظومـة الـنص، فقـد درسـت البنيويـة تموضع البنى إلى أنساق تحيل الى مدلولات متعددة نهائية.

إنّ أول مـن طبقهـا علـى الأدب هـم البنيويـون، ثـم تلقفهـا دارسـو البلاغـة، بحكـم تشـابههما مـع المصـطلحات القائمـة علـى الجمـع بـين النقيضـين، إذ تعكـس طبيعـة التكـوين القـائم علـى وجـود طـرفين متناقضـين يتعاقبـان فـي نشـأة الكـون وتفاعـل بـين الموجـودات(٢). إذن هـذا المفهـوم لا يخـرج عـن التنظيـرات السـابقة لغويـة أو فلسـفية، وحتـى البلاغيـة النقديـة، القائلـة بأنهـا فكـرة مفادهـا الجمـع بـين النقيضـين لمتحـدين فـي جـنس ماهيتهـا، اللـذين يأخـذان تمظهـرات وتشـكلات عـدّة بحسـب الأهميـة، ودلالة السياقات الحاضرة فيها.

فهـذه الثنائيـة مرتبطـة بثنائيـات أخـرى، مثـل: الـدال والمـدلول، فـلا يمكـن تصـوّر إحـداها منفصـلة عـن الأخـرى، وكـل طـرف لـه مـا يقابلـه فـي الجهـة الأخـرى، وهـذه حقيقـة لا يمكـن تجاهلهـا أو إنكارهـا. إن الحضـور والغيـاب يرتبطـان بجـوهر العلاقـة اللغويـة، والعلاقـة بـين الـدال والمـدلول. فالحضـور الوحيـد هـو الغيـاب، ومـن هنـا وجهـة نظر دريدا: لا حضور لأحد في الثنائية إلا مقروناً بالآخر(٣).

---

(١) ينظر: الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)/ ٥.

(٢) م. ن/ ١٠.

(٣) ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م/ ٤٥.

أولاً- الثنائيات الضّدية في اللغة والاصطلاح:

الثنائية لغةً:

تردُّ الثنائية إلى الجذر الثلاثي (ثني)، يقول الخليل الفراهيدي (ت١٧٠هـ): "الثنيُ من كلّ شيء: ما يثنى بعضه على بعض اطباقاً..، وثنيتُ الشيء تثنيةً: جعلته أثنين"..، ويعني ضعف العدد واحد، وقد يكون هذا الضعف شبيهه أو نظيره أو ضدّه، والثني: ضم واحدٍ الى واحدٍ[١]، ويعني هذا الامر أن العدد واحد يشكل مع واحد آخر ثنائية مهما كانت العلاقة بينهما، أن الدلالات التي تعرضها الثنائيات على وجودّ طرفين أي أثنين[٢]، والمثاني من القرآن ما كان أقل من المئتين، وتسمى سورة الفاتحة مثاني؛ لأنها تثنى في كل ركعة[٣]، وفي ذلك يقول ابن دريد (ت٣٢١هـ): "ثنيُ كل شيء: طيّه"[٤]، وهذا يتزامن مع قول الخليل في ما يثنى بعض الشيء على الآخر؛ ليشكل أطباقًا متتالية، ويقول احمد بن فارس (ت٣٩٥هـ): "الثاء والنون والياء أصلٌ واحد، وهو تكرير الشيء مرتين، أو جعله شيئين متواليين أو متباينين"[٥]، وجاء القوم مثنى مثنى

(١) ينظر: العين، الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣م: ٢٠٨/١-٢٠٩.

(٢) ينظر: لسان العرب، العلامة أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ)، (د. ط)، دار صادر، بيروت-لبنان، (د. ت): ١١٥/١٤-١٢٠.

(٣) ينظر: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: احمد عبد الغفور العطار، ط٤، دار العلم للملايين - بيروت-لبنان، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

(٤) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت٣٢١هـ)، تحقيق: د. رمزي منير بلعبكي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣م: ٢٠٨/١-٢٠٩.

(٥) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مادة (ثني)، ط١، دار احياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ٢٠٠١م: ٣٩١/١.

أي: "أثنين أثنين"[١]، لذا نجد أن معنى الثنائية في اللغة يحتمل بين طياتها دلالة الجمع بين شيئين أو طرفين.

أما اصطلاحًا فقيل في تعريف الثنائية: هي مصطلح يطلق: "على كل مذهب فكري أو أي اتجاه يقسم كل شيء بطريقة أو بأخرى على مقولتين أو عنصرين، أو أنه يستمد الأشياء جميعها من مبدأين، أو أنه يرفض أن يسلم بما يزيد أو ينقص عن جوهرين"[٢]. فالمعنى اللغوي الذي يقتضي وجود طرفين لتحقيق الثنائية، قد يكون سطحياً إذا ما نظرنا إلى التعريف الفلسفي، إذ ورد في الأخير أنّ الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، فالأثنية هي كون الشيء ذات وحدتين، والثنائية هي: القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها أو ثنائية الواحد والمادة، أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند افلاطون الخ[٣]، فالأثنية هي أنّ الطبيعة ذات وحدتين أو هي الشيء الواحد المشتمل على حدين متقابلين، ومتطابقين كتقابل الفكر والعمل[٤]. ومن التعريفات الأخرى للثنائية ما جاء في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية الذي أورد الثنائية بأشكال متعددة، فالثنائي وصف للحروف المؤلفة من حرفين (لم، هل، من)، وفي فقه اللغة نظرية تقول: إن أصل الكلمات في اللغة فعل مؤلف من حرفين او صوتين، وثنائية اللغة بوجود لغة واحدة بمستوين

(١) لسان العرب، مادة (ثنى): ١١٨/١٤.

(٢) الدليل الفلسفي الشامل، رحيم الموسوي، ط١، دار المحجة البيضاء، بيروت – لبنان، ٢٠١٣م: ٣٨٠/١.

(٣) ينظر: المعجم الفلسفي: ٣٧٩/١-٣٨٠.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)/ ١٣١-١٣٢.

مختلفين واحد عامي والثاني فصيح عند شعب ما، كوجود اللغة العامية إلى جانب اللغة الفصحى عند العرب(١).

إن ما يثير الانتباه هو أنَّ الثنائية في جانب من جوانبها قد توحي بالنقص، وفي جانب آخر توحي بالكمال، لكن المتأمل يرى بوضوح أن النقص الحاصل في طرف يلحظ كماله في الطرف الآخر؛ لأن تقديم الكامل على الناقص هو العدل بعينه، إذ لولا الليل لما عرف النهار، ولولا المرض لم تعرفْ الصحة، ولولا حصول النوم لما حدث الفرق بينه وبين اليقظة، ولولا الظلمة لم يُعرف النور، وعليه ما لم يخلق الناقص لما عرف الكامل، فمقتضى الحكمة في ذلك خلق الناقص والكامل جميعاً؛ لتحقيق التوازن(٢).

التضاد لغةً:

ورد في "لسان العرب": "الضد: الخصم والمثل، وكل شيء ضد لضده، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، وضد الشيء: خلافه، وجمع ضد أضداد"(٣).

وفي "القاموس المحيط": "الضد: بالكسر، المثل والمخالف. وضده في الخصومة: غلبة. وضد: غضب. وبنو ضد: قبيلة من عاد. وضد عنه: صرفه ومنعه برفق. وضاده: خالفه، وهما متضادان"(٤). ويُلحظ أن المعنى اللغوي لكلمة "التضاد" يدور حول الشيء وخلافه، والمخالف، والغلبة.

---

(١) ينظر: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، د. أميل يعقوب، ود. بسام بركه ومي شيخاني، ط١، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م/ ١٦١-١٦٢.

(٢) ينظر: التجربة الصوفية، بحث في اعتقاد الثنائية ورؤية الواحدية، د. مجدي محمد إبراهيم، تصدير: عاطف العراقي، ط١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٣م/ ٩٣.

(٣) لسان العرب، مادة (ض- د – د): ٣/٢٦٣.

(٤) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت٨١٧هـ)، ط٨، دار الحديث، القاهرة- مصر، ٢٠٠٨م/ ٢٩٥.

والضد في اللغة هو خلاف الشيء، ويقال "ضادني فلان إذا خالفك فأردتَ طولاً وأراد قصراً، وأردت ظلمه وأراد نوراً"[١]، والمتضادان اللذان لا يجتمعان كالليل والنهار. ورد التضاد في المعجمات العربية بمعانٍ متباينة تارة ومتشابهة تارةٍ أخرى، ومن تلك المعاني قول الخليل الفراهيدي من أن: "هذا ضدُّ ضديده، والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك ويجمع على الاضداد"، قال تعالى: ﴿وَيَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا﴾[٢]، والضد "كل شيء ضاد شيئاً ليغلبه والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة... وجمعه اضداد"[٣] لذا نجد معنى التضاد في اللغة يحمل بين طياته دلالة المخالفة والتناقض...

ومن ذلك قول ابن دريد (ت٣٢١هـ) في الجمهرة: "أن ضد الشيء: خلافه"[٤]، وهذا التنوع في الدلالة اللغوية لمعنى التضاد بين ما يدل على الغلبة، أو الخلاف، أو المثل، أو ما كان نظير الشيء متساوياً معه، ترد جميعها الى معنى الخلاف.

التضاد اصطلاحًا:

في الاصطلاح: ضِدُّ كُلِّ شَيْءٍ مَا نَفَاهُ كَالسَّوَادِ وَالبَيَاضِ، والسَّخَاءِ وَالبُخْلِ. وَلَا يَعْنِي ذَلِكَ أَنَّ كُلَّ مُخَالَف للشَّيْءِ هُوَ ضِدٌّ لَهُ؛ فَهُنَاكَ اخْتِلَافٌ بَيْنَ الجَهْلِ وَالقُوَّةِ وَلَيْسَا ضِدَّيْنِ. فَالجَهْلُ ضِدُّ العِلْمِ، والقُوَّةُ ضِدُّ الضَّعْفِ[٥].

---

(١) لسان العرب، مادة (ض- د- د): ٢٦٣/٣.

(٢) مريم/ ٨٢.

(٣) تاج العروس من جوهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المختصين، (د. ط)، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، دار الهداية، الكويت، (د. ت): ٢٦٣/٨.

(٤) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت٣٢١هـ)، مادة (ض- د- د): ٢٦٣/٣.

(٥) ينظر: الأضداد في كلام العرب، أبو الطيب اللغوي (ت٣٥١هـ)، تحقيق: عزة حسين، ط٢، دار طالس للدراسات والترجمة، المجمع العلمي العربي بدمشق، دمشق-سورية، ١٩٦٣م: ٢٧/١.

ولا يخرج الضد في الاصطلاح عن الإطار المخصص له، ولا يختلف كثيراً عن معناها اللغوي القائم على المخالفة بين الأشياء، إذ مر مصطلح التضاد بعدد من المفاهيم، فمنهم من يرى أنه عبارة عن لفظة واحدة تدل على معنين أحدهما ضدّ الآخر(١)، وهذا التضاد الذي نحن بصدده يعرف بأنه: "عبارة عن الجمع بين لفظتين دالين على معنين متناقضين حقيقةً كالسواد والبياض، والليل والنهار، أو تقديراً، مثل الخير والشر، والسلب والايجاب"(٢). فالتضاد يضفي على النص جوًا مشحونًا بالحركات الثنائية، فالموجودات في الكون معتمدة على حالة من الثنائيات الضدية، وهناك الليل والنهار والحرارة والبرودة والماء والنار، والنور والظلمة(٣). إلا أننا نجد رأياً مباينا لعلماء المنطق والفلسفة، إذ بينوا أن التضاد هو أنَّ المعنيين يستحيل اجتماعهما في محل واحد من جهة الخلاف، فحضور طرف يغيب الآخر، فحضور النور ينفي الظلمة، والنهار يذهب بالليل مع وجود الاختلاف والتباين، إلا أننا نجد بينهما علاقة قوية متمثلة برابطة التضاد، ومن جانب آخر فإن الاختلاف كينونة كل طرف آخره ما يشكل تفاعلاً بين تلك الأطراف؛ لذلك قالوا لابد من لفظين متقابلين يختلف أحدهما عن الآخر، بائناً عنه في الكينونة؛ لأنَّ معنى التضاد لديهم هو الخلاف في اللفظ والمعنى(٤).

---

(١) ينظر: المزهر في علوم اللغة وانواعها، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٨م: ٣٠٥/٢.

(٢) ينظر: المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، ضياء الدين بن الاثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، (د. ط)، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، (د. ت)، ١٤٣/٣، وينظر: التبيان في البيان، الحسين بن محمد عبد الله الطيبي (ت٧٤٣هـ)، تحقيق ودراسة: عبد الستار حسين مبروك، أطروحة دكتوراه أو هي تحقيق للكتاب الأصل، جامعة الازهر، ١٩٧٧م/ ١٩٤.

(٣) ينظر: الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)/ ١٦١–١٦٢.

(٤) ينظر: تهذيب المنطق والكلام، سعد الدين التفتازابي (ت٧٩٢هـ)، تحقيق: الشيخ عبد القادر معروف الكردي، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩١٢م/ ٣٠.

ثانياً- الثنائيات الضدية في المنظور النقدي القديم:

حظيت ظاهرة الثنائيات الضدية باهتمام القدماء في العصور الأدبية المختلفة، بعدّها ظاهرة فلسفية قبل أن تكون لغوية متأصّلة في النفس البشرية، ومتصلة أشد الاتصال بها وقبلها بنظام الكون؛ لتدخل عالم النقد الادبي واللغة، وتتجلى الثنائيات الضّدية في الفكر العربي القديم بصورة واضحة، فقد شغلت حيزاً كبيراً في الدراسات البلاغية واللغوية والأدبية، إذ وظفها الشعراء في اغلب قصائدهم؛ لأنهم من أكثر الناس ادراكاً بها، وورد مصطلح الثنائيات الضدية في المنظور النقدي البلاغي القديم، بوصفه مفهوماً مرتبطاً بمفهوم التضاد وليس مصطلحاً نقدياً مستقلاً بذاته، فهو يتداخل مع مصطلحات مختلفة، مثل: الخلاف والطباق والتكافؤ والمقابلة، ولعل أول من التفت إلى مصطلح الثنائية الضدية في الفكر العربي القديم هو العالم اللغوي سيبويه (ت١٨٠هـ)؛ إذ ذكر في كتابه ما سماه "بباب اللفظ للمعاني" أعلم أن كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنين... نحو جلس وذهب[١].

وأكد الأصمعي (ت٢١٦هـ) وقوع الاضداد وعد قسمًا منها في مألوف القوانين اللغوية والموضوعات الاصطلاحية وشاهد الجون (السواد/ البياض) والجلل (العظيم/ الصغير) والصارخ (المستغيث/ المغيث)[٢].

وتطرق الجاحظ (ت٢٥٥هـ) إلى التضاد في كتابه الحيوان، قائلاً: "إن العالَم بما فيه من متفق ومختلف ومتضاد وكل ما في جملة القول جمادٌ ونامٍ"، وكان

(١) ينظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، دار الجيل، بيروت-لبنان، ١٩٨٨م: ٢٤/١.

(٢) ينظر: كتاب الاضداد، الاصمعي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة- مصر، ١٩٦٤م/ ٣٠٥.

حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة، أن يقال: "نامٍ وغير نامٍ... وناسٌ يجعلونها مدبرة وغير مدبرة ويجعلونها مسخرة وغير مسخرة"(١).

والمطّلع على مؤلّفات الجاحظ يرى أن منهجه يدل على وعي بالثنائيات، إلا أنه لم ينظّر إليها في كتاباته ولم يعرضها في فصول، يتحدث فيها عن تعريفاتها وأنواعها، وكل ما يتعلق بها من حيث الدلالة، بل تعرض لها تطبيقياً، وذلك يتضح في عناوين الأبواب والفصول وخاصة ما جاء في كتابه الحيوان، إذ يتناول في الباب الواحد الشيء وضده "باب الخصب والجدب، باب عين الرضا والسخط"(٢)، فلا يستطيع الدارسون في حقل اللغة والأدب إغفال أهمية توظيف الأثر الذي تقوم به الثنائيات الضدية، "على أن الباحث في التراث النقدي والبلاغي لا يستطيع إغفال الالتفاتات الذكية التي رصدت التضاد، وبينت أبعاده العميقة، بوصفه وسيلة من وسائل التعبير في اللغة، وطريقة من طرائق العرب في كلامها"(٣).

إنّ التوسّع في مفهوم الثنائيات قد أدّى إلى تعدّد المصطلحات بين الدارسين، مثل: الطباق والتضاد والمقابلة وغيرها الكثير، ممن يدخل تحت إطار التضاد، "إذ يماثل مصطلح التكافؤ مصطلح الطباق الذي اختلف النقاد في تسميته، فتارة يطلقون عليه المطابقة، وتارة الطباق، وتارة التطبيق"(٤).

---

(١) كتاب الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، دار الجبل، بيروت–لبنان، (د. ت): ١/٢٦.

(٢) الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، ط٢، مطبعة الحلبي، القاهرة–مصر، ١٩٦٥م/ ٤٨٨.

(٣) الثنائيات الضدية في شعر عبد الله بن المبارك ومحمود الوراق، أحمد مندو، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة البعث، دمشق–سورية، ٢٠٢٠م/ ٢٢.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ١٩٨٦م/ ٤٨.

عرف السجستاني (ت٢٥٥هـ) الاضداد بقوله: "الضد في كلام الغيب خلاف الشيء كما يقال الايمان ضد الكفر، والعقل ضد الحمق"(١)، وورد التضاد عند عبد الله ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) بمعنى المطابقة، يعني الجمع بين الشيئين على حذو واحد(٢).

وجاء التضاد عند قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) بمعنى التكافؤ؛ إذ قال: "هو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان فيأتي بمعنين متكافئين. الذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين، أما من جهة المصادر أو السلب والايجاب، وغيرها من اقسام التقابل"(٣).

وأطلق أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) مصطلح التضاد بمعنى الخلاف، بقوله: "كل متضاد مختلف وليس كل مختلف متضاد"(٤)، أي أطلق على التضاد مصطلح المطابقة، قائلاً: "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرّ والبرد"(٥).

---

(١) كتاب الاضداد، السجستاني، أبو بكر محمد بن المستنير، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة–مصر، ١٩٥٩م/ ٧٢.

(٢) ينظر: البديع في البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عثمان مطرجي، ط١، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٩٠م/ ٤٨.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٧٨م/ ١٤٧–١٤٨.

(٤) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمود أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة/ ٣١٦.

(٥) م. ن/ ٣١٧.

وأشار ابن سينا (ت٤٢٨هـ) إلى أنّ التضاد بمعنى التناقض، في اثناء حديثه عن موضوع الموجب والسالب، قائلاً: "فالتناقض: هو اختلاف قضيتين بالإيجاب والسلب يلزم منه أن يكون أحدهما صادقاً والآخر كاذباً"(١).

وأورد ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) باباً للمطابقة، قائلاً فيه: "المطابقة في الكلام هو أن يتفق في معناه ما يضاد في جوهره أو فحواه، والمطابقة عند الناس جميعهم هو أن تجمع بين الضدين في الكلام أو بيت شعر"، وأورد باباً للمقابلة، "فالأصل أن يأتي الكلام على ما يجب من الترتيب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وأكثر ما تكون المقابلة في الأضداد فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، بمعنى الجمع بين الأضداد الثلاثة أو الأربعة فصعوداً"(٢).

في حين ربط ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) بين التَّضَادّ والمخالف، قائلاً: "سمى أصحاب صناعة الشعر ما كان قريباً من التضاد – المخالف– وقسم بعضهم التضاد، فسمى ما كان فيه لفظتان معناهما ضدان كالسواد والبياض–المطابق – وسمى تقابل المعاني والتوفيق بين بعضها وبعض حتى تأتي في الموافق بما يوافق. وفي المخالف بما يخالف على الصحة –المقابلة– وسمى ما كان فيه سلبُ وإيجاب –السلب والإيجاب– ولم يجعله من المطابق"(٣).

---

(١) النجاة، ابن سينا (ت٤٢٨هـ)، تح: محمد تقي دانش پژوه، (د. ط)، دار الآفاق الجديدة، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيراوني، تح: محمد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٨١م: ٢/٥–١٦.

(٣) سر الفصاحة، أبو عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ)، تحقيق: د. داود غطاشة الشوابكة، ط١، دار الفكر، عمان–الأردن، ١٤٠٢هـ/ ١٩١.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، فقد كان مدركاً لأثر التضاد لا سيما على مستوى تشكيل الصورة الشعرية؛ إذ ربطه بالطباق والمقابلة، بقوله: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِمِ والمُعْرِق، وهو يُريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص المائلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح: هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن أخرى ناراً"(١).

قدّم عبد القاهر الجرجاني في هذا السبيل تصوّرًا لمفهوم الصورة التي تؤدّيه الثنائية الضدية، إذ قال في حديثه عن التمثيل وتأثيره في النفس "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب"(٢).

ويمكن القول إنّ الجرجاني بحسب رأي مصطفى ناصف يغوص "في أعماق الصورة أعناق المتنافرات وحللها تحليلاً رائعاً حين وجد أن الصور قادرة على تطويع جمع المتباعدات، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة كان أكثر جمالاً"(٣).

إذ عمد عبد القاهر الجرجاني -كما ذكرنا- إلى ربط التضاد بالصورة ومزجها بالاستعارة مزجًا يكاد يكون جزءًا منه، قائلًا: "إن الأشياء تزداد بياناً

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تصحيح: عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٤٢٢هـ/ ١٣٢.

(٢) م. ن/ ٣٢.

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط١، دار الاندلس - بيروت-لبنان، ١٩٦٥م/ ١٤١.

بالأضداد وبيانه لفضيلة الاستعارة"[١]، إنّ الاستعارة لديه تكون في أصلها ضدية موحية بأشياء كثيرة، فكما اعتدنا إن عبد القاهر لا ينتقي مفردات عادية، بل إن عملية انتقائه للأضداد تنم عن معرفة عميقة بأسرار اللغة، وفي الاستعارة المبنية على الضدية، ما جاء في، قوله: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية"[٢]، فهنا ترسم لنا هذه الاستعارة قدرة عبد القاهر على اكتناز اللغة ما استطاع من اختيار المفردات الدالة على المعنى الذي يرجوه ويقصده. وفي موقع آخر يبين أثر التضاد في مجال التشبيه ويقوم بتعليل استحسانه وتعليل جودته وغائيته "وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"[٣].

يشكل الطباق جزءًا من مدلول التضاد، إذ يشير ابن المعتز في كتابه (البديع) إلى أن ما جاء عن الأصمعي يوحي بالضيق، "فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق والضيق هو في هذا الخطاب"[٤]، فكأنّ الأصمعي أراد بذلك أن يشير إلى أن "الطباق لا يقع إلا بين كلمتين صريحتين في الضد دون أن تنزل إحداهما منزلة الضد"[٥].

أشار ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إلى أن "المطابقة في الكلام هي جمع الشيء بضده كالسواد والبياض، والليل والنهار، فالمقابلة عنده ضربين: مقابلة في اللفظ

(١) أسرار البلاغة في علم البيان/ ٣٢.
(٢) م. ن/ ٤٣.
(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ط٣، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ١٤٢٣هـ/ ١٣٠.
(٤) البديع في البديع/ ١٢٤.
(٥) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم بن عامر، ط١، دار الصفاء، عمان–الأردن، ٢٠٠٥م/ ٧٠.

والمعنى، والآخر مقابلة في المعنى دون اللفظ فيدمج بين الطباق والمقابلة ويجعلهما باباً واحداً"(١).

وذهب حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) إلى أن التضاد هو أفضل ما يقع في الشعر؛ إذ إن "النفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القبح، وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها. وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر؛ لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً"(٢).

يقول الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ): أنه قد "دخل في المطابقة ما يخص المقابلة، وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابله على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"(٣).

يمكن القول إنّ المفكرين القدماء قد أولوا عناية بالتضاد على اختلاف تشكلاته "تدخل الثنائيات الضدية في دائرة التضاد، وقد بدأ وعي القدماء بقيمة

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: احمد الحوفي – بدوي طبانة، (د. ط)، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: ٢٤٥/٤.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ ٤٤-٤٥.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣م/ ٢٥٩.

التضـاد وأثـره فـي أداء المعـاني مـن وقـت مبكـر. وبـدا هـذا الـوعي واضـحاً فـي مؤلفاتهم بعامة"(١).

أمـا الفلاسـفة فقـد كانـت لهـم وجهـة نظـر أخـرى، إذ نظـروا إلـى هـذه الظـاهرة بنظـرة فلسـفية، إلا أن تعريفـاتهم تكـاد تتوافـق مـع مـا ذهـب إليـه أهـل اللغـة، إذ عـدّوا "الثنـائي مـن الأشـياء مـا كـان ذا شـقين، والثنائيـة هـي القـول بزوجيـة المبـادئ المفسـرة للكـون، كثنائيـة الأضـداد وتعاقبهـا أو ثنائيـة الواحـد والمـادة مـن جهـة مـا هـي مبـدأ لعـدم التعيـين أو ثنائيـة الواحـد وغيـر المتنـاهي عنـد الفيثـاغورثيين، أو ثنائيـة عـالم المثـل وعالم المحسوسات عند أفلاطون"(٢).

التضـاد فلسـفياً هـو نظـرة عميقـة "تتجـاوز الجمـع المباشـر، والسـطحي بـين طـرفين، هـذان الطرفـان تربطهمـا رابطـة هـي رابطـة التضـاد، إذ يجمعـا الخيـر والشـر أو الظـلام والنـور فـي ثنائيـات ضـدية لا متناهيـة، حقيقـة الوجـود تنطـوي علـى تقابـل دائـم بـين طـرفين، لكـل منهمـا قوانينـه الخاصـة"(٣)، علاقـة التضـاد -كمـا ذكرنـا- لا تعنـي التنـاقض كمـا يـذهب عـدد مـن الدارسـين، الطرفان ملازمان بعضهما لبعض الآخر.

أشـارت الـدكتورة غيثـاء قـادرة إلـى الجماليـة التـي تقـدمها الثنائيـات الضـدية، بقولهـا: "الثنائيـات الضـدية بنيـة لغويـة متقاطعـة اللفـظ والمعنـى، متباينـة، ظـاهرة فـي النسـق، مضـمرة، تظهـر فـي تباينهـا إبـداعاً وجمـالاً شـعريين، تعتمـر نسـيجاً لغويـاً

(١) الثنائيات الضـدية في نقائض جرير والفرزدق والأخطل، عبد الرحمن كرم الدين، مج (٥)، مجلة العلوم العربية والإنسانية، ٢٠١٠م/ ٤.

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي/ ٨٩.

(٣) الثنائيات الضـدية وأبعادها في نصـوص من المعلقات، غيثاء قادرة، مجلة دراسـات في اللغة العربية وآدابها، عدد (١٠)، ٢٠١٢/ ٢٦.

يعمد إلى ترجمة نفس الشاعر ومكنوناته الداخلية والثنائية مصطلح يقوم على الربط بين الظواهر المنفصلة والتعالق بينها، نشأت من شعورين مختلفين... الشعور بالذات والشعور باستلابها"[١].

وللتضاد أهمية وفعّالية كبيرة في تحقيق شعرية النص الأدبي، "فالمخالفة تغدو مهمة وأساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه؛ لأنها وسيلة تكتيكية في بناء القصيدة، إذ إن الشاعر مضطر إلى محاكاة قلق الإنسان ككائن حي غير مستقر السلوك، إذ يعمد إلى إيقاد وتوهج الشعور والعاطفة"[٢]، مثلما يرى البلاغيون أن الثنائيات الضدية هي غاية جمالية ومطلب فني بالضرورة، "ذلك أن محاولة الشاعر الجمع بين أجزائه وتناسقه وانسجامه بين الألفاظ والعبارات والصور بحيث يبدو التعبير مثل الصورة المكملة في أجزائها المتناسقة في ألوانها"[٣].

ومن صور الثنائيات الضدية تضاد المطابقة؛ إذ يقصد به وجود لفظتين تختلفان لفظًا ويتضادان معنى، كالقصير في مقابل الطويل، والجميل في مقابل القبيح. أما تضاد النفي فيذكره أبو الهلال العسكري في كتابه (الصناعتين)، "فقد أطلق على النفي السلب والإيجاب وهو أن يبني الكلام على نفي من جهة وإثباته من جهة أخرى أو الأمر به من جهة والنهي عنه من جهة وما يجري مجرى ذلك"[٤].

---

(١) الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات/ ٢٧.

(٢) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، ط١، دار الكندي، الكويت، ٢٠١٤م/ ١٨٤.

(٣) أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات، دارسة تطبيقية، عبد الله احمد عبد الله الوتوات، جامعة مصراتة، مجلد (٣)، ٢٠١٥م/ ٢٨٢.

(٤) كتاب الصناعتين/ ٤٠٥.

ثالثاً- الثنائيات الضدية في المنظور النقدي الحديث:

لم يختلفْ المحدثون في مفهوم التضّاد عن القدماء وكانت آراؤهم لها صدى في بيان التضاد، وكيفية تنظيم العلاقة بين الاضداد، حيث التقابل والاختلاف. والنقاد العرب المحدثون تأثروا بالأفكار الغربية في فهم الثنائيات الضدية، فورد مصطلح الثنائيات الضدية لدى النقاد الذين تبنوا المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية الخ...، إذ عدوا هذا المفهوم عنصرًا أدبيًا وجماليًا يشكل أساسًا في بنية الخطاب بواسطته تشكل المعنى على مستوى التحليل(١)، وقد نشأ مصطلح الثنائيات الضدية في النقد الحديث في أحضان البنيوية، فالعالم من وجهة نظرهم "مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة تنعكس على شبكة العلاقات اللغوية، فتحيلها الى مجموعة من الثنائيات الخالصة"(٢).

يمكن تصنيف المحدثين في نظرتهم إلى التضاد إلى عدة فئات؛ الأولى فئة تأثرت بالنظرة السائدة عند القدماء إلى البديع كله؛ بحسبان التضاد حلية وزينة ومحسنات لفظية ومعنوية، وهذه هي فئة الأغلبية. والثانية فئة ترى أنها داخلة في نظرية الاستدعاء المعنوي، وفي ظل ذلك يرى أحمد مطلوب أن المطابقة وفصيلاتها المتتابعة تدخل إطار وسائل التعبير "المطابقة من مقومات التعبير؛ لأنها تعتمد على الأضداد، والمتناقضات، فهي ليست محسناً، وإنما هي وسيلة من وسائل التعبير"(٣).

---

(١) يُنظر: الثنائيات الضدية في سورة الرعد، د. مازن موفق صديق الخيرو، مجلة آداب الرافدين الموصل، كلية الآداب، العدد (٥٧)، لسنة ٢٠١٠م/ ١١٩.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٩٥م/ ١٤٩.

(٣) البلاغة العربية، أحمد مطلوب، ط٢، معهد الإنماء، بغداد-العراق، ١٩٨٠م/ ٢٨٨.

اعتمدت الثنائيات في البنيوية، لكنها لدى النقاد بنيويات لا بنيوية واعتمد قسم منهم على مقولة واحدة من مقولات المنهج النقدي، فظن أنه المنهج كله وعالج قسم آخر منهم الثنائيات الضدية من وجهة نظر المنهج البنيوي الشكلي، فلم يخرجوا عن النص، وجمع عدد منهم بين المناهج النقدية، وعدد آخر خرج إلى مفاهيم حداثية أكثر من البنيوية(١).

يقدّم الناقد عبد العزيز حمودة تصوّرًا حول العلاقة المضادة بين الذات والموضوع، فحالة الانشطار التي تعيشها الذات أدت إلى الفصل بين المضادات وعدم القدرة على تمييز ملامحها في هذا الانشطار والتشظي، بقوله: "الانفصال بين الكلمة والشيء، وبين الدال والمدلول، وبين الذات والوضوع، يأتي ضمن صندوق متكامل للذاتية والعدمية والإنسية والنسبية التاريخية"(٢).

فالمناهج على اختلافها لم تسع إلى الفصل بين قطبي الثنائية؛ حتى الفكرة الفلسفية ترى أن ماهية الوجود قائمة على التمثيل من قبل هذه المضادات، ومثلما أن للكاتب الوظيفة بحيث يضع بصمته في حقل الأدب، كذلك فإن للمتلقي الوظيفة أو الأثر المكمل لآلية العمل الذي لا يقوى بأحد القطبين؛ المبدع والمتلقي. فلكل وظيفته أو الذي يوجده في مكانه المناسب ويصنف وجوده ضمن مراتب يحددها معيار النقد الأدبي الوسيط في دراسة أثر كل من القطبين "ويمكن عد البداية الحداثية للفكرة الفلسفية تدور حول مركزية الإنسان، واستقلال وجوده، وقد وجدت تجليات لهذه الفكرة في العقلانية، والاستنارة والبنيوية والتفكيكية، فالمفردة دال ومدلول والإبداع كاتب ومتلق، والثقافة فاعل ومفعول"(٣).

---

(١) ينظر: الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، الدكتور سمر الديوب، ط١، وزارة الثقافة، دمشق–سورية، ٢٠١٧م/ ٧.

(٢) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك/ ٦٧.

(٣) م. ن/ ١٢٢.

وهنا يمكن القول: إنّ تركيب الثنائية وتحليلها قد دخلا أركان الخطاب الشعري، وفي خلق بنية لغوية فعالة وخلق تصورات معينة تجاه مكونات الوجود، "إذ تتبع الثنائية الضدية من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدداً من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واحتفائها بهذه الفئة يكسب النص طبيعته الجدلية"(١).

فالناقد كمال أبو ديب أستثمر فكرة التقابل الثنائي استثماراً فعالاً، ليتمكن من فهم بنية القصيدة العربية وتكوينها وأدراك خصائصها، وهذا ما نلمسه واضحًا في تحليله نماذج شعرية تتضح فيها معالم الثنائيات الضدية، والعلاقات التي تتكون بين هذهِ الثنائيات التي تكون علاقات سلب أو تضاد، وقد تكون علاقات تكامل وتناغم وإغناء وإخصاب، وعدّ عدداً من الثنائيات أساسية مثل ثنائيات (الأنا/ الآخر)، و(التحت/ الفوق)، و(الداخل/ الخارج)، و(الواحد/ المتعدد)(٢)، فكانت الدراسات الغربية، ومنهم دي سوسير الذي يرى: "أن الكلام متعدد الأشكال متنافر المسالك مختلف الصيغ تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعة وعضوية ونفسية وينتمي الى الدائرة الفردية والاجتماعية معاً"(٣)، ثم أن هذه الثنائيات قد أهتم بها كثيراً العالم (فلاديمير بروب) في دراسته عبر اكتشاف عدد من الفقرات وتركيبها في دراسته بنية الحكاية الخرافية، وذلك عن طريق تحليل هذهِ الحكايات الى سلسلة من الوظائف البنيوية، لوحظ أن عددًا كبيرًا من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية، أي أن لكل وظيفة نقيضًا يمثل

(١) الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٨٦م/ ١٠٩.

(٢) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، ط١، دار الثورة، بيروت–لبنان، ١٩٨٠م/ ١٧.

(٣) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)/ ٣٠.

تجاوزًا أو حلًا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، وحسن النقض يقابله اشباع النقض أي أن الحكاية تنتظم على صعيد بنيتها انتظاماً ثنائياً ضدياً[١].

ويرى جان كوهن أن الثنائية الضّدية تصور حول قطبي المضادات في أن أحدهما يدخل إطار الوعي والآخر في اللاوعي "تنشأ الثنائيات الضدية من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، واحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي والثاني يظل في اللاوعي"[٢]، أي أن أحدهما مدرك في صورته الكامنة في السياق الذي يظهر أمامنا، والآخر مضمر كامن في العمق اللاشعوري؛ إذ يلتقي في عمق النفس البشرية طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، فلا وجود لفكر إنساني من دون ثنائية ضدية[٣].

فعلم اللغة الحديث – على وفق مناهجه الحديثة المتعددة يرى أنّ بلورة التفكير العربي في استعمال الأدوات والانطلاق منها لدخول العمل الحقيقي، "وقد أدت مبادئ هذه النظريات والمناهج الوافدة إلى بلورة الأفكار على الساحة النقدية العربية الحديثة، فمضى بعض الدارسين إلى تحليل النصوص، والبحث في ثنائياتها الضدية الظاهرة والخفية المعلنة والمغيبة"[٤].

تناول الدكتور محمد مفتاح مصطلح الثنائية واشترط التقابل بين لفظين "أن يرجعان إلى الطبقة نفسها، فيشتركان في قسم من الحقوق ويختلفان في قسم آخر

(١) ينظر: الرؤى المقنعة/ ٢٦.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الوالي – محمد العمري، ط٢، الدار البيضاء للنشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٦م/ ١٤٩.

(٣) ينظر: م. ن/ ١٨٧.

(٤) الثنائيات الضدية في شعر عبد الله بن المبارك ومحمود الوراق/ ٢٥.

مثل (حار/ بارد) و(صاعد/ نازل)[١] فضلاً عن تصنيف الثنائيات على نوعين: مثل المقولات النحوية والبلاغية (المثبت/ المنفي)، و(الجملة الفعلية والجملة الأسمية)، و(والتعريف والتنكير)، و(المفرد/ الجمع)، والأخرى ثنائيات معنوية مثل (البياض/ السواد)[٢].

أما الدكتور صلاح فضل، "فيعد التضاد مثيرًا أسلوبيًا، فهو عملية خلق مثمرة في اللغة مثلها مثل بقية التقابلات"[٣]، وحاول بأن تكون الثنائية مرتبطة في الفكر البنائي المعاصر الذي يشترط التقاط بنية موضوعية للدراسة وعزل جوانب المتغيرات التاريخية وتثبيت عنصر الزمن فيها[٤].

بينما يقدم لنا عبد السلام رؤية أخرى لمعنى الثنائيات، حينما وقف على الإيجاب والسلب والواقع والخيال في قصيدة "أيها الحب"، ووصف هذهِ الثنائيات "أنها ذات نزوع تجريدي فيها سعي دؤوب الى التسامي عن المكون المادي نحو المثل المطلق فهي على هذا النحو من الاستلهام كتقاسيم شاعر على أوتار شاعريتهُ الموحية منها فنه وبها نشوته وبين الابداع والهزة ابتهالات من اتخذ الحب إلاهاً والغناء معبداً والشعر دعاءً وتسبيحاً"[٥].

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط١، دار التنوير، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م/ ١٦٠.

(٢) ينظر: م. ن/ ١٦١.

(٣) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م/ ٣٩.

(٤) ينظر: م. ن/ ٤٠.

(٥) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدي، ط٤، الهيئة المصرية العامة، دار سعاد الصباح، القاهرة–مصر، ١٩٩٣م / ٢١.

وفي حديث احسان عباس عن حقيقة الثنائيات الضّدية ووجودها ذكر "أن الثنائيات نتاج الشرائع والموصفات والمفاهيم الضيقة التي شطرت الوجود الى خير وشر ونور وظلام وايمان وكفر وسرور وحزن"(١).

في الوقت الذي أنصبت فيه جهود الناقد الدكتور عبد الله الغذامي على علاقات الغياب والحضور التي تتحكم في العمل الأدبي، فالنص ينصب أمام القارئ كحضور معلق وعليه أن يجد العناصر الغائبة عن النص، والنص يعتمد على هذهِ الفعالية اعتماداً كاملاً وبدونها يضيع النص، ولكنه أشار إليها بتحليل تاريخي تطبيقي على النصوص(٢).

وتابع إبراهيم انيس الغذامي في رؤيته إلى التضاد وعلاقته الاعتباطية بالمعاني قائلاً: الضدية نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربما كانت أقرب الى الذهن من أية علاقة أخرى، فمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو ضد هذا المعنى الى الذهن، ولاسيما بين الألوان، فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد. فعلاقة الضّدية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني، واستحضار أحد المعنين المتضادين في الذهن يتتبع عادة استحضار الآخر(٣).

في حين ترى الدكتورة سمر الديوب أن الثنائية في نظر البنائية هي خصصية من خصائص الفكر الإنساني، فيها تقابلات بين (الدال/ المدلول)

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ط١، دار الثقافة، بيروت–لبنان، (د. ت)/ ٢١٥.
(٢) ينظر: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م/ ٢٧.
(٣) ينظر: اللهجات العربية، د. إبراهيم انيس، ط٨، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٩٢م/ ٢٠٧–٢٠٨.

و(اللغة/ الكلام) ويعاني النص الأدبي صراعاً بين طرفي ثنائية (الداخل/ الخارج) لدى البنيويين لا يمكن أن يكشف عنه إلا برؤية من الخارج(١).

أما رولان بارت من أوائل من درسوا النص الأدبي عن طريق تقابل الثنائيات (الحياة/ الموت)، (الكاتب/ القارئ)، (الدال/ المدلول) وركزّ على كيفية تشكل المعنى من خلال التناقضات داخل النص(٢).

أما كلود ليفي شتروس مؤسس التحليل البنيوي في الأنثروبولوجيا، فقد ذهب إلى أنّ التفكير البشري يقوم على الثنائيات (الطبيعة/ الثقافة)، (الحياة/ الموت)، و(الخير والشر) أثر كثيراً في النقاد العرب اللاحقين(٣).

وعليه يمكن القول: إنّ مصطلح (الثنائية الضدية) مصطلحٌ جامعٌ يعتمد على ما يستعمل من التضاد أو يدخل في تكوينه؛ ولهذا أصبحت الثنائية(٤)، ظاهرة نقدية مثلما هي ظاهرة تكوينية مارست المعاينة داخل النص لتكشف دلالات النص، ومستوياته الايقاعية المتشكلة عبر التضاد أو من التضاد، وهو أصل نقدي وبلاغي جديد أفرزته البحوث المعاصرة(٥)، وما يتعلق بعلاقة الثنائية بالجانب البلاغي، أنه كان هناك نوعاً من التوافق بينه وبين المجال الذي يرد فيه، ففي (علم البيان) يأخذ

(١) ينظر: الثنائيات الضّدية (بحث في المصطلح ودلالته)/ ١٣٩.

(٢) ينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة: رضوان ظاظا، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢م/ ٣٠.

(٣) ينظر: الأنثروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي شتروس، ترجمة: طرابيشي، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م/ ٦٠.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية: الماهيه والمصطلح، حسان خالد، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد (٥)، العدد (٣)، ٢٠١٠م/ ٧٧.

(٥) ينظر: التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، اركان حسين العبادي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، العراق، ٢٠٠٦م/ ٢٦٤.

طبيعة جدلية، إذ تكون العلاقة بين طرفي الصورة في حالة حركة دائمة، تنتقل فيها من أحدهما للآخر سلباً وايجاباً، وفي (علم المعاني) يأخذ شكلاً تحولياً، فتنتقل فيه الصيغة أو اللفظة من حالة إلى أخرى مؤثرة في تكثيف الطبيعة الفنية للصياغة من ناحية، ومؤثرة في تغيير الدلالة من ناحية أخرى وفي علم البديع "تكاد تكون الثنائية تقابلاً خالصاً، واستغلالاً لإمكانات اللغة وما تقدمه من ألوان التوافق والتخالف".

انطلق عبد الله الغزامي في كتابه (الخطيئة والتفكير) من افتراض ثنائية ضدية مهيمنة على نتاج الشاعر، إذ نلمس الصراع الذي كان يحتد في حياة الكاتب والشاعر، بناءً على قطبي الخطيئة والتفكير، ويحتدم الصراع بين ثنائيات هذين القطبين في خطوط متقابلة، ويكون هذا التقابل تارة تعارضاً وتارة تغايراً(١).

إنّ الأسطورة تعد من أبرز أصناف الأدب في التعبير عن أفكاره ومعتقداته، إذ تقدم ما يريح النفس، بخصائصها التي تعطيها لقارئها. والثنائيات الضدية عند ليفي شتراوس تعبّر عن نمطية الحياة التي لا نجد فيها بعدًا دلاليًا إلا ووجدت مضاداً له، فالحياة عبارة عن ثنائيات ضدية لا متناهية، فالحياة في مقابل الموت، الفرح في مقابل الحزن، فمن يعيش إحداها يجد في مقابله من يعيش الطرف المكمل لثنائية القطبين. وتعد "دراسات كلود ليفي شتراوس استكمالاً لدراسات الشكلانية الروسية الذي أرسى فلاديمير بروب أهم مناهجها ألا وهو المنهج المورفولوجي طريق ظهور منهج جديد في الدراسات الأدبية، وإذا كانت الثنائيات لا محدودة في الأساطير فلا يمكن حصرها"(٢).

---

(١) ينظر: الخطيئة والتفكير، عبد الله الغزامي، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م/ ٢١٩.

(٢) الثنائيات الضدية وأبعادها الدلالية في الأسطورة عند شتراوس، محمد بوذينه، الجزائر، العدد (١٣)، ٢٠١٨م/ ١١٩.

فكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عند حضاراتها في تفسير جوانب الحياة، فهي قصة خيالية تقوم على المبالغة، إلا أن ذلك لا يبعدها عن وصفها أنها ذات أهمية قياساً بالأنواع الأخرى، "ويعني شتراوس من تحليله للأسطورة واستنطاق الثنائيات الضدية الموجودة بها هو مجموعة الألفاظ التي يجمعها اشتقاق واحد، كما يعني الألفاظ المتجانسة في المعنى وإن ظهرت متعارضة، كما أن الغرض من نظريته هو أن الأساطير هي كلام النظام الرمزي الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية"(١).

هناك الكثير من الباحثين في هذا المجال قد استقوا جوهر مناهجهم من الغرب، مراعين في الوقت نفسه خصوصية الفارق بينهما في اللغة والثقافة، ومثلهم أن كمال أبو ديب الناقد الكبير فيما قدمه في كتابيه الخفاء والتجلي والرؤى المقنعة يعد خير دليل على تبنيه لخصوصية المضادات وأثرها في الإجراء التحليلي الهادف الذي يتمحور بشأن النظرة الدقيقة في آلية العمل والتذوق، فهو يرى "أن معلقة امرئ القيس، أو القصيدة الشبقية كما أطلق عليها بنية تتولد من الثنائيات، مثل الموت، الحياة، الطراوة، الجفاف، الصمت، الضجة، فإن الخاصية الرئيسة لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقي وهذه الغاية هي التي ظلت من دون ملاحظة"(٢).

ويعدّ ما قدمه الدكتور سامي سويدان في كتابه في النص الشعري، مقاربات منهجية، فقد انطلق من هذه الآلية في العمل التحليلي، إذ يرى أن "جمالية النص الشعري تقوم على تضافر المستويات المختلفة المكونة للقول

(١) مدخل إلى نظرية الحكي، السيد إمام، ط١، مؤتمر أدباء مصر، القاهرة–مصر، ٢٠٠٨م/ ٤٦.
(٢) الرؤى المقنعة/ ١١٥.

المكتوب فيه بما يتناسب مع الوجهة العامة للتعبير التي تأتي بعده، تتم في هذا التضافر أو التكافؤ جملة عمليات معقدة من التطابق والاختلاف"[١].

ومن التجارب النقدية التي أفادت من المناهج أيضاً في التنظير والتطبيق على مستوى التوفيق بين الشكل والمضمون ما قدمه الناقد عبد السلام المسدي حصيلة معرفية في عدد من كتبه: (الأسلوبية والأسلوب، وقضية البنيوية، والنقد والحداثة) وغيرها، فقد سعى ما استطاع إلى دراسة المضادات في الفكر العربي الحديث، فقد تعرض في كتابه (علم الأسلوب) لأسس التحليل الأسلوبي الكبرى التي تعتمد على فكرتي: الاختيار والتضاد، "فالسياق الأسلوبي ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى، أو يضيف إيحاءات خاصة لكلمات، بل هو إنموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع... وقيمة التضاد الأسلوبي تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين عنصرين متقابلين، فلن يكون أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي"[٢].

ومن النقاد المحدثين أدونيس، إذ نجد أن أدونيس فيما قدمه في مشروعه النقدي والحداثي، فما يقدمه بهذا الخصوص يقوم على تجسيد الصراع في كل شيء، وخاصة ما يخص الفكر العربي والثقافة العربية، وقد جاء هذا التصور في كتابيه (الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الشعرية العربية)، إذ يرى أدونيس "أن الفكر العربي والشعر يدوران في إطار ثنائي ضدي تقويمي، حق، باطل، خير، شر، إيماني، إلحادي، أصولي، خارجي، عربي، شعوبي، قديم، محدث"[٣].

---

(١) في النص الشعري العربي، سامي سويدان، ط١، دار الآداب، بيروت–لبنان، ١٩٨٩م/ ٦١.

(٢) علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، ط١، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ٢٠٠٥م/ ٢٠٨.

(٣) الثابت والمتحول، أدونيس، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، (د. ط)، دار الساقي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٦م/ ١٤.

إن الفكر العربي كما يقدم أدونيس قائم على التمحور بشأن هذه الثنائيات وتبقى المسألة المرتبطة بذلك نسبية، فلا يمكن في حال من الأحوال أن تكون مطلقة لها شكل واحد، وذلك بطبيعته يعود إلى طبيعة التفكير والعقلية التي تفسر ماهية هذه الأشياء على وفق الإمكانيات التي تتيحها الثقافة لشعب ما. والخصوصية التي يتكلم عنها أدونيس تأخذ منحاها وتوجهها من السعي وراء المضاد وعدم الوقوف عند العام سعياً وراء الخاص الذي يبحث في المتفرد من دون المشترك المبتذل بين العامة، فالكلام عند أدونيس من واجبه أن يكون ضداً للكلام الأول وذلك تتابع لانهائي لا يحد بقاعدة أو قياس؛ لأنه قابل للتجدد والصيرورة التي تبحث في المجهول العمقي بعيداً عن مغريات القشرة الخارجية التي لا تقدم شيئاً جديداً يمكن أن يضاف إلى حقل الإبداع، وهنا يكمن سر الشعرية كما يقدمه أدونيس "قراءة العالم وأشيائه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هي أن تظل دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة"(١).

إنّ اسلوب الثنائيات الضدية مجرد أسلوب لغوي بلاغي ينتمي إلى مفهوم الطباق والمتناقضات والمتخالفات المتغايرات والمتشاكلات وغيرها الكثير من المصطلحات التي أصبحت تُحتذى في صفحات الدارسين.

توصف الثنائيات الضديّة بأنّها: نظرة فلسفية عميقة انسحبت على العلوم البلاغية والنقدية، متجاوزة الجمع المباشر والسطحي بين الاطراف المتضادة إلى

(١) الشعرية العربية، أدونيس، ط١، دار الآداب، بيروت-لبنان، ١٩٨٠م/ ٧٨.

علاقة أكثر دقة وشمولاً تربطها رابطة التضاد والجمال، محققة دلالات وتجليات تتفاعل باستمرار مع بعضها الآخر؛ لتحقيق هدف حيوي وتجديدي.

إنَّ الثنائيات الضدية في الأصل مصطلح غربي المنشأ، لكن مع ذلك نجد له ضلالاً واضحة جلية في موروثنا البلاغي خاصة، ليس بوصفه مصطلحًا مستقلًا قائمًا بذاته، وإنّما يتداخل مع مصطلحات أخرى كالطباق، والتضاد، والتكافؤ، والمقابلة.

الفصل الأوّل

أنماط الثنائيات الضدية في أشعار وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري

المبحث الأوّل: الثنائيات الضدية الرئيسة (المهيمنة).

المبحث الثاني: الثنائيات الضدية الثانوية (غير المهيمنة).

الفصل الأوّل

أنماط الثنائيات الضدية في أشعار وقعة صفين لنصر بن مزاحم المنقري

المبحث الأوّل

الثنائيات الضدية الرئيسة (المهيمنة)

بعد أن عرضنا لمفهوم الثنائيات الضدية في النقد، فإننا سنتناول في المنحى التطبيقي المعاني الدلالية التي يمكن أن يتركها توظيف كل ثنائية ضدية كما جاء في أشعار وقعة صفين، ولا سيما أنَّ هذه الأشعار تقوم على الإشارة الواضحة للصراع بين جهتين، تشكّل الأولى منها نقيض وضد الثانية، إذ تتمحور بشكل عام حول الصراع بين الحق والباطل، وما يمكن أن يتبع في تفسيره لهذه الثنائية، فكل ما في الوجود يشير ويوحي إلى تظاهر هذه الثنائيات، على أنَّ هناك ما يؤكد على تضافر قطبي الحياة: (السلبي في مقابل الإيجابي)، أو (الإيجابي في مقابل السلبي)، "والحديث عن الثنائيات الضدية يعني حديثًا عن توازي الثنائيات، يظهر فيها جنبًا إلى جنب معًا، فالكون يمثّل وحدة، وهذه الوحدة في النهاية تعددية ضمن الوحدة"(١).

وإلى جانب ذلك، فقد شكّلت فكرة الثنائيات الضدية ودراستها في النص ما يُظهر خصوصية التفاصيل في الصورة المتضادة، "وذلك في تشكّلاتها المختلفة سواء أكانت في المفارقة أو الطباق أو النفي أو المقابلة كما في الثنائيات الضدية"(٢).

كثيراً ما نجد أنَّ التضاد أكثر الأساليب استعمالًا وانعكاسًا في الصورة بأنماطها المختلفة التي يقصد المبدع عن طريقها خلق التفاوت بين الطرفين؛

(١) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب، ٢٠٠٩م/ ٤.

(٢) أشكال التعبير في دلالات الغياب في شعر محمود درويش، ناصر يعقوب، مجلد (٢٩)، العدد (٣)/ ٤٦.

لإظهار البعد والقرب بين قطبي الثنائية التي يريد توظيفها شعرًا؛ لأنها رؤيا معينة "تقوم الثنائية، بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أنَّ ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور يعني وجود الظلام"(١).

فالتضاد في صورته التي يرسمها يستطيع أن يُدلي بالأهمية الكبيرة والفعّالة في تحقيق فعّالية النص الشعري. "فالتضاد وسيلة تكتيكية في بناء القصيدة، إذ إنَّ الشاعر مضطر إلى محاكاة التوتر النفسي للإنسان ككائن حي غير مستقر السلوك، وبواسطة التضاد يوقد الشاعر التوهّم الشعوري والعاطفي في الكلمات"(٢). وعليه يمكن أن ندرس تراتبية هذه الثنائيات على وفق ورودها أو هيمنتها في أشعار وقعة صفين، ومنها:

أولاً- ثنائية الحق والباطل:

يُعرّف الحق بأنه: "عبارة عن الواقعيات"(٣)، ويُقسم كذلك على وفق اعتبارين حق كوني وحق تشريعي، والمراد بالحق أنه قد يكون حقًا تكوينيًا، والمراد به واقعيات عالم الوجود، والحق التشريعي، والمراد به القوانين الإلهية التي شرعت من أجل الفرد والجماعة في ضوء المصالح والكفاءات الذاتية والاكتسابية، ونقيض الحق هو الباطل، الذي يوصف بأنه: "يتمثّل بالخيال والسراب الذي لا واقع له ولا وجود سوى في عالم التصوّر والوهم"(٤).

(١) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب/ ٥.

(٢) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م/ ٤٩.

(٣) نفحات الولاية، شرح لنهج البلاغة، ناصر الشيرازي، ط٢، مطبعة الروضة الحيدرية، النجف، ١٤٢٦هـ: ١٢٦/٢.

(٤) م. ن: ١٢٦/٢.

يتمثّل الحق في القوانين الضابطة، فكل ما يتصل بالعدالة والنظام يدخل في إطار الحق وخلافه الباطل.

ومن انعكاسات هذه الثنائية ما جاء في أشعار وقعة صفين في تجسيد المقابلة والتنافر بين أصحاب الحق في مقابل أصحاب الباطل، في قول الإمام علي بن ابي طالب (عليه السلام): [من الرجز التام]

أَصبَحتَ مِني يا اِبنَ حَربٍ جاهِلا إِن لَـــــم نَرامُ مِنكُمُ الكَواهِلا

بِالحَقِّ وَالحَـــقُّ يُزيلُ الباطِـــلا هَذا لَكَ العامُ وَعـــامٌ قابِلا (١)

تنوّعت الثنائيات الضدية في الأشعار التي ذكرها نصر بن مزاحم(*) في رصد ما يتعلّق بوقعة صفين، ومما لا شك فيه أنَّ ثنائية (الحق والباطل) في أساسها تشكّل الهدف الأساس الذي يرصد مظاهر الصراع كافة، فالفجوة الحاصلة بين طرفي الثنائية – بما تحملانه من التباعد من حيث السلب والإيجاب– هي ما تتيح المعنى الحقيقي للحق والباطل فيما يظهر من تعاكس حقيقي، ففي النص السابق يورد المتكلم حقيقة لا تُخفى على الجميع من أنَّ صورة الحق لا بدَّ من أن تنجلي وإن كان الباطل قد ساد وانتشر (بالحق والحق يزيل الباطل)، والمعنى أنَّ ما ترسمه الأقدار لا يعني دحض ونفي سُبل الحق في سبيل التضليل وإعلاء صوت الباطل، تحضر المفردة في طرفي الثنائية (الحق)، بما يشعر بالقوة الإيمانية العقائدية، التي شكّلت نهج الإيمان بالسبيل

(١) وقعة صفين، نصر بن مزاحم المنقري، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت– لبنان، ١٩٩٠م: ١٣٧/٣.

(*) هو أبو الفضل نصر بن مزاحم بن سيّار المنقري، ونسبته الى بني مِنْقَر بن عبيد بن الحارث بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد مناة ابن تميم. وهو مؤرخ عربي، شيعي يغلو في مذهبه، كما يذكر المؤرخون، وهو كوفي النشأة ولكنه سكن بغداد.

الحق لدحض كل قوى الباطل والشر، فالضد هنا يفسّر "التفاوت في النظر إلى ما هو سلبي وايجابي، وهذا ناتج عن عوامل محددة تتصل بمؤثرات وهواجس نفسية وشعورية مختلفة"(١).

إننا نلمح أنَّ في توظيف الثنائية الضدية ما يُعلي من أهمية الخطاب النصي، "فالمخاطب لم يعِ وعياً كاملاً بالشيء إلا قدّم له نقيضه مثلما، لم يعِ بالجمال إلا إذا قدّمنا له الوجه الآخر للحقيقة ألا إذا وهو القبح"(٢).

وكثيراً ما نلحظ تعرّض الأئمة إلى هذه الثنائية في رصد تبعاتها كافة، ومنه ما جاء في وصف أبعاد هذه الثنائية في تأجيج الصراع وتقوية مظاهر الباطل على ما هو في سبيل الحق، فلا يقتصر حضور الثنائية على مجرّد صياغة المفردات والتراكيب الظاهرة على المستوى السطحي، وإنما تظهر في السياق النصي رمزية المعنى الذي لا يخرج عمّا يتصل بأمر الصراع الأساس، و"تكشف الثنائيات الضدية عن فعّاليتها من خلال تقابلات حاضرة وأخرى غائبة، وتؤكد بأنَّ الفكر لا يولد ولا ينمو إلا في تعارض مع فكر آخر، ذلك أنها مشحونة بالإيحاء والتوتر الذي ترسمه صورة العلاقة الرابطة بين الدوال والمدلولات"(٣).

وقد تتسع الطاقة الدلالية لثنائية الحق والباطل في إظهار الصفات التي تتجلّى بها كل فريق مناصر لاعتقاده في الحق أو الباطل، ومنه ما جاء في قول

---

(١) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي صبح، ط١، المكتبة الازهرية للتراث، مصر، ١٩٦٦م/ ٣١٠.

(٢) تذوّق النص الأدبي وجماليات الأداء الفني، رجاء عيد، ط١، دار قطري بن الفجاءة، قطر، ١٩٩٤م/ ١٦٧.

(٣) مصطلح الثنائيات الضدية، سمر الديوب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مجلد (١)، العدد (١)، ٢٠١٢/ ٩٩.

علقمة بن عمرو(*) وهو من أصحاب أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، منددا ببطلان كل ما جاء عن الخصم، ومنه: [من السريع]

يا عَوْفُ لَـــوْ كُنْتُ امْرَأً حـازِمًا	لَمْ تُبْـــرِزِ الدَّهْـــرَ إلى عَلْقَمَةِ
لاقَيْتَ لَيْثًا أَسَـــــدًا باسِـــلاً	يَأْخُـــذُ بِالأَنْفــاسِ وَالغَلْصَمَةِ
لاقَيْتَـــــهُ قَرْنًا لَـــــهُ سَطْوَةٌ	يَفْتَـــرِسُ الأَقْرانَ فِي المَلْحَمَةِ
ما كانَ فـــي نَصْرِ امْرِئٍ ظالِمٍ	ما يُدْرِكُ الجَنَّـــةَ وَالمَرْحَمَـــةَ
ما لابْنِ صَخْـــرٍ حُرْمَةٌ تُرْتَجى	لَها ثَـــوابُ اللَّهِ بَلْ مَنْدَمَـــــةٌ
ضَيَّعْـــتَ حَـــقَّ اللَّهِ في نُصْرَةٍ	لِلظّالِـــمِ المَعْرُوفِ بِالمَظْلَمَـــةِ
إنَّ أَبا سُفْيانَ مِـــنْ قَبْلِـــهِ	لَـــمْ يَكُ مِثْلَ العُصْبَةِ المُسْلِمَةِ
لَكِنَّهُ نافَقَ فـــي دينِـــهِ	مِنْ خَشْيَةِ القَتْلِ عَلَى المَرْغَمَةِ(١)

تتمحور فكرة النص في أعلاه بشأن تعداد الشاعر للمآثر التي يكون عليها صاحب الحق المشروع، وما يكون عليه من كان على النقيض من ذلك، يتدرّج في عرض التقابل بين الطرفين، تظهر العبارات المفسّرة لطرف (الحق) في قوله: (لاقيت ليثاً أسداً باسلاً، لاقيته قرناً، ما كان في نصر امرئ ظالمٍ) بما يؤكد تماسك من كان على الحق ولو كلفه الكثير من هذا خسارات، فيأتي إلى رصد نقيض الحق في رصد صورة الباطل في قوله: (ضيّعت حق الله في نصرةٍ للظالم المعروف بالمظلمة، نافقَ في دينه) أي أنَّ للأحداث التاريخية المسجّلة ما يعين من الناحية التفسيرية في الإشارة إلى أنَّ الصراع أزلي بين الحق والباطل، فمثلما

(*) علقمة بن عمرو بن الحصين بن لبيد التميمي الدارمي العطاردي أبو الفضل الكوفي. من رواة الحديث وهو ثقة له غرائب، ذكره ابن حبان في كتاب "الثقات" وقال: "يغرب". ينظر: تهذيب الكمال: ٢٠/٣٠٠.

(١) وقعة صفين: ٣/١٩٥. الغلصمة: شدة الاختناق وضيق النفس.

نجد أَنَّ التضاد في الأبيات لا يقوم على المفردة ونقيضها بشكل مباشر، وإنما نستطيع أن نلمح دلالة التضاد من السياق من بداية النص إلى نهايته، وكأن المتكلم يريد أن يحثّ الجماعة على التماس الطريق المشرّف، فليس بالضرورة أن يظهر التضاد بصوره المباشرة، إلا أنَّ السياق هو المفسّر لتباعد أطراف هذه الثنائية، "فالأضداد لها قدرة فنية في خلق جو نغمي، قائم على السلب والإيجاب، في استعمال المفردات المتضادة في المعنى، إذ يبرز المعنى، ويستضيء وضوحاً، لأنَّ التضاد ليس محسناً بديعياً، إنما هو جزء من نسيج القصيدة وتركيبها"(١)؛ إذ يجعل المتكلم (الظلم، النفاق) من الصور المجسّدة للباطل في مقابل الإيمان وقوته الراسخة (حق الله) الذي يكون في العزيمة الراسخة التي لا تلين لسبب ما.

ومن تجسيد أبعاد هذه الثنائية، ما جاء في قول إبراهيم بن أوس(*): [من الكامل]

لِلَّهِ دَرُّ كَتَائِبٍ جاءَتْكُمْ ... تَبْكِي فَوَارِسُهَا عَلَى عُثْمَانَ
سَبْعُونَ أَلْفًا لَيْسَ فِيهِمْ قاسِطٌ ... يَتْلُونَ كُلَّ مُفَصَّلٍ وَمَثَانِي
يَسْلُونَ حَقَّ اللَّهِ لا يَعْدُونَهُ ... وَمَجِيئُكُمْ لِلْمُلْكِ وَالسُّلْطَانِ
فَأْتُوا بِبَيِّنَةٍ عَلَى ما جِئْتُمْ ... أَوْ لا فَحَسْبُكُمْ مِنَ الغُدْوَانِ
وَأْتُوا بِمَا يَمْحُو قِصَاصَ خَلِيفَةٍ ... لِلَّهِ، لَيْسَ بِكَاذِبٍ خَوَّانِ(٢)

تؤكد هذه الصورة على دحض صور النفاق والكذب الباطلة التي نُسبت إلى الإمام علي (عليه السلام)، فيأتي الشاعر إلى عمق الفكرة في الطلب؛ لإثبات فتوى ما

(١) مصطلح الثنائيات الضدية/ ٣٩.

(*) هو من اهل الشام من جند معاوية. أشعاره يوم صفين الدالة على ذمّه وخباثته. ينظر: مستدرك علم رجال الحديث، الشيخ علي النمازي الشاهرودي، ط١، مطبعة شفق طهران، إيران، ١٤١٢هـ: ١٢٧/١.

(٢) وقعة صفين: ٢٢٩/٣. يسلون: يسألون، بإسقاط الهمزة وإلقاء حركتها على السين.

يدّعون من ذلك الكلام الواهم، فيجعل الحق متنافرًا مع كل ما يسألونه ويأتون، به فيستنكر ذلك كله ويطلب الحجة والبنية تأكيدًا لأحقية كلامهم، فيؤكد أنَّ الحق في جانب من كان خليفة الله.

فالتضاد عبر ثنائية (الحق، والباطل) يجعله يتمحور حول الأشياء المعنوية والمادية؛ لأنَّ جميع الأنساق المتضادة ذات صلة كبيرة بالعلاقة التي تربط الفرد بوجوده، "فمع التضاد يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج، أما المواقف المتضادة فمن النادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو، وذلك لما يتضح للمتأمّل من أنَّ جذور الموقفين المتقابلين واحدة في العمق، على حين أنَّ التضاد ترفض فيه العناصر بعضها بعض الآخر"(١).

أن ثنائية (الحق والباطل) لم تكن مجرد تضادّ لفظي عابر، بل شكلت ركيزة فكرية وفنية استلهمها الشعراء للتعبير عن عمق الصراع العقائدي والسياسي وقد نجح النص الشعري في توظيف هذا التقابل لإبراز الفجوة الكبيرة بين الطرفين، مستفياً بالدلالات الرمزية التي تمنح الخطاب قوة الأقناع والتأثير في وجدان المتلقي.

(١) عيون مضيئة، قراءة في شعر كمال حديثي، أحمد مطلوب، ط١، دار الشؤون، بغداد، ١٩٩٢م/ ٨٣.

ثانياً- ثنائية الكفر والإسلام (الإيمان):

تتشـــكّل هذه الثنائية في أنواع الخلاف، إذ تظهر المرجعية الدينية كمحدد أســـاس لاختيارات الإنســـان؛ للتفريق بين الشـــيء وضـــده، و"الواقع أنَّ اســـتثمار ثنائية (الكفر والإســـلام)، (الكفر والإيمان) وتوظيفها داخل المجتمع الإســـلامي لم يكن ليصـــدر إلا عن أســـس نظرية وعملية تغذّيه وتطعمه وتؤطره وتبرره، فكل تكفير هو تعبير ورجع صـــدى لرؤية تصدر عن فهم معين لمعنى الإيمان ولمعنى الكفر"(١).

وقد ارتبط مفهوم الكفر بالإجحاف والجحود والنكران. "فالكافر جاحد للرســـالة، مكذّب للرسول، وهو في جحوده وتكذيبه ساتر لقلبه عن العلم بالله، ومغطّ لقلبه عن معرفة الحق"(٢).

إنَّ المفهوم من الكفر هو نقض ودحض وإيذاء ومخالفة النهج القويم الذي رسمه شرعه الله عزَّ وجل فيما يتعلق بكل الأحوال والمســـائل الدنيوية، وكل ما يتعلق بها من أحكام حدّدها الله (Δ) وأبلغها لرسوله المصطفى (γ)، ومن التجسيد لمظاهر الكفر والإسلام ما جاء على لسان أحد المبرّرين لكفر من يدّعي الحق والنصرة، ومنه قول علقمة بن عمرو في توصيف نفاق الخصم وكفره الموجّه إليه في قوله: [من الرجز التام]

يا عَجَبـــًا لِلْعَجَبِ العَجِيـــبِ قَدْ كُنْتَ يا عَوْفُ أَخَا الحُرُوبِ
وَلَيْسَ فِيهَا لَكَ مِـــنْ نَصِيبِ إِنَّكَ، فَاعْلَـــمْ، ظَاهِرُ العُيُوبِ
فِـــي طَاعَةٍ كَطَاعَةِ الصَّلِيبِ فِـــي يَوْمِ بَدْرٍ عُصْبَةُ القَلِيبِ

(١) الرائد في علم العقائد، الشيخ العربي علي اللوه (ت١٩٠٥م)، ط١، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٦م/ ١٦.

(٢) م. ن/ ٤٨.

فَدُونَكَ الطَّعْنَةَ فِي المَنْخُـــوبِ قَلْبُكَ ذُو كُفْـــرٍ مِنَ القُلُوبِ(١)

جعل المتكلم من توصـــيف خصـــمه بأنه قد نشـــأ على مظاهر الكفر في قوله ومقصـده (قلبك ذو كفر)، وهذا النوع من الوصـف يُظهر أنَّ الكفر يجعل صـاحبه في خروج عن دائرة الإيمان والمبادئ القويمة التي يقوم عليها الفكر الإســـلامي، فيعمّق التضـــاد ضـــرورة الالتفات إلى حالة المفارقة التي يظهرها المتكلم في ســياق النص، ويعكس طرف الثنائية (الكفر) ما يمكن أن يكون ضـــده من الإيمان وانتهاج الســبيل القويم.

إنَّ الصراع الضدي يولّد المعنى المقصود من التعبير في طرفي كل ثنائية، ولعلَّ ذلك ما يقود إلى الأســاس المعرفي لثنائية الكفر والأيمان، "الكفر هو الجهل بالله، وما كان في بابه من شك أو ظن أو اعتقاد، وأصله التغطية"(٢).

وعلى النقيض من هذه الصـورة قد يرد التضـاد المعنوي مفسّـرًا لمعنى الإيمان والصـفات التي يكون عليها خلق القوم النبيل، ومنه قول الإمام علي (عليه السلام): [من الطويل]

لِهَمـــــدانَ اَخلاقٌ وَدينٌ يَزينهُم وَبأسٌ إذا لاقــوا وحـــدُّ خصام
وَجَدٌّ وَصِدقٌ في الحُروبِ وَنَجدَةٌ وَقَـــولٌ إذا قالـــوا بِغَيرِ إثامِ
مَتى تَأتِهِم في دارِهِم تستضيفهم تَبِت ناعماً في خدمـــةً وَطَعامِ
جَـــزى اللهُ هَمدانَ الجِنانَ فإنَّهُم سِمامُ العِـــدى في كُلِّ يَومٍ زحام

(١) وقعة صفين: ١٩٤/٣. القليب: قليب بدر، المنخوب: الجبان، أراد به قلبه. وفي الأصل: النخوب ولا وجه له.

(٢) شرح العقائد، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: أحمد السقا، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة – مصر، ١٩٨٨م/ ٧٨.

فَلـــو كُنتَ بَوّاباً عَلى بابِ جَنَةٍ لَقُلتُ لِهَمـــدانَ اِدخلـي بِسلامِ(١)

يمكننـا أن نلحـظ أنَّ التضـاد فـي سـياق الـنص يعكـس أهميـة مـن يتحلّـى بالإيمـان والأفعـال الخلـق؛ لتكـون هـذه الصـورة نقيضًـا لمـا يمكـن أن يبلـور صـورة الكفـر، أي أنَّ فـي وصـف المـتكلم البـارز فـي، قولـه: (لهمـدان أخـلاقٌ ودينٌ يـزينهم وبـأس، متـى تـأتهم فـي دارهـم تستضـيفهم)، فكـل هـذه الأوصـاف تُعـاين الصـفة الإيجابيـة (الإيمـان ومظـاهره) فـي مقابـل الصـورة السـلبية فـي الـنص الـذي يسـبقه (الكفـر)، وهـذا مـا يـوافر المعنـى المعرفـي عبـر أسـلوبية التضـاد، "إنَّ النظـر إلـى مسـألة الإيمـان والكفـر مـن الزاويـة المعرفيـة بعـدِّهما مؤسسـين عليهـا يصـبح فيهـا الإيمـان فعـلاً للقلـب باعتبـاره معرفـة كسـبية لله وللرسـول ولمـا جـاء بـه الرسـول، وهـذه المعرفـة إمّـا أن تتحقـق علـى مسـتوى القلـب فتكـون اعتقـاداً بالقلـب فقـط، أو علـى مستوى القلب واللسان فتكون اعتقاداً وإقراراً"(٢).

ومنـه مـا جـاء فـي شـعر وقعـة صـفين فـي وصـف حالـة الضـعف الإيمـاني والاعتبـار علـى لسـان أبـي الطفيـل عـامر بـن واثلـة الكنـاني(*)، يحـث قومـه علـى القتـال، قـائلاً: [مـن الرجز التام]

قَـــدْ صَابَرْتُ فِي حَرْبِهَا كِنَانَةَ وَاللَّهُ يَجْزِيهَـا بِهَا جِنَانَـــــهُ
مَـــنْ أَفْرَغَ الصَّبْرُ عَلَيْهِ زَانَـهُ أَوْ غَلَبَ الجُبْنُ عَلَيْهِ شَانَـــهُ

(١) وقعة صـفين: ٢٧٤/٤. الحد، بفتح الحاء: الحَدّة، وفي الأصـل: (وجد)، السـمام: جمع سـم. وفي الأصل: (يوم سمام).

(٢) شرح العقائد، سعد الدين التفتازاني/ ٧٨.

(*) أبو الطفيل عامر بن واثلة الكناني، صـحابي. كان أبو الطفيل سـيداً من سـادات قومه وأشـرافهم رجلاً فاضلاً عاقلاً حاضر الجواب فصيحاً شاعراً محسناً. وهو آخر من رأى النبي محمد من الصحابة وفاة بالإجماع. ينظر: أسد الغابة في معرفة الصحابة: ١٧٦/٦.

أَوْ كَفَـــرَ اللَّهَ فَقَدْ أَهَانَـــهُ غَدًا يَعَضُّ مَنْ عَصَى بَنَانَهُ[1]

يصور الشاعر في هذه الأبيات ما يكمن في تراجع العزيمة، إذ يصوّر ما جرى في حرب كنانة من الصبر، ويقدّم عبر طرفي التضاد من كان صابرًا وخلافه الظاهر في قوله: (أو غلب الجبنُ عليه شأنه، أو كفرَ الله فقد أهانه)، مما يعني بذلك أنَّ الكفر يجعل من صاحبه ما يخرج عن الطريق القويم الذي كان سببًا في نيل كنانة مبتغاها في مسيرة الصبر وما لاقته من جزاء الله، إنَّ صورة الكفر داحضة لكل أشكال الثبات والعزيمة الراسخة التي تكون سببًا مباشرًا لنيل رحمة الله، فيضع المتكلم صورة (الكفر) من ضمن احتمالات الإخفاق التي تتعلق بالجبن والضعف وهي على النقيض، مما يكون عليه المؤمن الذي يتحلّى بالصفات الإيجابية (الإيمان)، "فالضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه"[2]، وهذا ما أراده الشاعر في توظيف هذه الثنائية. إن شعراء وقعة صفين قد استشعروا الثنائية الضدية (الكفر والايمان) لترسيخ المفارقة بين معسكرين، حيث غدا الايمان مرادفاً للسمو الأخلاقي والشجاعة الوجودية، في حين عدّ الكفر مظهرًا للانحراف السلوكي والفشل النفسي.

(١) وقعة صفين: ٥/٣١٠. زانه: أي جمله الصبّر ورفع قدره، شانه: أي عابه الجبن وقبح صورته، بنانه: هي أطراف الأصابع.

(٢) الخطاب الشعري الجاهلي، حسن مسكين، (د. ط)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥م/ ٣٦.

ثالثًا- ثنائية النصر والهزيمة:

تشــكّل هذه الثنائية ما يتعالق مع أحداث وقعة صــفين، فالانتصــار هو الانتقام من العدو، وذلك بالظهور عليه وكسر شوكته وإلحاق الهزيمة به، "النصر هو الإعانة، لازمه الانتصار؛ لأنَّ من يعين أحداً إنما يعينه لينتصر، وأنَّ من يستعين بأحد، إنما يستعين به لينتصر على عدوه، وعليه فإنَّ النصر يكون بمعنى الانتصار وهو الانتقام من العدو"(١).

والهزيمة هي المقابل والنقيض، وهما متلازمان في عملية واحدة تحدث بين طرفين كل منهما في مواجهة الآخر، فإذا تحقق النصر لأحدهما بالغلبة والظهور تحققت الهزيمة للآخر فيكون مغلوبًا ومهزومًا، وقد يكون النصــر والهزيمة في شــكل مادي أو معنوي، "والهزيمة في الجانب المعنوي أخطر بكثير منها في الجانب المادي؛ لأنَّ الهزيمة في الجانب المعنوي تؤدي في الأغلب إلى الاستسلام"(٢).

ارتبط النصــر في الإســلام بمعنى انتصــار العقيدة الإســلامية بتحلّي الجماعة بمظاهر النصر الإيمانية؛ لأن الغاية من النصر هي التمكين للمؤمنين وإقامة شرع الله في الأرض وإعلاء كلمته، ومن تشكيل هذه الثنائية ما جاء معبّرًا عن أهمية النصر

(١) أسباب النصر والهزيمة في الكتاب والسنة، طالب أبو شعر، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٤٠٦-١٤٠٧هـ/ ١٠١.

(٢) م. ن/ ١٠٢.

الذي يؤتيه الله لمن شاء، كما في قول عمار بن ياسر(*)، وهو يحمل على الأعداء: [من الرجز التام]

كَـلَّا وَرَبِّ البَيْتِ لا أَبْرَحُ أَجِـــي حَتّـــى أَمُوتَ أَوْ أَرَى مَا أَشْتَهِي
أَنَا مَعَ الحَقِّ أُحَامِـــي مَعَ عَلِي صِهْرِ النَّبِيِّ ذِي الأَمَانَاتِ الوَفِي
نَقْتُـــلُ أَعْدَاهُ وَيَنْصُرُنَا العَلِـــيُّ وَنَقْطَـــعُ الهَامَ بِحَدِّ المُشْرَفِي
وَاللَّهُ يَنْصُرُنَا عَلَـــى مَنْ يَبْتَغِي ظُلْمـــاً عَلَيْنَا جَاهِدًا مَا يَأْتَلِي(١)

تتمحور الثنائية الضدية في رصد مظاهر (النصر) الإيجابية على (الهزيمة) السلبية، فيعمد المتكلم إلى تتابع الوصف؛ ليظهر طرف الثنائية (النصر)، في قوله: (والله ينصرنا على من يبتغي)، بما يعطي أهمية النصر المعنوي، أي أنَّ الله (عزَّ وجل) يوهب النصر لمن أراد، فليست غاية النصر التفريق بين قوم وآخر، وإنما الغاية من النصر هي إعلاء كلمة الله والانتصار لله سبحانه وإقامة منهجه والحكم بشريعته، فيظهر النصر مرتبطًا بفحوى الإيمان والنية الصادقة المتضافرة مع السابق في الكلام الوارد: (أنا مع الحقّ أحامي، نقتل أعداه) فتحقق النصر وإلحاق الهزيمة بالخصم، ليسا من باب التفوّق وإظهار التعالي، وإنما من باب إعلاء الحق الذي يظهر للجميع، بقوله: (ينصرنا على)، "وعد الله بالنصر لمن ينصره فيه وعيد بالهزيمة لمن لم ينصره ويحكم بشريعته، فكما أنَّ من يحكم بشرع الله يثاب على الحكم به بالنصر في الدنيا، فضلاً عن

(*) عمار بن ياسر بن عامر بن مالك بن كنانة بن قيس المذحجي ثم العنسي كنيته أبو اليقظان، وكان حليفاً لبني مخزوم، أمّه سميّة وهي أوّل من أستشهد في سبيل الله (ﷺ)، وكان عمار من السابقين الأولين الى الإسلام وكذا والداه، كما أنّ إسلامه كان بعد بضعة وثلاثين، وهو ممّن عذب في الله. ينظر: أسد الغابة: ٤٣/٤.

(١) وقعة صفين: ٣٤٣/٥.

ثواب الآخرة، فإنَّ من لم يحكم بشريعة الله يُعاقب على عدم الحكم به يحجز النصر عنه ومنعه منه أو بإلحاق الهزيمة به عقوبة له في الدينا فضلاً عن عقوبة الآخرة"[1]. وعليه فإنَّ النصر ضد الهزيمة التي تكون من نصيب من خالف الحق.

ومن ثنائية النصر والهزيمة ما جاء في وصف إحدى وقعات صفين، إذ قال النجاشي[*] في رثاء أبي عمر بن عمرة بن محصن[**] الذي استشهد في صفين: [من الطويل]

لَنِعْمَ فَتَى الحَيَّيْنِ عَمْرُو بْنُ مُحْصِنٍ ... إِذَا صَائِحُ الحَيِّ المُصَبِّحِ ثُوِّبَا

****

وَنَحْنُ تَرَكْنَا حِمْيَرَ فِي صُفُوفِكُمْ ... لَدَى المَوْتِ صَرْعَى كَالنَّخِيلِ مُشَذَّبَا

وَأَفْلَتْنَا تَحْتَ الأَسِنَّةِ مَرْثِدٌ ... وَكَانَ قَدِيمًا فِي الفِرَارِ مُجَرَّبَا

وَنَحْنُ تَرَكْنَا عِنْدَ مُخْتَلِفِ القَنَا ... أَخَاكُمْ عُبَيْدَ اللَّهِ لَحْمًا مُلَحَّبَا

****

وَطَلْحَةُ مِنْ بَعْدِ الزُّبَيْرِ وَلَمْ نَدَعْ ... لِضَبَّةَ فِي الهَيْجَا عَرِيفًا وَمُنْكَبَا[2]

تشكّل مظاهر النصر والهزيمة ما يتضافر مع معنى إلحاق كل طرف الهزيمة للآخر، أي أنَّ كل طرف يصارع؛ ليسعى إلى هزيمة الطرف الآخر،

---

(١) أسباب النصر والهزيمة في الكتاب والسنة/ ١٠٧.

(*) أحمد بن علي بن أحمد بن العباس النجاشي الأسدي، أبو العباس: مؤرخ أمامي يعرف بابن الكوفي، ويقال له الصيرفي. من أهل بغداد. توفي بمطير آباد. له كتاب (الرجال – ط) في تراجم علماء الشيعة وأسماء مصنفاتهم. ينظر: كتاب الإعلام، الزركلي (ت١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م: ١/١٧٢.

(**) يكنى أبو عمرة الانصاري وهو صحابي ذكره بعضهم في البدريين يروي عنه ابنه عبد الرحمن بن أبي عمرة، وكان أبو عمرة من أصفياء أمير المؤمنين (Σ) شهد معه الجمل وصفين وأستشهد بها. ينظر: أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين (ت١٣٧١هـ)، تحقيق: حسن الأمين، (د. ط)، دار التعارف للمطبوعات، بيروت –لبنان، ١٩٨٣م: ٤/٢٣.

(٢) وقعة صفين: ٦/٣٥٧-٣٥٩.

فيعدُّ كل طرف منهما العدة اللازمة؛ لتحقيق الهزيمة في القوم الآخر، فالنصر متحقق في قول الشاعر: (تركنا أخاكم لحماً، لم ندع لضبة في الهيجا)، أي أنَّ المعركة التي دارت بين الطرفين قد ألحقت الهزيمة بالطرف الآخر في أقسى ما يظهر من سيمياء العبارات الواردة التي تعكس إيحائية الثنائية الضدية (النصر، الهزيمة)، وقد تكون الهزيمة بسبب عدم التضافر بين الجماعة، ومنه ما جاء في قول كعب بن جعيل(*) محرضًا لمعاوية للهزيمة التي لحقت بهم، مؤنباً إياه في ذلك: [من الطويل]

مُعَاوِيَ لا تَنْهَضْ بِغَيْرِ وَثِيقَةٍ ... فَإِنَّكَ بَعْدَ اليَوْمِ بِالذُّلِّ عَارِفُ
تَرَكْتُمُ عُبَيْدَ اللهِ بِالقَاعِ مُسْنَدًا ... يَمُجُّ نَجِيعًا وَالعُرُوقُ نَوَازِفُ
إِلَّا إِنَّمَا تَبْكِي العُيُونُ لِفَارِسٍ ... بِصِفِّينَ أَجْلَتْ خَيْلُهُ وَهُوَ وَاقِفُ

****

وَفَرَّتْ تَمِيمٌ سَعْدُهَا وَرِبَابُهَا ... وَخَالَفَتِ الجَعْرَاءُ فِيمَنْ يُخَالِفُ[1]

يشكّل عتاب الشاعر في هذه الأبيات ما يمكن أن يفسّر إخفاق الصفات المتوجّه إليهم من قوله؛ لأنَّ الفرار والجبن كفيلان بإلحاق الهزيمة؛ لضعف الترابط بين الجماعة، فيظهر صوته محرّضًا، مشجعًا على تصحيح حالة الإخفاق والهزيمة التي تجرّ تبعاتها مع مرور الأيام (فإنك بالذل عارف، تركتم عبيد الله بالقاع) وكأنَّ الشاعر يعزّز فكرة محددة هو وارد في سياق النص وأنَّ لأسباب الهزيمة ما يدخل في الإطار المعنوي، وأنّ "ضعف الإيمان يحمل

(*) كعب بن جعيل بن عجرة بن قمير بن ثعلبة بن عوف بن مالك بن بكر بن حبيب بن غنم بن تغلب بن وائل. وكان أسم أمه ليلى. وأما منازل قومه فكانت في ديار ربيعة من الجزيرة الفراتية من أعلى العراق بجهات سنجار ونصيبين. ينظر: تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، ط١، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ١٩٨١م: ٥٠٢/١.

(١) وقعة صفين: ٣٦٠/٦–٣٦١. الجعراء: لقب بني العنبر بن عمرو بن تميم، وفي الأصل: الجعداء.

صاحبه على أن يكون عبداً للنفس والهوى والشيطان والعبودية لغير الله مظهر صارح من مظاهر النزعة النفسية، التي بلا شك ستجعل صاحبها سهل الانقياد والاستسلام والهزيمة أمام الخصم"(١).

إن ثنائية النصر والهزيمة تجاوزت البعد المادي لتتأصل كبنية عقدية ونفسية محكومة بالقيم الإيمانية والمواقف التاريخية، وحيث برهنت النصوص على أن الهزيمة النفسية وتفكك الجماعة ما السبب الحقيقي للانكسار والاستسلام.

إنّ ثنائية النصر والهزيمة تمثل جانبًا مهمًا في تصوير أحداث صفّين، إذ ارتبط النصر بنصرة الحق والثبات على المبادئ، بينما ارتبطت الهزيمة بالتراجع وضعف الإيمان والتفرق. وقد عكست النصوص الشعرية هذه المعاني من خلال إبراز مظاهر القوة والصمود أو الانكسار والاستسلام، مؤكدةً أن النصر الحقيقي يتحقق بالتمسك بالحق ووحدة الصف.

(١) الهزيمة النفسية أسبابها وأثرها في السقوط الحضاري، دراسة في ضوء السنة النبوية وأحاديث السيرة، يوسف اللاوي، جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، مجلد (٣٠)، العدد (١)، ٢٠٢٣م/ ٢٣٠.

رابعًا- ثنائية الضعف والقوة:

تتجسد هذه الثنائية في حالة الصراع التي نجدها بارزة في أشعار وقعة صفين، إذ يُظهر كل طرف مظاهر القوة والصلابة في مواجهة الطرف الآخر (المقابل له)، إذ إنَّ لفعالية هذه الثنائية ما يظهر التنافر والتباعد بين الطرفين من الثنائية وضده، ولتوظيف التضاد عبر ثنائية (القوة، الضعف) ما يسهم في إعطاء الحالة النفسية التي تصوّر ما يصدر عنه الأطراف التي تبلور القوة في مقابل الضعف، ولا سيما أنَّ أشعار وقعة صفين تتحدث عن القوة الإيمانية والقوة المتسلطة، فضلاً عن الضعف النفسي والضعف المادي، فتظهر هذه الثنائيات نقيضة لما يظهر بشكل مباشر، أي أنَّ الصدور عن حالة القوة قد تكون بالمعنى المجازي. فالتضاد يساعد ويشكّل تأثيرًا في المتلقي، ومن وسائل الإقناع الحجة الفعلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين؛ لتبيّن المفارقة بينهما، وهو ما يفسّر جمالية الضدية، "وهو يعمل عمل السحر في تأليف المتباينيين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص ويريك التئام عين الأضداد"(١).

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهرة الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهد، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩٢م/ ٣٢.

وإن لم يكن التضاد قائماً على الضد وضده، فأننا نلمح أنَّ في هذه الصفات معنى المقابلة مع الخصوم وما كانوا عليه من ضعف الرأي وعدم سداده، ومنه قول أبي زبيد الطائي(*) مظهرًا القوة والسداد في شخص الإمام علي (عليه السلام): [من الرجز التام]

إِنَّ عَلِيًّا سَادَ بِالتَّكَرُّمِ وَالحِلْمِ عِنْدَ غَايَةِ التَّحَلُّمِ
هَدَاهُ رَبِّي لِلصِّرَاطِ الأَقْوَمِ بِأَخْذِهِ الحِلَّ وَتَرْكَ المُحَرَّمِ
كَاللَّيْثِ عِنْدَ اللَّبَوَاتِ الضَّيْغَمِ يُرْضِعْنَ أَشْبَالًا وَلَمَّا تُفْطَمِ
فَهُوَ يَحْمِي غَيْرَهُ وَيَحْتَمِي عَبْلُ الذِّرَاعَيْنِ كَرِيهُ شَدْقَمِ(١)

إنّ التركيز على خصوصية الخطاب اللغوي يخلق الحاجة إلى البحث فيما تحدثه من آثار في النظر إلى اختلاف دلالتها التي يتضح في التركيب الذي يقع تحت مسمى التضاد الحقيقي أو المعنوي، ففي قول الشاعر: (كالليث عند اللبوات الضيغم) ما ينفتح على توافر معالم القوة في مقابل ضعف الخصم، "للثنائيات الضدية في الشعر أشكال مختلفة تجعل منها مرآة لرؤى مختلفة، تشكّل العمل الفني، أي أنها تكون عناصر تشكيلية تخرج عن المألوف المكرر، تمنح الشاعر

(*) شاعر جاهلي من قبيلة طي في اليمن، هاجرت قبيلته الى الحجاز واستولت على جبلي أجأ وسلمي فعرفا بجبل طيء، وهو من المعمرين ويروى أنه عاش مائة وخمسين عاماً وأدرك الإسلام وأسلم، ورافق الوليد في اعتزاله علياً (عليه السلام) ومعاوية فأقام معه نديماً في الرقة ثم توفي بعده بقليل ودفن الى جانبه هناك. ينظر: كتاب معجم الشعراء العرب، المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق: فريتس كرنكو، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٢م/ ٣٧٩.

(١) وقعة صفين: ٣٨٩/٥. شدقم: التَّهْذِيبُ فِي الرُّبَاعِي: الشَّدْقَمِيُّ والشَّدْقَمُ الواسِعُ الشِّدْق. ينظر: لسان العرب: ٣٢٠/١٢.

فرصة لإنتاج النص بطرائق وأساليب مغايرة، وإذا تحقق هذا الدور في تشكيل النص، يمكن له أن يظهر على مستوى اللغة الشعرية، وعلى مستوى الرؤيا"(١).

ومن المفارقة بين القوة والضعف قول جريش السكوتي(*) وكان مع عليّ (Σ) في صفين: [من الطويل]

فَلَمَّا رَأَيْنَا الأَمْرَ قَدْ جَدَّ جِدُّهُ وَقَدْ كَانَ مِمَّا يَتْرُكُ الطِّفْلَ أَشْيَبَا

صَبَرْنَا لَهُمْ تَحْتَ العُجَاجِ سُيُوفَنَا وَكَانَ خِلَافَ الصَّبْرِ جَدْعًا مُوعَبَا

فَلَمْ نلفَ فِيهَا خَاشِعِينَ أَذِلَّةً وَلَمْ يَكُ فِيهَا حَبْلُنَا مُتَذَبْذِبَا(٢)

هنا يتعالى صوت الفخر بما كانت عليه الجماعة من القوة (صبرنا) في مقابل صورة الضعف (خاشعين أذلة)، إذ جعل القائل القوة في مقابل الضعف والانهيار، فلا للشعور بالضعف وما يدور في هذا المعنى من نفي كل ما يمكن أن يعكس الضعف والخذلان، يغدو النسق الشعري عبارة عن نوع من التحدي والتجاوز لكل ما يمكن محاولته؛ لعرقلة حركة الذات، ويظهر صوت القوة هو الطاغي على كل حالات الضعف.

تتجلى هذه الثنائية في أبهى صورها في قصائد أيمن بن خريم الأسدي؛ الشاعر الذي رصد المشهد بمرارة، وتوزعت أبياته بين استنهاض "القوة" الميدانية، والتحذير من "الوهن" المعرفي والسياسي، الشاعر يخاطب معاوية في تفضيل عبد الله بن قيس على ابي موسى الاشعري وعبد الله بن عباس، إذ قال: [من البسيط]

لَوْ كَانَ لِلْقَوْمِ رَأْيٌ يُعْصَمُونَ بِهِ مِنَ الضَّلَالِ رَمَوْكُمْ بِابْنِ عَبَّاسِ

للهِ دَرُّ أَبِيهِ أَيُّمَا رَجُلٍ مَا مِثْلُهُ لِفِصَالِ الْخَطْبِ فِي النَّاسِ

---

(١) الثنائيات الضدية في شعر صفاء الحيدري، وسام الهلالي، مجلة القادسية، مجلد (٤٢)، عدد (٣)، (د. ت)/ ١٨٩.

(*) مقاتل، شاعر أديب، حضر صفّين وكان مع أمير المؤمنين (عليه السلام). ينظر: أعيان الشيعة: ٢٣٤/١٥.

(٢) وقعة صفين: ٤٠١/٦. جدعًا: مستأصلًا لا يبقي منه شيئًا.

لَكِنْ رَمَوْكُمْ بِشَـــيْخٍ مِنْ ذَوِي يَمَنٍ ... لَمْ يَدْرِ مَا ضَــرْبُ أَخْمَاسٍ لِأَسْــدَاسِ
إِنْ يَخْلُ عَمْرٌو بِهِ يَقْذِفْهُ فِي لُجَجٍ ... يَهْوِي بِهِ النَّجْمُ تَيْسًا بَيْـــــنَ أَتْيَاسِ

****

مَا الْأَشْـــعَرِيُّ بِمَأْمُونٍ أَبَا حَسَـــنٍ ... فَـاعْلَمْ هُـدِيـتَ وَلَيْسَ الْعَجْزُ كَـالرَّاسِ
لَئِنْ عَطَفَتْ خَيْلُ الْعِرَاقِ عَلَيْكُـــــمْ ... وَاللَّهِ لَا لِلنَّاسِ عَاقِبَـــــةُ الْأَمْـــــرِ

****

لَتَعْرِفُهُ يَا بُسْرُ يَوْماً عَصَبْصَـــــباً ... يُحَرِّمُ أَطْهَـارَ النِّسَـــاءِ مِنَ الـذُّعْرِ
يُشِيبُ وَلِيدَ الْحَيِّ قَبْلَ مَشِيبِـــــهِ ... وَفِي بَعْضِ مَا أَعْطَوْكَ رَاغِيَةُ الْبَكْـــرِ[1]

فـي الأبيـات ينطلـق الشـاعر فـي بنـاء صـورة "القـوة" عبـر تضـافر المسـتويات اللغويـة والتركيبيـة، إذ يبـدأ بدقـة اللفظـة المفـردة ليمهـد الطريـق نحـو دلالات الحسم واليقين.

وفـي قولـه "عطفـت"، نجـد دلالـة الكـرّ بعـد الفـرّ، وهـي تـرتبط بأصـل المطابقـة عنـد الخليـل (ت١٧٥هـ) والأصـمعي (ت٢١٦هـ)، نحـو مـا نقـل ابـن المعتـز (ت٢٩٦هـ) عـن الرمـاني (ت٣٨٤هـ) أنَّ: "المطابقـة مسـاواة المقـدار مـن غيـر زيـادة ولا نقصـان"[2]، فالشـاعر أطبـق خيـل العـراق علـى خصـومها مسـاواةً للقـدر بالفعـل والحركـة الميدانيـة، وينتقـل هـذا الحضـور مـن حركـة الخيـل إلـى طبيعـة اليـوم وصـداه النفسـي فـي قولـه "العصبصـب" والـذعر؛ وهمـا لفظـان يحققـان قـول ابـن المعتـز إن

(١) وقعة صـفين/ ٥٠٢-٥٠٣. عَصَـبْصَـباً: هو اليوم الشـديد البلاء، واليوم الكريه الصـعب. ينظر: معجم العين: ٣١٠/١، رَاغِيَةُ الْبَكْرِ: الرغاء صوت الأبل وهذا المثل يُضرب للأمر الذي يجرُّ الشؤم والشر المستطير والهلاك. ينظر: جمهرة الامثال، أبو الفضل احمد بن محمد الميداني (ت٥١٨هـ)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، (د. ت): ١٥٦/٢.

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد (ت١٣٩٢هـ)، ط٥، دار الجيل، بيروت – لبنان، ١٩٨١م: ٦/٢.

المطابقة هي "الجمع بين الشيء وضده"[١]؛ فالذعر (بما فيه من فزع وتفرق) يقابل قوة العصب (بما فيها من شدة واجتماع)، وهو ما يحقق وظيفة المطابقة في "إصابة الكلام الغرض المسوق له"[٢] من تصوير الهيمنة المطلقة.

وإذا كان المعجم قد أغنى مادة (القوة)، فإن البناء النحوي قد منحها صفة الحتمية؛ ففي قوله: (لئن عطفت)، استعمل الشاعر (اللام الموطئة للقسم)، وهي بحسب الزمخشري تؤذن بالقسم وتؤكد وقوع الجواب. وهذا النوع من التأكيد النحوي يخدم ما ذهب إليه ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) من أن المطابقة والمقابلة تهدف لـ "توضيح المعاني وتأكيدها"[٣].

وتتوج هذه القوة برؤية عقدية تضع الصراع في إطاره الكلي، إذ قال الشاعر: (ولله لا للناس عاقبة الأمر)، وهنا نلحظ "مقابلة رتبية" بين الخالق والمخلوق، وبتوثيق بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ): "المقابلة أعم من الطباق، وتدخل فيها مقابلات تراعي التناسب ولا تقتصر على التنافي"[٤]، فالشاعر هنا لم يكتفِ بالمطابقة بين ضدين صريحين، بل قابل بين رتبتين (الألوهية والبشرية)؛ لتحقيق ما سماه السبكي "مطابقة المعاني في السياق وحسن نظام الكلام"[٥]؛ ليؤكد أن منتهى القوة ليس في كثرة الناس، بل في تأييد الله وعاقبته.

---

(١) البديع في البديع، ابن المعتز (ت٢٩٦هـ)، ط١٠، دار الجيل، ١٩٩٠م/ ٢٧.

(٢) م. ن/ ٢٧.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الاثير (ت٦٣٧هـ)، تح: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، (د. ط)، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة: ١٤٤/٤.

(٤) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي بن عبد الكافي السبكي (ت٧٧٣هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، ط١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣م: ٢٣١/٢.

(٥) م. ن: ٢٣١/٢.

في مقابل حضور القوة الميدانية، يرسم الشاعر صورة "الوهن" السياسي والمعرفي عبر استراتيجية التضاد الخفي والمقابلة الرتبية، إذ ينتقل من الكناية إلى المواجهة الصريحة بين الأضداد.

بدأ الشاعر بتصوير الوهن بواسطة غياب الإدراك؛ فوصفُه لأبي موسى بأنه (لم يدر ما ضرب أخماس لأسداس) وهذا يحقق قول ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): "المقابلة في المعنى دون اللفظ"[١]؛ فالشاعر لم يواجه الخصم بلفظ "الجهل" صراحة، بل استدعى صورة "الدهاء" الغائبة ليعقد بينهما مقابلةً عبر الكناية. وهذا الضرب من المقابلة المعنوية يُعد بحق "من أحسن ما يجيء في هذا الباب"[٢]؛ لأنه يترك للمتلقي استنتاج حجم الفجوة بين ذكاء عمرو وغفلة الأشعري.

ولا يكتفي الشاعر بالكناية، بل ينتقل إلى المواجهة المباشرة بين الرتب الوظيفية والقيادية؛ ففي قوله (وليس العجز كالراس)، نجد تطبيقًا دقيقًا لما أراده أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، بقوله: "المقابلة: إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة... المخالفة"[٣]، ويؤكد هذا المنحى توثيق بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ): "الطباق لا يكون فقط بين الألفاظ المتضادة، بل بين المعاني المتضادة كذلك"[٤]، إذ يكمن التضاد هنا في "المكانة والوظيفة" بين

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٥٧/٣.

(٢) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، (د. ط)، مطبعة المجمع العلمي، بغداد – العراق، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م/ ٢١٢.

(٣) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تح: علي محمد البجاوي (ت١٣٩٩هـ)، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان/ ٣٣٧.

(٤) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٢٨/٢.

"العجز" (بما يحمله من معاني التبعية والتأخر) و"الرأس" (بما يمثله من سيادة وقيادة)، مما يجسد وهن الاختيار في مقابل قوة الكفاءة.

ويصل تصوير الوهن إلى ذروته الدرامية في قوله: (يقذفه في لجج)؛ وهي صورة جسدت وقوع الوهن في بحر القوة الماكرة. وعلى وفق حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ): "المطابقة تنقسم على محضة وغير محضة... وغير المحضة مقابلة الشيء بما يتنزل منزلة الضد"(١)، فـ "اللجج" (البحر المتلاطم) تنزلت هنا منزلة الضد الصارخ لأمان "الغافل" وطمأنينته الموهومة، والجمع بينهما في سياق واحد يحقق "موقعًا جميلًا من النفس"(٢)؛ لصدم المتلقي بحقيقة المصير الذي ينتظر الوهن حين يواجه لُجج الدهاء.

وتتجاوز الثنائيات الضدية عند أيمن بن خريم حدود الشخوص والمواقف لتصل إلى مستوى الزمن الفني، إذ يعبث الهول بنظام الطبيعة، قال الشاعر في ذلك: (يُشيب وليد الحي قبل مشيبه).

وتُعد هذه المقابلة الزمنية توثيقًا جليًا لما ذكره ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): "الضرب الثاني هو أن تقابل الجملة بمثلها... وربما قوبل الماضي بالمستقبل"(٣)، إذ نجد تقابلًا بين "الوليد" (بما يمثله من مستقبل وبداية) وبين "الشيب" (بما يمثله من نهاية وانقضاء). وتتجسد في هذا البيت "طباق الإيجاب" الذي أصّله ابن أبي الإصبع بقوله: "يأتي بألفاظ الحقيقة... مثل أضحك وأبكى"(٤)، فالشيب والولادة

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ): ١٥/١.
(٢) م. ن: ١٧/١.
(٣) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٤.
(٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، (د. ط)، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د. ت)/ ١١٢.

ضدان حقيقيان في الوجود، والجمع بينهما في سياق "الذعر" يبرز قمة "التناسب التام" في المطابقة لتصوير فظاعة المشهد.

ومن الناحية الفنية، نجد أن الشاعر قد نجا من عيوب التأليف؛ إذ تجنب الشاعر هنا "فساد المقابلة"(١)؛ لأن ذكر (الشيب) للوليد ليس تناقضًا عبثيًا أو حشوًا لغويًا، بل هو ضرورة درامية؛ لتصوير هول الواقعة، مما جعل المقابلة متقنة تعكس تناظر المعاني وقوة وقعها في نفس المتلقي.

وبناءً على ما تقدم، استطاع أيمن بن خريم ببراعة فائقة أن يجمع في نصه بين "المطابقة" بمعناها اللغوي الأصيل (مساواة المقدار) وبين معناها الاصطلاحي الصناعي (الجمع بين الضدين)، إذ صرح بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ): أنّ "البلاغة في الطباق والمقابلة لا تقوم فقط على الأضداد، بل تشمل مطابقة المعاني في السياق"(٢)، وهو ما تحقق في قصيدته التي لم تكن مجرد رصد للأضداد، بل كانت سياقًا متصلًا يفسر فيه الضدُ ضِدَّه، وهذا الانسجام الفني يتفق تماماً مع قول العلوي (ت٧٤٥هـ): "الطباق أعلى رتبة في المقابلة، والجميع تعطى البلاغة والدلالة بما تضفيه على الكلام من قوة"(٣).

كانت هذه القصيدة تجسيداً حيّاً لقول ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): "هذا الباب ليس في علم البيان أكثر نفعاً منه"(٤)؛ إذ استطاع الشاعر بواسطته أن يوثق

(١) الصناعتين (الكتابة والشعر)/ ٣٣٩.

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢/٢٣١.

(٣) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، ١٤٣٢هـ: ٢/١٩٧.

(٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٥.

الصراع التاريخي والدرامي بين "قوة الساعد" و"وهن التدبير" في لوحة بديعية موثقة بأرقى أساليب البيان.

تُمثل ثنائية الضعف والقوة أداةً فنيةً في أشعار وقعة صفين لإبراز الصراع وتصوير الحالات النفسية للمتصارعين، وتعمل هذه الجمالية الضدية كوسيلة إقناعية تُقرب المعاني المتباينة وتُخرج النص عن المألوف، كما توظف هذهِ النصوص الثنائية لإثبات قوة الإمام علي (عليه السلام) وثباته في مقابل ضعف خصومه. وتتجاوز كونها أداة لغوية لتصبح عنصراً تشكيلياً يبني رؤية فنية متكاملة تُستنهض فيها القوة وتُحذر من الوهن.

خامساً- ثنائية الحياة والموت:

شغلت جدلية الحياة والموت اهتمام الأدباء عامة والشعراء خاصة، فظلوا يبحثون عن ذلك السَّر الوجودي المتمثل بالحياة والفناء، إذ فطرَ الله الأنسان على حبَّ الحياة والخوف من الموت، وحتمية الموت أمرّ لا مفَّر منه، لذلك، فإن الإنسان في غريزته

محباً للحياة ويكرهُ الموت، قال الله تعالى في كتابه الحكيم: ﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾(١)، وقوله تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ﴾(٢).

- **الحياة والموت لغةً:**

ورد في لسان العرب معنى الحياة ضد الموت فـ "الحياة نقيض الموت والحي نقيض الميت... والجمع: أحياء، والحي كل متكلم ناطق، والحي من النباتات من كان طرياً يهتز، وقوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاءُ وَلَا الْأَمْوَاتُ﴾"(٣).

فسر ثعلب فقال: (الحي هو المسلم والميت هو الكافر)(٤).

يرد أصل الموت في كلام العرب إلى السكون وكل ما سكن فقد مات ويقال: "ماتت النار موتاً: برد رمادها فلم يبقَ من الجمر شيء وماتت الريح: ركدت وسكنت"(٥).

ونحو قوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ﴾(٦).

أما الحياة اصطلاحاً: فيعرفها الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ) أنها: هي صفة توجب على الموصوف بها أن يعلم ويقدر، والحياة الدنيا هي ما يشغل العبد عن الآخرة(٧).

---

(١) الزمر/ ٣٠.

(٢) الملك/ ٢.

(٣) فاطر/ ٣٥.

(٤) لسان العرب: مادة (الحيا): ٢٣٥/١.

(٥) م. ن: مادة (الموت): ٢٣٥/١.

(٦) الانعام/ ١٢٢.

(٧) ينظر: التعريفات، الشريف أبي الحسن الجرجاني (ت٨١٦هـ)، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ٢٠١١م/ ١٩٩.

الموت في الاصطلاح: هو مفارقة الروح للبدن، وهو أحد الأسباب الموصلة للإنسان الى النعيم لأبدي، وهو انتقال من دار الى دار[١].

كثيراً ما نستعمل لفظة الحياة والموت في حياتنا، وهما تمثلان مقابلة حادة وتضادًا وفي الوقت نفسه يبين معاني الاشياء وسجاياها، فالحياة تقابل الميلاد والموت يقابل الوفاة والحاكم هو الزمن الكوني، وبالضدّ يعرف الضدّ، إذ لولا الموت ما عرفت لذة الحياة[٢] ويلازم هذا اللغز الغامض (الموت) حياة الإنسان ويتعمق احساسه به، وتعظم رهبته كلما تقدم سنة من عمره متيقناً بأن الموت فناء يستهدف الحياة ويضادها وهو في صراع دائم إلاّ أنه ينحاز الى الحياة حريصاً عليها، والحرص باستحالة الخلود وحتمية الموت المقرر[٣] خلق الانسان في هذه الحياة مسيرًا يقوده قدّر محتوم لا يستطيع أن ينفك عنهُ ومحاط بإطار القضاء المقدر الذي لا تبديل أو تغيير فيه، فيعيش متنقلاً في أرجاء الزمان والمكان فينعم بخيرها وشرها[٤].

نجد التناقضات في الاعتقاد بوجود صورتين متعارضتين في الموت والحياة، هما: قبول الحياة ورفض الموت، أو رفض الحياة وقبول الموت. فمنهم من حاول التشبث بالحياة والبحث فيها عن الخلود، على الرغم من أنه دافع معنوي أو غريزي يسعى إليها في تحقيق مطامعه الدنيوية التي لا يمكن إشباعها.

---

(١) ينظر: فصل النشأتين وتحصيل السعادتين، الراغب الاصفهاني، (د. ط)، مكتبة دار الحياة، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م/ ١١٥.

(٢) ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الاله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م/ ١٣٣.

(٣) ينظر: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، جليل حسن محمد، ط١، دار دجلة، عمان – الأردن، ٢٠٠٨م/ ٩٣–٩٤.

(٤) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، أ. مصطفى عبد اللطيف جياووك، ط١، دار الصفاء، عمان – الأردن، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م/ ١٠١–١٠٢.

كان للشعراء الجاهليين نصيب فيها، فالشعراء يعبرون بالشعر عن تصويرهم للتجارب الإنسانية في مواجهة الكون والحياة(١)، فقد تيقن شعراء ما قبل الإسلام أن الموت سائر على كل الأحياء، إذ لا خلود في هذه الحياة لأحد ما دام الموت يتربص بهم، ولا جدوى لأمنياتهم ولا غايات أو أفراح إلا من خلال امتداد الزمن الذي يعيشونه، وهذه النظرة متأتية من منظور اعتقادهم بعدم وجود ثانية بعد الموت(٢)، فقد جاء في قصائدهم ما يوحي باستسلامهم لإرادة الموت، ومنه قول طرفه ابن العبد: [من الطويل]

أَرَى المَوْتَ لا يَرْعَى عَلَى ذِي حَلَالٍ وَإِنْ كَانَ فِـــي الدُّنْيَا عَزِيزًا بِمَقْعَدِ
لَعَمْرُكَ مَا أَدْرِي وَإِنِّـــــي لَوَاجِـــلٌ أَنِّـــي اليَوْمَ أُقَدِّمُ المَنِيَّةَ أَوْ غَدِ(٣)

في حين أنّ النظرة الإسلامية جعلت العلم بموضوع الموت والمعرفة التامة به وآمن المسلمون أن الموت انتقال من عالم من عوالم الله (ﷻ) الى عالم آخر من عوالمه سبحانه أيضاً هو انتقال من دار الدنيا إلى دار البرزخ وقال تعالى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾(٤)، وفي

(١) ينظر: الأنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسين عبد الجليل يوسف، (د. ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م/ ١٣.

(٢) ينظر: الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، الدكتورة نضال احمد باقر الزبيدي، ط١، دار ينابيع، عمان–الأردن، ٢٠١٠م/ ٩.

(٣) ديوان طرفه بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٣٣هـ–٢٠٠٢م/ ٣٢.

(٤) آل عمران/ ١٦٩.

هذه الآية نظرة المؤمن العاشق لنعيم ربه، المصدق بوعده سبحانه، وأن الموت في سبيل الله امر ليس بالمكروه عند المسلمين، بل محبب عندهم.

وقد شكّلت هذه الثنائية حضورًا لافتًا في أشعار وقعة صفين؛ لأنَّ فكرة الموت من الأفكار التي شكّلت هاجسًا عند الإنسان، لأنَّ الشاعر يعكس صور الموت بعدّها أشد أفعال الدهر قسوة وأكثرها إيلامًا وتأثيرًا، "وبما أنَّ هناك خوف من هاجس الموت الذي لا فرار منه، فهذا يعني أنَّ هناك نقيضٌ آخر للموت الذي يتجلّى في صورة الحياة"(١).

وقد نجد انعكاس ثنائية الحياة والموت في تناول المخاوف التي كانت تهدد الأنفس في المعارك الحاصلة، ومن ذلك ما يظهر في غلبة ثنائية الموت في مقابل الحياة، ومنه ما جاء في قول الإمام علي (عليه السلام) معجباً بزحف وثبات الحضين بن المنذر(*): [من الطويل]

لمن رايَة حَمراءُ يَخفِقُ ظلُّها ... إذا قيلَ قَدِّمها حُضينٌ تَقَدَّما

وِيَدنو بِها في الصَفِّ حَتّى يديرها ... حِمامُ المَنايا تَقطُرُ المُوتَ وَالدَّما

تَراهُ إِذا ما كانَ يَوم عظيمةٍ ... أَبى فيهِ إِلا عِزَّةً وَتَكَرُّما

جَزى اللهُ قَوماً صابروا في لِقائِهِم ... لدى البَأسِ حُرّاً ما أَعَفَّ وَأَكرَما(٢)

تشكّل صورة الحياة النقيض من صور الموت؛ لأنَّ الموت هو المهيمن في أشعار وقعة صفين، وهو موضع الاهتمام في رصد تلهف الأنفس إلى ما تلاقيه في ظل الصراع مع الموت، إذ "يسعى الخطاب المباشر للموت إلى تجريده مما

---

(١) الموت بين الآلهة والبشر في الفكر العراقي، حكمت الأسود، مجلة بين النهرين، العراق، العدد (٦٥)، ١٩٨٩م/ ٣٠.

(*) حضين بن المنذر بن الحارث بن وعلة الذهلي الشيباني الرقاشي، أبو ساسان أو أبو اليقظان، من سادات ربيعة وشجعانهم، ومن ذوي الرأي. كان صاحب راية علي بن أبي طالب (عليه السلام) يوم صفين. ينظر: الإعلام: ٢٦٣/٢.

(٢) وقعة صفين: ٢٨٩/٥.

يصاحبه من تضخيم للحس المأساوي، ولعلَّ طريقة الخطاب هي التي تشير إلى التباس الموت في انعكاسه على النقيض لإيجاد التوازن بين الموت والحياة"(١).

ونجد تكرارًا لحضور الموت في مقابل الحياة التي لا يريدها الثائر الراغب في تحقق غايته، ومنه ما جاء في قول أثال بن حَجْل(*): [من الخفيف]

إِنَّ طَعْنِي وَسَطَ العَجَاجَةِ حَجَلاً ... لَمْ يَكُنْ فِي الَّذِي نَوَيْتُ عُقُوقَا
كُنْتُ أَرْجُو بِهِ الثَّوَابَ مِنَ اللَّهِ ... وَكَوْنِي مَعَ النَّبِيِّ رَفِيقَا
لَمْ أَزَلْ أَنْصُرُ العِرَاقَ عَلَى الشَّامِ ... أَرَانِي بِفِعْلِ ذَاكَ حَقِيقَا

****

مِنْ فَتًى يَأْخُذُ الطَّرِيقَ إِلَى اللَّهِ ... فَكُنْتُ الَّذِي أَخَذْتُ الطَّرِيقَا
حَاسِرا الرَّأْسِ لا أُرِيدُ سِوَى ... المَوْتِ أَرَى كُلَّ مَا يَرَوْنَ دَقِيقَا(٢)

هنا ينعكس التضاد في إظهار الموت في مقابل الحياة (لا أريد سوى الموت) ما يفسّر معنى الضدية؛ لأنَّ قيمة التضاد "تكمن في نظام العلاقات، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا لن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في متوالية لغوية"(٣).

مما تقدّم نلحظ هيمنة ثنائية الحياة والموت في أشعار وقعة صفين، لما لها من فعّالية وأثر في الحضور في أشعار هذه الوقعة، وشكلت محورًا فكريًا ونفسيًا بارزًا حيث عكس الشعراء عبر صراع الانسان الأزلي وخوفه من الموت،

---

(١) مدخل إلى علم النفس، ديفيد ليندال، ترجمة: سيد الطواب، ط١، المكتبة الأكاديمية، القاهرة- مصر، (د. ت)/ ٨٣.

(*) أثال بن حجل: من شعراء "وقعة صفين" الذين برزوا في تلك الحقبة التاريخية، وهو شاعرٌ ارتبط اسمه بالصراع الفكري والسياسي الذي شهدته تلك الفترة.

(٢) وقعة صفين: ٤٤٤/٧.

(٣) شعرية التضاد في ديوان رجل عن غبار، محمد سعدي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، العدد (١٧)، ٢٠١٤م/ ٥٧.

متـأرجحين بـين نظريـة جاهليـة تـرى أن المـوت نهايـة حتميـة تطلـب السـلوى فـي المظـاهر الدنيويـة، وبـين رؤيـة إسـلامية يقينيـة تنظـر إليـه كبوابـة عبـور الـى دار الفنـاء. وقـد تجلـى هـذا التضـاد بوضـوح فـي الأبيـات الشـعرية التـي واجهـت المـوت بصلابة وشجاعة.

سادساً- ثنائية الوفاء والغدر:

- الوفاء والغدر لغةً:

الوفاء من الفعل وفى بمعنى "إتمام العهد وإكمال الشرط...، ووفى: أوفى فهو وفى، يقولون: أوفيتك الشيء إذا قضيته إياهُ وتوفيت الشيء واستوفيته إذا أخذته كله حتى لم تترك منه شيئاً، ومنه يقال للميت: توفاه الله"(١)، والوافي: الذي بلغ التمام وأوفيت الكيل والميزان، قال تعالى: ﴿وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ﴾(٢).

أما الغدر "فهو ضد الوفاء بالعهد... الغدر ترك الوفاء وغدره، وغدر به يقرر غدراً، تقول: غدر إذا نقض العهد"(٣).

- الوفاء والغدر اصطلاحاً:

الوفاء والغدر من القيم الإنسانية والاجتماعية والأخلاقية، فالوفاء بالعهد كما ذكر الجاحظ هو "الصبر على ما يبذله الانسان من نفسه ويرهن به لسانه، الخروج مما يضمنه وإن كان مجحفاً به، فليس يعد وفياً من لم نلحقه بوفائه أذبه وأن قلت...، وهنا الخلق محمود ينتفع به جميع الناس(٤)، بينما الغدر ترك العهد وهو "الرجوع عما يبذله الانسان من نفسه ويضمن الوفاء به، وهذا الخلق مستقبح وان كان لصاحبه فيه مصلحة ومنفعة"(٥)، فالوفاء صفة محمودة والغدر صفة مذمومة.

وتعد ثنائية (الوفاء والغدر) من الثنائيات الأخلاقية التي يصف بها الانسان لما لها من تأثير في المجتمع، إذ يعدّ الوفاء من القيم النبيلة التي يتحلى بها

(١) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تح: عبد السلام هارون (ت١٤٠٨هـ)، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة المصطفى، دار الجبل، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م/ ١٢٩.

(٢) الاسراء/ ٣٥.

(٣) لسان العرب: مادة (غدر).

(٤) ينظر: تهذيب الأخلاق، أبو الفتح عثمان عمر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) (قراءة أبو حذيفة إبراهيم بن محمد)، تحقيق: إبراهيم بن محمد، ط١، دار الصحابة للتراث، طنطا–مصر، ١٩٨٩م/ ٢٤.

(٥) م. ن/ ٣٠.

الفرد، وقصص الوفاء كثيرة في التراث العربي ومنذ القدم، ففي العصرّ الجاهلي نجد أنّ العرب قد حرصوا حرصًا شديدًا على الوفاء للأخ والصديق والجار والحبيب، وقد غرست الحياة البدوية في الجاهلي الوفاء والكرم والنجدة والشجاعة والحفاظ على العرض وعلى القبيلة ووحدتها(١).

ثم جاء الإسلام؛ ليؤكد على التمسك والتحلي بها؛ لذلك حرص العرب على التخلق بهذهِ القيمة والاتصاف بها؛ بالضد منها الغدر الذي يعد عيباً يقلل من قدر صاحبه، ولم يشتهر العرب بالغدر، ومن يغدر لا يعلقون له راية في سوق عكاظ، إذ يرفضه المجتمع؛ لأنّ الغدر ليس من شيم العرب ولا من أخلاقهم. فهم مشهورون بالكرم والشجاعة والوفاء، غير أن كل مجتمع لا يخلو من عدد من الصفات الذميمة؛ والوفاء صفة عظيمة لا يتصف بها غير أصحاب النفوس العظيمة التي يتمتع بها الفرسان الموصوفون بالفتوة وتعني الشرف والسخاء والشجاعة، والوفاء بالوعد وحماية الضعيف والتواضع والعفو، وقوة الاحتمال(٢)، ثم روي حديثاً عن النبي (ﷺ) أنه قال: ثلاث علامات في المنافق: "وإن صام وصلى زعم انه مسلم، إذا حدث كذب، وإذا أتمن خان، وإذا وعد أخلف"(٣).

(١) ينظر: تاريخ الادب العربي، د. شوقي ضيف، ط١، دار المعارف – مصر، ١٩٩٥م/ ٦٥.

(٢) ينظر: الفتوة عند العرب أحاديث الفروسية والمثل العليا، أ. عمر الدسوقي، ط٣، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٩م/ ١٩.

(٣) م. ن/ ٢٠.

جاء في قصيدة قوية موجَّهه الى جرير بن عبد الله البجلي(*)، يدعو فيه الشاعر إلى الوفاء في ببيعته للأمام علي (عليه السلام)، ويحذّره من الاستماع الى الناكثين الذين غدروا ونقضوا العهد، والثبات على الحق مقابل الانجراف وراء الفتنة والغدر، قائل بن اخت جرير: [من الوافر]

جَرِيرُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ لَا تَرُدَّدِ الْهُدَى	وَبَايِعْ عَلِيًّا إِنِّي لَكَ نَاصِحٌ
فَإِنَّ عَلِيًّا خَيْرُ مَنْ وَطِئَ الْحَصَى	سِوَى أَحْمَدٍ وَالْمَوْتُ غَادٍ وَرَائِحُ
وَدَعْ عَنْكَ قَوْلَ النَّاكِثِينَ فَإِنَّمَا	أُولَاكَ، أَبَا عَمْرٍو، كِلَابٌ نَوَابِحُ
وَبَايِعْهُ إِنْ بَايَعْتَهُ بِنَصِيحَةٍ	وَلَا يَكُ مَعَهَا فِي ضَمِيرِكَ قَادِحُ
فَإِنَّكَ إِنْ تَطْلُبْ بِهِ الدِّينَ تُعْطَهُ	وَإِنْ تَطْلُبِ الدُّنْيَا فَبَيْعُكَ رَابِحُ
وَإِنْ قُلْتَ عُثْمَانُ بْنُ عَفَّانَ حَقُّهُ	عَلَيَّ عَظِيمٌ وَالشَّكُورُ مُنَاصِحُ
فَحَقٌّ عَلِيٍّ إِذَا وَلِيَكَ كَحَقِّهِ	وَشُكْرُكَ مَا أَوْلَيْتَ فِي النَّاسِ صَالِحُ
وَإِنْ قُلْتَ لَا نَرْضَى عَلِيًّا إِمَامَنَا	فَدَعْ عَنْكَ بَحْرًا ضَلَّ فِيهِ السَّوَابِحُ
أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنَّهُ خَيْرُ دَهْرِهِ	وَأَفْضَلُ مَنْ ضَمَّتْ عَلَيْهِ الْأَبَاطِحُ(١)

هذهِ القصيدة دعوة صريحة الى مبايعة الإمام علي (عليه السلام) ونبذ دعايات الناكثين. فالقصيدة تجمع بين النصح والبرهان، والعتاب، والكشف عن الحقائق فثنائية الوفاء والغدر في القصيدة هي المحور الأساس في النص، فالوفاء ثابت الحق، بالبيعة. الوفاء يظهر في نصيحة الشاعر لجرير: (لا تردد الهدى... وبايع علياً إني لك ناصح).

(*) جرير بن عبد الله البجلي هو صحابي جليل وُصف بجمال الخُلق والخَلق، حتى لقّبه الخليفة عمر بن الخطاب بـ "يوسف هذه الأمة" لشدة جماله.

(١) وقعة صفين: ٤٤٦/٧. السوابح: الخيل أو الدواب القوية.

هذا وفاء للحق، ووفاء لصداقة جرير أيضاً.

وهنا قال الشاعر: (فإن علياً خير من وطئ الحصى... سوى احمدٍ)، إذ وصف عليّاً بأنه افضل الناس بعد الرسول (ﷺ)، فيجعل الوفاء له واجباً.

فَإِنَّكَ إِنْ تَطْلُبْ بِهِ الدِّينَ تُعْطَهُ وَإِنْ تَطْلُبِ الدُّنْيَا فَبَيْعُكَ رَابِحٌ

هنا يقدم صورتين للوفاء، وفاء الله والدين، ووفاء لمصلحة المجتمع والدنيا، وفي ختام النص، قال: "ابى الله إلا أنه خير دهره" هذا وفاء الله بالاصطفاء، ووفاء القيادة.

أما الغدر فيمثله الناكثون (أصحاب الجمل) بصورة شديدة القسوة في النص، فقد وصف الناكثين: "أولئك أبا عمرو كلاب نوائح" وتشبيههم بالكلاب يعود إلى الضجيج الباطل وايذاء الناس واستعمال الشدة وهذا هو الغدر السياسي والبيعي، والتحذير من أقوالهم: "ودع عنك قول الناكثين" ترك أقوالهم = ترك الغدر والخيانة التي يحملونها وتصوير رفض الإمام علي (عليه السلام) بأنه ضلال "قدع عنك بحراً ضّلت فيه السوابح" أي البحر الضخم الذي تضل فيه السابحات هو رمز للفتنة الكبرى، أي أن تصديق الناكثين غدرٌ يقود الى التهلكة هذهِ استعارة للفتنة بأنها بحر واسع حتى الشجعان لا ينجون من فتن الناكثين.

وتشكّل هذه الثنائية أهمية في رصد ما يمكن أن يظهر من التناقض والخلاف بشأن نقض الوعد الصادق، ومن ذلك التوظيف ما جاء في أحد أشعار وقعة صفين، على لسان النجاشي قائلاً: [من الطويل]

كَفَى حُزْنًا أَنَّا عَصَيْنَا إِمَامَنَا عَلِيًّا وَأَنَّ الْقَوْمَ طَاعُوا مُعَاوِيَةَ
وَإِنَّ لِأَهْلِ الشَّامِ فِي ذَاكَ فَضْلَهُمْ عَلَيْنَا بِمَا قَالُوهُ فَالْعَيْنُ بَاكِيَةٌ
فَسُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى ثَبِيرًا مَكَانَهُ وَمَنْ أَمْسَكَ بِالسَّبْعِ الطِّبَاقِ كَمَا هِيَ

أَيُعْصَـــــــى إِمَـــامٌ أَوْجَبَ اللَّهُ حَقَّهُ عَلَيْنَا وَأَهْـــلُ الشَّامِ طَوْعٌ لِطَاغِيَةٍ[1]

يرتسم التضاد في النص السابق في التماس المفارقة البيّنة بين ما كان عليه وعد الجماعة من الإخلاص والتكاتف حول صوت الحق، وما مالوا إليه خلاف ذلك، بما يمثّل نقيض الوفاء وضده الذي يمثّله النجاشي في قوله: (كفى حزناً أنَّا عصينا إمامنا عليا وأنَّ القوم طاعوا معاوية) وهذه إشارة صريحة توضّح غدر الفئة التي كانت على ميثاق الوفاء والعهد، إذ يستنكر الشاعر عبر التضاد وما يوحي به أن يتنصّل هؤلاء، وتتقلب أحوالهم من حال، أي من حال الوفاء إلى الغدر ونقض الوعد، إذ يسهم الاستنكار في تعزيز أهمية المفارقة (أيُعصى إمامٌ أوجبَ الله حقه).

ومن الوفاء والغدر ما جاء في شعر وقعة صفين على لسان عمرو بن العاص، بما يفسّر نكث العلاقة القائمة بين الفرد والآخر، ومنه ما يعكس استنكار حالة عدم الوفاء: [من الطويل]

مُعَاوِيَ لَا تَشْمَـــتْ بِفَارِسِ بِهَمَّـةٍ لَقِـــيَ فَارِسًا لَا تَعْتَرِيهِ الْفَوَارِسُ
مُعَاوِيَ إِنْ أَبْصَرْتَ فِي الْخَيْلِ مُقْبِلاً أَبَا حَسَنٍ يَهْوِي دَهَتْكَ الْوَسَاوِسُ
وَتَشْمَـــتُ بِي إِنْ نَالَنِي حَدُّ رُمْحِهِ وَعَضَّنِـي نَابٌ مِنَ الْحَرْبِ نَاهِسُ
********** **********
أَبَـــــى اللَّهُ إِلَّا أَنَّهُ لَيْثُ غَابَـــةٍ أَبُو أَشْبَالٍ تُهْدَى إِلَيْهِ الْفَرَائِسُ[2]

إنَّ الشك يخلق حالة من الشعور بعدم الثقة والشعور بحالة الغدر التي تأتي نقيض الوفاء، إذ يستنكر القائل حالة الشماتة التي لحقت بشخصه من المقصود في كلامه في ندائه (معاوي لا تشمت بفارس، معاوي ان أبصرت في الخيل،

(١) وقعة صفين: ٤٣٤/٧.
(٢) وقعة صفين: ٤٧٣/٧.

وتشمت بي أن نالني)، وكأنه يعكس حالة العتاب لما رآه عند تقلب الحال بين الوفاء وعدمه، بمعنى أنَّ الشاعر يحاول عن طريق الإشارة إلى تعجبه واستنكاره لعدم وقوف الآخرين إلى جانبه، الأمر الذي يعزّز مفهوم الغدر لما كان يتوقعه، فيأتي إلى توصيف ذلك عبر سمة المفارقة والتناقض لما كان عليه وما فوجئ به حينها، وهو ما يجعل من المفارقة ما يسهم في الكشف عن الذات الشاعر، و"يشكّل مفهوم الذات معتقدات الفرد حول ذاته، أو صورة الفرد عن نفسه، التي تكوّنت نتيجة تفاعله مع الآخرين".

سابعاً- ثنائية الهُدى والضلال (الحكم بالشرع مقابل الهوى):

تُمثل هذه الثنائية الجوهر العقدي للصراع في نصوص الفتنة، إذ يوضع الحكم الشرعي المتمثل في "الْهُدَى" و"حُكْمِ اللَّهِ"، في مقابل الانحراف والتحكيم بـ "الْهَوَى الْأَمِيلْ" أو الضلال. ويتجلى هذا الصراع بوضوح في الموقف المقامي الذي نقله نصر بن مزاحم، إذ ذكر أن شريح بن هانئ جهز أبا موسى الأشعري(*) جهازاً حسناً وعظم أمره في الناس ليشرفه في قومه قبل خروجه للتحكيم، فأنشد الشنّي(**) قصيدة تعكس القلق من مآلات هذا الاختيار، وتضع "بيت القصيد" كشرط مفصلي للنجاة أو الهلاك، وهي قوله: [من الطويل]

زَفَفْتَ ابْنَ قَيْسٍ زَفَافَ الْعَرُوسِ ... شُرَيْحُ إِلَى دُومَةِ الْجَنْدَلِ
وَفِي زَفِّكَ الأَشْعَرِيَّ الْبَلاءُ ... وَمَا يُقْضَ مِنْ حَادِثٍ يَنْزِلِ
وَمَا الأَشْعَرِيُّ بِذِي إِرْبَةٍ ... وَلا صَاحِبِ الْخُطْبَةِ الْفَيْصَلِ

(*) أبو موسى الاشعري: من صحابة النبي الأكرم (ﷺ)، له دور كبير في تحريض المسلمين ونهيهم عن نصرة الإمام علي (عليه السلام) في حربه مع معاوية في صفين، وهو من تولى التحكيم بعد ذلك في دومة الجندل مع عمرو بن العاص فخلع امير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) وأثبت معاوية بن ابي سفيان. ينظر: أسد الغابة: ٣/٣٦٤.

(**) الأعور الشني: الشاعر من أصحاب الإمام علي (عليه السلام) اسمه بشر بن منقذ الشني العبدي. أبو موسى الاشعري: من صحابة النبي الأكرم (ﷺ)، له دور كبير في تحريض المسلمين ونهيهم عن نصرة الإمام علي (عليه السلام) في حربه مع معاوية في صفين، وهو من تولى التحكيم بعد ذلك في دومة الجندل مع عمرو بن العاص فخلع امير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) وأثبت معاوية بن ابي سفيان. ينظر: أسد الغابة: ٣/٣٦٤.

وَلا آخِـذًا حَـظَّ أَهْـلِ الْـعِـرَاقِ وَلَوْ قِيـلَ هَـا خُـذْهُ لَمْ يَفْعَـلِ
يُـحَـاوِلُ عَـمْـرًا وَعَـمْـرٌو لَـهُ خَـدَائِـعَ يَـأْتِـي بِـهَـا مِـنْ عَـلِ
فَـإِنْ يَحْكُمَـا بِـالْهُـدَى يَتْبَعَـا وَإِنْ يَـحْـكُـمَـا بِـالْـهَـوَى الأَمِـيـلِ
يكونَا كتيسيـــن فـــــي قفرة أكيلي نقيف من الحنظـــــل[1]

وعند تأمل هذه الأبيات، نجد أن الشاعر قد رسم سياقًا مقاميًّا يبدأ بتهكم مرير من "الزفاف" الاحتفالي الذي لا يتناسب مع طبيعة "البلاء" القادم، ثم عرج على نفي الصفات القيادية عن أبي موسى (الإربة، الخطبة الفيصل، الدهاء)، ليصل إلى البيت المحوري الذي يرهن مصير الأمة بمنهجية الحكم (الهدى أو الهوى)، بقوله:

فَإِنْ يَحْكُمَا بِالْهُـــدَى يَتْبَعَا وَإِنْ يَحْكُمَا بِالْهَـــــوَى الأَمِيلْ

يُظهر في هذا البيت تضادًا بين الحكم الصائب المستند على "الْهُدَى"، وبين الانحراف الذي يقود إلى الحكم بـ "الْهَوَى الْأَمِيلْ"، وهذا يجعل التحكيم اختبارًا للشرعية وليس للقوة.

ويُقدم الشاعر في هذا البيت ثنائية حاسمة تُمثل الجوهر العقدي والمصيري لأزمة التحكيم، إذ يحصر مصير الأمة في خيارين متناقضين: اتباع الشرعية المتمثلة في "الْهُدَى"، أو الانحراف المُميت المتمثل في "الْهَوَى الْأَمِيلْ".

ويُوظف الشاعر وصف "الْأَمِيلْ" على وزن "أفعل" لوصف الهوى، مما يكسب هذا الانحراف بُعدًا من القوة والتأكيد. إن صيغة "الأَمْيَلُ" تدل في اللغة

(١) وقعة صفين: ٥٣٥/٨. كتيسين: هما الحكمان (أبو موسى الاشعر، عمرو بن العاص) فيشبهما بتيسين (ذكر الطباء أو الوعول).

على الصفة الثابتة أو الخِلْقة، إذ يُقال: "رجلٌ أَمْيَلُ العاتِقِ، فِي عُنُقه مَيَل"(١)، ويُشير ابن منظور (ت٧١١هـ) إلى أن "المَيَل: مَصْدَرُ الأَمْيَل"(٢)، وهو ما كان خِلْقَةً(٣).

أما بلاغيّاً، فيحمل هذا الوزن دلالة التفضيل (الأشد ميلاً)، مما "يكسب الوصف قوة وتأكيداً"(٤)، ويوحي بأن هذا الهوى ليس مجرد رغبة عابرة، بل هو انحراف عميق وشديد.

أدّت الحروف في هذا البيت وظيفة في إحكام حصر الخيارين وإبراز وظيفة كل طرف كأداة حكم، إذ تؤكد أقوال النحويين أن وظيفة حرف الجر "الباء" هي "للإفضاء بفعل أو شبهه أو معناه إلى ما يليه"(٥)، ومن معانيها الأساسية في هذا السياق، ما يفيد الاستعانة أو الآلة، كقولهم: "كتبت بالقلم"(٦)، وهذا الاستعمال في "يَحْكُمَا بِالْهُدَى" و"يَحْكُمَا بِالْهَوَى" يُحوّل الهدى والهوى إلى أدوات حكم متقابلة؛ فإما أن يتخذ المحكمان "الْهُدَى كأداة شرعية" أو "الْهَوَى كأداة شخصية"، وهو ما يعمّق التناقض الجوهري.

(١) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، أبو نصر الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تح: احمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م/ ٢٢.

(٢) لسان العرب: مادة (م، ي، ل): ٦٣٦/١١.

(٣) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)/ ٢٢

(٤) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي الملقب بالمؤيد بالله (ت٧٤٥هـ)، ط١، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ١٤٢٣هـ/ ١٩٧.

(٥) الكناش في فني النحو والصرف، أبو الفداء، تحقيق: الدكتور رياض بن حسن الخوام، (د. ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م: ٧٣/٢.

(٦) م. ن: ٧٦/٢.

أما أداة الشرط "إِنْ" فهي "أُمُّ أدواتِ الشرطِ"(١)، وتعمل على إخراج الفعل من حيز الوقوع إلى حيز الاحتمال. وقد أوضح الرماني أن "إِن الْمَكْسُورَة شَرط وَطلب المستأنف فيترقب وُقُوع الشَّرْط ليجب بِهِ العقد"(٢)، وتفيد أيضاً القلب "إن" معنى الماضي إلى المستقبل(٣)، وهذا الترقب يرسخ فكرة أن الحكم بالهدى أو الهوى هو احتمال مطروح ومشروط بقرار المحكّمين، مما يجعل الخطاب تحذيراً موجهاً.

وأكد علماء البلاغة أن هذا الفن هو "الأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع (المقابلة)"(٤)، وهو "أعم من الطباق"(٥)، ويُعرف هذا الفن بأنه: "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"(٦)، وهو توثيق لأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، ويشمل مقابلة منظومة كاملة بمنظومة أخرى، مثل قوله تعالى: ﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا﴾(٧)(٨)، فالشاعر هنا يُطبق هذا الفن بمقابلة الجملة الشرطية الأولى (يَحْكُمَا بِالْهُدَى يَتْبَعَا) بالجملة الثانية (يَحْكُمَا بِالْهَوَى الْأَمِيلْ)، وهذا التقابل لا يقتصر على مجرد مقابلة الألفاظ المفردة (الهدى/ الهوى)، بل هو تقابل شامل بين

(١) اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، تحقيق: محمد عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٩م: ٢/٥٠.

(٢) منازل الحروف، أبو الحسن الرماني، تحقيق: إبراهيم السامرائي، (د. ط)، دار الفكر – عمان، (د. ت)، ٢٠٠٢م/ ٦١.

(٣) ينظر: المرتجل (في شرح الجمل)، ابن الخشاب، تحقيق: علي حيدر، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق–سورية، ١٩٧٢م/ ٢١٢.

(٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١١.

(٥) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢/٢٣١.

(٦) الصناعتين (الكتابة والشعر)/ ٣٣٧.

(٧) التوبة/ ٨٢.

(٨) ينظر: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٢.

منظومتي حكم كاملتين (الأداة والنتيجة)، مما يرسخ التناقض العقدي بين المسارين بشكل مُحكَم، استناداً على تعريف فن المقابلة الشامل.

ويخدم تكرار البناء الإنشائي "فَإِنْ يَحْكُمَا... وَإِنْ يَحْكُمَا..." هدفاً إقناعياً بليغاً هو الحصر الثنائي الجازم. وقد بيّن ابن الأثير أن "المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره"(١)، وأنه "للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو في ذمه أو غير ذلك"(٢).

وبناءً على هذا التحليل، نجد أن البيت يمثل الركيزة المنهجية التي تفسر البيت اللاحق له في القصيدة: "يكونا كتيسين في قفرة..."، إذ إن الحكم بالهوى يؤدي منطقياً إلى الضياع والعبثية، وقد كان لهذا الخطاب الشعري أثر مقام في نفوس المعاصرين، إذ علق شريح بن هانئ على مثل هذه التوجسات بقوله: "والله لقد تعجلت رجال مساءتنا في أبي موسى، وطعنوا عليه بسوء الظن، وما الله عاصمه منه إن شاء الله"، مما يربط التحليل اللساني للثنائيات الضدية بالواقع التاريخي المرير لواقعة التحكيم.

تصل الثنائيات الضدية في نصوص صفين إلى ذروة تعقيدها، حين يتحول التضاد من "خلاف سياسي" بين معسكرين إلى "انشطار عقدي" داخل الأسرة الواحدة، ليتجاوز الشعر أن يكون مجرد نظمٍ وصفي، ويتحول إلى خلاصة فلسفية ومبرر أخلاقي صاغه الأب (حجل بن عامر) ليفسر به فجيعة مبارزة ابنه (أثال)؛ إذ ينصهر الحدث الدرامي في بوتقة الرؤية القلبية، فيغدو "الهدى" و"الضلال" مرجعيات ذاتية حاسمة تجعل من طعن الأب لابنه، أو الابن لأبيه، فعلًا مشروعًا

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٤/٣.

(٢) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١٩٧/٢.

في وعي كل منهما، طالما أن المعيار المنهجي أضحى هو الحاكم على رابطة الدم، وطالما أن الآخر قد استقر في اليقين صفتُه كـ "مُضل" لا تلتقي معه السبل.

وفي ذلك يروي نصر بن مزاحم أن الحرب حين اشتدت، خرج (أثال بن حجل) من جيش العراق يطلب المبارزة، فدفع معاوية بأبيه (حجل بن عامر) إليه، وكانا مستبصرين في رأيهما، فطعن الشيخ الغلام، ثم انتسبا فإذا هما أب وابنه، فاعتنقا وبكيا، لكن الأيديولوجيا كانت أقوى من عاطفة الأبوة؛ إذ دعا الأب ابنه لجيش الشام فأبى الابن وتمسك بجيش العراق، وافترقا وكل منهما يرى صاحبه على غير الحق، وفي ذلك، قال حجل بن عامر(*) (الأب) واصفًا هذه المفارقة: [من الخفيف]

أَنَّ حَجْلَ بْنَ عَامِرٍ وَأَثَالَا ... أَصْبَحَا يُضْرَبَانِ فِي الأَمْثَالِ
أَقْبَلَ الْفَارِسُ الْمُدَجَّجُ فِي النَّقْـ ... ـعِ أَثَالٌ يَدْعُو يُرِيدُ نِزَالِي
دُونَ أَهْلِ الْعِرَاقِ يَخْطِرُ كَالْفَحْـ ... ـلِ عَلَى ظَهْرِ هَيْكَلٍ ذَيَّالِ
فَدَعَانِي لَهُ ابْنُ هِنْدٍ وَمَا زَا ... لَ قَلِيلًا فِي صَحْبِهِ أَمْثَالِي
فَتَنَاوَلْتُهُ بِبَادِرَةِ الرُّمْـ ... ـحِ وَأَهْوَى بِأَسْمَرٍ عَسَّالِ
فَاطَّعَنَّا وَذَاكَ مِنْ حَدَثِ الدَّهْرِ ... عَظِيمٌ فَتًى لِشَيْخٍ بَجَالِ
شَاجِرًا بِالْقَنَاةِ صَدْرَ أَبِيهِ ... وَعَظِيمٌ عَلَيَّ طَعْنُ أَثَالِ(١)

تتدرج الأبيات السابقة من وصف "الفعل المادي" (المبارزة والطعن) وصولًا إلى "التبرير المعرفي" في البيت الأخير؛ فقوله: "لا أبالي" في البيت الثامن يجد مسوغه في

(*) حجل بن عامر المنقري: شاعر وفارس تميمي مخضرم، كان من ابرز المقاتلين في جيش العراق مع الإمام علي (عليه السلام) بوقعة صفين وقد خلد قصة مأساوية المواثرة التي واجه فيها ابنه "اثال" المنحاز لجيش الشام.

(١) وقعة صفين: ٤٤٣/٧-٤٤٤.

البيت التاسع (المستهدف)، إذ تحول الإمام علي (عليه السلام) في نظر حجل بن عامر من "إمام" إلى "طرف في خصومة رؤيوية"، فأصبح نفي الهدى عن الذات من قِبل الخصم يقابله إثبات الضلال للخصم من قِبل الذات، وهو ما نُفصله في التناول الآتي:

لَا يَزَانِـــــــي عَلَى الْهُدَى وَأَرَاهُ مِـــنْ هُدَايَ عَلَـــى سَبِيلِ ضَلَالْ

إذ يرتكز جوهر الخلاف في البيت على تأصيل دلالة الرؤية التي تتجاوز الإبصار إلى الاعتقاد، ويُوظف الشاعر فعل الرؤية (رَأَى) في صورتين متقابلتين؛ مضارعة منفية ومثبتة؛ ليجعل من "الرؤية القلبية" المحور الأساس للبيت، بما تحمله من دلالات اليقين والاعتقاد التي تتجاوز مجرد الإدراك البصري العابر. ومن هذا المنطلق، تضافرت آراء المدارس النحوية لتقرر ضرورة تعدي هذا الفعل إلى مفعولين؛ بغرض بيان حكم الفاعل على المفعول به وتجسيد قناعته الراسخة فيه، وفي ذلك يقرر سيبويه في "الكتاب" أن الفعل "رأى" (بمعنى علم) هو من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين، مؤكداً أنه "ليس لك أن تقتصر على أحد المفعولين دون الآخر"[1]؛ لأن الغرض النحوي –في جوهره– هو تبيين "ما استَقّر عندك من حال المفعول الأوّل، يقيناً كان أو شكّا"[2].

وعلى المنوال ذاته، يؤكد المبرد أن المعنى لا يستقيم ويبطل إن تم الاقتصار على مفعول واحد[3]، وهو ما يُفصّله ابن السراج بأن المفعول الثاني هو موضع

(١) الكتاب: ١/٤٠.

(٢) م. ن: ١/٤٠.

(٣) المقتضب، ابي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، ط١، عالم الكتب، بيروت–لبنان، ١٣٨٦هـ: ٣/١٢٢.

الفائدة[١]، الذي يكتمل به المنهج الرؤيوي للشاعر، ويأتي تعضيد هذا الاستعمال من مدرسة اللغة، إذ يقرر ابن منظور في "لسان العرب" أن الرؤية هنا مرادفة للعلم والاعتقاد الجازم، كقولهم: "ورأيت زيدًا حليمًا: عَلِمْتُه..."[٢].

وبناءً على هذا التأصيل النحوي واللغوي، يتحول فعل الرؤية من دلالته الحسية إلى "حكم عقدي" يرسخ التباين المنهجي بين الطرفين، إذ يُصيّر الشاعر موقفه وموقف علي (عليه السلام) حكمين متبادلين لا يقبلان التجزئة؛ مما يخلق ما يُسمى بـ "المفارقة التصويرية"[٣]؛ فكلا الطرفين في هذا السياق يستعمل الأداة المعرفية ذاتها (الاعتقاد واليقين) للحكم على الآخر بالضلال، الأمر الذي ينقل التوصيف من مجرد خلاف شخصي عارض إلى صراع وجودي بين "مرجعيات دينية" ترى كل منها في الأخرى خروجًا عن جادة الصواب.

وتُعدّ ثنائية "الهدى" و"الضلال" ثنائية عقائدية موروثة من النص القرآني، وهو ما يمنحها سلطة حجاجية كبرى في الخطاب الشعري، إذ تتجاوز الدلالة اللغوية لتصبح ميزانًا للمشروعية. وفي تتبعنا لدلالة هذه المفردات، نجد أن "الهدى" يعود في أصل مادته (هـ – د – ي) إلى الدلالة على الشيء، وهو ما يعبر عنه الراغب الأصفهاني بقوله: "الهداية دلالة بلطف"[٤]، وهي الدلالة المُرادة في سياق البيت للتعبير عن (المنهج الديني الصحيح) والمسلك القويم.

---

(١) الأصول في النحو، ابن السراج، تحقيق: الدكتور عبد الحسين الفتلي، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ١٩٩٦م: ١/١٨٠–١٨١.

(٢) لسان العرب: ١٤/٢٩٩.

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، محمد الواسطي، ط١، دار المعرفة للنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣/ ٢٣٤.

(٤) مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، ط١، دار القلم، الدار الشامية، دمشق – بيروت–لبنان، ١٤١٢هـ: مادة (هدى)/ ٨٣٥.

وفي مقابل ذلك، يأتي "الضلال" كأصل مادي (ض – ل – ل) ليدل على الذهاب عن الطريق والعدول عن القصد، وقد فُصِّلت دلالته اللغوية عند ابن السكيت (ت٢٤٤هـ) الذي أضاف في "إصلاح المنطق" تمييزًا دقيقًا يُعزز معنى الضياع والانحراف عن المنهج، خاصة في دلالة الفعل المتعدي حين قال: "ويقال: أضللْت فرسي... وقد ضَلِلت المسجد... فإذا ذهب عنك قلت: أضلَلْت"(١)، وهو ما يؤكده ابن فارس في "مقاييس اللغة" من أن الضلال في جوهره هو "العدول عن القصد والصواب"(٢).

وتبعاً لهذا التضافر الدلالي، فإن استعمال الشاعر للضلال في هذا الموضع يجمع ببراعة بين دلالة الضياع الحقيقي عن جادة المنهج ودلالة الجهل بالصواب؛ مما يُرسخ الحُكم المطلق بالانحراف كحالة ضياع مقصودة أو منهج مُغفل، ويجعل من الثنائية أداة لتقسيم العالم على حق مستنير وضلال تائه.

وانتقالاً إلى البناء النحوي، إذ يساهم هذا التركيب في ترسيخ المعنى الضدي عبر حرف الجر "على"، الذي يؤدي وظيفة حجاجية هامة تكشف عن كيفية ترسيخ حالة الثبات والرسوخ في المسلك المُتبع، وهو ما يُعمّق التضاد بين الهدى والضلال.

وتبرز هذه الوظيفة في ثنائية حروف الجر "عَلَى" ودلالة الاستعلاء المعنوي؛ إذ يُفيد حرف الجر هنا التمكن المعنوي لا الحسي، وفي هذا الصدد يرى ابن مالك

(١) إصلاح المنطق، ابن السكيت (ت٢٤٤هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، دار المعارف، مصر/ ١٩٣.

(٢) مقاييس اللغة، أبو الحسن بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون [ت١٤٠٨هـ]، ط٢، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٧٢م، مادة (ضل)/ ٣٥٦.

(ت٦٧٢هـ) في "شرح الكافية الشافية" أن: "الأصل فيها الاستعلاء"[١]، وهو ما ينطبق تماماً على التمكّن المعنوي والرسوخ في الصفة.

وبذلك يُصبح التكرار النحوي لحرف "على" أداة لتوكيد التناقض الكامل؛ فـ النفي (لَا يَزَانِي عَلَى الْهُدَى) هو نفيٌ صريح لرؤية تمكّن الشاعر من الهدى، بينما الإثبات في قوله (عَلَى سَبِيلِ ضَلَالْ) هو إثبات أن عليًّا مُتمكن وراسخ في حالة الانحراف، كأن الضَّلال قد أصبح رداءً يحيط به وصفةً لا تنفك عنه.

ويُضاف إلى ما سبق، أن تركيب "سَبِيلِ ضَلَالْ" يُشكل إضافة تفيد التخصيص المنهجي؛ فدلالة لفظ "سَبِيل" تشير إلى الطريق والمنهج المتبوع، وهي تتطابق في هذا السياق مع التعالق النصي في مقابلة الرشد والغي في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الرُّشْدِ لَا يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الْغَيِّ يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا﴾[٢]. وعليه، فإن هذا التركيب يجعل من الضلال منهجًا قائمًا بذاته يُسلك بالرسوخ والثبات، وليس مجرد خطأ عارض أو كبوة طارئة، وهذا ما يتفق مع الرؤية النقدية لظاهرة التضاد، إذ إنَّ "مظاهر الحياة كلها هي نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية وتصارعهما"[٣].

وفي مستوى أعمق وأكثر شمولية، ينتقل البناء من الدلالة النحوية إلى القيمة البلاغية والجمالية، إذ يعدُّ هذا البيت مثالًا بليغًا في توظيف آليات البديع لخدمة الإقناع الحجاجي، مما يعمق دلالة الثنائية الضدية.

---

(١) شرح الكافية الشافية، جمال الدين ابي عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك (ت٦٧٢هـ)، تحقيق: الدكتور عبد المنعم احمد هريري، ط١، دار المأمون للتراث، بغداد–العراق، ١٩٨٢م: ٨٠٨/٢.

(٢) الأعراف/ ١٤٦.

(٣) مصطلح الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالته)/ ٩٩.

وبذلك، يُعد البيت إنموذجاً متكاملاً لتوظيف الثنائية الضدية المُتبادلة في الشعر السياسي، إذ سُخرت الأدوات اللغوية والبلاغية لترسيخ الحكم العقدي. وأكد هذا التحليل أن الشاعر استعمل رؤية القلب وحرف الاستعلاء لبيان أن الضلال المُتبادل هو حالة رسوخ منهجي (على سبيل ضلال)، وليس خطأ عارضًا، مثلما عمل التكرار والمقابلة الشاملة على إحكام البناء الفني وتحويل التضاد إلى أداة للإقناع، مما يرفع دلالة البيت من مجرد خلاف عابر إلى حكم قاطع يرسخ التناقض المصيري بين المعسكرين.

ثامنًا- تحليل الثنائية الضدية: الإمام علي (عليه السلام) ومعاوية (الولاء للعقيدة مقابل الولاء للهوى):

تتجسد الثنائية الضدية في نصوص صفين كأداة للمفاضلة القيمية، إذ لا يقف الشاعر عند حدود الوصف، بل يجعل من اللغة ميزاناً للمشروعية والندم. وتبرز هذه الثنائية في سياق تاريخي مشحون بالتوتر؛ فبعد انكسار أهل الشام لقتل عوف المرادي وهدر معاوية لدم العكبر، وما تلا ذلك من مساجلات فخرية بين طليعتي الجيشين (كتيبة الرجراجة وكتيبة الخضرية)، انبرى الشاعر النجاشي ليعبر عن لحظة إدراك ووعي وجدانية وعقدية.

إن الأبيات الآتيات ليست مجرد استعراض للقوة العسكرية، بل هي محاكمة للذات وتعرية للموقف السياسي عبر تقسيم العالم على قطبين: قطب "الإمام" الذي يمثل الوجوب الإلهي، وقطب "الطاغية" الذي يمثل الانقياد للأهواء؛ إذ يغدو البيت المحوري في هذا التناول (أيعصى إمام...) هو النتيجة المنطقية لمشاعر الحزن والندم التي صاغها النجاشي في قوله: [من الطويل]

كَفَى حُزْنًا أَنَا عَصَيْنَا إِمَامَنَا عَلِيًّا وَأَنَّ الْقَوْمَ طَاعُوا مُعَاوِيَهْ
وَإِنْ لِأَهْلِ الشَّامِ فِي ذَاكَ فَضْلَهُمْ عَلَيْنَا بِمَا قَالُوهُ فَالْعَيْنُ بَاكِيَهْ
فَسُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى ثَبِيرًا مَكَانَهُ وَمَنْ أَمْسَكَ السَّبْعَ الطِّبَاقَ كَمَا هِيَهْ
أَيُعْصَى إِمَامٌ أَوْجَبَ اللهُ حَقَّهُ عَلَيْنَا وَأَهْلُ الشَّامِ طَوْعٌ لِطَاغِيَهْ(١)

ينبع تناول الثنائية الضدية في البيت الأخير من الشعور بالندم، إذ يُحوَّل الصراع من خلاف سياسي إلى قضية عقدية حاسمة. فالشاعر لا يكتفي بوصف الخلاف، بل يسعى لتقسيم الموقف على قطبين متنافرين: قطب الإمام صاحب الحق الواجب شرعاً، وقطب الطاغية المنقاد إليه بالباطل. هذا التقسيم يخدم وظيفة الإقناع والحجاج، ويستلزم تسخير أدوات اللغة لتثبيت دلالة الإلزام والتقرير على طرفي هذا التضاد، مما يرسخ في وعي المتلقي انعدام التكافؤ بين الطرفين على الرغم من اشتراكهما في فعل "الطاعة" أو "العصيان".

يُوظف البناء النحوي هنا لفرض دلالة قطعية تمنع الحياد في الموقف، ويظهر ذلك في مستويين، إذ تخدم همزة الاستفهام في "أَيُعْصَى إِمَامٌ" غرضًا حجاجياً يخرج إلى الإنكار التوبيخي. وهذه الوظيفة، التي تُقرر أن فعل العصيان واقع وأن فاعله ملوم وهذا ما ذهب إليه النحويون ومنهم ابن هشام(٢)، وتُثبِّت طرف العصيان في الثنائية، فهي تؤكد أن المعصية وقعت، على الرغم من العلم بـ "أَوْجَبَ اللَّهُ حَقَّهُ"، مما يُعلي من شأن التضاد بين الفعل المرتكب والوجوب الإلهي المقابل له.

(١) وقعة صفين: ٤٥٣/٧.

(٢) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط٦، دار الفكر، دمشق-سورية، ١٩٨٥م/ ٢٤-٢٥.

وتُحكم (اللام) في "طَوْعٌ لِطَاغِيَهْ" طرف الإذعان للباطل؛ فاللام هنا تدل على الاستحقاق والاختصاص القوي وهذا أصل عند سيبويه[١]، وأكده ابن السراج في "النحو"[٢]. هذا التوظيف يجعل الطوع مقصورًا على الطاغية، ويُحكم الطرف الآخر من الثنائية بوصفه إلزامًا بالتبعية المنحرفة، مما يرسخ التناقض بين الوجوب الشرعي والإلزام بالضلال.

تُعد المقابلة والطباق من الأدوات الفنية التي استوعبت الثنائية الضدية وأظهرت التناقض في صورة حجاجية مؤثرة:

إنّ هذا البيت يعدُّ إنموذجاً للمقابلة التي تقابل (العصيان للحق الواجب) بـ (الطوع للباطل الطاغي). وقد أشار ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في "المثل السائر" إلى أن (المقابلة "أدخل في البلاغة" من الطباق لأنها تزيد المعنى إيضاحاً)[٣]، وهذا ما أكده العلوي (ت٧٤٩هـ) في "الطراز" أن تسميتها بالمقابلة أليق نظراً لتقابل الأضداد بصورة تركيبية[٤]، ويُعرّف ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) هذه الوظيفة بأنها تهدف لـ "جودة التأتي في المعنى المراد"[٥]؛ أي التأثير في المتلقي لإثبات شرعية موقفه المتأخر عبر إبراز قبح فعل الخصوم.

ويتجاوز النص حدود التضاد اللفظي المباشر؛ ليغوص في أعماق "الطباق المعنوي"؛ إذ تقع المطابقة هنا بين المعاني المتضادة في جوهرها لا في ألفاظها فحسب، كما أوضح بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ) في تفسيره للتنافي بين

(١) ينظر: الكتاب، عمر بن عثمان أبو بشر سيبويه (ت١٨٠هـ)، تح: عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م: ٢١٧/٤.

(٢) الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن السراج (ت٣١٦هـ)، تح: عبد الحسين الفتلي، (د. ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان: ٤١٣/١.

(٣) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٣/٣، ١٥١.

(٤) ينظر: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١٩٧/٢.

(٥) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر/ ١١١-١١٢.

الحقائق الذهنية[1]، إذ يبرز التناقض الجوهري بين فعل (العصيان) وبين فعل المأمور به (إيجَابُ الحَقّ)؛ وهذا التضاد لا يقف عند حدود اللغة، بل يرسخ الثنائية الوجودية بين "قطب الحقيقة" و"قطب الانحراف".

ويتجلى هذا التناقض المركزي في بنية الولاء عبر ما سماه حازم القرطاجني بـ"المطابقة غير المحضة"؛ وهي المطابقة التي تقع بين ما يتنزل منزلة الضد وإن لم يكن ضدًا حقيقيًا في وضع اللغة، كالعصيان في مقابل الطوع[2]، إن استعمال هذا النوع من المطابقة يهدف إلى إظهار أن الخروج عن الجماعة أو إيجاب الحق ليس مجرد مخالفة إدارية، بل هو "نقيضٌ ماهوي" يضع الفاعل في دائرة الضلال، مما يمنح النص عمقًا فكريًا يربط بين السلوك الظاهري (العصيان) وبين النتيجة الغائية (بطلان الولاء).

وخلاصة القول: إنّ الشاعر قد نجح في صهر البناء اللغوي بأدواته النحوية والبلاغية لترسيخ الثنائية الضدية، إن التكامل بين التقرير النحوي القاطع والإطار البلاغي الشامل جعل من البيت قاعدة للحكم الحجاجي، وأداة قوية لتقرير الندم الشخصي في مقابل تقبيح طاعة أهل الشام لمن سماه "طاغية"، مما يرفع النص من مجرد فخر عسكري إلى وثيقة عقدية وسياسية.

أن الثنائية الضدية أسهمت في بناء الدلالة الشعرية وترسيخ فكرة الولاء للإمام مقابل الطاعة للباطل. وقد وظّف الشاعر أدواته اللغوية والبلاغية لإبراز التناقض بين الحق والانحراف بصورة مؤثرة ومقنعة. كما كشفت هذه الثنائيات عن عمق الرؤية الفكرية والعقائدية للنص. وبذلك غدت الثنائية الضدية وسيلة فاعلة في توجيه المتلقي وترسيخ المعنى المقصود. لقد استطاع الشاعر من

(١) ينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٢٨/٢.

(٢) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٥/١.

خلال هذا التكامل البلاغي أن ينقل المتلقي من مستوى السرد التاريخي للحدث إلى مستوى الحكم القيمي والوجودي، جاعلاً من فعل "العصيان" (بمعنى التمرد على الإمام) مرادفاً لـ "بطلان الولاء" ومؤشراً على الانتماء لدائرة الضلال، مما يرسخ في وعي المتلقي انعدام التكافؤ بين الطرفين رغم اشتراكهما في ظاهر الفعل (الطاعة أو العصيان).

تاسعاً- ثنائية المكر والدهاء مقابل الغفلة والسذاجة:

تتجلى أزمة "التحكيم" في نصوص صفين كمنعطف تاريخي لم يقتصر أثره في المسار السياسي فحسب، بل امتد ليشكل وعيًا شعريًا نقديًا يُفكك بنية الشخصية القيادية عبر لغة مشبعة بالثنائيات الضدية. يبدأ هذا المشهد بلحظة استشرافية صاغها يزيد بن أسد القسري، محذرًا من مآلات الحرب، وصولًا إلى الفجيعة التي تلت التحكيم وأنطقت الشعراء بالندم والمحاكمة المعرفية.

تكلم يزيد بن أسد القسري – وهو من قواد معاوية – فقال: "يا أهل العراق، اتقوا الله، فإن أهون ما يردنا وإياكم إليه الحرب ما كنا عليه أمس، وهو الفناء. وقد شخصت الأبصار إلى الصلح، وأشرفت الأنفس على الفناء، وأصبح كل

امرئ يبكي على قتيل. مالكم رضيتم بأول أمر صاحبكم وكرهتم آخره. إنه ليس لكم وحدكم الرضا"[1].

وعلى إثر التفاعلات التي تلت ذلك، تشاتم عمرو وأبو موسى من ليلته، فإذا ابن عم لأبي موسى، يقول: [من الوافر]

أَبَا مُوسَى خُدِعْتَ وَكُنْتَ شَيْخًا ... قَرِيبَ الْقَعْرِ مَدْهُوشَ الْجِنَانِ
رَمَى عَمْرٌو صِفَاتِكَ يَا ابْنَ قَيْسٍ ... بِأَمْرٍ لَا تَنُوءُ بِهِ الْيَدَانِ
وَقَدْ كُنَّا نُجَمْجِمُ عَنْ ظُنُونٍ ... فَصَرَّحَتِ الظُّنُونُ عَنِ الْعِيَانِ
فَعَضَّ الْكَفَّ مِنْ نَدَمٍ وَمَاذَا ... يَرُدُّ عَلَيْكَ عَضُّكَ بِالْبَنَانِ[2]

تقوم هذه الأبيات على "ثنائية محورية" تُعد المفتاح لفهم مأزق التحكيم، وهي ثنائية (الدهاء التكتيكي مقابل الغفلة المنهجية)؛ إذ يضعنا الشاعر أمام مواجهة حادة بين قطبين متضادين: دهاء عمرو بن العاص وقدرته على إدارة "الخَدَع" السياسي، وفي المقابل انعدام الكفاءة القيادية لدى أبي موسى الأشعري، الذي تجلى "دهش جنانه" كعلامة فارقة على غياب الرؤية وسقوط الأهلية في لحظة الحسم، وتتجلى هذه الثنائية بوضوح في قوله:

أَبَا مُوسَى خُدِعْتَ وَكُنْتَ شَيْخاً ... قَرِيبَ الْقَعْرِ مَدْهُوشَ الْجِنَانِ

إذ تمثل حادثة "التحكيم" في التراث السياسي العربي لحظة انكسار كبرى، لم تكن مجرد صراع على السلطة، بل كانت "مختبرًا" لانكشاف الشخصية الإنسانية

---

(١) وقعة صفين: ٥٤٨/٨-٥٤٩. يقال (جَمْجَمَ) الرَّجُلُ و(تَجَمْجَمَ) إِذَا لَمْ يُبَيِّنْ كَلَامَهُ. ينظر: تهذيب اللغة، الأزهري (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: احمد عبد العليم البردوني وعلي محمد البجاوي، (د. ط) الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة-مصر: ١٤٨/٤.

(٢) وقعة صفين: ٥٤٨/٨.

أمام وهج الأزمات. وفي هذا السياق، تبرز الأبيات التي قيلت في أبي موسى الأشعري لا بوصفها كمجرد هجاء شخصيًا، بل كـ "مراجعة نقدية" حادة لمفهوم القيادة والحكمة.

إن الشاعر هنا ينطلق من "فلسفة الندم"؛ فهو لا يلوم الخصم (عمرو بن العاص) على مكره، بل يصب غضبه على "الغفلة" التي تسربت من جلباب الوقار، ومن هنا، وُلدت هذه الدراسة لتبين كيف استطاع الشاعر أن يوظف اللغة بمستوياتها المعجمية والنحوية والبلاغية ليصوغ "الثنائية الضدية" المركزية بين (هيبة السن) و (خفة العقل)، محولًا النص الشعري إلى محاكمة تاريخية لا تزال أصداؤها تتردد في وعينا الجماعي، وهو ما نُفصله في الآتي:

ينطلق البيت الشعري من مركزية "الندم والصدمة" التي تلت حادثة التحكيم الشهيرة، إذ سعى الشاعر (ابن عم أبي موسى) إلى بناء استراتيجية حجاجية تقوم على تعرية التناقض بين هيبة "المظهر" وهشاشة "المخبر"، إن الثنائية الضدية هنا لا تقف عند حدود الذم الشخصي، بل تتحول إلى قطبين متدافعين: قطب "الشيخ" بما يحمله من دلالات الرزانة والوقار، وقطب "الضحالة والدهش" الذي يجسد انعدام الأهلية السياسية، وهذا التقسيم يهدف إلى إثبات أن خديعة "دومة الجندل" لم تكن فعلًا طارئًا، بل نتيجة حتمية لتركيبة سيكولوجية غافلة، وهو ما يتضح بجلاء عند فحص المعجم الذي رسم ملامح هذه الشخصية.

وقد تم اختيار المفردات المعجمية لهذا البيت بعناية فائقة لتكريس صورة "المستغفل"؛ فالبداية من الفعل "خُدِعْتَ" الذي يُحيلنا في "مختار الصحاح" إلى

إرادة المكروه بغيره من حيث لا يعلم[١]، وفي "لسان العرب" إلى إظهار خلاف ما في النفس[٢]، مما يضع أبا موسى في مربع "الضحية" منذ اللحظة الأولى.

ولتعميق هذا السقوط، وصفه بـ "قَرِيبَ الْقَعْرِ"، وهي كناية عن الضيق والقصور؛ إذ يوضح الثعالبي في "فقه اللغة" أن الماء إذا قَرُب قعره سُمي "ضحلًا"[٣]، وهذا الوصف ينزع عن أبي موسى صفة "العمق" الذهني، ويُلحقه بصورة الماء الضحل الذي لا يُخفي تحته شيئاً، مما يفسر حالته النفسية بكونه "مَذْهُوشَ الْجِنَانِ"؛ والجنان في "لسان العرب" هو القلب[٤]، والدهش هو "ذهاب العقل ذُهلًا"[٥]، وهذه الضحالة والذهول تم تثبيتهما عبر قوالب نحوية جعلت من أبي موسى مفعولاً به لا فاعلاً.

وأحكم النحو طوق "نائب الفاعل" على أبي موسى عبر توظيف الفعل المبني للمفعول في "خُدِعْتَ"، وهو بناء يحقق دلالة "الاستلاب وسقوط الإرادة". إن ترك ذكر الفاعل هنا يخرج عن مجرد الاختصار إلى أغراض معنوية وقصدية؛ فقد ذكر الجلال السيوطي (ت٩١١هـ) في "همع الهوامع" أن الفاعل قد يُترك: "لِغَرَضٍ مَعْنَوِيٍّ؛ كَتَحْقِيرِهِ فَيُصَانُ اسْمُ الْمَفْعُولِ عَنْ مُقَارَنَتِهِ"[٦].

---

(١) ينظر: مختار الصحاح، زين الدين أبو عبد الله الرازي (ت٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، ط٥، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت – صيدا، ١٩٩٩م/ ٨٨.

(٢) ينظر: لسان العرب: ٦٣/٨.

(٣) فقه اللغة وسر العربية، عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م/ ١٩٢.

(٤) ينظر: لسان العرب: ٩٣/١٣.

(٥) الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): ١٠٠٦/٣.

(٦) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: احمد شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٩٨م: ٥٨٣/١.

وفي هذا السياق، يتحقق غرض "التحقير" للفاعل (عمرو بن العاص) بإهمال ذكره، وفي الوقت ذاته "عزل" المفعول به (أبو موسى) وتصويره بمظهر الضحية المستسلمة، وهو ما يعززه ابن هشام مبينًا أن الحذف قد يكون لغرض "كَاحْتِقَارِهِ"(١).

ويكتمل مشهد "الاستلاب" بدخول "كان" الناقصة في قوله: "وَكُنْتَ شَيْخاً"، التي تحمل في بنيتها النحوية دلالة على فقدان "الحدث" والاكتفاء بالزمن. وعلى وفق العكبري (ت٦١٦هـ) في "مسائل خلافية"، فإنَّ "كَانَ النَّاقِصَة جعلُوا دلالتها على الْحَدث وَبقيت دلالتها على الزَّمَان"(٢). وهذا "السلب للحدث" هو ما يراه ابن الناظم (ت٦٨٦هـ) في شرحه على الألفية بأنه: "سلبٌ لدلالته على الحدث بنفسه"(٣)، ليدل فقط على اقتران الخبر بالمخبر عنه في الزمان الماضي.

ويؤكد أبو الفداء هذا التجريد بقوله: إنَّ "كان الناقصة لا مصدر لها؛ لأنَّ الفعل إنَّما يتعدَّى إلى ما كان فيه دلالة عليه، وليس في كان الناقصة دلالة على المصدر"(٤).

ومن هنا نجد تطابقًا مذهلًا بين "نحو الفعل" و"حال الفاعل"؛ فكما أنَّ "كان" سُلبت الحدث (المصدر) وبقيت زمنًا فارغًا، فإنَّ أبا موسى سُلب "الفعل والتأثير" وبقي "شيخاً" (زمناً ماضوياً) لا يملك من أمره إلا الوقار الظاهري.

---

(١) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، (د. ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت (د. ت): ٢/١٦٤.

(٢) مسائل خلافية في النحو، أبو البقاء العكبري (ت٦١٦هـ)، تحقيق: محمد خير الحلواني، ط١، دار الشرق العربي، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م/ ٧٠.

(٣) شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، ابن الناظم (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م/ ٩٨.

(٤) الكناش في فني النحو والصرف: ٢/٤٠.

وبناءً على قول ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ) بأنَّ وظيفتها هي: "تقريرُ الحُكمِ للمُسندِ إليهِ في الماضي على وجهٍ لا يقتضي الانقطاع"(١)، تصبح "الشيخوخة" حقيقة مستقرة في حق أبي موسى، لتبرز المفارقة: كيف يجتمع تقرير ثبات الوقار مع اضطراب "الدهش"؟ وهذا التساؤل هو الذي قاد الشاعر إلى توظيف فنون البلاغة لتجسيد هذا التشرذم الذهني.

وتولت البلاغة مهمة "تشخيص" الفشل السياسي عبر "المقابلة المعنوية"؛ إذ قابل الشاعر بين وقار السن (شيخاً) وبين طيش العقل وذهوله (مدهوش الجنان)، وهو ما يُعرف بـ "مجاورة الأضداد"(٢)، التي تهدف إلى تحقير المخاطب بسلبه صفة الحكمة المرتبطة بسنه.

ولتعميق هذا التضاد، استُعملت "الكناية التمثيلية" في وصفه بـ "قَرِيبَ الْقَعْرِ"(٣)، تُصور ضيق الأفق الذهني بصورة حسية ملموسة، وهذه الصورة البلاغية جعلت من عقل أبي موسى مساحة مكشوفة ومستباحة لدهاء خصمه، وهو ما يتطابق كليًا مع الحقائق التي وثقتها المصادر التاريخية.

وتكتمل صورة السقوط في هذا البيت حينما نعلم أن الثنائية الضدية (الشيخ/ الضحل) لم تكن مجرد خيال شعري، بل كانت "رأيًا سياسيًا" ثابتًا لدى دهاة ذلك العصر. فالمصادر التاريخية تؤكد أن الأحنف بن قيس حذر الإمام عليًا قبل

(١) الكافية في علم النحو، ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ)، تحقيق: الدكتور صباح عبد العظيم، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠١٠م/ ٤٦.

(٢) قواعد الشعر، أبي العباس احمد بن يحيى ثعلب (ت٢٩١هـ)، جمعه وقدم له: الدكتور رمضان عبد التواب، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ١٩٩٥م/ ٥٨.

(٣) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ١٤٣/٢.

التحكيم مستعملاً ذات المصطلح: "إني قد عجمتُ الرجل... فوجدته قريب القعر"(١).

وعليه، يتحول البيت من مجرد ذم قرابي إلى "وثيقة تاريخية" تثبت أن "الدهش" السياسي الذي وقع فيه أبو موسى كان النتيجة المنطقية لضحالة فكره التي لم يشفع لها وقار سنينه، مما جعل البيت إنموذجاً فذاً في استثمار اللغة لإثبات العجز والقصور. إنّ المفارقة بين "الشيخوخة" كرمز للحكمة، و"الضحالة" كرمز للغفلة، لم تكن مجرد تلاعب بالألفاظ، بل كانت تعبيراً عن أزمة سياسية عميقة؛ إذ سقطت "العمامة والوقار" أمام "المكر والدهاء"، وبذلك يظل هذا البيت شاهدًا على أن اللغة في يد الشاعر المبدع هي أقوى سلاح لتوثيق الهزائم النفسية والسياسية.

عاشرًا- ثنائية الدنيا والآخرة (صراع الغايات والمصائر):

تعد ثنائية (الدنيا والآخرة) في نصوص صفين من أكثر الثنائيات تجريداً وحِدّة؛ إذ تنقل المعركة من مستواها المادي المتمثل بـ (الطعن، النزال، العجاج) إلى مستواها الغائي المتمثل بـ (النية، الثواب، الخوف من النار). وفي تجربة (أثال بن

(١) الكامل في التاريخ، ابن الأثير (ت٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٧م: ٦٧٠/٢. وينظر: تجارب الأمم، ابن مسكويه (ت٤٢١هـ)، تحقيق: أبو القاسم إمامي، ط٢، سروش، طهران، ٢٠٠٠م: ٥٤٣/١.

حجـل) وأبيـه، نجـد لغـةً مشـحونة بالتقابـل الوجـودي، إذ يُعـاد تعريـف الـروابط الرحميـة (الأبوة) بمنظور المصير الأخروي.

نص القصيدة والحوار الشعري بين (حجل) وابنه (أثال):

قال الأب (حجل بن عامر): [من الخفيف]

أَنَّ حَـجْـلَ بْـنَ عَـامِـرٍ وَأَثَـالًا ... أَصْـبَحَا يُضْـرَبَانِ فِي الْأَمْثَالِ
أَقْبَلَ الْفَارِسُ الْمُدَجَّجُ فِي النَّقْعِ ... أَثَـالٌ يَـدْعُـو يُـرِيـدُ نِـزَالِـي
دُونَ أَهْلِ الْعِرَاقِ يَخْطِرُ كَالْفَحْلِ ... عَـلَـى ظَـهْـرِ هَـيْـكَـلٍ ذَيَّـالِ
فَدَعَانِي لَـهُ ابْنُ هِنْدٍ وَمَا زَالَ ... قَلِيلًا فِي صَـحْبِـهِ أَمْثَـالِـي
فَـتَـنَـاوَلْـتُـهُ بِـبَـادِرَةِ الـرُّمْـحِ ... وَأَهْوَى بِـأَسْـمَـرٍ عَسَّـالِ
فَـاطَّعَنَّـا وَذَاكَ مِنْ حَـدَثِ الـدَّهْرِ ... عَظِيمٌ، فَتًى لِشَـيْخٍ بَجَـالِ
شَـاجِرًا بِـالْقَنَـاةِ صَـدْرَ أَبِيـهِ ... وَعَـظِـيـمٌ عَـلَـيَّ طَـعْـنُ أَثَـالِ
لَا أُبَـالِي حِينَ اعْتَرَضْـتُ أَثَـالًا ... وَأَثَـالٌ كَـذَاكَ لَـيْـسَ يُـبَـالِـي
فَـافْتَرَقْنَـا عَلَى السَّـلَامَةِ وَالنَّفْسُ ... يَـقِـيـهَـا مُـؤَخِّـرُ الْآجَـالِ
لَا يَرَانِي عَلَـى الْهُـدَى وَأَرَاهُ ... مِنْ هُدَايَ عَلَى سَبِيلِ ضَـلَالِ[1]

فلما انتهى شعره إلى أهل العراق، قال أثال (الابن): [من الخفيف]

إِنَّ طَعْنِـي وَسَطَ الْعَجَاجَةِ حَجْلًا ... لَمْ يَكُـنْ فِي الَّذِي نَوَيْتُ عُقُوقاً
كُنْـتُ أَرْجُـو بِهِ الثَّوَابَ مِنَ اللَّهِ ... وَكَوْنِي مَـعَ النَّبِـيِّ رَفِيقاً
لَمْ أَزَلْ أَنْصُرُ الْعِرَاقَ عَلَـى الشَّامِ ... أَرَانِـي بِفِعْـلِ ذَاكَ حَقِيقاً
قَـالَ أَهْـلُ الْعِرَاقِ إِذْ عَظُمَ الْخَطْبُ ... وَنَـقَّ الْمُبَـارِزُونَ نَقِيقاً
مَنْ فَتًـى يَأْخُذُ الطَّرِيقَ إِلَى اللَّهِ ... فَكُنْـتُ الَّذِي أَخَـذْتُ الطَّرِيقَا
حَاسِـرَ الرَّأْسِ لَا أُرِيدُ سِوَى الْمَوْتِ ... أَرَى كُـلَّ مَا يَـرَوْنَ دَقِيقاً

(١) وقعة صفين: ٤٤٣/٧-٤٤٤.

فَإِذَا فَارِسٌ تَقَحَّـــــمَ فِـــــي النَّقْعِ ... خِدَبّاً مِثْـــــلَ السَّحُـــــوقِ عَتِيقاً
فَبَدَانِـــــي حَجْـــــلٌ بِبَادِرَةِ الطَّعْنِ ... وَمَا كُنْتُ قَبْلَهَـــــا مَسْبُـــــوقاً
فَتَلَافَيْتُـــــــــهُ بِعَالِيَـــــةِ الرَّمْـ ... ـحَ، كَـــــــلَانَا يَطَـــــاوَلُ الْعَيُوقَا
أَحْمَـــــدُ اللَّهَ ذَا الْجَلَالَـــــةِ وَالْقَدْ ... رَةُ حَمْـــــداً يَزِيدُنِـــــي تَوْفِيقـــــاً
لَـــــــمْ أَنَلْ قَتْلَهُ بِبَـــــادِرَةِ الطَّعْـ ... نَةُ مِنِّـــــي وَلَـــــمْ أَنَلْ ثَفْرُوقَا
قُلْتُ لِلشَّيْـــــخِ لَسْتُ أُكَفِّـــــرُ الدَّهْـ ... رُ لَطِيفِ الْغِـــــذَاءِ وَالتَّفْنِيـــــقَا
غَيْـــــرَ أَخَافُ أَنْ تَدْخُـــــلَ النَّا ... رَ فَـــــلَا تَعْصِنِي وَكُنْ لِي رَفِيقاً(١)

تتعـزز الثنائيـة الضـدية فـي هـذا الـنص الكامـل عبـر موازنـة دقيقـة بـين (الاعتـراف بالفضـل الـدنيوي) وبـين (الخـوف مـن المصـير الأخـروي)، ونجـد أثـالًا يربط بين أبيات الثنائية (الخوف/ النار) وبقية القصيدة عبر الآتي:

١. ثنائيـة (القتـل/ التوفيـق): حمـد الله علـى "التوفيـق" فـي عـدم قتـل أبيـه (لـم أنـل قتلـه)، ممـا يجعـل طعـن الأب "قربـة" لله فـي المبـدأ، و"بـرًّا" بـالأب فـي النتيجـة (السلامة).

٢. ثنائيـة (الكفـر بالفضـل/ الإيمـان بـالحق): قولـه: (لسـت أكفـرك الـدهر) يقابـل، قولـه: (أخـاف أن تـدخل النـار)؛ فهـو يثبـت فضـل الأب الـدنيوي "الغـذائي" لكنـه يقـدم عليـه الحـق الأخـروي، ممـا يجعـل الثنائيـة الضـدية (الهـدى/ الضـلال) هـي الحاكمـة على النص من مطلع النزال إلى خاتمة الإشفاق.

يرتكـز الـنص فـي بنيتـه العميقـة علـى تقابـل معجمـي يعكـس اضـطراب المعـايير القيميـة بـين الطـرفين، وهـو تقابـل يبـدأ مـن المسـتوى الوجـداني ليمتـد إلـى المسـتوى

(١) وقعة صفين: ٤٤٤/٧. عتيقًا: هو الخيل السريع، ثفروقا: قمع التمر هو الجزء الصغير المستدير الذي يلتصـــق بأعلى التمرة ويصـــلها بالقمع (العنق)، العيوقا: هو النجم أو الثريا، التفنيقا: الترف أو اللين.

المعرفي؛ ففي حين تتشكل الدوافع النفسية عند أثال عبر ثنائية (الخوف والرجاء) في قوله: (أَرْجُو الثَّوَاب) و(أَخَافُ النَّار)، نجد أن هذا الانقسام الشعوري هو المحرك الأول للفعل. فالخوف معجمياً هو "توقع مكروه عن أمارة معلومة" كما يرى الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)[١]، مما جعل "النار" حقيقة واقعة في ذهن الابن، يقابلها "الرجاء" بوصفه "توقع المحبوب"[٢]؛ وبناءً على هذا التدافع، يبرر أثال طعن أبيه بأن "المحبوب" الآجل (الثواب) قد غلب في ميزانه على "المكروه" العاجل (الطعن).

ويتفرع عن هذا الصراع الوجداني انقسام آخر على مستوى التصنيف العقد، يتجلى في ثنائية (الهدى والضلال) التي ساقها الأب في قوله: (الهدى × ضلال)؛ لتكشف عن أزمة "النسبية المعرفية" في قلب الحرب، فما يراه الابن "طريقاً إلى الله"، يراه الأب "سبيلاً للضلال"، وهذا التضاد المعجمي هو الذي منح المواجهة شرعيتها عند كل طرف، محولاً المفردات من مجرد كلمات إلى خنادق فكرية يصعب ردمها.

وأحكمت القوالب النحوية صياغة هذه الثنائية؛ لتعطيها صفة "الثبات والاستمرار"، إذ انتقل النص من تقرير الحالة الماضية إلى استشراف المآلات المستقبلية. ويبدأ هذا الإحكام من بنية (كان) المصاحبة للمضارع في قوله: (كُنْتُ أَرْجُو)؛ إذ يفيد هذا التركيب "توقيت المعنى بالزمان الماضي مع اتصاله

(١) ينظر: المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، ط١، دار القلم، الدار الشامية، دمشق-سورية، بيروت، ١٤١٢هـ/ ٣٠٣.

(٢) مجمل اللغة، ابن فارس، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ١٩٨٦م/ ٤٢٣.

بالحال" على وفق ما ذهب إليه ابن جني (ت٣٩٢هـ)[١]، مما يخرج "الرجاء" من أن يكون عاطفة عابرة ليصبح "منهجًا كونيًا" وموقفًا ثابتًا يعيشه أثال، وهو ما يؤكده ابن الخباز (ت٦٣٨هـ) من أن (كان) تضمن للجملة معناها الأصيل في تقرير الحكم للمسند إليه[٢].

وفي مقابل هذا الماضي الممتد، ينفتح النص على زمن المستقبل عبر توظيف (أَنْ) المصدرية في قوله: (أَنْ تَـدْخُلَ)، التي تفيد "الاستقبال المحض"، مما يجعل خطر "النار" حقيقة داهمة ومستمرة في وعي الابن، وهذا يتسق تمامًا مع مذهب المبرد (ت٢٨٥هـ) في أن (أن) لا تلحق إلا ما كان "توقعاً لا يقيناً"[٣]؛ فكان هذا التوقع الاستباقي هو المحرك الذي ولّد صيغة النهي في قوله: (فَـلَا تَعْصِـنِي)، ويكتمل هذا البناء الزمني بلحظة الحسم عبر النفي بـ (لم) وتقرير النية في قوله: (لم يكن... عقوقاً)؛ إذ استعمل أثال أداة النفي (لم) ليقلب الدلالة ويخرج فعله (الطعن) من الدائرة الأخلاقية السلبية (العقوق) إلى الدائرة العقدية (النية)، مستفيدًا في ذلك من قوة (كان) وخبر المنفي في "تقرير الثبوت والدوام" كما أصل ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ)[٤]، ليثبت أن الطعن لم يكن يوماً عقوقًا في ماضيه، ولا هو كذلك في حاضر نيته.

وقد وظف الشاعر فن "المقابلة" لرفع درجة الصراع النفسي وتبرير الفعل الصادم، منتقلاً بالصورة من ضيق المشهد المادي إلى سعة الأفق الغائي؛ إذ

(١) ينظر: اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، المحقق: فائز فارس، (د. ط)، دار الكتب الثقافية – الكويت، (د. ت)/ ٣٦.

(٢) ينظر: توجيه اللمع، ابن الخباز، دراسة وتحقيق: أ. د. فايز زكي محمد دياب، ط٢، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، مصر، ٢٠٠٧م/ ١٣٤.

(٣) المقتضب: ٢/٣٠.

(٤) ينظر: الكافية في علم النحو، ابن الحاجب المالكي (ت٦٤٦هـ)، تح: د. صالح عبد العظيم، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، ٢٠١٠م/ ٤٦.

تجلى ذلك أولًا في المقابلة المعنوية المركبة التي عقدها الشاعر بين (الخوف/ النار/ المعصية) وبين (الرجاء/ الثواب/ الله). وهذه المقابلة -بحسب ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)- تُعد "الأليق من حيث المعنى"(١)؛ لأنها تضع الفعل البشري القلق في كفة، والميزان الإلهي المطلق في الكفة الأخرى، مما يمنح الطعنة بُعدًا يتجاوز حدود الجسد.

ويتأكد هذا التوازن البلاغي عبر ما يُعرف بـ "المواخاة بين المعاني"(٢)؛ إذ حقق أثال "المواخاة الصحيحة" بربط (الثواب) بـ (الذات الإلهية) وبـ (رفقة النبي)، وهو ما أصّل له أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) تحت مسمى "المقابلة الجزائية"(٣)، ومن خلال هذا الربط، نجد أن الفعل (الطعن في سبيل الله) يواخي في النتيجة (الرفقة في الجنة)، وهي مواخاة تهدف إلى محو صفة "القبح" عن الفعل المادي، وإحلال صفة "القداسة" محله عبر استحضار الجزاء الأخروي.

وبذلك نجد أن تراوح هذه الثنائية الضدية بين مطلع رد الابن وخاتمة إشفاقه على أبيه، يعكس إحاطة "الهمّ الأخروي" بكل تفاصيل الواقعة المادية؛ فبواسطة هذه الهندسة اللغوية، استطاع أثال أن يطوع اللغة (نحوًا وبلاغة) ليثبت أن "الطعن" وسط العجاجة لم يكن عقوقياً، بل كان "طريقًا إلى الله". وبذلك، نجح النص في تحويل المواجهة من مجرد صدام أجساد عابر في "حدث دهري"، إلى صراع مصائر كبرى تتقرر في "أبدية الآخرة".

المبحث الثاني

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٤/٣.

(٢) م. ن: ١٥٣/٣.

(٣) الصناعتين (الكتابة والشعر)/ ٣٣٧.

الثنائيات الضدية الثانوية (غير المهيمنة)

إنَّ حضور الثنائيات الضدية غير المهيمنة يفسّر ورود الثنائيات الضدية قليلة الورود في أشعار وقعة صفين، التي تظهر في ثنائيات (الخير والشر، الحضور والغياب، التضاد اللوني) وما إلى ذلك مما يرد مظهراً معنى التضاد في هذه الأشعار.

وإذا كانت الثنائيات "المهيمنة" قد رسمت الإطار الكلي للصراع بين معسكرين، فإن الثنائيات "غير المهيمنة" هي التي منحت نصوص صفين لحمها ودمها وحرارتها الإنسانية؛ فهي تُشكل العمود الفقري للوصف الدرامي، إذ لا تكتفي ببناء حُكم سياسي عام، بل تتوغل في تصوير التفاصيل النفسية والميدانية التي عاشها المقاتلون في لحظات التحول الحرجة، وإنها ثنائيات "جزئية"؛ لأنها ترصد الموقف في حيزه الضيق (مبارزة، حوار أبوي، قلق باطن)، لكنها "كلية" في أثرها الجمالي الذي يبرز التناقض بين صلابة الميدان وهشاشة الروح.

أولاً- ثنائية الخير والشر:

يُعدُّ اختلاط مكونات الضدية المفسّرة لكل ما يجري انعكاسًا لمظاهر اختلاط الحق بالباطل، والخير بالشر التي ظهرت تحديدًا في هذا الزمن الذي تعقّدت فيه شؤون الحياة، إذ نجد ما يتلوّن الخير بالشر والشر بالخير، فالإنسان يتنازعه في هذه الحياة عاملا الخير والشر، وكثيراً ما ينساق إلى أحدهما بدافع داخلي أو مؤثر خارجي. "إنَّ معرفة الخير والشر تختلف بحسب وجهة نظر كل مذهب، فالخير قد يخضع لقوانين عامة ومبادئ مطلقة لا يحدها زمان ولا مكان، وإنَّ الذي يُقاس به

الخير ويميّز به بين الأفعال الخيرة والأفعال الشريرة لا يتغير بتغير الظروف والأحوال، مطلق من قيود الزمان المكان"(١).

فالفرق بين الخير والشر "حقيقة موضوعية مستقلة عن كل إرادة إنسانية أو ألهية، لأنَّ في الخير ما يجعله خيراً وليس في وسع الإنسان أن يجعله شراً"(٢).

وعليه فإنَّ الخير والشر ضدان أزليان، وهما في صراع دائم، "فالشر هو الضرر القبيح وما يؤدي إليه، وذلك في مقابلة تُعرّف الخير بأنه النفع الحسن وما يؤدي إليه"(٣).

وهذا كله يجعل من الطرف الأول النقيض والضد الأزلي للطرف الآخر، ومن تجليات ثنائية الخير والشر في أشعار هذه الوقعة ما ردده الأشعث من قول طرفة بن العبد: [من الرجز التام]

فَفِدَاءٌ لِبَنِي سَعْدٍ عَلَى ... مَا أَصَابَ النَّاسَ مِنْ خَيْرٍ وَشَرّ

مَا أَقَلَّتْ قَدَمَايَ إِنَّهُمْ ... نِعْمَ السَّاعُونَ فِي الْحَيّ الشَّطْرِ

وَلَقَدْ كُنْتُ عَلَيْكُمْ عَاتِباً ... فَعَقَبْتُمْ بِذُنُوبٍ غَيْرَ مُرّ

كُنْتُ فِيكُمْ كَالْمُغَطَّى ... فَانْجَلَى الْيَوْمَ قِنَاعِي وَخَمْرِ

رَأْسُهُ

(١) المشكلة الأخلاقية والفلسفية، توفيق كريون، ترجمة: عبد الحليم محمود، (د. ط)، منشورات الجمعية المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٤٦م/ ١٣٥.

(٢) أسس الفلسفة، توفيق الطويل، ط١١، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٩٠م/ ٤٢٥.

(٣) م. ن/ ٤٥٠.

سَادِراً أَحْسَـــــبُ غَيِّـــــي فَتَنَاهَيْـتُ وَقَـدْ صَابَتْ بَقَـرِ[1] رُشْداً

إذ نلحظ أنّ مفهوم التضاد يشكل في قول الشاعر (ما أصابَ الناس من خير وشر) ما يفسّر تصارع الإنسان من أزلية هذه الثنائية، فكل ما يلقاه يمكن أن يكون من اختيارات هذه الثنائيات، فيجعل الشاعر عبر إيحائية هذه الثنائية ما يتبادر إلى ذهن المتلقي، أي أنَّ ثنائية (الخير والشر) في استعمال الشاعر ما يشير إلى أنَّ المصائب التي تنهال على الناس متعددة ومتراوحة، لأنَّ الحياة متقلبة فيما يناله المرء خلالها من تأرّجح كفتي (الخير والشر) "إنَّ كل تغيير يجري من ضد إلى ضد، فإذا كان الوجود تغيير، ففيه بالضرورة تضاد، واذا كان التغيير جوهر الوجود، كان التضاد من جوهر الوجود كذلك"[2].

يلخّص التضاد في النص السابق ما يظهر لأحوال الناس وما يختلج في ذلك من صراعات وتناقضات، وقد ترتسم صورة الشر في إظهار الصفات السلبية التي لا تخرج عن صورة الغدر والخيانة.

وكثيراً ما نجد تجسيداً واضحاً للصراعات كافة تفسّرها جمالية البنية التضادية، فيقع الخير مناقضاً ومقابلاً للشر، وكذلك صورة الشر هي المفسّر السلب في مقابل

(١) وقعة صفين: ١٩٢/١. الشطر: الغريب البعيد، المر: نقيض الحلو، بقر: بضم القاف، أي نزل الأمر في مستقره فلا يستطاع له التحويل.

(٢) الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة–مصر، ١٩٥٥م/ ٢٤.

صورة الخير (الإيجاب)، ومن ذلك غلبة صورة الشر على الخير في قول شريح(*): [من الوافر]

أَبا مُوسَـــى رُمِيتَ بِشَرِّ خَصْمٍ	فَـــلا تُضعِ الْعِراقَ فَدَتْكَ نَفْسِي
وَأَعْـــطِ الْحَقَّ شامَهُـــمُ وَخُذْهُ	فَإِنَّ الْيَـــوْمَ فِي مَهْلٍ كَأَمْسِ
وَإِنَّ غَـــداً يَجِـــيءُ بِما عَلَيْهِ	يَدُورُ الْأَمْـــرُ مِنْ سَعْدٍ وَنَحْسِ
ولا يَخْدَعْـــكَ عَمْرٌو إِنَّ عَمْراً	عَـــدُوُّ اللهِ مَطْلَـــعَ كُلِّ شَمْسِ
لَهُ خُـــدَعٌ يَحـــارُ الْعَقْلُ فِيهَا	مُمَوَّهَـــــةٌ مُزَخْرَفَةٌ بِلَبسِ(١)

ترتسم صورة النيل من الخصم بتقليل من أهمية شأنه وإسناد ما تيسّر من الصفات التي تتعلق بالشر في الشخص الذي يريد أن ينال من عزيمة الطرف الراسخ على موقفه، وما يظهر في قول المتكلم: (أَبا مُوسَى رُمِيتَ بِشَرِّ خَصْمٍ) إشارة واضحة إلى تجلّي الأذى من قبل الأطراف الأخرى، إذ تشكّل هذه الثنائية في التركيز على مفهوم الشر على إبراز مدى الأذى الذي يمارسه كل طرف بحق الأطراف الأخرى، فيشكّل بذلك التضاد ماهية الدلالة للفكرة الأساسية التي يدور حولها النص كما نلحظ، "فالثنائيات الموجودة في الحياة ليست ثنائيات دوغماتية، بمعنى أنَّ الحدود قائمة بين طرفيها، فثمة حق، باطل، خير، شر، بمعنى إنَّ الثنائيات إيديولوجية وفهمها فهماً دوغماتياً يعني أنها تصدر عن الوعي المطلق والنهائي واليقيني"(٢).

(*) شـــريح بن هاني الحارثي المذحجي الكوفي (ت٧٨هـ)، أحد قادة جيش الإمام علي (عليه السلام) في معركة الجمل، وصفين والنهروان.

(١) وقعة صفين: ٥٣٤/٨.

(٢) الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)/ ٣٧.

وفي المقابل قد يظهر النداء في قول القائل مركزاً على معنى الخير وما يدرّه على الفرد من ذلك كله، ومن ذلك قول الشاعر الشني الذي بعث به الى أبي موسى الأشعري. [من الوافر]

أَبَا مُوسَـــى جَزَاكَ اللَّهُ خَيْـــراً ... عِرَاقَـــكَ إِنْ حَظُّكَ فِي الْعِرَاقِ
وَإِنَّ الشَّامَ قَدْ نَصَبُـــوا إِمَاماً ... مِنَ الْأَحْـــزَابِ مَعْرُوفَ النِّفَاقِ
وَإِنَّا لَا نَـــزَالُ لَهُمْ عَـــدُوّاً ... أَبَا مُوسَـــى إِلَى يَوْمِ التَّلَاقِي

****

وَلَا يَخْدَعَنَّكَ عَمْـــرٌو إِنَّ عَمْراً ... أَبَا مُوسَـى تَحَامَاهُ الرَّوَافِـــي
فَكُنْ مِنْـــهُ عَلَى حَذَرٍ وَانْهَجْ ... طَرِيقَـــكَ لَا تَزِلَّ بِكَ الْمَرَاقِي[1]

وبما أنَّ التضاد هو جوهر الوجود، فمن الطبيعي أن تظهر هيمنة وفعالية الثنائية الضدية في أشعار وقعة صفين، التي تنبعث عن ذات تشعر بحالة من التأزّم والصراع نتيجة التأثيرات والإشكالات المتراكمة، مما يولّد لدى الشاعر تلك الرغبة الملحة بتحميل المتضادات مسؤولية الإفصاح عن مكنونات النفس، لذلك يشكّل تركيز الشاعر في قوله: (أبا موسى جزاك الله خيراً) بما يتناسب مع ما يستحقه مخاطبه في المقابل من الصورة المتضادة في الإشارة إلى ما لاقاه أبو موسى من الشر وفنونه، ليرى أنَّ ممدوحه لا يستحق إلا وجه الخير وما يمكن أن يبهج حياته خلافاً لكل الأذى الذي ناله من شرّ الخصوم، فيجعل البداية قائمة على امتثال صورة (الخير) ليسهب فيما بعد في عرض حال النفاق (وإنا لا نزالُ لهم عدوّاً، أبا موسى إلى يوم التلاقي، ولا يخدعك، فكن منه على حذرٍ وأنهج طريقك)، أي أنَّ الشاعر يعرض للتفاوت بين النقيضين، فالخير فيما بدر من مخصوصه بالقول، وصورة النقيض (الشر) صادرة ممن كان نداً لأبي

(١) وقعة صفين: ٥٣٧/٨. الروافي: بمعنى أنه حية يعجز الراقون عن استخدامها بالرقى لخبثها.

موسى، يحاول النيل من كل ما أوتي له من سُبل الخير والصلاح، وبدلك إنَّ سيميائية التضاد تركز على "الجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل"(١)، لما يلاقيه خير أبي موسى من شر خصومه.

جاءت ثنائية الخير والشر بشكل متعدد ومنسق وتحمل دلالات القوة والضعف والحياة والموت والدنيا والآخرة وصور الحرب وحركتها من كر وفر ونجد مظاهر الخير والشر مرتبطة بالكفر والأيمان.

ثانياً- ثنائية الليل والنهار (التضاد اللوني):

ترسم صورة التضاد اللوني دلالة الصورة البصرية في جمعها بين اللون ونقيضه، فلولا اللون الأبيض ورمزيته لما كان للأسود ما يدلُّ عليه، ولم يكن للأبيض في الوقت ذاته ما يرفع من قيمته البصرية والذهنية المدركة، "واللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه، ويحتل اللونان الأبيض والأسود مكان الصدارة بالنسبة إلى الألوان الأخرى، ومثلما قلنا الأبيض رمز الإشراق والعطاء، وفي هذا ما يبرز موطن القوة في الصورة الشعرية التي تأتي من إيحائية الصورة التضادية"(٢).

ونظراً لما تشكّله الألوان من ضرورة ودلالات يودعها الشاعر في لوحاته، فضلاً عن انعكاس الألوان على المظاهر المتعددة، فإنّ التضاد في الألوان لا يعني تنافر بعضها عن بعض الآخر، فلا يتحقق التضاد إلا في الألوان المتكاملة،

(١) كتاب التعريفات/ ٦٩.

(٢) الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي، ط١، دار الكندي للطباعة والنشر، حلب-سورية، ١٩٨٣م/ ٣٩.

فالتضاد بين الألوان يقوّي كل منهما الآخر، وهذا ما يعني أن "تواتر فكرة التضاد بكثرة، وخاصة في الألوان، ما يعود إلى ما هو ضارب في الجذور"(١).

ومن التضاد اللوني ما يظهر في التضاد الظاهر في ثنائية (الليل والنهار)، ومنه ما جاء في قول (الأعور الشني) مشبهاً (أبا حسنٍ) بشمس النهار المضيئة التي تبهج النفس لضيائها وسطوعها، في مقابل التضاد اللوني من (الليل)، ومنه قول الأعور الشّنّي لعلي (عليه السلام): [من المتقارب]

أَبَا حَسَنٍ أَنْتَ شَمْسُ النَّهَارِ	وَهَذَانِ فِي الْحَادِثَاتِ الْقَمَرْ
وَأَنْتَ وَهَذَانِ حَتَّى الْمَمَاتِ	بِمَنْزِلَةِ السَّمْعِ بَعْدَ الْبَصَرْ
وَأَنْتُمْ أُنَاسٌ لَكُمْ سُورَةٌ	يُقَصِّرُ عَنْهَا أَكُفُّ الْبَشَرْ
يُخْبِرُنَا النَّاسُ عَنْ فَضْلِكُمْ	وَفَضْلُكُمُ الْيَوْمَ فَوْقَ الْخَبَرْ
ضَرَبْنَاهُمْ قَبْلَ نِصْفِ النَّهَارِ	إِلَى اللَّيْلِ حَتَّى قَضَيْنَا الْوَطَرْ
وَلَمْ يَأْخُذِ الضَّرْبُ إِلَّا الرُّؤُوسَ	وَلَمْ يَأْخُذِ الطَّعْنُ إِلَّا الثَّغْرَ(٢)

فالتضاد الحاصل بين الليل والنهار يقوم في المقام الأول على معنى التضاد الظاهر في قوله: (أنت شمس النهار)، وبما يفسّر صورة المخصوص بالقول بأنه كالشمس في إقباله وقدومه، وفي المقام الثاني تشكّل هذه الثنائية معنى المجاورة، فالليل يعقبه النهار، والنهار يعقبه الليل، وهكذا في دورة لا نهائية من حال لأخرى، فالنهار يشكّل بداية اليوم، في حين يشكّل الليل نهايته، وفي قول المتكلم: (ضربناهم قبل نصف النهار إلى الليل) ما يشير إلى اتصال المعركة زمنياً من دون أن يعني

(١) صورة اللون في الشعر الأندلسي، دراسة دلالية وفنية، حافظ المغربي، ط١، دار المناهل، بيروت–لبنان، ٢٠٠٩م/ ٣٤٦.

(٢) وقعة صفين: ٤٢٦/٧. البشر: السورة، بالضم المنزلة الرفيعة، الوطر: هو الحاجة الشديدة أو الغاية التي يتمنى الانسان تحقيقها، الثغر: مواضع الطعن في النحر (أعلى الصدر أو أصل العنق).

الليل ضد النهار، لكن المفارقة هنا تتجلّى في أنَّ التضاد اللوني فيه معنى الاتصال الزمني لتعاقب ثنائيتي (الليل والنهار) وهذا ما يفسّر جمالية التجاور الضدي (الليل والنهار) سواداً وبياضاً في عرض المشهد لتجسيد الثنائية الضدية التي تصف داخل الشاعر بوصفه لونين يمثلان جمالية ما يصفه، لأنَّ التضاد مستمد من ثنائية الطبيعة القائم في أساسها على الليل والنهار.

ومن التجسيد للتضاد اللوني القائم في ثنائية (الليل والنهار)، قول مرّة بن جُنادة العُليميّ من بني عليم، واصفاً الصراع الحربي القائم والمستمر من الصباح حتى الليل، على وفق الامتداد الزمني. يوفر التضاد اللوني الدلالة الزمنية لاتساع مساحة التأويل لما يريده الشاعر، إذ قال مُرّة بن جُنادة(*): [من الكامل]

أَلَا سَأَلْتَ بِنَا غَـــــدَاةَ تُبَعْثِرَتْ بَكْرُ الْعِرَاقِ بِكُلِّ عَضْبٍ مِقْصَلِ

بَرَزُوا إِلَيْنَا بِالرِّمَـــــاحِ تَهُزُّهَا بَيْنَ الْخَنَادِقِ مِثْلَ هَزِّ الصَّيْقَلِ

وَالْخَيْلُ تَضْبِرُ فِي الْحَدِيدِ كَأَنَّهَا أُسْدٌ أَصَابَتْهَا بِلَيْلٍ شَمْـــأَلِ(١)

كذلك يوفر التضاد اللوني معنى الامتداد، فالليل هو الذي يمتد في الأفق ويغطّي ظلاله هذا العالم، فالليل هنا برمزيته ودلالته على الأسود يشكّل حركة وانتشاراً (أسد أصابتها بليلٍ شمألِ) وهنا المفارقة في دلالة الليل، فعادة ما يكون الليل للهدوء والسكنية، ولكنه هنا مركز الانطلاق والحركة، كما أنَّ التضاد بين ما يدلُّ على النهار (غداة)، والليل بشكل صريح ما يشكّل دلالة اللون في الدلالة الحقيقية والمجازية، "ويخرج اللون من دلالاته الوصفية الشكلية إلى دلالته على

(*) مرة بن جنادة: هو مُرّة بن جُنادة الغليمي، وينتسب إلى قبيلة بني عليم من كلب.

(١) ينظر: وقعة صفين: ٦/٣٠٧.

موصوف آخر... وفي كل الحالات تكون إيماءات اللون طاقة يستمد الشعر منه الحيوية"[1].

وقد يكون تناول الشاعر لدلالة اللون الأبيض الذي نجده في إشراق (النهار) فيما يدل عليه (الصبح) كما في قول الأشتر[*]: [من الخفيف]

قَدْ دَنَا الفَصْلُ فِي الصَّبَاحِ وَلِلسِّلْمِ رِجَالٌ وَلِلْحُرُوبِ رِجَالُ
فَرِجَالُ الحُرُوبِ كُلُّ خِدَبِّ مُقْحِمٌ لَا تَهُدُّهُ الأَهْوَالُ
يَضْرِبُ الفَارِسُ المُدَجَّجُ بِالسَّيْفِ إِذَا فُلَّ فِي الوَغَى الأَكْفَالُ

****

إِنَّ فِي الصُّبْحِ إِنْ بَقِيتَ لَأَمْرًا تَتَفَادَى مِنْ هَوْلِهِ الأَبْطَالُ
فِيهِ عِزُّ العِرَاقِ أَوْ ظَفَرُ الشَّامِ بِأَهْلِ العِرَاقِ وَالزِّلْزَالُ[2]

تقترن دلالة (الصبح) بما يدلُّ على بهجة (النهار)، بمعنى أَنّ الصبح مقترن بالسكينة والأمان الداخليين في حين الليل يكون مصدراً للخوف والرعب، نظراً لأنَّ اللون الأسود يقيم فيه كل شيء، "فالأبيض والأسود يعدان من أكثر الألوان التي يقابل بينها الإنسان، وتبرير ذلك أنَّ هذين اللونين يتقابلان في حقل دلالي واحد ويستدعي كل منهما الآخر"[3].

---

(١) دلالة الألوان عند شعراء البصرة، صدام الأسدي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٩م/ ٨٣.

(*) مالك بن الحارث النخعي المشهور بالأشتر (ت٣٧هـ-٦٥٧م) كوفي، من مقاتلي العرب الأشداء، ومن أشدِّ المؤيدين للعشيرة الهاشمية. أكتسب شهرةً في خلافة علي (عليه السلام) وشارك في المعارك الرئيسية، مثل معركة الجمل ومعركة صفين ضد معاوية. لقبه "الاشتر" يشير إصابة في جفنه أصيب بها في معركة اليرموك. ينظر: سير اعلام النبلاء، الامام شمس الدين محمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، ط١١، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ١٩٩٦: ٣٤/٤.

(٢) وقعة صفين: ٤٦٩/٧. الأكفال: جمع كفل بالكسر، هو من الرجال الذي يكون في مؤخر الحرب، إنما همته في الفرار والتأخر.

(٣) صورة اللون في الشعر الأندلسي/ ٣٢٢.

وقد تكون صورة التضاد عبر اختيار (الليل) ما يدلُّ على القوة خلاف ما يعنيه الليل من الخوف، ومن ذلك قول أبي زُبيد الطائي(*) يمدح عليًّا (عليه السلام) ويذكر بأسه: [من الرجز التام]

إِنَّ عَلِيًّا سَـــادَ بِالتَّكَـــــرُّمِ وَالْحِلْـــــــمِ عِنْدَ غَايَةِ التَّحَلُّمِ
هُدَاهُ رَبِّي لِلصِّرَاطِ الأَقْـــــوَمِ بِأَخْذِهِ الحِـــــلَّ وَتَرْكِ المُحَرَّمِ
كَاللَّيْثِ عِنْدَ اللَّبَوَاتِ الضَّيْغَـــمِ يُرْضِعْـــــنَ أَشْبَالًا وَلَمَّا تَفَطَّمِ

********** **********

لَيْثُ اللُّيُوثِ فِي الصِّدَامِ مُصَـدَّمِ وَكَهَمْسِ اللَّيْلِ مُصَكٌّ مُلْـــدَمِ(١)

يجعل الشاعر من صورة الليل في قوله: (وكهمس الليل مصكٌّ ملدم) ما يتضافر مع الدلالة الرمزية لصورة الليل، التي في الأغلب ما تُثير مكامن الجزع والترقّب، إلا أنها في السياق الوارد تفسّر ما يمكن أن يتواشج مع الوصف القائم في الإشارة إلى الاستعداد والتأهّب والجهوزية الكاملة وعدم الراحة، لأنَّ الاحتراس واجب، فيجعل مفردة (الليل) هي العنصر المحوري الذي يتضافر مع الدلالة في الإشارة إلى القوة والسداد التي توافرت في شخص الإمام (عليه السلام).

أي أنَّ رمزية الليل اللوني دلالة على الحذر والترقّب، ومنه ما يظهر في التضاد اللوني عن طريق الجمع بين ضوئي الشمس والقمر إشارة إلى التعاقب الزمني فيما

(*) أبي زبيد الطائي هو شاعر مخضرم من فحول شعراء الجاهلية والإسلام، واسمه حَرْمَلة بن المُنْذِر الطائي. اشتهر في التراث العربي بشاعريته المتميزة، وخاصة في وصف الأسد والوحوش، حتى لُقب بـ "صائد الأسود" أو "واصف الأسد"، لقدرته الفريدة على تصوير هذه الكائنات في شعره.

(١) وقعة صفين: ٣٨٩/٥. الضيغم: الأسد الشديد العض، الباسل الشجاع، ملدم: اللدم هو الضرب بالشيء الثقيل أو صدم الشيء بالشيء (كضرب الحجر بالحجر) أو جاءت صفة "مصك" هو الرجل الشجاع القوي الصادم لخصومه.

تفسّره بنية التضاد اللوني كما في قول النجاشي يمدح علياً (عليه السلام) ويهجو معاوية: [من البسيط]

لَا يَرْتَقِي الحَاسِدُ الغَضْبَانُ مَجْدَهُمْ مَا دَامَ بِالحُزْنِ مِنْ صَمَّائِهَا حَجَرُ

بِئْسَ الفَتَـــــى أَنْتَ إِلَّا أَنَّ بَيْنَكُمَا كَمَا تَفَاضَلَ ضَوْءُ الشَّمْسِ وَالقَمَرُ

وَلَا أُخَالُـــــكَ إِلَّا لَسْـــتَ مُنْتَهِيًا حَتَّـــى يَمَسَّكَ مِنْ أَظْفَارِهِ ظُفُرُ(١)

جعل الشاعر من اللونين المتضادين (ضوء الشمس، ضوء القمر) ما يلفت إلى المعنى السابق الوارد في السياق (كما تفاضَلَ ضوءُ الشمس والقمر)، فشكل من نورهما ما يقع في إطار المفاصلة، وهذا من اعتماد الشاعر على خياله في صوغ التضاد، "إذ إنّ اعتماد الشاعر على خياله له القدرة على التأليف بين المتناقضات، وخلق علاقات بين المتناقضات"(٢).

وفي ثنائية الليل والنهار (التضاد اللوني): التي تجاوزت حدود الزمان والمكان حيث وظف الضياء (النهار/ الصبح) ليعكس السكينة والبهجة والمدح، بينما وظفّ الظلال (الليل) ليعبر عن الحركة والترقب مرة وعن الشجاعة والمعنة والصلابة مرة أخرى.

أن ثنائية الليل والنهار شكّلت صورةً تضاديةً بارزة في الشعر، أسهمت في إثراء المعنى وإبراز الدلالات الجمالية والرمزية. وقد وظّف الشعراء هذا التضاد اللوني للتعبير عن القوة والامتداد الزمني والحركة النفسية في النص. كما كشف التباين بين الليل والنهار عن عمق التجربة الشعرية وقدرة الصورة الفنية على

(١) أشعار وقعة صفين: ٦/٣٧٣.

(٢) الزمن في الشعر الاندلسي، د. انوار سرحان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م/ ٢٦٣.

تجسيد الأفكار والمشاعر. لذا يُعدّ التضاد اللوني من الوسائل الفنية المهمة التي منحت النص الشعري حيويةً وتأثيراً أكبر.

ثالثًا- ثنائية الأمل واليأس:

إذا كانت فكرة الأمل بعيدة كل البعد عن حقل اليأس، فإننا نجد أنَّ الشعراء بصورة عامة قد حاولوا أن يتبينوا تضافر وترابط هذه الثنائية؛ لتشكيل جانبي الحياة الجميل والمهلك الذي لا يقدم سوى الشقاء والعذاب، فالحياة عبارة عن جملة من الصراعات بشأن كل ما هو متناقض، فالنقيض (الأمل) يستدعي نقيضه (اليأس)، "فالأمل هو الأصل في النفس البشرية، واليأس عارض، لا

تصاب به إلا إذا اعترتها الهموم، ونالتها الخطوب، فلا يربو الأمل في النفس إلا إذا كانت في مأمن من ذلك، قوية متفائلة"(١).

فإيداع هذه الثنائية في التعبير عن الهواجس النفسية كافة، التي كانت مرافقة لأحداث وقعة صفين، ومنه ما جاء فيما يظهر رجاء الأمل في مقابل اليأس في قول أبي محمد نافع ابن الأسود التميمي(*): [من الطويل]

أَلا أَبلِغا عَنّـــــي عَلِيّاً تَحِيَّـةً فَقَـــد قَبِلَ الصَمّاءَ لَمّا اِستَقَلَّتِ
بَنـــى قُبَّةَ الإِسلامِ بَعدَ اِنهِدامِها فقامَت عَلَيهِ قَصـــرَةً فَاِستَقَرَّتِ
كَأَنَّ نَبِيّاً جاءَنا بعـــــد هَدمِها بِما سَنَّ فيها بَعدَ مـا قَد أَبرَّتِ(٢)

إذ يظهر من السياق النصي أنَّ الشاعر يراوح بين حالتي الأمل واليأس، لأنه يصوّر أمله في بناء كل ما تمَّ هدمه، (بَنى قُبَّةَ الإِسلامِ بَعدَ اِنهِدامِها، كَأَنَّ نَبِيّاً جاءَنا بعد هَدمِها)، وهذا كله يُعطي طاقة من الأمل لبناء كل ما تم تخريبه وهدمه، "فالأمل كما يقدمه الشاعر يتضافر مع اليأس والقنوط، وهو ما يعدَّه بعضهم عاطفة مشتقة، تقوم على الرغبة في تحقيق هدف بعينه"(٣).

(١) التفاؤل والتشاؤم/ ٥٢.

(*) أبو عبد الله الأسود بن سريع بن حمير بن عبادة بن النزال السعدي التميمي البصري وفارس وشاعر كان يسكن في البصرة، اشترك مع الرسول محمد (ﷺ) في اربع من غزواته.

(٢) وقعة صفين: ٥٣٣/٨. يقال نَخْلٌ قَدْ أُبِرَتْ ووُبِرتْ وأُبِرَتْ، ثَلَاثُ لُغَاتٍ، فمن قال أُبِرَتْ فَهِيَ مؤَبَّرَةٌ، ومن قال وُبِرَتْ فَهِيَ مَوْبُورَةٌ، ومن قال أُبِرَتْ فهي مأْبُورَةٌ أَي مُلَقَّحَةٌ. ينظر: لسان العرب: ٢٧٢/٥.

(٣) معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرح عبد القادر، ط١، دار النهضة، بيروت–لبنان، (د. ت)/ ٦٩.

وقد يرتسم اليأس كلمح بارز على الاستسلام لواقع يفرضه الدهر في ذلك كما في قول الصَّلّتان العبديّ(*) وهو بالكوفة بأبيات بعثها إلى دُومة الجندل: [من الطويل]

لَعَمْرُكَ لَا أُلْفَى مَدَى الدَّهْرِ خَالِعًا ... عَلِيًّا بِقَوْلِ الأَشْعَرِيِّ وَلَا عَمْرِو
فَإِنْ يَحْكُمَا بِالحَقِّ نَقْبَلُهُ مِنْهُمَا ... وَإِلَّا أَثَرْنَاهَا كَرَاغِيَةِ البِكْرِ
وَلَسْنَا نَقُولُ الدَّهْرَ ذَاكَ إِلَيْهَا ... وَفِي ذَاكَ لَوْ قُلْنَاهُ قَاصِمَةُ الظَّهْرِ
وَلَكِنْ نَقُولُ الأَمْرُ وَالنَّهْيُ كُلُّهُ ... إِلَيْهِ وَفِي كَفَّيْهِ عَاقِبَةُ الأَمْرِ
وَمَا اليَوْمُ إِلَّا مِثْلُ أَمْسٍ وَإِنَّنَا ... لَفِي وَشَلِ الضَّحْضَاحِ أَوْ لُجَّةِ البَحْرِ(١)

يعكس ارتكاز النص على صورة الخيبة واليأس التي تظهر جلياً في قول الشاعر: (وما اليوم إلا مثل أمس وإننا لفي وشل الضحضاح أو لُجَّةِ البَحرِ)، أي أنَّ التقدم ليس مؤكداً، والحال على ما هي عليه من الثبات وعدم التغيير، وهذا ما يُعطي دلالة نفسية تشير إلى أنَّ اليأس، "قد يمنع صاحبه من التفاعل مع الحياة من حوله، فيجعله ثابتًا في مكانه، غير قادر على تغيير واقعه، يسيطر عليه، فيشل حركته ويصيب أركانه بالعجز، كما لو أنَّ شللاً حسياً جسدياً، يفتك بكل أحلام النفس وطموحاتها"(٢).

وهذا ما نلمسه من الشعور بالاستسلام للأمر المحتوم الذي يفرضه صاحب الأمر (ولكن نقول، الأمر والنهي كله إليه، وفي كفيه عاقبة الأمر)، بما لا يترك

(*) هو قثم بن خبية، أحد بني محارب بن عمرو بن وديعة بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس. ينظر: خزانة الأدب، عبد القادر عمر البغدادي (ت١٠٩٣هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، مطبعة المدني، القاهرة–مصر، (د. ت): ١٨١/٢.

(١) وقعة صفين: ٥٣٨/٨. الضحضاح: الماء الضحل غير العميق، لجةِ: الماء العميق، كراغيةِ: صوت الغراب ونعيقه.

(٢) التفاؤل والتشاؤم/ ٤٩.

مجالًا للشعور بالأمل، بل الخضوع لما يفعله اليأس في النفس من الاستسلام لما يفرضه الدهر وأحواله.

وقد يكون الشعور متراوحاً بين الأمل واليأس، ومنه قول الراسبي(*): [من الطويل]

نَدِمْنَا عَلَـــى مَا كَانَ مِنَّا وَمَـنْ يُرِدْ ... سِـــوَى الحَــقِّ لَا يُدْرِكْ هَوَاهُ وَيَنْدَمُ

خَرَجْنَا عَلَى أَمْـــرٍ فَلَـــمْ يَكُ بَيْنَنَا ... وَبَيْنَ عَلِـــيٍّ غَيْـــرُ غَابٍ مُقَوَّمِ

وَضَرْبٌ يُزِيـــلُ الهَامَ عَـــنْ مُسْتَقَرِّ ... كِفَاحاً كِفَاحاً بِالصَّفِيـــــحِ المُصَمَّمِ

فَجَاءَ عَلِـــيٌّ بِالَّتِـــــي لَيْسَ بَعْدَهَا ... مَقَالٌ لِذِي حِلْـــــمٍ وَلَا مُتَحَلِّـــــمِ

رَمَانَا بِمُـــــــرِّ الحَقِّ إِذْ قَالَ جِئْتُمُ ... إِلَـــيَّ بِشَيْخٍ لِلأَشَاعِـــرِ قَشْعَـمِ

فَقُلْتُمْ رَضِينَا بِابْـــنِ قَيْـــسٍ وَمَا لَنَا ... رِضًـى غَيْرُ شَيْخٍ نَاصِحِ الجَيْبِ مُسْلِمِ(١)

يضعنا الشاعر في هذه الأبيات أمام ما يتراوح بين أمل قادم ويأس يراه في أشياء كثيرة، إذ يترك مساحة لضوء الأمل، "فالأمل حيوية وحركة ورغبة في الحياة، وتطلّع إلى المستقبل، وعدم استجابة للهواجس السلبية، يحقق سكينة وطمأنينة في النفس، وانشراحاً في الصدر، يدعم الرغبة في الاقبال على الحياة، والتفاعل الحقيقي مع أحداثها"(٢).

رابعًا- ثنائية الاستقامة والانحراف (المعيار الأخلاقي):

(*) الراسبي: هو قثم بن خيبة، وهو من بني محارب بن عمرو بن وديعة بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس.

(١) وقعة صفين: ٨/٥٥٢-٥٥٣. قشعم: الشجاع أو ذو السؤدد والمهابة.

(٢) معجم علم النفس والتحليل النفسي/ ٣١٤.

تتجلى هذه الثنائية في أبيات الهيثم بن الأسود النخعي، الذي عاين مآلات التحكيم بوعي أخلاقي حاد، فجاءت أبياته ميزانًا يقابل بين "الاستقامة" متمثلة في الالتزام بالعهود، و"الانحراف" متمثلًا في الانسلاخ عن مقتضى الأمانة من أجل مطامع دنيوية.

ومن أبيات الهيثم بن الأسود النخعي في وصف الوفاء والغدر التي تجلت فيها هذه الثنائية، قوله: [من الكامل]

لَمَّا تَدَارَكَتِ الوُفُودُ بِأَذْرُحٍ ... وَبِأَشْعَرِيٍّ لَا يَحِلُّ لَهُ الغَدْرُ

أَدَّى أَمَانَتَهُ وَأَوْفَى نَذْرَهُ ... وَصَبَا فَأَصْبَحَ غَادِرًا عَمْرُو

يَا عَمْرُو إِنْ تَدَعِ القَضِيَّةَ تَعْتَرِفْ ... ذُلَّ الحَيَاةِ وَيُنْزَعِ النَّصْرُ

تَرَكَ القُرَانَ فَمَا تَأَوَّلَ آيَةً ... وَارْتَابَ إِذْ جُعِلَتْ لَهُ مِصْرُ(١)

ينطلق الشاعر في بناء صورة "الاستقامة" بواسطة توثيق الحالة النفسية والشرعية للمفاوض (أبي موسى الأشعري)، مبرزًا صفات الثبات عبر مسارين متكاملين.

وفي قوله: "أدّى" و"أوفى"، نجد دلالة "التمام والكمال"، وهي ترتبط بما ورد في (العين) و(لسان العرب) من أن الوفاء هو: "بلوغ تمام الكمال"(٢)؛ فالأشعري حقق "مطابقة" تامة بين القول والفعل، وبين التكليف والأداء. وتتجلى هذه المطابقة في قول الأصمعي (ت٢١٦هـ) (الذي نقله ابن المعتز في البديع) بأنها: "مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان"(٣)؛ إذ عادلَ فِعلُه مقدارَ ما

(١) وقعة صفين: ٥٥١/٨.

(٢) العين: ٤٠٩/٨. وينظر: لسان العرب: ٣٩٨/١٥.

(٣) البديع: ٢٧/١.

حُمّله من أمانة، محققًا بذلك سمو الرتبة الأخلاقية التي يمثلها "الوفاء" بوصفه ميزاناً دقيقاً يشبه وزن المثقال في العدل والامتثال.

ولا يقف النص عند حدود الوصف المفرد، بل ينتقل من دلالة اللفظ إلى عمق "المقابلة الرتبية"؛ لتعزيز صورة الاستقامة؛ فذكرُ "الأمانة" في البيت يستدعي بالضرورة رتبة "الإمامة" التي يُقتدى بها، وبحسب ما قرره (الصحاح) للجوهري (ت٣٩٣هـ) فإن الإمام هو: "الذي يُقتدى به"(١).

إنّ هذا التلازم بين (الأمانة) و(الإمامة) يخدم ما ذهب إليه بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ) في (عروس الأفراح) من أن المقابلة تهدف لـ "مطابقة المعاني في السياق"(٢)؛ إذ جاء سياق أبي موسى متسقاً تماماً مع مفهوم "أمانة الطاعة" والفرائض التي لا يغش فيها مؤمن كما أصّلها ابن الأنباري (ت٣٢٨هـ) في كتابه (الأضداد)(٣)، وعليه، لم تكن استقامة الأشعري مجرد سلوك عابر، بل كانت تجسيدًا لرتبة أخلاقية اجتمع فيها صدقُ اللفظ مع إتمامِ الفريضة.

في مقابل صورة الاستقامة التي رسمها الشاعر لأبي موسى، تبرز صورة "الانحراف" الأخلاقي والسياسي لعمرو بن العاص عبر استراتيجية التقابل الحاد، إذ ينتقل النص من وصف "الوفاء" إلى رصد ملامح "الانسلاخ".

استعمل الشاعر لفظ "صبا" ليجسد لحظة الخروج عن النسق الأخلاقي؛ فحسب ما ورد في (تهذيب اللغة) و(مقاييس اللغة)، فإن

(١) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): ١٨٦٥/٥.

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٣١/٢.

(٣) الأضداد، محمد بن القاسم الأنباري (ت٣٢٨هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ١٩٨٧م/ ٣٨٩.

الصبوء هو: "الخروج من دين إلى دين"[١]، وهذا الاختيار اللغوي يحقق وظيفة المطابقة في أبهى صورها؛ فعمرو لم يخطئ في تقديره السياسي فحسب، بل "خرج" كلياً عن مقتضى العهد والبيعة.

يتأكد هذا الانحراف بوصفه بـ "الغدر"، وهو في (لسان العرب) ضد الوفاء بالعهد، وأصله من الموضع الصعب المسلك[٢]، وكأن الشاعر يصور انحراف عمرو بوصفه تعثرًا أخلاقيًّا في وهاد الباطل المظلمة، بعد أن كان في سعة من طريق الاستقامة.

ولا يقف الانحراف عند حدود الفعل، بل يمتد ليفسد معيار الإدراك، إذ يُظهر الشاعر وهن المعيار عند عمرو في قوله: (وارتاب إذ جعلت له مصر). وهنا نلمح مقابلة معنوية عميقة بين "القرآن" بوصفه منهج اليقين و"مصر" بوصفها المطمع المادي.

هذا الضرب من البديع يحقق قول ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في (المثل السائر): "المقابلة في المعنى دون اللفظ"[٣]؛ إذ لم يصرح الشاعر بلفظ "الرشوة" أو "البيع"، بل جعل المقابلة قائمة على "الارتياب" في القرآن عند ملامسة العرض الدنيوي. وهذا التوصيف ينسجم تمامًا مع تحذير النبوة في سنن ابن ماجه (ت٢٧٣هـ) لمن بايع إمامًا لدنيا: "فإن لم يعطه لم يفِ"[٤]؛ مما يجسد السقوط الرتبي من أمانة "اليقين" إلى درك "البغي"، وهو في (المفردات) للراغب الأصفهاني: "تجاوز الحق إلى الباطل"[٥].

---

(١) تهذيب اللغة: ١٨٠/١٢. وينظر: مقاييس اللغة: ٣٣٢/٣.

(٢) لسان العرب: ٨/٥.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٥٧/٣.

(٤) سنن ابن ماجه، ابن ماجة القزويني (ت٢٧٣هـ)، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٨م: ٩٥٨/٢.

(٥) المفردات في غريب القرآن/ ١٣٦.

وهنا تتجاوز ثنائية الاستقامة والانحراف في نص الهيثم بن الأسود حدود الشخوص لتصطبغ بصبغة المكان؛ إذ استطاع الشاعر أن يجعل من "أذرح" حيزاً جغرافياً لتجلي الأضداد الفكرية والسياسية.

وعلى وفق ما وثقه (معجم البلدان) لياقوت الحموي، تكون "أذرح" هي الشاهد المكاني الذي شهد "تلافي الدين" عند قوم و"مواربته" عند آخرين(١).

وهذا التقابل المكاني ينسجم مع الرؤية البلاغية التي قدمها العلوي في (الطراز)، إذ عدَّ أن: "الطباق أعلى رتبة في المقابلة"(٢)؛ إذ لم يكتفِ الشاعر برصد الحدث، بل جمع بين ثنائيات متراكبة (الوفاء × الغدر) و(اليقين × الارتياب) ليؤكد أن قوة الموقف الأخلاقي هي المعيار الحقيقي للحكم على الرجال، وأن الانحراف عن الحق (البغي) عاقبته سيئة وخطيرة مهما كانت المكاسب السياسية.

وبذلك، تكون هذه الأبيات تجسيدًا فنيًا وتاريخيًا لقول ابن الأثير في (الجامع الكبير): "هذا الباب ليس في علم البيان أكثر نفعًا منه"(٣)، فقد نجح الهيثم بن الأسود من خلال فن المقابلة في توثيق صراع القيم الكبرى، محولًا الواقعة التاريخية من مجرد "تحكيم سياسي" إلى ميزان باقٍ يفرق بين استقامة المنهج وانحراف المقصد، وبين أمانة الرسالة وارتهان الموقف.

يتناول النص ثنائية الاستقامة والانحراف عند الهيثم بن الأسود النخعي، من خلال المقابلة بين الوفاء بالعهد والغدر به. وقد جسّد الشاعر الاستقامة بصفات

(١) ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، ط٢، دار صادر، بيروت–لبنان، ١٩٩٥م: ١/١٣٠.
(٢) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٢/١٩٧.
(٣) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٥.

الأمانة والصدق والثبات على المبدأ، وجعلها معيارًا أخلاقيًا رفيعًا. وفي المقابل صوّر الانحراف بوصفه خروجاً عن العهد والبيعة وما يترتب عليه من غدر وخيانة. وبذلك أبرز النص القيم الأخلاقية وأثرها في تقويم السلوك الإنساني توظيف الهيثم بن الأسود للثنائيات الضدية كإطار بنيوي لتصوير "وقعة صفين"، مُقابلاً بين الاستقامة (الأمانة والإمامة) والانحراف (الغدر والمطامع).

تجاوز النص التوثيق التاريخي ليصبح محاكمة أخلاقية، مستنداً إلى دلالات لغوية عميقة تبرز التباين في الموقف العقدي والسياسي بين الشخصيات.

استثمر الشاعر المكان "أذرح" كمسرح رمزي تجسدت فيه الأضداد الفكرية والسياسية بوضوح.

انتهت القصيدة إلى كونها أداة نقدية تربط بين مقتضيات العهد ومآلات الخيانة، مؤكدةً على ثبات المبدأ أمام تقلبات الواقع.

خامسًا- ثنائية (الاضطراب والسكينة) - الاستجابة النفسية:

تتجلى هذه الثنائية في أعقاب المواجهة المباشرة التي خطط لها معاوية بن أبي سفيان، حين عبأ رجاله لمبارزة أصحاب علي (عليه السلام)، وفي اليوم الثاني، إذ برزت هذه الثنائية في أشد صورها حين التقى عمرو بن العاص بهاشم المرقال؛ إذ جاءت الأبيات ميزاناً يقابل بين "اضطراب" الخصم الناتج عن حقد دنيوي، و"سكينة" المرقال الناتجة عن يقين أخروي، قال عمرو بن العاص مهدداً ومتوعداً هاشم المرقال في "يوم هاشم": [من الرجز التام]

لَا عَيْشَ إِنْ لَمْ أَلْقَ يَوْمًا هَاشِمَا ذَاكَ الَّذِي أَجْشَمَنِي الْمَجَاشِمَا
ذَاكَ الَّذِي أَقَامَ لِي الْمَآتِمَا ذَاكَ الَّذِي يَشْتِمُ عِرْضِي ظَالِمَا
ذَلِكَ الذِّى إِنْ يَنْجُ مِنِّى سَالِماً يَكُنْ شَجًّا حَتَّى الْمَمَاتِ لازِما[1]

فحمل هاشم المرقال وهو يرد عليه، قائلاً: [من الرجز التام]

لَا عَيْشَ إِنْ لَمْ أَلْقَ يَوْمِي عَمْرَا ذَاكَ الَّذِي أَحْدَثَ فِينَا الْغَدْرَا
أَوْ يُحْدِثَ اللَّهُ لِأَمْرٍ أَمْرَا لَا تَجْزَعِي يَا نَفْسُ صَبْرًا صَبْرًا
ضَرْباً هَذَاذَيْك وَطَعْناً شَزْرَا يَا لَيْتَ مَا تَجْنِي يَكُونُ قَبْرَا[2]

ينطلق النص أعلاه في رصد حالة "الاضطراب" بتشخيص المحيط الأخلاقي للمعركة وتأثيره المباشر على النفس البشرية؛ إذ لا ينفصل اضطرابُ الجنان عن اضطرابِ الميدان، ويتجلى ذلك عبر مسارين متداخلين:

في استهلال المرقال بقوله: "لَا تَجْزَعِي"، نلحظ تشخيصًا دقيقًا للحالة الفطرية التي تسبق الثبات؛ وبالرجوع إلى (كتاب العين) و(لسان العرب) نجد أنّ الجزع هو:

(١) وقعة صفين: ٤٢٨/٧.
(٢) م. ن: ٤٢٨/٧.

"انقطاع العصب، أو انقطاع القوة عن حمل المكروه"[١]، فهذا الاضطراب النفسي هو نتيجة طبيعية للمواجهة الوجودية وهول القتال، وهو عينه ما حاول عمرو بن العاص إثارته في نفوس خصومه حين تقدم "مزبداً"؛ فالإزباد حالة حركية تهدف لنشر "الاضطراب" وكسر "القوة عن حمل المكروه" لدى الطرف الآخر.

واتصالاً بهذا الاضطراب النفسي، يربط المرقال بين قلق الذات وفساد المعيار الأخلاقي لدى الخصم، إذ عدّ أن "الغدر" هو المادة الخام التي صنع منها عمرو هذا الاضطراب بقوله: "ذَاكَ الَّذِي أَحْدَثَ فِينَا الْغَدْرَا". ويؤصل الخليل بن أحمد معنى الغدر لغويًا بأنه: "الموضع الكثير الحجارة والصعب المسلك"[٢]؛ فكأن المرقال يرى أن "غدر" عمرو لم يكن مجرد خيانة عهد، بل هو "إحداث" لبيئة مضطربة حسًّا ومعنى، إذ حوّل استواء المسار الأخلاقي إلى "غَدَرٍ" وعرٍ لا تستقيم فيه الأقدام ولا تسكن فيه النفوس، مما جعل "الجزع" استجابة متوقعة لوعورة هذا المسلك الأخلاقي الملتوي.

استعمل المرقال تقنية "المطابقة النفسية" في بيته المركزي: (لَا تَجْزَعِي يَا نَفْسُ صَبْرًا صَبْرًا)؛ ليقهر اضطراب الجزع بسكينة الصبر. وتتجلى هذه المطابقة بمعناها الذي نقله ابن المعتز بأنها: "الجمع بين الشيء وضده"[٣]، وبتحليل هذا الجمع، نجد أن المرقال طبق ما وصفه بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ) بـ: "الجمع بين المفردات المثبتة (صبراً) والمنفية (لَا تَجْزَعِي)"[٤]، وهنا يكمن سر الربط؛ فهذا التقابل لم يكن زينة لفظية، بل خلق حالة من "الحصار التربوي" للنفس، إذ أفرغها قسرًا من اضطراب

(١) كتاب العين: ٢١٥/١. وينظر: لسان العرب: ٤٧/٨.
(٢) كتاب العين: ٣٩٠/٤.
(٣) البديع: ٢٧/١.
(٤) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٢٨/٢.

(الجزع) وملأها بيقين (الصبر)، ليحول انفعالها المهتز إلى "فعل استقامة" ثابت، ممهدًا الطريق للانتقال من سكون الجنان إلى حركية السنان.

واستجابةً لهذا الضبط البلاغي، لم تكن سكينة المرقال ركونًا أو خمولًا، بل كانت "سكينة ميدانية" وثابة، ظهرت ملامحها في، قوله "لَا تَجْزَعِي" خرج من معناه الحقيقي إلى "الإرشاد والاستنهاض"؛ فبحسب القزويني (ت٦٨٢هـ)، قد يستعمل النهي في غير طلب الكف "كالتهديد أو الإرشاد"(١)، ويرى البابرتي (ت٧٨٦هـ) أن هذا النهي هو "فعل" إيجابي في حقيقته؛ لأن "الكف فعل"(٢)، وبذلك يكون طلب السكينة هو أول خطوات الفعل القتالي.

ويتوج المرقال هذه السكينة بتحويلها إلى أفعال ناجزة في قوله: "ضَرْباً... وَطَعْناً". فهذه المصادر المنصوبة بأفعال محذوفة تؤكد أن السكينة الباطنة أنتجت حركة مستمرة وقوية؛ فالمصدر عند ابن السراج هو "المفعول في الحقيقة... فكأن القائل قال: أحدثتُ ضربًا"(٣)، ويضيف ابن جني أن ذكره يفي بـ "توكيد الفعل"(٤)، وهكذا نصل إلى نتيجة حتمية؛ وهي أن سكينة الجنان أثمرت دقةً في "الطعن الشزر"، وأن التنكير في (ضرباً وطعناً) جاء ليوحي بشدة الفعل واسترساله، مؤكداً أن السكينة هي المحرك الفعلي للإتقان في قلب المواجهة.

تتجاوز ثنائية (الاضطراب والسكينة) في هذا السياق حدود الشخوص واللحظة الآنية لتصطبغ بصبغة "المصير"؛ إذ يرتفع المرقال بالسكينة من مجرد حالة شعورية

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: ٨٨/٣.

(٢) الردود والنقود، محمد بن محمود بن احمد البابرتي، تحقيق: ضيف الله بن صالح، ط١، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٥م: ٦٩/٢.

(٣) الأصول في النحو: ١٥٩/١.

(٤) اللمع في العربية: ٤٨/١.

إلى "يقين غيبي"، جاعلًا من "الآخرة" حيزاً لتجلي السكينة المطلقة في مواجهة اضطراب الخصم الدنيوي.

وبناءً على ما تقدم، نخلص إلى أن ثنائية: (الاضطراب والسكينة) في هذا النص لم تكن مجرد وصف لحالة قتالية عابرة، بل كانت "ميزانًا للأصالة الأخلاقية" يفرق بين الرجال، ولقد استطاع هاشم المرقال، عبر هندسة لغوية وبلاغية محكمة، أن يثبت أن السكينة الحقيقية لا تأتي من مظاهر القوة المادية (كإزباد الخيل أو التوعد بالمآتم)، بل من عمق الانضباط النفسي واليقين بالمبدأ، فبينما كان الخصم (عمرو بن العاص) يتحرك بدافع من "الاضطراب" الناتج عن حقد شخصي ومطمع سياسي، كان المرقال يتحرك بدافع من "السكينة" الناتجة عن الصبر المحتسب والاستقامة على الحق. وبذلك، تحول "الجزع" الفطري بفعل الإيمان إلى "صبر" واثق، وتحول "الاضطراب" الميداني إلى "إتقان" فني (طعنًا شزرًا)، مما يؤكد أن "الاستقامة" هي المصدر الوحيد والشرعي للسكينة في مواجهة "انحراف" الغدر وقلقه، لقد قدم المرقال درساً بليغاً في كيف تُطوّع اللغةُ النفسَ، وكيف تحرس السكينة الباطنة حركاتِ الجسد في أحلك اللحظات، ليكون القبر في نهاية المطاف هو "الجنى" الذي يرجوه الساكن المطمئن، والشهادة هي منتهى السكينة التي لا اضطراب بعدها.

سادساً- ثنائية (التآلف والتنافر) - تمزق الروابط الوجدانية:

تصل المأساة بالإنسانية في صراع (صفين) إلى ذروتها، حين تنشطر "الأسرة الواحدة" بين معسكرين، فيغدو "التآلف الفطري" (رابطة الأبوة) في مواجهة حتمية مع "التنافر العقدي" (واجب القتال). ويتجسد هذا الصراع في مبارزة (حجل بن عامر) لابنه (أثال)، إذ يرتطم التآلف برابطة الدم بالتنافر بواجب المعتقد، في مشهد لم تكن فيه الطعنات موجهة للأجساد بقدر ما كانت موجهة لقلب العلاقة الوجدانية، إذ قال حجل بن عامر (الأب): [من الخفيف]

أَنَّ حِجْلَ بْنَ عَامِرٍ وَأَثَالَا ... أَصْبَحَا يُضْرَبَانِ فِي الْأَمْثَالِ
أَقْبَلَ الْفَارِسُ الْمُدَجَّجُ فِي النَّقْـ ... ـعِ أَثَالٌ يَدْعُو يُرِيدُ نِزَالِي
دُونَ أَهْلِ الْعِرَاقِ يَخْطِرُ كَالْفَحْـ ... ـلِ عَلَى ظَهْرِ هَيْكَلٍ ذَيَّالِ
فَدَعَانِي لَهُ ابْنُ هِنْدٍ وَمَا زَا ... لَ قَلِيلًا فِي صَحْبِهِ أَمْثَالِي
فَتَنَاوَلْتُهُ بِبَادِرَةِ الرُّمْـ ... ـحِ وَأَهْوَى بِأَسْمَرٍ عَسَّالِ
فَاطَّاعَنَّا وَذَاكَ مِنْ حَدَثِ الدَّهْرِ ... عَظِيمٌ فَتًى لِشَيْخٍ بَجَالِ
شَاجِرًا بِالْقَنَاةِ صَدْرَ أَبِيهِ ... وَعَظِيمٌ عَلَيَّ طَعْنُ أَثَالِ
لَا أُبَالِي حِينَ اعْتَرَضْتُ أَثَالًا ... وَأَثَالٌ كَذَاكَ لَيْسَ يُبَالِي
فَافْتَرَقْنَا عَلَى السَّلَامَةِ وَالنَّفْـ ... ـسُ يَقِيهَا مُؤَخَّرُ الْآجَالِ
لَا يَرَانِي عَلَى الْهُدَى ... مِنْ هُدَايَ عَلَى سَبِيلِ ضَلَالِ[1]
وَأَرَاهُ

ورد عليه أثال بن حجل (الابن): [من الخفيف]

(١) وقعة صفين: ٤٤٤/٧.

إِنَّ طَعْنِي وَسَـــطَ الْعَجَاجَةِ حَجْلًا ... لَمْ يَكُنْ فِي الَّـذِي نَوَيْـتُ عُقُوقَـا
كُنْـتُ أَرْجُو بِـهِ الثَّوَابَ مِنَ اللَّـ ... ـــــهِ وَكَوْنِي مَعَ النَّبِيِّ رَفِيقَـا
لَمْ أَزَلْ أَنْصُـرُ الْعِرَاقَ عَلَى الشَّـا ... مِ أَرَانِـي بِفِـعْـلِ ذَاكَ حَـقِـيـقَـا
قَـالَ أَهْـلُ الْعِرَاقِ إِذْ عَظُمَ الْخَطْـ ... ـــبُ وَنَقَّ الْمُبَـارِزُونَ نَقِيقَـا
مَنْ فَتَىً يَـأْخُـذُ الطَّرِيقَ إِلَى اللَّـ ... ـــهِ فَكُنْتُ الَّذِي أَخَذْتُ الطَّرِيقَا
حَاسِـرَ الرَّأْسِ لَا أُرِيدُ سِـوَى الْمَوْ ... تِ أَرَى كُـلَّ مَـا يَـرَوْنَ دَقِـيـقَـا
فَـإِذَا فَـارِسٌ تَـقَـحَّـمَ فِـي الـنَّـقْـ ... ـــعِ خِدَبًّا مِثْلَ السَّـحُوقِ عَتِيقَا
فَـبَـدَانِـي حِـجْـلٌ بِـبَـادِرَةِ الـطَّـعْـ ... ـــنِ وَمَا كُنْتُ قَبْلَهَا مَسْـبُوقَا
فَتَـلَافَيْتُـهُ بِعَـالِيَـةِ الرُّمْـ ... ـــحِ كِلَانَـا يُطَـاوِلُ الْعَيُّوقَـا
أَحْمَـدُ اللَّهَ ذَا الْـجَـلَالَـةِ وَالْـقُـدْ ... رَةِ حَـمْـدًا يَـزِيـدُنِـي تَـوْفِـيـقَـا
لَـمْ أَنَـلْ قَـتْـلَـهُ بِـبَـادِرَةِ الـطَّـعْـ ... ـــنَـةِ مِنِّي وَلَمْ أَنَـلْ ثُفْرُوقَـا
قُلْتُ لِلشَّـيْخِ لَسْـتُ أَكْفُرُكَ الدَّهْـ ... ـــرَ لَطِيفَ الْغِـذَاءِ وَالتَّفْنِيقَـا
غَيْرَ أَنِّي أَخَـافُ أَنْ تَـدْخُـلَ النَّـا ... رَ فَلَا تَعْصِـنِي وَكُنْ لِي رَفِيقَـا
وَكَذَا قَالَ لِـي فَغَرَّبَ تَغْرِيـ ... ـبًا وَشَرَّقْتُ رَاجِعـاً تَشْرِيقَـا[1]

تعتمد هندسة النص على اختيار مفردات تُعظم من شأن "المتآلف"؛ لتبرز حجم الفجيعة في "التنافر"؛ ويبدأ هذا المسار الدلالي من دلالة (البجال)، إذ وصف حجل نفسه بـ "شيخ بجال"، وبالرجوع للصحاح نجد أن البجال هو "الرجل الشيخ السيد"[2]، ويضيف الأزهري أنه الذي "يبجله أصحابه ويسودونه"[3]، وهذا "التبجيل" اللغوي ليس مجرد وصفٍ مادي، بل هو استدعاءٌ لـ "التآلف" الوجداني في أقصى صور هيبته؛

(١) وقعة صفين: ٤٤٤/٧-٤٤٥. الطريقا: يسلك الطريق، السحوق: النخلة الطويلة، عتيقا: الضخم العظيم، التنفيق: التنغيم.

(٢) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): ١٦٣١/٤.

(٣) تهذيب اللغة: ٦٩/١١. وينظر: لسان العرب: ٤٤/١١.

فالابن هنا لا يطعن خصماً عادياً، بل يطعن رمزاً للجلال، مما يجعل "التنافر" في الميدان فعلاً خارقاً للعادة و"عظيمًا" كما وصفه الشاعر.

ومن رحم هذه العظمة الأبوية، ينتقل النص لتصوير لحظة الاصطدام عبر دلالة (شاجراً) في قوله "شاجراً بالقناة"؛ إذ يحمل اللفظ دلالة "الاختلاط والاضطراب"(١)، وكما يقول الجوهري: "شجر بين القوم إذا اختلف الأمر بينهم"(٢)؛ وهنا تبرز براعة الربط؛ فالشجر اللغوي يعكس الحالة النفسية للمبارزة، إذ اختلط "التنافر" المادي بالرماح مع "التآلف" الوجداني المختزن، فتداخلت واجبات الحرب بروابط الرحم، مما حوّل الصدر الذي كان مأوى دافئًا للابن إلى هدفٍ وعرٍ للقناة.

إنّ هذا الاضطراب بين الفعل والعاطفة استلزم مخرجاً قيمياً، تجلى في إعادة أثال لـ دلالة (العقوق)؛ فبينما العقوق في أصله اللغوي هو "القطع"(٣)، نجد أن أثالا يزعم أن فعله "لم يكن عقوقاً"، محاولاً بذلك إحداث فصل دلالي دقيق بين "القطع الجسدي" المتمثل بالطعن (التنافر المادي)، وبين "الوصل المبدئي" المتمثل في النية والقربة لله (التآلف العقدي)، وبذلك يكتمل المثلث المعجمي: عظمة تستوجب التبجيل، واضطراب يشجر الصدور، ونفيٌ للعقوق يبرر القطيعة، مما يعكس حدة التناقض الوجودي بين الواجب الديني والعاطفة الأبوية.

(١) اللامع العزيزي، أبو العلاء احمد بن عبد الله المعري (ت٤٤٩هـ)، تحقيق: محمد سعيد المولوي، (د. ط)، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٩٨٥م/ ٩٩٢.

(٢) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): ٢/٦٩٤.

(٣) مقاييس اللغة: مادة (عق).

لا يقف التشكيل الجمالي للنص عند حدود المفردات، بل يمتد إلى بنية الجملة التي خضعت لـ "سنن العرب في التقديم والتأخير" كما قررها ابن فارس(١)، إذ وُظف هذا الباب لإبراز "الاهتمام" وتجسيد الصراع. ويتجلى ذلك بوضوح في التقديم للعناية في قول حجل: (شَاجِرًا بِالْقَنَاةِ صَدْرَ أَبِيهِ)، إذ نلمس تطبيقًا دقيقًا لنظرية عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في تقديم ما هو مَحطّ "العناية والاهتمام"(٢)، فالشاعر هنا قدّم "أداة التنافر" (بالقناة) و"موضع الفجيعة" (صدر أبيه) على الفاعل (الابن أثال)، ليعمد إلى تعجيل وقع المكروه والصدمة في ذهن المتلقي؛ فالمقام ليس مقام فخر بالفاعل، بل هو مقام فجيعةٍ بالأثر، مما جعل الترتيب النحوي مرآةً لـ "التنافر" المادي الذي سحق تراتبية الروابط المألوفة.

وعلى نسق هذا الاختلال في الترتيب النحوي، جاءت المطابقة كأداة للفرز الوجداني لتعمق هوة هذا التنافر؛ إذ برز التضاد في مستويين متكاملين: أولهما تضاد الصفات في قوله: (فتى × شيخ بجال)، وهو تضاد رتبي يُبرز اختلال ميزان القوى الفطري أمام "قسوة" المبدأ العقدي، وكأن النص يقول: إن قوة العقيدة قد قلبت موازين التوقير الطبيعي، وأما المستوى الثاني فهو المطابقة المكانية في قول أثال: (غَرَّبَ × شَرَّقْتُ)، وهي المطابقة التي يرى ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) أنها تهدف لإظهار "التناقض المعنوي في أقصى صور حدته"(٣).

وعليه، لم يكن التباين الجغرافي بين الشرق والغرب مجرد وصفٍ لجهات، بل كان "الترجمة الحسية" والنهائية لـ "التنافر الروحي"؛ فبمجرد أن "شجرت" القناة

(١) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة، أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، (د. ط)، عيسى البابي الحلبي، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ١٨٩.

(٢) دلائل الإعجاز: ١٠٧/١.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٣/٣.

الصدور، ولم يعد هناك مساحة نطقية أو مكانية للقاء، استحال "التآلف" إلى قطيعة أبدية جسدتها بلاغة التضاد وهندسة التقديم.

ولا تكتمل صورة الصراع إلا بربط "الأثر النفسي" العابر بـ "القرار المصيري" الحاسم، وهو ما جسده الانتقال من مشهد العناق إلى مشهد الافتراق؛ ففي مشهد التآلف نجد النص يصور حالة إنسانية محضة: (فنزلا فاعتنق كل واحد منهما صاحبه وبكيا)، وهنا استعادت الفطرة سيادتها للحظات، فالبكاء ليس إلا لغة "التآلف" الصامتة التي تسبق منطق العقل وقوة السلاح.

بيد أن هذا الفيض الوجداني ما لبث أن اصطدم بـ مشهد التنافر المبدئي، إذ انقطع البكاء بكلمات حاسمة ومفاصلة: "يا أبه، هلم إلى الآخرة" مقابل "هلم إلى الدنيا"، وفي هذه المقابلة تظهر "المواخاة بين المعاني"(١)؛ بمنظور ابن الأثير؛ إذ اقترن الأب بالدنيا والابن بالآخرة، مما جعل "التنافر" قدرًا محتومًا لا يدفعه عناق ولا تمحوه عبرة، ويتعزز هذا الانفصام النفسي حين نجد أثالا يُقر بفضل والده وجميل رعايته (لطيف الغذاء والتفنيق) كرمز لـ "التآلف" الماضي الذي لا ينكره، لكنه في الوقت ذاته يبرر "تنافره" الحاضر وقطيعته الحربية بخوفه على والده من النار، وكأن الشفقة الأبوية قد استُبدلت بشفقة أخروية لا ترحم العاطفة الأرضية.

بناءً على ما تقدم، يتضح أن ثنائية (التآلف والتنافر) في هذا المشهد لم تكن مجرد جولة في صراع عسكري، بل كانت "تمزقاً كيانياً" أعاد صياغة مفهوم الهوية والولاء في الوعي العربي الإسلامي المبكر. وقد أثبت التحليل أن "التآلف" الفطري (الذي عظمته اللغة بلفظ البجال والتبجيل) قد انكسر في نهاية المطاف أمام "التنافر" العقدي (الذي جسده التقديم والتأخير والمطابقة المكانية).

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٥٣/٣.

إن "شجر" الصدر بالقناة كان في حقيقته إعلانًا عن نشوء رابطة جديدة (العقيدة) أقصت الرابطة القديمة (الرحم) من مركز السيادة، فصار "التشريق" و"التغريب" هو المآل المنطقي لرحلة بدأت بالتآلف الوجداني الصادق (البكاء) وانتهت بالتنافر الوجودي الحتمي. وقد قدما (حجل وأثال) إنموذجاً لغويًا ونفسيًا فريدًا لما يمكن للكلمة (والطعنة) أن تفصل بين "الشيخ البجال" و"الفتى الحزورا" حين يصبح الميدان فيصلًا بين الدنيا والآخرة، مما جعل قصتهما تُضربُ في الأمثال وتستقر في وجدان التاريخ كذروة لتراجيديا التمزق الوجداني في الفتنة الكبرى.

الفصل الثاني

فعالية الثنائيات الضدية في الأغراض الشعرية

المبحث الأوّل: فعالية الثنائيات الضـــدية في الفخر والحماسة.

المبحث الثاني: فعالية الثنائيات الضـدية في المديح والهجاء.

المبحث الثالث: الثنائيات الضـــدية في الأغراض الأخرى.

الفصل الثاني

فعالية الثنائيات الضدية في الأغراض الشعرية

المبحث الأول

فعالية الثنائيات الضدية في الفخر والحماسة

إنَّ حضور الثنائيات الضدية في أشعار وقعة صفين يكشف عن كيفية التناسب مع الغرض الشعري أو المناسبة الكلامية التي ترتكز على إيحائية وسيميائية التضاد في إظهار ما يتعلق بجانبي الفخر والحماسة، لأنّ الإنسان بفطرته نزوع إلى العلا، ميّال إلى التعالي والفخر، "والإنسان بطبيعته يحب ذاته ويعمل جاهدًا أن يضفي عليها كل ما يليق بها من صفات التميّز والتفرّد ويؤطرها به؛ لذا يشعر بالراحة حينما يمدحه الآخرون، وإذا تحدّث عن نفسه يخصها بما يعلي من شأنها، ويتجاوز أخطاءها ويحسن من سيرتها، أما إذا جاء إلى ميدان الشعر، فإنه يلجأ إلى الفخر"(١).

ويتمثّل التضاد في مناسبة الفخر في إظهار ما تيسّر للشاعر من الزهو والاعتزاز بنفسه وقومه لتبرز الصورة الجميلة في مقابل صورة الفتك والنيل من الخصم، "إنَّ أكثر صور الذات ورودًا للشعر هي الذات المفتخرة، وهذه الذات أن تتحدث عن شخص الشاعر فقط، إذ تبرز فيها ذات الشاعر المفردة وتكون محور الفخر، فيعزف نغمات الاعتداد بالنفس، ويعدد ويسجل ما تحلّى به من كريم الصفات والأخلاق، ويتحدث عن بطولاته وأمجاده تحقيقاً لذاته، أو تتحدث عن ذات الشاعر المندمجة في ذوات قبيلته، فيذكر الشاعر بطولات قبيلته ويُعدّد

(١) الآخر في شعر المتنبي، سعد الراشدي، (د. ط)، جامعة الموصل، كلية التربية، العراق، ٢٠٠٥م/ ٢٣.

أمجادها ومفاخرها، وذلك لأنَّ الشاعر لسان القبيلة، ولأنَّ القبيلة ممثّلة في شخص الشاعر فهو لسان حالهم"(١).

إنّ تناول الدراسة للثنائيات الضدية في شعر الفخر والحماسة يتضمن الوقوف عند الثنائيات التي تكشف نزعة القتال في الحرب، بمعنى أنّ الحماسة "شعر حرب تمجّد البطولات والأبطال وتوعد العدو وتثير فيه الخوف بشجاعة المواجهة، والثقة بالنفس في تصدي الخطوب ومواجهة المنايا، ودوام الاستعداد للمعركة، وحب الحرب ومعرفة التخطيط لها"(٢).

وهذا ما يجعل شعر الحماسة فيه الكثير من التلازم للمواقف التي تظهر جوانب الحرب والقتال، "هناك تلازم كثيرٌ في المواقف كالحرب أو التحريض أو الدعوة إلى القتال وفيها يتناول الشعر الفخر والاعتداد بالنفس أو القبيلة أو يستثير الهمم ويحمسها للحرب"(٣).

وفي رصد الثنائيات الضدية في مجال الحماسة ما يساعد على الكشف عن وصف أحداث وقعة صفين، والفخر بشجاعة المحاربين والفرسان، ومدح صنيعهم والإشادة ببطولاتهم، ورثاء أبطال الحروب، "وشعر الحماسة من أبواب الشعر العربي وموضوعاته، وفيها الإشادة بالأمجاد والانتصارات في الحروب، والحقد البالغ على الخصوم، والتغني بالمثل الرفيعة من كرم ووفاء وغير ذلك"(٤).

---

(١) شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، فاروق احمد سليم، ط١، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ٢٠٠٤م/ ٢٨.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ١٩٨٤م/ ١٥٣.

(٣) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (الأعظمية)، ١٩٨٩م: ١/٢١٥.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ ١٥٣.

والتضاد في الفخر يكشف عن جميع النواحي التي تصدر عن الذات الشاعرة المفتخرة في مقابل هجاء خصمها أو وصف ضعفه وجبنه، وما إلى ذلك مما تكشفه بنية التضاد، "والأضداد ضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد، السخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضداً له، ألا ترى أنَّ القوة والجهل مختلفان وليسا ضدين، وإنما ضد القوة والضعف، وضد الجهل والعلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذا كان كل متضادين مختلفين، وليس كل مختلفين ضدين"(١).

ومن توظيف الضدية في شعر الفخر، ما جاء في أشعار وقعة صفين في قول سماك بن خرشة الجعفي واصفًا بسالة القوم في فخرهم، بما أظهروه في ساحة القتال، إذ وصف خيل الإمام علي (عليه السلام)، ومنه قوله [من الطويل]:

لقد علمتْ غَسَّانُ عندَ اعتزامِها ... بأنَّا لدَى الهيجـــاءِ مثلُ السَّعائِرِ
مقاويـــلُ أَيسارٌ لهاميمُ سَادةٌ ... إذا سالَ بالجريـــالِ شَعرَ البَياطِـــرِ
مساعيرُ لم يوجَدْ لهم يومُ نَبْوةٍ ... مطاعيـــنُ أَبطالٌ غـــداةَ التَّناحُر
ترانا إِذا ما الحربُ دَرَّتْ وأَنشبَتْ ... رواسيها، في الحَرْبِ مثلَ الضَّبَاطِـــرِ
فلم نـــرَ حيَّاً دَافعوا مِثْلَ دفعنا ... غـــداةَ قَتلنا مُكْنِفاً وابنَ عامِرِ(٢)

تعكس صورة التضاد في قول الشاعر ما يظهر في ثنائية الحرب مقابل السلم، إذ تظهر الذات الشاعرة محفزة للمشاعر التي تقدّر البطولة في الحروب والتضحيات التي يقوم بها الفرد من أصل دفاعه عن قومه (الهيجاء)، وتعطي

(١) الأضداد في كلام العرب، أبي الطيب عبد الواحد اللغوي (ت٣٥١هـ)، تح: د. عزة حسن، ط٢، المجمع العلمي العربي، دمشق-سورية، ١٩٩٣م/ ٣٣.

(٢) وقعة صفين: ٣٧٥/٦، البياطر: معالج الدواب، الضباطر: جمع (ضبطر) هو الأسد الماضي الشديد.

مساحة كبيرة لتوصيف حالة الاقتتال والفخر والحماسة في قوله: (بأنّا لدى الهيجاء مثل السَّعائر)، بما يجسّد الصور البطولية للمحاربين والتضحيات الكبيرة التي يقدمونها فيما يعكس ماهية الضدية "والثنائيات الضدية وليدة فكر معرفي يتحرك، وينسج مسار حركته، ويتشكل تاريخيًا، وثمّة ثنائيات كثيرة لها الحضور الواضح في حياتنا، فلا وجود لشيء من دون نقيضه، أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة"(١).

إنَّ توافّر الضدية في النص السابق يتجلى قول الشاعر (فلم نرَ حيّاً.. قتلنا) إذ تبرز صورة الحياة في مقابل ضدها (الموت) البارز في شكل (القتل والقتال)، ولأنَّ الشاعر يصدر عن ذات مليئة بالفخر والوصف الحماسي لما نشأت عليه النفوس التي لا تهاب الموت ولا تخشاه، وأنَّ لتواشج المعنى عبر الصورة الضدية (الحرب، السلم)، (الحياة، الموت) في معرض التناول لما يظهر فخر المتكلم وحماسته، بوصفه الشجاعة المطلقة؛ مما يجعل الضدية حاملة لمعنى الفخر لإظهار النقيض منه، "كل شيء له ضد يتولّد من ضده، فالعدل ينشأ من الجور، واليقظة من النوم، والنوم من اليقظة، ولا بدَّ أن يتولّد الموت من الحياة، والحياة من الموت، وإلا فقد تخالف الطبيعة قاعدتها المفطرة في جميع الأشياء"(٢).

ومن صور الفخر وإظهار الحماسة البطولية ما جاء في قول عمرو بن العاص مفتخرًا ومثيرًا الحماسة في نفوس من حوله [من الكامل]:

أَن لو شهدتَ فوارساً فـــــي قومنـــا يـــومَ القـــوارعِ مَرَّ مـــرَّ الأَجْهَـــــلِ

(١) الثنائيات الضـــدية في قصـــيدة (نهج البردة)، عبد الرحمن، مجلة الآداب واللغات، بغداد، العدد (١)، ٢٠٠٨م/ ١٦٥.

(٢) الثنائيات الضدية في شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، منتظر الأسدي، جامعة فردوسي مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م/ ٧.

لـرأيتَ مأَسَـــــدَةً شـــوارِعَ بالقنـــا جُونَ الجُلودِ من الحديد المرســـــــلِ
متسربِليـــــن سوابغًـــــا عادِيَّـــــةٌ ادفوا الملوك بكل عضـــــــب مِقْصَـــلِ
يمشون في عَنَت الطَّريـــــق كَأَنَّهـــم أُسْدٌ تَقَلْقَلُ فـــــي غَريفِ الحسكـــــــلِ
يحْمَـوْن إذْ دُهمـــــوا وذَاكَ فِعالُهـــم عنـد البَديهة فـــــي عَجـــــاجِ القَسْطَلِ
والخيـــــلُ غائِرةُ العُيـــــون كأَنَّمـــا كُحِلـت مآقيها بـزُرق الكعطـــــــــل[1]

تعكس صورة الفخر والحماسة ما كان عليه القوم يوم القتال والنزال في قوله: (أن لو شهدتَ فوارساً في قومنا، يمشون في عنت الطريق كأنهم، عند البديهة في عجاجِ القسطل) وصولًا إلى صورة الخيل (والخيلُ غائرة العيون كأنما)، وفيها ما يظهر صورة القوة والبأس في تعبير الشاعر عن فخره بما كانت عليه النفوس، أي أنَّ الفخر بالشجاعة في مقابل رصد ضعف الآخر، "فالتضاد تركيب بنائي ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة وباقي عناصر النص من جهة أخرى"[2].

إنّ توسيع دائرة الوصف ما يتضافر مع الناحية الضدية؛ لتوضيح ثبات الهمة والعزيمة في مواصلة التحديات التي يتعرّض لها المقاتلون في ساحات الوغى، وأنَّ في قول المتكلم: (يحمون إذا دُهموا)، (متسربلين سوابغاً) للتأكيد

(١) وقعة صفين: ٦/٣٧٨-٣٧٩. القوارع: الشدة (أي أيام الحرب الطاحنة)، مأسدة: مجمع الأسود، متسربلين: مشتقة من الفعل (سربل). أي ألبسه السربال (هو ثوب يطلق على الدروع في الحروب)، السوابغ: هي الدروع الواسعة، غريف: تصغير. غرياف: المقصود به عرين الأسد الشديد الالتفات، الحسكل: وصف للمكان إشارة الى صغار الإبل والبهائم التي تكون فريسة سهلة.

(٢) الثنائيات الضدية في شعر ابن هانئ الأندلسي، بشار الباججي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد (٢)، ٢٠٢٠م/ ١٠٢.

علـى قـوة النفـوس وشـجاعتها؛ لأنَّ فـي الفخـر والحماسـة مـا يسـهم فـي تمجيـد البطـولات وشـجاعة الأبطـال وتوعّـد العـدو وتثيـر فيـه الخـوف بـإبراز شـجاعة المواجهـة والثقـة بـالنفس، وأنّ "هنـاك تـلازم فـي الكثيـر مـن المواقـف كـالحرب أو التحـريض أو الـدعوة إلـى القتـال وفيهـا يتنـاول الشـاعر الفخـر والاعتـداد بـالنفس أو القبيلة أو يستثير الهمم ويحمّسها للحرب"(١).

وقـد تظهـر الضـدية أهميـة مـا يُعليـه الفخـر والثقـة الحماسـية فـي رصـد هـروب الآخـر وخوفـه مـن مواجهـة النفـوس التـي لا تخشـى صـراع الحـروب، ومـن ذلـك مـا قال فيه أبو حبة بن غزية الأنصاري(*) [من الكامل]:

سائل حليلـــــةَ معبدٍ عن فِعلِنـا ... وحليلـةَ اللخمـــــيّ وابـن كَلَاع
واسألْ عبيـــــدَ الله عـن أرماحِنـا ... لمَّـا ثَـــــوى متجدّلاً بـالقـاعِ
وأسأَل معاويةَ المولّـــــى هاربـاً ... والخيلُ تعـــــدُو وهـي جدُّ سِراعِ
ماذا يخبّـــــرك المخبّرِ منهـم ... عَنَّا وعنهـــــم عنـد كـلِّ وِقاعِ
إن يَصدقُـــــوك يُخَبّروك بأَنَّنـا ... أَهـلُ النَّدى قِدْماً مُجيبُو الداعي
ندعـــو إلى التقوى ونرعى أَهلَهـا ... برعايـــــة المأمونِ لا المِضيـاعِ
إن يصدقُـــــوك يُخَبّروك بأَنَّنـا ... نحمي الحقيقةَ عنـــــــد كل
ونسنُّ للأَعـــــداءِ كـلَّ مثقَّـفٍ ... مِصـــاعِ
لَدْنٍ وكـلَّ مُشَطَّـــبٍ قَطَّـــاعِ(٢)

---

(١) معجم مصطلحات النقد العربي القديم/ ٢١٥.

(*) أبو حبة بن غزية الانصـاري: صـحابي وخزرجي من بني مازن بن النجار، من أصـحاب الإمام علي (عليه السلام) واشـتهر تاريخياً بأنه: "الذي عقر الجمل" في معركة الجمل لأنهاء الفتنة، كما شـهد في معركة صفين وكان من شعرائها، ترجم له في كتاب الإصابة لابن حجر.

(٢) أشـعار وقعة صـفين: ٦/٣٨٠. مصـارع: الجلاد أو المغارية القتال بالسـلاح، مشـطب: السـيف القاطع.

تحضر صورة الفخر والحماسة في قول الشاعر، بما يكسب قيام الثنائية الضدية على التنافر الذي يرصد مظاهر الشجاعة والحماسة، فيما يقابلها من الخوف والتقاعس، والذي يظهر في قوله: (وأسأل معاوية المولى هاربا) التي تفيد في توسيع دائرة التلقي لصراع الأضداد فيما يظهر غرض الفخر والحماسة التي يصدر عنها الشاعر بذات مليئة بالتعالي بالفخر (واسأل عبيدَ الله عن أرماحنا، ماذا يخبّرك المخبّر منهم) فيسهب في إيراد كل ما يتصل بإيحاء التضاد بين القوة والضعف عبر صورة فخرية خالصة، "فشعور الفخر والحماسة يضم معاني كل ما يتعلق بالحروب، من شجاعة في مواجهة الخصوم، وبطولة في النزال، والاستعداد لخوض المعارك، وتلازم كثيرٌ من المواقف كالحرب أو التحريض أو الدعوة الى القتال، وفيها يتناول الشعر الفخر والاعتداد بالنفس أو القبيلة أو يستثير الهمم ويحمّسها للحرب"(١).

إنَّ ما تظهره أشعار وقعة صفين بصور متعددة يرصد فيها الشعراء حقيقة الأحداث التاريخية كاملة التي تقوم على إظهار خصال كل قوم في المقابل منها عند الأقوام الآخرين، "فقد كان العربي ينزل ميادين القتال والبطولة، ويتغنّى بكل هذه المحامد والخصال النبيلة، من فروسية ومروءة في الشعر ويحمّس نفسه وقبيلته على الفوز والظفر بالنصر في المعارك"(٢).

إنّ لتوظيف التضاد في نص الشاعر ما يركّز في ظلال الفخر على المفارقة (ونسنُّ للأعداء..)، وهو ما يظهر صورة الضد في مقابل ضده، (القوة،

(١) الأدب العربي في العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ط١١، دار المعارف، مصر – القاهرة– مصر، (د. ت)/ ٦٢.

(٢) فنون الشعر العربي في رياض الشعر، د. عمر فاروق الطباع، ط١، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ١٩٩٠م/ ٤٦.

الضعف)، (الفخر، الوضاعة)، إذ تتجلى هذه الثنائيات كمفتاح رئيس لفهم عمق المضمون، وتحليل الفكرة المرادة، فيعزز الشاعر بها التعبير عن أفكاره ومشاعره، بما يخلق التناغم والانسجام في توسيع وخلق توازن، "فقد أجمع أرباب هذه الصناعة على أنَّ المطابقة في الكلام في الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار ونسج على منواله"(١).

ولظهور الشاعر بنفس مليئة بالفخر والامتنان يُظهر قوة التفكير والقيادة المنظمة في التأكيد على قوة القائد في جمع الصفوف وتحقيق التوحيد، وإن استعادة العز تتطلب الفخر بالتقاليد النبيلة، فيعبّر الشاعر عن فخره واعتزازه بالقيم الأخلاقية والتقوى، وكثيرًا ما يكون الفخر مساعدًا لتوسيع الإطار الذي تجري فيه الضدية في المقابلة بين المعنى ونقيضه، و"يبرز الفخر التمسّك بالقيم، ويعدّها مصدراً للعز والكرامة الحقيقيين، وأصبح أسلوب التقابل بين المتناقضات من أبرز عناصر الأداء الشعري الذي يتميّز به الشاعر، فبواسطته أوقد التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات، وتأسست في النص شعرية مضمرة عندما احتوى الخرافات أسلوبية وصورية قادرة على إنتاج المعاني"(٢).

وقد يُظهر التضاد أهمية المباينة في توصيف النشأة التي نشأ عليها كل قوم في مقابل الأقوام الأخرى المعادية، ومن صور التجسيد لفنية التضاد ما جاء في قول همام بن الأغفل الثقفي(*) [من الرجز التام]:

---

(١) بنية الثنائيات الضدية وصيغها في نصوص تعليم اللغة للناطقين بغيرها، بدر العبد القادر، دراسة لسانية تحليلية، مجلة كلية التربية، جامعة عين الشمس، العدد (٢٦)، ٢٠٢٠م/ ٦٩.

(٢) الثنائيات الضدية في شعر ابن هانئ الأندلسي/ ١٠٣.

(*) همام بن الاغفل الثقفي: هو شاعر إسلامي من أصحاب امير المؤمنين علي (عليه السلام) شهد معه وقعة صفين وكان في صف جيش العراق.

قد قرت العيـــن مـــــن الفُسَّاقِ ومـن رؤُوس الكُفْـــــر والنِّفَاقِ
إِذْ ظهرَتْ كتائبُ العِـــــــراقِ نحنُ قتلْنَا صاحـــبَ المُـــــرّاقِ
وقائدَ البُغـاةِ والشِّقـــــــــاقِ عثمـانَ يومَ الـــــدَّار والإِحْراقِ
لمَّا لففْنـا ساقهـــــــم بِساقِ بالطَّعـن والضَّرب مـــــع العِناقِ
وسلْ بصِفّيـــــن لـدى التَّلاقِي تُنْبَأْ بتِبيان مـع المِصْـــــــداقِ
أَنْ قد لَقُوا بالمارقِ الممـــــراق ضَرباً يُدَمِّـــــي عُقُرَ الأَعناقِ[1]

تظهـر صـورة الفخـر والحماسـة الفخريـة فـي نـص الشـاعر، بمـا يعكـس تـوافر صـورة الحـق فـي مقابـل الباطـل، وفـي إعـلاء صـورة (الشـجاعة) فـي مقابـل (الخـوف والفـرار)، فتظهـر (الأنـا) الشـاعرة فـي أتـمّ صـورة فخريـة تجمـع بـين أنـا الشـاعر والجماعـة (نحـن قتلنـا صاحـبَ المـراق)، (لمـا لففنـا ساقهـم بسـاق بالطعـن)، وأنَّ توسيع دائـرة التضـاد تعطـي أهميـة المبالغـة والإسـهاب فـي الفخـر (نحـن قتلنـا صاحـبَ المـراق وقائـد البغـاة)، إذ يُعـدّد الشـاعر المـآثر المبهجـة التـي سـجّلها قومـه فـي الحـرب والصـراع القـائم، والتضـاد "لـه قـدرة علـى إثـراء المعجـم اللغـوي ولـه مزيـة أخـرى، وهـو أنسب وسيلة لإيضاح معنى اللفظة ومبتغى الكاتب منها"[2].

ويمكـن القـول: إنّ توظيـف الثنائيـة الضـدية فـي مجـال الفخـر والحماسـة يُعلـي مـن صـوت الـذات والأنـا المعتـزة، فـإذا كـان الشـعر يعبّـر فيـه فـي الفخـر عـن الأنـا بمـا يُحـاكي الـذات ويكشـف عـن مكنونـات الـنفس وخباياهـا بطريقـة فنيـة جماليـة، فإنـه "تمـرس بالحيـاة، وأثـر مـن آثارهـا عنـد الأديـب، وعليـه فـلا مجـال مـن أن يلامـس مشـاكلها، وأن تأخـذ تلـك

(١) أشـعار وقعة صـفين: ٣٨٣/٦. الفسـاق: الخارج عن الجادة لقصـد الحق والطاعة، المراق: جمع مارق وفي الأصل: المراق: التحريف، الممراق: السهم الذي يمرق من الرمية.

(٢) الترادف والتضـــاد في موازنة المعنى عند أبي حيان التوحيدي، زينب عبيد، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد (٢٠)، ٢٠١٥م/ ٢٢٧.

المشاكل طريقها إليه، بحيث تجعله يُعنى بها كما يُعنى بها صاحب الفكر مع فارق أنَّ صاحب الفكر يصوغها بصورة مفاهيم مجردة، متوخياً الاهتداء إلى سبل حلها"(١).

إنّ الأنا المعتزة تسعى إلى إظهار كل ما يُعلي شأنها من الفخر بالنسب والانتماء والأصالة، وكل ما يدخل ضمن هذا الإطار، فيما يرمي إليه من الاعتداد بالنفس لا يكاد يكون هناك فارق كبير بين الفخر والاعتداد فيما يصدر عن تمجيد الأنا، إذ "يتغنّى فيه المبدع بنفسه أو بقومه انطلاقاً من حب الذات كنزعة إنسانية طبيعية... فالإنسان بطبيعته يحب ذاته ويتأمل نفسه كثيراً ويقارن بينه وبين غيره من الناس"(٢).

والفخر والاعتزاز جزءان من الطبع الإنساني وتحديداً العربي، فحين نتحدث عن اعتداد (الأنا) في أشعار وقعة صفين نلحظ أنَّ الشاعر يصدر في ذلك بالأنا المعبرة عن أصالة الانتماء وقوة النفس وشجاعتها في مواجهة العدو وما يتعرّض له في ظل ذلك، أي أنَّ الاعتداد بالأنا "إما أن يكون مساره من الأنا إلى الأنا، وإما أن يكون من الأنا عن رؤية الآخر لها، وهي تصدره إلى أنا أخرى غير الرائية، وإما أن يكون من الأنا عن رؤيها في الآخر وعلاقتها به"(٣).

ومن جمالية التضاد في إظهار صورة الفخر والحماسة ما جاء في قول المغيرة بن الحارث بن عبد المطلب(*)، إذ تظهر الثنائيات الضدية

(١) مفهوم الذات، صبرية قهار، مجلة التربية، جامعة الجزائر، مجلد (٣)، العدد (٢)، (د. ت)/ ٨٠.
(٢) الفخر والحماسة، حنا الفاخوري، ط٥، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ٣٣٣.
(٣) جدلية الأنا والآخر، لجيب الحصادي، (د. ط)، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ١٩٩٦م/ ٣٤.
(*) المغيرة بن الحارث بن عبد المطلب: شاعر هاشمي من الصحابة ابن عم النبي (ﷺ) كان من ابرز شعراء معسكر الإمام علي (عليه السلام) في وقعة صفين تميز شعره بالجزالة.

(الموت، الحياة)، (الحق، الباطل) في ظل تباهي الأنا الشاعرة بما كانت عليه النفوس الثائرة الحماسية. [من البسيط]

يا شُرطَـــةَ الموت صبراً لا يهولَكُم ... دينُ ابــنِ حربٍ فإنَّ الحقَّ قد ظَهَرا
وقاتلوا كلَّ مـــــن يَبغِي غوائلَكـــم ... فإنَّما النصـرُ في الضَّرَّا لمـن صَبَرا
سِيفُوا الجوارح حَدَّ السَّيفِ واحتسِبوا ... فـــي ذلك الخيرَ وارجُوا اللهَ والظَّفَرا
وأَيقِنوا أَنَّ مـن أَضحـــــى يخالفكم ... أَضحـى شقِيَّاً وأَضحى نَفْسَه خَسِرا
فيكـم وصيُّ رسولِ الله قائدُكـــــم ... وأَهلُـه وكتابُ اللهِ قـــــــد نُشِرَا
ولا تخافوا ضَلالاً لا أَبـا لكـــــــم ... سيُحفَظُ الدِّيـنُ والتقوى لمن صَبَرا[1]

يكشف الشاعر في هذه الصورة ما يمكن أن يظهر تعالي الذات الشاعرة المفتخرة (فإنَّ الحقَّ قد ظهرا)، وأنه يتجه في ظل رسم صورة الحق للنصر المظفر في وجه الخصم إلى الاستناد بمن كان موجهاً وقائداً حكيماً لكل الانتصارات، بقوله: (فيكم وصي رسول الله قائدكم وأهله وكتاب الله)، فتظهر صورة (الضلال) ضدية في مقابل (الحق) الذي يتحدث عنه الشاعر مؤكدًا حالة الظفر والنصر، فالضدية تعكس تركيز الذات على العلاقة مع الآخر، بما يفسّر جمالية الأنا المفتخرة، "فالذات ليست نقطة النهاية بقدر ما هي نقطة للبداية، وليست وصولاً بقدر ما هي منطلق لذلك وجب التفكير بها، والاهتمام بها لتعريفها تعريفاً حقيقياً، ولإثباتها إثباتاً يقينياً، "أي الكشف عنها كما يمكن الكشف عن أرض جديدة أو عن بلد مجهول"[2].

والتضاد يسهم بشكل واضح في إظهار أهمية توصيف مظاهر القوة والفخر، "وكذلك التصوير للقوة والشجاعة في أرض المعارك، لم يقترن شعر الحماسة بالتغنّي بالقبيلة والارتباط بها والتعصّب لها بالحق أو الباطل، بل أصبح يستمد مادته من مبادئ

(١) وقعة صفين: ٣٨٥/٦. مشتق من الفعل (غالَ) بمعنى أهلك.

(٢) حوار مع الذات، محمد بلقاسم خمّار، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، ٢٠٠٠م/ ٢٧.

الإسلام ومفاهيمه التي تدعوا إلى مكارم الأخلاق من فضيلة والخيانة والغدر وأخذ الثأر"[١]، قال أوس بن حجر[*]: [من الطويل]

وكائنْ يُرَى مـــن عاجـــزٍ متضَعَّفٍ جَنَى الحربَ يوماً ثم لم يُغْنِ ما يَجْنِي

أَلَمْ يَعْلَمَ المُهدِي الوعيـــــدَ بأَنَّني سريعٌ إلـــــــى مالا يُسَرُّ له قِرْنِي

وإنَّ مكانـــــــــي للمريديـن بارزٌ وإنْ برَّزوني، ذو كَؤُود وذو حِضْـنِ[٢]

في هذه الأبيات يعكس قول الإمام الفخر والعزِّ بالنفس عبر إبراز الحجة القوية التي يصدر عنها في قوله فيما يرصد حالة القوة في مقابل ضعف حجة الخصم (عاجز متضعّف)؛ ليظهر عبر الصورة الضدية (وإنَّ مكاني للمريدين بارزٌ)، بما يوافر معنى القوة ورباطة الجأش التي يصدر عنها الإمام في قوله، فترسم الضدية قوة التنافر بين (القوة، الضعف)، (الحق، الباطل)، وإنَّ هذه الصورة تعكس صراع الذات مع الآخر و"إنَّ المرء لا يتشكّل كفرد دون من علاقة تربطه بالآخر، فالطفل حين يرى صوره في المرآة، فعينه لا تزال تستبدل صورة الآخر بنوع من الأنا، لكنه تدريجياً يُدرك أنَّ الصورة محض صورة خارجية بالنسبة للذات"[٣].

ولتفسير جمالية الصورة الضدية في -النص السابق- ما يظهر التباعد القوي والتنافر بين طرفي الثنائية، "والتقابل مظهر من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني، والعلاقة بينهما جدلية، وتتباين العلاقة بين الألفاظ والمعاني

---

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، (د. ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ١٩٩٦م/ ١٢٥.

(*) أوس بن حجر: هو أوس بن حجر بن العتاب التميمي أحد فحول شعراء الجاهلية وكبارهم.

(٢) وقعة صفين: ٣٨٦/٦. الكؤود: العقبة الشاقة المعقد الصعبة المرتقي.

(٣) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م/ ٥٦.

بتباين الأنساق الثقافية للألفاظ، فتتضاد مفردتان لغوياً، أو يكون اللفظ الواحد دلالتين متضادتين"[١].

ومن ذلك الفخر الحماسي ما جاء في قول الإمام علي (عليه السلام) [من الرجز التام]:

ضربِي ثُبِي الأَبطال في المَشَاعب ضربُ الغلام البطلِ المُلاعِبِ
أَينَ الضِّرابُ في العَجاجِ الثائبِ حينَ احمرار الحَدَقِ الثواقبِ
بالسَّيفِ في تَهتهة الكتائب والصبر فيه الحمدُ للعواقب[٢]

يعكس النص الملامح كافة التي تظهر الفارق بين الحق والباطل؛ لأنَّ كل ما جاء شعرًا عن الإمام عليه السلام فيه إيضاح للنفس المعتزة الأبية التي لا تلين ولا تستكين، فتظهر المفردات معبّرة عن المفارقة والمقابلة بين ما كان عليه قوم الإمام وبين ما كان عليه قوم الخصوم في ذلك. "إنَّ الجمع بين طرفي ثنائية ضدية يولّد مسافة من التوتر يتولّد عنها حركة دينامية فاعلة، فللتضاد أهمية كبرى في إيجاد شبكة علاقات تتنافى فيها الأنساق المتضادة بهدف الوصول إلى مفهوم الانسجام".

إنَّ وقوع التضاد في الفخر والحماسة ما يكشف عن علاقة الأنا بالآخر؛ لأنَّ الطرف الأول تربطه بالآخر علاقة صراع دائمة بشأن كل شيء، وإن كانت الحاجة ملحة للجدل الواقع في ثنائية الأنا والآخر، وإنَّ كل منهما له شكله وملامحه الخاصة، وقد تكون الذات متواشجة مع الآخر في طرف من الأطراف، "وقد ترتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توافّر لها عضويتها

(١) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سورية، ٢٠٠٩م/ ٢٩.

(٢) وقعة صفين: ٤٢٤/٧. المشاعب: الطريق أو المسالك الضيقة، الثائب: الغبار الثائر، المتراكم، تهتهة: تعني ردعها.

إشباع تلك الحاجات الاجتماعية، إذ تتّضح هذه الحاجة في الرغبة في الحياة مع هذه الجماعة والتوافق معها، وتقبّل معاييرها وقيمها وأنماطها السلوكية"(١).

ومن تعالي الفخر ما جاء في قول أبرهة(*): [من الوافر]

لقد قال ابنُ أَبرهةٍ مقالاً ... وخالفَهُ معاويةُ بنُ حرب
لأنَّ الحقّ أَوضَحُ من غُرورٍ ... ملبَّسة غرائضهُ بحقْبِ
رمى بالفيلقينِ به جِهاراً ... فخلُّوا عنهما لَيْثَيْ عِرَاكِ
وأَنتم وُلْدُ قحطان بحَرْبِ ... فإنَّ الحقَّ يَدْفعُ كُلَّ كِذْبِ
وما إنْ يعتصم يوماً بقولِ ... وكم بَينَ المنادِي مِنْ بَعيدِ
ذوو الأَرحام إنَّهمُ لصحبي ... ومَنْ يَغْشَى الحروبَ بكلِّ عَضْبِ(٢)

يقدّم الشاعر في هذه الأبيات ما يكشف عن الصراع، الذي نجده موظفًا في إيحائية الثنائية الضدية التي ترتكز على توسيع دائرة المفارقة بين كل ما يفسّر صوت الحق في مقابل الباطل بحسب كل فريق، وما يُقدّمه من حجج تصف الحالة النفسية التي كانت فيها الأطراف المتصارعة، وهو ما يوسّع علاقة الأنا المعتزة بالآخر ولاسيما ما يظهر في قول الشاعر: (فإنَّ الحق يدفع كل كذب). "إنَّ شعرية التضاد

(١) الحوار الثقافي بين نحن والآخر من منظور عبد الملك مرتاض، غادة محمد، جامعة الحميد بن باديس، مجلد (١٦)، العدد (٦)، ٢٠٢٠م/ ٦١.

(*) أبرهة بن الصباح بن أبرهة الحميدي: هو أحد سادات ورؤساء أهل اليمن الذين كانوا في جيش معاوية بن أبي سفيان في رقعة صفين.

(٢) وقعة صفين: ٤٥٧/٧-٤٥٨. بحقب: الحزام الذي يشد به رحل البعير أو الدابة، بالفيلقين: الجيشان العظيمان هما جيش علي (عليه السلام) وجيش معاوية.

تتمثل في قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات والمقابلة بينها على نحو يبرز إحساسه بسطوتها ويشرك المتلقي في حالة التوتر التي تفشى رؤيته، وأبعاد الصراع الداخلي الذي يعيشه، إذ دون تضاد لا وجود لمجموع منسّق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسّق من الدلائل فتصبح تراكيب التضاد أداة تحمل غاية الشاعر... فإنَّ عمليات التضاد تخلق بنية مثلها في ذلك بنية التقابلات المثمرة في اللغة"(١).

وفي الفخر كغرض شعري ما يُسهم في تعميق الأثر المعنوي الذي يتركه توظيف الثنائية الضدية؛ لأنَّ الشاعر يظهر في أعلى ما يمكن أن يعكس تباهيها في مقابل تصوير ضعف الآخر وهوانه، ومنه ما جاء في قول الإمام علي (عليه السلام) مفتخرًا بقول حماسي يظهر التباين بين من نشأ النشأة القويمة وبين من كان فيه مفارقاً ومخالفاً لذلك: [من الرجز التام].

إنّي عليٌّ فاسألوا لتُخْبَرُوا ... ثمَّ ابرُزُوا إلى الوغَى أَو أَدبِرُوا
سَيفِي حُسامٌ وسِنانِي أَزْهَرُ ... مِنَّا النبيُّ الطيِّبُ المطهَّرُ
وحَمزَةُ الخَيْرُ ومِنَّا جَعْفَرُ(*) ... له جَناحٌ في الجِنان أَخْضَرُ
ذا أَسدُ الله وفيه مَفْخرُ ... هذا وهذا وابن هِنْدٍ مُجْحَرُ
مذَبذَبٌ مُطرَّدٌ مؤخَّرُ(٢)

هنا في قول الإمام تظهر للمتلقي صورة متكاملة من الفخر الذي يثير الحماسة في نفوس الجماعة من حوله، إذ قال: (إني عليٌّ، سيفي حسام، وحمزة

(١) شعرية التضاد المكاني في شعر ماجد حسن، علاء ربع، جامعة ميسان، كلية التربية الأساسية، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مجلد (٢)، العدد (٤٥)، ٢٠٢٢م/ ٣٢٥.

(*) جعفر بن ابي طالب: أخو الإمام علي (عليه السلام) وكان جعفر أسن من علي بعشر سنين، وكان قد حمل لواء المسلمين زيد بن حارثة فقتل، فحمله جعفر بيمينه فقطعت، ثم بشماله فقطعت ويسمى جعفر "ذا الجناحين".

(٢) وقعة صفين: ٧/٤٦٠-٤٦١.

الخير، ومنا جعفر)، فتشكّل الأنا المعتزة قد وسعت الصورة التي يقدّمها الإمام في تعداد مناقب من كانت له العزوة والنصر والسؤدد، إذ يبلغ ذروة الفخر في قوله: (ذا أسدُ الله وفيه مفخرُ). دور الثنائيات الضدية في شعر "وقعة صفين" مبيناً كيف يخدم التضاد غرضي الفخر والحماسة لإظهار نزوع الانسان الطبيعي نحو التميز والعلا، ويتجلى التضاد في ابراز محاسن الشاعر وقومة والاعتزاز بالذات مقابل الحط من شأن الخصم والنيل منه لتأكيد التفوق.

قيلت هذه القصيدة في معركة صفّين، إذ أنشدها أبو الأعور السلمي مفتخرًا بأهل الشام وبنفسه وقبيلته، ومحرضًا على القتال، ومتحديًا مقاتلي العراق إلى المبارزة، لذلك غلب عليها طابع الفخر والحماسة، بما ينسجم مع أجواء الحرب والصراع بين جيشي الإمام علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان وقف المرادي يقول عوف بن مجزأة: [من الرجز]

بالشَّامِ أَمْنٌ لَيْسَ فِيهِ خُسُوفٌ بِالشَّامِ عَدْلٌ لَيْسَ فِيهِ حَيْفٌ
بِالشَّامِ جُودٌ لَيْسَ فِيهِ سَوْفٌ أَنَا الْمُرَادِيُّ وَرَهْطِي زَوْفٌ
أَنَا عوف وَاسْمِي عَوْف هَلْ مِنْ عِرَاقٍ عَصَاهُ سَيْفِي
يَبْرُزُ لِي وَكَيْفَ لي وَكَيْفَ[1]

تجلّت ثنائية الفخر والحماسة في هذا النص من خلال التداخل بين الاعتزاز بالذات والدعوة إلى القتال، إذ بدأ الشاعر بالفخر ببلاد الشام، فعدّد صفاتها المثالية بقوله: "بالشام أمن"، و"بالشام عدل"، ثم عزّز هذه الصفات بأسلوب النفي: "ليس فيه

(١) وقعة صفين: ٤٥٠/٧-٤٥١. الحيف: الظلم والميل عن الحق، رهطي: قومي، زوف: المائل أو المعوجّ، مجزاة: اسم علم لرجل.

خوفْ"، "ليس فيه حيف"، ليؤكد كمال هذه القيم واستقرارها. وهذا الفخر لا يقتصر على تمجيد المكان، بل يمهد لإظهار قوة المعسكر الذي ينتمي إليه.

ثم ينتقل الشاعر إلى الفخر الذاتي بقوله: "أنا ابن مجزاة" و"أنا المرادي"، فيعتز بأصله وقبيلته، ويضيف عنصر القوة العسكرية بقوله: "ورهطي زوفْ"، ليبرز شجاعته واستعداده للمواجهة.

ومن هذا الفخر تنبثق الحماسة بصورة واضحة في قوله: "هل من عراقي عصاه سيف؟"، إذ يتحول الخطاب من وصف الذات إلى تحدٍّ مباشر للخصم، ثم يبلغ ذروة الحماسة في قوله: "يبرز لي"، وهو طلب المبارزة الذي يعكس الثقة بالنفس والرغبة في إثبات التفوق في ساحة القتال.

وتزداد الحماسة قوة بتكرار قوله: "وكيف لي، وكيف"، فالتكرار هنا يحمل نبرة التحدي والاستخفاف بالخصم، ويعكس يقين الشاعر بعجز أعدائه عن مجاراته، مما يرفع الإيقاع الانفعالي للنص.

قيلت القصيدة في معركة صفين، إذ يفخر الشاعر بنفسه وقبيلته النخع، ويصف شجاعته وإقدامه في القتال، محرضًا أصحابه على الثبات ومواجهة العدو.

فنادى إبراهيم بن مالك الأشتر(*) ابنه: خذ اللواء، فغلام لغلام. فتقدم وهو يقول:

يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَنِّي لَا تَـــرَعْ أَقْـدِمْ فَإِنِّي مِنْ عَرَانِينِ النَّخَــع

كَيْفَ تَرَى طَعْنَ الْعِرَاقِ الْجَذَع أَطِيـــرُ فِي يَوْمِ الْوَغَى وَلَا أَقَعْ

مَا سَاءَكُمْ سِرٌّ وَمَا ضَرَّ نَفْــع أَعْدَدْتُ ذَا الْيَوْمِ لَهَوْلِ الْمُطَّلَع(١)

(*) إبراهيم بن مالك الأشتر: ابن القائد الشهير مالك الأشتر، أحد أبرز قادة الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام). من فرسان وقادة العرب المشهورين بالشجاعة والإقدام.

(١) وقعة صفين: ٤٤١/٧.

يبدأ الشاعر بالنهي: (لا ترع)، وكأنه يرى أن أفعاله في الحرب تغني عن السؤال، ثم ينتقل إلى الفخر بقوله: (إني من عرانين النخع)، أي إنه ينتسب إلى سادة قبيلة النخع وأشرافها.

وفي الوقت نفسه يبرز جانب الحماسة في قوله: (أُقدم)؛ إذ يصور نفسه مقدامًا لا يهاب القتال.

الثنائية الضدية: الفخر يظهر في الاعتزاز بالنسب، والحماسة تظهر في الإقدام على القتال، فيتآزران لتكوين صورة الفارس الكامل.

كيف ترى طعنَ العراقِ الجَذعْ أطيرُ في يومِ الوغى ولا أقعْ

يفخر الشاعر بمهارته في الطعن وقوة بأسه.

وقوله: (أطير في يوم الوغى ولا أقع) صورة مبالغ فيها تدل على سرعة الحركة والثبات في المعركة، وكأنه يحلق بين الصفوف دون أن يُصرع.

الثنائية الضدية: الفخر يتمثل في إظهار القوة والمهارة، والحماسة تتجلى في تصوير اندفاعه وثباته وسط المعركة.

ما ساءكم سَرَّ ومَسَّا ضُرَّ نَفْعْ أعددتُ ذا اليوم لهولِ المطلع

يبين الشاعر أنه هيأ نفسه ليوم الحرب واستعد لأهواله.

قوله: (أعددت ذا اليوم) يدل على الاستعداد النفسي والبدني، وهو من أبرز مظاهر الحماسة. كما يفخر بشجاعته وقدرته على مواجهة المواقف العصيبة.

الثنائية الضدية: يمتزج الفخر بالاستعداد والشجاعة مع الحماسة التي تدفعه إلى استقبال أهوال الحرب دون خوف.

المبحث الثاني

فعالية الثنائيات الضدية في المديح والهجاء

شكّل صدور الشاعر عن غرض المديح ما يجسّد قدرته على إظهار حقيقة ما يستحقه ممدوحه، بمعنى أنَّ المديح كان بدافع الإعجاب بالفضائل المتعارف عليها، فكان قصد الشاعر أن يرفع من شأن قبيلته وأخلاقها، وكان له مكانة كبيرة؛ لدعم القادة والملوك في صناعة ما يقدّمه في ظل المدح، فالمديح هو فن الثناء ولغة التقدير، ومجال الفضائل والمثل تخليدًا للقيم والأخلاق، "والمدح نقيض الهجاء، وهو حسن الثناء، يُقال : مدحته مدحه واحدة، ومدحه، ويمدحه، مدحاً ومدحة، والصحيح أنَّ المدح المصدر والمدحة الاسم والجمع مَدحٌ، وهو المديح والأماديح"(١)، وقد ارتبط المدح بالتركيز على ذكر الشمائل والمناقب، إذ يُقال في تفسير المدح "مدحه مدحاً أثنى عليه بما له من الصفات"(٢)، وبالنسبة لمفهوم

(١) لسان العرب، مادة (مَدَحَ).

(٢) المعجم الوجيز، إبراهيم مذكور، (د. ط)، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٩٤م/ ٨٥٧.

المدح، فإنه ليس من السهل أن نقع على تعريف جامع مانع للمدح، فقد أسرف الناس في استعماله وتوسّعوا، حتى صار كثير الدلالة لا يكاد يحدّد شيئًا بعينه، فحين عرّفه قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) بأنّه: "الثناء بالعقل والشجاعة، والعدل والعفة ويكون القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً والمادح لغيرها مخطئاً"(١).

وقد تناوله ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) على أنه: متواشج مع معنى الثناء، إذ قال: "يمتد الثناء، الذي هو المدح، ليضيف إلى هذه الخصال النفسية صفات جسمية، فتراه يعلق على كلام قدامة، فالمدح بالفضائل النفسية، أشرف وأوضح، فأما إنكار ما سواها كرة واحدة، فما أظن أحداً يساعده فيه، ولا يوافقه عليه"(٢)، ومن المحدثين من رأى أن المدح ثناءٌ حسنٌ، "يرفعه إنسان ما إلى إنسان آخر حي، أو جماعة آخرين أحياء عرفاناً بالجميل، أو طلباً بالنوال أو رغبة في الصفح والمغفرة أو أملاً في تحقيق هدف كبير"، ومنهم من يميل إلى جعل المدح والرثاء مدحًا، لأنهما "يتناولان ذكر صفات الإنسان حياً أو ميتاً، فالمدح تكريم للحي بذكر صفاته الحميدة والرثاء تكريم للميت بذكر صفاته الحميدة أيضاً"(٣)، وقد شاع أنَّ المديح غرض قديم، ومن أبرز أغراض الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، إذ حظي بعناية فائقة من الشعراء والمتلقين، فصار نصيبه القسم الوافر من النتاج الشعري، ومعلوم أنَّ الشاعر الجاهلي

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر البغدادي (ت٣٣٧هـ)، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م/ ٦٦.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة–مصر، ١٩٠٧م/ ٧٨.

(٣) الشعر الجاهلي، حنفي حسنين، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة–مصر، ١٩٧١م/ ١٣٨.

والإسلامي كان يرسم في ممدوحه المثالية الخلقية الرفيعة التي تقدرها الجماعة مثل الكرم والشجاعة والسماحة وحماية الجار والعزم والمروءة والبأس والعدل، وفي العصر الإسلامي أخذ الشعراء يضيفون عليها صفات مثالية تنتمي إلى مثالية الدين الإسلامي، مثل: التقوى والورع وما جاء في مشاكلة هذه الألفاظ.

وظهر المدح في عصر ما قبل الإسلام بشكل طغى على الموضوعات الأخرى كافة، فقد ركّز الشعراء على مناقب قبائلهم وساداتها، وكانوا كثيراً ما يمدحون القبيلة التي يجدون فيها كرم الجوار والشجاعة والكرم، "وقد يكون المدح خدمة للقبيلة، وتجسيد لمناقب ساداتها، وهو ضرب من الفخر، وما كانت غاية الشاعر أن يهزّ السامعين للعطاء، بل ما كانت غايته أن يُرضي السامعين بقدر ما كان هدفه التعبير عن خلجات نفسه وتصوير عواطفه ومشاعره"(١).

وفي ظل ذلك، ظهر المديح عبر العصور متمركزًا حول أهمية ما يجده الشاعر في الشخص الذي يقيم المدح في شخصه نظراً لما يجده في أفعاله، إلا أنَّ هناك حقبة تاريخية قد شاع فيها مدح التكسّب عند الشعراء؛ لغايات مادية أكثر منها معنوية، إلا أنَّ هذه المرحلة كانت طارئة لا أكثر، وفي عصر صدر الإسلام، نجد أنَّ المديح النبوي أخذ نمطًا آخر، ولا سيما ما بعد هجرة الرسول (ﷺ) إلى المدينة المنورة، ودخول عدد من الشعراء في الإسلام، "وفي العصر الأموي والعباسي، امتزج المديح بالتيارات السياسية، قسم يدعم الأمويين، والقسم الآخر يؤيد فريقاً آخر، فاقترن المدح بمدح آل البيت، فيمدحون الرسول من خلال مدح آل البيت ونسبهم، وأدت هذه الظروف الى ضعف شعر المديح.."(٢).

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، د. محمد النويهي، (د. ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، ١٩٩٣م/ ١٤٩.

(٢) الشعر المديح عند إقبال وأحمد شوقي، دراسة مقارنة، محمد ساوي، المجلة العالمية العربية الإسلامية مجلد (٢٢)، العدد (١٣٢)/ ٢٥.

إلا أنَّ شعر المديح كان قد أخذ طابعًا خاصًا في انتهاج شعرائه تقديس الشخصيات من وجهة دينية، "لأن المدح يمجد الفضائل الإنسانية ويشيد بها، ولم ينشأ عن الرغبة في العطاء، بل نشأ عن إعجاب كبير"(١)، إذ وصل به الشعراء إلى كتابة ملاحم تخص سيرة حياة الرسول الكريم وتعكس ما خصّه الله تعالى من صفات أهّلته للقيام بالدعوة الإسلامية على أكمل وجه. و"لم ينشأ عن الرغبة في العطاء بل نشأ عن إعجاب ملأ قلب الشاعر فانبثق الشعر عن عاطفة صادقة"(٢)، والمديح في أشعار وقعة صفين ينماز بالتركيز الواضح على من كان له الشأن فيمن استحق المدح، معددين في ذلك الصفات الخُلقية والخَلقية، فقد شكّل المديح أحد فنون الشعر الغنائي الذي قام على عاطفة الإعجاب، "إذ يعبّر عن شعور اتجاه فرد من الأفراد، أو جماعة أو هيئة ملك على الشاعر إحساسه، وأثار في نفسه روح الإكبار والاحترام لمن جمله موضع مديحه"(٣).

ولتوظيف التضاد في إظهار هذا اللون (المدح) ما يجعل صفات الممدوح بارزة وقوية الظهور في مقابل الضد منها في صورة (الآخر) على تعدد أشكاله وتصنيفاته، ومن هذه الصور المدحية القائمة على فنية التضاد، ما جاء في قول النجاشي مادحاً الأشعث: [من الخفيف]

يا ابن قيس وحارثٍ ويزيدٍ ... أَنت والله رأْسُ أَهل العراقِ
أنتَ والله حيّة تنفُث السُّمَّ ... قليلٌ فيها غَناءُ الراقي
أنت كالشمس والرجالُ نجومٌ ... لا يُرى ضوؤُها مع الإشراقِ

(١) أسس النقد عند العرب، أحمد بدوي، ط٣، دار نهضة مصر، القاهرة–مصر، ١٩٩٦م/ ٢١٤.
(٢) م. ن/ ٢١٥.
(٣) المدائح النبوية في الشعر الأندلسي في القرن الثامن الهجرى مضامينها وأشكالها الفنية، السعيد قوراري، رسالة دكتوراه، جامعة باتنه، ٢٠١٧م/ ١٧.

قد حميتَ العـــراق بالأَسَلِ السُّمرِ وبالبيضِ كالبـــروق، الرِّقـــاقِ
وأَجبناك إِذ دعـــــوتَ إِلى الشـام على القُبِّ كالسَّحُوق العِتـــــاق
وسَعَـرت القتالَ في الشَّـام بالبيض المواضـــــي وبالرّمـــاح الدِّقاقِ
لا نَرى غيـــــر أَذرُعٍ وأَكُـــــفٍّ ورؤُوسٍ بهـامِهـــا، أَفْـــــلاقِ

****

أَنت حلـــــوٌ لمن تَقَـــرَّب بالـوُدِّ وللشـانئيـــن مُـــــــرُّ المذاق
لابسٌ تـاجَ جـــــــدِّه وأبيـــــهِ لـــــو وَقاه المنيّـــــــة واقِ[1]

هنا يطالعنا النجاشـــي عبر ظلال هذه الصـــورة المدحية في إظهار الصـــفات التي استحقها ممدوحه في ظل الوصـف، إلا أنَّ المفارقة الضـدية حاصـلة في قوله: (أنت والله حيـة تنفث السُّـمَّ قليلٌ...) ليعود بعد ذلك ليصفه في بهاء ضوء الشمس (أنت كالشمـس والرجالُ نجومٌ لا يُرى ضوؤهـا مـع الإشراق)، فيذهب إلى توسيع دائرة الوصف عبر تعداد المآثر التي قدّمها ممدوحه عبر سلسلة الأفعال المنجزة (حميت العراق)، (وسعرت القتالَ في الشـام بالبيض)؛ لتظهر الضدية في قوله: (أنت حلو)، (وللشـانئين مـرُّ المذاق)، بما يجعل من الضـدية ما يظهر تفوّق الصـورة الجميلة التي يقدّمها النجاشـي في شـخص (الأشـعث)، فتتعالى أهمية المفارقة بين الموصـوف بالحلو وبين ضـدّه الآخر في صـورته (المرّة)، وهذا ما يفسّر عبر التضـاد الباعث النفسي الذي يصـدر عنه الشاعر في المدح، "وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، لأنَّ تلك الأمور مما يناســبها أو يبسطها أو ينافرها ويقبضـها، أو لاجتماع البسط والقول والمناسبة والمنافرة في الأمر من

(١) وقعة صفين: ٦/٤٠٩-٤١٠. السحوق: الخيل الضامرة، العتاق: النخلة الطويلة، افلاق: جمع فلق هو المفلوق، الشانئين: المبغضين الكارهين.

وجهين، فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسّرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يقبضها و يوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سارٍ إلى مآل غير سار"(١).

إنّ الثنائية الضدية (الحلو، المر) ساعدت في ارتباط المعنى القائم على المدح والبحث عن كل ما يميّز صورة الممدوح في ذلك، "فالثنائيات الضدية تُسهم في إضفاء شعرية خاصة ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببينات النص ودلالتها التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة القادرة على خلق توازن بين باطن الشاعر وظاهره، وفي تدرّج يناسب الحالة النفسية للشاعر، والتوتر الذي ترتكز عليه علاقته بالأشياء"(٢).

بمعنى أنَّ قدرة النجاشي على التدرّج في سياق المديح إلى توظيف فنية الضدية هي من أعطت المديح اتساعه الوصفي والدلالي؛ لأنَّ الشاعر أراد أن يُظهر تفوّق ممدوحه على صورة (الآخر) فيظهره في وصف جميل، فيشبهه بالشمس والنجوم؛ لأنَّ التشبيه يقوم على إبراز وجهين، فمنه ما يفضي إلى تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما، وتشبيه شيئين مختلفين يجمعهما مشترك بينهما، والتشبيه في قول النجاشي (أنت شمس) يظهر تقارب الشيئين فيما تقوم به الصورة على الربط بين ضوء ممدوحه وضياء الشمس، فكلاهما متناسبان في مستوى السطوع والإشراق، قيل: "اعلم أنَّ التشبيه إذا شُبّه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضـــربين، أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلًا بضرب من التأويل، وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو حسن القرطاجني (ت٦٨٤هـــ)، تحقيق: الحبيب بن محمد الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م/ ١١.

(٢) ينظر: دواعي الشعر وحوافزه في الأدب العربي القديم، خالد حسين، جامعة البصرة، مركز دراسات البصرة والخليج، العدد (٢٠)، ٢٠١٥م/ ٥٥.

تحت الحواس"[١]، ومن تعالي الصوت في الشعور بالعز والفخر، ما جاء في قول مالك الأشتر[*]: [من مجزوء الرجز]:

نَحـــــنُ قَتَلنَا حَـوشَبًـــا ... لَمَّا غَـــدَا قَـــــد أَعلَمَا
وَذَا الكَـــــلاَعِ قَبلَـــــهُ ... وَمعبَـــــداً إِذ أَقـــــدَمَا
إِن تَقتُلُـــــوا مِنَّا أَبَا الـــــ ... ـيَقظَانِ شَيخًـــا مُسلِمَـــا
فَقَـــد قَتَلنَـــا مِنكُـــمُ ... سَبعِيـــنَ رَأساً مُجـــرِمَا
أَضحَـــوا بِصِفّينَ وَقَـــد ... لاَقَـــوا نَكَـــالاً مُؤثِمَـــا[٢]

يظهر المدح عبر التواشج مع الفخر والعز (نحن قتلنا... وذا الكلاع قبله)، بما يوافر خصوصية التشكيل لمدح عبر تعالق الفكرة التي تستدعي الفكرة الأخرى (إن تقتلوا منا أبا اليقظان شيخا مسلما.. فقد قتلنا منكم)، وكأن الشاعر يريد أن يجسد حقيقة الأحداث التي جرت في وقعة معينة، فيأتي إلى ذكر حالة الصراع بما يظهر إيحائية السعي إلى المدح لما صدر عن حالة القوم المقصود بذكره؛ لأنَّ المدح يتفرّع عنه أشكال أخرى تتصل به وتتفرع عنه "فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر ويكون من الهجاء الذم والعتاب"[٣].

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٨/ ٧٠.

(*) مالك الأشتر: مالك بن الحارث الأشتر النخعي، قائد عسكري فذّ وخطيب شاعر من كبار التابعين، أرتبط اسمه بالولاء المطلق لأمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) وبرز كأهم رجالاته في وقعة صفين، تميزت شخصيته بالجمع بين حكمة القيادة وجزالة اللسان.

(٢) وقعة صفين: ٣٦٤/٦. حَـوشَبًـــا: فالمقصود باسم شخص هو حوشب ذو ظليم الألهاني أحد كبار قادة جيش الشام (معسكر معاوية بن ابي سفيان) في معركة صفين والذي قتله معسكر الإمام علي (عليه السلام) تحديداً على مالك بن الاشتر، مؤثماً: أي عقابًا شديدًا فظيعًا.

(٣) العمدة/ ١٢١.

ومن المديح الذي يظهر المقابلة بين صفات الممدوح وسواه، ما جاء في قول الأعور الشني(*) في مديحه للإمام علي (عليه السلام) [من المتقارب]:

أَبا حَسنٍ أَنتَ شمسُ النَّهارِ	وهذان في الحادِثَاتِ القَمَرْ
وأَنت وهذانِ حتَّى المماتِ	بمنزلةِ السَّمع بعدَ البَصَرْ
وأنتم أُناسٌ لكم سُورةٌ	يُقصِّرُ عنها أَكفُّ البَشَرْ
يخبّرنَا الناسُ عَنْ فضلِكم	وفضلكمُ اليومَ فوقَ الخبرْ
عَقَدْتَ لقومٍ ذوي نَجْدَةٍ	منَ أهلِ الحياءِ وأهل الخَطرْ
**********	**********
ونحنُ الفوارسُ يومَ الزُّبير	وطلحةَ إذ قيل أَودى غُدرْ
ضربناهمُ قبلَ نِصفِ النهارِ	إلى الليل حتى قضَينا الوَطَرْ
ولم يأخُذ الضربُ إلَّا الرؤوسَ	ولم يأخذ الطَّعْنُ إلا الثُّغَرْ(١)

إنَّ النداء المباشر في قول الشاعر يضفي المزيد من حالة التقرّب والتودّد إلى المقصود في خطابه، أي ما يدلُّ على النداء لشخص الإمام (Σ)، بقوله: (أبا حسن)، "فالمدح هو التعريف بمحاسن صفات الممدوح، وإعداد ما وهب الله سبحانه وتعالى من كماليات خلقية كالشجاعة والكرم والإيثار"(٢).

فيأتي في ظل هذه الصورة المدحية إلى التشبيه؛ لأنَّ التشبيه -كما ذكرنا- من أكثر الأساليب البلاغية التي تُظهر هيئة الممدوح، فيجعله

(*) الأعور الشني: هو بشر بن منقذ، شاعر مخضرم وفارس بليغ من قبيلة عبد القيس، عرف بولائه الشديد للإمام علي (Σ) وشهد معه معاركه وهذهِ الأبيات قالها في مدحه والافتخار ببطولات قومه في نصرته.

(١) وقعة صفين: ٤٢٦/٧. البشر: المنزلة الرفيعة، الوطْر: أدركنا غايتنا، الثغر: أماكن النفاذ وموضع الطعن المكشوفة والقاتلة في الأجساد.

(٢) المدائح النبوية في شعر محمد إقبال، سعيد الندوي، مجلة الضاد، ٢٠١٩م/ ١٩٠.

والشمس صنوان، فكلاهما يضيئان العتمة ويظهران الضوء وانجلائه بعد العتمة، "فالتشبيه يقع في دمج المشبه في المشبه به مع ذكر أحدهما وهي جعل الشيء لأجل المبالغة في التشبيه"(١).

ينتقل الأعور الشني في التدرّج المدحي من شخص الإمام إلى الجماعة التي تصدر عنه حكمته، فيصف كل ما يتعلق بحكمة ممدوحه (وأنتم أناس لكم سورةٌ). إنَّ تكثيف المدح يجعل تركيز النص على ثنائية الأنا والآخر، والعلاقة بدورها تقوم على المتضادات التي تحيل الشاعر إلى عاطفته تجاه ممدوحه، فتظهر الضدية بين طرفي الثنائية (الليل، النهار) مما يشير إلى أنَّ كل طرف ملازم للطرف الآخر، بما يدلُّ على المقاومة وطول الصبر والمشقة التي تعانيها الجماعة في ظل ثباتها على موقفها (ضربناهم قبل نصف النهار إلى الليل)، إذ تشكّل هذه الثنائية أي ثنائية النور والظلام موضوعًا يشكّل أساس الصراع بين الخير والشر، والحقيقة والزيف، "وقد تُستعمل ثنائية النور والظلام للتعبير عن مجموعة واسعة من المفاهيم والمشاعر يمكن أن يكون النور رمزاً للإلهام، والأمل والحقيقة والسعادة، بينما يمكن أن يرمز الظلام إلى اليأس والجهل والشر والحزن"(٢).

إنّ لتفسير جمالية المقابلة بين طرفي (الليل، النهار) ما يعمّق إشارة القائل الى مواصلة السعي من دون توقف، "والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة من جهة

(١) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م/ ٣٨٤.

(٢) ينظر: ظاهرة التضاد في سورة الأعراف وأثرها في إيصال المعنى، محمد حسن، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد (٣١)، ٢٠١٣م/ ٥٨.

ماهية مبدأ عدم التعيين... فالظلام والنور والليل والنهار لا يذوب أحدهما في الآخر"[١].

ويبدو أنَّ تلازم الليل والنهار ليس في إطار الضدية فحسب، وانما يتطابقان في الإشارة إلى الوصف وإنْ كان قائماً على التكثيف وزيادة المبالغة في قوله: (ولم يأخذ الضرب إلا الرؤوس، ولم يأخذ الطعن إلا الثغر)، وفيه إشارة إلى حجم الخسائر التي يوافّرها نضال الجماعة وسعيها نحو استمرار الظفر بالخصم.

ومن جمالية المدح الذي يستعين بالثنائيات الضدية المفارقة بين شخصي الممدوح والآخر، ما جاء في قول النجاشي مادحاً الإمام علي (عليه السلام) في قوله: [من البسيط]

إنّي إخالُ عَلِيّاً غيـــــر مرتدعٍ ... حَتَّـــــى يؤدَّى كتابُ اللهِ والذِّمـــمُ
حَتَّى ترى النَّقْعَ معصوباً بلمَّتـــه ... نَقْـــــعَ القبائل، في عرنينِه شممُ
غضبانُ يحرُق نابَيه بجِرَّتِـــــــهِ ... كما يَغُـــظُّ الفَنيقُ المصعَبُ القَطِـــمُ
حتَّى يُزيل ابنَ حرب عـــن إمارته ... كما تنكَّـــــب تيسَ الحُبلة الحُلمُ
أو أَن تَرَوْه كمثلِ الصَّقـــرِ مرتبئاً ... يخفقْنَ من حوله العِقبانُ والرَّخَـــمُ[٢]

يوافّر قول النجاشي أرفع ما يظهر في مدح الإمام (إني إخالُ علياً غير مرتدع، أو أن تروه كمثل الصقر)، إذ يُشبه نظرته وصرامته بقوة الصقر، فيجعل الضدية في قوله: (الصقر، العقبان) وما فيه من القوة مقابل ضعف الخصم

(١) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)/ ١٦.
(٢) وقعة صفين: ٣٧٢/٦. القطم: المشتهى للضرب، العقبان: بضم العين، هو طائر من الجوارح (الطيور الكاسرة).

لإيضاح المفارقة بين الطرف الأول والثاني في ظل ذلك، مما يعكس وسيلة الشاعر عبر توظيف التضاد بعكس صدق العاطفة وإظهار مدى الحب والاقتنان لشخص الممدوح، والمعنى في هذا أنَّ التضاد المرتسم في تشبيه قوة التصرّف والحنكة في مقابل الآخر الضعيف ما يعمّق ما يفسح خلاله المجال للعقل في تلقي هذا النوع من المديح المفسّر عن طريق التضاد، "فالضد يجلب إلى الذهن ضده أو مقابله، ويستند أحدهما على الآخر"(١).

فالمدح في السياق الوارد يعزز أهمية ما يتوافر في الممدوح من صفات "وهو التعريف بمحاسن صفات الممدوح، وإعداد ما وهب الله –سبحانه وتعالى– من كماليات خلقية كالشجاعة والكرم والإيثار"(٢)، وأنّ للضدية في قول النجاشي ما يوجّه قدرة الشاعر التعبيرية نحو الضد؛ لتفصح عن مشاعره، بمعنى أَنَّ توظيف طرفي الثنائية يساعد في عرض المشاعر النفسية للشاعر، وفي المقابل من صورة المدح، قد تظهر بلاغة الضد في الهجاء بما لا يقل أهمية عن صدور الشاعر في الناحية المدحية، أي أنَّ الهجاء فيه تعالي الذات وانفعالها؛ لقمع الآخر وهجائه بما يراه المتكلم. "إنَّ الهجاء بطبيعته هو نقد سلبي على مستويات متعددة ومختلفة، فشاعر الهجاء يحاول أن يتتبع ويتعقب كل نقص وعيب عند المهجو، فالهجاء دائماً يمتلك عيناً نافذة تنفذ إلى عمق الشيء وتحاول أن تستخرج منه العيوب والنواقص وأن تجد مواطن الضعف والخلل"(٣).

وللدلالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر في الهجاء ما يفسّر صدوره عن الغضب، "فإذا كان تفاخر العرب بأنسابهم وصفاتهم من كرم وشجاعة ومروءة، فإنَّ

(١) ينظر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم أمين، ط١، دار صفاء، عمان–الاردن، ٢٠١٩م/ ١٠٣.
(٢) ينظر: المدائح النبوية في شعر محمد إقبال/ ١٩٠.
(٣) ينظر: الظواهر الفنية في شعر الهجاء، أحمد الدباب، (د. ط)، المجلة الأكاديمية، القاهرة–مصر، ٢٠١٦م/ ٥٥.

شعر الهجاء يحاول أن يقلّل من ذلك كله ويحاول أن يحجّم هذه الأحوال، وشاعر الهجاء حينما يختار صفة أو منقبة ويبدأ بهجائها فلأنه يعرف تماماً أنَّ ذلك سيغيظ مهجوه ويثير غضبه وانفعاله"[1].

ومن الهجاء المفعّل بالثنائيات الضدية ما جاء في هجاء عتبة لجعدة[*] في قول الشني: [من البسيط]:

ما زلتَ تنظُـــرُ في عِطفَيكَ أُبَّهةً	**لا يرفَعُ الطَّرْفَ منك التِّيــهُ والصَّلَفُ**
لا تحسبُ القـــومَ إلا فقْـعَ قَرقرةٍ	**أَو شحمـةً بزَّها شـــاوٍ لها نُطَـــفُ**
حتَّـــى لقيتَ ابـنَ مخزومٍ وأَيُّ فتـىً	**أَحيـا مآثرَ آباءٍ لـــــه سَلَفُـــوا**
إن كـانَ رهــطُ أَبي وهبٍ جَحاجحةً	**في الأَوّلين فهـــــذا منهـمُ خَلَـفُ**
أَشجـاكَ جعـــدةُ إذ نادَى فوارسَـهُ	**حامُـوا عَن الدِّيــن والدُّنيا فما وقَفوا**
حتَّى رمَـوْكَ بخيلٍ غيـــــرِ راجعةٍ	**إلا وسُمـرُ العَوالِي منكـــــم تكِفُ**
لمَّـا رأَيتَهم صبحـــــاً حَسِبتَهمُ	**أُسْـدَ العَرينِ حَمَـــى أَشبالَها الغُرُفُ**
قد كنت في منظرٍ من ذا ومُستَمَعٍ	**يا عُتبَ لولا سَفاهُ الرَّأي والسَّـــرَفُ**
فاليوم يُقـــرَع منك السِّنُّ عن ندمٍ	**ما للمبارِز إلا العَجْز والنَّصَـــفُ**[2]

إنَّ الهجاء بارز في السياق النصي، يتضافر مع حالة المفارقة الضدية، إذ يميل الشاعر إلى رصد ما يبلور خاصية الهجاء، وعدم ترك ما يدلُّ على شيء حميد في صفات المقصود بالهجاء، فيصف حالة الضعف والعجز، بقوله: (قد كنت في

---

(١) م. ن/ ٥٨.

(*) جعدة بن هبيرة المخزومي هو بطل من قادة جيش العراق ابن اخت الإمام علي (عليه السلام) وظّفه الشاعر في النص كرمز للإقدام والثبات.

(٢) وقعة صفين: ٤٦٥/٧-٤٦٦. شاوٍ: الشواء، جحاجحة: السيد أو الشريف، الصلف: ظلت تنظر، الرهط: الأهل أو العشيرة.

منظر من ذا ومستمعٍ يا عتب لولا سفاه الرأي والسرف)، وقوله: (ما للمبارز إلا العجز والنصف) أي أنه يوجّه لومه وعتبه للآخر المهجو الذي اختار هذا الطريق الذي لم يؤمنه من أن يكون معرضاً للهجاء والعتب، إذ إنَّ الضدية تُعلي من أهمية الصورة التي يظهرها الشاعر على أنها قبيحة، وهذا ما يجعل علاقة الأنا الشاعرة بالآخر محمولة على الشكوى بواسطة صور الهجاء، وهو ما يجعل صورة الأنا في الهجاء قائمة على أنَّ هناك أذى من الآخر "وقد تكون الأنا معبّرة عن حجم الألم بداخلها وقسوتها وتدرك ذاتها وتشعر بأنيتها وتتعرّف عليه، فيما تقاسية من عذاب وحرمان وهجران الآخر"(١)، بمعنى أنَّ الهجاء يعكس ناحية التألم في محاولة (الأنا) التخلص من الصفات القميئة التي تكمن في شخص المهجو، "فالألم يتضمن ازدياد شحنة الطاقة النفسية بتصريف الدافع المكبوت، فهو يبدي قوة دافعة من دون أن يلحظ الأنا ما في ذلك من إلزام"(٢). في قول الشاعر: (ما للمبارِز إلا العَجْز والنَّصَفُ) ما يولّد صورة الضعف الراسخة في الهجاء مقابل القوة والبطولة في المدح، وهو ما يوسّع دائرة التلقي عبر اتساع التوظيف الضدي، فـ "تولّد الثنائيات الضدية فضاء مائزاً للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، فعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص، وتعدد إمكانات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكّل عالمًا من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، وتوافر الثنائيات الضدية في النص الأدبي دليل الانسجام لإيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور"(٣).

(١) الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى، عبد الله الأسمري، رسالة ماجستير، ٢٠١٤م/ ٥٥.

(٢) م. ن/ ١١٩.

(٣) مصطلح الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مجلد (١)، العدد (١)، ٢٠١٢م/ ١٦١.

ومن الهجاء المفعّل بالثنائيات الضدية الذي يصدر عن نفس مكتظة، ما جاء في قول أبي الطفيل الكناني(*) [من الطويل]:

أَيشتمني عَمرو ومَرْوانُ ضَلَّةً ... بحُكمِ ابنِ هندٍ والشقيُّ سعيدُ
وحولَ ابن هند شائِعُون كأَنَّهم ... إذا ما استقاموا في الحديثِ قرودُ
يَعَضُّون من غيظٍ عَلَيَّ أكفَّهم ... وذلك غمٌّ لا أَجَبُّ شديدُ
وما سبَّني إلَّا ابنُ هندٍ وإنَّني ... لِتلك التي يَشْجَى بها لرَصُودُ
وما بلَّغت أَيّامُ صِفّين نفسَه ... تراقِيَه والشَّامتون شهودُ
وطارت لعمرو في الفِجاجِ شَظِيّةٌ ... ومَروانُ من وَقْعِ الرِّماح يحيدُ(١)

يكشف النص عن الحالة النفسية المتأزمة التي يصدر عنها الشاعر حين تلقيه خبر الشتم والإهانة، فيدلي بالانعكاسات الشعورية التي يمكن أن تظهر في نص الهجاء عبر استنكاره بداية في قوله: (أيشتمني)، فيذهب إلى تصويرهم بصفات مستقبحة (قرود، يعضّون)، فلا يترك الشاعر مجالاً للتحقير، إلا وسعى الى عرضه بما يشكّل فنية الضد مقابل الضد، فتشكّل صورة الهجاء نقيضاً للمدح والفخر، "والثنائيات الضدية موجودة منذ الأزل، فالشر لا يناقض في جوهره الخير، ولكنه متمم له، ولازم لوجوده، فلا تظهر الفضيلة إلا باقترانها بالضد، ولا معنى للكرم من غير اقترانه بالضد، فلا بدَّ لكل شيء من ضد يميزه"(٢).

(*) ابي الطفيل الكناني: عامر بن واثلة الكناني (ت١٠٠هـ) شاعر فصيح وفارس شجاع من أعيان الكوفة، ويعد أخر من مات من الصحابة وشهدوا معارك أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) كلها كصفين والجمل.

(١) وقعة صفين: ٣١٣/١. الرصود: تأتي من الجذر (ر. ص. د) تدور حول المراقبة، الانتظار والاعداد.

(٢) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)/ ١٠.

ولتلقي خبر الشتم ما عزّز في نفس الشاعر مظاهر الحقد كافة تجاه الآخر، إذ إنَّ الألم إحساس يُحاصر الأنا ويدفعها إلى محاولة التخلص منه، وقد يكون البوح أحد هذه الوسائل، وتفسير ذلك؛ لأنَّ "الإحساسات المؤلمة تنزع نحو التغيير والتفريغ، وهذا هو السبب الذي من أجله نفسّر الألم على أنه يتضمن ازدياد شحنة الطاقة النفسية بتصرّف الدافع المكبوت، فهو يبدي قوة دافعة بدون أن يلحظ الأنا ما في ذلك من إلزام"(١)، وقد نجد تقاطعاً بين الهجاء والشكوى بحال من الأحوال، ومن ذلك ما يظهره التضاد في الصفات المتنافرة التي تظهر ما يكون عليه القوم في مقابل القوم الآخر، ومنه ما جاء في كتاب جرير بن عبد الله البجلي(*) إلى شرحبيل منادياً وقاصداً الإشارة إلى سوء ما يتبعه مخاطبه، إذ قال: [من الطويل]:

شُرَحْبيل يا ابن السِّمط لا تَتبع الهوى ... فما لك في الدنيا من الدِّين من بَدَلْ
وقل لابن حربٍ مالك اليوم حرمةٌ ... تروم بها ما رمتِ، فاقطَعْ له الأَملْ
شُرَحْبيل إن الحقَّ قد جَدَّ جِدُّهُ ... وإنَّك مأمونُ الأَديم من النَّغَلْ
فأَرْوِدْ ولا تفرُط بشيءٍ نخافُه ... عليك، ولا تعجَل فلا خَير في العجلْ
ولا تك كالمجْرِي إلى شرِّ غايةٍ ... فقد خُرق السِّربالُ واستنوَقَ الجملْ
وقال ابنُ هندٍ في عليٍّ عضيهَةً ... ولله في صدر ابنَ أبي طالبٍ أَجَلْ
وما لعليٍّ في ابن عفَّانَ سقطةٌ ... بأَمرٍ، ولا جَلْبٌ عليه، ولا قَتَلْ
وما كان إلا لازماً قعرَ بيته ... إلى أَن أَتى عثمانَ في بيته الأَجلْ
فمن قال قولاً غير هذا فحسبُه ... من الزُّور والبهتان قولُ الذي احتملْ(2)

(١) حوار من الذات، محمد بلقاسم خمار، اتحاد الكتاب العرب، جامعة ميشيغان، ٢٠٠٠م/ ٦٨.

(*) جرير بن عبد الله البجلي: هو صحابي جليل وقائد عسكري بارز، عُرف بجماله وهيبته حتى لقبه عمر بن الخطاب (يوسف هذه الأمة).

(٢) وقعة صفين: ١/٤٨-٤٩. الإرواد: الإمهال، عضيهة: الكذب والبهتان.

إنَّ التوجّه المباشر في قول جرير يكشف عن سمة التضاد في خصال الآخر الذي يراه قد خرج عن الطريق القويمة الجادة، فيمزج في كلامه بين هجاء واضح وبين إشادة بالطرف الأول الذي يمدح خصاله فيما يقصده في المسار الذي سار عليه أهل التقوى، ولا سيما ما يظهر في قوله قاصداً إياه: (شرحبيل يا ابن السمط لا تتبع الهوى)، فيذهب إلى نصحه وإرشاده و تقريعه في الوقت نفسه (ولا تك كالمجرى إلى شر غاية)، فيشرح حقيقة الأمور الحاصلة ويدحض كل رأي كاذب قد انخدع به مخاطبه، فيوجّه اللوم والعتب الممزوج بنفحة الهجاء لما آلت إليه نفس مقصودة في الخطاب الموجّه له نصاً، فتظهر بنية التضاد بما يخلق المفارقة بين وهم الادعاء وحقيقة ما يكون عليه الأمر في ذلك (وما لعلي في ابن عفان سقطة)، (فمن قال قولا غير هذا فحسبه من الزور والبهتان)، فيجعل ارتباط مخاطبه بالجهل في النقيض بما يجب أن يكون عليه من التحكيم والعقل والفصل في الأمور التي لا يمكن أن تخفى على أحد، وعليه فإنَّ الهجاء قد يشكّل عند المتلقي نوعًا من الخوف وتقبّل النصيحة من خلال التذكّر ومراجعة كل نصيحة مقدمة كما يظهرها سياق التعبير في نص الشاعر، فالمقصود من الهجاء ليس مرتبطاً في كل المناسبات بالوقوف على صفات المهجو.

وهذا ما يتقاطع مع مساحة الدلالة في الهجاء، "وليس الهجاء دليلاً على إساءة المهجو ولا صدق الشاعر فيما رماه به، فما كل مذموم بذميم، ولا كل ملوم بمليم، وقد يُهجى الإنسان بهتاناً وظلماً، أو تقرّباً إلى عدو أو عبثاً، أو إرهاباً لمن يخشى الشاعر سطوته فيجبن عن هجائه"(١).

(١) التذكرة الحمدونية، ابن حمدون (ت٥٦٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، ط١، دار صادر، بيروت–لبنان، ١٩٩٦م: ٩٢/٥.

ويظهر في السياق النصي عند جرير أنَّ الهجاء في جانب التذكير وإعادته إلى جادة الصواب لإعمال التفكير عند المقصود في خطابه.

ومن الهجاء ما قد يكون غير مباشر لكنه استعان بالثنائيات الضدية في القول الشعري كما في قول السَّكوني(*) الذي كتبه إلى الأشعث: [من الخفيف]:

أَبلـــغ الأَشْعثَ المعصَّب بالتـــاج ... غلاماً حتَّى عـــــــــلاه القتيرُ
يا ابن آل المُـــــرار من قِبَل الأُمِّ ... وقيـــسٌ أَبـــــوه غيثٌ مطيرُ
قـــد يصيب الضعيفُ ما أَمر اللهُ ... ويُخطِي المـــدرَّب النِّحـــريرُ
قد أَتَـــــى قبلك الرَّســولُ جريراً ... فتلقَّاه بالسُّـــــرور جريـــرُ
وله الفضلُ في الجهاد وفي الهِجْر ... والدِّينِ كـــلُّ ذاكَ كثيـــــرُ
إِن يَكـــــنْ حظُّك الذي أَنت فيه ... فحقيرٌ من الحظـوظ صغيـــرُ

****

وأقبَـــــــل اليومَ ما يقولُ عليٌّ ... ليس فيما يقـــوله تخييـــرُ
واقبَل البيعـــة التـي ليس للناسِ ... سواهـــا مـــن أَمرهم قِطْمِيرُ
عَمْـــرَكَ اليـــومَ قد تركتَ عليًّا ... هل لـه في الذي كرهتَ نظيرُ؟(١)

تظهر هذه الصورة العتب الذي يأخذ منحى الهجاء الذي يظهر في تعزيز التطلع إلى حقيقة الأحداث الجارية، ولا سيما ما يظهر في النداء (يا ابن آل المرار من قبل الأم وقيس أبوه غيث مطير)، ليأتي إلى ذكر ما يتعلق بإرسال الرسول (قد أتى قبلك الرسول جريرا)، إذ يوجّه القصد في قوله متحدثاً عن حظ المقصود في خطابه، (فحقير من الحظوظ صغير) مستفهمًا عن السلوك الذي

(*) السكوني: الحارث بن شمر السكوني الكوفي ينتمي إلى بني سكون، من قبيلة كندة القحطانية، كان من وجهاء قومه ومن شـــيعة علي بن ابي طالب (عليه السلام) المؤيدين له في جبهة العراق، عُرف بمواقف حجاجه وشعره الحماسي في التحريض والدفاع عن البيعة.

(١) وقعة صفين: ١/٢٢-٢٣. التحرير: الحاذق والمتبحر في العلم أو الصنعة، قطمير: اللفافة الرقيقة التي تعطي نواة التمر ويضرب بها المثل للشيء الحقير والتافه.

انتهجه في قوله: (هل له في الذي كرهت نظير؟) وهذا الكلام مرسل إلى الأشعث وفيه استفهام استنكاري لما كان يجري، وعليه نجد رسالة الأشعث تأتي في مدح المبعثون الذي أُرسل إلى الإمام (عليه السلام) في قول الأشعث: [من المتقارب]:

أَتانا الرَّسولُ رسولُ علـــــــيٍّ ... فسُـــــرَّ بمَقْدَمِـــــه المسلمونا
رسولُ الوصيِّ وصيِّ النبـــــيّ ... له الفضلُ والسَّبقُ فـــي المؤمنينا
بما نَصَحَ اللهَ والمصطفـــــــى ... رسولَ الإله النبـــــــيَّ الأَمينا
وكم بطلٍ ماجدٍ قـــــــد أَذاقَ ... منيَّـــةَ حتفٍ، مـــــن الكافرينا
وكم فارسٍ كان سالَ النِّـــــزالَ ... فآب إلى النار فـــــــي الآئبينا
فـــــذاك عليٌّ إمامُ الهـــدى ... وغيـــثُ البـــــريَّة والمقْحَمِينا
أَجاب الســـؤال بنصـحٍ ونَصْرٍ ... وخالـــــصِ وُدٍّ على العالَمينا[1]

إنَّ لخاصية المدح ما يدفع المتلقي إلى البحث عن الأسباب والنتائج التي أدت إلى استحقاق المدح في المناسبة التي يبني عليها الشاعر قصيدته، أي أنَّ الأشعث قد جعل هذه القصيدة قابلة لدحض كل من يشك بأحقية النصر المؤزر الذي كان لأهل الحق، مركزًا على الفضل الذي كان رسولًا للإمام علي (عليه السلام)، بقوله: (أتانا الرسول رسول علي، رسول الوصي، بما نصح الله والمصطفى)؛ ليبيّن نهج الحق الذي سار عليه هؤلاء، ويرد على ما جاء في لومه من الشعراء على اختياراته، فيهم عبر الصورة الوصفية في استحضار الذاكرة (وكم بطل ماجد قد أذاق، وكم فارس) مذكرًا بالأحداث الواقعة التي لا يمكن نكران حقيقتها؛ ليصل إلى غايته في المدح (فذاك علي إمام الهدى وغيث البرية والمقحمينا).

(١) ينظر: وقعة صفين: ١/٢٣-٢٤. الآئبينا: الراجعون أو العائدون، المقحم: الشخص المورط أي أدخل في غير حمله.

وكثيـرًا مـا نجـد الهجـاء فـي أشـعار وقعـة صـفين يتصـل بـاللوم والعتـب لادّعـاء الحقـائق وعـدم أحقيتهـا، فينطلـق الشـاعر شـارحًا لكـل شـيء، موجهـاً بطريقـة الهجـاء اللـوم والشـكوى بمـا ضـاقت بـه الأنفـس جـرّاء الأفعـال، ومنـه مـا جـاء فـي قـول عبـد الله بـن عمرو(*): [من الطويل]:

معاوي إنَّ الحـــق أبلج واضـــح ... وليس بما ربصـــت أنت ولا عمرو
نصبتَ ابنَ عفَّانٍ لنا اليـــومَ خُدْعَةً ... كما نَصَبَ الشيخـانِ إذ زُخْرِف الأَمر
فهذا كهذاك البَـــــلا حَذْوَ نَعلِـــه ... سواءً كرَقراقٍ يُغَرُّ بـــــــه السَّفْرُ
رميتم عليَّاً بالـــــذي لا يضـــــرُّه ... وإن عظمت فيه المكيـــدةُ والمكرُ
وما ذنبُـــــه أَن نالَ عثمانَ معشرٌ ... أَتوه من الأَحياءِ يجمعهـــــم مِصرُ
فصـــــــار إليه المسلمون ببيْتـه ... عَلانيةً ما كـــــان فيها لهمْ قسرُ
فبايعـــــــــه الشَّيخان ثـم تحمَّـلَا ... إلى العُمـــرة العظمى وباطنُها الغدرُ
فكان الذي قـــد كان ممَّا اقتصاصُـه ... رجيـــــــعٌ فياللهِ ما أَحدثَ الدهـرُ
فما أنتما والنصـــــــر منا وأنتما ... بعيثا حـــــروب ما يبوخ لها الجمر
ومـــــــا أَنتما لله درُّ أَبيكمـــــــا ... وذِكرَكُما الشُّورى وقد فَلَجَ الفجرُ(١)

إنَّ خطـاب الشـاعر فيـه تقريـع ولـوم وهجـاء كمـا يظهـر فـي بدايـة قولـه: (معـاوي إنَّ الحـق أبلـج واضـح) بمـا يخلـق لـدى المخاطـب ضـرورة التـذكر والتفكيـر، بمـا كـان واضـحاً ومقـرّاً للنفـوس، فيـذهب فـي ظـل ذلـك إلـى توصـيف سـوء المـآل الـذي أدى بمخاطبـه (نصـبت ابـن عفـان – خدعـة)، وهـذا يظهـر سـوء الأخـلاق عبـر الضـدية القائمـة. فالغـدر ضـد ونقـيض للوفـاء والأمانـة،

(*) عبد الله بن عمرو: هو أحد شـعراء الأنصـار اهل المدينة المنورة الذين شـهدوا حرب صـفين في معسكر امير المؤمنين علي (عليه السلام)، شاعر حجازي غامض الهوية من مجاهدين صفين.

(١) وقعة صفين: ١/٦٣-٦٤. كرقراق: السراب الرجاف او اللامع، يبوخ: يقصد أو يفتر، فلج: انشقاق الفجر.

"ويستحق الهجاء من اتصف بسوء الخصال، واتسم بأخلاق الأرذال والأنذال، وجعل اللوم جلبابه وشعاره والبخل وطْأةُ ودثاره"(١)؛ ليصل الشاعر إلى دحض كل قول صادر عن هؤلاء الذين يمثلون صورة الغدر والخيانة، فيظهر لهم الصورة الحقيقية التي يحاولون طمسها (رميتم عليا...)، (وما ذنبه أن نال عثمان معشر) وهي صورة مفسّرة لمعنى الهجاء عبر التضاد القائم على المقابلة بين طرفين يصارع أحدهما الآخر، إذ يمثّل الطرف المقصود في خطابه في -بداية النص- صورة الغدر والادعاء والبهتان، وفي المقابل هناك من كان أهلاً للحق (رميتم عليا)، فيسهم التضاد في صورة الهجاء في المباينة واذكاء الصراع بين الأطراف المتقابلة والمتناقضة بعضها لبعض الآخر، "وكثيراً ما نجد استعمال الشعراء لمعاني الهجاء التي تعتمد على السخرية، ورسم الشخصية بصورة هزلية، والنيل منه بضروب من التعريض المقذع الماجن، الذي ينطوي على ألفاظ جنسية أو تتناول الأعراض وتكشف العورات"(٢).

وهذا كله يعمّق ماهية التضاد في المقابلة بين طرفين، "فالتضاد يُقصد به أن تؤدّي اللفظة الواحدة معنيين مختلفين متضادين تنبئ كل لفظة عن المعنى الذي تحتها وتدل عليه وتوضح تأويله"(٣).

---

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، (د. ط)، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة- مصر، (د. ت): ٢٦٧/٣.

(٢) الأدب في العصر المملوكي، محمد زغلول سلام، ط١، دار المعارف، القاهرة – مصر، (د. ت)/ ٣٩.

(٣) كتاب الأضداد، أبو حاتم السجستاني، تح: محمد عودة أبو جري، (د. ط)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة-مصر، ١٩٩١م/ ٧٥.

إذ يؤكد انتفاء كل ما يدعونه في النفي الحاصل في قوله: (فما أنتما والنصر منا وأنتما بعيثا حروب) أي ما يوجّه التقليل من أهمية المقصودين في نصه بما يُلفت إلى أنَّ انتفاء كل صفة حميدة ترتكز على رجاحة ما يقولانه وصوابه وما يظهرانه في سبيل ذلك.

ومنه ما جاء في قول النجاشي من توجيه وتقريع، وهو أقرب إلى الوعظ والإرشاد: [من الخفيف]:

إنَّ شَتمَ الكريمِ يا عُتْبَ خطْبٌ ... فاعلمَنْهُ من الخطوب عظيمُ

أُمُّه أُمُّ هانئٍ وأَبوهُ ... من معدٍّ ومن لؤَيٍّ صميمُ

ذاك منها هبيرةُ بن أَبي وهْ ... بٍ أَقرَّتْ بفضْلهِ مخزومُ

كان في حَربكمْ يُعَدُّ بأَلفٍ ... حينَ تلقَى بها القُرومَ القُرومُ

وابنه جعدة الخليفة منه ... هكذا يخلُف الفروعَ الأَرومُ

كلُّ شيءٍ تريدُه فهو فيه ... حَسَبٌ ثاقبٌ ودينٌ قويمُ

وخطيبٌ إذا تمعَّرت الأَو ... جُهُ يشْجَى به الأَلَدُّ الخصيمُ

****

حاملٌ للعظيمِ في طلب الحَمْ ... دِ إذا أَعظَمَ الصَّغيرَ اللئيمُ[1]

إنَّ صوت الشاعر عبر اللوم والعتب الممزوج بالهجاء يُعلي من المعنى الدلالي للتضاد القائم، ففي قوله (شتم الكريم)، ما يفتح المجال واسعًا لتلقي هذه الصورة المفارقة، فكيف يشتم الكريم؟ إنَّ هذا نوع من التوجيه والتقريع والتذكير بما هو سائد، إذ يعرض الشاعر لنسب من تعرّض للشتم وهو أهل لفعل الخير، فيستنكر على الآخر فعله ذلك، فيذهب إلى تعداد مناقب الآخر (حسبٌ ثاقبٌ، ودينٌ قويم، وخطيبٌ، حامل للعظيم)، فتظهر بنية التضاد في قوله: للإشارة بما

(١) وقعة صفين: ٤٦٥/٧. القروم: فحل الإبل المكرم، الأروم: الجذر أو الحسب، تمعرت: أي تغير لونه.

هو عليه الآخر: (حامل للعظيم إذا أعظمَ الصغيرَ اللئيمُ)، فتأتي صورة الضد (العظيم) في المقابل من صورة (الصغير اللئيم)، وما ذلك إلا لتقرير العودة عن تصرّف الطرف الأول في إزاء الآخر، ومن تضافر التواشج بين الهجاء الموجّه بشكل مباشر عبر رصد سلسلة الأفعال وتجسيد المدح للطرف الآخر ما جاء في قول النجاشي في قصيدة تظهر ردّه على معاوية في قوله: [من المتقارب]:

دعْـــنَ يا معاويَ ما لن يكونا ... فقـــد حقَّــق اللهُ ما تحذَرونا
أَتاكـــــم عليٌّ بأهلِ الحجاز ... وأَهـــلِ العــراق فما تصنعونا
على كـــلِّ جَـــرداء خَيفَانةٍ ... وأَشْعـــــثَ نَهْدٍ يسُرُّ العيونا
عليها فـــوارسُ مخشيَّـــة ... كأُسْدِ العـــرينِ حَمَين العَرينا
يرونَ الطِّعان خِلال العَجَـــاجِ ... وضَــربَ الفوارس في النَّقْع دِينا
همُ هزموا الجمعَ جمعَ الزُّبيـــرِ ... وطلحـــــــةَ والمَعشَرِ الناكثينا
وقالوا يميناً على حَلْفـــــــةٍ ... لَنُهـــدي إلى الشَّام حرباً زَبُونا
تُشيب النَّواصـــيَ قبل المشيب ... وتُلقـــي الحواملُ منها الْجَنينا[1]

تطالعنا هذه الصورة في قول النجاشي بما يلفت إلى أنه أراد التقريع والهجاء والتذكير والمدح من ناحية أخرى، ففي قوله: (دعْـــنَ يا معاويَ، أتاكم عليٌّ بأهلِ الحجاز) مذكّراً بما لاقاه الحضم في سبيل الفتنة والادّعاء، وما لاقوه في نصرة القوم الآمن، فيظهر الشاعر في هذا النوع من التشكيل مفسراً عبر التضاد المعنوي بين فكرتي الهجاء والمديح، ذلك أنَّ المعنيين يفسّران حقيقة المناسبة الكلامية التي بنيت عليه القصيدة لرصد حالتي التناقض بين كل طرف فيما نشأ عليه في تفاوت واضح ولاسيما ما يظهر في مركزية القول: (هم هزموا الجمعَ جمعَ الزُّبير وطلحةَ والمَعشَرِ

(١) وقعة صفين: ١/٥٨-٥٩. نهد: الفرس الضخم، الناكثينا: نقض العهد والميثاق، النواصي: مقدمة الرأس.

الناكثينا) بما يعكس التناقض والضدية فيما نشأ عليها خصال الخصم في اتجاه الأطرف، فالذي يستحق الهجاء يظهر نقيضاً ومضاداً لمن استحق المديح في ذلك، فإذا كان المدح "سبيل الشاعر إذا مدح أن يسلك الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز الطويل"(١).

فإنَّ الهجاء واحد من الأغراض التي تظهر "فضل المرء عن مجموع الخلق الحي الذي يؤلف قومية الجماعة، وقد يتناول ذكر مساوئ الخير وسلبياته، فهو يعبّر عن سخط الشاعر واشمئزازه من أحدهم"(٢).

ومن جمالية التعالق بين غرضي المدح و الهجاء، ما جاء مفسراً في قول النجاشي يظهر أبا عمرة بن عمرو بن محصن(*) باكياً، أظهر حالتي التناقض بين المدح والهجاء، أي مدح الشخص الذي يبكيه وهجاء من ارتكب هذا الفعل، إذ قال: [من الطويل]

لَنِعم فَتَى الحيَّينِ عمروُ بن مِحْصَنٍ ... إذا صائح الحـــــيّ المَصبَّحِ ثَوَّبَا

إذا الخيـــل جَالَتْ، بينها قِصَدُ القنَا ... يُثْرْنَ عَجاجاً ساطعـــــاً متنصِّبَا

لقد فُجـــــع الأَنصارُ طُـرّا بسيّدٍ ... أَخي ثقةٍ فـــــي الصَّالحين مجرَّبا

فيارُبَّ خيـــــر قَد أَفَدْتَ وجَفنـةٍ ... ملأْتَ وقِرْنٍ قـــــد تَركتَ مخيَّبا

ويا رب خَصْمٍ قـــــد رددتَ بغيظِه ... فآب ذليلاً بعـــــد ما كان مُغْضَبا

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد [ت١٣٩٢هـ]، ط٥، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ١٩٨١م: ١٢٨/٢.

(٢) المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م: ٨٧٢/١.

(*) هو بشير بن عمرو بن محصن الأنصاري، قيل اسمه بشرو وقيل بشر، وكان زوج بنت عم النبي (ﷺ) المقوم بن عبد المطلب. ينظر: قسم الكنى من الإصابة/ ٨٠٥.

ورايةِ مَجْدٍ قـــــــد حَملتَ وغَزوةٍ شهدتَ إذا النِّكْسُ الجبـــــانَ تهيَّبا
حووطا علـــــى جُلِّ العشيرةِ ماجداً ولمْ يك فـــــي الأَنصار نِكْساً مؤنَّبَا
طويلَ عمـــــــود المجد رحباً فِنـاؤُه خَصِيباً إذا ما رائد الحـــــــيّ أَجْدبا
عظيمَ رمـــــــاد النَّارِ لمْ يَـكُ فاحشاً ولا فَشِـــــــــــلا يومَ القِتـال مغلَّبـا
وكنتَ ربيعاً ينفـــــــعُ النَّـاسَ سَيبُه وسيفاً جُـــــــرازاً باتِكَ الحدِّ مِقْضَبَا
فمـــــــــــن يكُ مسروراً بقتل ابن مِحْصنٍ فعاشَ شقيَّـــــــا ثم مـاتَ معذَّبـا[1]

يظهـر النجاشـي فـي هـذه الصـورة الوصـفية، بمـا يضـعنا فـي صـدد المقابلـة بـين صـورتي (المـدح، الهجـاء)، أي أنَّ الشـاعر يقصـد إلـى توسـيع بُعـد هـذه الصـورة عبـر الابتـداء بتجسـيد حالـة الحـزن (لـنعم فتـى الحيـين)، فيجعـل مـن الصـورة المدحيـة مقدمـة افتتاحيـة لمـا سـيأتي عليـه مـن اللـوم والعتـب فيمـا يظهـر ناحيـة الهجـاء، ولا سـيما مـا يظهـر فـي قولـه: (فمـن يـك مسـرورا بقتـل ابـن محصـن فعـاش شـقيا ثـم مـات معذبـا)، ويـأتي بعـد ذلـك إلـى ذكـر الأفعـال التـي تشـكّل التنـاقض ومظـاهر الصـراع بـين الحـق والباطـل، مازجـاً بـين المـدح مـن جهـة والهجـاء مـن ناحيـة أخـرى، "فالـذم نقـيض الحمـد وهمـا يـدلان علـى الفعـل، والهجـو نقـيض المـدح، وهمـا يـدلان علـى الفعـل والصـفة كهجـوك الإنسـان بالبخل، وقبح الوجه.."[2].

يتضـح أن ثنائيـة المـدح والهجـاء فـي الشـعر السياسـي والقبلـي القـديم لـم تكـن مجـرد غرضـين منفصـلين، بـل شـكلت أداة اسـلوبية قائمـة علـى جماليـة التضـاد

(١) وقعة صفين: ٦/٣٥٧-٣٥٨. النكس: العاجز أو الضعيف، جرازًا: السيف القاطع.
(٢) الفروق اللغوية، أبو هلال العسـكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد سـليم، (د. ط)، دار العلم والثقافة، القاهرة-مصر، (د. ت)/ ٥٢.

والمقابلة، لقد استطاع الشاعر توظيف الألفاظ المتضادة والمفارقات الدلالية لتعميق الصراع بين قيم الحق والباطل والوفاء والغدر، فالمدح يرتفع بذكر المناقب والالفاظ الجزلة النقية البعيدة عن المبتذل، بينما يتكفل الهجاء بتعرية الخصم. هذا الامتزاج والتواشج بين المدح والهجاء والعتب لم يخدم فقط الموقف الحجاجي للشاعر، بل أضفى طريقة وجمالية خاصة على النص الشعري تجعله قادرًا على تجسيد المواقف الإنسانية والسياسية المعقدة ببراعة.

المبحث الثالث

الثنائيات الضدية في الأغراض الأخرى

يشكّل معنى الرثاء ما يتضافر مع فعالية كل طرف مضاد للآخر، "والرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام"(١)، فيقترن الرثاء "بتعداد مناقب الميت، وإظهار التفجع والتلهف عليه، واستعظام المصيبة فيه"(٢).

ذلك أنَّ الرثاء لا يخرج عن معنى بكاء الميت والتفجّع عليه وإظهار اللوعة لفراقه، كما أنَّ للرثاء ذلك التحديد الخاص من المنظور الأدبي، "فهو الشعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن الحزن واللوعة التي تنتابه لغياب عزيز مُفجع بفقده من خلال تعداد مناقبه والإشادة بمآثره والتوجّع عليه، وتتردّد في الرثاء صولة الموت وسلطان الفناء ويتضمن أبياتاً حكمية تدعو إلى الاعتبار والزهد"(٣)، فقد شكّل الرثاء بأنواعه مادة مهمة في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى يومنا الحاضر، إلا أنَّ رثاء الذات كانت له خصوصية عند الشعراء؛ لأنه موجّه إلى خطاب النفس أو الذات الشاعرة، فكيف لشاعر أن يرثي ذاته، إذ تكمن البراعة والقدرة الفنية في تصوير ملاحم الرثاء للذات حينها.

فقد عُرف رثاء الذات منذ العصر الجاهلي، وينماز هذا الفن على قلّة ما وصل منه بأنه من أكثر الفنون الرثائية تعبيراً عمّن يرى نفسه قد فارق الدنيا، ذلك أنَّ الرثاء إذا كان صادقاً يستطيع أن ينقل العاطفة بصدق إلى المتلقي.

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ١٢٠.

(٢) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي (ت١٣٦٢هـ)، ط٣، مؤسسة المعارف، بيروت-لبنان، (د. ت): ٣٤٣/٢.

(٣) تاريخ الأدب العربي، جعفر الحسيني الشيرازي، (د. ط)، الدار الإسلامية، بغداد، (د. ت)/ ٦٨.

وإذا كان الرثاء من الأغراض الشعرية البارزة في الشعر العربي؛ لأنه يتصل بالمشاعر الإنسانية، ولأنَّ العاطفة فيه في أصدق حالاتها، إذ يعدُّ الرثاء ضرباً من المديح إلا أنه يُقال في الميت "من تمام الوفاء أن يعلو على المدح الرثاء"(١).

وقد يكون الرثاء مدحيًا يظهر تضافرًا لفني الرثاء والمدح عبر فكرة التضاد، ومنه رثاء كعب بن جعيل(*) لعبيد الله بن عمر، إذ قال: [من الطويل]:

أَلا إنما تبكي العيونُ لفارسٍ ... بصفّين أَجْلَت خيلُه وهو واقفُ

تبدَّل من أَسماءَ أسيافَ وائلٍ ... وأَيُّ فتى لو أَخطأَتْهُ المتَالفُ

تركن عُبيد الله بالقاع مُسلَمًا ... يمجُّ دِماهُ والعروقُ نوازف

ينوءُ وتغشاهُ شآبيبُ من دم ... كما لاح في جيب القميص الكفائفُ

دعاهنَّ فاستسمعْنَ من أَين صوتُه ... وأَقبلْن شتَّى والعيونُ ذوارفُ

وقد صبرتْ حولَ ابن عمّ محمدٍ ... لدى الموت شهباءُ المناكب شارفُ

فما برحوا حتى رأَى الله صَبرَهمْ ... وحتى أُتيحت بالأَكفِّ المصاحفُ

جزى الله قَتلانا بصفّين خيرَ ما ... جَزاهُ عباداً غادرتها المواقفُ(٢)

---

(١) الأغاني، أبي فرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، تح: د. حسين عباس، ط١، دار صادر، بيروت–لبنان، ٢٠٢٠م: ٢٤/١٢.

(*) كعب بن جعيل الثعلبي: شاعر مخضرم عدّ لسان أهل الشام والشاعر الرسمي لمعاوية بن ابي سفيان في معركة صفين تميز بشعره الحماسي والتوثيقي للمعارك، هو الذي اكتشف موهبة الشاعر الكبير الأخطل وقدمه لقومه.

(٢) وقعة صفين: ٢٩٨/٥–٢٩٩.

يندرج الرثاء في النص السابق بما يشكّل ملامح الرثاء المدحي، "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدلُّ على إنه لهالك كان وتولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك"(١).

إذ يشكّل ملمح الرثاء بما يضفي أهمية الحزن والانفعال العاطفي في قول الشاعر: (ألا إنما تبكي العيونُ لفارسٍ)، وكأنَّ الشاعر يجعل من هذه الصورة ما يتصل بالمديح؛ للحصول على عطايا المرثي، فهو يتناسب مع مكانة هؤلاء ومع ما يؤمل منهم، إذ توافّر صورة التضاد في قول الشاعر في تحفيز معنى الموت الملازم لحالة الرثاء للفقيد، "والرثاء هو تعداد الخصال وإزجاء الثناء وتنويه وإشادة بشخصية لامعة أو عزيز ذي منزلة من عشيرته أو مجتمعه"(٢)، فالموت فاجعة تنوء بها النفوس على مر العصور.

جاء في رثاء معاوية لعثمان (رضي الله عنه) في قوله: [من الطويل]

أتانيَ أمرٌ فيه للنفس غُمّةٌ ... وفيه بكاءٌ للعيون طويلُ
وفيه فناءٌ شامل وخَزايةٌ ... وفيه اجتداعٌ للأُنوف أَصيلُ
مُصابُ أَميرِ المؤمنين وهَدَّةٌ ... تكاد لها صُمُّ الجبالِ تزولُ
فللّه عيناً من رأَى مثلَ هالكٍ ... أُصيب بلا ذنبٍ وذاكَ جليلُ
تداعت عليه بالمدينةِ عصبةٌ ... فريقان منها قاتل وخذولُ
سأَنْعَى أَبا عمرو بِكُلِّ مثقَّفٍ ... وبيض لها في الدَّارِعِينَ صَليلُ
تركتك للقوم الذين هُم هُم ... شجاكَ فماذا بعد ذاكَ أقولُ
فلستُ مقيماً ما حييتُ ببلدة ... أَجرُّ بها ذيلي وأَنت قتيلُ(٣)

(١) في رياض الشعر العربي، عمر فاروق الطباع، (د. ط)، دار العلم، بيروت–لبنان، (د. ت)/ ٤٦.
(٢) شعر رثاء النفس حتى نهاية العصر العباسي، محمود عبد الله أبو الخير، ط١، دار جهينة، عمان–الأردن، ٢٠٠٦/ ٩٩.
(٣) وقعة صفين: ٧٩/٢. هدة: الصدمة أو الفاجعة، الدارعين: لا ينسي الدروع.

ظهرت صورة الرثاء في النص السابق حالة الفقد وتعداد الخصال التي تتوافر في الشخص المرثي، بما يشيع حالة من الأنفعال والتواتر العاطفي (للنفس غمة، بكاء العيون طويل)، فيعدّد ما يترتب على هلاك النفس من الفناء والانقضاء والمصاب الكبير، إذ تحضر الضدية في قوله: (ما حييت، وأنت قتيل) بما يوافّر المقابلة والضدية في اطّراد العلاقة القائمة في ظلال هذه الثنائية (الحياة الموت)، وهذا ما يتناسب مع الحضور الطاغ لمفردات الحزن والتعبير عن حجم الخسارة، فيُقرن الحياة بعدمها بعد رحيل من كان يعطيه الأمل والحياة، "وفي الرثاء تفيض عاطفة صادقة ولوعة حرّى وزفرات ملتهبة مع ما في معانيها وأفكارها من تأكيد على ما تقوم عليه المرثية في إيضاح لمعنى الفقد"(١)، بمعنى أَنَّ كل صورة تنفتح على الضدية في مجال الرثاء تكشف عن التضاد الشعوري الذي ينقله المتكلم في رثائه ونعيه، "فالرثاء باب فسيح الرحاب، والنوادي، فصيح اللسان في إجابة المنادي، ذي القلب الصاعدي، متباين الأسلوب، مختلف الأطراف، متباعد الشعوب، كما أنَّ التضاد بين الحياة والموت يفسّر ما يدخل في تحقيق فاعلية النص في مجال الرثاء الأقرب إلى المدح، "فالتضاد وسيلة تكتيكية في بناء القصيدة، إذ إنَّ الشاعر مضطر إلى محاكاة التوتر النفسي للإنسان ككائن حي غير مستقر السلوك، وبواسطة التضاد يوقد الشاعر التوهّم الشعوري والعاطفي في الكلمات"(٢).

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري (ت٧٣٣هـ)، تحقيق: يحيى الشامي، (د. ط)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ١٦٠.

(٢) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م/ ٤٩.

إنَّ للفائدة البلاغية التي نجدها في تعزيز أطراف التضاد ما يمكن أن توافّره الثنائيات الضدية في الربط بين مناسبة القصيدة وما يأتي تحتها، إذ إنَّ البنية الفكرية الأساسية للثنائية تدخل في رصد البواعث النفسية التي تظهر ذات الشاعر فيما يعتريها من ذكر ما يتعلق بأوصاف المرثي.

ومن الرثاء ما يدخل تحت إطار الرثاء العاطفي، وهو نوع من أنواع الرثاء التي تتماز بالصدق واللوعة وتنم عن الحسرة الشديدة والذهول إزاء هول الموت والجزع من خطبه، إذ يتناول الرثاء العاطفي جوانب عدة، "رثاء الأهل والأقارب ومن ينزل منزلهم والشعر العربي حافل بهذا الضرب، فنجد رثاء الأب والأخ والزوج والزوجة وغيرها"(١)، فكثيراً ما نجد في رثاء الأقارب ما يدخل في إطار الندب الذي يقوم على بكاء ذوي القربى، ويكون فيه التفجّع والألم والدموع الغزيرة، وهو أقوى أنواع الرثاء، لأنَّ الشاعر يبكي فيه نفسه أو جزء من كيانه، ومن أمثلة الرثاء العاطفي ما جاء في رثاء أُخت الأجلح بن منصور الكندي(*) حين أتاها مصابه، كما في قولها: [من الهزج]

أَلا فابكي أخَا ثِقةٍ ... فقد والله أُبْكِينَا
لقتل الماجد القَمقا ... مِ لا مِثلَ لهُ فِينا
أَتانا اليومَ مَقتلهُ ... فقد جُزَّت نَواصِينَا
كريمٌ ماجَدُ الجدَّي ... نِ يَشْفِي من أَعادِينَا(٢)

ترتسم صورة الرثاء عند الأقارب في بيان العاطفة، إذ تظهر القائلة في رثاء أخيها ما يقع في النفس من التوجّع والألم، إذ ترتسم صورة القتل في مقابل الظفر

(١) في رياض الشعر العربي/ ١٩١.

(*) الأجلح بن منصور الكندي: هو أحد الشخصيات التاريخية والفرسان الذين برزوا في سياق الحرب الأهلية في الإسلام وتحديدًا معركة صفين سنة (٣٧هـ) وينتمي الى قبيلة كندة هي واحدة من كبريات القبائل القحطانية اليمنية.

(٢) وقعة صفين: ١٧٨/٣. القمقام: السيد الشجاع، نواصينا: مقدم الرأس.

بالحياة فيما يوسّع دائرة الدلالة للشعور المتفاقم، بما يمكن أن تصدر عنه في قولها في هذه الأبيات، "وبما أنَّ هناك خوف من هاجس الموت الذي لا فرار منه، فهذا يعني أنَّ هناك نقيضاً آخر للموت والذي يتجلّى في صورة الحياة"(١)، ففي معرض الرثاء تظهر فنية التعبير في ضدية (الموت) في مقابل الحياة ما يظهر رغبة الشاعر في التركيز على التنافر بين أطراف هذه الثنائية، و"إنَّ الشاعر يبني من خلال الموت صلة جديدة، ويتوجّه إلى الموت دون حزن واقعي، فالحياة برمتها مواجهة كاملة بين الموت والحياة، والشاعر بذلك يبني حياة جديدة من خلال الموت، ويتوجّه إلى الموت بحزن أو بلا حزن"(٢).

ومنه ما جاء في رثاء نهشل بن حرى(*) لأخيه مالك مبدياً تأسّفه وحسرته على فقده [من الطويل]:

تطاول هذا الليـــلُ ما كاد ينجلـى ... كليلِ التّمامِ مـــــا يريدُ انصرامـا
فبتُّ لذِكـــــرَى مـالكٍ بكآبـــــةٍ ... أُؤرّقُ مـــــن بعد العِشَاءِ نياما
أَبَى جزَعِي فـــــي مالـكٍ غيرَ ذكره ... فلا تعذلينـــــي أَنْ جزِعتُ أُمـامـا
سأَبكِي أَخـي ما دامَ صوتُ حمامـةٍ ... يؤرّقُ مـــن وادى البِطاحِ حَماما
وأَبعثُ أَنواحـاً عليـــــــه بسُحْرةٍ ... وتذرف عيناىَ الدُّموعَ سِجامـا(٣)

(١) الموت بين الآلهة والبشـــر في الفكر العراقي، حكمت الأســـود، مجلة بين النهرين، العدد (٦٥)، ١٩٨٩م/ ٣٠.

(٢) الموت بين الآلهة والبشر في الفكر العراقي/ ٨٩.

(*) نهشـل بن حرى التميمي (ت٤٥هـ): هو شـاعر معروف من الشـعراء المخضـرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام وينتمي الى بيت عريق من بيوت السيادة والشرف والشعر في قبيلة بني تميم.

(٣) وقعة صفين: ٢٦٥/٤. انصراما: الذهاب أو الانقضاء، يؤرق: السهر.

تظهر الضدية في ما يقدمه القائل في رثاء أخيه، بما يُعلي من الطاقة الانفعالية المرافقة لمعنى الرثاء عند الأقارب، إذ إنه يشعر بوطأة الليل وبثقله على نفسه، فيظهر الليل مضادًا لليل الذي يوافّر مساحة للتأمّل والهدوء، بمعنى أنه يُشعر بتثاقل الهموم والأحزان، وإن كان التضاد يؤدي إلى تفسير المجاورة بين الليل والنهار، على أنَّ الليل يعقبه النهار، فإنَّ الضدية في النص توفر معنى مضاد له، إذ يشعر الراثي بثقل الليل وعدم انقضائه؛ لأنَّ الزمن هنا ليس زمنًا طبيعيًا، وإنما يدخل فيما يُسمّى بـ (الزمن النفسي) الذي لا يُقاس بالوقت، بل يعكس ما يعادل الشعور بالمرارة والألم وضيق دلالة الليل الرمزية.

من الأغراض الشعرية التي تظهر فيها فعّالية الثنائيات الضدية، ما يظهر في جمالية الضدية عبر الاتساع في الوصف، إذ يُعرّف الوصف بأنه "بيان الأمر باستيعاب أحواله وضروب نعوته الممثلة له، وأصوله الثلاثة، الأول: أن يكون الوصف حقيقياً بالموصوف مفرزاً عمّا سواه، والثاني: أن يكون ذو حلاوة ورونق، والثالث: أن يخرج فيه إلى حدود المبالغة والإسهاب"(١)، وأنَّ الوصف من الموضوعات الشعرية التي تظهر طبيعة الفطرة التي نشأ عليها العربي، "والوصف هو فطرة اللغة العربية وأصل طبيعتها الذي ركبت عليه خاصة في عصر مثل العصر الجاهلي بين بدو رحّل ليس لهم من الحضارة وميراثها إلا المنطق المبين واللفظ المصوّر الذي يصف الأشياء ماديها ومعنويتها ظاهرها وباطنها وهم يستودعون هذه الألفاظ ظلال نفوسهم وأحاسيسهم ومشاعرهم حتى إنَّ الكثير من مركبات ألفاظهم يعدُّ وصفاً لهذه المسميات"(٢)، فقد نجد اتساعاً هائلاً لمقتضى الوصف؛ لأنه عمود الشعر، بمعنى أنَّ فن الوصف هو"أول ما

(١) فن الوصف في الشعر الجاهلي، علي الخطيب، ط١، دار المصرية، القاهرة–مصر، ٢٠٠٤م/ ٩.
(٢) م. ن/ ١٩.

نطق به الشعراء، فالمدح وصف نبل الرجل وفضله والنسيب وصف النساء والحنين إليهنَّ والشوق إلى لقائهن، والرثاء هو وصف محاسن الميت وتصوير آثاره وأياديه والهجاء وصف سوءات المهجو، وهكذا نستطيع أن ندخل جميع فنون الشعر تحت الوصف، فهو على هذا الوضع كالدوحة المتلفة الأغصان الفارغة الأفنان المترامية الظلال"(١).

ومن الوصف ما يقع في إطار التجسيد لما هو ذاتي ووجداني، بمعنى إنَّ الوصف الذاتي فيه تصوير للموضوع من خلال نفسية الكاتب ومشاعره ورؤيته الذاتية، إذ يأخذ هذا الوصف ملامح الموصوف وصفاته، وتفاصيلها، إذ إنَّ "الشاعر الوصّاف يعبّر عن خلجات النفوس وخفقات القلوب، وومضات القلوب، وومضات العيون، وهو الخيال الغابر، ممّا لا تدركه إلا النفوس الجيّاشة بالشعور"(٢)، وكثيراً ما كان الوصف عند الشاعر تعبير عن "نشاط فني يُمثّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالاً لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع، وأيّا يكن شكله اللغوي، فهو يخضع لبنية أساس تتكون من تسمية وتوسعة لها تشمل خصائص الموصوف أو عناصره، ويمكن أن يمتد الوصف إلى مالا نهاية له بفضل عمليات وصفية"(٣).

ومن منطلق آخر فإنَّ الوصف يعدُّ من الأغراض التقليدية القديمة المتجددة إلى زمننا الحاضر؛ لأنَّ الوصف يُشكّل عماد الصورة الشعرية، ويعكس الفطرة الإنسانية؛ لأنه اقترن بأنه تلك الوسيلة المتطورة لنقل الأحاسيس والانطباعات. "

(١) الوصف الشعري العربي، عبد العظيم قناوي، (د. ط)، شركة ومكتبة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، مصر، (د. ت)/ ٤٤.

(٢) الوصف الشعري العربي/ ٤٨.

(٣) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م/ ٤٧٢.

فالشاعر الواصف واسع الخيال قادر على تصوير المحسوس إلى صورة حية، يظهر فيها إبداعه الناتج عن انفعالاته وتأثره بما حوله"(١).

وإذا كان تفسير اللجوء إلى الوصف بأنه: "جزء طبيعي من منطق الإنسان؛ لأنَّ النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما يكشف لها من الموجودات وما يكشف للموجودات منها، ولا يكون ذلك إلا بتمثيل الحقيقة، وتأديتها إلى التصوّر عن طريق السمع والبصر والفؤاد"(٢).

وقد يكون الوصف عند الشاعر من النوع النقلي أو المادي، ويفسّر في أنه نقل الكاتب لما تلتقطه حواسه نقلاً موضوعياً "يكشف البدائي العالم بالمقابلة والتشابه، لهذا فإنَّ الوصف النقلي هو المرحلة الأولى من مراجل الوصف، إذ يقصرهم الشاعر على اكتشاف التشابيه، التي تشخّص بين مشهدين مختلفين..."(٣).

ومن جمالية الوصف الوجداني الذي يعطي التضاد معناه الفعلي عبر التوظيف السياقي، ما جاء في قول الأصبغ بن ضرار(*) واصفاً الليل عندما وقع في الأسر: [من الطويل]:

أَلا ليتَ هـــذا الليـــل طَبَّقَ ســـرمداً علـــى النَّـاس لا يأتيهـــــــمُ بنهـارِ
يكـونُ كـــذا حتَّـــــى القيامةِ إنَّـني أُحـــاذِرُ فـــــــي الإصباح ضَرمةَ نارِ

(١) الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، هبة إبراهيم، أطروحة دكتوراه، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠١٢، ص٤.

(٢) الوصف في شعر عبد الله المعتز العباسي، ليلى سالم، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٩م/ ٤.

(٣) م. ن/ ١٤.

(*) الأصبغ بن ضرار: هو جندي من معسكر معاوية وقع في الأسر بـــــ "صفين" فنظم قصيدة يستجير منها مالك الأشتر. شفع له الأشتر عند الإمام علي (عليه السلام) فعفا عنه الامام، قائلًا: "إن أهل القبلة لا يقتل".

فياليلُ طبّقْ إنَّ في اللَّيْلِ راحـــــــةً وفـــي الصُّبح قتلـــــي أَو فِكاك إِسارِي
ولـــو كنتُ تحـــتَ الأَرضِ سِتّين وادياً لمـــــا رَدَّ عنِّـــــي ما أَخافُ حِذاري
فيـا نفسُ مهـلاً إنَّ للمـــــوت غاية فصبراً علـــــى ما نابَ يا ابـــنَ ضِرارِ
أَأَخْشَـــــى وَلِي فـــي القوم رِحْمٌ قريبةٌ أَبى اللهُ أَن أَخشى والأشتر جاري ول أنني كنت الأسير

****

ولـــو أَنَّني كنتُ الأَسيـــرَ لبعضِهم دعـــوتُ رئيسَ القَـــوْمِ عند عِثارِي[1]

يعكس هذا النوع من الوصف الذاتي حال الشاعر في تودّده للآخر علّه يلقى جوابًا لديه، فيمهّد عبر هذه الصورة الوصفية الظاهرة لفنية التضاد بين (الليل، النهار، الإصباح)، وتكراره هذه الثنائية نظراً لتثاقل الشعور بالخوف المنتظر الذي يُقرّر مصيره، كما أنَّ المفارقة الحاصلة تظهر الليل هو المجال الذي يظهر عنصر الحماية والأمان (إنَّ في الليل راحةٌ)، في مقابل ما يوحي به الصبح من القلق والخوف والترقّب للمصير الذي ينتظره (ولو كنتُ تحت الأرض لما ردَّ عني ما أخافُ)، بمعنى أنَّ الوصف الوجداني يعبّر عن خلجات النفس وخفقات القلب، ولاسيما أنه يصدر عن نفس تخشى مصيرها المقترن بضدية المقابلة بين (الليل، النهار)، فلا يكاد يتمنّى انقضاء الليل؛ لأنَّ في الليل أمانه وحذره، "فالظلام نقيض النور، في حالة النور يختفي الظلام، كذلك الأمر بالنسبة إلى الحالات النفسية التي إن جاءت متضادة توضّح المعنى بشكل أكبر"[2].

إنَّ الوصف يوسّع دائرة التلقي للمقابلة بين أطراف الثنائية الضدية ويظهر في سياق النص السابق، فيظهر الليل منافرًا للصبح على غير عادة، وذلك كله

(١) وقعة صفين: ٤٦٧/٧. إساري: تعني القيد أو حالة الأسر، عثاري: زلتي.
(٢) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)/ ٥.

بما يتبع للوصف النابع عن الذات وتوصيف هواجسها كافة اتجاه إتيان الصبح بما يؤرّقها ويحتم مصيرها في ذلك، وتشير الألفاظ (أنني أحاذرُ، إساري، كنت، ما أخافُ حذاري، ولي في القوم، لو أنني) إلى الوصف الذاتي والوجداني.

ومن جمالية الوصف في ذلك في قول النابغة بني جعدة [من الرمل]:

سأَلَتْنِي جارتـــــي عن أُمَّتي	**وإذا ما عَـــــيَّ ذو اللُّبِّ سأَلْ**
سأَلَتْنِي عـــــن أُنَاسٍ هَلَكُوا	**شَرِبَ الدَّهـــــرُ عليهمْ وأَكَلْ**
بلغُـــــوا الملكَ فلمَّا بلَغوا	**بخَسارٍ وانتهـــــى ذاكَ الأَجَلْ**
وَضَع الدهـــــرُ عليهمْ بَرْكَهُ	**فأُبيدوا لم يُغـــــادَرْ غيرُ تلّ**
فأُرانِـــــي طَرِباً في إِثْرِهِمْ	**طَـــــرَب الوالهِ أَو كالمختَبَلْ**
أَنْشُـــــد الناسَ ولا أُنشِدُهم	**إنما يَنْشُـــــدُ منْ كان أَضلّ**
ليتَ شِعـــــرِي إِذْ مَضى ما قدْ	**مَضـى وتجلَّى الأَمرُ لله الأَجلّ**
**********	**********
أَينامـــون إذا ما ظَلَمـــوا	**أَم يبيتـــون بخَوفٍ ووجلْ**[1]

يشكّل الوصف في قول الشاعر ما يعرض حالة الأمة في سؤال الناس للقائل: (سألتني جارتي عن أمتي)، فيما يظهر الذات المتكلمة في إيضاح الصورة الوصفية التي لا تقدم إلا نقيض الراحة، فتظهر الضدية في الصورة المأساوية التي يسوقها الشاعر في سلسلة التراكيب (هلكوا، شرب الدهر عليهم وأكل، خسار، فأُبيدوا، قتلوا، ظلموا، خوف، وجل). هذه الألفاظ كفيلة بالتعبير عن الحالة السيئة التي يرصدها الشاعر في كلامه؛ لتظهر صورة الأمس ضدًا ومقابلًا لصورة السلام والأمان، فكل تعبير وارد فيه وصف واضح لهلاك الأمة، مثلما أشار النابغة في كلامه.

ومن جمالية التوظيف الضدي في صورة وصفية بليغة قائمة على ما يجسد الوصف المادي، حيث يفسر الوصف المادي بأنه: "محاولة الشاعر البوح عمّا

(١) وقعة صفين: ٥٥٣/٨. المختبل: المجنون، وجل: الخوف.

بداخله من مشاعر وأحاسيس سيطرت على نفسيته، فينتقل من شيء مادي إلى المعنوي، لكن يجسّد وصفه على واقع محسوس، أي صورة مادية، فالوصف المادي هو انتقال المعنوي إلى المادي"(١).

ومن ذلك التصوير الوصفي، ما جاء في قول أبي الطفيل [من الطويل]:

كأَنَّ شُعَاعَ الشَّمس تحتَ لوائِها ... مقارمها حُمْـــــر النَّعام وسودُها

شِعارهُم سِيمَا النبـــــيّ ورايةٌ ... بها يَنصُـــــر الرَّحمنُ ممَّن يكيدُها

لها سَرَعَانٌ مـــــن رجالٍ كأَنَّهَا ... دواهِـــــي السِّباع نُمْرُها وأُسودُها

يمُورون مَوْرَ الموجِ ثمَّ ادّعاؤهم ... إلـــــى ذاتِ أَنْدَادٍ كثيرٍ عديدُها

إذا نَهَضت مـدّتْ جَنـاحينِ منهـمُ ... علـى الخيل فُرسانٌ قليلٌ صدودُها

ونحـــــن نكُرُّ الخيلَ كَرَّاً عليكُمُ ... كخَطْفِ عِتاقِ الطَّير طيراً تصيدُها

فلا تجزعوا إنْ أَعقَبَ الدَّهرُ دَوْلةً ... وأَصبـــــح مَنْآكُمْ قريباً بعيدُها(٢)

جعل الشاعر من الصور التشبيهية مجالًا رحبًا لآلية الوصف (كأن شعاعَ الشمس)، (كأنها دواهي السّباع)، فكثيراً ما نجد وصفًا للخيل (على الخيل فرسان)، (ونحن نكرُّ الخيل) في تضافر للمعنى الذي يريده الشاعر في المجال الوصفي؛ لتظهر سيميائية التضاد في قوله: (وأصبح منآكم قريباً بعيدُها)، "هناك من يلجأ إلى الضد، لأنه يرى السلبي إيجاباً، والإيجابي سلباً، وذلك ناتج عن عوامل محددة تتصل بمؤثرات وهواجس نفسية وشعورية مختلفة"(٣).

(١) فن الوصف، إيليا الحاوي، ط١، دار الشروق الجديد، بيروت–لبنان، ١٩٥٩م/ ٨.

(٢) وقعة صفين: ٥٥٥/٧.

(٣) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي صبح، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ١٩٩٦م/ ٣١٠.

وعليه فإنَّ الضد جاء ملخصاً لما في ذات الشاعر في التدرّج الوصفي من البداية حتى نهاية إيراد المقابلة بين ثنائية (الحرب، البعد)، وحضورها في توطيد علاقة الوصف بإظهار ما يصدر عنه المتكلم من حالات الوصف المتنوعة، "ومما لا شك فيه أنَّ ثنائية (القرب والبعد) في أساسها تشكّل الهدف الأساسي الذي تقوم عليه، فالفجوة الحاصلة بين طرفي الثنائية بما تحملانه من التباعد من حيث السلب والإيجاب هو ما يتيح المعنى الحقيقي للقرب والبعد إلى جلب تعاكسهما أيضاً"(١).

إنّ الشاعر يتناول مظاهر الوصف المادي المتحقق في الإشارة إلى الصفات المذكورة والمستحقة في الإشارة إلى المخصوص في خطابه القائم، " فالوصف المادي تجسيد لحالة وصف لمشهد حسي"(٢)، إذ إنَّ كل وصف يعطيه الشاعر عبر سلسلة التراكيب يعكس وحدة التأثير النفسي بين فكرة الذهن وشكلها المادي القائم فيه،" لأن الوصف المادي ينطلق من تحفيز عنصر الخيال، فالخيال ترجمان للشعور وتجسيد له"(٣). وعليه إنَّ خاصية الوصف فيها تقاطع واضح لإظهار فعالية التضاد إن كان شكلًا مباشرًا أو بشكل ضمني يلمح في قول المتكلم.

(١) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)/ ٤٤.
(٢) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي/ ١٠.
(٣) م. ن/ ١٣.

الفصل الثالث

فعالية الأساليب التعبيرية في الثنائيات الضدية

المبحث الأول: فعالية الأساليب اللغوية في الثنائيات الضدية.

المبحث الثاني: فعالية الأساليب التصويرية في الثنائيات الضدية.

الفصل الثالث

فعالية الأساليب التعبيرية في الثنائيات الضدية

المبحث الأوّل

فعالية الأساليب اللغوية في الثنائيات الضدية

يشكل البحث في الأساليب اللغوية على وفق تتبع السياق الذي يضيفه الأسلوب اللغوي من توسع معنى الثنائية الضدية وإبراز أثرها في المتلقي ما يسهم في بلورة خصائص التشكيل اللغوي في أشعار وقعة صفين، ولا سيما ما يتداخل فيه التضاد مع بنية الاستفهام والنفي والنداء والأمر.

فلغة الشعر لغة فنية لها ما يميّزها عن الأشكال الأخرى، وما نجده في لغة القصيدة في أشعار وقعة صفين يُضيف جمالية التلقي لتحفيز طاقات اللغة، وإن كان الشاعر منهمكاً في تصوير الصراعات النفسية التي كانت تدار، إلا أنّ قدرتهم على الحفاظ على اللغة واضح في بيان الأساليب اللغوية التي تظهر في أشعارهم، إذ "تختلف لغة الشعر عن غيرها مما يتّصل بضروب الإعراب الأخرى، هي لغة فنية ينبغي لها أن تصل إلى معان خاصة بشيء من الرمز أو الإيماءة أو الإشارة أو اللمحة، ومن هنا فهي لغة ذات خصوصيات لغوية، والشعر قديمة وحديثة يتطلّب هذا وإن كان هناك اختلاف بينهم"(١).

ولتقصّي خصائص الترابط بين التضاد وهذه الأساليب ما يُعين على تقديم حالة فنية متكاملة، فكلّ استعمال تقني للغة يُعطي أهمية لهذه اللغة في إيحاء القصيدة. "إنَّ اللغة هي المادة الأساسية المشكّلة لوجودنا الثقافي والحضاري،

(١) في لغة الشعر: إبراهيم السامرائي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان-الاردن، (د. ت)/ ٣.

وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفني، والأدب يتّصل اتصالاً وثيقاً باللغة؛ لأنه تشكيل لغوي؛ إذ يستعمل الأديب اللغة بوصفها أداة للتعبير عمّا يريد في نصه الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً... فالشاعر يقوم بإنتاج قصائد شعرية وينقل فيها تجاربه ويُعيد تصويرها قصد التأثير في المتلقي بما تحتويه من تراكيب فنية يبرز من خلالها طاقته الإبداعية"(١).

واللغة مرآة للحياة، تعكس تناقضاتها وصراعاتها، والادب تجسيد لتحولات النفس البشرية بين الأضداد. فالوجود قائم على ثنائيات متقابلة تستمد منها الحياة استمراراها؛ في الطبيعة نورّ وظلام، والانسان خيرّ وشر، وفي المصير دنيا وآخرة، ثوابٌ وعقاب. ومن ثم فإنّ التقابل بين الاضداد "من الأسس التي يقوم عليها الوجود، فهو يملأ الحياة حولنا ويجعلها تستمر وتبقى، ولولاه لفقدت معناها"(٢).

وسنتابع في هذا المبحث الأساليب اللغوية التي هيمنت في صناعة الثنائيات الضدية في أشعار وقعة صفين، وما تركته من أثر في المتلقي.

أولاً- أسلوب الاستفهام:

للاستفهام دور واضح في صياغة بنية الشعر؛ لأنه يستلزم من الشاعر صيغاً وأغراضاً تتنوع بحسب اختيار الشاعر لها ولمتطلباتها في سياق الكلام.

(١) اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر، نماذج من قصائد نازك الملائكة وعبد الرزاق الربيعي: سعد الله رسول، مجلة العلوم التربوية والإنسانية، العدد (٢٢)، العراق، ٢٠٢٣م/ ٣.

(٢) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: دراسة بلاغية نقدية، محمد الواسطي، ط١، دار نشر المعرفة، الرباط – المغرب، ٢٠٠٣م/ ٢٣٤.

الاستفهام هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل" [١]، وهو من أساليب اللغة العربية التي يستعين بها الشاعر لينصرف بتراكيب قصائده بغية التأثير في نفس المتلقي وإشراكه في العملية الشعرية.

وللاستفهام أدوات عدة أهمها الهمزة وهي حرف يستعمل لطلب التصديق، وهو إدراك النسبة أي تعيينها ويكون الجواب عنها بـ (نعم) أو (لا)، والتصور وهو إدراك المفرد أي تعيينه، والجواب عنها يكون بتحديد المفرد[٢].

ومن أدواته الأخرى (هل) وهي حرف أيضاً، أما الاستفهام بالأسماء فهي (ما، من، أي، أيان، كيف، كم، متى، أنى)[٣]. ويخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي لأغراض متعددة منها، الإثبات، والتوبيخ، والإخبار، والأمر، والإنكار، والتحقير، والتحضيض، والتنبيه[٤].

ويعد خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي الى المجازي محوراً رئيساً فهو دراسة بنية النص الشعري ودلالته اللغوية، إذ إن ذلك يزيل عن النص ضيق المعنى ورتابته، ويفسح أمامه فضاء من السعة والتجدد، وهذا ما تؤديه الأغراض

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين بن هشام الانصاري (ت٧٦١هـ) وآخرون، تح: د. مازن المبارك، ط٦، دار الفكر، دمشق-سورية، ١٩٨٥م: ٣٦/١. ويُنظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت١٣٦٢هـ)، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، (د. ت)/ ٧١.

(٢) ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب، ط٢، مطابع بيروت الحديثة، بيروت - لبنان، ١٩٩٩م/ ١٣١.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، ط١، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ٢٠٠٦م: ١٨٢/١-١٨٣.

(٤) ينظر: م. ن/ ١٨٣.

المجازية حين تخرج عن معناه الأصلي ومعان أخرى تستشف من سياق الكلام وقرائن الأحوال سواء أكانت معنوية أم لغوية ظاهرة.

ويُعدُّ توظيف أركان الجملة الإنشائية ما يُسهم في الوقوع على ذات الشاعر في حالة تعالي انفعالها وتواتر شعورها، ولا سيما ما نجده في أسلوب الاستفهام الذي يوسّع دائرة التلقي من خلال إيحاء السؤال الذي يدعو القارئ إلى تحفيز ذهني كامل لمعرفة المقصود استعماله، يُعدُّ الاستفهام واحداً من الأساليب العربية التي يقصد اليها متكلم العربية، للتعبير عما يختلج نفسه من مشاعر ورغبة حثيثة في البحث والمعرفة، ويتم ذلك بواسطة أدوات معينة تفيد ذلك المعنى وتؤديه خير تأدية(١).

وقد يكون الاستفهام حقيقياً أو مجازياً، بما يفسّر قدرة الاستفهام على توسيع المعنى في نص.

وكذلك يحضر الاستفهام في التراكيب، فالاستفهام في بنية الخطاب يُعدُّ وسيلة فعالة لإيصال المعاني والمقاصد بشكل مؤثر، والاستفهام على نوعين: "حقيقي ومعناه طلب الفهم، ومجازي وهو الذي يخرج عن معنى الاستفهام لإفادة معان أخرى"(٢)، وهو عند المحدثين لا يخرج عن المعنى الأساسي "والاستفهام حقيقته الفهم، أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، أو هو معرفة شيء مجهول، والاستفهام مصدر استفهم، أي طلب الفهم، ويتم الاستفهام بأدوات تتصدّر جمل الاستفهام"(٣).

---

(١) ينظر: من أساليب العربية الاستفهام أدواته – مغني اللبيب نموذجاً: سميرة حيدا، جامعة وجدة، المغرب، مجلة حوليات التراث، العدد (١٦)، الجزائر، ٢٠١٦م/ ٥٥.

(٢) أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، (د. ط)، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م/ ٤٣٤.

(٣) ينظر: الأساليب النحوية، محسن عطية، (د. ط)، دار المناهج للنشر، عمان–الأردن، ٢٠٠٧م/ ١٩.

فالاستفهام أداة بلاغية فعّالة لإيصال المعاني وإثارة الاهتمام والتفاعل مع النص لأنه طلب حصول صورة الشيء في الذهن(١).

إذ يُشكّل الاستفهام المعنى القائم على طلب الفهم، "فالاستفهام مصدر استفهمت، أي طلبت الفهم، والسين تفيد الطلب"(٢).

وقد عُرّف عند المختصين أنه "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور، بمعنى هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما لدى السائل"(٣).

وقد يؤدّى الاستفهام بأدوات متنوعة، منها حروف ومنها أسماء، ولكل منها معنى خاص، إضافة إلى معناها الأصلي الاستفهامي، وهذه الأدوات جميعها مما يكن له الصدارة في الجملة، فلا يجوز أن يتقدم عليها شيء، لأنَّ الصدارة لها في الكلام، "فالاستفهام مما يلزم التصدير، لأنك لو أخّرته تناقض الكلام، فلو قلت مثلاً: جلس زيد أين؟ وخرج محمد حتى؟ جعلت أول كلامك جملة خبرية، ثم نقضت الخبر بالاستفهام، فلذلك وجب أن يتقدم الاستفهام، فتقول: أين جلس زيد؟ لأنَّ مرادك أن تستفهم عن مكان جلوس زيد، فزال بتقدّم الاستفهام التناقض الحاصل في سياق الكلام؛ ولذلك

(١) ينظر: التعريفات، الجرجاني (ت٨١٦هـ)، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، ط١، المطبعة الخيرية، مصر، ودار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م/ ١٧.
(٢) شرح المفصل، يعيش بن علي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠١م: ٩٩/٥.
(٣) التعريفات/ ٧.

يـدرك المتلقـي فعّاليـة الاسـتفهام فـي إيصـال المعنـى وأصـل أدوات الاسـتفهام فهـي حـرف استفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره، وليس للاستفهام في الأصل غيره(١).

وتتجلـى فعّاليـة الاسـتفهام فـي صـياغة الثنائيـة الضـدية التـي أرادهـا الشـاعر، وفي قول الشاعر الأشتر النخعي(*): [من الرجز]

أَيَمْنَعُنا القَـــوْمُ ماءَ الفُـــــراتِ ... وَفينا الرِّمـــــاحُ وَفينا الحَجَـــفْ

وفينا الشَّـــــوازِبُ مِثْـــلُ الوَشيجِ ... وَفينا السُّيـــــوفُ وَفينا الزَّغَـــفْ

وَفينا عَلِـــيٌّ لَـــــهُ سَـــوْرَةٌ ... إِذا خَوَّفـــوهُ الـــــرَّدى لَمْ يَخَفْ

وَنَحْنُ الّذيـــنَ غَـــــداةَ الزُّبَيْرِ ... وَطَلْحَـــــةَ خِضْنا غِمـــارَ التَّلَفْ

فَما بالُنا أَمْـسِ أُسْـــــدَ العَرينِ ... وَما بالُنا اليَـــوْمَ شاءُ النَّجَـــفْ

فَما للعِـــــراقِ وَما للحـــــجازِ ... سِـــــوى اليوم يومٌ فَصُكُّوا الهَدَفْ

فدِبُّـــوا إليهم كبُزْلِ الجمـــــال ... ودُوين الذَّميـــل وفوق القَطَـــفْ

فإِمَّا تحُلُّـــوا بشطِّ الفُـــــراتُ ... ومنَّا وَمِنْهُمْ عَلَيـــــهِ الجِيَـــفُ

وإِمّا تَموتُـــوا عَلَـــى طاعَةٍ ... تُحِـــــلُّ الجِنَانَ وتَحْبُو الشَّرَف

وإِلا فأَنتـــم عبيد العَصَـــــا ... وعبـد العصَا مُستذَلٌّ نَطِـــفْ(٢)

---

(١) الكتاب، سـيبويه (ت١٨٠هـــ)، تحقيق: عبد السـلام محمد هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م: ٩٩/١.

(*) الأشتر النخعي: هو مالك بن الحارث بن عبد يغوث النخعي الملقب بـــ "الأشتر"، ولد في اليمن قبل الإسلام وعاش في الجاهلية ثم أسلم وصار من كبار وجهاء قبيلة "النخع".

(٢) ينظر: وقعة صـفين: ٦٦/١. الحجف: جمع حجفه وهي الترس من جلود الإبل يطارق بعضـها لبعض، الشوازب: الخيل الضامرة وفي الأصل (الشوازب)، النجف: المكان المرتفع الذي لا يعلو الماء.

يشكل المعنى الذي يوافره التضاد في سياق النص بين (الحياة، الموت) الذي استعان بالاستفهام الإنكاري (فمن ذا الذي تثنى الخناصر، وهل من بقاء بعد يوم وليلة) يستفهم الشاعر عن الذي يستطيع أن يلاقي مصيره بعد ما حدث (بعد يوم وليلة) في تعزيز معنى التناقض والتضاد بين ما تفسره ثنائية الحياة والموت، ذلك أنّ الصراع القائم بين الأطراف مفسّر عبر أطراف هذه الثنائية، لذلك إن الاستفهام جاء محققاً لآلية التحقق من الحدث الحاصل جراء ذلك الحدث الخاص بعد ذلك اليوم ، كما ان توظيف الاستفهام عبر صورة التضاد ما يفسر جمالية الأسلوب اللغوي، فالأسلوب "هو عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه ، وهو يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها وهي الصورة الصحيحة بعدِّ ملكة اللسان العربي"(١).

ولـلأداء اللغوي عبر التواشج بين الاستفهام والتضاد؛ ما يعطي جمالية الثنائيات الضدية في الفهم الموسع للصورة الحاصلة، "إذ تعد الثنائيات الضدية من الظواهر الأسلوبية البارزة في النص الشعري، فهي إحدى المهيمنات البلاغية التي لها دور مهم في صياغة النسق البنائي"(٢)، وفي النص "فما بالنا أمس أسد العرين... وما بالنا اليوم شاء النجف؟"، الشاعر يتسأل معجباً ومستنكراً: كيف كنا بالأمس في غاية القوة والمنعة كالأسد في عرينها (أسد العرين)، واليوم أصبحنا أو أصبح حالنا، كشاة النجف (الشاة والنعاج الضعيفة المستكينة)؟

(١) مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط١، دار يعرب، دمشق- سورية، ٢٠٠٤م/ ٦٦٦.

(٢) الثنائيات في النقد النبوي، دراسة نظرية تطبيقية: إيمان علي، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العدد (٢٣)، ٢٠١٥م/ ٦٣.

الفرض البلاغي الأنكار والتعجب والحسرة، الاستفهام هنا لا ينتظر جواباً معرفياً، بل يسلط الضوء على المفارقة الصادمة والتغير المفاجئ في الحال من القوة والمنعة الى الضعف أو التفرق(١).

وفي قول الشاعر:

فما للعراقِ وما للحجازِ سِوى اليوم يومٌ فَصُكُّوا الهَدَفْ

ما الاستفهامية في قوله: فما للعراق... وما للحجاز...، يتسأل عن شأن أهل العراق وأهل الحجاز، وما الذي دهاهم او جمعهم في هذا اليوم المشهود، فالتعظيم والتهويل أو الحث والتحريض. يأتي الاستفهام هنا ليلفت الانتباه الى خطورة الموقف وعظمة المعركة التي جمعت هذه الأطراف، متبوعاً بأمر مباشر وحاسم (فَصُكُّوا الهَدَفْ).

فالاستفهام في هذهِ الابيات يخرج من معناها الحقيقي الى معانٍ مجازية بلاغية تخدم غرض الفخر وبث الحماسة واستنكار الضعف ومقارنة الماضي بالحاضر لإثارة المقاتلين(٢).

ومن الحضور الفعال للاستفهام في جمالية الثناية الضدية ما جاء في قول الشاعر عامر بن الأمين السلمى(*): [من الطويل]

---

(١) ينظر: دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ١٩٩٢م/ ٥٥.

(٢) ينظر: كتاب الإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني (ت٧٣٩هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣م/ ٦٠.

(*) عامر بن الأمين السلمي: هو شاعر وفارسْ عربي ومخضرم من أهل العراق، عاش في القرن الأول الهجري.

كَيْـفَ الحَيـــاةُ وَلا أَراكَ حَزينـاً وَغَبَـــرْتَ فــي فِتَنٍ كَذَاكَ سِنينَا
وَنَسِيـــتَ تَلْذاذَ الحَياةِ وَعَيْشَها وَرَكِبْـــتَ مِنْ تِلْكَ الأُمورِ فُنُونَا
وَرَجَعْـــتُ قَدْ أَبْصَرْتُ أَمْرِي كُلَّهُ وَعَرَفْـــــتُ دِينِي إِذْ رَأَيْتُ يَقِينًا
لا يَغْضَبُـــــونَ لِغَيْرِ ابْنِ نَبِيِّهِمْ يَرْجُـونَ فَوْزًا، إِنْ لَقُوكَ، ثَمِينًا[1]

يـوافر التضـاد عبـر تشـكيل الثنائيـة الضـدية القائمـة علـى مـا يعكسـه الشـاعر مـن عـرض مظـاهر الحيـاة ومـا يقابلهـا فيمـا يقـوم مـن صـور المعانـاة وعـدم التلـذذ فـي جوانـب الحيـاة، فيشـكّل الاسـتفهام بـدوره ملمحـاً بـارزاً فـي إضـفاء شـكل التضـاد، ولا سـيما أنّ الحيـاة فيهـا الوجـه الآخـر المنـاقض لمـا يـوحي بتجـدد الحيـاة، إذ يصـرّح الشـاعر بأنّـه قـد نسـي الحيـاة (ونسـيت تلـذاذ الحيـاة وعيشـها)؛ لـذلك يظهـر أسـلوب الاسـتفهام محفـزاً لتلقـي الصـورة فـي سـياقها التعبيـري، فالشـاعر الحـاذق هـو الـذي يسـتطيع أن ينقـل مـدلول الثنائيـة مـن الحيـز الضـيق إلـى الفضـاء المفتـوح الـذي يفـتح بابـاً لتعـدد القـراءات، واحتمـال الوقـوع علـى الـدلالات المتنوعـة. و"تكشـف الثنائيـات الضـدية عـن فعّاليتهـا مـن خـلال تقـابلات حاضـرة وأخـرى غائبـة، وتؤكـد بـأن الفكـر لا يولـد ولا ينمـو إلا فـي تعـارض مـع فكـر آخـر، ذلـك أنهـا مشـحونة بالإيحـاء والتـوتر الـذي ترسـمه صـورة العلاقـة الرابطة بين الدوال والمدلولات"[2].

وفـي قـول الشـاعر يظهـر الاسـتفهام بمـا يفيـد فـي تحقـق المعرفـة، ذلـك أنَّ الاسـتفهام هـو طلـب المعرفـة بشـأن شـيء معـين، ولـه دور كبيـر فـي عمليـة الإقنـاع،

(١) ينظر: وقعة صفين: ٣٦٤/٦. سنينا: أعوام.

(٢) مصـطلح الثنائيات الضـدية، سـمر الديوب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة، الكويت، مج١، ع١، ٢٠١٢م/ ٩٩.

"نظراً لما يعمله من جلب القارئ أو المستمع في عملية الاستدلال بحيث إنه يشركه بحكم قوة الاستفهام وخصائصه"(١).

وإذا كان الاستفهام من الأساليب التابعة للإنشاء، فإنَّ الإنشاء يسهم بدوره في توليد المعاني، بمعنى إنَّ الإنشاء يُعلي من القيمة الانفعالية التي تُصاحب الخطاب مهما كان نوعه.

وهو ما يتضافر عن طريق المقابلة بين الجهات المتعارضة (كيف الحياة ولا أراك حزينا وغبرت في فتن كذاك سنينا)، وما ذلك إلا ليحقق الشاعر الفكرة التي يريد أن يخلص إليها (لا يغضبون لغير ابن نبيهم، يرجون فوزاً، إن لقوك، ثميناً).

في النص ثنائية الاستفهام (الظاهر والمضمر) يتأسس النص الأول على ضربين استفهاميين أساسيين يصنعان المفارقة:

الاستفهام الأول (السؤال الوجودي/ الوجداني في البيت الأول "كيف الحياةُ ولا أراك حزيناً")، يبدأ النص باستفهام إنكاري/ تعجبي يحمل حيرة عميقة "كيف" هنا ليست للسؤال عن الكيفية المادية، بل استنكار لبلادة المشاعر أو لعدم التفاعل مع هو الحدث (الحرب أو الفتنة). إنه استفهام يمثلَ صدمة الوعي ومحاولة فهم موقف الآخر.

وفي البيت الثاني الاستفهام (المضمر/ الاستنتاجي): بعد أن يسرد المتحدث كيف "نسي لذة الحياة" و"أبصر أمرها"، يصل الى قناعة وتحول في الوعي في النص "عرفت ديني إذ رأيت يقينًا..."، والاستفهام المضمر هنا هو

(١) البيان الحجاجي في إعجاز القرآن الكريم (سورة الأنبياء أنموذجًا)، عبد الحكيم بن عيسى، مجلة التراث العربي، سورية، العدد (١٠٢)، ٢٠٠٦م/ ١٩٢.

"أين يكمن الحق أو الدين وسط هذه الفتنة؟" الإجابة تأتي من خلال معاينة الواقع والتقلبات؛ إذ يكشف أن من يظنهم على حق أو في "عصبة" ليسوا بالضرورة على رشاد، مما يدفعه لإعادة تقييم الأمور.

ومن تفعيل أسلوب الاستفهام للثنائية الضدية في أشعار وقعة صفين ما جاء لتأكيد أمر معين في قول أبي الطفيل الكناني: [من الوافر]

أَيَشْتُمُنـي عَمْرٌو وَمَـرْوانُ ضَلَّةً ... بِحُكْمِ ابْنِ هِنْـدٍ وَالشَّقِيُّ سَعِيدُ

وَحَوْلَ ابْنِ هِنْـدٍ شائِعُونَ كَأَنَّهُمْ ... إِذا مَا اسْتَقامُوا فِي الحَدِيثِ قُرُودُ

يَعَضُّونَ مِـنْ غَيْظٍ عَلَى أَكُفِّهِمْ ... وَذَلِكَ غَـمٌّ لا أَجَبُّ شَدِيـدُ

شِعْرُ أَبِـي فِي مَرْوانَ وَعَمْرٍو قَدْرُ ... أَنَّ الأَعْمَـالَ وَابْنَ العـاصِ

وَما سَبَّنِـي إِلَّا ابْنُ هِنْدٍ وَإِنَّنِي ... لِتِلْكَ الَّتِـي يَشْجَى بِهَا لَرَصُودُ

وَما بَلَغَـتْ أَيَّامُ صِفِّيـنَ نَفْسَهُ ... تَراقِيـهِ وَالشَّامِتُـونَ شُهُودُ

وَطارَتْ لِعَمْـرو فِي الفِجاجِ شَظِيَّةٌ ... وَمَـرْوانُ مِنْ وَقْعِ الرِّماحِ يَحِيدُ[1]

يحضر أسلوب الاستفهام في خلق حالة من السؤال بشأن الغرض من هذا التوظيف في قول الشاعر: (أيشتمنى عمرو ومَرْوانُ ضَلَّةٌ)، ولاسيما أنَّ الاستفهام عن طريق أداة الاستفهام (الهمزة)، "وتكون الهمزة لطلب التصديق، أي لطلب تعيين النسبة، وذلك إذا كان المستفهم السائل متردداً في ثبوت النسبة أو نفيها،

(١) وقعة صفين: ٣١٣/١. لرصود: المراقبة والترصد، يحيد: يميل أو ينحرف.

وتليها جملة فعلية في الأغلب، ولا يُؤتى بمعادل بعدها، لما يترتب على ذلك من التناقض، ومن الالتباس بالهمزة التي يُطلب بها التصوّر"(١).

أي أنّ الاستفهام في السياق الوارد فيه تحقيق الصورة الذهنية، فيرتبط الاستفهام بوصفه دالًا على التحقق الإنجازي، "هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن بإحدى أدوات الاستفهام"(٢).

وحالة التفاوت التي يظهرها الشاعر عبر نقض الأحوال والتقلب في التناقض الحاصل في الصفات تظهر قدرة التضاد على توسيع دائرة التلفق في الاستفهام، أي أنّ الثنائية القائمة في النص السابق هي صورة موضحة للصراع بين الحق والبطل بين الأطراف التي ترى حقها في ظل ما يراه الآخر على النقيض من ذلك، فجاء الاستفهام محققاً لجمالية المفارقة في شكل التضاد في ثنائية الحق والباطل، فالتراكيب الشعرية الواردة تظهر هذا النوع من الصراع، (وما سبني إلا ابن هند، وطارت لعمرو في الفجاج شظية).

أن الاستفهام عندما يقترن بالأساليب الانشائية والتقابلات الضدية فإنه يمنح النص فضاًء واسعًا من السعة والتجدد ويزيل عنه الرقابة. ويسهم في عملية الأقناع والاستدلال حيث يشترك القارئ أو المستمع في البحث عن حقيقة بفعل قوة حكم الاستفهام يولي من القيمة الانفعالية والنفسية للتجربة الشعرية الذي يعكس المفارقة الضدية في تشكيل بناء الثنائية الشعرية المفعلة بأحد الأساليب اللغوية ومنها الاستفهام.

(١) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٩م/ ١٩.

(٢) دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة-مصر، ١٩٨٧م/ ٢٠٣.

يُعد الاستفهام أداة بلاغية فاعلة تتجاوز معناها الحقيقي لطلب الفهم إلى أغراض مجازية متنوعة، مما يضفي على النص الشعري سعة وتجددًا.

يعمل الاستفهام كركيزة في "الثنائيات الضدية"؛ إذ يوظفه الشاعر لربط العلاقات بين الدوال والمدلولات، وإبراز الصراعات (كالعدل والظلم، أو الحياة والموت).

يسهم هذا الأسلوب في عملية الإقناع والاستدلال، حيث يحفز ذهن القارئ ويجعله مشاركاً في التجربة الشعورية والنفسية للشاعر عبر التفاعل مع التناقضات.

يخرج الاستفهام من معناه الأصلي ليؤدي وظائف تعبيرية كالتوبيخ، أو الإنكار، أو التعظيم، أو التنبيه، مما يمنح الخطاب قوة تأثيرية عالية في سياقه اللغوي.

ثانيًا- أسلوب النداء:

هو طلب الاقبال بحرف نائب مناب أدعو، لفظاً أو تقديراً[١]، والغرض منه تنبيه المخاطب وشده نحو المتكلم، لغرض يقصده المتكلم نفسه؛ لإيصال فكرة يقصدها، أو التعبير عما في نفسه.

ومن حضور الثنائيات الضدية في الأساليب اللغوية ما يظهر في النداء، على عدّ النداء من أكثر الأساليب اللغوية التي تظهر حالة المناجاة التي يصدر عنها الشاعر، إذ يشكّل النداء أهمية في تنبيه المخاطب، وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب إليه بالحرف (يا) أو إحدى أخواتها سواء أكان الإقبال حقيقياً أم مجازياً يقصد به طلب الاستجابة كنداء الله سبحانه وتعالى"[٢].

والنداء كأسلوب بلاغي يفسّر حالة التقرّب التي يبنيها الشاعر في لجوئه إلى النداء، وقد يكون النداء بغير أداة للدلالة على قربه من قلب المنادى عليه، وقد يخرج عن غير معناه الأصل إلى معان بلاغية أخرى تُفهم من السياق والجو الشعوري المسيطر على الموقف، ومن هذه الأغراض إظهار الألم والعتاب والتحسّر والتمني، و"اعلم أنَّ النداء كل اسم مضاف فيه، فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره"[٣].

والنداء له خصوصية دلالية من أنه في مدلوله يقع على تنبيه المدعو ليقبل على الداعي، فالمقصود بالنداء ليس لذات النداء هو ما يكون في المخاطب

(١) مغني اللبيب: ٣٦/١. والبلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ٢١١.

(٢) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، عبد الله بن هشام (ت٧٦١هـ)، تح: بركات يوسف هبود، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م: ٢٢/٤.

(٣) الكتاب، سيبويه: ١٨٢/٢.

ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى له، "وحقُّ النداء أن تعطف المخاطب عليك، ثم تخبره، أو تأمره، أو تسأله أو غير ذلك.."[١].

كما أنَّ الأسلوب الندائي من الأساليب اللغوية التي يظهر فيها البعد التداولي؛ لأنَّ النداء في أصله خطاب موجّه مقصود، "فصار قولك: يا عبد الله ويا غلام زيد، يفيد في أنك في حال دعائه، وأنَّ في نفسك إرادة متوجّهة إليه وقصدًا مختصاً به"[٢]، والمنادى هو "المطلوب إقباله بذلك الحرف المختص بالنداء".

وما يمكنه استنطاقه من النداء الذي وسِّع أفق التضاد في إدراك المعنى عند المتلقي ما جاء في قول الشاعر معقل بن قيس التميمي(*): [من الوافر]

يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ أَصْحَابِي إِنْ كُنْتَ تَبْغِي خَبَرَ الصَّوَابِ
أُخْبِرُ عَنْهُمْ غَيْرَ مَا تَكْذِيبٍ بِأَنَّهُمْ أَوْعِيَةُ الْكِتَابِ
صَبْرٌ لَدَى الْهَيْجَاءِ وَالضِّرَابِ وَسَلْ جُمُوعَ الأَزْدِ وَالرِّبَابِ
وَسَلْ بِذَاكَ مَعْشَرَ الأَحْزَابِ[٣]

نلحظ إن فنية التضاد في سياق النص السابق كفيلة بالكشف عن الحالة التي تفرق بين الصدق والكذب، فيأتي النداء في قول الشاعر محفزاً دلالة التضاد في قوله مناديًا: (يا أيها السائل عن أصحابي) بما يتعالق مع جمالية الثنائية

(١) المقتضب، محمد بن يزيد أبو العباس المبرّد (ت٢٨٥هـ)، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، ط٢، عالم الكتب، بيروت–لبنان، (د. ت): ٢٩٨/٣.

(٢) المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: كاظم بحر المرجان، (د. ط)، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م: ٧٥٤/٢.

(*) معقل بن قيس التميمي: هو شاعر وفارس شجاع من وجهاء مخضرمي الصحابة والتابعين، عُرف بولائه الشديد وثباته، لاسيما في عهد الإمام علي بن ابي طالب (عليه السلام).

(٣) وقعة صفين: ٣٨٢/٦.

الضدية (الصواب، التكذاب)، فمن الملاحظ أنَّ استعمال أداة النداء (يا) التي تستعمل للقريب والبعيد، وهي ذات دلالة خاصة، فإنها في هذا المجال تستعمل للدلالة على القرب، "وقد يستعملونها لنداء القريب منهم تنزيلاً له منزلة من بَعُد، لأنهم يرونه أنه لا يقبل عليهم إلا بالاجتهاد في رفع الصوت ومدّه"(١).

كما أن التنبيه الذي يحضر في صورة النداء له دلالة مباشرة على الإسقاط لمعنى النداء في تعبير المنادي، فيحدث الاندماج في التعبير الظاهر، "فمع التضاد يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج، أما المواقف المتضادة فمن النادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو، وذلك لما يتضح للمتأمل من أن جذور الموقفين المتقابلين واحدة في العمق، على حين أن التضاد ترفض فيه العناصر بعضها بعضاً، كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه"(٢).

كما يسهم النداء في بلورة الإقناع والتباهي بأهمية الأمر الحاصل (يأيها السائل عن أصحابي)، والشاعر يُنادي بإيقاعه الندائي ليبلغ المتلقي حالة التأكيد للتفريق بين المتضادات تجاه الطرف الذي يتوجّه له، كما تظهر ما يظهره النداء في امتداد الصوت بما يتناسب مع حالة الارتياح التي يحسّها الشاعر في النداء.

وينسجم التشكيل الاسلوبي للنداء في إظهار التضاد بشكل فعالَ في قول الشاعر أبي شريح الخزاعي(*): [من الطويل]

---

(١) الكتاب، سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ١٩٨٨م/ ٢٣.

(٢) عيون مضيئة: قراءة في شعر كمال حديثي، احمد مطلوب، (د. ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ١٩٩٢م/ ٨٣.

(*) أبو شريح الخزاعي: اختلف المؤرخون وإصحاب السير في اسمه الدقيق على عدة اقوال، وأشهرها: خويلد بن عمرو بن صخر الخزاعي وقبل عمر بن خويلد وقيل هاني بن عمرو ولكنه اشتهر بين الصحابة والنقادين بكنية (أبو شريح) نسبه الى قبيلة خزاعة هي القبيلة التي كان لها حلف قديم مع النبي (ﷺ).

يَا رَبِّ قَاتِلْ كُلَّ مَـــنْ يُرِيدُنَا وَكِـــدْ إِلَهِي كُلَّ مَنْ يَكِيدُنَا

حَتَّى يَرَى مُعْتَدِلًا عَمُـــودُنَا إِنَّ عَلِيًّا لَلَّـــــذِي يَقُودُنَا

وَهُوَ الَّذِي بِفِقْهِـــــهِ يُؤُودُنَا عَنْ قَحْمِ الْفِتْنَةِ إِذْ تُرِيدُنَا(١)

يشكّل تنوّع الأساليب في التراكيب أهميةً تتضافر مع المعنى أو الرؤية التي يفسّرها الشاعر في تنوّع هذه التراكيب، إذ يشكّل النداء من بداية النص أهمية في الكشف عن حالة التناغم والتناجي، ولا سيما أنَّ النداء في قول الشاعر: (يا رب قاتل) يوحي بتلك الحساسية التي يصدر عنها الشاعر في حالة من الاستكانة والأمل في التقرّب للمنادى في قوله وهو ما يتواشج مع معنى النداء في اللغة الذي يأتي بمعنى الدعاء برفع الصوت، ويعني أن نطلب الإقبال من المخاطب، "الدعاء هو الطلب وتوجيه الدعوة بأي لفظ كان"(٢).

ولتوظيف النداء ما يخرج إلى غاية دلالية تتجلى في رغبة الشاعر في ربط الصلة بينه وبين المناجى (يا رب قاتل كل من يريدنا، وكد إلهى كل من يكيدنا)، إذ يشكّل تركيب النداء في قول الشاعر حالة التقرب إلى المنادى عبر إعلاء صوته علّه يجد تنفساً وقبولًا، ولا سيما أن التضاد حاضراً في التفريق بين الحق والباطل، فيطلب الشاعر عبر النداء أن ينتصر أصحاب الحق على من كانوا على باطل، فيشير إلى قوله حجة الحق (إِنَّ عَلِيًّا لَلَّذِي يقودنا) في مقابل الأنداد الذي يكيدون لأصحاب الحق والتضاد القائم في قوله (الحق، الباطل)، ما يشير إلى أن الشاعر يسعى إلى إبراز المقارنة بين الطرفين. "والضد مقارنة ومفارقة بين طرفين، وربط وتفاعل بينهما، لأن كلا من الطرفين في المفارقة يلقي بظلاله على الآخر ليبرز ملامحه ويزيدها وضوحاً وجلاء"(٣).

---

(١) وقعة صفين: ٣٨٢/٦.

(٢) شرح المفصل، ابن يعيش، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠١م: ٤٣٥/٤.

(٣) ينظر: الكلمة دراسة لغوية معجمية، د. حلمي خليل، (د. ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، مصر، ١٩٩٨م/ ١٣٧.

وفي هذا الربط والتفاعل تتشكل الصورة ويظهر الجمال وتنتج الدلالة ويتعمق المعنى، ويزداد ثراء ودهشة، ويلقي بأثره النفسي على المتلقي، إذ يحمل معه صراعات نفسية ووجدانية تثير وعيه وتحرك إدراكه.

كما يسهم النداء في بداية النص في تنبيه المخاطب وإصغائه لما يريده من أمر النداء الموجه لصورة مدحية تقوم في شخص الإمام، بما يعزّز قيام النص على فكرة استحضار صفات الإيمان والحق والثبات والرسوخ في مقابل ما يكون عند الأطراف المتضادة من الانكسار والضعف والانهيار "إنَّ النصوص التي تعتمد تتالي النداء في أغلبها وحدوية الفكرة، فالنص بأكمله يأتي ليقول شيئاً واحداً، أو ليعكس خاطرة واحدة"(١).

ومن تشكيل معنى التضاد والتنافر بوساطة أسلوب النداء ما جاء في قول النجاشي يمدح الأشعث: [من الوافر]

يَا ابْنَ قَيْسٍ وَحَارِثٍ وَيَزِيدَ ... أَنْتَ وَاللَّهِ رَأْسُ أَهْلِ الْعِرَاقِ

أَنْتَ وَاللَّهِ حَيَّةٌ تَنْفُثُ السَّمَّ ... قَلِيلٌ فِيهَا غِنَاءُ الرَّاقِي

أَنْتَ كَالشَّمْسِ وَالرِّجَالُ نُجُومٌ ... لَا يُرَى ضَوْؤُهَا مَعَ الإِشْرَاقِ

قَدْ حَمَيْتَ الْعِرَاقَ بِالأَسَلِ السُّمْرِ ... وَبِالْبِيضِ كَالبُرُوقِ الرِّقَاقِ

وَأَجَبْنَاكَ إِذْ دَعَوْتَ إِلَى الشَّامِ ... عَلَى القُبِّ كَالسُّحُوقِ العِتَاقِ(٢)

(١) ينظر: أسلوب النداء في شعر البحتري، عبد القادر شارف، قسم اللغة العربية، جامعة الشلف (الجزائر)، العدد (١)، المجلد (٤)/ ٦٠.

(٢) وقعة صفين: ٤٠٩/٧. الأسل: هو الأثل الضامر (نوع من أنواع الشجر)، البروق: السحاب، الرقاق: السحاب الخفيف، القب: الخيل الضامر، السحوق: النخلة الطويلة، العتاق: الخيل الأصيلة.

تحضر صورة النداء في إظهار جمالية التودد للأخر في قول الشاعر: (يا ابن قيس وحارث ويزيد أنت والله رأس أهل العراق)، فهو يقصد إلى نداء المخصوص بقوله فيظهر في بداية النص مادحاً، إلا أن المفارقة في ظل هذه الحالة أنه يكشف عن التشبيه الذي يغاير ما يظهر في بداية تشكيل النص (أنت والله حية تنفث السم قليل فيها غناء الراقي) فكيف له أن يمدحه وينادية بأعلى صوته (يا ابن...) ويعود لتشبيهه بسم الحية، ولعله أراد التنبيه إلى التضاد في الصفات بين الخير والشر، ليعود مادحاً ومفصلاً في جوانب المدح بما يعكس تضافر النداء مع التضاد لجالة المفارقة التي يجسدها.

يُعد أسلوب النداء أداةً بلاغية جوهرية لطلب إقبال المخاطب وتنبيهه، ولا يقتصر غرضه على المعنى الحقيقي بل يتجاوزه إلى أغراض نفسية وسياقية كإظهار الألم أو التمني.

يُوظف الشعراء النداء كتقنية لتعميق المعنى وإبراز التضاد بين الأطراف المتصارعة، مما يُسهم في خلق حالة من التناغم أو المفارقة التي تُثري النص جمالياً.

يعمل النداء على ربط الصلة بين المتكلم والمخاطب، ويتحول في كثير من السياقات إلى أسلوبٍ لبلورة الأفكار وتجسيد المواقف الوجدانية والتقارب بين الحق والباطل.

بذلك، يصبح النداء وسيلةً إبداعية تتجاوز التنبيه السطحي لتصل إلى الإقناع، والتماسك النصي، وإظهار ملامح الممدوح أو المذموم بوضوح وجلاء.

ثالثًا- أسلوب النفي:

النفي بوصفه "الأسلوب الذي يراد به إنكار مضمون الجملة أو نقضه"، هو مقابل للإثبات في الدراسات اللغوية الحديثة، ينظر الى النفي بوصفه مؤثرًا منطقيًا يغير القيمة الحقيقية للقضية.

ويراد بها الثنائيات الضدية التي تكون بين لفظين أحدهما مثبت والآخر منفي لأن دخول النفي على المثبت يحول دلالته الى ضدها(١).

وقد اصطلح ابن ابي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ) على تضاد النفي والإثبات بـ (السلب والإيجاب). وعرفه بقوله: "بناء الكلام على نفي الشيء من جهة وإيجابه من جهة أخرى أو أمر شيء من جهة ونهي من غير تلك الجهة"(٢).

ويمكن أن تعد هذا النوع من التضاد "ضربًا في المقابلة بين المعاني" يؤسس لعلاقات التعارض، إذا تنص الدلالة على مبدأي السلب والإيجاب، إذ يرمي الشاعر من ورائه الى تحقيق التضاد. عند هذا المستوى يتحول النفي من مبدأ عقلي الى مبدأ شعري، وقانون جمالي بواسطة اللغة(٣).

---

(١) التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د. اركان حسين العبادي، ط١، الروسم للصحافة والنشر، العراق ٢٠١٥م/ ٤٩٩.

(٢) بديع القرآن، ابي الأصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، (د. ت)/ ٨٥.

(٣) ينظر: الايضاح ف علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط٣، دار الجبل، بيروت-لبنان، (د. ت)/ ٣٥٠.

من جمالية أسلوب النفي إشارة الأضداد في أشعار وقعة صفين ما جاء في قول معاوية فيما كتبه في أسفل كتاب أبي أيوب: [من الرجز]

أَبْلِغْ لَدَيْكَ أَبا أَيُّوبَ مالِكَةً أَنَّا وَقَوْمُكَ مِثْلُ الذِّئْبِ وَالنَّقَدِ
إِمَّا قَتَلْتُمْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ فَلا تَرْجُوا الهَوَادَةَ عِنْدِي آخِرَ الأَبَدِ
إِنَّ الَّذِي نِلْتُمُوهُ ظالِمِينَ لَهُ أَبْقَتْ حَرارَتُهُ صَدْعًا عَلَى كَبِدِي
إِنِّي حَلَفْتُ يَمِينًا غَيْرَ كاذِبَةٍ لَقَدْ قَتَلْتُمْ إِمامًا غَيْرَ ذِي أَوَدِ
لا تَحْسَبُوا أَنَّنِي أَنْسَى مُصِيبَتَهُ وَفِي الْبِلادِ مِنَ الأَنْصارِ مِنْ أَحَدِ
أَعَزُّ عَلَيَّ بِأَمْرٍ لَسْتُ نائِلَهُ وَاجْهَدْ عَلَيْنا فَلَسْنا بَيْضَةَ الْبَلَدِ
قَدْ أَبْدَلَ اللَّهُ مِنْكُمْ خَيْرَ ذِي كَلَعٍ وَالْيَحْصُبِيِّينَ أَهْلَ الْحَقِّ فِي الْجُنْدِ
إِنَّ الْعِراقَ لَنا فُقْعٌ بِقَرْقَرَةٍ أَوْ شَحْمَةٌ بَزَّهَا شَاوٍ وَلَمْ يَكَدْ[1]

يشكل أسلوب النفي ما يتقاطع دلالياً مع طرفي الثنائية الضدية (الصدق، الكذب) و(الظلم، العدل)، فتأتي التراكيب مجيدة لمعان النفي في قول معاوية: (فَلا تَرجُوا الهَوادَةَ، فلسنا بيضة البلد، ولم يكد)، فأسلوب النّفي في هذا البناء التركيبي جوهري ويمتد إلى اللاحق من الأسطر الشّعريّة ويربط بين أجزاء الكلام من بداية تشكيل النص إلى نهايته.

توظيف أسلوب النفي كأداة لبناء هذه الثنائيات وتأكيد المعنى من خلال الضد. في النصوص يبرز أسلوب النفي كاستراتيجية بلاغية لتعزيز صورة البطل وترسيخ قيم الشجاعة والاقدام.

(١) وقعة صفين: ٣٦٧/٦.

ونجد في هذه النصوص التي قيلت أثناء وقائع معركة صفّين، في سياق المبارزة والقتال بين هاشم بن عتبة(*) وأبي الأعور السلمي(**)، حيث أنشد كل منهما: [من الرجز]

أَنَا أَبُو الْأَعْوَرِ وَاسْمِي عَمْرُو أَضْـــرِبُ قَدَمًا لَا أُولَى الدُّبُرِ

لَيْسَ بِمِثْلِي يَا فَتَـــــى يَغْتَرُّ وَلَا فَتَـــــى يُلَاقِينِي يَسُرُّ

أَحْمِي ذِمَارِي وَالْمَحَامِـــي حُرٌّ جَرَى إِلَـى الْغَايَاتِ فأسْتمرَّ(١)

جاء في النص (أَضْـــرِبُ قَدَمًا لَا أُولَى الدُّبُرِ) الثنائية الضدية تظهر هنا ثنائية (الإقدام/ الإدبار) واستعمال أداة النفي "لا" لنفي صفة الجبن أو التراجع "أولى الدبر"، ليؤكد بها على نقيضها هو "الأقدام" (أضرب قدمًا). النفي هنا ليس مجرد نفي للحدث، بل هو تثبيت لصفة الشجاعة في النفس عبر نفي نقيضها.

وفي النص الثاني (لَيْسَ بِمِثْلِي يَا فَتَـــــى يَغْتَرُّ... وَلَا فَتَـــــى يُلَاقِينِي يَسُرُّ) استعمال "ليس" لنفي أمكانية التخاذل أو الضعف عن مثله. هذا النفي يعمل على رفع مقام الذات وإبعاد صفة العجز عنها، مما يرسخ ثنائية (المنعة/ الضعف)، في الشطر الثاني استعمال "لا" النافية هنا يهدف إلى نفي الخديعة والمكر (السر)، مقابلًا إياهما بالضهور والوضوح في الحرب. الثنائية هنا قائمة على (العلانية/ المواجهة المكشوفة مقابل السر/ الخديعة).

فحمل عليه الاشتر وهو يقول: [من الرجز]

لَسْتُ – وَأَنْ يَكْرَهَ – ذَا الْخَلَّاطِ لَيْسَ أَخُو الْحَرْبِ بِذِى اخْتِلَاطِ

(*) هاشـــم بن عتبة بن أبي وقاص (ت٣٧هـ) هو صـــحابي وقائد بارز. وهو ابن اخ ســـعد بن أبي وقاص لقب بالمرقال.

(**) أبو الأعور: عمرو بن ســـفيان بن عبد الشـــمس يعد من القادة العســـكريين البارزين في جيش معاوية.

(١) وقعة صفين: ٣/١٨١.

لَكِنْ عَبُوسٌ غَيْـــرُ مُسْتَشاطٍ هَذَا عَلِـــي جَاءَ فِي الْأَسْباطِ
وَخَلْفَ النَّعِيـــمِ الْأَفْـــراطِ بِعَرْصَةٍ فِـــي وَسْطِ الْبِلَاطِ
مُنْحَلِّ الْجِسْمِ مِـــنَ الرِّباطِ يَحْكُمُ حُكْمَ الْحَـقِّ لَا اعْتِباطِ[1]

اعتمد الأشتر أسلوب النفي في بناء الثنائية الضدية بين النفي والثبات كما قال: (ليس أخو الحرب بذي اختلاط) فنفي عن الممدوح صفة الجبن والانكسار، مثبتاً في المقابل الشجاعة والأقدام. إذ إن نفي الجبن يستلزم أثبات نقيضه.

وفي قوله (ليس أخو الحرب بذي اختلاط) هنا نفي تقريري لتعريف "أخو" بأنه ليس ممن يضطرب أو يختلط أمره. يضع هنا ثنائية (الثبات/ الاضطراب). وجاء في النص قوله: (بعرصة في وسط البلاط) استعمل "لا" النافية للجنس أو للجملة يؤكد أن فعل الخصم (أو الحكم عليه) ليس اعتباطًا أو عشوائيًا بل هو مبني على حكم الحق. الثنائية هنا واضحة بين (الاعتباط/ العشوائية مقابل الحق/ المنطق). ثم ختم بقوله: (بحكم الحي) لا اعتباطًا نافيًا أن يكون الفعل قائمًا على العبث أو المصادقة، مؤكدًا أنه صادرًا عن الحكمة والتدبير. بذلك اسهم أسلوب النفي في إبراز الدلالة المقابلة، فكون ثنائية ضدية تقوم على نفي صفات السلبية وإثبات الصفات الإيجابية، مما منح النص قوّة حجاجيّة وأثرًا بلاغيًا واضحًا. إن النفي في هذه النصوص ليس مجرد أداة لغوية، بل هو أسلوب أو آلية لبناء الثنائيات الضدية، فالشاعر المتحدث يلجأ إلى نفي صفة المذمومة (الجبن، التراجع، السر، الاعتباط) ليثبت مقابل بالمقابل الصفة المحمودة (الأقدام، الثبات، العلانية، الحق). هذا النفي يمنح الأسلوب التعبيري قوة إقناعية وانعكاسًا بنيويًا يخدم الغرض.

(١) م. ن: ١٨٢/٣.

وتأتي هذه الأبيات في سياق يصف فيه الشاعر تحرك "الأشعث بن قيس" وقيادته، حيث يذكر أنه مضى إلى راية كندة فإذا منادٍ ينادي إلى جنب منزل الأشعث وهو يقول: [من الطويل]

لَئِنْ لَمْ يُجِلِ الْأَشْعَثُ الْيَوْمَ كُرْبَةً ... مِنَ الْمَوْتِ فِيهَا لِلنُّفُوسِ تَعَنُّتُ
فَنَشْرَبْ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ بِسَيْفِهِ ... فَهَبْنَا أُنَاسًا قَبْلُ كَانُوا فَمُوتُوا
فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَجْمَعْ لَنَا الْيَوْمَ أَمْرَنَا ... وَتَلْقَ الَّتِي فِيهَا عَلَيْكَ التَّشَتُّتُ
فَمَنْ ذَا الَّذِي تُثْنَى الْخَنَاصِرُ بِاسْمِهِ ... سِوَاكَ وَمَنْ هَذَا إِلَيْهِ التَّلَفُّتُ
وَهَلْ مِنْ بَقَاءٍ بَعْدَ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ ... نَظَلُّ عِطَاشًا وَالْعَدُوُّ يَصُوتُ
هَلُمُّوا إِلَى مَاءِ الْفُرَاتِ وَدُونَهُ ... صُدُورُ الْعَوَالِي وَالصَّفِيحُ الْمُشَتَّتُ
وَأَنْتَ امْرُؤٌ مِنْ عُصْبَةٍ بِمَنِيَّةٍ ... وَكُلُّ امْرِئٍ مِنْ غُصْنِهِ حِينَ يَنْبُتُ[1]

في البيت الأول:

لَئِنْ لَمْ يُجِلِ الْأَشْعَثُ الْيَوْمَ كُرْبَةً ... مِنَ الْمَوْتِ فِيهَا لِلنُّفُوسِ تَعَنُّتُ

هنا ثنائية كربة وهي حالة ضيق وشدة، وبُني فعل النفي "لم يجل" الذي يؤكد استمرار هذه الكربة وعدم زوالها، مما يعزز صورة المأساة في سياق الأبيات، ثم انتقل في عجز البيت:

فَنَشْرَبْ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ بِسَيْفِهِ ... فَهَبْنَا أُنَاسًا قَبْلُ كَانُوا فَمُوتُوا

(١) وقعة صفين: ٣/١٨١.

مثبتاً أن إزالة الكرب لا تتحقق إلا بالقوة والقتال، وهكذا نشأت ثنائية النفي والإثبات، إذ نفى الشاعر تحقق الفرج أولاً ثم أثبت سبيلاً آخر لتحقيقه، مما أبرز روح التحدي والعزم وقوة الموقف، وأضفى على البيت طابعاً "حماسياً" يتناسب مع سياق الحرب.

في البيت الثالث:

فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَجْمَعْ لَنَا الْيَوْمَ أَمْرَنَا وَتَلْقَ الَّتِي فِيهَا عَلَيْكَ التَّشَتُّ

تبرز هنا ثنائية الجمع مقابل التفرق "التشتت"، في الشطر المقابل وتلقى التي فيها عليك التشتت. النفي هنا يخدم إبراز حالة التناقض بين الحاجة للجمع وبين واقع التشتت المفروض.

وجاء في الشطر "وهل من بقاء بعد يوم وليلة".

هنا استفهام إنكاري بمعنى نفي (البقاء يتبعه "الفناء/ الموت)، المشار إليه في البيت الأول "من الموت فيها للنفوس تعنت". النفي يؤكد حتمية الزوال وعدم الاستمرارية.

يعدُ، النفي في هذه الأبيات أداة مركزية لتعميق الثنائيات الضدية فهو لا ينفي الفعل لذاته فحسب، بل يبرز حالة الفقد أو العجز أو استحالة تحقق الأمور كالجمع أو البقاء في مواجهة التشتت أو الفناء.

رابعًا- أسلوب النهي:

النهي هو المنع من الفعل بقول مخصوص مع علو الرتبة، وصيغته لا تفعل[1] وقد عرف أنه كل أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على وجهة الاستعلاء والإلزام، فيكون من جهة عليا ناهية الى جهة دنيا منهية. وله صيغة واحدة هي المضارع المقارن المقرون بلا الناهية ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلَاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ﴾[2]، وقوله: ﴿وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا﴾[3].

(١) ينظر: الأمالي الشجرية، هبة الله بن علي بن محمد العلوي (ت٥٤٢هـ)، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ١٩٩٢م: ٤١٤/١.

(٢) الأسراء/ ٣١.

(٣) الأعراف/ ٥٦.

وقوله: ﴿تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلَا تَقْرَبُوهَا﴾[1]، فقد أفاد النهي في الآيات الكريمة طلب الكف عن قتل الأولاد، وعن الإفساد في الأرض، وعن اقتراب حدود الله. وصيغته – كما ترى – هي المضاع المقرون بلا الناهية. والذي تهتم به الدراسات البلاغية ليس هو طلب الكف عن الفعل، وهو المعنى الأصلي لتلك الصيغة وإنما تهتم بما وراء ذلك من معانٍ بلاغية، تفيدها أسلوب النهي.

وقد وجد المفسرون أنَّ النهي يقرب إلى دلالة الأمر "واعلم أنَّ الطلب من (النهي) بمنزلته من (الأمر) يجري على لفظه كما جرى على لفظ الأمر، ألا ترى أنك لا تقول: نهيت من فوقي، ولكن (طلبت إليه).."[2]، لذلك فإنَّ المطلوب من النهي هو أنَّ "صيغة النهي موضوعة لطلب الكف عن الفعل، ولا يتعيّن فيها التحريم.."[3].

النهي في أصله هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والالتزام. ولكن في الخطاب السياسي والحربي بوقعة صفين، النهي يمثل رد فعل على واقع موجود أو متوقّع عندما ينهي المتكلم علي بن أبي طالب (Σ) أو معاوية بن سفيان عن شيء، فهو يضع محظورًا (طرفًا سلبيًا) ليقابل به مأمورًا (طرفًا ايجابيًا) تكون المعادلة الضدية في النهي هي النهي عن شيء (الطرف الأول للثنائية) هو أمر ضمني يضده (الطرف الثاني للثنائية).

والنهي صيغة واحدة تتمثل بالفعل المضارع المقرون بـ (لا) الناهية.

---

(١) البقرة/ ١٨٧.

(٢) كتاب المقتضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرّد (٢١٠-٢٨٥هـ)، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، ط٢، عالم الكتب، بيروت-لبنان، (د. ت): ١٣٥/٢.

(٣) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الألوسي، جامعة بغداد/ ٤٦٩.

ومن أمثلة أسلوب النهي المعزز لمعنى الثنائية الضدية في أشعار وقعة صفين ما جاء في قول النجاشي يمدح عليًا ويهجو معاوية، وقد بلغه أنه يتهدده: [من البسيط]

لا تَحْسَبَنِّي كَأَقْوَامٍ مَلَكْنَهُمُ ... طَوْعَ الأَعِنَّةِ لَمّا تَرَشَّحَ العُذْرُ

وَما عَلِمْتُ بِما أَضْمَرْتَ مِنْ حَنَقٍ ... حَتّى أَتَتْنِي بِهِ الرُّكْبانُ وَالنُّذُرُ

فَإِنْ نَفِسْتَ عَلَى الأَمْجادِ مَجْدَهُمُ ... فَابْسُطْ يَدَيْكَ فَإِنَّ الخَيْرَ مُبْتَدَرُ

وَاعْلَمْ بِأَنَّ عَلَى الخَيْرِ مِنْ نَفَرٍ ... مِثْلِ الأَهِلَّةِ لا يَعْلُوهُمُ بَشَرُ

لا يَرْتَقِي الحاسِدُ الغَضْبانُ مَجْدَهُمُ ... ما دامَ بِالحَزْنِ مِنْ صَمَّائِها حَجَرُ

وَلا إِخالُكَ إِلّا لَسْتَ مُنْتَهِياً ... حَتّى يَمَسَّكَ مِنْ أَظْفارِهِ ظُفُرُ[1]

وقد استعمل النجاشي هذا الأسلوب اللغوي في ابياته طالبًا من المخاطب أن يترك فعله نهاه عنه، ومن ذلك، قوله:

فَلَا تَطْمَعَنَّ فِيهِ فَإِنَّ حُمَاتَهُ ... رِجَالٌ يَخُوضُونَ الْعِرَاقَ ذَوُو فَضْلٍ[2]

(١) وقعة صفين: ٦/٣٧٢.

(٢) ديوان النجاشي الحارثي، جمع وتحقيق: عدنان محمد أحمد، ط١، دار صادر، بيروت-لبنان، ٢٠٠٩م/ ٨٢. وينظر: كتاب الفتوح، أبو محمد احمد بن اعثم الكوفي (ت٣٤١هـ)، طبع بإعانة وزارة المعارف للحكومة الهندية، تحت مراقبة: د. محمد عبد المعين خان، ط١، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، توزيع دار الندوة الجديدة، بيروت-لبنان، (د. ت): ٢/٤٣٩.

رسم الشاعر صورة اتسمت بسهولة الألفاظ وقرب المأخذ، فقد جنح فيه إلى بساطة التعبير استطاع مزج أسلوب النهي بألفاظ التهديد ومدح أنصار الامام علي (عليه السلام).

لَا تَحْسَبَنِي كَأَقْوَامٍ مَلَكْتَهُمْ طَوْعَ الْأَعِنَّةِ لَمَّا تَرَشَّحَ الْعُذْرُ(١)

إنَّ أسلوب النهي واضح في بيت النجاشي، إذ قال مهددًا معاوية بأنَّه متوهمٌ بأن شخصية النجاشي ضعيفة لا يستطيع رد الاهانات عن نفسه، إذ لجأ الشاعر إلى أسلوب النهي فاستطاع وظيفه في تحذير معاوية، فجاء هذا الأسلوب ملائمًا لخدمة غرضه.

لَا تَحْمَدَنَّ امْرَءًا حَتَّى تُجَرِّبَهُ وَلَا تَذُمَّنْ مَنْ لَمْ يَبْلُهُ الْخَبَرُ(٢)

فالشاعر استعمل الأداة (لا) الناهية في صدر بيته، وقد خرجت لمعنى مجازي أفادت به معنى (النصح والإرشاد) في طلب الكف عن حمد المرء حتى يخضعه للتجربة ولا يذمه إلا بعد التأكد من أفعاله، كما جاء في عجزه.

وكذلك قوله:

فَلَا تَبْعُدُوا لَقَاكُمْ اللَّهِ حَبْرَةً وَبَشّرَكُمْ مِنْ نَصْرِهِ بِجِنَانِ(٣)

واضح في البيت السابق استعماله لأسلوب النهي لإيصاله فكرة إلى المتلقي وهي مخاطبة جيش الإمام علي (عليه السلام) وعدم التراجع عن المعركة لأن النصر حليفهم.

ومن ذلك في أشعار وقعة صفين التي وظفت أسلوب النهي تشكيل الثنائية الضدية ما جاء في قول النضر بن الحارث: [من الوافر]

---

(١) ديوان النجاشي/ ٣٤.

(٢) م. ن/ ٣٥.

(٣) ديوان النجاشي/ ٦٦.

أَفِي كُـــلِّ يَوْمٍ فَارِسٌ تَنْدُبُونَـــــــهُ لَهُ عَـــــوْرَةٌ وَسْطَ العَجَاجَةِ بَادِيَةٌ
يَكُـــــفُّ بِهَا عَنْـــــهُ عَلِيٌّ سِنَانَهُ وَيَضْحَـــكُ مِنْهَا فِي الخَلَاءِ مُعَاوِيَةُ
بَدَتْ أَمْسِ مِـــنْ عَمْرٍو فَقَنَّعَ رَأْسَهُ وَعَوْرَةُ بُسْـــــرٍ مِثْلُهَا حَذْوَ حَاذِيَةٍ
فَقُـــــولَا لِعَمْرٍو وَابْنِ أَرْطَاةَ أَبْصِرَا سَبِيلَكُمَا لَا تَلْقِيَـــا اللَّيْثَ ثَانِيَـــةً
وَلَا تَحْمَـــــدَا إِلَّا الحَيَاءَ وَخَصَاكُمَا هُمَـــا كَانَتَا وَاللهِ لِلنَّفْـــــسِ وَاقِيَةً
فَلَوْلَاهُمَا لَمْ تَنْجُـــــــوَا مِنْ سِنَانِهِ وَتِلْكَ بِمَا فِيهَا عَـــــنِ العَوْدِ نَاهِيَةٌ
مَتَـــى تَلْقِيَا الخَيْلَ المُشِيحَةَ صُبْحَةً وَفِيهَا عَلِـــيٌّ فَاتْرُكَا الخَيْلَ نَاحِيَـــةً
وَكُـــــونَا بَعِيدًا حَيْثُ لَا يَبْلُغُ القَنَا وَحَمْـــى الوَغَى، إِنَّ التَّجَارِبَ كَافِيَةٌ
وَإِنْ كَانَ مِنْـهُ بَعْدُ فِي النَّفْسِ حَاجَةٌ فَعُودَا إِلَى مَا شِئْتُمَا هِيَ مَا هِيَةٌ(١)

يشكل معنى النهي في قول الشاعر الترابط بين الكلام السابق واللاحق (ولا تحمدا إلا الحيا وخصاكما، هما كانتا والله للنفس واقية) بما يكشف عن حالة التضاد بين حالتين (الخير والشر) فيزيد الأسلوب اللغوي (النهي) ما يعزز أهمية الإشارة إلى المقابلة بين المتصارعات ففي قول الشاعر: (لا تحمدا) الناهية جازمة، فهي مؤدية للوظيفة التركيبية من ناحية العمل في جزم الفعل المضارع بالسكون الظاهر على آخره، ومؤدية معنى النهي الخالص في عدم القيام بالفعل(تحمد)، فهي متضمنة الجزم والقطع.

فالتضاد يظهر في سياق الأبيات (السلب، الإيجاب) بما يشرح التباعد الحاصل بين الطرفين، فلا صلة رابطة بين الثنائيتين، إلا أن أحدهما يؤدي إلى الآخر الذي لا يستقيم من دون الطرف الآخر، إذ "يساعد التضاد على عكس مواقف الذات وأفعالها المتناقضة، وحالاتها العقلية، ويمثّل التضاد في الوقت

(١) وقعة صفين/ ٤٦٢. المشيحة: المجدة. صبحة: صبحاً. وفي الأصل: "صيحة"، صوابه ف ح، وفيها: "الخيل المغيرة".

نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية في النص، لذلك فإن التضاد يعد عنصراً فعلاً في تكوين الخلق الشعري، وإنتاج الدلالة والخروج إلى مستوى لغة الأدب"(١).

ومن جمالية النهي المتمم لفكرة التقابل والتضاد ما جاء في قول النضر بن عجلان الأنصاري(*): [في البحر الرجز التام]

قَدْ كُنْتُ عَنْ صِفّينَ فِيمَا قَدْ خَلَا ... وَجُنُودُ صِفّينَ لَعَمْرِي غَافِلًا
قَدْ كُنْتُ حَقًّا لَا أُحَاذِرُ فِتْنَةً ... وَلَقَدْ أَكُونُ بِذَاكَ حَقًّا جَاهِلًا
فَرَأَيْتُ فِي جُمْهُورِ ذَلِكَ مُعْظَماً ... وَلَقِيتُ مِنْ لَهَوَاتِ ذَاكَ عَيَاطِلَا
كَيْفَ التَّفَرُّقُ وَالْوَصِيُّ إِمَامُنَا ... لَا كَيْفَ إِلَّا حَيْرَةً وَتَخَاذُلًا
لَا تَعْتِبَنَّ عُقُولَكُمْ لَا خَيْرَ فِي ... مَنْ لَمْ يَكُنْ عِنْدَ الْبَلَابِلِ عَاقِلًا
وَذَرُوا مُعَاوِيَةَ الْغَوَى وَتَابِعُوا ... دِينَ الْوَصِيِّ تُصَادِفُوهُ عَاجِلًا (٢)

جاء اسلوب النهي في قول الشاعر: (لا تَعْتِبَنَّ عقولكم) في صيغة الفعل المضارع بصيغة النهي والجزم، فالشاعر أراد تقرير الأمر من خلال دلالتي النهي من جهة، والجزم الملازم لها من جهة أخرى لتقوية المعنى في قوله ليصل إلى مراده في النهي من توسيع الفارق بين الصفات من العقل وعدمه، ليصل في قوله: (وذروا معاوية الغوى وتابعوا دين الوصي تصادفوه) بما يوسع جمالية التشكيل للمفارقة الضدية بين الحسن والقبح لمن استحقها.

---

(١) مفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب، عبد الوهاب الشتيوي، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية العلمية، ٢٠١٦م/ ١٦٧.

(*) النضر بن عجلان الانصاري: هو أحد الشعراء المخضرمين الذين عاصروا الجاهلية والإسلام، وينتمي الى قبيلة الأنصار في المدينة المنورة والذين عاصروا الحاضنة النبوية الأولى والعمود الفقري لجيش امير المؤمنين علي (عليه السلام).

(٢) وقعة صفين/ ٣٦٥. عياطلاً: يقال هضبة عيطل طويلة.

كما أن التنافر بين (الخبيث، الطيب) (معاوية، علي) صلة للوصول إلى عمق الصورة في الواقع، التي يشارك الشاعر في اكتشافها ويشارك في رسم النقيض لها في آن معاً، ومن ثم إن دلالة التضاد بما فيه من إيقاع يمنح النص طاقة جمالية على صعيد البناء بكل مكوناتها، لأن الألفاظ الضدية تخلق دلالة جديدة لها في إيقاعها النفسي العميق.

فالمعنى الذي يتركه التضاد إلى جانب موسيقاه الانسيابية ما يضمن إثارة ودهشة كاملة للملتقي. ولا سيما عندما يرتبط المتحول الصوتي بالمتحول الدلالي الذي يعكسه على المتحول النفسي الذي يتبع مسار الصوت وما يستطيع أن يحدثه من مفارقة في المعنى.

يُعد أسلوب النهي طلبًا للكف عن فعلٍ ما على وجه الاستعلاء والإلزام، وتتمثل صيغته الأصلية في استخدام الفعل المضارع المقرون بـ "لا" الناهية. وتتجاوز الدراسات البلاغية هذا المعنى الحرفي لتهتم بما يكتسبه الأسلوب من دلالات ومقاصد مجازية تخدم السياق التعبيري. وقد وظّف الشعراء، كالنجاشي، هذا الأسلوب ببراعة لخدمة أغراضهم، محولين إياه من مجرد طلبٍ للكف عن الفعل إلى وسيلة لتحقيق أهداف بلاغية كالتوعية، والإرشاد، والتهديد، أو توجيه رسائل معينة للمتلقي.

خامساً- التكرار الضدي:

التكرار الضدي أسلوب بلاغي يعتمد على تكرار كلمة أو جملة في سياق متناقض، ليولد معاني قوية متعددة تجمع بين الإيقاع الصوتي والتناقض الدلالي، ويرفع هذا الأسلوب مستوى الجمالية والبلاغية في النص الشعري، كما أشار عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) إلى قوة التكرار في تأليف المتباينين. ففي وقعة صفين، يخدم التحريض والتهكم على أهل الشام كما نلحظ ذلك في أشعارهم.

ويُعد التقابل الضدي في الثنائيات الضدية من أبرز الأساليب البلاغية في الشعر العربي، إذ يمنح النص عمقًا دلاليًا ويعكس التوترات النفسية والاجتماعية التي يعيشها الشاعر أو المجتمع. ويقوم هذا الأسلوب على إبراز المتناقضات ضمن سياق واحد، فيتجاور الفعل وضده، والحركة والسكون، والحياة والموت، ليخلق حالة من التوتر الجمالي والمعنوي في النص.

ومن التكرار الضدي الذي بُني علي تكرار ألفاظ رئيسة مع انقلاب دلالي قصد التهكم والاستهزاء بالخصوم لتحفيز جيش الإمام علي (عليه السلام)، ما ذكره شاعر أهل العراق، قائلًا: [من الطويل]

أَلَا يَتَّقُونَ اللَّهَ أَنْ يَمْنَعُونَنَا الْفُـ رَاتَ وَقَدْ يُرْوِي الْفُرَاتُ الثَّعَالِبَ
وَقَدْ وَعَدُونَا الْأَحْمَرَيْنِ فَلَمْ نَجِدْ لَهُمْ أَحْمَرًا إِلَّا قِرَاعَ الْكَتَائِبِ
إِذَا خَفَقَتْ رَايَاتُنَا طَحَنَتْ لَهَا رَحى تَطْحَنُ الْأَرْحَاءَ وَالْمَوْتُ طَالِبُ
فَتُعْطِي إِلَهَ النَّاسِ عَهْدًا نَفْيِ بِهِ لِصِهْرِ رَسُولِ اللَّهِ حَتَّى نُضَارِبَ(١)

تعتمد هذه الأبيات، التي قالها شاعر من أهل العراق يحفز جيش الإمام علي (عليه السلام) في مواجهة أهل الشام، على تقنية بلاغية متقدمة تُعرف بـ التكرار الضدي أو الطباق المكرر. وهي حالة خاصة يتقاطع فيها فن التكرار (Repetition) والطباق/ المقابلة (Antithesis)، إذ يُعاد اللفظ أو الجذر الصوتي في سياقين متقابلين دلاليًا، مما يحوّل الدلالة من إيجابية متوقعة إلى سلبية مظلمة، ويثير الغضب والتحريض.

(١) وقعة صفين: ١٦٨/٢. الكتائب: القبائل المستقلة.

ويتجلّى هذا التكرار الضدي في ثلاثة مواطن رئيسة في الأبيات تكرار لفظة "الفرات" بين الحرمان والسخرية.

ويُكرر الشاعر لفظ الْفُرَاتَ في سياقين متضادين دلاليًا، ليزيد من وقع الاستفزاز:

- المنع والحرمان: "أَنْ يَمْنَعُونَنَا الْفُرَاتَ" (يرمز إلى الجور الواقع على البشر).
- السخرية والتحقير: "وَقَدْ يُرْوِي الْفُرَاتُ الثَّعَالِبَ" (يرمز إلى الإذلال والمنفعة الممنوحة للبهائم من دون المسلمين).

ويُعد هذا التكرار هنا من النوع الذي يخدم غرض الذم والتهويل عبر المقارنة الحادة. وقد أوضح ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) وظيفة التكرار في تعزيز المعنى وتشييده، فقال: "المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره، للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو في ذمه أو غير ذلك..."(١).

فالتكرار هنا جاء للدلالة على العناية بالمفارقة الساخرة بين من يستحق الشرب ومن يُمنح الماء (الإنسان/ مقابل الثعلب)، وهو يصب في غرض الذم والتحريض على قسوة الموقف.

وكذلك تكرار "الأَحْمَرَيْنِ / أَحْمَراً" (بين الوعد والخيبة). ويتم التكرار هنا لجذر (ح م ر) مع اختلاف في اللفظ والعدد (مثنى ومفرد). والوعد الكاذب: "وَقَدْ وَعَدُونَا الْأَحْمَرَيْنِ" (في كناية عن الوعد بالغنائم الوافرة أو الراحة، وهي دلالة إيجابية).

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تح: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، (د. ت): ١٤٧/٢.

والخيبة المُرّة: (فَلَمْ نَجِدْ لَهُمْ أَحْمَرًا إِلَّا قِرَاعَ الْكَتَائِبِ) أي لم نجد لهم شيئًا أحمر إلا الدماء التي نسفكها، وهي دلالة سلبية ومظلمة.

وهذا التقابل بين الوعد والنتيجة الفعلية، المدعوم بتكرار الجذر اللفظي، يمثل صورة قوية للتهديد والوعيد، وقد بيّن ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن التكرار هو أداة فعالة لتحقيق هذه الأغراض: "باب التكرار: وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"(١).

فقد كرر الشاعر اللفظ هنا لتوكيد الخيبة، ولتأبين المكروه الواقع على الجيش بسبب غدر الشاميين، وهذا يخدم غرض الوعيد بتحويل الوعد بالغنائم إلى حقيقة القتال والدماء.

وتكرار جذر "ط ح ن" (بين الحركة العسكرية والفناء الشامل)، إذ يُكرر الشاعر جذر "ط ح ن" ليزيد من الإيقاع الحماسي ويصور الفعل العسكري بأقصى درجاته، إذ ترمز الرحى (المطحنة) إلى القتل الجماعي:

-فعل رايات العراق: "إِذَا خَفَقَتْ رَايَاتُنَا طَحَنَتْ لَهَا رَحًى" (فعل حركي).
-شدة الفعل: "تَطْحَنُ الْأَرْحَاءَ وَالْمَوْتُ طَالِبُ» (يتحول المطحون إلى مطاحن، في دلالة على الإفناء الكلي)".

ويُعد هذا تكرارًا يجمع بين اللفظ والمعنى، مع تباين في السياق الدلالي (إذ يتسلط الطحن على المطحنة نفسها)، وهو من أبرز أنواع التكرار التي تحدث عنها البلاغيون، وقد حدّد ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) التكرير بتعريفه الشامل، الذي

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد الإصبع العدواني (ت٦٥٤هـ)، تح: د. حنفي محمد شريف، (د. ط)، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ت)/ ٣٧٥.

ينطبق على الألفاظ المكررة هنا في سياق الطحن: "واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ. وحده هو: دلالة اللفظ على المعنى مرددًا، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل أخرى... والتكرير قد عرفته، وهو ينقسم قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ"(١).

وهذا التكرار للّفظ والمعنى (طحن) أتى لتوكيد المبالغة في الوصف، مؤكدًا حتمية المعركة وتصوير الانتصار المؤكد بـ "رحى الموت".

وبذلك نجد أن الشاعر قد استعمل التكرار الضدي بمهارة فائقة، إذ استغل الطبيعة التوكيدية للتكرار، التي تُعطي "بهجة ورونقًا للخطاب"(٢)؛ لتحويل الألفاظ المتكررة إلى محفزات عاطفية وسخرية حادة، مما جعل القصيدة إنموذجًا للبلاغة الحماسية التي تخدم غرض التحريض والتعبئة.

ومن ذلك أيضا ما قاله رَجُلٌ مِنْ بَنِي عُذْرَةَ في تصوير مشهد فوضوي منظم لميدان القتال، وبيان الصراع المتفاقم بين الأطراف المتخاصمة في هذا النزاع السياسي المرير: [من الرمل]

لَقَدْ رَأَيْتُ أُمُورًا كُلُّهَا عَجَبٌ ... وَمَا رَأَيْتُ كَأَيَّامٍ بِصِفِّينَا
لَمَّا غَدَوْا وَغَدَوْنَا كُلُّنَا حَنِقٌ ... وَمَا رَأَيْتُ الْجِمَالَ الْجِلَّةَ الْجُونَا
خَيْلٌ تَجُولُ وَخَيْلٌ فِي أَعِنَّتِهَا ... وَآخَرُونَ عَلَى غَيْظٍ يُرَامُونَا
ثُمَّ ابْتَذَلْنَا سُيُوفًا فِي جَمَاجِمِهِمْ ... وَمَا نُسَاقِيهِمُ مِنْ ذَاكَ يَجْزُونَا

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير: ١٤٦/٢.
(٢) م. ن: ١٤٦/٢.

كَـأَنَّهَـا فِي أَكُفِّ الْقَوْمِ لَامِعَـةً سَـلَاسِـلُ الْبَرْقِ يَجْدَعْنَ الْعَرَانِينَا

ثُمَّ انْصَرَفْنَا كَأَشْلَاءٍ مُقَطَّعَـــةٍ وَكُلُّنَا عِنْدَ قَتْلَاهُـــمْ يُصَلُّونَا(١)

تُعدّ هذه الأبيات التي قالها رجل من بني عذرة وصفًا دقيقًا ومؤثرًا لساحة معركة صفين، وقد اعتمد الشاعر على ثنائية التقابل الضدي (المقابلة والطباق) لتصوير الفوضى المنظمة في القتال، والمفارقة المأساوية بين الموت والحياة، وهو ما يعكس عمق التجربة الإنسانية في الصراع.

التقابل في الحركة والانتماء ("غَدَوْا" مقابل "غَدَوْنَا"):

يفتتح الشاعر المشهد بجمع الضدين في الفعل والحالة: "لَمَّا غَدَوْا وَغَدَوْنَا كُلُّنَا حَنِقٌ". هنا، يقابل الشاعر بين الفعلين الماضيين غَدَوْا (أي هم – الخصوم) وغَدَوْنَا (أي نحن)، وهو تقابل دقيق في اللفظ والمعنى يحدد طرفي الصراع في لحظة الانطلاق، بينما يوحّدهما في حالة نفسية واحدة هي الحَنَق (الغضب).

ويتناسب هذا التقابل اللفظي والمعنوي بين الطرفين مع ما قرره ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في تقسيمه للمقابلة التي تعتمد على الضد وغير الضد، فقال: "فأما الأول وهو مقابلة الشيء بضده كالسواد والبياض، وما جرى مجراه فإنه ينقسم قسمين: أحدهما مقابلة في اللفظ والمعنى، والآخر مقابلة في المعنى دون اللفظ"(٢)، هنا، يتحقق التقابل في اللفظ (غَدَوْا/غَدَوْنَا) وفي المعنى (طرفان متضادان في الولاء).

التقابل بين الحركة والسكون ("تَجُولُ" مقابل "فِي أَعِنَّتِهَا"):

(١) وقعة صفين: ٣٥٧/٦.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢٦٥/٢.

ينتقل الشاعر إلى رسم صورة الاضطراب في الميدان: "خَيْلٌ تَجُولُ وَخَيْلٌ فِي أَعِنَّتِهَا". هنا، يقابل بين الحركة العنيفة (تَجُولُ) والثبات أو الكبح (فِي أَعِنَّتِهَا)، ليصور ساحة المعركة كفضاء تتداخل فيه المتناقضات بين الهجوم والتوقف، والفوضى والانضباط.

ويُعد هذا التقابل بين حالتي الجمود والحركة في الأضداد من أصول علم البديع، وقد نص العلوي (ت٧٤٥هـ) على هذا النوع من الأضداد في تبريره لاسم "المقابلة": "الأجود تلقيبه بالمقابلة، لأن الضدين يتقابلان، كالسواد والبياض، والحركة والسكون، وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة، لأنهما يشعران بالتماثل..." (١).

التقابل المأساوي ("أَشْلَاءٍ مُقَطَّعَةٍ" مقابل "يُصَلُّونَا"):

يأتي التقابل الأشد تأثيرًا في وصف نهاية اليوم: "ثُمَّ انْصَرَفْنَا كَأَشْلَاءٍ مُقَطَّعَةٍ / وَكُلُّنَا عِنْدَ قَتْلَاهُمْ يُصَلُّونَا". يقابل الشاعر هنا بين الدمار الجسدي (أَشْلَاءٍ مُقَطَّعَةٍ)، الذي يمثل الموت والفناء، وبين الفعل الروحي (يُصَلُّونَا)، الذي يمثل الحياة والوفاء والتدين. هذا الجمع بين المادية المُفْنية والروحانية الباقية يخلق تناسبًا جماليًا ونفسيًا عاليًا.

ويهدف هذا الجمع بين النقيضين (المأساة والدعاء) إلى إحداث موقع نفسي عميق للمتلقي. وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا الأثر البلاغي في نفس المتلقي، فقال: "ينبغي أن يكون النقلة من أحد المعنيين إلى الآخر متناسبة، وأن

(١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، يحيى بن حمزة بن علي العلوي (ت٧٤٥هـ)، ط١، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، ١٤٢٣هـ: ١٩٧/٢.

تكـون العلاقـة بـين المعنيـين تحسـن اقترانهـا لتعطـي الكـلام موقعـا جمـيلا مـن النفس"(١).

أثر التكرار الضدي:

علـى الـرغم مـن أن التكـرار لـيس ظـاهرة لفظيـة مكثفـة هنـا، إلا أنـه يوجـد علـى مستوى الجـذر اللغـوي، كمـا فـي تكـرار الفعـل رأى فـي مطلـع القصـيدة "لَقَدْ رَأَيْـتُ... وَمَـا رَأَيْـتُ"، وهـو تكـرار خبـري يخـدم هـدف التأكيـد علـى التفـرد والتهويـل، فيقـرر الشاعر أنه لم ير في عجائبه ما رآه في أيام صفين.

وبـذلك، فقـد اسـتعمل الشـاعر التقابـل الضـدي كـأداة لبنـاء المعنـى، إذ جمـع بـين تناقضـات السـاحة العسـكرية والسياسـية، ليجعـل مـن الـنص وثيقـة فنيـة تعكـس عمق الصراع وشدة التوتر بين الموت والحياة، والغضب والعبادة.

وَقَـالَ كَعْـبُ بْـنُ جُعَيْـلٍ وَهُـوَ شَـاعِرُ أَهْـلِ الشَّـامِ بَعْـدَ رَفْـعِ الْمَصَـاحِفِ يَـذْكُرُ أَيَّـامَ صِفِّينَ وَيُحَرِّضُ مُعَاوِيَةَ: [من البسيط]

مُعَـــاوِيَّ لَا تَنْهَضْ بِغَيْـــرِ وَثِيقَةٍ	**فَإِنَّـــكَ بَعْدَ الْيَوْمِ بِالـــذُّلِّ عَارِفُ**
تَرَكْتُمْ عُبَيْدَ اللَّهِ بِالْقَـــاعِ مُسْنَـــداً	**يَمُـــجُّ نَجِيعًا وَالْعُـــرُوقُ نَوَازِفُ**
أَلَا إِنَّمَا تَبْكِي الْعُيُـــونُ	**بِصِفِّيـــنَ أُجْلَتْ خَيْلُهُ وَهُوَ وَاقِفُ**
لِفَـــارِسٍ	**كَمَا لَاحَ فِـي جَيْبِ الْقَمِيصِ اللَّفَائِفُ**
يَنُوءُ وَتَغْلُـــوهُ شَآبِيبُ مِـــنْ دَمٍ	**وَيُبْدِيـــنَ عَنْهُ بَعْدَهُـــنَّ مَعَارِفُ**
يُحَلِّلْـــنَ عَنْهُ زِرَّ دِرْعٍ	**وَكَانَ فَتًـــى لَوْ أَخْطَأَتْهُ الْمَتَالِفُ**
حَصِينَـــةٍ	**بَنُـــو أَسَـــدٍ إِنِّي لِمَا قُلْتُ عَارِفُ**
تَبَدَّلَ مِنْ أَسْمَاءِ أَسْيَافِ وَائِـــلٍ	**وَخَالَفَـــتِ الْجَعْرَاءُ فِيمَنْ يُخَالِفُ(٢)**

(١) منهاج البلغاء وســراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تح: الحبيب بن الخوجه، ط٣، دار الغرب الإسلامية، بيروت–لبنان، ١٩٨٦م: ٦١/٢.

(٢) وقعة صفين: ٣٦٠/٦-٣٦١.

أَلَا إِنَّ شَرَّ النَّاسِ فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ
وَفَرَّتْ تَمِيـــــمٌ سَعْدُهَـــا وَرِبَابُهَا

تُظهر الأبيات الشعرية التي قالها كعب بن جُعَيل، شاعر أهل الشام، بعد رفع المصاحف، توظيفًا بارعًا لأسلوب التكرار الضدي الذي يُعدّ من أسرار البلاغة في الشعر العربي. لقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب لتعميق التوتر الدلالي وإبراز المفارقة التي تعكس الصراع الحربي والنفسي في وقعة صفين، فلقد عمد إلى تكرار الألفاظ أو جذورها في سياقات متقابلة أو متناقضة، مما يخدم غرضه الأساسي وهو التحريض على الثبات ولوم المنهزمين.

التكرار الضدي في الدلالة اللفظية: "عَارِفٌ" بين الذل واليقين:

يعد تكرار لفظ "عَارِفٌ" هو الإنموذج الأبرز للتكرار الضدي السياقي في الأبيات، إذ يستعمل اللفظ في سياقين متناقضين دلالياً:

١. السياق السلبي (الوعيد): في مطلع القصيدة، يوجه الشاعر خطابه إلى معاوية بلهجة التحذير، مقترنًا المعرفة بالعار والذل: "فَإِنَّكَ بَعْدَ الْيَوْمِ بِالذُّلِّ عَارِفٌ". هنا، تحمل كلمة "عارف" دلالة سلبية تنذر بالهزيمة والخضوع.
٢. السياق الإيجابي (اليقين): يعيد الشاعر استعمال الكلمة ذاتها في البيت السابع، ولكن لغرض التأكيد واليقين الذاتي في حكمه على القبائل التي فرّت: "بَنُو أَسَدٍ إِنِّي لِمَا قُلْتُ عَارِفٌ". هنا، تحمل دلالة الإحاطة التامة بالمعرفة والحكم الصادق.

إن هذا التكرير اللفظي الذي يحمل غرضين مختلفين (التحذير من الذل، والتأكيد على المعرفة) هو أحد وجوه البلاغة في التكرار.

وقد أشار ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إلى أن التكرير في اللفظ والمعنى قد يدل على معنى واحد، ولكن المقصود به غرضان مختلفان، فقال: "إذا كان التكرير في اللفظ والمعنى يدل على معنى واحد، والمقصود به غرضان مختلفان، كمثل قوله تعالى: ﴿وَيُرِيدُ اللَّهُ أَن يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ (٧) لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ﴾[١] فقد تكرر لفظة "يحق الحق" "وليحق الحق" لاختلاف الإرادتين"[٢]، وبالمثل، فإن تكرار "عارف" هنا لتوكيد غرضين: التحذير واليقين بالحكم.

التضاد بين الحركة والثبات: "أُجْلَتْ خَيْلُهُ" مقابل "وَهُوَ وَاقِفٌ":

يتجسد التضاد الهيكلي في البيت الثالث، بوصف حال الفارس القتيل (عبيد الله بن عمر) الذي تبكي العيون له، إذ يقرن الشاعر حالتين متضادتين ضمن الشطر الواحد: "بِصِفِّينَ أُجْلَتْ خَيْلُهُ وَهُوَ وَاقِفٌ"، وهذا التناغم الضدي يجسد عظمة الموقف؛ إذ يجمع بين فعل فرار الخيل ("أُجْلَتْ خَيْلُهُ")، الذي يشير إلى ضراوة المعركة وانسحاب المعونة، وبين ثبات الفارس وصموده ("وَهُوَ وَاقِفٌ")، مؤكدًا على قيمة البطولة الفردية.

ويعدُّ هذا التعبير عن الثبات في موضع الفناء من أقصى درجات المدح والتهويل في آن واحد، وقد أشار ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) إلى أن التكرار قد يأتي لغرض المدح وتأكيده[٣]، فالتكرار هنا (المتمثل في الثبات اللفظي والمعنوي للوصف) يخدم غرض المدح والثناء على بطولة الفارس.

---

(١) الأنفال/ ٧-٨.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٧/٢.

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ٣٧٥.

التقابل بين الالتزام والذل: "وَثِيقَةٍ" مقابل "بِالذُّلِّ عَارِفٌ":

يقابل الشاعر بين حالتين متناقضتين في المصير؛ إذ يربط بين الوثيقة (الالتزام والعهد) كسبب للنجاة والعزة، وبين الذل كأثر حتمي لترك هذا العهد: "مُعَاوِيَّ لَا تَنْهَضْ بِغَيْرِ وَثِيقَةٍ/ فَإِنَّكَ بَعْدَ الْيَوْمِ بِالذُّلِّ عَارِفٌ"، فهذا التقابل بين الأضداد المعنوية (العزة والذل) يهدف إلى التحريض والتهديد بالعاقبة.

وقد أكد ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) على أن وظيفة التكرار والمقابلة تتجاوز الجمال اللفظي لتصل إلى غرض التهويل والوعيد، فقال: "باب التكرار: وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[(١)]، وهنا، استعمل الشاعر المقابلة بين الوثيقة والذل لإثبات الوعيد لمعاوية بالهزيمة ما لم يثبت على عهده.

وبذلك يتبين أن التكرار الضدي في هذه الأبيات يُشكل بناءً دلاليًّا متقنًا يعزز الإيقاع الصوتي والمعنى معًا، ويمنح الشاعر قدرة على التعبير عن المفارقات الحربية والنفسية، حيث يخلق صدمة جمالية ترفع بلاغة النص من خلال التناقض اللفظي ("عارف" مقابل "عارف") والتقابل الحاد بين الثبات والفرار، لتتناسب البنية الطباقية المعقدة مع غرض التحريض والحماسة.

في سياق قيادة الإمام علي (عليه السلام) لجيشه في صفين، وحثه على القتال، جاءت أبياته لتؤكد على حتمية المواجهة وربط إرادة الحرب بالإرادة الإلهية، مستخدمًا الثنائيات الضدية لتكثيف المعنى، وقد قال علي (عليه السلام) وهو يتقدم جيشه: [من الرجز]

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ٣٧٥.

دِبُّوا دَبِيبَ النَّمْلِ لَا تَقُوتُوا وَأَصْبِحُوا بِحَرْبِكُمْ وَبِيْتُوا
حَتَّى تَنَالُوا الثَّأْرَ أَوْ تَمُوتُوا أَوْ لَا فَإِنِّي طَالَمَا عُصِيْتُ
قَدْ قُلْتُمْ لَوْ جِئْتَنَا فَجِيتُ لَيْسَ لَكُمْ مَا شِئْتُمْ وَشِيْتُ
بَلْ مَا يُرِيدُ الْمُحْيِي الْمُمِيتُ(١)

تُعدّ هذه الأبيات المنسوبة للإمام عليّ (عليه السلام) في سياق معركة صفين خطابًا تعبويًا بليغًا، يهدف إلى ربط إرادة الحرب والإقدام بالإرادة الإلهية المطلقة. وقد اعتمد النص على آلية التكرار الضدي الذي يُعدّ من أرقى صور المطابقة، إذ يتم تكرار الجذر اللفظي أو المفهوم في سياقين متقابلين، مما يحوّل دلالته إلى حد فاصل بين إرادتين متنازعتين، إرادة البشر وإرادة الخالق.

ثنائية "شِئْتُمْ / شِيْتُ" (التكرار المؤدي لنفي الإرادة البشرية):

تتجلى ثنائية التكرار الضدي الأقوى في البيت الأخير عبر تكرار لفظ المشيئة (الإرادة) في سياق يهدف إلى نفي الإرادة البشرية تمامًا أمام الإرادة المطلقة.

التكرار الضدي: يكرر الإمام عليّ (عليه السلام) جذر "ش.ي.ء" في قوله: "لَيْسَ لَكُمْ مَا شِئْتُمْ وَشِيْتُ / بَلْ مَا يُرِيدُ الْمُحْيِي الْمُمِيتُ" ليجمع بين مشيئة الأنصار (شِئْتُمْ) ومشيئة القائد (شِيْتُ). هذا التكرار يُظهِر اتحاد الإرادات الإنسانية على اختلافها.

الانقلاب الدلالي: يُستعمل هذا التكرار الموحد في الشطر الأول لنفي الإرادة البشرية بالكامل (لَيْسَ لَكُمْ)، ثم يُقابل بضده المطلق (بَلْ مَا يُرِيدُ الْمُحْيِي

(١) وقعة صفين: ٤٠٣/٧.

الْمُمِيتُ)، وبذلك، يتحول تكرار مفهوم المشيئة البشرية إلى أداة لتمجيد المشيئة الإلهية، ليؤكد أن حركة الجيش والموت والنصر هي قدر إلهي محض.

ويُعد هذا الجمع بين عدة متقابلات (نفي الإرادات البشرية المتعددة وإثبات الإرادة الإلهية الواحدة) صورة متقدمة من فن المقابلة، وقد أشار ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إلى أن الأليق بالمعنى هو تسمية هذا الباب بـ "المقابلة"، التي تتسع لتقابل الشيء بضده أو بغيره، وعليه فإن هذا التقابل المركب ينتمي إلى هذا الباب لتضمنه أضدادًا معنوية: "ولنرجع إلى ذكر هذا القسم من التأليف وإيضاح حقيقته، فنقول: الأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة؛ لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين: إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده، وليس لنا وجه ثالث"(١).

ثنائية "الْمُحْيِي / الْمُمِيتُ" (الطباق الصريح لشمولية الإرادة):

يُعد هذا التقابل مثالًا للطباق اللفظي الصريح الذي يقع ضمن نطاق الثنائيات الضدية، إذ يجمع الشاعر بين صفتين متضادتين لله تعالى هما "الْمُحْيِي الْمُمِيتُ".

الوظيفة: هو طباق إيجاب يحيط بالنتيجة النهائية للمعركة (الحياة والموت)، ويؤكد أن كلا النقيضين في الوجود هو نتاج للإرادة الإلهية العليا.

التوثيق البلاغي (في الطباق والإيجاب): هذا الجمع بين الضدين (الإحياء والإماتة) يُعدّ إنموذجًا لـ "طباق الإيجاب" الذي يعتمد على الألفاظ الحقيقية المتقابلة، كما وضحه ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ): "فمثال طباق الإيجاب قوله

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر في أدب الكاتب والشاعر: ٢/٢٦٥.

تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾[1]، وكقول الرسول (ﷺ) للأنصار: "إِنَّكُمْ مَا عَلِمْتُ لَتَكْثُرُونَ عِنْدَ الفَزَعَ، وَتقِلُّونَ عِنْدَ الطَّمَع"[2][3].

ثنائية "تَنَالُوا الثَّأْرَ أَوْ تَمُوتُوا" (التقابل بين النصر والموت):

في سياق حثّ الجند على المضي، يضع الشاعر الجند أمام خيارين متقابلين، كلاهما إيجابي ومقبول:

- التقابل: بين "تَنَالُوا الثَّأْرَ" (الغلبة والنصر) و"تَمُوتُوا" (الشهادة والفناء).
- الوظيفة: يُعد هذا التضاد دلالة على شمولية النجاح، فالموت في هذا المقام ليس هزيمة بل غاية مرجوة، وهو ما يرفع من معنويات الجيش ويؤكد حتمية الموقف.

ويُعد هذا النوع من المطابقة من الأساليب البليغة التي تهدف إلى إيصال رسالة مركبة للمتلقي، وقد أكد العلوي على أن الأجود في التسمية هو "المقابلة" لكون الأضداد تتقابل معنويًا: "والأجود تلقيبه بالمقابلة، لأن الضدين يتقابلان، كالسواد والبياض، والحركة والسكون، وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة"[4].

---

(١) النجم/ ٤٣-٤٤.

(٢) جمع الجوامع المشهور بـ "الجامع الكبير"، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تح: مختار إبراهيم الهائج، ط٢، الأزهر الشريف، القاهرة-مصر، ٢٠٠٥م: ٢/٢٦٥.

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١١٢. وينظر: البديع في البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عثمان مطرجي، ط١، دار الجيل، بيروت-لبنان، ١٩٩٠م:/ ١٢٤.

(٤) الطراز لأسرار البلاغة: ٢/١٩٧. وينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي الكافي بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ)، تح: د. عبد الحميد هنداوي، ط١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣م: ١/٥٣٦.

ثنائية "دِبُّوا / لَا تَقُوتُوا" (الأمر والإلزام مقابل النهي والتوقف):

في مطلع الأبيات، يأتي التضاد بين الفعل الأمر وما يُخالِفُه، فيربط بين الحركة الإلزامية (دِبُّوا دَبِيبَ النَّمْلِ) وبين النهي عن التوقف والملل (لَا تَقُوتُوا).

التقابل: هذا التقابل بين الأمر والنهي (الإثبات والنفي) يُعدّ من صور الطباق المعنوي، يهدف إلى توكيد الاستمرارية في الحركة مهما كانت بطيئة.

وهذا الجمع بين الضدين في سياق النفي والإثبات يمثل "طباق السلب" الذي تعرّض له ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ): "وطباق السلب، وهو أن يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين، إحداهما موجبة والأخرى منفية... فمثاله قول بشر بن هارون وقد ظهر منه فرح عند الموت، وقيل له: أتفرح بالموت؟ فقال: 'ليس قدومي على خالق أرجوه كمقامي مع مخلوق لا أرجوه'"[1]، فالأمر "دِبُّوا" هو الجملة الموجبة، و"لَا تَقُوتُوا" هو النهي الذي يحمل معنى النفي، وهذا طباق سلب في المعنى يخدم غرض الحث على الثبات.

وبهذا، يُشكل المقطع الشعري بناءً بلاغيًا قويًا، يُكثف المعنى بتحويل الرغبة البشرية إلى إلزام إيماني، مستعملًا التكرار والطباق كوسائل لإيصال رسالة القائد: (القرار ليس لكم، بل لإرادة المحيي المميت، وعليكم بالثبات حتى النهاية).

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١١٤. وينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٢٨/٢.

يُعد التكرار الضدي أسلوباً بلاغياً يعتمد على تكرار الألفاظ في سياقات متناقضة لتعميق الدلالة، وهو يجمع بين المفارقات النفسية والعسكرية لإبراز حدة الصراع.

يستخدم الشعراء هذا التقنية كأداة فعالة للتحريض، والتهويل، والذم، أو إظهار القوة والتهديد، مما يضفي جمالية خاصة على النص ويحقق غاياته الحماسية.

كما يساهم هذا الأسلوب في الربط بين المعاني المتضادة، كالموت والحياة أو الحركة والسكون، لخلق حالة من التوتر الدلالي الذي يعكس عمق التجربة الإنسانية.

وبذلك، يتجاوز التكرار الضدي وظيفته اللفظية ليصبح أداة لبناء المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، مما يجعله عنصراً مؤثراً في بلاغة الشعر العربي.

المبحث الثاني

فعالية الأساليب التصويرية في الثنائيات الضدية

يشكل علم البيان أحد الأسس المشكّلة لأقسام البلاغة المفسر للأساليب التصويرية، لذلك نجد تعريفه يقوم على أنه "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"(١). وتقتصر الثنائيات الضدية في الشعر والادب على توظيف آليات تصويرية وجمالية تهدف إلى ابراز المعنى من

(١) مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٧م/ ٦١.

خـلال الجمـع بـين المتقـابلات. إن الجمـع بـين المتضـادات لا يكفـي بإظهـار المفارقة، بل يعمل كأداة لبناء مشهد ذهني أو صورة مركبة تثير ذهن المتلقي.

ونظـراً للاتسـاع فـي علـم البيـان، فإنـه أسسـه تتركـز حـول دراسـة التشـبيه والاسـتعارة والكنايـة، ذلـك أنَّ "الصـور البيانيـة تقـوم رعايتهـا علـى علـم البيـان مـن تشـبيه واسـتعارة وكنايـة، وهـذه الوسـائل تعطـي ميـداناً فسـيحاً وآفاقـاً واسـعة لإدراك مناحي الجمال والتعبير البلاغي والتصوير الفني"(١).

ومـن الأسـاليب التصـويرية التـي صـورت مضـمون الثنائيـات الضـدية، وحملـت المتلقي على إدراكها والاقناع بها هي:

أولاً- الأسلوب التشبيهي:

يتنـاول هـذا المطلـب حضـور الثنائيـات الضـدية فـي بنـاء الصـورة التشـبيهية وأثرهـا فـي تعميـق المعنـى وتكثيـف الدلالـة، إذ يحـرص الشـاعر أو الكاتـب علـى الجمـع بـين عناصـر متناقضـة أو متضـادة، مثـل القـوة والضـعف أو النـور والظلمـة، فـي صـورة واحـدة. هـذا التركيـب يصـنع مفارقـة وتـوتراً جماليـاً، ويمـنح الصـورة قـدرة علـى التعبيـر عـن علاقـات غيـر متوقعـة، ممـا يعـزز التـأثير النفسـي والجمـالي لـدى المتلقـي. ويتضـح ذلـك مـن خـلال أمثلـة مختـارة مـن الشـعر والنثـر تظهـر براعـة استثمار هذه الثنائيات الضدية في البنية البلاغية للنص.

فقد عُـرّف التشـبيه علـى أنـه "هـو العقـد علـى أنَّ أحـد الشـيئين يسـدّ مسـدّ الآخـر فـي حسـن أو عقـل، ولا يخلـو التشـبيه مـن أن يكـون فـي القـول أو فـي الـنفس، فأمّـا القـول فنحـو ذلـك: زيـد شـديد كالأسـد، فالكـاف عقـدت المشـبه بـه بالمشـبه، وأمّـا العقـد

(١) م. ن/ ٢٥٤.

في النفس فالاعتقاد لمعنى هذا القول، وأمّا التشبيه الحسي تشبيه ماء بماء أو ذهب بذهب يقوم أحدهما مقام الأخر، وأمّا التشبيه العقلي نحو تشبيه قوة زيد بقوة عمرو، فالقوة لا تُشاهد ولكنها تُعلم سدّت مسدّ الأخرى..."(١).

المعنى الذي يُشير إلى أنَّ التشبيه يقوم على إبراز وجهين، ومنه ما يُفضي إلى تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما مشترك بينهما، بمعنى أنَّ التشبيه يبرز الوصف خلال التركيز على طرفي التشبيه "الوصف بأنَّ أحد الوصفي ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أولم ينب ..."(٢).

وقد فسّر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) الحاجة إلى التشبيه في أنَّ الحاجة إليها من مبدأ تفسير ما غمض معناه، فيُؤتى إلى التشبيه لإزالة الإبهام أو الغموض الحاصل في السياق، "اعلم أنَّ التشبيه إذا شُبّه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين، أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل... وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس.."(٣) المعنى الذي يُشير إلى أنَّ التشبيه أكثر ما يكون في إلحاق أمر بأمر في وصف بأداة لغرض معين، ويتطلب في الوقت نفسه عقد مماثلة بين أمرين، بقصد التدليل على ما يشتركان فيه خلال ذلك في صفة واحدة أو أكثر، وذلك كله في تفسير غرض معين يقصده المتكلم.

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، أبو الحسن بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٥٥م: ١/١٨.

(٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ١٤١٩م/ ٢٣٨.

(٣) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٨م/ ٧٠-٧١.

هذه التوطئة تمهيد لعرض تعريف التشبيه من الجانبين اللغوي والاصطلاحي، مع بيان أشكاله وموقع الثنائيات الضدية ضمن أنواعه وبنيته البلاغية.

التشبيه اللغة والاصطلاح:

التشبيه في اللغة:

قال ابن منظور: "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ... وأشبَه الشيءُ الشيءَ: ماثله... وشبَّهَه إياه وشبَّهَه به: مثّله... والتشبيه: التمثيل"(١).

والتشبيه في الاصطلاح:

بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدّرة المفهومة من سياق الكلام. والتعريف الجامع هو: صورة تقوم على تمثيل شيء (حسّي أو مجرّد) بشيء آخر (حسّي أو مجرّد) لاشتراكهما في صفة (حسّية أو مجرّدة) أو أكثر. وقد عرّفه القزويني (ت٧٣٩هـ) بقوله: "التشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"(٢). وهذا يعني أنّ المتشابهين ليسا متطابقين في كل شيء.

وقال قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ): "إنّما يقع التشبيه بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما

(١) لسان العرب: ٥٠٣/١٣.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة/ ٣٢٨.

عن صاحبه بصفتها"[١]، وهذا التعريف موافق لما جاء به الخطيب القزويني، ولو أن المتأخر أقل وضوحاً من المتقدم.

وزاد الرمّاني (ت٣٨٦هـ) التعريف وضوحاً، فذهب إلى أنّ التشبيه: "العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حس أو عقل"[٢].

وقال ابنُ رَشيقٍ (ت٤٦٣هـ): "التَّشْبيهُ: صِفةُ الشَّيءِ بما قارَبَه وشاكَلَه مِن جِهةٍ واحِدةٍ أو جِهاتٍ كَثيرةٍ لا مِن جَميعِ جِهاتِه؛ لأنَّه لو ناسَبَه مُناسَبةً كُلِّيَّةً لكان إيَّاه، ألَا تَرى أنَّ قولَهم: "خدٌّ كالوَرْدِ" إنَّما أرادوا حُمْرةَ أوْراقِ الوَرْدِ وطَراوتَها، لا ما سِوى ذلك.."[٣].

وقال أبو هِلالٍ العَسْكريُّ (ت٣٩٥هـ): "التَّشْبيهُ: الوصْفُ بأنَّ أحدَ المَوْصوفِينَ يَنوبُ مَنابَ الآخَرِ بأداةِ التَّشْبيهِ، ناب مَنابَه أو لم يَنُبْ، وقد جاء في الشِّعرِ وسائِرِ الكَلامِ بغيرِ أداةِ التَّشْبيهِ. وذلك قولُك: زيدٌ شديدٌ كالأسَدِ؛ فهذا القَولُ الصَّوابُ في العُرْفِ، وداخِلٌ في مَحْمودِ المُبالَغةِ، وإنْ لم يكنْ زيدٌ في شدَّتِه كالأسَدِ على الحَقيقةِ"[٤].

وجاء في تعريف معاصر: "التشبيه: هو: إلْحاقُ أمرٍ بأمرٍ في معنى مشتركٍ بأداةٍ ظاهرة أو مقدّرة لغرضٍ، فالأمر المُلْحَق يُسمَّى المشبَّه، والأمر

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحق كمال مصطفى/ ١٠٩.

(٢) النكت في إعجاز القرآن، ابي عيسى الرمّاني، تح: د. عبد العليم، (د. ط)، مكتبة الجامعة الملية الإسلامية، (د. ت)/ ٨٠.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تح: محمد محي الدين، (ت١٣٩٢هـ)، ط٥، دار الجيل، بيروت-لبنان، ١٩٨١م: ٢٨٦/١.

(٤) الصناعتين/ ٢٣٩.

الملحق به يُسمَّى المشبَّه به، والمعنى المشترك يُسمَّى وجه الشبه، وأداة التشبيه: الكاف وكأن ومثل ونحو ذلك"(١).

ومن مجموع هذه التعريفات جاء أحد الباحثين قائلًا: "التَّشْبيهُ: بَيانُ أنَّ شيئًا أو أشْياءَ شارَكت غيرَها في صِفةٍ أو أكْثرَ، بأداةٍ هي الكافُ أو نحْوُها مَلْفوظةً أو مُقدَّرةً، تُقرِّبُ بَيْنَ المُشبَّهِ والمُشبَّهِ به في وجْهِ الشَّبهِ"(٢).

ومن الثنائيات الضدية للتشابيه هذه الأبيات الشعرية التي شكلتها الصورة التشبيهية، في نص لعمرو بن العاص، ليكون خاتمة لرسالة مطولة بعث بها إلى عبد الله بن عباس، وذلك بتحريض من معاوية بن أبي سفيان. وقد جاءت الرسالة في سياق يأس معاوية من حسم الحرب، إذ طلب من عمرو أن يكتب خطابًا "يُرَقِّقُهُ بِهِ" لابن عباس، لإقناعه بإنهاء القتال، إذ قال: [من الطويل]

طَالَ الْبَلَاءُ وَمَا يُرْجَى لَهُ آسٍ	**بَعْدَ الْإِلَهِ سِوَى رِفْقِ ابْنِ عَبَّاسٍ**
قَوْلًا لَهُ قَوْلَ مَنْ يَرْضَى بِحُظْوَتِهِ	**لَا تَنْسَ حَظَّكَ إِنَّ الْخَاسِرَ النَّاسِي**
يَا ابْنَ الَّذِي زَمْزَمٌ سُقْيَا الْحَجِيجِ لَهُ	**أَعْظِمْ بِذَلِكَ مِنْ فَخْرٍ عَلَى النَّاسِ**
كُلٌّ لِصَاحِبِهِ قِرْنٌ يُسَاوِرُهُ	**أُسْدُ الْعَرِينِ أُسُودٌ بَيْنَ أَخْيَاسِ**
لَوْ قِيْسَ بَيْنَهُمُ فِي الْغُرْبِ لَاعْتَدَلُوا	**الْعَجْزُ بِالْعَجْزِ ثُمَّ الرَّأْسُ بِالرَّأْسِ**
انْظُرْ فِدًى لَكَ نَفْسِي قَبْلَ قَاصِمَةٍ	**لِلظَّهْرِ لَيْسَ لَهَا رَاقٍ وَلَا آسِي**
إِنَّ الْعِرَاقَ وَأَهْلَ الشَّامِ لَنْ يَجِدُوا	**طَعْمَ الْحَيَاةِ مَعَ الْمُسْتَغْلِقِ الْقَاسِي**

(١) المعجم الوسيط، نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية، ط٢، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، ١٩٧٢م: ٤٧١/١. وينظر: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، عبد العظيم إبراهيم المطفي (ت١٤٢٩هـ)، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة–مصر، ١٩٩٢م: ٢٧٠/٢.

(٢) علم البيان، عبد العزيز عتيق (ت١٣٩٦هـ)، (د. ط)، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت – لبنان، ١٩٨٢م/ ٦٢.

بُسْـرٌ وَأَصْـحَابُ بُسْـرٍ وَالَّذِينَ هُمُ ... دَاءُ الْعِرَاقِ رِجَالٌ أَهْلُ وَسْـوَاسِ
قَـوْمٌ عُـرَاةٌ مِـنَ الْـخَـيْـرَاتِ كُـلُّـهُـمُ ... فَمَا يُسَـاوَى بِهِ أَصْـحَابُهُ كَاسِـي
إِنِّي أَرَى الْخَيْرَ فِي سِلْمِ الشَّآمِ لَكُمْ ... وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَـا بِـالسِّـلْمِ مِنْ بَـأْسِ
فِيهَا الْتُّقَى وَأُمُورٌ لَيْـسَ يَجْهَلُهَا ... إِلَّا الْجَهُوُل وَمَا النَّوْكَى كَأَكْيَاسِ(١)

هـذه القصـيدة تعكـس الهـدف المـزدوج: إظهـار الإشـفاق والحـرص علـى دمـاء المسلمين، وفـي الوقـت نفسـه، توظيـف التملـق لابـن عبـاس والطعـن فـي قـادة جـيش علـي (عليه السلام)، وتحديـدًا مالـك الأشـتر، لضـرب جبهـة الخصـم داخليًّـا، وتُشـكل هـذه الأبيـات جـوهر الـدعوة إلـى السـلم المـبطن بـالتحريض، وتسـتعمل التشـبيهات البلاغيـة ببراعـة للتأكيـد علـى فكـرة التكـافؤ المهلـك بـين الطـرفين وضـرورة الحكمـة، التي تكمن في نظر عمرو بن العاص، في القبول بالصلح.

ويعـد أسـلوب التصـوير التشـبيهي فـي الثنائيـات الضـدية أداة بلاغيـة محوريـة سـجلت حضـورًا كبيـرًا فـي أشـعار وقعـة صـفين، اسـتعملها الشـعراء فـي الصـراع السياسـي، لتكثيـف المعنى وتعزيز التأثير العاطفي والحجاجي عبر خلق تباين حاد في الصور.

ويعتمـد هـذا التوظيـف علـى تقابـل الـدلالات بـين الأضـداد (كالحيـاة/ الهـلاك، والقوة/ العجز) بهدف إظهار تهافت موقف الخصم وإعلاء شأن الموقف الذاتي.

ويجـد هـذا الأسـلوب جـذوره فـي علـم البـديع، الـذي يُعـرف فيـه بـالمطابقة (الطبـاق) والمقابلـة، ويتوافـق هـذا التوظيـف مـع تعريـف ابـن رشـيق القيروانـي

(١) وقعة صـفين/ ٤١١-٤١٢. بحظوته: مكانته وقربه "قول من يرجو مودته"، أخياس: جمع خيس، بالكسر، وهو الشجر الكثيف الملتف، قاصمة: مشتق من "القصم" هو الكسر، ويقال: قصم ضهره أي كسره، راقٍ: هو الذي يعالج بالرقية أي التلاوة والأدعية، الآسي: هو الطبيب أو المداوي، بسر: هو بسر بن ارطاه اسم علم، كاسي: الذي يكسو غيره، النوكى: الحمقى أو ضعاف العقل، أكياس: الأذكياء أو العقلاء.

(ت٤٦٣هـ) للمطابقة بأنها: "أن يأتي الكلام بمعنيين متضادين في لفظين أو معنيين"(١)، ومع ما أشار إليه حازم القرطاجني حول المقابلة التي تقوم على "التوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضًا"(٢).

والتحليل الآتي سيتناول كيف استعمل عمرو بن العاص هذا التضاد البلاغي؟ من خلال التشبيه التمثيلي والتشبيه الضدي المركب، لبلورة دعوته إلى السلم المبطنة بالذم.

ويركّز عمرو بن العاص في هذه الأبيات على إبراز ثنائيتين رئيستين: التكافؤ القسري (القوة/ العجز) بين جيش الشام والعراق، وثنائية القيادة (الحكمة/ السفه) بين ابن عباس وأنصار الأشتر، مستعملًا التشبيه لتحقيق هذه الأضداد وإنتاج الصورة الشعرية.

التشبيه التمثيلي: ثنائية القوة المؤدية إلى العجز:

يؤسس عمرو دعوته للسلم على فرضية التكافؤ المطلق بين الطرفين، مستخدمًا التشبيه التمثيلي (المركب) لبيان أن القوة لم تعد ميزة، بل أصبحت سببًا للهلاك المشترك.

كُلٌّ لِصَاحِبِهِ قِرْنٌ يُسَاوِرُهُ أُسْدُ الْعَرِينِ أُسُودٌ بَيْنَ أَخْيَاسِ

لَوْ قِيْسَ بَيْنَهُمُ فِي الْغُرْبِ لَاعْتَدَلُوا الْعَجْزُ بِالْعَجْزِ ثُمَّ الرَّأْسُ بِالرَّأْسِ

هنا ثنائية ضدية كبرى بين القوة (أُسْدُ الْعَرِينِ) التي يصور بها المقاتلين كصفة مشبه بها (للتكريم الظاهري)، والعجز/ الاعتِدال في الهلاك (الْعَجْزُ بِالْعَجْزِ) الذي هو النتيجة الحتمية لهذه القوة المتقابلة. هذا الانتقال من صورة

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٧/٢.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم بن محمد بن حسن القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب بن الخواجه، ط٢، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١م: ٥٢/٢.

الأسد القوي إلى صورة العجز المهلك هو تشبيه مركب ينتزع الشبه من هيئة متكاملة. يرى السكاكي (ت٦٢٦هـ) أن الغرض من التشبيه قد يكون بيان مقدار حال المشبه[١]. وعمرو هنا يريد أن يبيّن أن مقدار حال القوتين أصبح متساويًا في نتيجته الكارثية، وأن قوة كل طرف قد أحيت عجز الطرف الآخر.

التشبيه المعنوي: ثنائية الحياة في ظل القيادة:

يلجأ عمرو إلى تشبيهات معنوية لنفي الخير عن استمرار القتال تحت قيادة الخصوم (وهم الأشتر وأنصاره)، لخلق ثنائية بين الحياة المفقودة والقيادة القاسية.

إِنَّ الْعِرَاقَ وَأَهْلَ الشَّامِ لَنْ يَجِدُوا طَعْمَ الْحَيَاةِ مَعَ الْمُسْتَغِلِقِ الْقَاسِي

يُشبه حال الحياة في ظل القيادة القاسية (إشارة إلى الأشتر وأنصاره) بـ فقدان طعم الحياة (تشبيه معنوي حسي). هذا التشبيه يمثل ثنائية بين الخير (طعم الحياة) والقسوة (المستغلق القاسي)، فالجمع بينهما ممتنع، فالتشبيه هنا هو تثبيت حكم المشبه به (فقدان الطعم) للمشبه (الحياة تحت هذه القيادة)، ليصور للمتلقي على أن العيش قسوة، وهو ما أشار إليه ابن الأثير[٢].

التشبيه البليغ للتشويه: ثنائية الداء والشفاء:

يستهدف عمرو تشويه أتباع علي بن أبي طالب (عليه السلام)، ليجعلهم المشبه الأضعف في ثنائية الحق/ الباطل التي يحاول فرضها، وذلك باستعمال التشبيه البليغ بهدف الذم.

---

(١) مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م/ ٣٤٠.

(٢) الجامع الكبير، ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، ط١، دار المعارف النعمانية، لاهور-باكستان، ١٩٨١م/ ٩٠-٩١.

بُسْـــرٌ وَأَصْـــحَابُ بُسْـــرٍ وَالَّذِينَ هُمُ دَاءُ الْـعِـرَاقِ رِجَـالٌ أَهْـلُ وَسْـــوَاسِ
قَوْمٌ عُرَاةٌ مِنَ الْخَيْرَاتِ كُلُّهُـــــــــــمُ فَمَا يُسَـــاوَى بِهِ أَصْـــحَابُهُ كَاسِـــي

هنـا تشـبيهان بليغـان: الأول هـو تشـبيه أتبـاع الخصـم بالـداء (داءُ الْعِـرَاقِ)، والثـاني هـو تشـبيه حـالهم بـ(العري مـن الخيـرات)، مـع مـا فيـه مـن ثنائيـة ضـدية ضـمنية بـين العـري (السـلب) والكاسـي (الإيجـاب). الغـرض مـن هـذا التشـبيه بـ "المشـبه بـه القبـيح" هـو التشـويه المطلـق للطـرف الآخـر فـي نظـر المخاطـب، ويوضـح السـكاكي (ت٦٢٦هـ) أن مـن أهـم أغـراض التشـبيه هـو "إبـرازه علـى السـامع فـي معـرض التشـويه"(١)، وهـو مـا سـعى إليـه عمـرو فـي تصـوير ضـعف موقـف ابـن عباس نفسيًّا.

التشبيه السلبي: ثنائية الكياسة والحمق:

يختـتم عمـرو قصـيدته بتشـبيه سـلبي يُعظّـم مـن شـأن ابـن عبـاس ويـدعو بـه إلـى التفكيـر، وذلـك عبـر إبـراز الثنائيـة الضـدية بـين العاقـل (ابـن عبـاس) والجاهـل (النوكى/الخصوم).

إِنِّي أَرَى الْخَيْرَ فِي سِـــلْمِ الشَّـــآمِ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا بِالسِّلْمِ مِنْ بَـــــــــــأْسِ
فِيهَا الْتُّقَى وَأُمُورٌ لَيْسَ يَجْهَلُهَـــــــا إِلَّا الْجَهُوُل وَمَـا النَّوْكَى كَـأَكْيَـاسِ

التعبيـر "وَمَـا النَّـوْكَى كَأَكْيَـاسِ" هـو تشـبيه سـلبي يؤكـد علـى اسـتحالة تماثـل المشبه (النَّوْكَى/ الحمقى) والمشبه به (الأَكْيَاس/ العقلاء).

وهـذه الثنائيـة الضـدية تُعلـي مـن شـأن ابـن عبـاس (الكـيس) وتضـع خصـومه فـي خانـة الجهـل والحمـق. إذ يهـدف عمـرو بهـذا التشـبيه إلـى تصـوير الحـال وتقويـة

(١) مفتاح العلوم/ ٣٤٠.

شأنه (على وجه الإيجاب لابن عباس)، وهو غرض بلاغي لتقوية الشأن ذكره التفتازاني (ت٧٩١هـ)[١].

وقد أثبت التحليل أن توظيف الشاعر للتشبيه في صوره الشعرية التي بها الثنائيات الضدية، كان أداة محورية في خدمة الغرض السياسي والحجاجي لرسالة عمرو بن العاص. فالقصيدة لم تكن مجرد دعوة للصلح، بل محاولة لإدارة الصراع نفسيًا عبر وسائل الصورة البلاغية.

وقد استغل عمرو التشبيه التمثيلي (كالأسود التي تؤول إلى العجز) لإبراز ثنائية القوة/ العجز، بهدف إقناع ابن عباس بضرورة التوقف؛ لأن مآل التكافؤ هو الهلاك المشترك. كما لجأ إلى التشبيه البليغ، مثل تشبيه أنصار الخصم بـ "داء العراق"، لترسيخ ثنائية الحكمة/ السفه، مستعملًا التشبيه وسيلة لتصوير الموقف شعريًا.

وفي النهاية، شكلت هذه الثنائيات نظامًا بلاغيًّا متكاملًا قام على المقابلة بين الأضداد كما عرفها القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، مما أضاف عمقًا وإيحاءً قويًا للنص، محوّلًا التشبيه من مجرد بيان للحال إلى وسيلة فعالة في تصوير الحرب النفسية وتوجيه القرار السياسي.

جاءت القصيدة ردًا على شماته معاوية بن أبي سفيان بعمرو بن العاص، حيث شمت به معاوية بعد أن لقي عمرو بن العاص الامام علي بن أبي طالب (عليه السلام) في المعركة، وقال عمرو بن العاص: [من البسيط]

مَعَاوَىٰ لَا تَشْمَتْ بِفَارِسِ بُهْمَةٍ لَقِيَ فَارِسًا لَا تَعْتَرِيْهِ الْفَوَارِسُ

(١) شرح السعد: مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني (ت٧٩١هـ)، ط١، دار الفكر، قم–ايران، ١٤١١هـ: ٤/٤٥.

مَعَاوَىٰ إِنْ أَبْصَرْتَ فِي الْخَيْلِ مُقْبِلًا ... أَبَا حَسَـــــنٍ يَهْوِي دَهَتَكَ الْوَسَاوِسُ

وَأَيْقَنْتَ أَنَّ الْمَـــــــوْتَ أَحَقٌّ وَأَنَّهُ ... لِنَفْسِكَ إِنْ لَمْ تَمْضِ فِي الرَّكْضِ حَابِسُ

فَإِنَّكَ لَوْ لَاقَيْتَـــــــــهُ كُنْتَ بُومَةً ... أُتِيـــــحَ لَهَا صَقْرٌ مِـــنَ الْجَوِّ آنِسُ

وَمَاذَا بَقَاءُ الْقَـــــوْمِ بَعْدَ اخْتِبَاطِهِ ... وَإِنَّ امْرَأً يَلْقَـــــــى عَلِيّـــــاً لَآيِسُ

دَعَاكَ فَصَمْـــــتَ دُونَهُ الْأُذُنُ هَارِباً ... بِنَفْسِـــــكَ قَدْ ضَاقَـــتْ عَلَيْكَ الْأَمَالِسُ

وَأَيْقَنْتَ أَنَّ الْمَـــــوْتَ أَقْرَبُ مَوْعِدٍ ... وَأَنَّ الَّتِـــي نَادَاكَ فِيهَا الدَّهَـــــارِسُ

وَتَشْمَتُ بِـــــي إِنْ نَالَنِي حَدُّ رُمْحِهِ ... وَعَضَّنِـــي نَابٌ مِـنَ الْحَـــرْبِ نَاهِسُ

أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنَّـــــــــهُ لَيْثُ غَابَةٍ ... أَبُـــو أَشْبَلٍ تُهْـــــدَى إِلَيْهِ الْفَرَائِسُ

وَأَنِّي امْرُؤٌ بَاقٍ فَلَـــــمْ يُلْفَ شَلْوُه ... بِمُعْتَرَكٍ تَشْفِـــــــــي عَلَيْهِ الرَّوَامِسُ

فَإِنْ كُنْتَ فِـــي شَكٍّ فَأَزْهِجْ عَجَاجَةً ... وَإِلَّا فَتِلْـــكَ التُّرَّهَاتُ الْبَسَابِـــــسُ(١)

القصيدة في الفخر والشجاعة والعتاب الممزوج بالتحذير. يرد بها الشاعر على معاوية الذي شمت بموقف ما ربما تراجع عمر في مواجهة مع الامام علي (عليه السلام). ويبدأ الشاعر بمخاطبة معاوية مباشراً طالباً منه إلا يشمت؛ لأن مواجهة فارس عظيم كعلي ابن أبي طالب (عليه السلام) وتصوير هيبة الخصم (علي) يصفه بأن فارس لا تعتريه الفوارس و"صقر من الجو آيس".

ويذكر الشاعر معاوية بأن "الموت حق، وأن الدوائر تدور على الجميع، ولا أحد ينجو منه" وأيقنت أن الموت حق وأنه...، وينتهي النص بوعيد واضح، فإذا

(١) وقعة صفين: ٤٧٢/٧. الوساوس: الشكوك أو الظنون، الآيس: القانط (ناقد الأمل)، الأمالس: تبشير الأراضي الملساء المستوية، الدهارس: الأمور الشديدة والمحن العظيمة، ناهس: يعض، الفرائس: جمع فريسة، الروامس: الرياح التي يثير الغبار، البسابس: جمع بسبس (تطلق على الأرض القفر خالية من الناس والنبات).

كان معاوية يشك في شجاعته أو قوته، فأن المعارك القادمة (العجاجة) وفي غبار الحرب، ستكشف الحقيقة.

كما في قوله:

وأيقنت أن الموت أقربُ موعدٍ وأن التي ناداك فيها الدهارسُ

فالاستعارة هنا تجسد الدهارس (الداهية أو الأمور العظام) كشخص ينادي، وهنا ثنائية الحياة والموت تفرض ظلالها على النص، إذ يصبح التراجع طلباً للحياة هو نفسه الموت حقيقة (موت المروءة) بينما مواجهة الموت هي الخلود.

وتبدو هنا حقيقة هذهِ النصوص أنها: أداة هجومية ودفاعية في آن واحد. استعملها الشاعر ليقول لمعاوية: لا تلمني على التراجع أو الخوف، فالمواجهة لم تكن بين متكافئين. بل كانت بين صقر وبومة، وبين ليث وفريسة.

وفي هذه الأبيات يبدأ عمرو بن العاص بتوجيه الخطاب لمعاوية مباشرة. (معاوي لا تشمت بهمةٍ...) طالباً منه ألاّ يشمت بموقف فارس التقى بفارس لا تغلبه الفرسان هو علي بن ابي طالب (عليه السلام).

ويقر عمرو علناً بأن رؤية علي بن أبي طالب (عليه السلام) مقبلاً في الخيل، وتزرع الرعب وتهز النفس (أبا حسن يهوى دهتك الوساوسُ). ويؤكد أن الموت حق والفرار في تلك اللحظة كان لإنقاذ نفسه. إذ قال:

فإنك لو لاقيته كنتَ بُومةً أتيح لها صقرٌ من الجوّ آنس

فيعير معاوية بجبنه وبأنه لو التقى بعلي لصار مثل "البومة" التي تقض عليها صقر ويذكره بأنه (معاوية) حين دعاه علي (عليه السلام) للمبارزة لحقن الدماء صمّ أذنيه وهرب ضيقاً وخوفاً.

وشبه الامام علي (عليه السلام) بـ "الصقر" وشبه معاوية بـ "البومة" في حال لقائهما (كنت بومةً أتيح لها صقرُ من الجو آنس) هو تشبيه قاسٍ يحط من شجاعة معاوية.

ومن جمالية التصوير التشبيهي ما يظهر في صورة التضاد مفسراً للأطراف التي يدخل فيها التشبيه في تقريب صلة الوصل بين المشبه والمشبه به، ومنه ما جاء في قول عقبة بن سلمة(*)، دار حوار بين طرفين في المعركة (من أهل الشام ومن أهل العراق)، حيث كان نادى منادي أهل الشام : "إلا إن معنا الطيب بن الطيب ومحمد بن أبي بكر ونادى منادي أهل العراق إلا معنا عمار بن ياسر" التقى الطرفان في يوم يسمى "يوم تل الجماجم" قيلت هذه الأبيات في وصف هذا اللقاء وما دار فيه من قتال بين فرسان الشام وأهل العراق حيث تدافعوا بالسيوف بالقنا: [من الطويل]

لَمْ أَرَ فُرْسانًا أَشَدَّ بَدِيهَةً ... وَأَمْنَعَ مِنْهُمْ يَوْمَ تَلِّ الجَماجِمِ

غَداةَ غَدا أَهْلُ العِراقِ كَأَنَّهُمْ ... نَعامٌ تَلاقى فِي فِجاجِ المَخارِمِ

إِذا قُلْتَ قَدْ وَلَّوْا أَنابَتْ كَتِيبَةٌ ... مُلَمْلَمَةٌ فِي البِيضِ شُمْطُ المَقَادِمِ

وَقالُوا لَنا: هذا عَلِيٌّ فَبايِعوا ... فَقُلْنا أَلا لا بِالسُّيُوفِ الصَّوارِمِ

وَثُرْنا إِلَيْهِمْ بِالسُّيُوفِ وَبِالقَنا ... تُدافِعُهُمْ فُرْسانُنا بِالتَّزاحُمِ(١)

(*) عقبة بن سلمى: ينتمي الى قبيلة هناءة. هي بطن رئيسي من بطون قبيلة الأزد اليمانية الشهيرة، نشأ في بيئة عربية خالصة صقلت فيه مهارات الفروسية والقيادة، مما أهله مبكراً ليكون في مصاف القادة العسكريين المقربين في الدولة.

(١) وقعة صفين/ ٢٩٤. الجماجم: موضع التقاء الطرفين، المخارم: الطرق أو المسالك، شمط: اختلاط سواد الشعر ببياضه (الشيب)، الصوارم: فقلنا بل السيوف.

يقوم التشبيه في النص على حذف وجه الشبه، وهو ما سُمي بـ (التشبيه المجمل)، "واعلم أنَّ وجه الشبه المجمل إما أن يكون خفياً، أو إمّا أن يكون ظاهراً، ومنه ما وصف من أحد الطرفين أو كلاهما بوصف يُشعر بوجه الشبه، ومنه ما ليس كذاك"(١) ولعلَّ السبب في حذف وجه الشبه عائد إلى أنَّ السياق هدفه إفهام المتلقي ما يغيب في وجه الشبه لالتماسه من خلال السياق، فالمشبه حاضر في قوله: (كأنَّهم/ هم) العائدة على أهل العراق، والمشبه به في (نعام)، وأداة التشبيه (الكاف)، ولأنَّ وجه الشبه محذوف لذلك سُمّي بالتشبيه المجمل وهو يقصد بالإشارة إلى الكثرة، فشبه الشاعر تجمع أهل العراق بتجمع طيور النعام في الطرق والمسالك مما يدل على اضطراب الحركة وهو يريد إعطاء صورة عن حركة الجيوش المتصارعة في ساحة المعركة.

ولذلك إن التشبيه الوارد فيه انسجام مع التضاد في صورة الإقبال والتراجع، والقوة والضعف، وإذا كان الغرض من التشبيه بيان حال المشبه، فإنَّ "كل شيء يدخل في شرح بيان حال المشبه، يتم أخذ الشرح الأساسي للغرض الذي يؤكده بيان الحال، لأنَّ المشبه شيء مجرد بالنظر إلى أنَّ الشيء المجرّد يصعب فهمه، وليس مثل الأشياء الملموسة، لذلك لتسهيل فهمه يتم تشبيه بالأشياء الملموسة"(٢).

كل مناسبة تصويرية يحضر فيها التشبيه نجد إعلاء لصورة المشبه في الصفات التي يكتسبها من خلال ذلك، ومنه ما جاء في قول مرة بن جنادة العليمي(*): [من الكامل]

أَلا سَأَلْتَ بِنَا غَدَاةَ تَبَعْثَـــرَتْ بَكْرُ الْعِرَاقِ بِكُلِّ عَضْـــبٍ مُفَصَّلِ

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي/ ٢٢٨.

(٢) البلاغة الواضحة/ ٧١.

(*) مرة بن جنادة العليمي: من بني عليم من قبيلة كلب القضاعية من الشعراء الفرسان المخضرمين الذين عاصروا أواخر الشعراء الفرسان المخضرمين وارتبط اسمه بالأحداث السياسية العسكرية التي رافقت الفتنة وتحديداً معركة صفين.

بَرَزُوا إِلَيْنَا بِالرِّمَـــاحِ تَهُـــزُّهَا بَيْنَ الْخَنَادِقِ مِثْـــلُ هُوَ الصَّيْقَلِ
وَالْخَيْلُ تَصِيرُ فِي الْحَدِيدِ كَأَنَّهَا أُسْدٌ أَصَابَتْهَا بِلَيْـــــلٍ شَمَالُ[1]

يعكس الاسلوب التصويري التشبيهي (برزوا إلينا بالرماح تهزها بين الخنادق مثل هو الصيقل) ما يعطي تفصيل أركان التشبيه ويعكس صورة القوة ومنافاة الضعف، فيوافر التشبيه التام ملامح القرب بين عناصر التشبيه، فالمشبه (إلينا) إشارة إلى المحاربين في شكل توافدهم في ساحة المعركة ورماحهم لامعة، والمشبه به (الصيقل) أي صورة السيف الحاد بما فيه من البريق واللمعان، نتلمس وجه الشبه في البريق والضوء عند الحركة المتسارعة، وحضور أداة التشبيه (مثل).

إن أكثر الأغراض التشبيهية الواردة في النص قد صورت حال المشبه، ومنها أيضاً ما جاء بغرض تقرير حال المشبه، ومنه إذا كان ما أُسند إلى المشبه ويحتاج إلى التشبيه والإيضاح، أو ما سُمي بـ (بيان إمكانية وجود المشبه) في الالتفات أي ما يعكسه في سياق النص من القوة والجمال والصفاء كما في لمعان السيف وقوته، إذ "يرد هذا الغرض في إبداء إمكانية المشبه، أي إذا كان المعتمد المشبه يحتاج إلى تأكيد، فشرح وجه الشبه ما يقارن، وما يوضّح تقرير حالة المشبه ولكن لم يتم توضيح من هو المقصود"[2].

وكذلك التشبيه في قوله: (والخيل تصير في الحديد كأنها أسدُ) بما يشكل التشبيه التمثيلي التام؛ لأن المراد التركيز على وجه الشبه بين اندفاع الخيل وتشبيهها بأسد جريح دفعت به لريح القوية فزادته شدة وصلابة، فأراد الشاعر أن

(١) وقعة صفين: ٣٠٧/٥.

(٢) علم البيان، عبد العزيز عتيق، (د. ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٨٢م/ ١٥٩.

يكسب المشبه صفات المشبه به، فالهدف من التشبيه هو التنبيه والالتفات إلى أهمية ما يحدثه التشبيه من أثر في نفس المتلقي وتوسيع صورة التضاد بين القوة والضعف.

ثانياً- الأسلوب الاستعاري:

ومن الأساليب التصويرية المفسرة لسياق الثنائيات الضدية ما يظهر في الاستعارة وواضح من مسمّى الاستعارة أنَّ الشيء يأخذ ما ليس له، وهي "تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جهل النقل والإبانة"(١).

وقد ظهرت الاستعارة في الشعر ملمة لأحوال التعبير، و"الاستعارة ظاهرة لغوية متغلغلة في النشاط اللفظي البشري، وهي تمثّل في الوقت الراهن أكثر الظواهر اللغوية خضوعاً للدراسة في إطار الدراسات الثانوية بوجه خاص، والدراسات الاجتماعية والإنسانية بوجه عام، وقد تحولّت دراسات الاستعارة... إلى حقل بيني تتشارك فيه علوم اللغة بفروعها المختلفة وعلوم الأدب والبلاغة"(٢).

ومن الأساليب التصويرية في الاستعارة التصريحية التي أبانت عن ثنائية الأضداد (الكفر/ الإيمان) ما جاء في قول همام بن الأغفل الثقفي(*): [من البسيط]

قَدْ قَـــرَّتِ الْعَيْنُ مِنَ الْفُسَّاقِ وَمِـــنْ رُؤُوسِ الْكُفْرِ وَالنِّفَاقِ
إِذْ ظَهَـــــرَتْ كَتَائِبُ الْعِرَاقِ نَحْـــنُ قَتَلْنَا صَاحِبَ الْمِرَاقِ
وَقَائِـــدَ الْبُغَاةِ وَالشِّقَـــاقِ عُثْمَانُ يَـوْمَ الـــدَّارِ وَالْإِحْرَاقِ
لَمَّا لَفَفْنَا سَاقَهُـــــمْ بِسَاقِ بِالطَّعْـــنِ وَالضَّرْبِ مَعَ الْعِنَاقِ

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني – الخطابي – الجرجاني، تحقيق: محمد سلام، ط٣، دار المعارف، مصر، (د. ت)/ ٨٥.

(٢) الاستعارة في الخطاب، إيلينا سيمينو، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ٢٠١٣م/ ١١.

(*) الأغفل الثقفي: اسمه همام بن الاغفل الثقفي هو شاعر مخضرم وفارس من شعراء العرب.

وَسَلْ بِصِفِّيـــــنَ لَدَى التَّلَاقِ تَنَبَّأَ بِتَبْيَانٍ مَـــــعَ الْمِصْدَاقِ

أَن قَدْ لَقُــوا بِالْمَارِقِ الْمِمْرَاقِ ضَرْبـــاً يُدِي عُقْرَ الْأَعْنَاقِ(١)

ففي قول الشاعر: (قد قرت العين من الفساق) استعارة تصريحية؛ لأنه شبه الإنسان الفرحان بشيء يريح العين وتستقر خلاله، فحضر المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية والجامع التشبيهي بين المستعار منه والمستعار له هو البحث عن شكل الهدوء والاستقرار، والعرب دعت الدمعة القريرة بما يدل على الفرج والسعادة، والشاعر يريد تقرير الفصل بين المتناقضات أي بين (الكفر، الإيمان) وعزز الفكرة في نفس المتلقي (وسل بصفين لدى التلاقي تنبأ بتبيان مع المصداق).

والاستعارة وفقاً للنظرية الاستبدالية هي علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أنَّ المعنى لا يقدّم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه"(٢).

ومن تلقي جماليات الاستعارة في تصوير ثنائية (الحياة/ الموت) ما جاء في قول عمرو بن قيس الانصاري(*):

لَعَمْــرِي لَقَدْ لَاقَتْ بِصِفِّينَ خَيْلُنَا سَمِيـــــراً فَلَمْ يَعُدْ لَنَا عَنْهُ تَخَوُّفَا

قَصَـــــدْتُ لَهُ فِي وَائِلٍ فَسَقَيْتُهُ سُمَــامَ زُعَافٍ يَتْرُكُ اللَّوْنَ أَكْلَفَا

(١) وقعة صفين/ ٣٨٣.

(٢) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأبعاد المعرفية والجمالية، ط١، منشورات الأهلية، عمان–الأردن، ١٩٩٧م/ ١١– ١٣.

(*) هو من الشعراء الذين عاصروا أحداث صفين وشاركوا فيها.

فَمَا جَبُنَتْ بَكْــرٌ عَنْ ابْنِ مُعَمَّرٍ وَلَكِــنْ رَجَا عَوْدَ الْهُوداةِ فَانْكَفَا
وَخَافَ الَّذِي لَافِي الْهُجَيْمِيِّ قَبْلَهُ تَفَرَّقَ عَنْــــــــهُ جَمْعُهُ فَتَخَطَّفَا
وَنَحْــنُ قَتَلْنَا هَاشِمًا وَابْنَ يَاسِرٍ وَنَحْـنُ قَتَلْنَا ابْنَي بَدِيلٍ تَعَسُّفَا[1]

تشكلتْ الاستعارة التصريحية في قول الشاعر (لعمرى لقد لاقت بصفين خيلنا سميراً فلم يعد لن عنه تخوفا) وهي استعارة تصريحية شبه الموت بـ (السمير) فصرح بما يدل على المشبه به وحذف المشبه(الموت) على سبيل إظهار التقابل بين الحياة والموت، ولا سيما أن النص فيه تحفيز لهذه الفكرة (ونحن قتلنا هاشماً وابن ياسر، ونحن قتلنا ابنى بديل تعسفا).

فالاستعارة لا بُدَّ أن يكون بين طرفيها مجموعة من التشابهات ومجموعة من الاختلافات كذلك، بمعنى أنَّ التشابه جزئي بالضرورة ولكي يكون للتشابه أهمية، فلا بدَّ أن يكون هذا التشابه أكثر وضوحاً من عنصر الاختلاف والمغايرة الموجود بين طرفي الاستعارة، كذلك يجب أن يكون جوهريًا وهامًا"[2]، فالموت أصبح (سميرًا) بوساطة التصوير الاستعاري.

ومن التصوير الاستعاري ما جاء في الاستعارة المكنية وهي ما حُذف فيه المشبه به ووجه الشبه، وترك شيءٍ من لوازمه، ومن ذلك ما جاء في قول عامر بن وائلة: [من الطويل]

حَامَــتْ كِنَانَةُ فِـــي حَرْبِهَا وَحَامَـــتْ تَمِيمٌ وَحَامَتْ أَسَدْ
وَحَامَـــتْ هَوَازِنُ يَوْمَ اللِّقَا فَمَا خَـــــامَ مِنَّا وَمِنْهُمْ أَحَدْ
لَقِينَا قَبَائِـــلَ أَنْسَابُهُـــمْ إِلَـــى حَضْرَمَوْتِ وَأَهْلِ الْجَنْدِ

(١) وقعة صفين: ٦/٣٨٤.

(٢) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ١٩٩٧م/ ٥٧.

وَأَمْدَادُهُـــــمْ خَلْفَ آذَانِهِمْ وَلَيْـــسَ لَنَا مِنْ سِوَانَا مَدَدْ

فَلَمَّا تَنَـــادَوْا بِآبَائِهِـــمْ دَعَـــوْنَا مَعَدًّا وَنِعْمَ الْمَعَدْ

فَظَلْنَا نُفَلِّـــــقُ هَامَاتِهِمْ وَلَـــمْ نَكُ فِيهَا بِبِيضِ الْبَلَدْ

وَنِعْـــمَ الْفَوَارِسُ يَوْمَ اللِّقَا فَقُـلْ فِي عَدِيدٍ وَقُلْ فِي عَدَدُ

جاءت النصوص رداً من أهل العراق على خبر مقتل عثمان بن عفان (رضي الله عنه)، حيث أظهروا تمسكهم بموقفهم ورفضهم للعودة إلى ما كان عليه الأمر سابقاً، وذلك في سياق الجدل والاضطراب الذي أعقب مقتل عثمان بن عفان: [من]

أَبَتْ سُيُوفُ مَذْحِجٍ وَهَمْـــــــــدَانَ بِأَنْ نَـــــــرُدَّ نَعْثَلًا كَمَا كَـــــــانَ

خَلْقًـا جَـدِيـدًا مِثْـلَ خَلْقِ الرَّحْمَنِ ذَلِكَ شَـــأْنٌ قَدْ مَضَـــى وَذَا شَـــأْنٌ[1]

تعتمد هذه الصورة على نقل السلاح (الجماد) من دائرة "الأداة" الصامتة إلى دائرة "الفاعل" المتكلم والمختار.

في البيت:

أَبَتْ سُيُوفُ مَذْحِجٍ وَهَمْـــــــــدَانَ بِأَنْ نَـــــــرُدَّ نَعْثَلًا كَمَا كَـــــــانَ

هنا استعارة مكنية حيث شُبّهت السيوف بإنسان يرفض أو يأبى هذا التشخيص في النص فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على شيء من لوازمه وهو (الإباء أو الرفض)، نجد استعارة مكنية نوعها التشخيص، أسند فعل "الإباء" (رفضها لذلك الانصياع) للسيوف، مما يمنح الجماد (السلاح) إرادة بشرية وقدرة على اتخاذ القرار، هو ما يخدم غرض المبالغة في الثبات.

(١) وقعة صفين: ٤/٢٢٨.

في البيت الأول: (أبت سيوف مذحج وهمدان) وفي البيت ردوا علينا شيخنا ثم بجل في القطب الأول (السوف/ المجسد) يرفض ويأبى (أبت سيوف)، فهنا يتم مساواة الجماد بالإنسان في الفاعلية أمام القطب الثاني (الخصم/ الإنسان)، يطلب ويأمر (ردوا علينا شيخنا)، هو فعل إنساني طبيعي، هذه الأنسنة تجعل السيوف "نداً" بشرياً للخصم؛ فهي ليست مجرد أدوات، بل هي "ذوات" تملك إرادة، وهذا يعزز في أسلوب وقعة صفين ثنائية (الحجاج العقلي/ اللفظي مقابل الكفاح المادي/ المجسد).

قال الشاعر حاتم الطائي في قوله: [من البسيط]

أَخُو الْحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ عَضَّهَا وَإِنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الْحَرْبُ(١)

جسد الشاعر الحرب وجعلها كائنًا حيًا يمتلك صفات الإنسان؛ إذ أُسند إليها فعل "عضّت" وهو فعل يقوم به الإنسان أو الحيوان، ثم أتبع ذلك بقوله: (شمرت عن ساقها) فصوّر الحرب إنسانًا يكشف عن ساقه استعدادًا للجّد والقتال. بذلك انتقلت الحرب من معنى مجرد الى صورة حسية نابضة بالحركة.

وفي المقابل، لم يكتفِ الشاعر بتجسيد الحرب، بل قابلها بصورة المقاتل الذي "عضها" و"شمّر" لها، فنتجت ثنائية تقوم على المواجهة بين الانسان والحرب بعد أن اضفى عليها صفات بشرية. وهذا التجسيد (الأنسنة) أسهم في إبراز شدة المعركة، وأكسب الصورة قوةً وحيوية، حتى بدت الحرب خصمًا حقيقيًا يتصارع مع المقاتل وجهًا لوجه، مما يعّمق الأثر النفسي ويبرز شجاعة البطل

(١) وقعة صفين: ١٨٢/٣.

وإقدامه وبهذا الاستعمال البلاغي، استطاع الشاعر إخفاء الحيوية والحركة على المعنى المعنوي للحرب، مما يعزز من قوة التأثير في ذهن القارئ.

ثالثاً- الأسلوب الكنائي:

تأتي الكناية في البلاغة العربية بوصفها وسيلة للتعبير غير المباشر، إذ يُقصَد باللفظ معنى ملازم له من دون التصريح بذلك، فتُمنح العبارة مزيدًا من الإيحاء والعمق. وتتنوع أشكال الكناية بين ما يُراد بها الإشارة إلى صفة، أو موصوف، أو نسبة، وفي الأغلب ما يستهدف بها الشاعر أو الكاتب التلميح للمعنى وإبعاد الذهن عن التصريح.

وفي إطار هذا المطلب، نسلَّط الضوء على استثمار الكناية الثنائية الضدية؛ إذ يُوظَّف الجمع بين معنيين متقابلين في بناء دلالة مركبة. فالكناية هنا لا تقف عند حد التعبير عن معنى واحد خفي، بل تجمع بين نقيضين أو طرفين خصمين، وتخلق بهذا التداخل طبقات متعددة من الدلالة. ويُبرز هذا الاستعمال قوة الكناية في التعبير عن المعاني الضدية وتصويرها وصنع حالة من التوتر أو التفاعل بين المعنى الظاهر وقرينه المضاد، فيكتسب الكلام بذلك ثراءً بلاغيًا وجماليًا.

ويُمهّد هذا المبحث لما سيأتي من تعريف الكناية لغة واصطلاحًا، مع التوسع في توضيح بنيتها وأثرها في صياغة الثنائيات بنصوص النثر والشعر.

تعريف الكناية في اللغة والاصطلاح:

الكِنايةُ في اللغة: مَصدَرُ كَنَى عنِ الأمرِ بغَيرِه بمعنى أخفاهُ، أو مِن كَنَوْتُ عن الشَّيءِ وكَنَّيْتُ عنه: إذا تركت التَّصريح به، وكَنَى يَكْنِي كِنايةً: إذا تَكلَّم بغَيرِه ممَّا يدُلُّ عليه، ومنه قِيل للضَّمائِرِ: مَكنيٌّ(١).

أما في الاصْطِلاح: "أنْ يُريدَ المُتكلِّمُ إثْباتَ مَعنًى مِنَ المَعاني، فلا يذْكُرَه باللَّفظِ المَوضوعِ له في اللُّغةِ، ولكنْ يَجيءُ إلى مَعنًى هو تاليه ورِدْفُه في الوُجودِ، فيُومِئُ به إليه، ويَجعَلُه دَليلًا عليه"(٢). أو هو: "ذكْرُ اللَّفظِ وإرادةُ لازِمِ مَعْناه، معَ جَوازِ إرادتِه معَه"(٣).

وترتكز الكناية على فكرة إيراد لفظ لا يدل بشكل صريح على المعنى المراد، بل يُذكر لفظ آخر يفضي إليه بالتلميح طلبًا لغرض أدبي أو بلاغي، كالمبالغة في الوصف، أو بناء الصورة، أو التعفف عن ذكر المعاني المستهجنة أو غير المستساغة، سماعها. بهذه الطريقة تحقق الكناية ما لا تحققه الحقيقة من الإيحاء والبلاغة.

وفي التعريف الثاني للكناية يتضح أنها تختلف عن المجاز، لأن الكناية تحتمل إرادة المعنى الحقيقي والمعنى المقصود معًا، وذلك لغياب القرينة المانعة من إرادة المعنيين. فعلى سبيل المثال، عندما نقول: "فلانة نؤوم في الضحى"،

---

(١) ينظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، لنشوان الحميري: ٥٩١٤/٩. ومختار الصحاح، للرازي/ ٢٧٤.

(٢) ينظر: دلائل الإعجاز: ٦٦/١.

(٣) ينظر: مختصر المعاني، لسعد الدين التفتازاني/ ٢٥٧. وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي: ٢٠٦/٢.

فالظاهر أنها تنام إلى ارتفاع الشمس، لكن المعنى المقصود (اللازم) هو أنها في ترف وغنى ولها من يخدمها فلا تضطر للاستيقاظ مبكرًا.

فاللازم هنا هو الترف والغنى، وقد يقال هذا حتى في امرأة تستيقظ مبكرًا لكنها مترفة، وافّر عليها الخدم عناء بيتها. أما المعنى الظاهر –وهو النوم المتأخر– فيبقى هو المعنى الحرفي للعبارة، ويجوز إرادته مع المعنى اللازم إذا اجتمعت الصفتان في شخص واحد، كما قد لا يصح إرادته إذا لم تنطبق الحالة.

ومن أساليب التصوير الكنائي للثنايات الضدية في أشعار وقعة صفين ما جاء في شعر جندب بن زهير من أنصار أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، إذ قال في دعم الامام علي (عليه السلام) وبنيه، وشرعية قضيته: [من الرجز]

هذا عليٌّ والهُدَى حقًّا معَهْ يا ربِّ فاحفظهْ ولا تضيِّعَهْ
فإنَّه يخشاكَ ربّي فارفعَهْ نحنُ نصرناهُ على من نازَعَهْ
صهرُ النبيِّ المصطفى قد طاوعَه أولُ من بايَعَهُ وتابَعَهْ[1]

يُشكّل التصوير الشعري في هذه الأبيات لجندب بن زهير إنموذجًا رفيعًا لاستعمال أسلوب التصوير الكنائي في تشكيل الثنائيات الضدية، بهدف تكثيف المعنى وتعزيز التأثير العاطفي والتحريضي. ويعتمد الشاعر على تقابل المعاني مع انقلاب دلالي يحول الصورة من تهديد إلى أمان، مما يخلق توترًا إيمانيًا يُحفِّز أنصار علي على الثبات. ويُؤسس هذا التحليل على مفهوم المطابقة الذي يُعرِّفه ابن رشيق القيرواني (ت٦٣هـ) بأنه: "جمعك بين الضدين في الكلام أو

(١) وقعة صفين، ٣٩٨/٦.

بيت الشعر"[1]، ويشمل النوع غير المحض الذي هو "مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد"[2] كما يوضحه حازم القرطاجني.

ثنائية "حَفِظَ / ضَيَّعَ" (الحماية الإلهية مقابل الإهمال):

تبدأ الثنائية التصويرية الأولى في جذر "حَفِظَ / ضَيَّعَ"، إذ استعملها الشاعر كناية عن الحماية الإلهية مقابل الإهمال، وتتجسد في الدعاء: "يا ربِّ فاحفظهْ ولا تضيِّعَهْ". يُصوَّر علي (عليه السلام) كحامل الهدى، فيُقابل فعل الحفظ الإيجابي بفعل التضييع السلبي ليُبرز الخطر، وهي كناية ضدية تُكثِّف المعنى بتحويل "الحفظ" إلى درع من الضياع، مما يولّد رجاءً ممزوجًا بالتحذير. ويتوافق هذا التقابل البلاغي مع ما نصَّ عليه حازم القرطاجني في المقابلة، إذ يرى أنها تكون بـ "الجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب"[3]، وهو ما ينطبق تمامًا على العلاقة بين الحفظ والضياع.

ثنائية "يَخْشَى / ارْفَعْ" (التواضع الروحي مقابل العلو):

تتجلى هذه الثنائية في تصوير كنائي يجمع بين خشية الله التي تعبر عن التواضع الروحي والتقوى، وبين طلب الرفعة الذي يمثل المقام العالي والمكافأة الإلهية. هنا تمتزج الصورة الروحية بدمج التواضع بالعلو، فحصول الرفعة يكون ثمرة للخشية الصادقة.

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ): ٢/٥.
(٢) منهاج البلغاء: ٢/٤٩.
(٣) منهاج البلغاء: ٢/٥٢.

ويشير ابن الأثير إلى أن المطابقة في الكلام تعني الجمع بين الشيء وضده مثل السواد والبياض، أو بين معنيين متقابلين في نسق واحد، وهذا يعمق الأثر البلاغي ويمنح الصورة قوة وحيوية[١]. كما يؤكد ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن الطباق في البلاغة هو ذكر الشيء مع ذكر ضده، مما يحدث توافقًا وتباينًا بين المعنيين، فيُبرز أحد الطرفين صورته في ضوء الآخر[٢]، مما يُحيي المعنى ويجعله يتألق أمام النفس؛ فخشية علي (عليه السلام) هي مرآة استحقاقه للرفع.

ثنائية "نَصَرْنَا / نَازَعَ" (النصرة والولاء مقابل المنازعة والخصومة):

تظهر ثنائية أخرى في الكناية الدعمية: "نحنُ نصرناهُ على من نازَعَهْ". يُصوَّر الأنصار كناصرين في صورة إيجابية كناية عن الحق والولاء، ثم يُقابل بـ "من نازَعَهْ" ليُبرز الخصوم كمنازعين في الباطل. هذه الثنائية تُكثِّف المعنى بتحويل "النصرة" إلى سلاح إيماني ضد المنازعة.

ويؤكد السكاكي (ت٦٢٦هـ) على بلاغة الأسلوب الكنائي، مُشيرًا إلى أن "مبنى الكناية... على الانتقال من اللازم على ملزوم معين... فيصير حال الكناية كحال المجاز في كون الشيء معها مدعى ببينة"[٣]، فالنصرة هنا دليل لازم للملزوم وهو شرعية القضية ووجوب الدفاع عنها.

ثنائية "صِهْرُ / طَاعَ" (النسب الشريف مقابل الالتزام الديني):

في الاستعمال الكنائي النسبي: "صهرُ النبيِّ المصطفى قد طاوعَه"، استعمل الشاعر "الصهر" كناية عن القرابة الشريفة والمنقبة النبوية، ثم يُقابل بـ

(١) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٣/٣.

(٢) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١١١.

(٣) مفتاح العلوم/ ٤١٣.

"طاوعَـه" ليُصـوِّر الطاعـة كنتيجـة حتميـة للنسـب. وتكمـن المزيـة البلاغيـة فـي هـذا الأسـلوب فـي طريقـة إثبـات المعنـى، إذ يقـرر عبـد القـاهر الجرجـاني (ت٤٧١هـ) أن "ليسـتِ المزيـةُ... فـي أنفـسِ المعـاني... ولكنهـا فـي طريـق إثباتـهِ لهـا وتقريـرِه إياهـا"[١]، فالشـاعر لـم يكتـفِ بإثبـات الطاعـة، بـل قررهـا وأثبتهـا عبـر الإشـارة إلـى منقبة الصهر، وهي كناية في إثبات الصفة تزيد من قوته.

ثنائية "بَايَعَ / تَابَعَ" (السبق والمبادرة مقابل الاستمرار):

أخيـرًا، تظهـر ثنائيـة "بَـايَعَ / تَـابَعَ" فـي وصـف البيعـة: "أولُ مـن بايَعَـهُ وتابَعَـهْ"، ويتكـرر مفهـوم الاتبـاع ليُصـوِّر البيعـة كنايـة عـن البدايـة والسـبق فـي الالتـزام، والمتابعـة كنايـة عـن الاسـتمرار والثبـات علـى العهـد. هـذا التبـادل يُكثِّـف المعنـى بتحويـل "البيعـة" إلـى سـيرة مسـتمرة لا تنقطـع. وفـي هـذا السـياق، يفسـر الجرجـاني هـذا المسـار مـن الدلالـة بقولـه فـي الكـلام وضـربيه: "الكـلامُ علـى ضَـرْبين: ... وضـربٌ آخـرُ أنـتَ لا تصِـلُ منـه إلـى الغـرضِ بدلالـة اللفـظِ وحـدَه، ولكـنْ يـدلُّكَ اللفـظُ علـى معنـاه... ثُـمَّ تَجـدُ لـذلك المعنـى دَلالـةً ثانيـةٌ تَصِـلُ بهـا إلـى الغَـرَض"[٢]، حيـث دلالـة السـبق (بـايع) هي الدلالة الأولى التي تقود إلى الدلالة الثانية وهي الثبات (تابع).

بـذلك، تُشـكِّل الثنائيـات نظامًـا متكـاملًا يُكثِّـف المعنـى عبـر الانقـلاب الـدلالي، ويُعـزِّز التـأثير بتحويـل الـدعاء إلـى عزيمـة وإيمـان، ممـا يعـزز بلاغـة الـنص ويخـدم غرض التحريض والثبات في ساحة القتال.

(١) دلائل الإعجاز: ٧١/١.

(٢) دلائل الإعجاز: ٢٦٢/١.

وفي سياق تحريض خالد بن خالد الأنصاري –من أنصار علي (عليه السلام) – على تعزيز النصر في صفين، اعتمد الشاعر على ثنائيات ضدية عميقة لا تخلو من تصوير كنائي، لغرض إشعال الحماسة وتأكيد الشرعية، إذ قال: [من الرجز]

هذا عليٌّ والهُدَى أَمامَهُ هذا لِوَا نبيِّنا قدَّامَهُ
يُقحِمُهُ في بقعةٍ إقدامَهُ لا جبنَهُ نخشى ولا آثامَهُ(١)

يُشكّل التصوير الشعري في هذه الأبيات إنموذجًا رفيعًا لاستعمال الثنائيات الضدية بتصوير كنائي، بهدف تكثيف المعنى وتعزيز التأثير العاطفي والتحريضي. إذ يعتمد الشاعر على تقابل المعاني مع انقلاب دلالي غير محض يقترب من التخالف، مما يحول الصورة من خوف إلى شجاعة، ويخلق توترًا حماسيًا يُحفِّز المقاتلين على الثبات.

ويتوافق هذا مع ما نصَّ عليه ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) بأن المطابقة هي: "أن يأتي الكلام بمعنيين متضادين في لفظين أو معنيين"(٢)، وكذلك ينسجم مع قول حازم القرطاجني بأن: "المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر"(٣).

ثنائية "هذا عليٌّ / هذا لِوَا" (الإشارة الرمزية المزدوجة):

تبدأ الثنائية التصويرية الأولى في الإشارة المزدوجة: "هذا عليٌّ والهُدَى أَمامَهُ... هذا لِوَا نبيِّنا قدَّامَهُ". تُستعمل هذه الإشارة كناية عن الشخصية والراية

(١) وقعة صفين: ٣٩٨/٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تح: محمد محي الدين (ت١٣٩٢هـ)، ط٥، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٨١م: ٧/٢.

(٣) منهاج البلغاء: ٥٢/٢.

معًا. إذ يُصوَّر علي كقائد للشرعية، ثم يُقابل بـ "هذا لِوَا" ليُبرز الراية كنسخة رمزية مقدسة له. هذه الكناية الضدية تُكثِّف المعنى بتحويل "الإشارة" من فرد (علي) إلى رمز جماعي وديني مقدس (اللواء)، مما يولّد شعورًا بالوحدة المقدسة، ويُفسّر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) هذا الانتقال بين الدلالتين بأنه من بلاغة "معنى المعنى"، إذ "تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ"[١]، فدلالة علي كشخصية تفضي إلى دلالة الراية كرمز للشرعية.

ثنائية "أَمامَهُ / قدَّامَهُ" (السبق الروحي والمادي):

تتجلى الثنائية في الاستعارة الحركية بين "أَمامَهُ / قدَّامَهُ" في وصف الهدى والراية: "والهُدَى أَمامَهُ ... هذا لِوَا نبيّنا قدَّامَهُ". إذ يمكن قراءة "أمامه" كناية عن السبق الروحي والأخلاقي (الهدى)، ثم يُقابل بـ "قدَّامهُ" ليُصوِّر الراية كسبق مادي محسوس. هذا التبادل يُكثِّف الصورة المزدوجة بدمج الغيبي (الهدى) بالحاضر (الراية)، مما يولّد إحساسًا بالتوجيه الإلهي. ويؤكد ابن رشيق على أن "من حسن المطابقة أن تكون المعاني متساوية في الرتبة والقوة"[٢]، وهذا التساوي في القوة يظهر في جعل الهدى والراية متساويين في دور القيادة والسبق.

ثنائية "يُقحِمُهُ / إقدامَهُ" (الفعل المادي مقابل الصفة النفسية):

تظهر ثنائية أخرى في الكناية الإقدامية: "يُقحِمُهُ في بقعةٍ إقدامَهُ". يُصوَّر علي كمُقحِم رايته (فعل مادي)، ثم يُقابل بـ "إقدامَهُ" ليُبرز الفعل كنتيجة للجرأة الشخصية الكامنة (الصفة النفسية). هذه الثنائية تُكثِّف المعنى بتحويل "الإقحام" من فعل مادي إلى صفة نفسية مؤثرة، فهي كناية عن الشجاعة. ويؤكد السكاكي (ت٦٢٦هـ) بلاغة هذا الأسلوب الكنائي، إذ إن "مبنى الكناية... على الانتقال

(١) دلائل الإعجاز: ٢٦٣/١.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٨/٢.

من اللازم على ملزوم معين... فيصير حال الكناية كحال المجاز في كون الشيء معها مدعى ببينة"[1]، فإقحام الراية هو لازم ودليل الشجاعة والإقدام.

ثنائية "لا جبنَهُ / لا آثامَهُ" (نفي الخوف ونفي الذنب):

في التصوير الكنائي الضدي: "لا جبنَهُ نخشى ولا آثامَهُ"، تُصوَّر البراءة من الخوف والذنب كضمانة للنصر. إذ يستعمل الشاعر "لا جبنَهُ" كناية عن الشجاعة التامة، ثم يُقابل بـ "لا آثامَهُ" ليُصوِّر الطهارة والشرعية كضمانة روحية. هذا الانقلاب يُكثِّف الصورة الأخلاقية بمزج البطولة بالتقوى. وتتجلى المزية البلاغية في هذا الإثبات، إذ يقرر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) أن "ليستِ المزيةُ... في أنفسِ المعاني... ولكنها في طريق إثباتهِ لها وتقريرِه إياها"[2]، فالشاعر لم يكتفِ بنفي الجبن، بل قرنه بنفي الإثم لتقرير الشرعية الكاملة للموقف.

ثنائية "نخشى / آثامَهُ" (نفي الخشية المزدوج):

تظهر هذه الثنائية في عبارة "لا جبنه نخشى ولا آثامه"، إذ يعبر نفي الخشية عن الطمأنينة من جوانب مادية ومعنوية، فيجتمع نفي الخوف من الجبن (في السلوك والموقف)، ونفي الخشية من الإثم (في العمل والنية). هذا التكرار يُكثِّف المعنى، ويُحوِّل الخشية من دلالة سلبية على الضعف إلى دلالة إيجابية على الثبات والاطمئنان، فتصبح الكناية هنا مزدوجة المعنى في سياق واحد.

ويؤكد ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن الكناية قد تأتي بإيراد معنى يُفهم منه لازم أخص من المعنى الظاهر، فيقول: "الكناية هي أن يريد المتكلم إثبات معنى للشيء بذكر لازم من لوازمه، أو نفي ذلك المعنى بنفي لازمه، كقولهم:

(١) مفتاح العلوم/ ٤١٣.

(٢) دلائل الإعجاز: ٧١/١.

هو طويل النجاد...، يريدون طول القامة"[١]. وكذلك يشير السكاكي (ت٦٢٦هـ) إلى أن الكناية تبرز عمق المعنى في الخطاب: "الكناية هي التي يتوصل بها إلى إثبات الشيء أو نفيه من غير أن يُصرح به... ويدرك السامع أن المقصود المعنى اللازم الخفي"[٢].

هذا استعمال واضح للكناية المركبة، إذ تتراكم دلالتان متقابلتان فتُغني مستوى الإيحاء والمعنى في الكلام، وخاصة في مواقف الحرب والشدائد.

بذلك، تُشكِّل الثنائيات نظامًا متكاملًا يُكثِّف المعنى عبر الانقلاب الدلالي، ويُعزِّز التأثير بتحويل الرمز إلى نار في قلوب المقاتلين، وهو ما تم تحقيقه عبر دمج الثقة بالبراءة الدينية لتعزيز النصر.

وفي سياق تحريض مالك الأشتر –من أنصار علي (عليه السلام) – أثناء ضربه بالسيف في معركة صفين، ركز الشاعر على تصوير معاوية كخصم جبان ومحكوم عليه بالعذاب الأبدي، وذلك من خلال توظيف الثنائيات الضدية بتصوير كنائي؛ ليتحول الأسلوب التصويري إلى تهكم مرير وعزيمة قتالية. إذ قال: [من الوافر]

أَضْرِبُهُمْ وَلَا أَرَى مُعَاوِيَهْ هَوَتْ بِهِ فِي النَّارِ أُمٌّ هَاوِيَهْ
الْأَخْزَرَ الْعَيْنِ الْعَظِيمَ الْحَاوِيَهْ جَاوَرَهُ فِيهَا كِلَابٌ عَاوِيَهْ
أَغْوَى طَغَامًا لَا هَدَتْهُ هَادِيَهْ[٣]

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ٥٩.
(٢) مفتاح العلوم/ ٣٧٤.
(٣) وقعة صفين: ٦/٣٥٥.

يُشكّل التصوير الشعري في هذه الأبيات إنموذجًا لاستعمال الثنائيات الضدية داخل الإشارة الرمزية والوصف التهكمي، بهدف تكثيف المعنى وتعزيز التأثير العاطفي. إذ يعتمد الشاعر على تقابل الدلالات بين الفعل والهدف، وبين العقاب الإلهي والتوظيف الساخر له، مما يخلق توترًا حماسيًا يُشعل النار في قلوب المقاتلين، وهذا يتماشي مع تعريف ابن رشيق القيرواني للمطابقة بأنها: "أن يأتي الكلام بمعنيين متضادين في لفظين أو معنيين"(١). ويُضيف حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أن "المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر"(٢).

ثنائية "أَضْرِبُهُمْ / لَا أَرَى مُعَاوِيَهْ" (الفعل مقابل الغياب):

تبدأ الثنائية التصويرية الأولى في التقابل بين الفعل الفعلي والغاية المنشودة: "أَضْرِبُهُمْ وَلَا أَرَى مُعَاوِيَهْ". تُستعمل "أَضْرِبُهُمْ" كناية عن الانغماس في المعركة، ثم يُقابلها نفي رؤية الهدف الأسمى ("لَا أَرَى مُعَاوِيَهْ") كناية عن غياب القائد الجبان عن مواجهة الخطر.

وهذه الكناية الضدية تُكثِّف المعنى بتحويل الجهد القتالي الفعلي إلى وسيلة للوصول إلى الهدف المفقود، مما يولّد شعورًا بالعجز والغضب. ويُعلِّق عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) على هذا التقابل في النسق الواحد بأن: "المعاني إذا جاءت متضادة في اللفظ الواحد أو النسق الواحد، أحيت بعضها بعضًا"(٣)، فعدم رؤية الهدف يُحيي الرغبة الملحة في رؤيته.

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٧/٢.
(٢) منهاج البلغاء: ٥٢/٢.
(٣) دلائل الإعجاز/ ١٢١.

ثنائية "هَاوِيَهْ / جَاوَرَهُ" (العقاب الأبدي مقابل الصحبة القسرية):

تتجلى الثنائية هنا في تصوير العقاب من جهة أشد صور الهلاك ("أُمٌّ هَاوِيَهْ")، ثم بالتحويل التهكمي لمعنى الجوار، إذ تصبح الصحبة في النار مع الكلاب صياغة مهينة تجمع بين أشد صور القسر وأسوأ أنواع الألفة. في مثل هذا التركيب، توظَّف معاني الأضداد بقوة؛ إذ يتحوّل الجوار من مقام السكينة إلى مقام الإذلال والتعذيب.

وقد أشار ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إلى فائدة الجمع بين الأضداد في السياق، وأن مقابلة الشيء بضده أو بغيره مما يناسب الحال يعطِي معنىً بليغًا ويوضح شدة المعنى وتميزه البلاغي، إذ قال: "المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار"(١). وكذلك يؤكد ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن الكناية أو الاستعارة المركبة قد تجمع بين عناصر متقابلة فتُبرِز شدة التهكم والإيحاء، مشيرًا إلى الطباق والمقابلة كأدوات لتكثيف المعنى وتصوير التضاد والإهانة(٢)، وهنا يُعد الجوار والعواء من الأشياء التي تتناسب مع المصير الذي يرسمه الشاعر لمعاوية ليتمم الإهانة.

ثنائية "أَغْوَى / لَا هَدَتْهُ هَادِيَهْ" (الإغواء مقابل غياب التوجيه):

تظهر ثنائية أخرى في الكناية المعيارية: "أَغْوَى طَغَامًا لَا هَدَتْهُ هَادِيَهْ". يُصور الشاعر معاوية كفاعل للإغواء يضل أتباعه، ثم يُقابل هذا الفعل بـ نفي التوجيه له شخصيًا ("لَا هَدَتْهُ هَادِيَهْ"). هذه الثنائية تُكثِّف المعنى بتحويل الإغواء من صفة فعلية عابرة إلى حكم دائم بالفشل في الهداية. إنه تضاد بين نشاطه في

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٣/٣.

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١١١.

إضلال الآخرين، وجموده في تلقي الهداية، مما يُرسّخ مصيره المحتوم. وقد أشار حازم القرطاجني إلى أن هذا النوع من المقابلة يتطلب: "التوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا"(١)، إذ يقابل الإضلال الشخصي بالإضلال العام، مؤكدًا حكمه الديني البات.

بذلك، تُشكِّل الثنائيات نظامًا متكاملًا يُكثِّف المعنى عبر الانقلاب الدلالي، ويُعزِّز التأثير بتحويل الخوف إلى غضب والاستهانة إلى إهانة دينية وتهكم مرير.

ومن أمثلة التصوير الكنائي عن موصوف ما جاء في ثنائية (الشجاعة/ الجبن) في أشعار وقعة صفين قول عمرو: [من الرجز]

تَسِيـــرُ إِلَى ابْنِ ذِي يَزَنَ سَعِيدٍ ... وَتَتْرُكُ فِي الْعَجَاجَـــةِ مَنْ دَعَاكَا
فَهَـــلْ لَكَ فِي أَبِـــي حَسَنٍ عَلِيٍّ ... لَعَـــلَّ اللَّهَ يُمْكِـــنُ مِنْ قَفَاكَا
دَعَاكَ إِلَـــــى النِّزَالِ فَلَمْ تُجِبْهُ ... وَلَـــوْ نَازَلْتَـــــهُ تَرِبَتْ يَدَاكَا
وَكُنْتَ أَصَـــمَّ، إِذْ نَادَاكَ، عَنْهَا ... وَكَانَ سُكُوتُـــــــهُ عَنْهَا مَنَاكَا
فَآبَ الْكَبْـــشُ قَدْ طَحَنَتْ رَحَاهُ ... بِنَجْدَتِـــــهِ وَلَـــمْ تَطْحَنْ رَحَاكَا
فَمَـــــا أَنْصَفْتَ صَحْبَكَ يَا ابْنَ ... هِنْـــدٍ أَتَفْرَقُهُ وَتُغْضِبُ مَنْ كَفَاكَا
فَـــــلَا وَاللَّهِ مَا أَضْمَرْتَ خَيْراً ... وَلَا أَظْهَـــــرْتَ لِي إِلَّا هَوَاكَا(٢)

مـا نلحظـه لا يوجـد بـين اللفـظ الكنـائي واللفـظ المكنّـى عنـه واسـطة، فالـذهن ينتقـل مباشـرة إلـى المعنـى المكنّـى عنـه، غيـر المباشـر، وهـو كنايـة عـن الموصـوف فـي المعنـى البعيـد الـذي تقـوم عليـه الكنايـة (دعـاك إلـى النـزال فلـم تجبـه) كنايـة

(١) منهاج البلغاء: ٥٢/٢.
(٢) وقعة صفين: ٤٣٢/٧.

حاضرة للإشارة إلى شجاعة الموصوف المقصود في السياق الوارد، لذلك توسع الكناية في تجسيد صفات الإمام ما يوافر حالة القوة والشجاعة في مقابل ما نجده عند الأطراف المقابلة التي تخشى النزال والعراك، وفي قوله: (فلا والله ما أضمرت خيراً ولا أظهرت لي إلا هواكا) كناية عن التناقض بين الموصوفين، فتكون الكناية عن الموصوف جامعة بين طرفيها ما يدلُّ على التناقض أو التضاد أو المقابلة.

ومن جملة فوائد الكناية ودلالاتها إفادة المبالغة في المعنى، لأنَّ التعبير بالمعنى الكنائي بروافده وثوابته له من القوة والتأكيد ما ليس في التعبير عنه باللفظ الموضوع له، إلى جانب أهمية الكناية البارزة في تجسيد المعاني وإبرازها في صور محسوسة تزخر بالحياة والحركة، إلى جانب قدرة الكناية على إعطاء صورة حسية فيما تعكسه من روعتها وجمالها وحسن أدائها.

وقد تكون الكناية عن صفة ما يدلُّ على ما يشبه الاستعارة المكنية ذلك أن الاستعارة ليست غاية بحد ذاتها، وإنما هي وسيلة تقودنا إلى معنى مُكنّى عنه يتوارى خلفها، وبذلك تكون كناية تُشير إلى معناها المُكنى عنه، وذلك ما يعكس كناية الصفة، ومنها ما جاء في الكناية التصويرية التي تصوّر الثنائية الضدية (الشجاعة/ الخوف) في قول عرفجة بن أبرد الخشني: [من الطويل]

أَلا سَأَلْتَ بِنَا وَالْخَيْلُ شَاحِبَـــةٌ تَحْتَ الْعُجَاجَةِ وَالْفُرْسَانُ تُطْرَدُ
وَخَيْلُ كَلْبٍ وَلَخْمٍ قَدْ أَضَرَّ بِهَـا وَقَاعُنا إِذْ غَدَوْ لِلْمَوْتِ وَاجْتَلَدُوا
مَنْ كَانَ أَصْبَرَ فِيهَا عِنْدَ أَرْمَتِهَا إِذِ الدِّمَاءُ عَلَى أَبْدَانِهَا جُسُدُ(١)

(١) وقعة صفين: ٣٨٤/٦. أزمتها: الشدة أو الكرب، اجتلدوا: تحاربوا.

تلفت الكناية في سياقها (الخيل شاحبة) فيما تحدثه من الإطلاق والتوسع للصفة التي تركّز على تفعيل دلالتها، فالمعنى المكُنّى يشير إلى التعبير الكنائي، وهو في الإشارة إلى صفة الشجاعة والتحمل في القتال حتى أصبحت الخيل مريضة؛ فيحفز الشاعر معنى الانتقال من التعب والهلاك إلى توافر معان الشجاعة والاستمرار كدليل واضح على شجاعة المقاتلين وهو ما يعطي المعنى الكنائي عن هذه الصفة ما يتعالق مع الشجاعة والخوف كعنصرين متضادين، فكناية الصفة، التي تبحث عنها هي نفسها صفة المعنوية(١).

بمعنى أنَّ المطلوب بها صفة، وضابطها أن يُصرّح بالموصوف، وبالنسبة إليه ولا يصرّح بالصفة المطلوب نسبتها، ولكن يُذكر مكانها صفة تلتزمها، إذ إنَّ الكناية في هذا النوع إمّا أن تكون قريبة أو بعيدة، فالقريبة هي ما ينتقل الذهن منها إلى المقصود بلا واسطة بين منتقل عنه ومنتقل إليه.

رابعاً- التقابل التصويري:

احتلت الثنائية الضدية موقعًا محوريًا في الفكر الفلسفي والبلاغي، إذ ارتبطت بفكرة التضاد القائمة على النظام الكوني والوجود الإنساني، وانتقلت إلى ميدان اللغة والنقد الأدبي، فاللغة "أداة تحقيق معاني الحياة"(٢).

المقابلة في اللغة والاصطلاح:

(١) المعجم المفصل في اللغة والأدب، ايميل يعقوب، (د. ط)، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، (د. ت)/ ٢٨.

(٢) المعجم المفصل في اللغة والأدب/ ١١٦.

ورد مفهوم المقابلة لغةً: بمعنى المواجهة، قابله لقيه بوجهه و"قَابَلَ الشَّيء بالشيء مقابلة وقبالاً: عارضَهُ. اللَّيثُ: إذا ضَممت شيئاً إلى شيء قُلت قابلته به؛ ومقابلة الكتاب بالكتاب وقبالُهُ بهِ: مُعارضتُهُ"(١).

إما في الاصطلاح: فقد ذكر مفهوم المقابلة في البلاغة، ويبدو أن قدامة ابن جعفر (ت٣٣٧هـ) من أوائل من ذكرها، بقوله: "صحة المقابلة أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف في الصحة"(٢)، وعرف ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) المقابلة، بقوله: "هي ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً، ويؤتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"(٣)، وذكر السكاكي (ت٦٢٦هـ) في مفهوم المقابلة: "أن تجمع بين شيئين فأكثر ثم تقابل ذلك بالأضداد، وإذا شرطت في أحد الشيئين أو الأشياء شرطاً شرطت فيما يقابله ضده"(٤).

وفي موضع آخر أدرك ضياء الدين ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) علاقة المقابلة بالتضاد، فقسم المقابلة إلى ثلاثة أقسام:

١. المقابلة في اللفظ والمعنى، نحو: (الضحك والبكاء، قليل وكثير).
٢. المقابلة في المعنى دون اللفظ في الأضداد، نحو: (تتابع لي غني، وان قل مالي) فالمقابلة بين تتابع بمعنى الكثرة وهي ضد القلة.

(١) لسان العرب، مادة (قبل).
(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر/ ٧٩.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١٥/٢.
(٤) مفتاح العلوم/ ٤٢٤.

وقد تناولها البلاغيون العرب في مصطلحات مثل الطباق، وهو "الجمع بين المتضادين"(١)، والمقابلة، وهي "أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر ثم بأضدادها على الترتيب"(٢).

المطابقة هي من الأدوات التي شكلت ظاهرة في شعر الشعراء العشاق، بأثر الثنائيات الضدية، بوصفها وسيلة تضاد بارعة، لكنها تتطلب خبرة لإتقانها "فلها شعب خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التشبث بأشياء لا تتميز إلا بالنظر الثاقب، والذهن اللطيف"(٣)، إذ أن المطابقة لا تعني فقط التضاد اللغوي الواضح، بل هي اشارة خفية الى معادن أعمق من ذلك وأكثر تناغمًا ضمن النص، ويتطلب هذا الأمر اسلوبًا خاصًا في التعامل معها وتوضيح آثارها، فبالتالي تعد المطابقة عنصرًا أساسيًا في بناء الثنائيات الضدية، فهي تعتمد على الصياغة اللغوية السطحية، وعلى الفهم الذهني العميق في سياق النص الذي توظف فيه(٤).

فالمطابقة إذن هي: "تجمع بين متضادين"(٥)، وهي "الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر"(٦)، وقد ورد في القرآن الكريم بالجمع

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق وتعليق: عبد الحميد هنداوي، ط٢، مؤسسة المختار، القاهرة–مصر، ٢٠٠٤م/ ٢٨٨.

(٢) فن البديع، عبد القادر حسين، ط١، دار الشروق، القاهرة–مصر، ١٩٨٣م/ ٤٩.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، أبو الحسن علي بن عبد العزير القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم (ت١٤٠١هـ] وعلي محمد البجاوي (ت١٣٩٩هـ)، (د. ط)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ٤٤.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية في شعر ابي العلاء المعري "دراسة اسلوبية"، علي عبد الامام الأسد، ، ط١، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ٢٠١٣/ ٩٣.

(٥) مفتاح العلوم/ ٤٢٣.

(٦) في البلاغة العربية –علم المعاني – البيان – البديع، نعمان شعبان علوان، الجامعة الإسلامية، غزة – فلسطين، ٢٠٠٣م/ ٤٩٥.

بين ضدين مختلفين في قوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾[1]، فتكمن القيمة الفنية للطباق "في قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة أو الأشياء تتأزر في هذه الإبانة عن وسائل التركيب اللغوي، وعلى ذلك فلا يمكن النظر الى الطباق على أنه شيء قائم بذاته"[2]، بل هو جزء لا يتجزأ من البنية الكلية للنص، فيعتمد الطباق او المطابقة على الأضداد والمتناقضات، مما يجعله وسيلة تعبير أساسية، يستعين بها الشاعر لإظهار مشاعره وعواطفه النفسية، لذلك عُدّ الطباق مهماً في تشكيل الثنائية الضدية بصفته أداة لغوية مؤثرة تبرز في النص.

فالطباق والمقابلة، وهما يمثلان ثنائيات ضدية بعدّهما من علم البديع، وهذا الأخير قَصَرَه البلاغيون عمومًا على الزخرف والتزيين، إذ عرَّفوه بقولهم: "هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام"[3].

فجعلوه ذيلًا للبلاغة بعد علمي المعاني والبيان، على الرغم من أن عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) قد نَوَّه بأهمية الضد وأثره في المتلقي، فقال عنه: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمغرب، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من

(١) الإنعام/ ٢٢.

(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء، ط٣، دار المعارف المصرية، القاهرة–مصر، (د. ت)/ ٤٧١.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة/ ٢٨٨.

الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[١].

ومع المناهج الحديثة، لم يعد التضاد ترفًا بلاغيًا، بل أصبح بنية فكرية وجمالية، فقد ربط البنيويون بين اللغة والوجود على أساس "أن العالم مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة تنعكس على شبكة العلاقات اللغوية"[٢]، كما نظر الشكلانيون الروس إلى "البيت الشعري على أنه بنية طباقية معقدة"[٣]، وسمّاها مصطفى السعدني "المفارقة"، مميزًا بين أنواعها: بالطباق، بالمقابلة، وبالعكس والتبديل[٤].

ذلك لأن الضد يجمعها، ومن ثم فهي –حسب الباحثين– جزءٌ من التعبير ولا يمكن الاستغناء عنها، وهي فنون بلاغية جديرة بالتأمل والوقوف على أسرارها، وليست محسنات يؤتى بها للزينة الظاهرة، أو للدلالة على القدرة اللفظية[٥]، وأكد طه عبد الرحمن أن "أساليب البيان مثل المقابلة والطباق ليست اصطناعاً للتحسين، وإنما أصول للإبلاغ والتبليغ"[٦].

وارتكزت التجربة الشعرية الحديثة على ثنائيات مثل (الحياة والموت)، (الحضور والغياب)، و(الهزيمة والانتصار) (العذاب والثورة)، (الغياب

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٨م/ ١١١.

(٢) لغة التضاد في شعر أمل دنقل/ ٤٣.

(٣) مصطلح الثنائيات الضدية، سمير الديوب/ ١١١.

(٤) البناء اللفظي في لزوميات المعري: دراسة تحليلية بلاغية، مصطفى السعدني، (د. ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، (د. ت)/ ١٠٠ وما بعدها.

(٥) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، (د. ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، (د. ت)/ ٣٠٤.

(٦) مراتب الحجاج وقياس التمثيل، طه عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس – المغرب، العدد التاسع، ١٩٨٧م/ ١٨.

والحضور)، فعَبَّر الشعراء عن دلالات هذه التجربة [١]، وسماها علي عشري زايد "المفارقة التصويرية"، بوصفها "تكنيكًا فنيًا لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين"[٢].

قال النضر بن عجلان الأنصاري(*) في رثاء قتلى معركة صفين من أصحاب الامام علي بن أبي طالب (عليه السلام)، وتحديدًا التفجع على القادة والأعزة من القوم الذين سقطوا في المعركة، والترحم عليهم والدعاء من قلتهم: [من الطويل]

قَدْ كُنْتُ عَنْ صِفّينَ فِيمَا قَدْ خَلَا ... وَجُنُودُ صِفّينَ لَعَمْرِي غَافِلَا
قَدْ كُنْتُ حَقًّا لَا أُحَاذِرُ فِتْنَةً ... وَلَقَدْ أَكُونُ بِذَاكَ حَقًّا جَاهِلَا
فَرَأَيْتُ فِي جُمْهُورِ ذَلِكَ مُعَظَّمًا ... وَلَقِيتُ مِنْ لَهَوَاتِ ذَاكَ عَيَاطِلَا
كَيْفَ التَّفَرُّقُ وَالْوَصِيُّ إِمَامُنَا ... لَا كَيْفَ إِلَّا حَيْرَةً وَتَخَاذُلَا
لَا تَعْتَبَنْ عُقُولَكُمْ لَا خَيْرَ فِي ... مَنْ لَمْ يَكُنْ عِنْدَ الْبَلَابِلِ عَاقِلَا
وَذَرُوا مُعَاوِيَةَ الْغَوِيَّ وَتَابِعُوا ... دِينَ الْوَصِيِّ تُصَادِفُوهُ عَاجِلَا[٣]

في النص "كَيْفَ التَّفَرُّقُ وَالْوَصِيُّ إِمَامُنَا ... لَا كَيْفَ إِلَّا حَيْرَةً وَتَخَاذُلَا"، تظهر المقابلة في النص من حيث المعنى والترتيب النفسي

(١) إبراهيم رماني، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد (٢)، (د. ت)/ ٧٨.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠٠٨م/ ١٣٠.

(*) النَّضْر بن عَجْلان الأنصاري: (ويُذكر في بعض المصادر التاريخية بلقبه أو باسم أخيه النعمان، وثمة تداخل في الروايات) هو شاعر وفارس من ذوي المروءة واللسان من الأنصار (من بني زريق من الخزرج)، عُرف بولائه الشديد لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب وتأييده له في مواقفه التاريخية.

(٣) وقعة صفين: ٢٣٢/٤.

والاجتماعي في الشطر الأول "الوصي إمامنا" يدل على الاجتماع، الهداية، والائتمام بوجود القائد والالتفاف من حوله.

وفي الشطر الثاني "حيرًة وتخاذلا"، يدل على التشتت، الضياع، والترك والخذلان هو ضد الائتمام والاجتماع.

فالشاعر يقابل بين حالة المفترض أن تكون الاجتماع والاهتداء بالأمام والوصي وبين الحالة الواقعة المستغربة الحيرة والتخاذل والتفرق.

حيث في النص يوجد طباق خفي فتجده واضحًا في البيت الأخير الظاهر من قصيدة أمنية الأنصارية:

منع اليوم أن أذوق رقادا مالك إذ مضى وكان عمادا

هنا يوجد طباق خفي (معنوي) بين منع الرقاد أي السهر – الأرق وباقي سياق الموت ولفقد مضى[1].

وبشكل واضح في النص من لم يكن عند البلابل عاقلًا مع سياق البلابل – الهموم والوساوس التي تطير العقل– ونجد هنا طباقًا معنويًا وسياقيًا بين (عقولكم/ عاقلًا) وبين البلابل. والبلابل لغة العرب هي الهموم والوساوس والأفكار المضطربة التي تطير العقل وتشتته.

فالطباق قائم بين "ثبات العقل ورصانته" وبين اضطراب البلابل وهياجها هو طباق يبرز الوظيفة الوعظية الحسية للنص.

(١) التقابل الجمالي في النص القرآني والشعر، د. حسين جمعة، (د. ط)، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، (د. ت)، ٢٠٠٥م.

وما نلمحه من التقابل التصويري ما جاء في قول الشاعر الشنّي(*) في حثِّ اتباع أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام) لقتال معاوية وما اعده من جيش لهذه الحرب: [من الطويل]

قُلْ لِهَذَا الْإِمَامِ قَدْ خَبَتِ الْحَرْبُ ... وَتَمَّتْ بِذَٰلِكَ النَّعْمَاءُ
وَفَرَغْنَا مِنْ حَرْبِ مَنْ نَقَضَ الْعَهْدَ ... وَبِالشَّامِ حَيَّةٌ صَمَّاءُ
تَنْفُثُ السُّمَّ مَا لِمَنْ نَهَشَتْهُ ... فَارْمِهَا قَبْلَ أَنْ تَعَضَّ شِفَاءُ
إِنَّهُ وَالَّذِي يَحُجُّ لَهُ النَّاسُ ... وَمِنْ دُونِ بَيْتِهِ الْبَيْدَاءُ
لَضَعِيفُ النُّخَاعِ إِنْ رُمِيَ الْيَوْمَ ... بِخَيْلٍ كَأَنَّهَا الْأَشْلَاءُ
جَانِحَاتٍ تَحْتَ الْعَجَاجِ سُخَالًا ... مُجْهِضَاتٍ تَخَالُهَا الْأَسْلَاءُ
تَتَبَارَى بِكُلِّ أَصْيَدَ كَالْفَحْلِ ... بِكَفَّيْهِ صَعْدَةٌ سَمْرَاءُ
ثُمَّ لَا يَنْثَنِي الْحَدِيدُ وَلَمَّا ... يَخْضِبِ الْعَامِلِينَ مِنْهَا الدِّمَاءُ
إِنْ تَذَرْهُ فَمَا مُعَاوِيَةُ الدَّهْرَ ... بِمُعْطِيكَ مَا أَرَاكَ تَشَاءُ
وَلَنَيْلُ السِّمَاكِ أَقْرَبُ مِنْ ذَٰلِكَ ... وَنَجْمُ الْعَيُّوقِ وَالْعَوَّاءُ
فَاضْرِبِ الْحَدَّ وَالْحَدِيدَ إِلَيْهِمْ ... لَيْسَ وَاللَّهِ غَيْرُ ذَٰلِكَ دَوَاءُ(١)

تُعدّ الأبيات التي قالها الشنّيّ في مجلس الإمام عليّ (عليه السلام) بالكوفة، إنموذجًا فنيًّا يجمع بين حرارة الخطاب السياسي وجزالة البيان الشعري، إذ صاغ الشاعر من خلالها تحريضًا ضدّ معاوية بأسلوبٍ يقوم على التضاد والمقابلة، لتصوير حالةٍ من التوتر بين السكون والاشتعال، وبين الضعف والقوة، وبين الخطر والنجاة.

(*) شَنُّ بْنُ عَبْدِ الْقَيْسِ: هو شَنّ بن أفصى بن عبد القيس بن أفصى بن دعميّ بن جديلة بن ربيعة بن نزار.

(١) وقعة صفين: ١/٨-٩. النعماء: الرخاء والخير الوفير هي نقيض البأساء (الشدة والضيق).

وقد استند الشاعر في بناء صوره على طباقٍ متعدّد المستويات يحقق تناغمًا بين المعنى السياسي والبعد الوجداني، فمثّل من خلاله الوعي الشعبي والولاء للإمام عليّ (عليه السلام). ويمكن إن نلحظ التقابل التصويري كما يأتي:

ثنائية "خَبَتِ الْحَرْبُ / تَمَّتِ النَّعْمَاءُ":

تعتمد هذه الثنائية على المقابلة بين معنيين غير متضادين صراحة، ولكنهما متنافيان في السياق السياسي. فالشاعر يقابل خمود الحرب واخماد الفتنة (خَبَتِ الْحَرْبُ) باكتمال الخير والنعماء (تَمَّتِ النَّعْمَاءُ)، في دلالة على تلازم الأمن مع النصر، وهذا يندرج تحت المقابلة بين الشيء ومخالفه، إذ يوضح العلوي أن التقابل يكون: "مقابلة الشيء بما يخالفه من غير مضادة، على وجهين: أحدهما مخالف مناسب"(١)، فخمود الحرب هو مخالف مناسب لاكتمال النعماء، لأن القضاء على الفتنة؛ سيكون سببًا للسلام.

وفي النص ثنائية "فَرَغْنَا / حَيَّةٌ صَمَّاءُ":

يجمع الشاعر هنا بين مفهومي الفراغ من حرب سابقة (فَرَغْنَا) وبداية خطر خفي جديد في الشام، يمثله "حَيَّةٌ صَمَّاءُ"، وهذه المقابلة تتم على مستوى المعنى الكلي، ويمثل هذا النوع من المقابلة المعنوية بين الأضداد التي لا تظهر في الألفاظ، وفي ذلك يذكر ابن الأثير: "أما المقابلة في المعنى دون اللفظ فمثل قول المقنع(٢): [من الطويل]

لَهُمْ جُلُّ مَالِي إِنْ تَتَابَعَ لِي غِنَى وَإِنْ قَلَّ مَالِي لَمْ أُكَلِّفْهُمْ رِفْدَا

(١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٢/٢٠٠.

(٢) القائل هو: المُقَنَّع الْكِنْدِيُّ، ينظر: التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه/ ٩٨. وروضة العقلاء لابن حبان/ ١٧٣- ١٧٤. وينظر: بهجة المجالس لابن عبد البر: ٢/ ٧٨٤-٧٨٥.

فهي مقابلة معنوية لا لفظية"[1]، فالإفراغ من القتال السابق يقابله ضمنًا بقاء خطر الغدر الذي يمثله معاوية.

وكذلك ثنائية "ضَعِيفُ النُّخَاعِ / الْأَشْلَاءُ":

في هذا التضاد، يقابل الشاعر بين ضعف الخصم وهشاشته من جهة (ضَعِيفُ النُّخَاعِ) وبين قوة الفعل القتالي وشدة الفتك التي تؤدي إلى كثرة القتلى وتبعثر الأشلاء (خَيْلٍ كَأَنَّهَا الْأَشْلَاءُ) من جهة أخرى، وهذا التناقض يرسم مشهد المفارقة ويهدف إلى تحقير الخصم وتضخيم قوة جيش علي (عليه السلام)، وهذه مقابلة تهدف إلى تأكيد المعنى من خلال التباين الشديد، يرى ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن المطابقة تحقق: "المناسبة التامة فيها ضمن المطابقة"[2]، فالمناسبة هنا تتحقق بين ضعف معاوية وقوة الجيش القادرة على إنهاء أمره بسهولة.

ثنائية "اضْرِبِ الْحَدَّ وَالْحَدِيدَ / تَمَّتِ النَّعْمَاءُ":

تتقابل في الختام قسوة الحسم العسكري (اضْرِبِ الْحَدَّ وَالْحَدِيدَ) مع الغاية المنشودة وهي السلام والاستقرار (التي تعبر عنها النعماء في البيت الأول، والدواء في البيت الأخير: لَيْسَ وَاللَّهِ غَيْرُ ذَٰلِكَ دَوَاءُ)، وهذا التقابل يعني أن استعمال العنف والحسم هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق النعمة والسلام، فالحديد هو العلاج، وهذه مقابلة بين الشيء وما ليس بضده، ولكنه مناسب في السياق، ويذكر ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) هذا النوع من المقابلة: " الأول: ما كان بين المقابل والمقابل نوع مناسبة وتقارب، كقول قريط بن أنيف[3]:

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٥٧/٣.

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١٢٢.

(٣) القائل هو: قريط بن أُنيف العنبري، ينظر: شرح حماسة أبي تمام، للأعلم الشنتمري، تح: الدكتور علي المفضل، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م: ٣٥٧/١. وشرح المفصل: ١٣٩/٤.

يَجْزُونَ من ظلم أهـل الظُلمِ مَغْفِرةً ومِنْ إِسَاءَةِ أَهْـــــــلِ السُّوءِ إِحْسَانًا

فقابـل الظلـم بـالمغفرة، ولـيس ضـدا لهـا، وإنمـا هـو ضـد العـدل، إلا أنـه لمـا كانـت المغفـرة قريبـة مـن العـدل حسـنت المقابلـة بينهـا وبـين الظلـم"[1]، وبالمثـل، فقابل الشنّي الحديد (أداة الظلم على الباطل) بالدواء والنعماء (أداة العدل).

وهكـذا، وظـف الشـنّي الثنائيـات الضـدية كآليـة إقناعيـة وتوجيهيـة، متجـاوزًا التـزيين اللفظـي إلـى التـأثير فـي المتلقـي وشـحنه عاطفيًـا نحـو الحسـم والـولاء، ممـا جعل القصيدة خطابًا سياسيًا مؤثرًا مستندًا به على التقابل التصويري الفعّال.

ومـن ذلـك أيضـا مـا قالـه ابـن أخـت جريـر مستمينًا بهـذا الضـرب مـن التصـوير التقابلي: [من الوافر]

جَرِيرُ بْنُ عَبْـدِ اللهِ لَا تَرْدُدِ الْهُـدَى وَبَـايِعْ عَلِيًّـا إِنَّنِي لَـكَ نَـاصِـــحُ
فَإِنَّ عَلِيًّا خَيْرُ مَنْ وَطِئَ الْحَصَـــى سِـــوَى أَحْمَـدَ وَالْمَوْتُ غَـادٍ وَرَائِحُ
وَدَعْ عَنْـكَ قَوْلَ النَّـاكِثِينَ فَـإِنَّمَـا أُولَاكَ أَبَـا عَـمْـرٍو كِـلَابٌ نَـوَابِـحُ
وَبَـايِعْـهُ إِنْ بَـايَعْتَـهُ بِنَصِـــيحَـةٍ وَلَا يَـكُ مَعْهَـا فِي ضَـــمِيرِكَ قَـادِحُ
فَـإِنَّـكَ إِنْ تَطْلُـبْ بِـهِ الـدِّينَ تُعْطَـهُ وَإِنْ تَطْلُـبِ الـدُّنْيَـا فَبَيْعُـكَ رَابِحُ
وَإِنْ قُلْـتَ عُثْمَـانُ بْنُ عَفَّـانَ حَقُّـهُ عَلَيَّ عَظِيمٌ وَالشَّـــكُورُ مُنَـاصِـــحُ
فَـحَـقُّ عَـلِـيٍّ إِذْ وَلِـيُّـكَ كَـحَـقِّـهِ وَشُـكْرُكَ مَا أُولِيتَ فِي النَّاسِ صَـالِحُ
وَإِنْ قُلْـتَ لَا نَرْضَـــى عَلِيًّا إِمَامَنَا فَدَعْ عَنْكَ بَحْرًا ضَـــلَّ فِيهِ السَّـــوَابِحُ
أَبَى اللهُ إِلَّا أَنَّهُ خَيْرُ دَهْـــــــرِهِ وَأَفْضَلُ مَنْ ضَمَّتْ عَلَيْهِ الْأَبَاطِـــحُ[2]

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢/٢٧٤. وينظر: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٣. والطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٢/٢٠٠-٢٠١.

(٢) وقعة صـفين: ١/١٦-١٧. السـوابح: الخيل السـريعة التي تسـبح في عدوها، الأباطح: المكان المتسع.

تُعدّ أبيات ابن أخت جرير في الدعوة إلى مبايعة الإمام عليّ (عليه السلام) إنموذجًا فنيًّا يجمع بين البيان العقائدي والحجاج السياسي، إذ صاغ الشاعر خطابه بروحٍ إصلاحيةٍ تتوسّل بالمنطق والوجدان معًا، فوظّف فنون الطباق والمقابلة؛ لتوكيد المعنى وتثبيت الحجة في ذهن المخاطَب، وجاءت الأبيات في سياقٍ تحريضيٍّ يقوم على الحثّ على الثبات على الحقّ، وتقديم الولاء للإمام عليّ (عليه السلام) بوصفه الامتداد الشرعي لرسول الله (صلى الله عليه وآله). وقد أقام الشاعر بناءه البلاغي على ثنائيات ضدية تتنوّع بين المجال الديني والسياسي.

في النص ثنائية "الْهُدَى" مقابل "التردد والردّ المعنوي" (الثبات مقابل الاضطراب):

من أبرز هذه الثنائيات قوله: "جَرِيرُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ لَا تَرْدُدِ الْهُدَى/ وَبَايِعْ عَلِيًّا إِنَّنِي لَكَ نَاصِحُ"، إذ يقابل الشاعر بين الثبات على الهدى، الذي هو الإيمان الحق والبيعة الصحيحة، وبين التردد والردّ المعنوي، الذي يرمز إلى الاضطراب السياسي والخذلان، وبذلك يعمّق المعنى الإيماني عبر التضاد بين النور والظلمة المعنوية، وتندرج هذه المقابلة ضمن مقابلة الشيء بما يخالفه، التي لا تشترط التضاد الصريح بل المناسبة في السياق، كما أشار إليه العلوي بقوله: "الضرب الثالث: مقابلة الشيء بما يخالفه من غير مضادة، على وجهين: أحدهما مخالف مناسب..." [1]، فالتردد في الإذعان للطاعة هنا هو المخالف المناسب للهدى الواجب قبوله.

وفي ثنائية "الدِّين" مقابل "الدُّنْيَا":

يأتي التضاد الأكثر وضوحًا في قوله: "فَإِنَّكَ إِنْ تَطْلُبْ بِهِ الدِّينَ تُعْطَهُ / وَإِنْ تَطْلُبِ الدُّنْيَا فَبَيْعُكَ رَابِحُ"، وتتحقق هنا مقابلة دقيقة بين الدين والدنيا، تمثّل

(١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٢/٢٠٠.

صراع المقاصد في ضمير الإنسان؛ فالأولى تمثّل الخلاص الروحي، والثانية المنفعة العاجلة، ليجعل الشاعر الخيار بينهما معيارًا للصدق في البيعة، وتُعدّ هذه الصورة من أجود أنواع المقابلة في اللفظ والمعنى، إذ قارن الدين بالدنيا، والعطاء الروحي بالربح المادي.

وهي تماثل في قوتها مقابلة الجمل، التي ذكرها ابن الأثير بقوله: "أما المقابلة في اللفظ والمعنى فكقوله تعالى: ﴿فَلْيَضْحَكُوا۟ قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا۟ كَثِيرًا﴾[1]، فقابل بين الضحك والبكاء والقليل والكثير"[2]، فهنا قورنت جملة طلب الدين بجملة طلب الدنيا لتوكيد المفارقة بين المقصدين.

وثنائية "خير من وطئ الحصى" مقابل "كِلَابٌ نَوَابِحُ":

يبرز بعد آخر من التضاد في صيغ المدح والذمّ بين الإمام عليّ بوصفه "خَيْرُ مَنْ وَطِئَ الْحَصَى / سِوَى أَحْمَدَ" وبين خصومه الناكثين بقوله: "أُولَاكَ أَبَا عَمْرٍو كِلَابٌ نَوَابِحُ"، وهي مقابلة بين النبل والاصطفاء (أعلى درجات المدح) وبين الدناءة والضياع (أشد صور الذم). هذا التباين الشديد يهدف إلى تأكيد منزلة عليّ وتحقير مخالفيه سياسيًا، وتندرج هذه المقابلة تحت وظيفة الطباق التي تهدف إلى "توضيح المعاني، تأكيدها" (العلوي، ضمن سياق الطراز)، وهي تحقق المناسبة التامة في الضمن لتوكيد المعنى، حيث يرى ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) أن المناسبة التامة يجب أن تتحقق في التضاد لتوكيد المعنى[3].

---

(١) التوبة/ ٨٢.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٤٤/٣. وينظر: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٢. والطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ١٩٧/٢.

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن/ ١١٢.

وثنائية "الوفاء" مقابل "قَوْلَ النَّاكِثِينَ" (الالتزام مقابل نقض العهد):

كذلك تتجلّى المقابلة في تلميحه إلى "قَوْلَ النَّاكِثِينَ"، إذ يوجه الأمر إلى جرير بن عبد الله بأن يدع أقوالهم، وهو ما يقابل بين الوفاء بالبيعة (الذي يدعو إليه الشاعر) وبين الغدر ونقض العهد (الذي يمثله الناكثون). هذا التضاد يتم في سياق المعنى الكلي للبيعة، وهو ما يعكس المقابلة في المعنى دون اللفظ الصريح، والتي ذكرها ابن الأثير في تعريفه لمقابلة الأضداد فقال: "أما المقابلة في المعنى دون اللفظ في الأضداد فمما جاء منه قول المقنع الكندي: إن "تتابع لي غنى" بمعنى "كثر مالي"، فهي مقابلة معنوية لا لفظية"(١)، وهنا، يقابل فعل الوفاء بترك أهل النكث.

وهكذا، يظهر أن الشاعر أحسن توظيف الثنائيات الضدية كآلية إقناعية وتوجيهية، متجاوزًا التزيين اللفظي إلى التأثير في المتلقي، فجمع بين العقيدة والسياسة، وجعل من المفارقات بين الهدى والضلال، والدين والدنيا، والوفاء والغدر، طاقة بلاغية تسهم في تثبيت شرعية الإمام عليّ (عليه السلام) وإبراز مكانته بوساطة التقابل التصويري البناء في النص.

ومن الثنائيات الضدية عندما حَرَّكَ ذَلِكَ عَلِيًّا (عليه السلام) ثُمَّ مَضَى إِلَى رَايَةِ كِنْدَةَ فَإِذَا مُنَادٍ يُنَادِي إِلَى جَنْبِ مَنْزِلِ الْأَشْعَثِ وَهُوَ يَقُولُ:

لَئِنْ لَمْ يُجَلِّ الْأَشْعَثُ الْيَوْمَ كُرْبَةً ... مِنَ الْمَوْتِ فِيهَا لِلنُّفُوسِ تَغَنُّتُ

فَنَشْرَبَ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ بِسَيْفِهِ ... فَهَبْنَا أُنَاسًا قَبْلُ كَانُوا فَمَوَّتُوا

فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَجْمَعْ لَنَا الْيَوْمَ أَمْرَنَا ... وَتَلْقَ الَّتِي فِيهَا عَلَيْكَ التَّشَتُّتُ

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢٧٣/٢. وينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢٧٣/١.

فَمَنْ ذَا الَّذِي تُثْنِي الْخَنَاصِر بِاسْمِهِ سِـــوَاكَ وَمَنْ هَـذَا إِلَيْـهِ التَّلَفُّـتُ
وَهَـلْ مِنْ بَقَـاءٍ بَعْـدَ يَوْمٍ وَلَيْلَـةٍ نَظَلُّ عِطَاشًـــا وَالْعَدُوُّ يُصَـــوِّتُ
هَلُمُّوا إِلَى مَـاءِ الْفُرَاتِ وَ دُونَـهُ صُـدُورُ الْعَوَالِي وَالصَّـفِيحُ الْمُشَـتَّتُ
وَأَنْتَ امْرُؤٌ مِنْ عُصْبَةٍ يَمَنِيَّـــــةٍ وَكُلُّ امْرِئٍ مِنْ غُصْنِهِ حِينَ يَنْبُتُ(١)

تُعد هذه الأبيات التي قالها المنادي إلى جانب منزل الأشعث بن قيس (ت٦٦١م)(*) في معسكر الإمام عليّ (عليه السلام)، خطابًا حماسيًا عاجلًا، يهدف إلى تبرير القتال والحسم الفوري لفك الحصار عن الماء. وقد وظف الشاعر الثنائيات الضدية ببراعة لتصوير حالة اليأس الممزوجة بالواجب، مما يعكس حدة الأزمة والحاجة الملحة للقيادة الحازمة، لتكون هذه الثنائيات هي المحور الذي دارت حوله رسالة الشاعر التحريضية.

ومن هذه الثنائيات في النص ثنائية الكربة/ النجاة (الْمَوْتِ / مَاءِ الْفُرَاتِ):

يبدأ الشاعر بالمقابلة بين النقيضين الأساسيين اللذين يحكمان الموقف: "لَئِنْ لَمْ يُجَلِّ الْأَشْعَثُ الْيَوْمَ كُرْبَةً / مِنَ الْمَوْتِ فِيهَا لِلنُّفُوسِ تَعَنُّتُ" في مقابل "فَنَشْرَبَ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ بِسَيْفِهِ"، إذ يقابل الشاعر هنا بين "الكُرْبة" التي تقترن بـ "الموت" و"تعنّت النفوس" (وهو الضيق والأذى)، وبين "ماء الفرات" الذي يرمز إلى الحياة والنجاة والانتصار. هذا التقابل بين أصل الهلاك وأصل الحياة هو طباق جوهري، وقد بيّن ابن الأثير أن التقابل يشمل الضد الصريح وما ليس بضده، حيث قال: "القسم الأول في التناسب بين المعاني، وهو أن يقابل الشيء بضده، أو بما ليس بضده"(٢)، وهنا يقابل الفعل الذي يزيل الضد (الشرب) بالضد نفسه (الموت).

---

(١) وقعة صفين: ١/١٦٤-١٦٥. تعنت: من قولكم تعنت فلان فلاناً: إذا أدخل عليه الأذى، التشتت: المذلة.

(*) الأشعث بن قيس: صحابي من صحابة النبي (صلى الله عليه وآله) واسمه معديكرب، ولقب بالأشعث اشتهر به لأنه كان أشعث الرأس دائماً، وكان أحد ملوك كندة.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢/٢٦٥.

وفي ثنائية الوحدة/ التشتت:

تتجلّى المقابلة في سياق القيادة والقرار في تحذير الشاعر للأشعث: "فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَجْمَعْ لَنَا الْيَوْمَ أَمْرَنَا / وَتَلْقَ الَّتِي فِيهَا عَلَيْكَ التَّشَتُّتُ". هنا، يقابل الشاعر بين "جمع الأمر" الذي هو رمز للوحدة والحسم والقوة السياسية، وبين "التشتت" الذي هو نتيجة الضعف والفرقة والهزيمة. هذا النوع من المقابلة بين الأفعال والمصادر المعنوية يهدف إلى إظهار الفائدة العظمى للحسم والضرر البالغ للتردد. وقد أكد ابن الأثير على القيمة البلاغية العالية لهذا الباب، فقال: "وهذا الباب ليس في علم البيان أكثر نفعًا منه، ولا أعظم فائدة، وهو مع ذلك دقيق المسلك ضيق المذهب، فعليكم – معشر المنتصبين لهذه الصناعة – بتدبير مطاويه، وإمعان النظر مشكلاته"(١)، مما يدل على عمق هذا التضاد في الدلالة.

وهنا ثنائية البقاء/ الفناء (بَقَاءٍ / عَطَاشًا وَيُصَوِّتُ الْعَدُوُّ):

يستخدم الشاعر صيغة الاستفهام الإنكاري لترسيخ التضاد بين الوجود والفناء في قوله: "وَهَلْ مِنْ بَقَاءٍ بَعْدَ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ / نَظَلُّ عِطَاشًا وَالْعَدُوُّ يُصَوِّتُ". هذه المقابلة لا تقتصر على نقيضين مفردين، بل هي مقابلة أعم بين مفهوم "البقاء" وما يعارضه من دلالات الهلاك المركبة: "العطش" (الموت الجسدي) و"تصويت العدو" (الذل والهزيمة المعنوية). وتدخل هذه المقابلة ضمن التقابل الواسع الذي يشمل التناسب ولا يقتصر على التضاد الحقيقي. وفي هذا السياق، قال بهاء الدين السبكي: "المقابلة أعم من الطباق، وتدخل فيها مقابلات تراعي التناسب ولا تقتصر على التنافي"(٢).

(١) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/ ٢١٦.

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ٢/٢٣١-٢٣٢.

وكذلك ثنائية الثناء/ التلفت (تُثْنِي الْخَنَاصِر / التَّلَفُّتُ):

في بيت التحدي والمدح: "فَمَنْ ذَا الَّذِي تُثْنِي الْخَنَاصِر بِاسْمِهِ / سِوَاكَ وَمَنْ هَذَا إِلَيْهِ التَّلَفُّتُ"، يقابل الشاعر بين "ثناء الخناصر" (الذي هو أقصى درجات المدح والتأييد) وبين "التلفت" (الذي هو الارتباك والبحث عن بديل). يُعرّف أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) المقابلة بأنها: "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"(١)، وهنا، يقابل الإيراد الكامل للمدح والاستثناء (سِوَاكَ) بـ "التلفت" المخالف، مما يؤكد أن قيادة الأشعث هي الحسم الوحيد، وأن البدائل ليست إلا ضياعًا.

لقد نجح المنادي في استخدام هذه الثنائيات الضدية كآلية فنية وإقناعية مركزية، حيث شحن النص بحرارة العاطفة وضرورة الحسم، مجسدًا الصراع بين الوجود والفناء في أبهى صور البيان العربي.

ويمكن القول: إن ما قبل من شعر في وقعة صفين قد نجح قائلوه في توظيف التقابل التصويري كأسلوب مأثر في تفعيل الثنائيات الضدية، قصد التأثير في المتلقي وإخضاع المعنى لمقصديات القائل.

(١) الصناعتين: الكتابة والشعر/ ٣٣٧.

الخاتمـــة

الخاتمة

تبـوّأت الثنائيـات الضـدية مكانـةً متميـزةً متجـددة فـي بنـاء النصـوص الشـعرية وتشـكلها، فبعـد استقصـاء مفهومهـا منـذ نشـأتها حتّـى تشـكلها النهـائي، ووقوفًـا عنـد فعاليتهـا فـي بنـاء النصـوص وتشـكلها فـي أشـعار وقعـة صـفّين لنصـر بـن مـزاحم المنقـري (ت٢١٢هـ)، وصلنا في ختام بحثنا إلى عرض أهم النتائج التي يكمن تلخيصها فيما يأتي:

١- الثنائيـات الضـدية فـي أشـعار وقعـة صـفين كشـفت عـن حجـم الصـراع السياسـي والفكـري الـذي هـيمن علـى أحداثـه، إذ أسـهم توظيفهـا الـدقيق وهيمنـة عـدد مـن الثنائيـات فـي إبـراز حالـة التنـافر السياسـي والتصـادم الحزبـي وكشـف بوضـوح الانقسـام الحـاد بـين أطراف النزاع وكان خير وسيلة يستعملها كل طرف؛ لإقناع الطرف الآخر بأحقيته.

٢- إنَّ حـس الشـاعر قـاد الـى توظيـف واسـتثمار طاقـة الثنائيـات الضـدية، لبيـان حجـم التشـفي والانقسـام الكبيـرين بـين الحـزبين المتضـادين وأيمانًـا منـه بقـوة حجتهـا؛ لذلك كانت تلك الثنائيات مهيمنة بشكل مؤثر في أشعار هذه الوقعة.

٣- تـوافرت ثنائيـات ضـدية مختلفـة فـي النصـوص، فتـارة نجـدها تتـألف مـن تضـاد بسـيط متماشـيًا مـع سـرعة الموقـف؛ إذ نحـن فـي حالـة حـرب اتخـذها الشـاعر رسـالة سـريعة للبرهـان، وتـارة نجـدها عميقـة متوشـحة بأسـاليب بلاغيـة؛ لتنـتج ثنائيـات ضـدية صـورية وصـنع صـورة متضـادة عملـت كـإعلان ليشـعر السـامع بـالهوة والفجوة الصادمة بين الضدين.

٤- إنَّ هينمـة ثنائيـات ضـدية بعينهـا فـي نصـوص وقعـة صـفّين جـاءت تعبيـرًا عـن الحيـاة الاجتماعيـة والسياسـية فـي تلـك الحقبـة الملتصـبة والطافحـة بالتنـافر

وبالتقاسيم بين الأحزاب؛ لأن الثنائيات الضدية أداة تعبيرية لكشف حقائق الأشياء من خلال ما تصفه من مفارقات وتناقضات.

٥- إنَّ النزاع السياسي القائم كان بحاجة إلى قوة السيف وقوة الإعلام، فالشاعر حين يوظف تلك الثنائيات لما منها من قوة الاقناع والمحاججة من خلال ما يشعر به المتلقي من فجوة بين الضدين، فكانت أهم ميزة يستعملها الشاعر لنصرة حزبه أو الفئة التي ينتمي إليها وآمن بها.

٦- إنَّ التضاد عبر ثنائية (الحق، والباطل)، جاء بشأن الأشياء المعنوية والمادية؛ لأنَّ جميع الأنساق المتضادة ذات صلة كبيرة بالعلاقة التي تربط الفرد بوجوده، فمع التضاد يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج؛ لأنَّ المواقف المتضادة واحدة في العمق، على حين أنَّ التضاد السطحي ترفض فيه العناصر بعضها لبعض الآخر. إنَّ ثنائية (الحق والباطل) لم تكن مجرد تضادّ لفظي عابر، بل شكلت ركيزة فكرية وفنية استلهمها الشعراء للتعبير عن عمق الصراع العقائدي والسياسي وقد نجح النص الشعري في توظيف هذا التقابل لإبراز الفجوة الكبيرة بين الطرفين، معززاً بالدلالات الرمزية التي تمنح الخطاب قوة الأقناع والتأثير في وجدان المتلقي.

٧- إنَّ شعراء وقعة صفين قد استشعروا الثنائية الضدية (الكفر والايمان)؛ لترسيخ المفارقة بين معسكرين، إذ غدا الايمان مرادفاً للسمو الأخلاقي والشجاعة الوجودية، في حين عدّ الكفر مظهرًا للانحراف السلوكي والفشل النفسي.

٨- إنَّ ثنائية النصر والهزيمة تمثل جانبًا مهمًا في تصوير أحداث صفّين، إذ ارتبط النصر بنصرة الحق والثبات على المبادئ، بينما ارتبطت الهزيمة بالتراجع وضعف الإيمان والتفرق. وقد عكست النصوص الشعرية هذه المعاني من خلال إبراز

مظاهر القوة والصمود أو الانكسار والاستسلام، مؤكدةً أن النصر الحقيقي يتحقق بالتمسك بالحق ووحدة الصف.

٩- تُمثل ثنائية الضعف والقوة سمةً أسلوبية في أشعار وقعة صفين؛ لإبراز الصراع وتصوير الحالات النفسية للمتصارعين. وتعمل هذه الجمالية الضدية كوسيلة إقناعية تُقرب المعاني المتباينة وتُخرج النص عن المألوف. كما توظف النصوص هذه الثنائية لإثبات قوة الإمام علي (عليه السلام) وثباته في مقابل ضعف خصومه، وتتجاوز وصفها أداة لغوية لتصبح عنصراً تشكيلياً يبني رؤية فنية متكاملة تُستنهض فيها القوة وتُحذر من الوهن.

١٠- نلحظ هيمنة ثنائية الحياة والموت في أشعار وقعة صفين، لما لها من حضور فعّال في أشعار هذه الوقعة، وشكلت محورًا فكريًا ونفسيًا بارزًا إذ عكس الشعراء من خلال صراع الانسان الأزلي وخوفه من الموت، متأرجحين بين نظرية جاهلية ترى أن الموت نهاية حتمية تطلب السلوى في المظاهر الدنيوية، وبين رؤية إسلامية يقينية تنظر إليه كبوابة عبور الى دار الفناء. وقد تجلى هذا التضاد بوضوح في الأبيات الشعرية التي واجهت الموت بصلابة وشجاعة.

١١- إنَّ الثنائية الضدية أسهمت في بناء الدلالة الشعرية وترسيخ فكرة الولاء للإمام مقابل الطاعة للباطل، وقد وظّف الشاعر أدواته اللغوية والبلاغية لإبراز التناقض بين الحق والانحراف بصورة مؤثرة ومقنعة. كما كشفت هذه الثنائيات عن عمق الرؤية الفكرية والعقائدية للنص. وبذلك غدت الثنائية الضدية وسيلة فاعلة في توجيه المتلقي وترسيخ المعنى المقصود. وقد استطاع الشاعر بوساطة هذا التكامل البلاغي أن ينقل المتلقي من مستوى السرد التاريخي للحدث إلى مستوى الحكم القيمي والوجودي، جاعلاً من فعل "العصيان" (بمعنى التمرد على الإمام) مرادفاً لـ "بطلان الولاء" ومؤشراً على الانتماء لدائرة الضلال، مما يرسخ

في وعي المتلقي انعدام التكافؤ بين الطرفين على الرغم من اشتراكهما في ظاهر الفعل (الطاعة أو العصيان).

١٢- جاءت ثنائية الخير والشر بشكل متعدد ومنسق ويحمل دلالات القوة والضعف والحياة والموت والدنيا والآخرة وصور الحرب وحركتها من كر وفر ونجد مظاهر الخير والشر مرتبطة بالكفر والأيمان.

١٣- إنَّ ثنائية الليل والنهار شكّلت صورةً تضاديةً بارزة في الشعر، أسهمت في إثراء المعنى وإبراز الدلالات الجمالية والرمزية. وقد وظّف الشعراء هذا التضاد اللوني للتعبير عن القوة والامتداد الزمني والحركة النفسية في النص، كما كشف التباين بين الليل والنهار عن عمق التجربة الشعرية وقدرة الصورة الفنية على تجسيد الأفكار والمشاعر، لذا يُعدّ التضاد اللوني من الوسائل الفنية المهمة التي منحت النص الشعري حيويةً وتأثيراً أكبر.

١٤- إنَّ حضور الثنائيات الضدية في شعر "وقعة صفين"، أظهر التضاد غرضي الفخر والحماسة لإظهار نزوع الانسان الطبيعي نحو التميز والعلا، ويتجلى التضاد في ابراز محاسن الشاعر وقومة والاعتزاز بالذات مقابل الحط من شأن الخصم والنيل منه لتأكيد التفوق.

١٥- يتضح أن ثنائية المدح والهجاء في الشعر السياسي والقبلي القديم لم تكن مجرد غرضين منفصلين، بل شكلت أداة اسلوبية قائمة على جمالية التضاد والمقابلة، إذ استطاع الشاعر توظيف الألفاظ المتضادة والمفارقات الدلالية لتعميق الصراع بين قيم الحق والباطل والوفاء والغدر، فالمدح يرتفع بذكر المناقب والالفاظ الجزلة النقية البعيدة عن المبتذل، بينما يتكفل الهجاء بتعرية الخصم. هذا الامتزاج والتواشج بين المدح والهجاء والعتب لم يخدم فقط الموقف

الحجاجي للشاعر، بل أضفى طريقة وجمالية خاصة على النص الشعري تجعله قادرًا على تجسيد المواقف الإنسانية والسياسية المعقدة ببراعة.

١٦- وظَّفَ شعراء وقعة صفين أساليب لغوية كـ "الاستفهام والنداء والنفي والنهي والتكرار الضدي" لتعميق التضاد وإبراز الصراعات بين الأضداد في أشعار وقعة صفين. وتتجاوز هذه الأساليب معانيها الحقيقية؛ لتحقيق أغراض بلاغية تُخرج النص من رتابته وتمنحه حيوية دلالية. كما تعمل هذه الأدوات كركائز لربط الدوال بالمدلولات، مما يسهم في إثارة المتلقي وجذبه للمشاركة في العملية الشعرية. وبذلك، تصبح اللغة وسيلة لإقناع المتلقي وتصوير التحولات النفسية بين الأطراف.

١٧- استعمل الشعراء التشبيه والاستعارة والكناية والتقابل التصويري؛ لتحويل التضاد من فكرة مجردة إلى صور حسية ومركبة تهدف هذه الصور إلى إبراز المفارقة بين المتناقضات، مثل القوة والضعف أو الحياة والموت، لخلق تأثير جمالي ونفسي في ذهن المتلقي. وتعمل هذه الوسائل البيانية كأداة حجاجية تخدم أغراضاً سياسية وتحريضية، إذ يتم تصوير المواقف من خلال مقابلة الأضداد لإظهار التباين الحاد، وبذلك يتحول النص إلى وثيقة فنية تعكس عمق الصراع عبر الصور البلاغية التي تكثف المعنى.

وآخرُ دعْوَانا أنِ الحمدُ للهِ ربّ العالمين

ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولًا- الكتب:

١. الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن محمد، دار الإحياء، ط: عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٤م.
٢. الأدب العربي في العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ط١١، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د. ت).
٣. الأدب في العصر المملوكي، محمد زغلول سلام، ط١، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د. ت).
٤. أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، (د. ط)، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ١٩٨٢م.
٥. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٩م.
٦. الأساليب النحوية، محسن عطية، (د. ط)، دار المناهج للنشر، عمان – الأردن، ٢٠٠٧م.
٧. الاستعارة في الخطاب، إيلينا سيمينو، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ٢٠١٣م.

٨. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأبعاد المعرفية والجمالية، ط١، منشورات الأهلية، عمان–الأردن، ١٩٩٧م.
٩. أسد الغابة في معرفة الصحابة، ابن الاثير الجزري (ت٦٣٠هـ)، ط١، دار ابن حزم، بيروت–لبنان، ٢٠١٢م.
١٠. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٨م.
١١. أسس الفلسفة، توفيق الطويل، ط١١، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٩٠م.
١٢. أسس النقد عند العرب، أحمد بدوي، ط٣، دار نهضة مصر، القاهرة–مصر، ١٩٩٦م.
١٣. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، ط١، دار الكندي، الكويت، ٢٠١٤م.
١٤. إصلاح المنطق، ابن السكيت (ت٢٤٤هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، دار المعارف، مصر، (د. ت).
١٥. الأصول في النحو، ابن السراج، تحقيق: الدكتور عبد الحسين الفتلي، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ١٩٩٦م.
١٦. الأضداد في كلام العرب، أبي الطيب عبد الواحد اللغوي (ت٣٥١هـ)، تح: د. عزة حسن، ط٢، المجمع العلمي العربي، دمشق–سورية، ١٩٩٣م.
١٧. الأضداد، محمد بن القاسم الأنباري (ت٣٢٨هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ١٩٨٧م.

١٨. أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين (ت١٣٧١هـ)، تحقيق: حسن الأمين، (د. ط)، دار التعارف للمطبوعات، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

١٩. الأغاني، ابي فرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، تح: د. حسين عباس، ط١، دار صادر، بيروت–لبنان، ٢٠٢٠م.

٢٠. الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دملخي، ط١، دار الكندي للطباعة والنشر، حلب–سورية، ١٩٨٣م.

٢١. الأمالي الشجرية، هبة الله بن علي بن محمد العلوي (ت٥٤٢هـ)، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ١٩٩٢م.

٢٢. الأنثروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي شتروس، ترجمة: طرابيشي، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م.

٢٣. الأنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسين عبد الجليل يوسف، (د. ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م.

٢٤. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، عبد الله بن هشام (ت٧٦١هـ)، تح: بركات يوسف هبود، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م.

٢٥. الايضاح ف علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط٣، دار الجيل، بيروت–لبنان، (د. ت).

٢٦. بديع القرآن، ابي الأصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة–مصر، (د. ت).

٢٧. البديع في البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، ط١، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٩٠م.

٢٨. البلاغة العربية، أحمد مطلوب، ط٢، معهد الإنماء، بغداد–العراق، ١٩٨٠م.

٢٩. البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة –مصر، (د. ت).

٣٠. البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب، ط٢، مطابع بيروت الحديثة، بيروت – لبنان، ١٩٩٩م.

٣١. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة–مصر، ١٩٩٥م.

٣٢. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي صبح، ط١، المكتبة الازهرية للتراث، مصر، ١٩٦٦م.

٣٣. البناء اللفظي في لزوميات المعري: دراسة تحليلية بلاغية، مصطفى السعدني، (د. ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، (د. ت).

٣٤. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الوالي – محمد العمري، ط٢، الدار البيضاء للنشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٦م.

٣٥. تاج العروس من جوهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المختصين، (د. ط)، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، دار الهداية، الكويت، (د. ت).

٣٦. تاريخ الأدب العربي، جعفر الحسيني الشيرازي، (د. ط)، الدار الإسلامية، بغداد–العراق، (د. ت).

٣٧. تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، ط١، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ١٩٨١م.

٣٨. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ط١، دار الثقافة، بيروت–لبنان، (د. ت).

٣٩. تجارب الأمم، ابن مسكويه (ت٤٢١هـ)، تحقيق: أبو القاسم إمامي، ط٢، سروش، طهران–ايران، ٢٠٠٠م.

٤٠. التجربة الصوفية، بحث في اعتقاد الثنائية ورؤية الواحدية، د. مجدي محمد إبراهيم، تصدير: عاطف العراقي، ط١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة–مصر، ٢٠٠٣م.

٤١. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن الواحد الإصبع العدواني (ت٦٥٤هـ)، تح: د. حنفي محمد شريف، (د. ط)، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ت).

٤٢. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط١، دار التنوير، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م.

٤٣. التذكرة الحمدونية، ابن حمدون (ت٥٦٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، ط١، دار صادر، بيروت–لبنان، ١٩٩٦م.

٤٤. تذوّق النص الأدبي وجماليات الأداء الفني، رجاء عيد، ط١، دار قطري بن الفجاءة، قطر، ١٩٩٤م.

٤٥. التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د. اركان حسين العبادي، ط١، الروسم للصحافة والنشر، العراق، ٢٠١٥م.

٤٦. التعريفات، الشريف أبي الحسن الجرجاني (ت٨١٦هـ)، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، ط١، المطبعة الخيرية، مصر، ودار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

٤٧. التفاؤل والتشاؤم، بدر الأنصاري، ط١، جامعة الكويت، الكويت، ١٩٩٨م.

٤٨. التقابل الجمالي في النص القرآني والشعر، د. حسين جمعة، (د. ط)، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ٢٠٠٥م.

٤٩. تهذيب الأخلاق، أبو الفتح عثمان عمر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) (قراءة أبو حذيفة إبراهيم بن محمد)، تحقيق: إبراهيم بن محمد، ط١، دار الصحابة للتراث، طنطا–مصر، ١٩٨٩م.

٥٠. تهذيب الكمال في أسماء الرجال، جمال الدين المزي (ت٧٤٢هـ)، تحقيق: الدكتور بشار عواد معروف، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م.

٥١. تهذيب اللغة، الأزهري (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: احمد عبد العليم البردوني وعلي محمد البجاوي، (د. ط)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة–مصر، (د. ت).

٥٢. تهذيب المنطق والكلام، سعد الدين التفتازابي (ت٧٩٢هـ)، تحقيق: الشيخ عبد القادر معروف الكردي، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩١٢م.

٥٣. توجيه اللمع، ابن الخباز، دراسة وتحقيق: أ. د. فايز زكي محمد دياب، ط٢، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، مصر ، ٢٠٠٧م.

٥٤. الثابت والمتحول، أدونيس، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، (د. ط)، دار الساقي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٦م.

٥٥. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، أبو الحسن بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله أحمد، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة–مصر، ١٩٥٥م.

٥٦. الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)، سمر الديوب، ط١، المركز الإسلامي للدراسات، العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، ٢٠١٧م.

٥٧. الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب، (د. ط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سورية، ٢٠٠٩م.

٥٨. الثنائيات الضدية في شعر ابي العلاء المعري "دراسة اسلوبية"، علي عبد الامام الأسد، ط١، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ٢٠١٣.

٥٩. الثنائيات الضدية وأبعادها الدلالية في الأسطورة عند شتراوس، محمد بوذينه، الجزائر، العدد (١٣)، ٢٠١٨م.

٦٠. الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، الدكتورة نضال احمد باقر الزبيدي، ط١، دار ينابيع، عمان–الأردن، ٢٠١٠م.

٦١. ثنائية الكفر والإيمان بين أزمة الأسس وأزمة اليقين، يوسف احنانة، ط١، دار المعارف، المملكة المغربية، ٢٠١٨م.

٦٢. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، (د. ط)، مطبعة المجمع العلمي، بغداد–العراق، ١٣٧٥هـ–١٩٥٦م.

٦٣. الجامع الكبير، ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، ط١، دار المعارف النعمانية، لاهور–باكستان، ١٩٨١م.

٦٤. جدلية الأنا والآخر، لجيب الحصادي، (د. ط)، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ١٩٩٦م.

٦٥. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، ط١، دار الثورة، بيروت–لبنان، ١٩٨٠م.

٦٦. جمع الجوامع المشهور بـ "الجامع الكبير"، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تح: مختار إبراهيم الهائج، ط٢، الأزهر الشريف، القاهرة–مصر، ٢٠٠٥م.

٦٧. جمهرة الامثال، أبو الفضل احمد بن محمد الميداني (ت٥١٨هـ)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، (د. ت).

٦٨. جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت٣٢١هـ)، تحقيق: د. رمزي منير بلعبكي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣م.

٦٩. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي (ت١٣٦٢هـ)، ط٣، مؤسسة المعارف، بيروت–لبنان، (د. ت).

٧٠. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت١٣٦٢هـ)، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، (د. ت).

٧١. حوار مع الذات، محمد بلقاسم خمّار، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سورية، ٢٠٠٠م.

٧٢. الحياة والموت في الشعر الجاهلي، أ. مصطفى عبد اللطيف جياووك، ط١، دار الصفاء، عمان–الأردن، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م.

٧٣. خزانة الأدب، عبد القادر عمر البغدادي (ت١٠٩٣هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د. ط)، مطبعة المدني، القاهرة–مصر، (د. ت).

٧٤. خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، عبد العظيم إبراهيم المطفي (ت١٤٢٩هـ)، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة–مصر، ١٩٩٢م.

٧٥. الخطاب الشعري الجاهلي، حسن مسكين، (د. ط)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٥م.

٧٦. الخطيئة والتفكير، عبد الله الغزامي، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م.

٧٧. الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، جليل حسن محمد، ط١، دار دجلة، عمان–الأردن، ٢٠٠٨م.

٧٨. دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة–مصر، ١٩٨٧م.

٧٩. دلالة الألوان عند شعراء البصرة، صدام الأسدي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، ١٩٧٩م.

٨٠. دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ١٩٩٢م.

٨١. الدليل الفلسفي الشامل، رحيم الموسوي، ط١، دار المحجة البيضاء، بيروت–لبنان، ٢٠١٣م.

٨٢. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.

٨٣. ديوان النجاشي الحارثي، جمع وتحقيق: عدنان محمد أحمد، ط١، دار صادر، بيروت–لبنان، ٢٠٠٩م.

٨٤. ديوان طرفه بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٤٣٣هـ–٢٠٠٢م.

٨٥. الرائد في علم العقائد، الشيخ العربي علي اللوه (ت١٩٠٥هـ)، ط١، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٦م.

٨٦. الردود والنقود، محمد بن محمود بن احمد البابرتي، تحقيق: ضيف الله بن صالح، ط١، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٥م.

٨٧. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٨٦م.

٨٨. الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة–مصر، ١٩٥٥م.

٨٩. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الاله الصائغ، (د. ط)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.

٩٠. سر الفصاحة، أبو عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ)، تحقيق: د. داود غطاشة الشوابكة، ط١، دار الفكر، عمان–الأردن، ١٤٠٢هـ.

٩١. سنن ابن ماجه، ابن ماجة القزويني (ت٢٧٣هـ)، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٨م.

٩٢. سير اعلام النبلاء، الامام شمس الدين محمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، ط١١، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ١٩٩٦م.

٩٣. شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، ابن الناظم (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م.

٩٤. شرح السعد: مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني (ت٧٩١هـ)، ط١، دار الفكر، قم–إيران، ١٤١١هـ.

٩٥. شرح العقائد، سعد الدين التفتازاتي، تحقيق: أحمد السقا، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م.

٩٦. شرح الكافية الشافية، جمال الدين ابي عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك (ت٦٧٢هـ)، تحقيق: الدكتور عبد المنعم احمد هريري، ط١، دار المأمون للتراث، بغداد–العراق، ١٩٨٢م.

٩٧. شرح المفصل، ابن يعيش، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠١م.

٩٨. شرح حماسة أبي تمام، للأعلم الشنتمري، تح: الدكتور علي المفضل، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م.

٩٩. الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، د. محمد النويهي، (د. ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، ١٩٦٣م.

١٠٠. الشعر الجاهلي، حنفي حسنين، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة–مصر، ١٩٧١م.

١٠١. شعر رثاء النفس حتى نهاية العصر العباسي، محمود عبد الله أبو الخير، ط١، دار جهينة، عمان–الاردن، ٢٠٠٦م.

١٠٢. شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، فاروق احمد سليم، ط١، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ٢٠٠٤م.

١٠٣. الشعرية العربية، أدونيس، ط١، دار الآداب، بيروت–لبنان، ١٩٨٠م.

١٠٤. الصاحبي في فقه اللغة، أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، (د. ط)، القاهرة–مصر، (د. ت).

١٠٥. الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: احمد عبد الغفور العطار، ط٤، دار العلم للملايين – بيروت–لبنان، ١٤٠٧هـ–١٩٨٧م.

١٠٦. صورة اللون في الشعر الأندلسي، دراسة دلالية وفنية، حافظ المغربي، ط١، دار المناهل، بيروت–لبنان، ٢٠٠٩م.

١٠٧. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، يحيى بن حمزة بن علي العلوي (ت٧٤٥هـ)، ط١، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، ١٤٢٣هـ.

١٠٨. ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، محمد الواسطي، ط١، دار المعرفة للنشر، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣م.

١٠٩. الظواهر الفنية في شعر الهجاء، أحمد الدباب، (د. ط)، المجلة الأكاديمية، القاهرة–مصر، ٢٠١٦م.

١١٠. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي الكافي بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ)، تح: د. عبد الحميد هنداوي، ط١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣م.

١١١. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م.

١١٢. علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، ط١، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ٢٠٠٥م.

١١٣. علم البيان، عبد العزيز عتيق، (د. ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م.

١١٤. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، ٢٠٠٨م.

١١٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد [ت١٣٩٢هـ]، ط٥، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ١٩٨١م.

١١٦. العين، الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣م.

١١٧. عيون مضيئة: قراءة في شعر كمال حديثي، أحمد مطلوب، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد–العراق، ١٩٩٢م.

١١٨. الفتوة عند العرب أحاديث الفروسية والمثل العليا، أ. عمر الدسوقي، ط٣، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٩م.

١١٩. الفخر والحماسة، حنا الفاخوري، ط٥، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د. ت).

١٢٠. الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد سليم، (د. ط)، دار العلم والثقافة، القاهرة–مصر، (د. ت).

١٢١. فصل النشأتين وتحصيل السعادتين، الراغب الاصفهاني، (د. ط)، مكتبة دار الحياة، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

١٢٢. فقه اللغة وسر العربية، عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٢م.

١٢٣. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ط٣، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، (د. ت).

١٢٤. فن البديع، دار الشروق، عبد القادر حسين، ط١، دار الشروق، القاهرة–مصر، ١٩٨٣م.

١٢٥. فن الوصف في الشعر الجاهلي، علي الخطيب، ط١، الدار المصرية، القاهرة–مصر، ٢٠٠٤م.

١٢٦. فن الوصف، إيليا الحاوي، ط١، دار الشروق الجديد، بيروت–لبنان، ١٩٥٩م.

١٢٧. فنون الشعر العربي في رياض الشعر، د. عمر فاروق الطباع، ط١، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ١٩٩٠م.

١٢٨. في البلاغة العربية –علم المعاني – البيان – البديع، نعمان شعبان علوان، الجامعة الإسلامية، غزة–فلسطين، ٢٠٠٣م.

١٢٩. في النص الشعري العربي، سامي سويدان، ط١، دار الآداب، بيروت–لبنان، ١٩٨٩م.

١٣٠. في رياض الشعر العربي، عمر فاروق الطباع، (د. ط)، دار العلم، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٣١. في لغة الشعر: إبراهيم السامرائي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، (د. ت).

١٣٢. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت٨١٧هـ)، ط٨، دار الحديث، القاهرة–مصر، ٢٠٠٨م.

١٣٣. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، د. أميل يعقوب، ود. بسام بركه ومي شيخاني، ط١، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م.

١٣٤. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدي، ط٤، الهيئة المصرية العامة، دار سعاد الصباح، القاهرة-مصر، ١٩٩٣م.

١٣٥. قواعد الشعر، أبي العباس احمد بن يحيى ثعلب (ت٢٩١هـ)، جمعه وقدم له: الدكتور رمضان عبد التواب، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ١٩٩٥م.

١٣٦. الكافية في علم النحو، ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ)، تحقيق: الدكتور صباح عبد العظيم، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠١٠م.

١٣٧. الكامل في التاريخ، ابن الأثير (ت٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ١٩٩٧م.

١٣٨. كتاب الأضداد، أبو حاتم السجستاني، تح: محمد عودة أبو جري، (د. ط)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة-مصر، ١٩٩١م.

١٣٩. كتاب الاضداد، الاصمعي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٦٤م.

١٤٠. كتاب الاضداد، السجستاني، أبو بكر محمد بن المستنير، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٥٩م.

١٤١. كتاب الاضداد، قطرب، محمد بن المستنير، تحقيق: احمد شلبي، ط١، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٣م.

١٤٢. كتاب الإعلام، الزركلي (ت١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ٢٠٠٢م.

١٤٣. كتاب الإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني (ت٧٣٩هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣م.

١٤٤. كتاب الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، دار الجبل، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٤٥. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، ١٤١٩م.

١٤٦. كتاب الفتوح، أبو محمد احمد بن اعثم الكوفي (ت٣٤١هـ)، طبع بإعانة وزارة المعارف للحكومة الهندية، تحت مراقبة: د. محمد عبد المعين خان، ط١، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، توزيع دار الندوة الجديدة، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٤٧. كتاب معجم الشعراء العرب، المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق: فريتس كرنكو، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م.

١٤٨. الكتاب، سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ١٩٨٨م.

١٤٩. الكلمة دراسة لغوية معجمية، د. حلمي خليل، (د. ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، مصر، ١٩٩٨م.

١٥٠. الكناش في فني النحو والصرف، أبو الفداء، تحقيق: الدكتور رياض بن حسن الخوام، (د. ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م.

١٥١. اللامع العزيزي، أبو العلاء احمد بن عبد الله المعري (ت٤٤٩هـ)، تحقيق: محمد سعيد المولوي، (د. ط)، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٩٨٥م.

١٥٢. اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، تحقيق: محمد عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠٠٩م.

١٥٣. لذة النص، رولان بارت، ترجمة: رضوان ظاظا، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢م.

١٥٤. لسان العرب، العلامة أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ)، (د. ط)، دار صادر، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٥٥. لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم بن عامر، ط١، دار الصفاء، عمان–الأردن، ٢٠٠٥م.

١٥٦. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.

١٥٧. اللمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، المحقق: فائز فارس، (د. ط)، دار الكتب الثقافية، الكويت، (د. ت).

١٥٨. اللهجات العربية، د. إبراهيم انيس، ط٨، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٩٢م.

١٥٩. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تح: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، (د. ت).

١٦٠. مجمل اللغة، ابن فارس، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ١٩٨٦م.

١٦١. مختار الصحاح، زين الدين أبو عبد الله الرازي (ت٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، ط٥، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت–صيدا، ١٩٩٩م.

١٦٢. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٤م.

١٦٣. مدخل إلى علم النفس، ديفيد لينـدال، ترجمة: سيد الطواب، ط١، المكتبة الأكاديمية، القاهرة–مصر، (د. ت).

١٦٤. مدخل إلى نظرية الحكي، السيد إمام، ط١، مؤتمر أدباء مصر، القاهرة–مصر، ٢٠٠٨م.

١٦٥. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، (د. ط)، عالم المعرفة، الكويت، (د. ت).

١٦٦. المرتجل (في شرح الجمل)، ابن الخشاب، تحقيق: علي حيدر، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق–سورية، ١٩٧٢م.

١٦٧. المزهر في علوم اللغة وانواعها، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٨م.

١٦٨. مسائل خلافية في النحو، أبو البقاء العكبري (ت٦١٦هـ)، تحقيق: محمد خير الحلواني، ط١، دار الشرق العربي، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م.

١٦٩. مستدرك علم رجال الحديث، الشيخ علي النمازي الشاهرودي، ط١، مطبعة شفق طهران، إيران، ١٤١٢هـ.

١٧٠. المشكلة الأخلاقية والفلسفية، توفيق كريون، ترجمة: عبد الحليم محمود، (د. ط)، منشورات الجمعية المصرية، القاهرة–مصر، ١٩٤٦م.

١٧١. معجم البلدان، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، ط٢، دار صادر، بيروت–لبنان، ١٩٩٥م.

١٧٢. معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م.

١٧٣. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، (د. ط)، دار الكتب اللبناني، مكتبة المدرسة للطباعة، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م.

١٧٤. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، ط١، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ٢٠٠٦م.

١٧٥. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ١٩٨٤م.

١٧٦. المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٣م.

١٧٧. المعجم المفصل في اللغة والأدب، ايميل يعقوب، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٧٨. المعجم المفضل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، أنعام عكاوي، تح: أحمد شمس الدين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩١م.

١٧٩. المعجم الوجيز، إبراهيم مذكور، (د. ط)، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٩٤م.

١٨٠. المعجم الوسيط، نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية، ط٢، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، ١٩٧٢م.

١٨١. معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرح عبد القادر، ط١، دار النهضة، بيروت–لبنان، (د. ت).

١٨٢. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (الأعظمية)، ١٩٨٩م.

١٨٣. معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مادة (ثني)، ط١، دار احياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠١م.

١٨٤. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين بن هشام الانصاري (ت٧٦١هـ) وآخرون، تح: د. مازن المبارك، ط٦، دار الفكر، دمشق–سورية، ١٩٨٥م.

١٨٥. مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

١٨٦. المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، ط١، دار القلم، الدار الشامية، دمشق بيروت، ١٤١٢هـ.

١٨٧. مفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب، عبد الوهاب الشتيوي، (د. ط)، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية العلمية، ٢٠١٦م.

١٨٨. المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: كاظم بحر المرجان، (د. ط)، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م.

١٨٩. المقتضب، أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، ط١، عالم الكتب، بيروت–لبنان، ١٣٨٦هـ.

١٩٠. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط١، دار يعرب، دمشق–سورية، ٢٠٠٤م.

١٩١. منازل الحروف، أبو الحسن الرماني، تحقيق: إبراهيم السامرائي، (د. ط)، دار الفكر، عمان، (د. ت)، ٢٠٠٢م.

١٩٢. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تح: الحبيب بن الخوجه، ط٣، دار الغرب الإسلامية، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م.

١٩٣. النجاة، ابن سينا (ت٤٢٨هـ)، تح: محمد تقي دانش پژوه، (د. ط)، دار الآفاق الجديدة، بيروت–لبنان، ١٩٨٥م.

١٩٤. نظّرية الأدب المقارن، يعقوب البيطار، ط١، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، م(١)، ٢٠١٩م.

١٩٥. نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط١، دار الاندلس – بيروت–لبنان، ١٩٦٥م.

١٩٦. نفحات الولاية، شرح لنهج البلاغة، ناصر الشيرازي، ط٢، مطبعة الروضة الحيدرية، النجف الاشرف، ١٤٢٦هـ.

١٩٧. النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م.

١٩٨. نقد الشعر، قدامة بن جعفر البغدادي (ت٣٣٧هـ)، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٧٩م.

١٩٩. النكت في إعجاز القرآن، ابي عيسى الرمّاني، تح: د. عبد العليم، (د. ط)، مكتبة الجامعة الملية الإسلامية، (د. ت).

٢٠٠. نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري (ت٧٣٣هـ)، تحقيق: يحيى الشامي، (د. ط)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة–مصر، (د. ت).

٢٠١. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: احمد شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٨م.

٢٠٢. الوساطة بين المتنبي وخصومه، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم (ت١٤٠١هـ] وعلي محمد البجاوي (ت١٣٩٩هـ)، (د. ط)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة–مصر، (د. ت).

٢٠٣. الوصف الشعري العربي، عبد العظيم قناوي، (د. ط)، شركة ومكتبة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، مصر، (د. ت).

٢٠٤. وقعة صفين، نصر بن مزاحم المنقري، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت–لبنان، ١٩٩٠م.

ثانيًا– الرسائل والاطاريح:

١. أسباب النصر والهزيمة في الكتاب والسنة، طالب أبو شعر، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٤٠٦–١٤٠٧هـ.

٢. الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى، عبد الله الأسمري، رسالة ماجستير، ٢٠١٤م.

٣. الثنائيات الضدية في شعر عبد الله بن المبارك ومحمود الوراق، أحمد مندو، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة البعث، دمشق–سورية، ٢٠٢٠م.

٤. الزمن في الشعر الاندلسي، د. انوار سرحان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م.

٥. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي في القرن الثامن الهجرى مضامينها وأشكالها الفنية، السعيد قوراري، رسالة دكتوراه، جامعة باتنه، ٢٠١٧م.

٦. الوصف في شعر الملك الأندلسي يوسف الثالث، هبة إبراهيم، أطروحة دكتوراه، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠١٢.

٧. الوصف في شعر عبد الله المعتز العباسي، ليلى سالم، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى مكة المكرمة، ١٩٨٩م.

ثالثًا- الدوريات:

١. إبراهيم رماني، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد (٢)، (د. ت).
٢. أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات، دارسة تطبيقية، عبد الله احمد عبد الله الوتوات، جامعة مصراتة، مجلد (٣)، ٢٠١٥م.
٣. أسلوب النداء في شعر البحتري، عبد القادر شارف، قسم اللغة العربية، جامعة الشلف (الجزائر)، العدد (١)، المجلد (٤).
٤. أشكال التعبير في دلالات الغياب في شعر محمود درويش، ناصر يعقوب، مجلد (٢٩)، العدد (٣).
٥. بنية الثنائيات الضدية وصيغها في نصوص تعليم اللغة للناطقين بغيرها، بدر العبد القادر، دراسة لسانية تحليلية، مجلة كلية التربية، جامعة عين الشمس، العدد (٢٦)، ٢٠٢٠م.
٦. البيان الحجاجي في إعجاز القرآن الكريم (سورة الأنبياء أنموذجًا)، عبد الحكيم بن عيسى، مجلة التراث العربي، سوريا، العدد (١٠٢)، ٢٠٠٦م.
٧. الترادف والتضاد في موازنة المعنى عند أبي حيان التوحيدي، زينب عبيد، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد (٢٠)، ٢٠١٥م.

٨. الثنائيات الضدية في سورة الرعد، د. مازن موفق صديق الخيرو، مجلة آداب الرافدين الموصل، كلية الآداب، العدد (٥٧)، لسنة ٢٠١٠م.
٩. الثنائيات الضدية في شعر ابن هانئ الأندلسي، بشار الباججي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد (٢)، ٢٠٢٠م.
١٠. الثنائيات الضدية في شعر الحطيئة، م. د. صلاح أحمد صالح، كلية الآداب، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة الموصل، العدد (٤٢)، م(١١).
١١. الثنائيات الضدية في شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، منتظر الأسدي، جامعة فردوسي مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م.
١٢. الثنائيات الضدية في شعر صفاء الحيدري، وسام الهلالي، مجلة القادسية، مجلد (٤٢)، عدد (٣)، (د. ت).
١٣. الثنائيات الضدية في قصيدة (نهج البردة)، عبد الرحمن، مجلة الآداب واللغات، بغداد، العدد (١)، ٢٠٠٨م.
١٤. الثنائيات الضدية في نقائض جرير والفرزدق والأخطل، عبد الرحمن كرم الدين، مج (٥)، مجلة العلوم العربية والإنسانية، ٢٠١٠م.
١٥. الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، غيثاء قادرة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد (١٠)، ٢٠١٢.

١٦. الثنائيات الضدية: الماهيه والمصطلح، حسان خالد، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد (٥)، العدد (٣)، ٢٠١٠م.

١٧. الثنائيات في النقد النبوي، دراسة نظرية تطبيقية: إيمان علي، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العدد (٢٣)، ٢٠١٥م.

١٨. الحوار الثقافي بين نحن والآخر من منظور عبد الملك مرتاض، غادة محمد، جامعة الحميد بن باديس، مجلد (١٦)، العدد (٦)، ٢٠٢٠م.

١٩. دواعي الشعر وحوافزه في الأدب العربي القديم، خالد حسين، جامعة البصرة، مركز دراسات البصرة والخليج، العدد (٢٠)، ٢٠١٥م.

٢٠. الشعر المديح عند إقبال وأحمد شوقي، دراسة مقارنة، محمد ساوي، المجلة العالمية العربية الإسلامية مجلد (٢٢)، العدد (١٣٢).

٢١. شعرية التضاد المكاني في شعر ماجد حسن، علاء ربع، جامعة ميسان، كلية التربية الأساسية، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مجلد (٢)، العدد (٤٥)، ٢٠٢٢م.

٢٢. شعرية التضاد في ديوان رجل عن غبار، محمد سعدي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، العدد (١٧)، ٢٠١٤م.

٢٣. ظاهرة التضاد في سورة الأعراف وأثرها في إيصال المعنى، محمد حسن، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد (٣١)، ٢٠١٣م.

٢٤. اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر، نماذج من قصائد نازك الملائكة وعبد الرزاق الربيعي: سعد الله رسول، مجلة العلوم التربوية والإنسانية، العدد (٢٢)، العراق، ٢٠٢٣م.

٢٥. المدائح النبوية في شعر محمد إقبال، سعيد الندوي، مجلة الضاد، ٢٠١٩م.

٢٦. مراتب الحجاج وقياس التمثيل، طه عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس – المغرب، العدد (٩)، ١٩٨٧م.

٢٧. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ١٩٩٨م.

٢٨. مصطلح الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، سمر الديوب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مجلد (١)، العدد (١)، ٢٠١٢م.

٢٩. مفهوم الذات، صبرية قهار، مجلة التربية، جامعة الجزائر، مجلد (٣)، العدد (٢)، (د. ت).

٣٠. من أساليب العربية الاستفهام أدواته – مغني اللبيب نموذجاً: سميرة حيدا، جامعة وجدة، المغرب، مجلة حوليات التراث، العدد (١٦)، الجزائر، ٢٠١٦م.

٣١. الموت بين الآلهة والبشر في الفكر العراقي، حكمت الأسود، مجلة بين النهرين، العراق، العدد (٦٥)، ١٩٨٩م.

٣٢. الهزيمة النفسية أسبابها وأثرها في السقوط الحضاري، دراسة في ضوء السنة النبوية وأحاديث السيرة، يوسف اللاوي، جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، مجلد (٣٠)، العدد (١)، ٢٠٢٣م.

Abstract

The early Islamic era witnessed significant political, social, and religious upheavals, primarily driven by the profound transformation brought about by the emergence of Islam, followed by major shifts, civil strife (fitna), wars, and political ambitions. These factors led to the fragmentation of society into conflicting factions. Such conflicts reached their peak during the era of Imam Ali (peace be upon him), particularly after the assassination of Uthman ibn Affan and the subsequent turmoil that threatened the foundations of the nation and the religion, most notably the Battle of Siffin.

The book Waq'at Siffin (The Battle of Siffin) by Nasr ibn Muzahim al-Minqari is considered a premier document of these conflicts. Within this work, binary oppositions serve to highlight the state of fragmentation and the intense collision between the two sides. Each party sought to establish its legitimacy to rule and emphasize its own virtues, while simultaneously denying them to the opponent and attributing the opposite vices to them. This mechanism served as a means to reveal intellectual visions and political stances.

Furthermore, it aimed to sway the recipient through poetic argumentation and persuasion, by shocking the reader, disrupting their horizons of expectation, and utilizing textual gaps that compelled the recipient to seek resolutions for these clashing opposites.

The study consists of an introduction, a preface, three chapters, a conclusion, a bibliography, and an abstract in English. The preface defines binary oppositions in both classical and modern critical studies.

Chapter One, titled "Patterns of Binary Oppositions in the Poetry of Waq'at Siffin by Nasr ibn Muzahim al-Minqari," is divided into two sections: the first examines dominant binaries, while the second covers secondary binaries.

Chapter Two, titled "Binary Oppositions in Poetic Genres," explores the presence of these binaries in the first section (Pride and Enthusiasm/Valor), the second section (Panegyric and Satire), and the third section (a collection of other poetic genres).

Chapter Three, titled "Expressive Styles in Binary Oppositions," includes two sections: the first addresses linguistic styles in these binaries, and the second addresses their imagery and figurative styles.

Abstract……..…....

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
And Scientific Research
Wasit University
College of Education For Humanities
Department of Arabic Language

Antithetical pairs the book in of poems of the Battle of Siffin by Nasr ibn Muzahim al-Manqari (d.212AH)

Thesis submitted by the student

Doha Khodair Abbas

To the Council of the Faculty of Education for Humanities – Wasit University

Requirements for obtaining a master's degree in the philosophy of Arabic language and literature – literature

Dr. Jamil Badawi Hamad Al-Zuhairi

Dr. Nahla Abdullah Khalaf Al-Waili

2026 A.D 1448 A.H