التقابل النصيّ في رائية المهلهل بن ربيعة

م.د احمد عبد العال سعيد
جامعة واسط– كلية التربية

ملخص :
تنبثق هذه الدراسة من قراءة في قصيدة من قصائد المهلهل المعروفة ، وهي الرائية التي تبدأ بقوله:
أليلتنا بذي حُسُمٍ أنيري
إذا أنتِ انقضيتِ فلا تَحوري
ففي هذه القصيدة يترصد الشاعر أحداثاً ومواقف وعوالم متعددة ، يعيد بناءها على أساس تقابلي تتواجه فيه الأشياء وتتلاقى وهو يصوغ تجربته في ثنائية (الفقد والثأر) التي تتسيّد دلالة النص .
هذه التقابلات تكتسب أهمية قصوى في النص لأنها عنصر أساسي ومهم من عناصر التشكيل الشعري فيه ، تترك أثراً جمالياً فاعلاً ومؤثراً يشعر به المتلقي كلما تقدّم في قراءته ، ويعود ذلك إلى مقدرة الشاعر في اختيار تقابلات مؤثرة ، وإلى حشد النص بسلسلة من التقابلات المتواصلة ، التي تعود إلى محاور دلالية مختلفة ، بحيث يؤدي فرزها وتحليلها إلى بيان كيف أن التقابل يمثل أهم الأدوات النصية التي استعان بها المهلهل في بناء نصه ؟ الأمر الذي رفع طاقة النص ومدّه بخصائص شعرية مميّزة ، تكشف عن طبيعة التعاطي مع اللغة ووسائلها الأدائية ، ومن ثَمَّ الانتقال بلغة النص من مستوى الوظيفة التعبيرية إلى تحقيق وظيفة فنية جمالية .
على الرغم من أن هذه الثنائيات قد تبدو جلية واضحة لا تجهد القارئ في التعرف عليها ، أو قد تتخفى وتتستّر في ظلال الملفوظات والسياق ، بحيث يحتاج توجيه العلاقات بينها إلى تأمل السياق وتجاوز القراءة السطحية إلى أخرى فاحصة نحتاج معها إلى طرق باب التأويل .
وهذه التقابلات تؤلف أشكالاً مختلفة إلّا أنها تبرز في الغالب في صور (زمانية)
أو (مكانية) ، أو (تراتبية) تتقابل فيها الذوات في إطار من الحضور المركزي والهامشي .

Textual Correspondence in *Ra'eeyet* Al-Muhalhal Bin Rabeea

This study stems from a reading of a famous poem by Al-Muhalhal Bin Rabeea that ends with the /r/ sounds known in Arabic as (***Ra 'eeyet***).It starts with this line of verse:
أليلتنا بذي حسم أنيري إذا أنت انقضيت فلا تحوري

In this poem , the poet points to events , situations , and various world the he rebuilds according to a corresponding base in which things meet and face each other . He represents his own experience in a duality of loss and revenge which is the main focus in the semantics and meaning of the text.

These correspondences have a prominent significance due to their place as major and essential factors in composing the poetic text. They have an artistic and effective influence upon the reader's feeling as he proceeds in reading . This happens when the poet is able and efficiently chooses influential correspondences , and when the text is filled with a sequence of correspondences that are related to different meanings . Differentiating and analyzing these correspondences leads to clarifying the point that correspondences is one of the most important textual devices that Al-Muhalhal has used in his poem .

إضاءة :

تحليل المفاتيح : التقابل ، الرائية (القصيدة)

أولاً . التقابل :

من "تقابل القوم :استقبل بعضهم بعضاً"[i] ، ومن ذلك أيضاً " إذا ضممتَ شيئاً إلى شيء قلتَ قابلته به ، ومقابلة الكتاب بالكتاب وقباله به : معارضته"[ii]، ومن معاني المقابلة " المواجهة ، والتقابل مثله "[iii]. وقد ورد هذا المعنى في التنزيل العزيز في قوله تعالى : ﴿ إِخْوَاناً عَلَى سُرُرٍ مُتَقَابِلِينَ ﴾[iv]؛ أي متواجهين ، فقد جاء في التفسير : " أنه لا ينظر بعضهم في أقفاء بعض "[v] .

وفي ضوء ما تقدّم نخلص إلى أن التقابل لا يخرج في الاستعمال اللغوي عن ثلاث دلالات متقاربة هي (الضمّ) بمعنى الجمع و(المعارضة) و(المواجهة) ، وهي

تؤدي جميعاً معنى التقابل على أن بعضها لا يخلو من الإشارة إلى وجود علاقة جامعة كالمواجهة والمعارضة .

وفي النقد العربي القديم يُنظر إلى (التقابل)على أنه مرادف لمصطلحات أخرى تشترك جميعها في الدلالة عليه ، مثل (الطباق ، التكافؤ ، التضاد ، التخالف ، التناقض) مع وجود فوارق يسيرة لا تمس جوهر المصطلح[vi]، الذي يعني: " إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة "[vii]

؛ لأن الطباق والتكافؤ والتضاد " هو أن يُجمع بين المتضادين "[viii] ، ذلك أن سمة المخالفة أو التضاد هي الأكثر حظاً في صياغة أسلوب التقابل في تفكير القدامى غالباً ، لما يمتلك التخالف من طاقة مميزة في بيان قوة المعنى وتأثيره.

لقد اتجه النقاد القدامى أحياناً في إيضاح جوانب التقابل وأنواعه اتجاهاً شكلياً ، إذ عمدوا إلى إحصاء عدد عناصره في كل مثال ، فكان عندهم : تقابل اثنين باثنين ، وثلاثة بثلاثة ، وأربعة بأربعة ... وهكذا ، وفي أحيان أخرى عمدوا إلى النظر في طبيعته ، فهو عندهم تقابل قائم على التضاد اللفظي أو المعنوي ، وتقابل حقيقي وآخر مجازي[ix] . على أن جهدهم لم يتوقف في حدود هذا البيان والتقنين ، فثمة إشارات ناضجة ، متقدمة في أبعادها تماثل ما جاء به النتاج النقدي اليوم في بعض ما يتعلق بحيثيات المصطلح ، بل إن هذا النقد استضاء بها وهو ينظّر للمصطلح برؤية جديدة إلّا أنها تبقى إشارات متفرقة ترد هنا وهناك ويعوزها الاستناد إلى أبعاد أشمل ؛ ومن ذلك قول الزركشي (٧٩٤هـ) الذي قسم التقابل على ثلاثة أشكال: (نظيري ، ونقيضي ، وخلافي) ثم قال :" والخلافي أتمها في التشكيك وألزمها بالتأويل ، والنقيضي ثانيها ، والنظيري ثالثها"[x] . مما ينم عن معرفة واعية يتقدم فيها الخلافي على الأشكال الأخرى لأنه يحث المتلقي على التأمل والتفكر ويعمل على إشراكه في إنتاج المعنى ،لأن الطرفين فيه غير متلازمين دائماً مثل مقابلة (الإحسان) بـ(الشرّ) وليس بـ(الإساءة) . فالتقابل الناجح ما يرتهن إلى منحًى تأويلي يعمق النص ويزيده ثراءً .

وفي سياق التفريق بين المقابلة والمطابقة قال ابن حجة الحموي (٨٣٧هـ): " إن المقابلة أعم من المطابقة، وهي التنظير بين شيئين فأكثر وبين ما يخالف وبين ما يوافق"[xi] . فهذا الرأي يميّز التقابل ويبيّن سعته وأنه " لا يقوم أساساً على علاقة التضاد وحدها ، وإنما قد تنطوي تحته مجموعة من العلاقات الأخرى كالتماثل والخلاف "[xii] .

وتناول النقد المعاصر في معطياته النظرية والإجرائية مفهوم التقابل بوصفه مفهوماً

بنائياً فاعلاً في تشكيل النصوص الإبداعية ، وركناً أساسياً من أركان الصياغة اللغوية وإنتاج الدلالة ، يقول د. محمد العبد في تعريفه : " إنه وسيلة لغوية من الوسائل المتعددة تبنتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة ، دون أن تكون تطعيماً إضافياً يقصد به التجميل الأدائي الشكلي "[xiii] . وفي هذا تأكيد على التحام التقابل بالصياغة الداخلية للنص ، وأنه ضرورة فنية جمالية أو استجابة لغوية تبنتها طبيعة الموقف الشعري ، لأنه يرتبط بطبيعة " لغة الشعر ارتباطاً حميماً ، من حيث تميزه بالتعبيرية ، وقدرته على الإيحاء ، وإثارة الانفعال ، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين "[xiv] . إنه يرتبط بالجانب اللغوي ولكن تأثيره يمتدّ إلى فضاءات النص الأخرى ، الصورة وإنجاز الدلالة ، بل هو عامل مهم ورئيس في صناعة أبعادها المؤثرة وحيويتها ؛ إذ " يشكل أنساقاً تكون . في العادة أوسع وأعمق من الدلالة السريعة التي يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الأدبي "[xv] . ويرى الباحث محمد بازي في التقابل استراتيجية بنائية تقوم على " التقريب بين العناصر والمستويات ذهنياً ، بأي شكل من الأشكال ، وذلك عبر إحداث تواجه بين بنيتين ، أو وضعين ، أو موقفين ، أو غير ذلك "[xvi] .

وعلى هذا الأساس يكتسب حضوراً قوياً في إنتاج النصوص وسياقاتها الجمالية والتواصلية ، ذلك أن أكثر "الخطابات تنتج أصلاً بكيفية متقابلة عن طريق عرض الأشياء على ما يقابلها ، أو يماثلها ،أو يضادها ، أو يجاورها ،أو يتممها ،أو يشرحها، أو غير ذلك"[xvii] .

ولا ريب في أن إشادة القدماء والمعاصرين على السواء بأهمية التقابل وقيمته الجمالية يدلل على الطاقة التعبيرية الكامنة فيه . بيد أن القدماء نزعوا فيه منزعاً سياقياً ضيقاً لم يفارق النظرة الجزئية التي أبقته في حدود اللفظ والتركيب ، بينما أدرك المعاصرون هذا المستوى البسيط وتجاوزوه إلى مستوًى آخر أبعد يشتغل فيه التقابل على سياقات أو بنيات دلالية أكبر ، إذ " لا يقتصر بناء المعنى إنتاجاً وتأويلاً على البنيات الجزئية داخل الأبيات ، وإنما يتشكل كذلك من خلال المقاطع والبنيات الدلالية الكبرى في النص ... وهي بنيات تتقابل تقابل تكامل وتنامٍ ، إنها بمثابة لوحات ومشاهد ، كل مشهد يقابل الآخر "[xviii] .

ولعل ما يمتلكه المصطلح من مرونة وحيوية وأهمية في جمالية الخطاب الشعري وبنائه هو ما حدا بالباحثين المعاصرين إلى أن يتجهوا في الكشف عنه اتجاهات مختلفة ، عبر ربطه في كل مرة بعنصر معين من عناصر التشكيل الشعري ، ومن ثَمَّ ظهرت

في دراساتهم العنوانات الآتية : (التقابل الدلالي) و (التقابل اللفظي) و(التقابل الصوري) و (التقابل اللغوي)[xix] ، لتختلف التوصيفات مع أن طرق المعالجة تكاد تكون واحدة إجرائياً ، ومن هنا آثرنا تسمية

(التقابل النصي) لأن بنيات التقابل " تؤطر العناصر السابقة ، وتتحكم في حضورها بشكل نسقي قوي"[xx] ، بعد أن تذوب هذه العناصر في بنية (النص) الكلية وتتأثر جميعاً بصياغته التقابلية ، فحضورها مترابط متلاحم ، كما أن التقابل قد يتجاوز هذه العناصر ليرتسم في أبعاد رمزية تظل كامنة في البناء النصي العام ، فضلاً عن أن بعض الدراسات الحداثية استعملت هذه التسمية ومنها دراسة محمد بازي (تقابلات النص وبلاغة الخطاب) .

ثانياً . القصيدة :

قال المهلهل يرثي ويفخر[xxi] :

أليلتنا بذي حُسُمٍ أنيري
إذا أنتِ انقضيتِ فلا تحوري
فإن يكُ بالذنائب طال ليلي
فقد أبكي من الليل القصيرِ
وأنقذني بياضُ الصبحِ منها
لقد أُنقِذْتُ من شرٍّ كبيرِ
كأنّ كواكبَ الجوزاءِ عوذٌ
معطَّفةٌ على ربعٍ كَسِيرِ
كأنّ الفرقدينِ يدا بَغيضٍ
أَلحَّ على إفاضته قَمِيري
أَرقتُ وصاحبي بجَنوبِ شِعْبٍ
لبرقٍ في تِهامةَ مستطيرِ
فلو نُبِشَ المقابرُ عن كليبٍ
فيَعلمَ بالذنائبِ أيُّ زيرِ
بيومِ الشَّعْثَمَينِ أَقرَّ عيناً
وكيف لقاءُ مَن تحت القبورِ
وأنّي قد تركتُ بواراتٍ
بُجَيْراً في دمٍ مثلِ العبيرِ
هتكتُ به بُيُوتَ بني عُبادٍ
وبعضُ الغَشْمِ أشفى للصدورِ
على أن ليس يُوفى من كُليبٍ
إذا بَرَزَتْ مخبأةُ الخدورِ
وهَمَّامَ بن مُرّةَ قد تركْنَا
عليه القُشْعُمان من النُّسورِ
ينوءُ بصدرِه والرُّمحُ فيهِ
وَيَخْلُجُهُ خَدَبٌّ كالبعيرِ
قتيلٌ ما قتيلُ المرءِ عمرٌو
وجسّاسُ بن مُرّةَ ذو ضَريرِ
كأنّ التابعَ المسكينَ فيها
أَجيرٌ في حُداباتِ الوَقِيرِ
على أَنْ ليس عدلاً مِنْ كُلَيْبٍ
إذا خافَ المُغارُ من المُغِيرِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا طُرِدَ اليتيمُ عن الجَزُورِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا ما ضِيمَ جارُ المُسْتَجيرِ
على أن ليس عدلا من كليب

إذا ضاقتْ رَحيباتُ الصُّدورِ بجَنْبِ عُنيزةَ رَحيا مُديرِ
على أن ليس عدلا من كليب كأنّ الجديَ جديَ بناتِ نَعْشٍ
إذا خافَ المَخُوفُ من الثغورِ يكُبُّ على اليدينِ بمُستديرِ
على أن ليس عدلا من كليب وتخبو الشُّعْرَيَانِ إلى سهيلٍ
إذا طالتْ مُقاساةُ الأمورِ يلوحُ كقُمَّةِ الجبلِ الكبيرِ
على أن ليس عدلا من كليب وكانوا قومَنا فَبَغوا علينا
إذا هبّتْ رياحُ الزمهريرِ فقد لاقاهُمُ لَفحُ السعيرِ
على أن ليس عدلا من كليب تظلُّ الطيرُ عاكفةً عليهمْ
إذا وَثَبَ المُثَارُ على المُثِيرِ كأنّ الخيلَ تَنضحُ بالْعَبيرِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا عَجَزَ الغنيُّ عن الفقيرِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا هَتفَ المُثَوِّبُ بالعَشِيرِ
تُسائلني أميمةُ عن أبيها
وما تدري أميمةُ عن ضَمِيرِ
فلا وأبي أميمةَ ما أبوها
من النَّعَمِ المُؤَثَّل والْجَزُورِ
ولكنّا طعنا القومَ طعناً
على الأثْبَاجِ منهم والنُّحُورِ
نَكُبُّ القومَ للأذقانِ صرعى
ونأخذُ بالترائبِ والصدورِ
فلولا الريحُ أُسْمِعُ مَنْ بِحُجرٍ
صليلَ البيضِ تُقرَعُ بالذُّكُورِ
فدًى لبني شَقِيقةَ يوم جاءوا
كأُسدِ الغابِ لَجَّتْ في الزئيرِ
كأنّ رماحهم أشطانُ بئرٍ
بعيد بين جاليها جرورِ
غداةَ كأنّنا وبني أبينا

تتألف هذه القصيدة من سبعة وثلاثين (٣٧) بيتاً ، وهو ما يجعلها واحدة من ثلاث قصائد طويلة في ديوان المهلهل ، كلّها في الرثاء[xxii] ، إلّا أن هذه أشهرها وأوفرها حظاً من حيث استعمال الوسائل التعبيرية ، والقدرة على نقل الإحساس بالفقد نقلاً صادقاً .

إن من يقرأ القصيدة يطالع حياة الشاعر مختزلة في نصٍّ واحد ،وإن شئت في ليلة واحدة ، فالنص يبدأ بتوقف الزمن وسكونيته وثقله ، ومشهد العالم كله ليلة واحدة (بذي حسم) ترتبط بأخيه المقتول وبفقده ، يتقدم فيها الشاعر أو يتراجع ذهنياً ليبث سلسلة من التقابلات المتواترة ، ولذلك فإن هذا النص أشد نصوص الشاعر اعتماداً على الثنائيات المتقابلة . إن النص يقف عند حادثة الفقد وقتل (كليب) ثم يأخذ الشاعر باستحضار الأحداث والوقائع التي جرت بعد ذلك بين أبناء العمومة المتخاصمين من (

وائل) بين (تغلب) قوم المقتول و(بكر) قوم القاتل وهو جسّاس . ولكنه لا يستعرض تلك الأحداث بطريقة الرصد المجرد ، وإنما يعيد صياغتها بطريقة فنية مبدعة ، ليحتفي بنصر فنيّ يعزّز النصر الواقعي ،ذلك أن الكتابة تتحول على يديه إلى وسيلة من وسائل الاتزان الانفعالي إذ يعيد ترتيب الأحداث والوقائع والأفكار بطريقة تظهر التباين بين الفني والواقع ، بين ما هو واقع فعلاً وبين ما كان أن يجب ؛مما يبدو في تغييب بعض الوقائع والاقتصار على بعضها مما ارتبط بالانتصار مثلاً ، أو في تركيز مشهد القتل في الأعداء ولا سيما الأشراف منهم ، في مقابل إضاءة صورة واحدة للفقد (كليب) ، وهذا يعني أن الشاعر يجري مراجعة للأحداث والوقائع والأفكار في هذا النص خلص منها إلى تقرير حقيقة واحدة قد لا تكون بالضرورة صورة حقيقية بقدر ما هي صورة فنية :

وكانوا قومَنا فَبَغوا علينا
فقد لاقاهُمُ لفحُ السعيرِ
تَظلُّ الطيرُ عاكفةً عليهم
كأنّ الخيلَ تنضحُ بالعَبيرِ

مما يظهر توتره وتحفزه وانتقاله إلى أجواء المواجهة دوماً وإن بطريقة فنية ، وهذا ما يجعل من التقابل بنية فنية ماثلة في إنجاز هذا النص التراثي ، ذلك " أن الثنائيات اللفظية المتقابلة تكثر بوجه خاص في قصائد الرثاء ، حيث تعكس حالة من الاضطراب النفسي ، والتوتر ، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال ، ويحتد هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسق وموقع ثابتين "[xxiii] . وبانتشار هذه الثنائيات وتوزعها في فضاء النص تغدو الوسيلة الأمثل لعرض المعنى وبيان مقاصده ، ومن ثَمَّ مناسبة المقام وخصوصية التجربة .

إن الشاعر يتفنن في رسم الأحداث ، فيكسب التعبير طاقة شعرية مميزة تعتمد على تصوّر فني أكثر من التصور الواقعي في لحظة من لحظات التوهج الشعري ، يتكشف ذلك في قوله :

فلولا الريحُ أُسْمِعُ مَنْ بِحُجرٍ
صليلَ البيضِ تُقرَعُ بالذُّكُورِ

فقد علّق أبو العباس الأحول على هذا البيت بقوله :" أوّل كذب سُمع في الشعر هذا "[xxiv]، والمقصود بالكذب هنا الرؤية الفنية الخالصة التي تفارق الواقع وتعتمد عنصراً يحقق الشعرية والجمال الفني ، مما يحتفظ للشاعر بكثير من سمات العذرية الإبداعية التي كان فيها رائداً ، وقد اتكأ عليه في إنجاز هذا البيت كما نجح في أبيات القصيدة الأخرى باعتماد السياق التقابلي الذي شحن النص بصورة للدلالة الثنائية على مستوى الشكل والمضمون ، وربما لأجل هذا وغيره

قال الأصمعي في تقدير هذا النص حين سُئل عن مهلهل :" قلت : فمهلهل قال : ليس بفحل ، ولو كان قال مثل قوله: أليلتنا بذي جُشم أنيري كان أفحلهم "[xxv].

أشكال التقابل :

في ضوء ما تقدم بخصوص بناء القصيدة وأسس الصياغة الفنية والجمالية تبدو القصيدة ملتزمة بمرجعيات شتى : وقائع وأحداث ومرجعيات زمانية وأخرى مكانية وأسماء ذوات ... وغيرها ، ولكنها تحاول إذابتها في إطار صياغة ناجحة تمنحها قيمة شعرية ، فالشاعر عندما كان يمارس هذا الالتزام " بغية اكساب الخطاب اللغوي صفة مرجعية "[xxvi]تصل بين النص والمتلقي وتؤكد صدق التجربة ، كان في الوقت نفسه يسخّر " جميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار لتصبح ذات غايات أو وظائف شعرية تساعد في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي "[xxvii] .

وقد اعتمد في ذلك على وسائل شتى ، إلّا أن لبنية التقابل أثرها البالغ والفاعل في إعادة تشكيل هذه المكونات في النص بما يحقق شعريتها المناسبة ، وبما ينسجم وطبيعة الرؤى المتقابلة التي ارتآها الشاعر لها ، لتتجاوز كونها مجرد مواد أولية في صناعة المعنى ، إلى أدوات جمالية . بل هي من أكثر الأدوات جمالية وفاعلية . تصنع المعنى وتعمل على تنميته وتخرجه ملوناً بهموم الشاعر وأحاسيسه ،لأن "لهذه الثنائيات دوراً أساسياً في تفريغ انفعالاته وأحاسيسه نحو الموجودات "[xxviii]. ومن هنا ظهرت هذه المكونات مصوغة في إطار تقابلي؛ يمكن بيان أشكالها بالآتي:

أوّلاً. التقابل المرجعي :

١. الزمان :

ليس غريباً أن يبدأ النص بالمطلع الآتي :

أليلتنا بذي حُسُمٍ أنيري
إذا أنتِ انقضيتِ فلا تحوري

فهو ينفتح منذ البداية على نافذة زمانية تمثل لحظة حاضرة ، هي امتداد للحظة أخرى ماضية ، تقابلها وتدخل في إطارها في أجواء علاقة تواصلية توافقية تختزل حجم المأساة منذ نقطة الشروع الأولى في البث الشعري ، إذ يبدو هذا البيت مقابلاً في مضمونه للبيت الذي يليه :

فإن يكُ بالذنائب طال ليلي
فقد أبكي من الليل القصيرِ

هذا البيت الذي يستفز الذاكرة لينفتح عبرها على كل أجواء القصيدة ، ويستكمل تفاصيل أحداث تكون فيها مشكلة الفقد والسعي إلى تعويضه البؤرة ونقطة الارتكاز الكبرى في النص ، وبذا بدت هذه الليلة (بذي حسم) صورة مقتنصة . ربما . لليالٍ أخر من المؤكد أنها كانت تحاكي الشاعر في همومه ومشاعره .

إن البيت (أليلتنا بذي حسم ...) صيغ في إطار هذا السياق التقابلي (أليلتنا . أنيري) ، (انقضيت . تحوري) وهو وإن كان ينتهي بالإشراق والصبح المتردّد ، في قوله المرتبط بالأداة (إذا) بما يصور حالة النفور والتوتر الكبيرين ومدى التداعيات النفسية الواسعة التي يعيشها الشاعر ، فإن لحظة الانفراج قريبة يصوغها البيت الثالث :

وأنقذني بياضُ الصبحِ منها
لقد أُنقِذْتُ من شرٍّ كبيرِ

فحجم السكون والمعاناة سيتوقف عند هذه النقطة لتبدأ مشاهد عدة من السرد والاحتفال بلحظات أخرى على طريقة الشاعر في عرض المأساة أو الانتصار .

أما البيت الثاني المقابل له في لحظة من لحظات التداعي الذهني والمتح من الذاكرة فإن سياق التقابل فيه يُفصح عن ليلة طويلة يبدأ عندها الزمن بلغته النفسية بصوغ لحظة مأساوية تنفتح على أفق سرمدي في خيال الشاعر لا يوقفه إلّا العودة إلى الوراء واستحضار كليب وهي لحظة مستحيلة . فقوله (طال ليلي) يقابله (الليل القصير) وفي البيت تقابلات أخرى يستحضرها السياق التأويلي للملفوظات بغية استكمال تفاصيل صورة هذا الليل الطويل ، وكالآتي : الليل الطويل مع فقد كليب ، والليل القصير كان بوجوده ، الليل الطويل في الذنائب ، والليل القصير في الأماكن الأخرى خارج فضاء المأساة .

إنّ القصيدة إذاً تبدأ بلحظة حاضرة تتقابل مع أخرى ماضية ثم يعود الشاعر بعد هذا إلى الليلة الأولى لأنها لحظة التجلي الدلالي الذي سوف تتثال عبره أفكار النص وحيثياته الأخرى ، وكل بيت من هذه الأبيات الثلاثة ينداح في رؤية تقابلية يتقابل فيها في سياقه الداخلي ، كما يتقابل مع البيتين الآخرين .

وقد يبدو السؤال وجيهاً هنا ، لِمَ جعل الشاعر لحظة من لحظات التذكر أساساً للبث ولم يبتدئ من المأساة مباشرة ؟ وذلك لأن التذكر غدا لديه مشغلاً أساسياً في عرض المأساة ، فهي لا تبرح الذاكرة وعبر هذا تلبست ببنية الزمن والحضور الدائم .

٢. الزمان والمكان (المشهد) :

استطاع الشاعر أن يقيم بناءً معبّراً عن هدفه بعدة تقابلات ذات دلالات مؤثرة ، تجذب المتلقي وتشدّه إلى فضاء الأزمة ، وحتى يضمن استمرارية هذا التواصل والجذب والتأثير الوجداني انتقل من هذا المستوى في البث الشعري إلى مستوًى آخر أسمى في الإيحاء والتأثير ، رصد فيه عناصر مكانية متقابلة هذه المرة لبناء مشهد نفسي زماني يعرب من خلاله عن الملل والنفور والرغبة في التحرر ؛ أي إنه وظف المكان وعناصره لإنتاج صورة ذات صياغة زمانية توحي بثقل

الحاضر وبطء حركة الزمن أو توقفه في محيطه[xxix]، يقول [xxx] :

كأنّ كواكبَ الجوزاءِ عوذٌ
معطَّفةٌ على ربعٍ كَسِيرِ
كأنّ الفرقدينِ يدا بَغيضٍ
أَلحَّ على إفاضته قَمِيري

هذا التواشج بين الزمان والمكان أنجز مشهداً متخيلاً فريداً ؛ هذا المشهد الذي يمكن أن يُعدّ أحد أبدع المشاهد التي بناها الشعراء العرب في تخيل أي شكل خارجي زماني لايمكن الإمساك به مادياً[xxxi]إلّا من خلال المكان وعناصره المتقابلة.

إن الشاعر يعمل في هذا المشهد على تجسيد الإحساس في رؤية خارجية ينتزع فيه ثقل الحاضر وإحساسه ويسقطه على الموجودات ، وقد لجأ إلى النجوم لأنها علامة الليل ، وبثّ من خلالها أزمته وشكواه ، وذلك بالإشارة إلى تباطؤ حركتها أو ثباتها بالاستعانة بموازاتها بمشاهد أرضية مماثلة .

ذلك أن تأمل أطراف التقابل في البيتين يدل على أن التقابل هنا اختيار نفسي بلورته الملاحظة الدائمة والمتكررة في فضائين متقابلين : الفضاء الأوّل سماوي/علوي ، والفضاء الثاني أرضي ، وهذا نتاج حيرة وقلق مستمرين ؛ أي إن الطرف الأوّل للتقابل في كل بيت (كواكب الجوزاء) و (الفرقدين) سماوي ، والطرف الثاني (عوذ) و (يدا بغيض) أرضي ، والشاعر يحاول أن يقرّب لنا صورة الطرف الأول بالاعتماد على مشهد خاضع للمعاينة اليومية الواقعية وهو الطرف الثاني ، فكواكب الجوزاء كأنها في سكونها وتوقف حركتها نوق عطفت على صغارها في موسم الربيع ، فهي لا تفارق صغارها ولا تفارق ما عكفت عليه من مكان ، والفرقدان كأنهما يدا بغيض يبسطهما ببطء شديد لأنه يتردد في الدخول في لعبة المغامرة . إن الشاعر لا يقابل هنا بين الألفاظ فحسب بل بين مشهدين متكاملين ، أفاد من صورتهما الخارجية ومن دلالتهما الإيحائية .

ولعل ما زاد من وضوح هذا التقابل وتأثيره هو الانتضام الذي جاء فيه ، فبين البيتين ترتيب منتظم ، كان الشاعر فيه يجري على وتيرة واحدة ، فقد اعتمدا معاً على الأداة (كأنّ) في إجراء المماثلة ، كما أن لهما مكملات أخرى للتقابل هي في البيت الأوّل العبارة (معطفة على ربع كسير) وفي البيت الثاني العبارة (ألحّ على إفاضته قميري) مما يُقيّد الصفة المقصودة ، التي تشع في طرفي التقابل وتزيد في إيحائيته .

وفي النص صورة تقابلية مشهدية أخرى مقاربة ، وهي قوله :

وتخبو الشُّعْرَيَانِ إلى سهيلٍ
يلوحُ كقُمَّةِ الجبلِ الكبيرِ

إنّ الشاعر يختار مشاهد عليا ويحاول مقابلتها وتركيبها على مشاهد أرضية مقابلة ، بحيث نستطيع أن نقول : إن هذه

التقابلات هي تقابلات (السماوي / الأرضي) أيضاً .

٣. المكان الرمز وتحولاته :

الشاعر يختار لإجراء النص وصياغة التجربة عدّة أماكن ، وهو يضفي على بعضها خصوصية في إنتاج الدلالة ، ترتقي بها عن الدلالة الحسية المباشرة إلى أبعاد أخرى تمنحها قيمة رمزية ، بحيث تؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة ؛ وذلك عبر تكثيف الانفعال وتعدّد الدلالات ، والانتقال باللفظة من دلالتها الحسية إلى دلالات أخرى لم تكن لها من قبل ، وإن كان هذا لا يمنع من أن تتصدر إحدى الدلالات ، في ضوء حضور سياقي فاعل ، وهذه أهم المقومات التي ينبغي توافرها في الرمز الفني[xxxii] .

إن هذه الأماكن إذاً تحتفظ بارتباطاتها المتشابكة بالواقع الخارجي ، ولكن الشاعر رفعها إلى مرتبة أسمى فوق ما هو أرضي وواقعي ، عندما تعامل معها بشكل شخصي " أي إن الشاعر يعدها جزءاً من حياته وذكرياته وموجوداته الشخصية"[xxxiii] ، لتكتسب عبر ذلك طاقة فنية لها القدرة على الترميز الذي يغني التجربة ويمدّها بالدلالات المكثفة . وتأمل الأماكن التي بثها الشاعر في النص يقود إلى أن هذه الأماكن تصطبغ بثنائية (الفقد والثأر) موضوعة القصيدة ، مع ملاحظة أن هذه الثنائية لا تقسّم النص في حدود واضحة ، وإنما تبدو متمازجة في كل جزء من أجزائه ، إذا استثنينا الأبيات الستة (٦) الأولى التي بدت خالصة في التعبير عن الفقد ، ولذا فإن الأماكن (الذنائب ، ذي حُسُم ، ...)وغيرها الواردة في هذا الجزء هي أماكن للفقد والرثاء ، بينما الأماكن الأخرى (واردات ، حُجْر ، جَنْب عُنَيْزَة) التي جاءت في أجزاء القصيدة الأخرى أسست لواقع مغاير يرتبط بإدراك الثأر والفخر به ، بل إن الذنائب اللفظة التي تكررت في البيت السابع (٧) كان الشاعر يزمع فيها لإجراء دلالة مغايرة تتقابل بالتضاد مع دلالة (الذنائب) الأولى بعد أن منح كل واحدة منهما دلالتها الرمزية المختلفة التي تتمظهر عبر السياق . ويمكننا أن نتبين ذلك من خلال قراءة البيتين ، يقول :

فإن يكُ بالذنائب طال ليلي
فقد أبكي من الليل القصيرِ

ويقول في البيت الآخر :

فلو نُبِشَ المقابرُ عن كليبٍ
فيَعلمَ بالذنائبِ أيُّ زيرِ

إنّ (الذنائب) في البيت الأوّل ، هي مكان حقيقي بقدر ما هو رمزي . إنه يوحي بالفقد والاستلاب والقهر الذي يعانيه الشاعر من جرّاء الفقد ، مثلما هو مكان واقعي يرتبط بمرجعيته التاريخية . ولهذا لا غرابة في أن يكون اللفظ (الذنائب) بؤرة الإيحاء الجمالي

في النص ، زدْ على ذلك خصوصيته في أنه أول مكان ارتبط بالفقد، وقد أشار النص إلى آخِر مكان في ممارسة هذه التجربة وهو (ذي حسم)لأن سائر الأماكن الأخرى تأتي في صورة مقابلة لتينك المكانين . وعلى الرغم من أن الشاعر لم يتوقف عند هذا البيت طويلاً ، فإنه كان ينطلق منه لتوسيع دائرته التعبيرية ، لأن هذا المستوى من التأزم أكثر تعبيراً وأكثر لفتاً للنظر ، وأكثر امتلاء بالحيوية والفاعلية[xxxiv]. إن هذا الرمز يوحي بإحالته الجمالية والدلالية ، بيد أن وروده في سياق مغاير أكسبه إيحاء رمزياً متحولاً بالضرورة أيضاً ، وهو ما يُرى في البيت الآخر ، فالشاعر مارس عدة تحولات في سياقه ، فـ(الذنائب) غدا مكاناً للفروسية والانتصار والحركة والصدام بعد أن كانت دلالته مختلفة تماماً ، يزيد ذلك وضوحاً الأبيات بعد هذا البيت ، بل إن ميدان المغايرة يمتد إلى صورة أخرى متقابلة ، فـ(كليب) وما له من شجاعة انتهى إلى (المقابر) ، بينما مهلهل (الزير) وهي دلالة على التلهي بالنساء والتقرب إليهن[xxxv] صار فارساً مطلبه الحرب وتحقيق النصر فيها .

إنّ هذه التقابلات المتناقضة تنطوي على شيء من المفارقة الواضحة ، وكأن الشاعر يحاول التعويض بالمكان نفسه وباللفظة نفسها ، في قدرة شعرية يستغل فيها طاقات اللغة وإيحاءاتها .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تكرار (الذنائب) في موضعين مختلفين قد شدّ من نسيج النص وزاد من تماسكه ، كما أن بث الأماكن في فضاء النص برمته وعدم تركّزها في جزء منه قد أدى إلى ذلك أيضاً ، كما أسهم في تنامي النص إذ إن مع كل مكان تتوالد الدلالات الجديدة وتتواصل .

ثانياً . التقابل التراتبي :

وهذا الشكل من التقابل يرتبط بالذوات ، وما تحمل من صفات يبثها الشاعر في سياق النص ويكشف عنها ، وهو في هذا النص يقوم بين مَنْ قُتل ثأراً لكليب وبين كليب نفسه ، وذلك عندما يعمل الشاعر على إجراء تقابلين بصورة متراتبة متناوبة في سياق واحد يجسّد صورة الثأر وتداعياتها ، وهو في ظلال ذلك يسبغ على كليب صفات تجعل منه شخصية مركزية ، تمتلك حضوراً مميزاً لا يمنحه للشخصيات الأخرى المتقابلة معه ، الأمر الذي يمهّد إلى نوع من الموازنة الواعية بين الطرفين في كل تقابل . ويبدو هذا بوضوح في المقطع الآتي من القصيدة :

وأنّي قد تركتُ بواراتٍ
بُجَيْراً في دمٍ مثلِ العبيرِ
هتكتُ بـه بُيُوتَ بني عُبادٍ
وبعضُ الغَشْمِ أشفى للصدورِ

على أن ليس يُوفى من كُليبٍ
إذا بَرَزَتْ مخبأةُ الخدورِ
وهَمَّامَ بن مُرّةَ قد تركْنَا
عليه القُشْعُمان من النُّسورِ
.....
.....
على أَنْ ليس عدلاً مِنْ كُلَيْبٍ
إذا خافَ المُغارُ من المُغِيرِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا طُرِدَ اليتيمُ عن الجَزُورِ
على أن ليس عدلا من كليب
إذا ما ضِيمَ جارُ المُسْتَجيرِ

ويستمرّ الشاعر على هذا المنوال من تكرار الشطر الأول في سبعة أبيات جديدة حتى قوله :

على أن ليس عدلا من كليب
إذا هَتَفَ المُثَوِّبُ بالعَشِيرِ

إن عبارة (على أن ليس عدلاً من كليب) أو (ليس يوفى) ومعناها " إن الذين قُتلوا لا يعدلون كلياً "[xxxvi]، تقابل مستمر متنامٍ بين كليب والآخر الذي يقابله . بيد أن القارئ يلحظ أن التقابل الأول الذي جاء بين (بجير) و (كليب) قد اتجه إلى الإيجاز والاختزال ، في حين اتجه التقابل الثاني بين (همّام) و (كليب) إلى التكرار والتراكم في عدة أبيات . وهو ما يثير فينا تساؤلات كثيرة قد نخلص منها أو من بعضها إلى إيجاد تفسير مناسب لهذا التراكم ومن ورائه هذا الاسترسال في التقابل وتواتره . فهل كان الشاعر يمارس فكرة التلاعب باللغة واستثمار طاقاتها فأراد بالتكرار غايات لغوية ودلالية مكثفة ؟ أم أنه توهّم في شخصية همّام (أخو القاتل) شخصية القاتل نفسه فآثر أن يُحدِث هذا التقابل الذي يحتضن صفات متعددة تظهر مدى الافتراق بين الطرفين ؟ أم أن هذا التكرار نوع من التنفيس عن مشاعر مكبوتة سعى الشاعر من خلاله إلى إعادة التوازن النفسي إليه ؟ قد يؤدي التكرار كل ذلك وربما يؤدي خصائص أخرى إلّا أن ما ينبغي الالتفات إليه أنه عموماً يمثل ثلاث وظائف تتجه إلى :

أولاً : الشاعر ، وما يحمل من مأساة الفقد وألم الفراق ، فقد كان وقع ذلك شديداً عليه أورثه هذا العمق من المعاناة ، وهذا العمق في الإحساس بالعبارة ، وهكذا فإن هذا الترديد يمثل حجم المأساة في نفسه وفي فنّه ، وقد أدرك القدامى ذلك فقال أبو هلال العسكري إن هذا التكرار وصف " لعِظَم الخَطب، وشدة موقع الفجيعة "[xxxvii].

ثانيا : النص ، الذي يبدأ من لحظة حاضرة هي لحظة الكتابة ولكنه في تفاصيله يبقى يتعامل مع الذاكرة وما تكتنز به ، وهي ذاكرة خصبة ونشطة ، كانت تستحضر الذوات من وقائع وأحداث متفرقة ، ويقوم النص على توحيدها في إطار رؤية متقابلة ، بمعنى أن

هذه الذوات كانت تحضر في ذهن الشاعر على أساس تقابلي .

إن هذا النص وليد الذاكرة أو هي الأساس المفجّر له ، على أن التكرار يُظهر أن النص قد يكون كذلك نتاج سؤالات كانت تطرق سمع الشاعر من الآخرين حوله أو مما يدور في خلده ، أسئلة كانت تستفزه ، وتكشف عما في ضميره ، يقود إلى هذا التصور قوله مباشرة بعد هذا التكرار:

تُسائلني أميمةُ عن أبيها
وما تدري أميمةُ عن ضَمِيرِ
فلا وأبي أميمةَ ما أبوها
من النَّعَمِ المُؤَثَّل والجَزُورِ

فهذا التكرار الذي انثال في النص صورة من صور المواجهة للواقع وما يثار فيه، وتعبير عمّا يؤمن به الشاعر ، ولذا تتابع في سياق لغوي متواصل يضع طرفي التقابل في صورة متباينة ، ويعمل على ترسيخها وإبرازها ، وهو ما أسهم في خلق تقابل مستمر يكشف عن مدى التفارق بين الطرفين ، ومن ثَمَّ تعالي صورة الفقد وسموها في مقابل صورة الثأر .

لقد حقق هذا التقابل ناتجاً دلالياً مهماً حرص الشاعر على العناية به ، فامتدّ على مساحة واسعة من القصيدة ، بل إن إشارات القدامى تؤكد أن عبارة (على أن ليس عدلاً من كليب) كانت تمتد في الأصل أكثر من ذلك ، فقد " كرّرها في أكثر من عشرين بيتاً "[xxxviii] كما نصّ أبو هلال العسكري ، مما يؤكد ما قلناه ، ويؤشر ضياع بعض أبيات القصيدة في صورتها التي بين أيدينا اليوم .

ثالثاً : المتلقي ، فهذا التكرار يشدّ المتلقي ويجذب انتباهه بقوة ، لأنه ورد بصياغة مثيرة تقوم على تراكم عبارة (على أن ليس عدلاً من كليب) وما تضم من تقابل متواتر بين الطرفين ، ولأنه يمتلك أيضاً قدرة إنتاجية توليدية تتمثل في أن هذا التقابل الأساسي يحتضن وحدات تقابلية متفرعة تنشأ في سياقه ، وهي وحدات تقوم على تقابلات متضادة ، وتتمثل بين العناصر

(المغار) ويقابله (المغير) ، و(جار) ويقابله (المستجير)، و(المثار) ويقابله (المثير) ، و(الغني) ويقابله (الفقير) .

والشاعر يستعرض هذه التقابلات المتضادة وكأنه رسام ماهر يعمد إلى الجمع بين الأبيض والأسود في حيز واحد ، وذلك " ليحقق أعلى قدر من التنافر الجمالي المؤثر "[xxxix] ، وليستكمل تفاصيل لوحة الواقع الذي كان يتحرك فيه أخوه ، مما كان يجمع بين الحرب والسلم ، والحركة والسكون ، ويحضر فيه الغني والفقير ، والقوي والضعيف ... وغير ذلك ، فكليب لم يغدُ مجرد شخصية فارقت الحياة وإنما هو عالم زاخر بالحركية والانفعال ، والشاعر في هذا يحاول أن يستدر عطف المتلقي وأن يحثه على التفاعل الوجداني معه ، بعد أن نجح

في أن يبث فيه الفضائل النفسية والخلقية التي تترضاها الجماعة .

وهو يكمل ملامح شخصيته من طرف آخر بالاعتماد على تقنية الكناية ، التي ترد في قوله

(إذا برزت مخبأة الخدور) و (إذا طرد اليتيم عن الجزور)

و(إذا ضاقت رحيبات الصدور) و(إذا خاف المخوف من الثغور) و (إذا طالت مقاساة الأمور) و(إذا هبّت رياح الزمهرير). وهي كنايات تتنوع نتاجاتها الدلالية ، بيد أنها تقوم على ثنائية متقابلة بين كليب والآخر الذي يوازن به ، فمثلاً قوله (إذا طرد اليتيم عن الجزور) هي صورة معلنة للآخر ، ولكنها تضمر صورة أخرى مناقضة تخصّ كليباً تظهره هنا بوصفه محامياً لا يضيع في ساحته الضعفاء ، فهي صورة تقابل الصورة المعلنة وتقوم بالضدّ منها ، وتجري على هذا المنوال من الإظهار والإضمار سائر التقابلات الكنائية الأخرى .

إن ما يلفت الانتباه في هذا المقطع هو هيمنة الطرف الأول الذي يمثله كليب على المستوى التعبيري والدلالي للنص في مقابل هامشية الطرف الآخر الذي يمثله (بجير) و(همّام) ، ففي ظل الصفات التي يبثها الشاعر تتبدى صورة الآخر هامشية تتجرد شيئاً فشيئاً ،بينما تتنامى شخصية كليب مع ذكرها وتتعاظم وتتضخم، ليبدو موت كليب صورة مأساوية فاجعة بينما موت الآخر صورة هامشية قياساً به .

لقد حاول الشاعر أن يثير المتلقي ، وأن يمنح النص طاقة شعرية فاعلة يكتسب كليب في ضوئها ديمومة البقاء والخلود المعنوي ، فكان هذا المقطع ذروة ما وصل إليه النص من تقابلات وكأن كل ما سبقه مقدمة إليه .

خاتمة

هذا النص من النصوص المميزة في ديوان المهلهل ، بما قام عليه من وسائل تعبيرية تمتلك أثراً فاعلاً ومؤثراً في تحقيق شاعريته ، ويأتي التقابل النصي في مقدمتها ، إذ اكسب النص بنية مائزة ، تنهض تجربته وتتوجه دلالاته على أساسها ، بحيث يصبح من المستحيل فحص هذه التجربة من دون استنطاق بنية التقابل والإحاطة بها وكشف أبعادها الدلالية المتنوعة .

إن التقابل يبدأ منذ البيت الأول(المطلع) وينتشر في فضاء النص برمّته ، لأنه يأتي استجابة لموضوعة النص وروح التجربة الشعرية المتولّدة فيه .

وهذا التقابل يتحقق في أشكال نصية متعددة ، تتماز بتنوعها ووفرتها ، وهذه الوفرة تُظهر من وجه آخر انسجام النص وغناه ، وتعدد أنماط الدلالة فيه ومن ثم مناسبتها لأداء تجربة الفقد والثأر .

وهو يتجلى في سياقات جزئية على مستوى اللفظة أو التركيب كما يتجلى في سياقات دلالية كبرى(مشهدية) أو (تراكمية) ، تنتشر على مساحة واسعة من النص ، لتؤدي غايات دلالية أبعد وأعمق .

إن الكشف عن التقابل النصيّ وفاعليته الأدائية في هذا النص يُعبّر عن ثراء النصوص التراثية وخصوبتها ، وأنها ما زالت تحتفظ بحيويتها بحيث تسمح بقراءتها قراءة جديدة وأن يُقال فيها الكثير.

الهوامش

(i) لسان العرب : مادة (قبل) .
(ii) المصدر نفسه : مادة (قبل) .
(iii) المصدر نفسه : مادة (قبل) .
(iv) الحجر : آية ٤٧ .
(v) لسان العرب : مادة (قبل) .
(vi) للمزيد من التعرف على هذه المصطلحات وعلاقتها بالتقابل ينظر: أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم: ١٢ ـ٢١ . فقد استقصى الباحث آراء القدامى في ذلك وفصّل القول فيها .
(vii) الصناعتين : ٣٠٤ .
(viii) التعريفات : ٤٨ .
(ix) ينظر: أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم :٦٢ .
(x) البرهان في علوم القرآن : ٣/ ٤٥٨ .
(xi) خزانة الأدب وغاية الأرب : ٢/ ٢٤ .
(xii) أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم : ٦٠ .
(xiii) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : ٦٩ .
(xiv) المصدر نفسه : ٦٩.
(xv) لغة الشعر في روميات أبي فراس الحمداني: ١٤٥ .
(xvi) تقابلات النص وبلاغة الخطاب : ٩ .
(xvii) المصدر نفسه : ١٠ .
(xviii) المصدر نفسه : ١٠٢ . ١٠٣ .
(xix) ينظر على سبيل المثال لا الحصر الدراسات :التقابل الدلالي في القرآن الكريم ؛ وثنائية التقابل الصوري بين المؤمن والكافر في سورة النساء ؛ ولغة الشعر في روميات أبي فراس الحمداني (بحث في التقابل اللغوي) ؛ وخصّ د. محمد العبد في كتابه (إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي) : ٦٩ المصطلح في عنوان فرعي تحت مسمى (الدلالة والتقابل اللفظي) .
(xx) تقابلات النص وبلاغة الحطاب :١٠٧ .
(xxi) ديوانه : ٣٨ . ٤٢ .
(xxii) القصيدة الثانية في ديوانه: ٥٢ ومطلعها :

جَارتْ بنو بكرٍ ولم يَعدلوا
والمرءُ قد يَعرف قصدَ الطريقْ

والقصيدة الثالثة في ديوانه: ٦٩ ومطلعها :

هل عرفتَ الغداةَ مِنْ أطلال
رَهْن ريحٍ وديمةٍ مهطالِ

(xxiii) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي :٦٩. ٧٠ .
(xxiv) الأمالي :٢ / ١٣٤
(xxv) فحولة الشعراء : ١٢ .
(xxvi) قراء سيميائية في دالية الوأواء الدمشقي : ١٦٤ .
(xxvii) السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة : ١٦ .
(xxviii) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي :٧١ .
(xxix) ينظر: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال : ٤٠ .

(xxx) في الديوان عُود (بالدال) ومعناها الخشبة الدقيقة أو الغليظة . ينظر : الديوان : ٣٨. وهذا ما لايتناسب مع المعنى ولا مع طبيعة الصور التي أُثِرت عن الشعراء القدامى في مثل هذا المعنى . والصواب عُوذ وهو ما أثبته القالي في أماليه حين تعرض لشرح هذا النص . ينظر: الأمالي : ١٢٩/٢ ـ ١٣٣. ومعناها عنده : الحديثات النتاج واحدتها عائذ ، وإنما قيل لها عوذ لأن أولادها تعوذ بها . وأخطأ المحقق في توجيه دلالة (الربع) في البيت نفسه أيضاً، فهي لديه : الدار وما حولها ، بينما هي في الأمالي : ما نتج في الربيع ، يقول : كأن كواكب الجوزاء نوقٌ حديثات النتاج عطفت على ربع مكسور فهي لا تتركه وهو على النهوض . كما أخفق المحقق في تحديد الوزن العروضي الذي نُظم عليه النص فهو عنده (الطويل) والصحيح أنه من (الوافر) .

(xxxi) ينظر: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال : ٤٠.

(xxxii) ينظر: وعي الحداثة : ٧٢.

(xxxiii) الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال : ٤٣.

(xxxiv) ينظر: وعي الحداثة :٨٢ ، ٨٤ .

(xxxv) ينظر: الأمالي : ٢/ ١٣١ . .

(xxxvi) ديوانه: هامش المحقق ٤٠ .

(xxxvii) الصناعتين :١٧٥ .

(xxxviii) المصدر نفسه :١٧٤ .

(xxxix) المفارقة في شعر المعري : ١٠٨ .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ـ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) ، د. محمد العبد ، مكتبة الآداب ، ط٢ ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .

ـ أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم (دراسة أسلوبية) ، عماري عز الدين ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة ، الجزائر ، ٢٠٠٩ ـــ ٢٠١٠م .

. البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، ط٢ ، بيروت ، د. ت .

ـ تقابلات النص وبلاغة الخطاب (نحو تأويل تقابلي) ، محمد بازي ، الدار العربية للعلوم ، ط١ ، بيروت ، ٢٠١٠م .

ـ التقابل الدلالي في القرآن الكريم ، منال صلاح الدين عزيز الصفار ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل ، ١٩٩٤م .

ـ ثنائية التقابل الصوري بين المؤمن والكافر في سورة النساء ، د. وسن عبد المنعم ياسين ، مجلة كلية الآداب ، ع٩١ .

ـ خزانة الأدب وغاية الأرب ، أبو بكر بن علي بن عبدالله المعروف بابن حجّة الحموي ، تحقيق د. كوكب دياب ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

ـ الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال ، د. عمّار حازم محمد العبيدي ، عالم الكتب الحديث ، ط١ ،إربد ، ٢٠٠٩م .
. ديوان مهلهل بن ربيعة ، شرح وتقديم طلال حرب ، دار صادر ، ط١ ،بيروت ، ١٩٩٦م .
ـ السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة ، هشام هشبال ، جذور ، ج٢٧ ، مج١١ ، ٢٠٠٩م .
ـ قراءة سيميائية في دالية الوأواء الدمشقي ، أحمد علي محمد ، جذور ، ج٢٩ ، مج ١٢ ، ٢٠٠٩م .
ـ كتاب الأمالي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي ، دار الكتب والوثائق القومية ، ط٤، القاهرة ، ٢٠١٢م .
ـ كتاب التعريفات ، الشريف علي بن محمد الجرجاني ، دار إحياء التراث العربي ،ط١ ،بيروت، ٢٠٠٣م .
ـ كتاب الصناعتين ، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل أبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠١٣م .
ـ كتاب فحولة الشعراء ، الأصمعي ، تحقيق ش. تورّي ، قدّم لها د. صلاح الدين المنجّد ، دار الكتاب الجديد ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٠م .
ـ لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٨م .
. لغة الشعر في روميات أبي فراس الحمداني (بحث في التقابل اللغوي) ، د. لخضر بلخير ، مجلة الأثر ، ع ٢٠ ، ٢٠١٤م.
. المفارقة في شعر المعري (دراسة نقدية) ، د. حسن عبد راضي ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ ، بغداد ، ٢٠١٣م .
. وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) ، د. سعد الدين كليب ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧م .