المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة أم القرى

كلية: اللغة العربية وآدابها
قسم: البلاغة والنقد

# جماليات التقابل في شعر المتنبي

## ( الكافوريات نموذجاً )

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد

إعداد الطالبة:

العنود محمد هليل الفهيقي

الرقم الجامعي: ٤٣٥٨٠٢٣٧

إشراف:

د/ سعود حامد مرزوق الصاعدي

١٤٤١هـ - ٢٠١٩م

# شكـــر وتقديـــر

الحمد لله، والشكر لله ﷻ الذي هداني، وأعانني علىٰ إتمام هذا العمل، وبعد...

فإنني أتقدم بوافر الشكروالتقدير، وعظيم الامتنان، والعرفان بالجميل شكراً وعرفانًا، لا تحيطه الكلمات، وتعجز عن استغراقه مفردات اللغة، ويثقل علىٰ اللسان التعبير عنه، للأستاذ الكبير: **د/ سعود الصاعدي**.. (المشرف علىٰ هذه الرسالة)، والذي هيأ لي بإرشاداته وتوجيهاته العلمية القَيِّمة الفرصة في إثراء هذا البحث، وكان لملاحظاته المنهجية البناءة بالغ الأثر، وعظيم الفائدة؛ أسأل الله ﷻ أن يجزيه عني خير الجزاء.

كما أتقدم بعظيم الشكر والتقدير لمن تعب وأفنىٰ سنين عمره من أجلي، ومن كانت دنياي أول هباته، إلىٰ والدي الغالي - أطال الله عمره -.

كما أتقدم بشكري وعرفاني إلىٰ من يعجز لساني أن يوفيها حقها، إلىٰ من شملتني بدعائها وعونها، إلىٰ أمي الحبيبة التي أسال المولىٰ ﷻ أن يمنحها الصحة والعافية، وأن يديمها تاجًا فوق رأسي.

وإلىٰ زوجي الحبيب أدامه الله ذخرًا وسندًا، وإلىٰ الأجنحة والعز والسند أخواني الغالين، وأخواتي العزيزات، وإلىٰ فلذات كبدي بناتي الغاليات، وإلىٰ زميلتي الغالية وضحىٰ الغامدي، أهديكم قطرة من فيض محبتي.

والشكر والعرفان موصول لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل : العالم الجليل ، والناقد البصير ، الذي طابت شمائله وحسنت فضائله ، سعادة الأستاذ الدكتور / فوزي غانم والعالمة الجليلة ، سعادة الأستاذة الدكتورة / هنادي بحيري أستاذا البلاغة والنقد بجامعة أم القري لبذلهما جهدا كبيرا ووقتا ثمينا في قراءة هذا العمل وفحصه وتقويمه حتىٰ استوي علىٰ سوقه فسدا خلله، واستدركا علىٰ الزلل، فالله أسأل أن يعظم لهما الأجر ويمدّ لهما في طاعته العمر.

كما لا يفوتني أن أشكر أساتذتي الفضلاء علىٰ ما قدّموا لي من تعليم ونصح وتوجيه، وإلىٰ كل من مدّ يد العون والمساعدة بتقديم كتاب أو رأي أو مشورة، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

# ملخص الرسالة

الحمد لله والصلاة والسلام علىٰ رسول الله وعلىٰ آله وصحبه ومن والاه، وبعد:

يعد التقابل من فنون البديع في البلاغة العربية، وهو أسلوب مهم له قيمته في إثراء المعاني وتقويتها، وترابط أجزاء الكلام، كما يعد وسيلة من وسائل الكشف عن النفس البشرية، يزيد الصورة الأسلوبية جمالا وإشراقا.

وقد توسع البلاغيون في مفهوم التقابل، ورأوا أنه يتحقق بمقابلة الأضداد وغير الأضداد، وبالموافق والمخالف ولا يقتصر علىٰ المفردة، وإنما يدرس الجملة والتركيب والنص كاملا.

وتهدف هذه الدراسة إلىٰ معرفة مستويات التقابل ووجوهه في شعر المتنبي فضلا عن الكشف عن الوظائف الجمالية في متقابلات المتنبي بكل مستوياتها وأشكالها وصورها، وبيان الأبعاد الفنية والنفسية والإيحائية لهذه التقابلات.

والتقابل سمة فنية تنتظم الكون والحياة، يسم فيه الأدب بنكهة خاصة. وكافوريات المتنبي مليئة بالتقابلات التي تحمل سمة موسيقية تخفي الهجاء خلف المديح، كما تبرز الصور الجزئية والكلية في كافوريات المتنبي بأنواعها في نسق يعتمد علىٰ العناصر المتنافرة والمتباعدة وأخرىٰ متقابلة ومترادفة علىٰ نحو متنوع.

| اسم الطالبة | اسم المشرف |
| --- | --- |
| العنود محمد هليل الفهيقي | د/ سعود حامد مرزوق الصاعدي |

# Abstract

Praise to God, peace and prayers on the Messenger of God, to his God and his companions, and after:

The encounter is one of the most exquisite arts in Arabic rhetoric, an important method of enriching and strengthening meanings, and the interconnection of parts of speech as it is a means of revealing the human soul, wants the stylistic image beautiful and bright.

The rhetoricals expanded their understanding of the encounter, and they saw that it was achieved by meeting opposites and non-opposites, and by agreeing and disagreeing and not limited to the singular, but studying the sentence, composition and the text in full.

This study aims to find out the levels of the encounter and its faces in the poetry of the Prophet as well as to reveal the aesthetic functions in the meets of the Prophet at all levels, forms and images, and to show the technical, psychological and suggestive dimensions of these encounters.

The encounter is an artistic feature that regulates the universe and life, the literature is characterized by a special flavor and the canary cavories are full of encounters that bear a musical theme that hides the satire behind praise, as depicts the partial and total images in the prophet's cavories in a format based on the elements of dissonance and spaced and other opposite and synonymous in a variety of ways.

**The name of the student is:** Al-Anood Mohammed Hillel Al-Faheki

**The name of the supervisor:** D. Saud Hamed Marzoq Al-Sa'idi

# المقدمـــــة

# المقدمـــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام علىٰ أشرف الأنبياء وخاتم المرسلين نبينا محمد وعلىٰ آله وصحبه أجمعين.

**أما بعد:-**

فإن التقابل أسلوب مهمٌّ من الأساليب البلاغية، له قيمته في إثراء المعاني وتقويتها، وإيضاح الأفكار وتجليتها، وترابط أجزاء الكلام وائتلاف وحداته الصغرىٰ والكبرىٰ، ووسيلة من وسائل الكشف عن خبايا النفس البشرية وإبراز صورها الجزئية والكلية، والبوح بأسرارها الكامنة. وهو صبْغٌ بديعي تزداد به الصورة الأسلوبية جمالاً وإشراقًا ورونقًا وبهاءً.

وقد توسع كثيرٌ من البلاغيين في مفهوم التقابل، فرأوا أنه يتحقق بمقابلة الأضداد وغير الأضداد وبالموافق والمخالف كلٌّ مع شكله ولفقه.

هذا وقد أخذ مصطلح التقابل مدىٰ واسعًا من الاهتمام في الدرس النقدي الحديث، أكبر مما كان عليه في النقد القديم -علىٰ الرغم من العناية الكبرىٰ التي حظي بها في الدراسات النقدية القديمة- وتشكل المفهوم في تربة أكثر وضوحًا ووعيًا بمفهومه أولاً، وبأهميته في النص والخطاب ثانيًا، فقد بات النقاد المحدثون مدركين لفكرة أن التقابل أولاً لا يعني الضد الذي يتشكل ببساطة كتضاد الأبيض والأسود وإنما يتسع كثيراً فيقصد به الأضداد والتناظر والتشابه والاختلاف والتلاقي والمحاذاة والتقريب علىٰ اعتباره نواة لتماسك المعنىٰ وليس مجرد تقابل بين مفردتين، وهو لا يقتصر علىٰ المفردة فقط؛ بل يتسع المجال فيه لأبعد من ذلك فيدرس التراكيب والجمل والنص ككل بما يزخر به، كما يفتح المصطلح أبوابه علىٰ مصراعيها للتأويل بحسب رؤية الناقد وإحساسه بالنص وجوهره باستنباط ما يخفىٰ علىٰ القارئ العادي (ما يعرف بالتقابل الخفي(.

إن التقابل أبرز سمات الأسلوبية الحديثة، يصب في باب الانزياح، مخترقًا كل

المتناول والمألوف والاعتيادي، يسعىٰ إلىٰ إثارة المتلقي وإدهاشه بهذا الاختلاف الحاصل علىٰ مستوىٰ المعنىٰ والتركيب والتصوير والأسلوب، إنه مجال خصب من مجالات الدلالة، وجاء اهتمام البلاغيين والنقاد المحدثين الشديد به إثر التغيرات التي شهدها علم الدلالة الحديث الذي بات يدرس الخطاب بالانتقال من المفردة إلىٰ الجملة، ثم السياق ثم النص، فكان أن تمازجت البلاغة مع علم الدلالة وتلاحقتا، ما جعل من ظاهرة التقابل الدلالي باباً أساسياً عند كل من الدلاليين والبلاغيين، ومقياساً يحكم علىٰ الخطاب أو النص بالجمال والانفتاح أو غير ذلك.

وفي الدراسات الحديثة نجد أسماء عدة برزت في هذا المجال الخصب، منها الدكتور محمد مفتاح في كتابه (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)[1]. وكتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص)[2]، التي أسس فيهما أفكاره انطلاقا من نظريات التقابل التي ترجع جذورها إلىٰ أرسطو، والدكتور حسين جمعة في دراسته (التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية فكرية وأسلوبية)[3] بتطبيقه للتقابل علىٰ النص القرآني وإبراز ما يتجلىٰ فيه من جماليات هذا الأسلوب البديع وما يضيفه إلىٰ النص من معان وفوائد دلالية وبلاغية وموسيقية جمالية، وتعددت الدراسات في هذا الجانب، لاسيما التي تطبق التقابل علىٰ شيء من القرآن الكريم و لو سورة منه، ولعل أبرز المحاولات النقدية في هذا المجال برزت علىٰ يد الدكتور محمد بازي من خلال كتب عدة رأت النور خلال الفترة الأخيرة؛ لتبني نظرية موسعة برؤىٰ حديثة بلاغية وجمالية تفيض بالاستراتيجيات الجمالية التي تهتم باستكناه مواطن الجمال في النصوص، من دون الاقتصار علىٰ ما جلىٰ منها بل تتعدىٰ ذلك لتأخذ نمطاً تحليلياً تأويلياً يبحث فيما وراء النص وبما تضيفه التقابلات الدلالية بأنواعها المتعددة والموسعة لإثراء النص، فمن الكتب المهمة

(١) ط: المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء – المغرب)، ط: ١، ٢٠١٠م.

(٢) ينظر : السابق نفسه.

(٣) ط: دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع – سورية، ط: ١، ٢٠٠٥م

للدكتور محمد بازي في هذا المجال (تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي)[1]، وكتاب (البنىٰ الاستعارية نحو بلاغة موسعة)[2]، و(البنىٰ التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب)[3]، وأيضاً (التأويلية العربية؛ نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات)[4]، وأخيراً (نظرية التأويل التقابلي: مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب)[5].

## ۞ دوافع اختيار الموضوع:

ما دفع الباحثة إلىٰ الخوض في هذا الموضوع هو: ـ

– الكشف عن العلاقات الجمالية الظاهر منها والخفي في فضاءات النصوص التي تشتمل علىٰ دلالات تتألف من خلال تفاعل هذه المستويات مع بعضها، والتئامها في دوحة السياق العام.

– إبراز جمالية التقابل بمفهومه الواسع الذي يتجاوز المفردات إلىٰ الجمل إلىٰ النص جميعه، واستعمال ذلك في الكشف عن شعرية المتنبي وجماليات شعره التقابلي.

– الوصول إلىٰ رؤية فنية تثري الدراسات والبحوث التي تناولت شعر المتنبي، وتكشف عن جانب جديد من جوانب شاعرية هذا الشاعر الفذ المبدع الذي ملأ أسماع الدنيا.

– الكشف عن المفارقات العجيبة والتناقضات التي شكلت كافوريات المتنبي.

---

(١) ط: الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت– لبنان)، ط١، ٢٠١٠.

(٢) ط: منشورات ضفاف (تونس)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط: ١، ٢٠١٦م.

(٣) ط: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع (عمان – الأردن)، ط: ١، ٢٠١٥م.

(٤) ط: الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف – بيروت، ط: ١، ٢٠١٠م.

(٥) ط: منشورات الاختلاف – الجزائر، ودار الأمان – الرباط، ط: ١، ٢٠١٣م.

## أهداف الدراسة :

تتجلىٰ القيمة العلمية لهذه الدراسة في عدة أهداف تسعىٰ تلك الدراسة إلىٰ الوصول إلىٰ تحقيقها، ومن أهمها:

١ – معرفة مستويات التقابل ووجوهه في كافوريات المتنبي.

٢ – الكشف عن الوظائف الجمالية في متقابلات المتنبي بكل مستوياتها وأشكالها وصورها، وبيان الأبعاد الفنية والنفسية والإيحائية التي أضفاها التقابل بكل أنواعه علىٰ قصائده مع اختلاف مضامينها.

٣– تُعدُّ هذه الدراسة طريقًا من طرق توضيح أفكار الشاعروشرحها وبيانها.

٤ – تساعد علىٰ إظهار المقاصد الشعرية في لون بديعي يرفع من أقدار المعاني ويزيدها بهجة ووضوحًا.

٥ – تساعد علىٰ كشف العديد من الأسرار والخصائص البلاغية في شعر هذا الشاعر المُفلق.

٦ – تُعدُّ وجهًا من أوجه التعليل التي يُعوّل عليها في استنباط الأحكام الشعرية، وتوضيح أفكار الشاعر والإفصاح عن معانيه.

٧– تكشف عما تقوم عليه الكافوريات من مفارقات ومتناقضات ، وما تصنعه من تماسك نصي عجيب .

## مشكلة الدراسة :

سيجيب البحث عن التساؤلات التالية:

١ – ما مستويات التقابل في شعر المتنبي؟

٢ – ما مدىٰ جماليات هذه التقابلات في شعر المتنبي في إبراز مقاصده وتوضيح أفكاره؟

٣- ما أكثر مستويات هذه التقابلات وروداً في شعر شاعرنا الكبير؟

٤- ما أهمية أسلوب التقابل في الكشف عن مقدرة الشاعر الفنية وبيان موهبته الشعرية؟

٥- ما مدىٰ تناغم هذه المتقابلات مع الألوان البلاغية الأخرىٰ في بناء النص الشعري الرصين؟

٦- ما جدوي دراسة كافوريات المتنبي ودورها في الكشف عن عالمه النفسي المتناقض.

## ۞ أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث في الآتي:

١- وضع تصور لجمالية التقابل في الكون والفن.

٢- تسليط الضوء علىٰ المستويات التقابلية في (التركيب -التصوير -التشكيل السمعي والبصري) في أبيات المتنبي.

٣- تحليل المستويات التقابلية في نماذج من شعره وبيان جمالياتها.

٤- الإفصاح عن الوجه الحقيقي لكافوريات المتنبي، وفك شفرتها ومكنوناتها.

## ۞ منهج البحث وأدواته:

اعتمدت هذه الدراسة علىٰ المنهج الوصفي التحليلي الفني للوقوف علىٰ مستويات التقابل في شعر المتنبي، وتحليلها، وبيان الأسرار والجماليات التي تكمن وراء إيرادها في أغراضه الشعرية المتعددة. وذلك حتىٰ تخرج الدراسة في صورة تُعين علىٰ الخروج بنتائج جديدة تضاف إلىٰ الدراسات السابقة.

## ۞ الدراسات السابقة:

نظراً لأهمية موضوع التقابل الدلالي وما يشعه من دلالات ومعان وسمات فنية تضيف إلىٰ النصوص أبعادا مميزة علىٰ جوانب عدة، ومع الاهتمام الكبير به ضمن الدراسات الحديثة، توصلت الدراسة إلىٰ مجموعة من الدراسات التي تناولت الموضوع بالتطبيق علىٰ جانب معين من النصوص، ما بين النصوص القرآنية والشعر وحتىٰ النثر؛ ولعل أبرز الدراسات التي تناولت الموضوع جاءت علىٰ النحو الآتي:

### أولاً: قسم يتعلق بدراسة التقابل، ويشمل:

**١) تغريد عبد فلحي الخالدي: التقابل الدلالي في نهج البلاغة، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، ٢٠٠٧م.**

اختار البحث الولوج في موضوع الدلالة من خلال التطبيق علىٰ كتاب نهج البلاغة للإمام علي ﷺ. فاهتمت بتحديد مفهوم التقابل عند اللغويين القدماء وعرض المفهوم العام له في كتب تفسير القرآن عند تفسير الآيات التي وردت فيها لفظة (متقابلين)، ثم تتبعت المفهوم الاصطلاحي حتىٰ ما استقر لدىٰ المحدثين، وتضمن البحث دراسة التقابل الدلالي في الألفاظ المفردة، وأيضاً دراسة التقابل الدلالي في المشتقات والأسماء والأفعال والتراكيب والوحدات الكبيرة (الأساليب)، وكل ذلك بالاعتماد علىٰ المنهج الوصفي، وختمت بحثها بخاتمة أجملت ما توصل إليه البحث، وأهمها أن التقابل الدلالي من عناصر الإيجاز والتكثيف في النص، ويأتي للتعبير عن معان متعددة في النص من بينها الإحاطة والشمول.

**٢) سهير صالح أبو جلود: أنساق التقابل في مجموعة (قصائد الحديقة العامة) لسعدي يوسف، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد ٨٣، مج ٢٠، ٢٠١٤م.**

حاولت الباحثة من خلال الولوج في شعر سعدي يوسف بشتىٰ الأساليب الفنية والبلاغية لاسيما بنية التقابل- كما ترىٰ - تحليل التقابلات المتنوعة الحسية واللونية والدلالية والمعجمية والحركية والمكانية في شعره وفهم دلالتها والكشف عن صلاتها

ببعضها بعضا. وقسمت الباحثة بحثها إلىٰ مجموعة من التقابلات، وهي التقابل المعجمي والتقابل المكاني والزماني والحركي وتقابل التكرار. شارحه كل نوع من هذه الأنواع.

وختمت بحثها باستعراض أبرز النتائج التي توصلت إليها بعد الشرح والتمثيل وكان من أهمها أن التقابلين الزماني والمكاني شكلا الحركة الأساسية في نصوص الشاعر.

**٣) علاء جبر محمد: التقابل الدلالي التشجيري في القرآن الكريم لوحة الليل والنهار أنموذجًا، مجلة آداب المستنصرية، العدد ٤٩، العراق، ٢٠٠٨م.**

يستند الباحث في بحثه علىٰ بيان الوجه الدلالي من التميز البنائي للنص القرآني من خلال الولوج إلىٰ موضوع التقابل الدلالي التشجيري في القرآن الكريم بالتطبيق علىٰ لوحة الليل والنهار فيه. فيوضح الباحث في بحثه ثلاث محاور رئيسية بالشرح والتفصيل وهي التقابل الدلالي وتقنية التشجير، ثم التقابل الدلالي التشجيري والمصاحبات المعجمية، وأخيراً التقابل الدلالي بين صورتي الليل والنهار في القرآن الكريم شارحًا وموضحًا ومفسراً. ويختم بحثه بأن صياغة التقابل الدلالي لم تكن علىٰ نمط واحد بل تعددت لتعدد الصياغة النصية في القرآن الكريم. كما أن التفرعات التقابلية في النصوص تنبع من طبيعة البناء اللفظي المفضي للدلالة، ويتركز التقابل التشجيري في البناء ذي الدلالة الاحتمالية.

**٤) عماري عز الدين: أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١٠م.**

يحاول البحث الإجابة عن أسئلة عدة، أبرزها: كيف كانت النظرة لأسلوب التقابل في الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة والحديثة؟ وماهي أوجه الجمال التي يضفيها التقابل علىٰ الآيات القرآنية في الربع الأخير من القرآن الكريم؟ معتمداً في سبيل ذلك علىٰ المنهج الأسلوبي وجانبه التحليلي، ويوضح المفاهيم الأساسية المتعلقة بعنوان البحث: الأسلوب في اللغة والاصطلاح والعلاقة بينهما، ثم بتحديد مفهوم التقابل في اللغة

والاصطلاح والعلاقة بينهما أيضا، ويبين الفرق بين مصطلح التقابل والمصطلحات الأخرىٰ كالطباق، والتكافؤ، والتضاد، والتخالف، والتناقض، وارتباط التقابل بالدراسات البلاغية والنقدية عند المتقدمين، فيعرض البنيات الأسلوبية المختلفة للتقابل ويبين دور السياق والعلاقات في تشكيلها، وتأثير كل ذلك علىٰ المعنىٰ، ويحاول الكشف عن سر جمال أسلوب التقابل كلون بديعي يكثر توارده في القرآن الكريم، وتجيء الخاتمة بأهم النتائج المتوصل إليها، وجاء أبرزها في أن التقابل مفهوم عام يندرج تحته كل من الطباق والمقابلة، فالطباق قائم أساسا علىٰ تقابل اللفظ مع اللفظ، أو تقابل اللفظ مع التركيب، والمقابلة قائمة علىٰ تقابل التركيب بالتركيب.

**٥) منال صلاح الدين الصفار: التقابل الدلالي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٤م.**

ينظر البحث في التقابل الدلالي في القرآن الكريم محاولاً الوقوف عند أنماطه وأبعاده وأشكاله كافة، وماله من فوائد ودلالات مختلفة تثري النص القرآني علىٰ جوانبه كافه لاسيما علىٰ سياق المعنىٰ والدلالة، فالبحث يدرس مفهوم التقابل عند اللغويين القدامىٰ ولدىٰ المناطقة والبلاغيين ولدىٰ المحدثين، وتناول أنواع التقابل الخمسة: الزماني-المكاني -العقدي- العبادي - النفسي والغيبي- النوعي ومن ثم التقابل الوصفي والفعلي من حيث التركيب والأسلوب، والتقابل المتغاير الإفرادي، والتقابل المتغاير التركيبي الإفرادي والمتغاير المزدوج. وختمت بحثها بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة.

**٦) نوال بنت إبراهيم الحلوة: التقابل الدلال ي دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء، مجلة علوم اللغة، جامعة الرياض للبنات، العدد الثاني، مج ٩، ٢٠٠٦م.**

يتناول البحث ظاهرة لغوية دلالية وهي ظاهرة (التقابل الدلالي) فيعرض لمصطلح التقابل الدلالي تاريخيًا، مستعرضا مفهومه وتطوره منذ القدم وحتىٰ العصر الحديث، ويطبقه بالشرح والتوضيح علىٰ سورة النساء، حيث تضمن البحث نبذة عن علم الدلالة، ونبذة عن الحركة اللغوية والأسلوبية التي يموج بها النص في سورة النساء

ارتكـزت علىٰ التقابـل الـدلالي، ووضـحت مصـطلح التقابـل: لغـةً واصـطلاحـًا عنـد اللغـويين، والبلاغيـين، والمتكلمـين، كمـا تناولـت التقابـل الـدلالي في الـتراث العربـي، والتقابل الدلالي في الدرس اللغوي الحديث، والتقابـل الـدلالي دراسـة تطبيقيـة في سـورة النساء، تم فيه حصر آيـات التقابـل في سـورة النسـاء في خمسـة وتسـعين موضـعـًا وختمـت البحث بتوصيات وخلاصة وسرد للمراجع والمصادر.

**٧) هـديل رغـد تحسـين: التقابـل الـدلالي في سـورة الحديـد، مجلـة جامعـة الأنبـار للعلوم الإسلامية، العدد ٧، مج٢، العراق، ٢٠١٠م.**

يتناول البحث ظاهرة التقابل الدلالي أو الانزياح علىٰ المستوىٰ الإيقاعي والدلالي والتركيبي في سورة الحديد، ويسعىٰ البحـث إلىٰ الإجابـة عـن مجموعـة أسـئلة أهمهـا أي نمـط مـن أنمـاط الانزيـاح يعـد أكثـر انتشـاراً في السـورة؟ مـاهي جماليـة أنمـاط الانزيـاح والغرض الرئيسي من العدول؟ وأن من أهم النتائج التي توصـلت إليهـا الباحثـة تتمثـل في أنّ أكثر الأنماط المنزاحة انتشاراً في السورة حدثت في المستوىٰ النحـوي (التركيبـي) بمـا فيـه مـن التنـاوب والحـذف والالتفـات، وفي المسـتوىٰ الـدلالي إلـىٰ الاسـتعارة التمثيليـة بوصفها انتقالاً من اللغة ذات اللغة المطابقة إلىٰ اللغة الإيحائية التي ساعدت إلىٰ تشـكيل لوحة فنية قائمة علىٰ التصوير، وتثبت الدراسـة بـأن الانزيـاح في محـور التركيـب (النحـو) أكثر انتشاراً في السورة بالنسبة لأنماط أخرىٰ من الانزياح.

## ثانيًا: قسم يتعلق بشعر المتنبي، ومن ذلك:

**فـائزة عبـد الزهـرة جامـل: التقابـل الـدلالي في رثـاء المتنبـي لجدتـه، مجلـة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة المثنىٰ، العدد الثالث، مج ٨، ٢٠١٥م.**

تناولـت الدراسـة التقابـل الـدلالي في رثـاء المتنبي لجدتـه مـن بـاب اتخـاذ الشـاعر ظاهرة التقابل كنواة وأساس قامـت عليـه القصـيدة وحقـق لهـا ترابطـا. وتتضـمن الدراسـة مصطلح التقابل في أبيات الحكمة وما تحمله هذه الأبيات من معاني شاملة ودالـة لكـل مـا جاء في القصيدة من معان. وتناولت الدراسة التقابل في رثاء المتنبي لجدتـه وبيـان أشـكال

التقابل في رثاء المتنبي من جهة الترتيب ومن جهة المعنىٰ ثم ختمت البحث بأن الشاعر عكس نفسيته الحزينة علىٰ كل ما حوله وما توصل إليه بعد فقده لجدته التي كانت تحنو عليه مما أحدث لديه الغربة النفسية فجاءت الحكمة منسابة في قصيدته وكشفت عن موهبة الشاعر وقدرته الفنية في استعمال ظاهرة التقابل لبيان جدل الحياة والموت ومصير كل إنسان بوجدانية صادقة سيطرت علىٰ القصيدة.

## ۞ خطة الدراسة :

**هذا وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة:**

أما **المقدمة** ففيها أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، والقيمة العلمية لهذه الدراسة، ومشكلة البحث، وأهميته، ومنهج الدراسة، والدراسات السابقة، وخطة البحث.

وأما **التمهيـــد** ففيه:

١-جمالية التقابل في الكون.

٢-جمالية التقابل في الفن.

٣-بلاغة التقابل وأثره النفسي.

وأما **الفصول** فجاءت علىٰ النحو الآتي:

**الفصل الأول: التقابل على مستوى التركيب**. وفيه مبحثان:

**المبحث الأول**: التقابل علىٰ مستوىٰ التركيب الجزئي. ويشمل الصيغ.

-تقابل صيغة المفرد بالمفرد من جهة المماثلة.

**المبحث الثاني**: التقابل علىٰ مستوىٰ التركيب الكلي ويشمل الجمل.

-تقابل الجملة بالجملة من جهة الترتيب.

**الفصل الثاني: التقابل على مستوى التصوير**. وفيه مبحثان:

**المبحث الأول**: التقابل علىٰ مستوىٰ الصورة الجزئية، ويشمل.

– التقابل بين صورتين جزئيتين متقابلتين من ناحية(التشبيه –الاستعارة – المجاز المرسل – الكناية).

**المبحث الثاني**: التقابل علىٰ مستوىٰ الصورة الكلية ويشمل.

– التقابل بين صورتين كليتين متقابلتين من ناحية (التشبيه –الاستعارة–المجاز المرسل –الكناية).

**الفصل الثالث: التقابل على مستوى التشكيل**. وفيه مبحثان:

**المبحث الأول**: التقابل علىٰ مستوىٰ الإيقاع الصوتي ويشمل البديعيات الصوتية.

– التصريع.

– الازدواج.

–الترصيع.

–التشطير.

**المبحث الثاني**: التقابل علىٰ مستوىٰ الإيقاع البصري ويشمل.

–الطباق.

–المقابلة.

**ثم كانت الخاتمـــــة**:

وذكرت فيها الباحثة أهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها من خلال دراستها البلاغية.

# التمهيـــــد

وفيـــــــه :

۞ مدخـــــــل.

۞ ١- جمالية التقابل في الكون.

۞ ٢- جمالية التقابل في الفن.

۞ ٣- بلاغة التقابل وأثره النفسي.

# مدخـــل

من البين الواضح في خصائص الكلام البليغ وجود روابط وعلاقات تربط بين أجزائه، وتشد عراه، وتختلف هذه الروابط، فقد يكون الرابط المناسب نحو ارتباط السبب بالمسبب والنظير بنظيره، وقد يكون بالتضاد(١).

والتقابل من الفنون البلاغية التي يقع فيها الربط بالتناسب حيث يتولد عنها نوع من التواصل والتفاعل يشد عرىٰ المعاني، مما يتيح لهذه العلاقة أن تمد أطرافها لتتصل بأطراف العلاقة الجزئية بين سائر بني التركيب، ومن ثم تشكل العلاقة المنوطة بطرفي المقابلة جزءا رئيسا من بناء التركيب بأكمله.

فالتقابل يجلي الفرق بين الحالتين، فيحقر من طرف بجانب تعظيم الآخر، وهو بذلك يقنع المخاطب بالعزوف عن الطرف الأول، ويدفعه إلىٰ المسارعة نحو الطرف الآخر، وهذا شأن التقابل دائماً، فهو يأتي "لتقابل الحكمين إظهاراً وإيضاحًا لكل من المقامين ترغيبًا بأحدهما، وترهيبًا بالآخر، وشرية الشر تؤكد خيرية الخير، فضلاً عن اقترانهما في الذكر"(٢)، وبذلك يصل المعنىٰ إلىٰ ذهن المخاطب مرتين، فيركز في عقله، ويقر في نفسه، ويتمكن لديه فضل تمكن.

وهذا يؤكد أنَّ "التقابل يسكن النصوص والإنسان والعالم من حولنا؛ فلا تقال المعاني ولا تكتب إلا بعد أن تعرض بشكل تقابلي علىٰ المستوىٰ الذهني؛ إذ إن الخطابات تنتج أصلا بكيفية متقابلة عن طريق عرض الأشياء علىٰ ما يقابلها، أو يماثلها،

(١) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، طبعة دار الندوة الجديدة ببيروت، ص١٠٨ وما بعدها.

(٢) كمال عز الدين: الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ط دار اقرأ - بيروت، ط أولي ١٤١٤هـ-١٩٨٤م، ص٢٣٩.

أو يضادها، أو يجاورها، أو يتممها، أو يشرحها، أو غير ذلك... يظل التقابل الوسيلة الأنجع للعودة بالمعنىٰ إلىٰ أصوله المتقابلة بشتىٰ أنواع العلاقات"[1].

وجمالية كثيرة تلعب دورًا بارزًا في انسجام الرسوم والأشكال وفي انتظام الإيقاعات، منها الترادف والثنائيات الضدية والتقابل ما بين الألوان والمكونات والأحجام والأصوات، من هنا نجد أن المعنيّ بمثل هذه الفنون أن يُراعي كل عوامل الاتساق والتماسك التي تحقق التوازن وتوجد الصراع الجمالي الذي يُخرج عمله إلىٰ بؤرة الإبداع.

وهنا ينبغي أن نؤكد أنَّ التقابل سمة لا تقتصر علىٰ معنىٰ التضاد والمطابقة التي تتبدىٰ من خلال المعنىٰ المعجمي واللغوي الواحد للكلمة، كما أنه ليس بخاصية تميز الأدب وحده؛ بل هو أساس يقوم عليه الحياة، يظهر أبعاده في الكون والفن علىٰ وجه سيان، فضلا عن بعده النفسي وأثره البلاغي. ويبدو ذلك علىٰ النحو التالي.

(١) محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت -لبنان ص١٠.

# أولاً

## جمالية التقابل في الكون

إن الكون كله مبنيٌ علىٰ سنة التضاد والتقابل، إنها السنة التي وازن بها الله الخلق والمخلوقات، وبحثها العلماء والنقاد منذ القدم، وحديثًا، شغلوا بها ضمن ما يعرف بفرضية الثنائية وهي باختصار واحدةً من الموضوعات التي أثارت دهشة الإنسان في مسيرة تاريخ الفكر البشري، فثمة طرفا ثنائية متضادان في الكون، دائمًا، مثل: زيادة/ نقصان، ذكر/ أنثىٰ، سلب/ إيجاب،... إلخ، ويرىٰ بعضهم أن هذه الأضداد يبحث الطرف منها عن طرفه الآخر؛ ليتحدا معًا مكوّنين الوحدة الأصلية، ويرىٰ آخرون أن هذه الأضداد تقوم علىٰ صراع أبدي بعضها مع بعض، كما يرون أن هذا الصراع مصدر الخلق، والتوليد؛ لاستمرار الحياة[1].

ويقول سقراط في تعريف هذه الثنائيات التي تحكم الكون وتُنظمه: "إن كل شيء له ضد فالعدل ينشأ من الجور، واليقظة من النوم، والنوم من اليقظة، ولابدّ أن يتولد الموت من الحياة والحياة من الموت، وإلا فقد تخالف الطبيعة قاعدتها في جميع الأشياء"[2].

والتقابل: هو علاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر، أو علاقة بين متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها، وفي المنطق يأخذ التقابل وجهين أحدهما تقابل الحدود، والآخر هو تقابل القضايا، ويميز ضمن هذا المسار بين أربعة أقسام، تقابل

(١) يُنظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته، سلسلة مصطلحات معاصرة، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط١، ٢٠١٧، ص٩.

(٢) ناجي التكريتي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بغداد- العراق، ١٩٧٩، ص٢٣.

السلب والإيجاب مثل الشعور واللاشعور، تقابل المتضايفين مثل الأبوة والبنوة، وتقابل الضدين مثل السواد والبياض، وتقابل العدم والملكة مثل العمىٰ والبصر، وكذلك تنقسم تقابل القضايا إلىٰ أربعة أنواع وفقًا للكم أو للكيف أو لكلاهما معًا[١].

هذه الثنائيات هي ما يجعل لكل أصل فيها معنىٰ، ولكل ركن منها دلالته المميزة، فلولا وجود الشر ما بانت قيمة الخير وجماليته، ولو لم يكن هناك حزن لما قدرنا نعمة السعادة، وإن كانت الحياة تقتصر علىٰ المنتصرين لما كان هنالك معنىً حقيقي للنصر والنجاح؛ لأن ذلك في جلّ حقيقته انتصار علىٰ الفشل والإخفاق، وإن كنا لا نعرف الظلام لن ندرك أبدًا قيمة النور وأهميته في الحياة، هكذا مع سائر أمور الحياة وأبسط تفاصيلها ودقائقها.

ولا يمكن الاستغناء عن أي ثنائية أو قطب من القطبين، فهما يشكلان مع ضديتهما، علاقة تكامل، فقد "خلق الكون علىٰ مبدأ الثنائيات، ومن هذه الثنائيات تتوالد كل الخلائق فيما بعد. كل مخلوق في الكون له زوجه المكمل له، والذي لا يعيش دونه. فإن فنىٰ قطب من أقطاب ثنائية ما، يصبح فناء القطب الآخر مسألة وقت لا أكثر"[٢]. ومثلها المترادفات التي ما هي إلا وجوه تشابه لكل هذه المتقابلات، تتوالد منها، وتعنيها وتشير إليها.

وإن في النفس البشرية ثنائيات ضدية كامنة داخلها، أي في أغوار النفس، فالحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنبًا إلىٰ جنب في الحياة، ويمكن القول: إن مظاهر الحياة كلها هي نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية[٣].

---

(١) يُنظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ت)، ج١، ص٣١٨-٣١٩.

(٢) محمد إقبال الخضر: القوانين الكونية للنجاح والفلاح، كتاب الكتروني، ص٦٦.

(٣) سمر الديوب: الثنائية الضدية بحث في المصطلح ودلالته، ص٣٦.

وهذه الثنائيات الكامنة أو تلك التي في الحياة ليست ثنائيات دوغماتية،[1] فالحدود القائمة بين طرفيها قائمة، فثمة حق/ باطل، وخير/ شر، وهذه الثنائيات إيديولوجية، وفهمها دوغماتيًا يعني أنها تصدر عن الوعي اليقيني والنهائي المطلق، ومن هنا فيصعب تطبيقها علىٰ واقع تحكمه النسبية المرتبطة بتعقيدات الواقع[2].

وهذا التقابل لا يتغير ولا يتزحزح، ولا يمكن لأحد الأطراف السطوة علىٰ الآخر، أو أن يقضي أي أحد كان علىٰ قطب منهما "فلا الشر استطاع في يوم من الأيام إفناء الخير. ولا الخير استطاع إفناء الشر. ويبقىٰ في مسرح الصراع متسع لكلا القطبين وهذه هي كينونة الخلق. وكل من خالف كينونة الخلق باء بالفشل. وكل نظرية خالفت خلق الكون نجحت فقط في نشر المزيد من التعاسة والشقاء"[3].

أما التقابل وهو الثنائيات الضدية -كما يعرف- وإن كنا نرىٰ بأنه يحتمل متسع الوجوه ولا يقتصر علىٰ فكرة الضدية، فيعني في كثير من الأحيان، التناسب والانسجام والتوازن، كما بني هذا الكون، فوجود الشر في مقابل الخير هو بفعلية التوازن التي أقرها الله لسير هذه الحياة لكي تستقر الأمور، وتتزن الحياة، ويتفاوت البشر، وتتفاوت معهم الحياة، في صراعها، وما يمنح البشر من بعد ذلك؛ مراتبهم وقدرهم الذي يبنونه في خضم هذا الصراع بين هذه الثنائيات.

لقد عُنيت الدراسات القديمة والحديثة، بدراسة هذه الثنائيات التي تحكم الكون وفق هذا الشكل التقابلي ما بين الأشياء والموجودات والمحسوسات، ووجدت في مضمار ذلك العديد من النظريات والأطروحات الفكرية الفلسفية التي حاولت الوصول

(١) الدوغماتية: وتسمي الدغمائية، وتعني حالة مغالية من الجمود وهي تعصب حاد لفكرة معينة حتي لو لم يوجد عليها دليل مع رفض الاستماع للأفكار المخالفة. ينظر: يحيي البوليني: الدوغماتية وبراءة الإسلام منها. بحث منشور علىٰ الشبكة العنكبوتية.

(٢) المرجع السابق، ص٣٦-٣٧.

(٣) محمد إقبال الخضر: القوانين الكونية للنجاح والفلاح، ص٦٦.

والاهتداء إلىٰ هذا البناء العجيب الذي يحكم الكون والبشرية جمعاء، وضمن ذلك وجدت نظريات علىٰ سبيل: نظرية الوجود الإلهي والكوني التي تقر بأن الله واحد، والكون ثنائي، تحكمه ضوابط ثنائية متنوعة، منها التناقضية، والزوجية والضدية التي تطرقت إلىٰ موضوع البعث والتقابل بين الجنة والنار وتصورهما في شكل تقابلي ضدي علىٰ الرغم من عدم حدوثهما بعد، أو رؤيتهما حقيقة[1]؛ بل تعكس صورهما وفقًا للتصورات الواردة إلينا من الكتاب العزيز، والحديث الشريف، والروايات المنقولة إلينا.

ومن كل ما تم عرضه تتبين أهمية التقابل في الكون كسنة فرضها الله لتنتظم الحياة، وتعيش البشرية وفقًا لهذه الضوابط التي تبعث كل جهة تقابلية منها معنىً في الطرف الآخر، وتميز وجوده، وتبرز دوره في مقابل الطرف الأول أو بالعكس.

(١) محمد شحرور: الكتاب والقرآن رؤية جديدة، دار الساقي، بيروت- لبنان، ٢٠١٨، يُنظر الباب الثاني (الفصل الأول).

# ثانيًا

## جمالية التقابل في الفن

الفن هو الجانب الروحي في دواخلنا الذي يأنف البغيض ويميل إلىٰ الجمال في كل شيء، الذي يبحث عن لطافة الفكرة وجاذبية الصورة، وما تطرب إليه الأسماع من الأصوات والكلام، وهنا نجد الإنسان ذاته يحدد اتجاهاته تلقائيًا في اختياراته وميله لبعض الأمور، وأنفته ونفوره من أمور وأشياء أخرىٰ تقابله في الحياة، ومن هنا نجد التقابل الذي هو أساس الحياة أساسًا للكون ولكل الأشياء التي نواجهها ضمن هذا الكون ومنها الجانب الفني.

يقول قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئا، أو يذمه، ويتكلم فيه، أي معنىٰ كان، فيأتي بمعنين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضوع، أي متقابلين: إما من جهة المصادرة أو السلب أو الإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل"(١). وهنا يشير قدامة إلىٰ معاني التقابل التي تتعدىٰ حدود الضدية والمطابقة العكسية المتنافرة ما بين الأشياء إلىٰ أبعد من ذلك، فيقع علىٰ غير المتناقض من الأمور أيضًا.

ويرىٰ ابن رشيق (ت٤٦٦هـ) تمام التسامح في إطلاق المصطلح بقوله: "والناس متفقون علىٰ أن جميع المخلوقات مخالف وموافق ومضاد، فمتىٰ وقع الخلاف في باب المطابقة فإنما هو علىٰ معنىٰ المسامحة وطرح الكلفة والمشقة"(٢).

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د. ت)، ص١٤٧-١٤٨.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٤٨.

وهو بذلك يشير إلىٰ أنواع المقابلة، سواء كانت بالتضاد أو بالتوافق أو بالمخالف، كما أشار إلىٰ أن المقابلة تكون في الوزن أيضـًا، حين علق علىٰ كلام المتنبي في قوله:

**نصـــيبك في حياتـــك مـــن حبيـــبٍ نصـــيبك في منامـــك مـــن خيـــالٍ**

فهناك موازنة بين قوله:( في حياتك)، وقولـه:(في منامـك) ولـيس بضـده ولا موافقـة وكذلك بين قوله:(من حبيب)، وقوله: (من خيال) وليس بضده ولا موافقه، وإنما تقطيعه في العروض واحد[١].

وذكر ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) أن التضاد نوع من أنواع التناسب بين المعـاني في قوله: "فأما تناسب الألفاظ من طريـق المعنىٰ فإنمـا تتناسـب علىٰ وجهين، أحـدهما: أن يكون معنىٰ اللفظتين متقاربـًا، والثاني: أن يكون أحد المعنيين مضـادا للآخـر أو قريبـًا من المضاد"[٢].

وفي تعريف حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) "إنما تكون المقابلـة في الكـلام بـالتوفيق بين المعـاني التي يطـابق بعضـها بعضـا والجمـع بـين المعنيين اللـذين تكـون بينهمـا نسـبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب علىٰ صـفة مـن الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كـلا المعنيين في ذلـك صـاحبه"[٣]. توسيع لدائرة المقابلة، فقد جعل المقابلة بالموافقة والمخالفة والتضاد، وإن جعل مقابلـة التضاد أوضح المقابلات، كما فضل الترتيب في المقابلات بقوله: "وليس يشترط تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في طرفىٰ الكلام في الرتبة وإذا أمكن تقابلهما فهو أحسن"[٤].

---

(١) ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٤٨.

(٢) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي مطبعة ومكتبة علي صبيح وأولاده ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م، ص١٩١.

(٣) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة -دار الغرب الإسلامي -لبنان -ط: الثالثة ١٩٨٦م، ص٥٢.

(٤) السابق نفسه.

أما الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) فأدخل المقابلة في الطباق وعرفها بقوله: " هو أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلهما أو ما يقابلها علىٰ الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل وقد تتركب المقابل من طباق وملحق به"[١] ويلاحظ علىٰ كلام الخطيب أنه أشار إلىٰ الترتيب ورأي دخول المخالفات مع التضاد دون الموافقات.

وفهم حازم القرطاجني المقابلة علىٰ أساس من التضاد المعنوي، ولم يفرق بينهما وبين الطباق كغيره ممن جعلهما واحدا، حين قال: "إذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض، وتناظر بينها فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكوّن المعنىٰ الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة فتناظر بين موقع المعنىٰ في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنىٰ بمضاده فيكون هذا مطابقة أو مقابلة"[٢].

وهذا الاتساع في النظرة إلىٰ أسلوب المقابلة جعله من أبرز أساليب علم المعاني الذي هو أحد علوم البلاغة، كما عد من طرق البيان التي تجد فيها المعاني معرضاً للوضوح والجمال، ولذا أكثر القرآن الكريم في نظمه من استخدامه لهذه الأداة الفنية البارعة. "ولذلك فهي ليست محسنا، وإنما وسيلة من وسائل التعبير"[٣].

وإذا كان هذا المفهوم الذي يتردد في الدراسات البلاغية حتىٰ الآن يشير إلىٰ سعة أسلوب المقابلة، فإنه يتضمن أيضاً انطواءها علىٰ جمع الكثير والرحب من أنماط الأساليب التي قد تشمل المعنيين المتوافقين المرتبين علىٰ نسق واحد ثم ما يقابلهما علىٰ الترتيب كما قد تشمل ما هو أكثر من المعنيين مطلقاً دون تحديد وما يقابل ذلك

(١) ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، (ضمن شروح التلخيص)، وبهاء الدين السبكي: عروس الأفراح، دار السرور (بيروت – لبنان)، ج٤/ ص٢٩٧.

(٢) أبو الحسن حازم القرطاجني: ١٤-١٥.

(٣) أحمد مطلوب: البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، معهد الإنماء العربي – بغداد، ط: ٢، ١٩٨٠م، ص٢٨٨.

أيضـًا مرتبا علىٰ نسقه، وهو في جميع ذلك أسلوب ذو نسق خاص يمتد ليجمع الطرفين المتقابلين -مهما طالا- من أوله إلىٰ آخره كشيء واحد متتام العناصر، كل من عناصره، يذكر بالآخر عبر ما يتضمنه -أيضـًا- من التقابل المبني علىٰ التضاد، ليجتمع في ذلك جانبان يمثلان قوتين أسلوبيتين متضادتين في تقابلهما، كلتيهما تؤكد الأخرىٰ وتوضح حسنها أو قبحها، شدتها أو ضعفها، سموها أو ضعتها[1].

وعلىٰ مستوىٰ الأدب، نرىٰ بأن الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية أساسـًا، تمّ سَحْبُها علىٰ النقد الأدبي، وأول من طبّقها علىٰ الأدب البنيويون، ويعدّ هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، يمثّل أسسـًا فلسفية بالدرجة الأولىٰ، له أبعاد إيديولوجية وفلسفية موغلة في القدم، ولفهمه بأبعاده كلها لابد من العودة إلىٰ أصله الفلسفي؛ ليتضح معناه، ثمّ يتعيّن علىٰ ذلك دراسته في حقل النقد الأدبي الذي استفاد من اصطلاحات علم الاجتماع، وعلم النفس.. ومن الفلسفة التي شكلت الأرض الخصبة له[2].

وعلىٰ صعيد الشعر الذي هو أحد الأقسام الكبرىٰ للأدب تعد "الثنائيات الضدية هي العنصر الأكثر أهمية بين مكونات النص الشعري"[3].

ولقد باتت "وفرة الثنائيات في النصّ الأدبيّ دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه علىٰ أكثر من محور، فيمكن أن نعثر علىٰ مجموعة أنساق متضادة في النصّ الأدبيّ الواحد تضفي عليه مزيدًا من الحيويّة والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوّره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا نجتمع

(١) ينظر: فتحية محمود فرج العقدة: من بلاغة أسلوب المقابلة في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة- القاهرة، ط: أولىٰ ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م، ص٢١-٢٢.

(٢) يُنظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته، ص٩، وسمر الديوب: مصطلح الثنائيات الضدية، عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٤١، ٢٠١٢، ص٩٩.

(٣) صالح فيصل القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط١، عمان-الأردن، ٢٠٠٦، ص١٤٥.

فيها الخصائص الجمالية"[١].

أما الدراسات النقدية، ومع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية، فإن لغة التقابل والتضاد "تمثل أحد المنابع الرئيسة للفجوة -مسافة التوتر- وإننا إذا أحسنّا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجلّيه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازًا وقدرة علىٰ معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها"[٢].

فمن الدراسات الحديثة في هذا المضمار كانت جهود الدكتور محمد بازي الذي حاول التأسيس لنظرية موسعة في التأويل التقابلي، وهو يرىٰ بأن "التقابل -ما ظهر منه وما خفي- يظل خاصية كونية وإنسانية ومعرفية وإنتاجية وتأويلية؛ وبالتالي فهو منطلق قرائي يمكن العمل به لتحليل الظواهر الأدبية والفكرية ومعالجة الأفكار والمعاني، وتذوق الأساليب الفنية والجمالية في الخطاب في مدارسنا وجامعاتنا"[٣].

وينطلق بازي من الدراسات النقدية القديمة، ومن قول الزركشي "اعلم أن التقابل باب عظيم يحتاج إلىٰ فضل تأمل"[٤] ليؤسس لجمالية التقابل في النصوص الإبداعية، ويبدأ مشواره التأسيسي التأويلي هذا من النص القرآني، ليكشف عن تجليات التقابل ومستوياته وبلاغته، ومنه يتجاوز هذا الكشف التحليلي إلىٰ اقتراح ووضع مفاهيم تأويلية تعتمد استراتيجية التقابل منطلقًا لها.

وجهود الدكتور/ بازي ثرية في هذا السياق، حيث صدرت له كتب ودراسات

(١) سمر الديوب: الثنائيات الضدية، ص٨.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٧، ص٤٥.

(٣) محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص٩.

(٤) بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفىٰ عبدالقادر عطا، دار الفكر، (د. ط)، بيروت- لبنان، ١٩٨٨، ج٣، ص٥١٩.

تنظيرية تطبيقية متعددة في بلاغة التقابل، وإلىٰ جانبه كثيرون[1] توجهوا علىٰ دراسة بنية التقابل وجماليتها، وأسرار التناسب، والانسجام والاتساق التي تأتي بها في مختلف النصوص.

نخلص من ذلك إلىٰ أن مفهوم التقابل قد تشكل وفق نسق جمالي تأسست عليه طبيعة الحياة، وجبلة النفس الإنسانية، ووجدناه يحيط بنا أينّما تلفتت أنظارنا واتجهت قبلة أعيننا، وقد كشفت الدراسات منذ زمن عن الأبعاد الجمالية المميزة لهذه السمة الفنية، وعن أنماطها المتنوعة في الخطاب والنصوص، وما تعكسه من دلالات وجماليات، فكان التقابل محط الاهتمام وأساسًا للكشف عن بلاغة أي خطاب. بل هو عنصر مكين في كل عمل فني بما في ذلك النصوص الأدبية.

(١) ينظر: البحث : ص٨ أمثال د.محمد مفتاح، ود. حسين جمعة، وينظر: ١١-١٥.

# ثالثًا

## بلاغة التقابل وأثره النفسي

تنبع وظيفة التقابل من طبيعته الفنية التي تتيح لعلاقاته أن تجمع بين الضدين أحيانا وبين النقيضين والمختلفين أحيانا أخرىٰ، والجمع بين المتباعدين يكشف عن حقيقة كل منهما بوضوح، ويضع يد المتلقي علىٰ أدق ملامحهما فبضدها تتميز الأشياء.. ولهذا نجد التقابل كثيرا ما يوظف في السياقات الهادفة إلىٰ تعرية الحقائق، وكشفها، وتمييز جيدها من رديئها.

كما يوظف التقابل في السياقات التي تهدف الىٰ التأثير علىٰ المتلقي بإقناعه بالانحياز إلىٰ طرف ضد نقيضه، وهذا التأثير يعتمد علىٰ ما تقدمه المقابلة من إبراز الهوة البعيدة بين النقيضين، ولذا تساعد المقابلة علىٰ وضوح المعاني وتجلية معادنها، وإبراز جوهرها، وهذا الوضوح في الصورة يعود إلىٰ ما تحدثه هذه الطريقة - التقابل - من توضيح للمعاني بهذا العرض المتقابل، فالشر بمحاذاة الخير، والهدىٰ بمحاذاة الضلال، والظلمة بمحاذاة النور، والترغيب بمحاذاة الترهيب، والوعد مع الوعيد، وبهذا يتعمق الإحساس بالأشياء، وتزداد النفوس بصرا بالحقائق[1].

وأسلوب المقابلة يكشف عن التناقض في السلوك، ويرسم للمتلقي صورة للبعد الشاسع بين الفريقين، والفرق الهائل بين المصيرين، باختياره لأحد السلوكيين.

ولا يخفي ما لهذا الأسلوب التقابلي من أثر قوي في نفس السامع؛ ولذا يختاره المبدع لأداء المعنىٰ، دون الاعتماد علىٰ الأوامر والنواهي المباشرة.. فمن ناحية المعنىٰ

(١) ينظر: محمود توفيق سعد: التحبير، مكتب العمروسي للطباعة، (د. ت)، ص١٤٧.

يتمثل في أن اجتماع الضدين يميز بينهما تمييزا واضحا، بحيث يظهر حسن الحسن واضحا جليا، ويعظم بإزائه قبح القبيح[1].

وهذا ما أكده د / علىٰ صبح بقوله: " التقابل بين الألفاظ مما يحرك الشعور، ويوقد العقل، ويثير العاطفة، فتتصدىٰ كل منافذ الحس والإدراك لتقصي مواطن الإثارة، والتعرف علىٰ تلك المقابلة المتناسقة، والفهم لما يوهم التناقض، وبهذا يتعمق الإحساس بالأشياء، وتزداد النفوس بصرا بالحقائق"[2].

وتعد المقابلة من طرق العرض التىٰ يلجأ إليها المبدع في أداء مراده، لما تقوم عليه من التأثير والإقناع" إذ تعطي للنفس البشرية مجالا للتفكير في الشيئين المتقابلين، ليأتي بعد ذلك الحكم علىٰ أيهما أحق بالاتباع، وأيهما أولىٰ بالاختيار"[3]

فهي في الحقيقة "فن يدعوك لدراسة النقيضين، أو المتقابلين، حتي تفضي بك هذه الدراسة إلىٰ مزيد العناية والإمعان والاقتناع بالطرف الذي جاء الكلام ليحثك عليه"[4] ولذا كانت من أبرز الطرق في عرض المعني، حيث تجعل الفرق بين السلوكيين، والمصير المترتب عليهما قائما أمام الأعين، مما يبعث علىٰ المسارعة إلىٰ الأولىٰ والأنفع، وتجنب ما يضر.

علي أن المقابلة لا تصل بالمتلقي إلىٰ هذه النهاية المطلوبة إلا باستثارتها ذهن

---

(١) ينظر: د.عبد الحافظ البقري: الطباق بلاغته وأقسامه، بحث منشور بمجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية: ١٦١-١٦٢، العدد ١٠، ص٢٥٤.

(٢) د.علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، ط أولي ١٩٧٦ م، ص٣٢٢.

(٣) د.ابن عيسي باطاهر: المقابلة في القرآن الكريم، دار عمار للنشر والتوزيع، ط أولىٰ ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠، ص٢٢٨.

(٤) د. محمد أبو موسىٰ: شرح أحاديث من صحيح البخاري دراسة في سمت الكلام الأول، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية ٢٠١٠ م، ص٤٦١.

المتلقي وتنشيط فكره ومداعبة عقله، من خلال المشاركة الوجدانية والعقلية، " فإذا رأيت الكلام قد جمع بين هذه المتناقضات، وأثار بينهما ضروبًا من الشغب والمنابذة والمجاذبة، رأيت الكلام يستثير في النفس قواها المتضاربة ويستفز هواجسها المتباينة، ومن شأن هذا أن يستثير صبابة ونشوة ويقظة وهزة وتشوفا، لأنه ضرب أوتارها الحية الحساسة"(١).

ولاشك أن قيام المقابلة علىٰ الترتيب له أثر بارز في توضيحها، ويبرزها في أبهىٰ حلة، لأن " صحة المقابلة تتحقق من ترتيب الكلام علىٰ ما ينبغي، فإذا أتي المتكلم في صدر كلامه بأشياء قابلها في عجزه بما يلائمها من أضدادها علىٰ الترتيب"(٢).

هذا فضلا عما يتركه التقابل من أثر في الأسلوب من ناحية الشكل، حين يوجد نمطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه، فتتوازن الجملتان، والتقابل بينهما يحدث أثراً صوتيًا، وإيقاعًا أخاذاً شجيًا، يأسر الأسماع، ويخلب الألباب،

وإذا أشبع المبدع العاطفة من خلال التصوير فإنه يقنع العقل من خلال التقابل؛ لأنه يوضح للمتلقي سلوكين متقابلين تتعدد فيهما العناصر، وتضع المتلقي أمام مقارنة واضحة الجوانب، في موضع الرؤية الكاشفة لحالين تقابل كل منهما الأخرىٰ، وذلك أبلغ في التأثير والإقناع حيث يقف المخاطب علىٰ النتيجة بنفسه، كما يقرر مصيره ويختار ما ينفعه وبذلك تتجاوز علاقة التضاد في التقابل حدود الزينة اللفظية، ليصبح عليها مدار الدلالة، وتشكيل جوهر المعنىٰ، وهذه هي بلاغة التقابل.

ثم إن التقابل يعكس الفارق الشديد والبون الواسع بين الطرفين، ويوظف للتعبير عن قدرة من يملكها، ويقدم للمبدع أداة متميزة شديدة التأثير واسعة الامكانيات تتيح له

(١) د. محمد أبو موسىٰ: شرح أحاديث من صحيح البخاري دراسة في سمت الكلام الأول،: ص٤٦٢.

(٢) ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير، ت / د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلىٰ للشئون الإسلامية، ط ١٤١٦ هـ، ص٢٢٥.

أن يتحرك في أرحب مساحات المشاعر الإنسانية، وأن يجمع بين متناقضات النفس البشرية، وأن يصور طلاقة القدرة الإلهية في الجمع بين النقيضين، وأن يبرز أحيانا حكمة القدر الناطقة في النقيضين، أو عبث الخطوب بالإنسان حين تقدم له نقيض ما يريد أو ما يسعىٰ للحصول عليه.

وبذلك نستطيع القول بأن المقابلة بانسجامها مع بقية الأساليب - وبخاصة أسلوب التصوير - يضفىٰ جمالاً فنيًا خاصًا علىٰ التعبير،... ومنشأ هذا الجمال وجود الصورة المتقابلة، والألوان المتباينة، والنماذج البشرية المختلفة، وغير ذلك من الأشياء المتضادة في طبائعها وأشكالها.. ولا يتأتىٰ هذا الجمال الفني من مجرد الجمع بين الأشياء المتقابلة، فذلك أمر يسير في أساليب البشر، بل إنه يأتي من انسجام كامل بين الصورة وما يقابلها، وتناسق جميع الأجزاء مع بعضها، مثل الصورة المكتملة في أجزائها، المتناسقة في ألوانها، وكالشيء الجميل الذي تترابط جميع عناصره، لتكون في النهاية منظراً رائعًا مؤثراً تتملاه العيون، وتتجاذبه النفوس، حتىٰ إذا حاولت أن تعرض جانبًا واحداً من الصورة فقد الجانب الأخر رونقه[1].

(١) ينظر: ابن عيسىٰ باطاهر: المقابلة في القرآن الكريم: ٢٢٨، ٢٣٠ - والتصوير الفني في القرآن للشيخ / سيد قطب، دار الشروق - بيروت - ط سابعة - ١٩٨٢م، ص٩٦.

# الفصل الأول

## التقابل على مستوى التركيب

وفيه مدخـــل ومبحثـــان :

۞ المبحث الأول : التقابل على مستوى التركيب الجزئي.

۞ المبحث الثاني : التقـابل على مستوى التركيب الكلي.

# مدخـــل

المقابلةُ هي نوع من المحسناتِ البديعية التي يتوسَّل بها النصَّ الأدبيُّ من أجلِ أن يكتسب تلك المسحة الجمالية واللمسة الفنية، ويتزيَّن بحليةٍ جماليةٍ بديعة تسهم في تقوية المعنىٰ وإجلاء الدلالة وتوصيلها لذائِقَةِ المتلقي بكثيرٍ من البراعة والحُسن.

يقول صاحب (حلية المحاضرة): "أخبرني علي بن الحسين القرشي قال: سألت قدامة عن المقابلة فقال: وهو أن يضع الشاعر المعاني، يعتمد التوفيق بين بعضها وبعض، والمخالفة، فيأتي بما يخالف، وفي الموافق بما يوافق، علىٰ الصحة، ويشترط شرطاً، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه، وفيما يخالفه بأضداد ذلك"[1]

ويستكمل صاحب (الحلية): قال: فقلت أنشدني أحسن ما قيل في ذلك، فقال: لا أعرف أحسن من قول كثيرعزه: (الطويل)

**فيا عجباً كيف اتفقنا؛ فناصح وفي، ومطوي على الغل غادر؟**

فجعل بإزاء (ناصح) (مطوي) علىٰ الغل، وبإزاء (وفي) (غادر)[2]، وجاء في العمدة أنه قابل بين النصح والوفاء بالغل والغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة[3].

---

(١) أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتب التراث (٨٢)، العراق، ١٩٧٩، ج١، ص١٥٢. وينظر: الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح(مختصر سعد الدين التفتازاني علي تلخيص المفتاح للقزويني) بهامش شروح التلخيص، دار السرور (لبنان – بيروت)، ج٤/ ص٣٠٠.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه.

(٣) أحمد أبو زيد: التناسب البياني في القرآن الكريم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، دار النشر الرباط– المغرب، رقم الطبعة العام ١٩٩٢، ص١٣٥.

ويقصد بالمقابلة الصحيحة الإتيان بالكلمة وما يقابلها -حقيقة- من مفردة علىٰ وجه التضاد، وهذا هو محور فكرة التقابل وأساسيات فهمه.

لقد اختلف أهل اللغة -قديماً وحديثاً- في أسلوب التقابل، أهو المقابلة أو التضاد أو المطابقة، وغيرهم شرحوه ضمن ما يعرف بتناسب المعنىٰ، وغيرهم من اختلط عليه مع مصطلحات أخرىٰ قريبة منه، منهم من لم يولّه اهتماماً كبيراً، ومنهم من اعتبره لوناً بديعياً مميزاً يستحق أن يدرس ويتدارس لوحده، وكما اختلفوا في المصطلح وحده ومفهومه اختلفوا في تقسيماته، فصار عندنا اتجاهان في ذلك، المدرسة القديمة يمثلها الزركشي في كتابه الشهير (البرهان في علوم القرآن)، الذي عدّ فيه (التقابل) من علوم القرآن الأشهر في محكم التنزيل، يقول الزركشي: "اعلم أن في تقابل المعاني باباً عظيما يحتاج إلىٰ فضل تأمل"[1]. ووافقه في ذلك الكثير من العلماء والبلاغيين أبرزهم ابن حمزة العلوي وابن رشيق القيرواني.

أما الاتجاه الثاني الحديث فيمثله محمد بازي في كتبه العديدة[2] التي أصدرها تحت مسميات التأويل التقابلي وغيرها، وبعض الدراسات الأكاديمية التي سارت في هذا الاتجاه من خلال دراسة سور من القرآن الكريم كما فعل فايز القرعان[3] وغيره من الباحثين، وهذا الاتجاه يولي قضية التقابل وتقسيماته أهمية بالغة، معتبرين إياه أبرز فنون البلاغة والبيان التي تستحق الدراسة والوقوف عندها في النصوص الأدبية.

وعن الفارق بين المدرستين يبرز عضو الفريق العلمي للخطباء الأستاذ شريف عبدالعزيز أن العلماء الأوائل نظروا إلىٰ التقابل علىٰ أساس أنه أحد أهم أساليب فهم القرآن وتفسيره، وإبراز أوجه الإعجاز فيه، ومع مطالعة كتب التفسير نجد وعياً كبيراً

(١) بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفىٰ عبدالقادر عطا، دار الفكر، (د. ط)، بيروت- لبنان، ١٩٨٨، ج٣، ص٥١٩.

(٢) ينظر: صـ٣ من هذا البحث.

(٣) ينظر كتابه: التقابل والتماثل في القرآن الكريم (دراسة أسلوبية)، ط: عالم الكتب الحديث ٢٠٠٦م.

لدىٰ المفسرين في استخدام التقابل في تفسير القرآن، وإثبات التناسب بين آي القرآن الكريم، ولعل (تفسير الظلال) لسيد قطب من أبرز التفاسير في التوسع في استخراج التقابلات بين الآيات والسور، بصورة بديعة غير مسبوقة في كتب التفسير[1].

ويبرز عبد العزيز أن المدرسة الحديثة في دراسة التقابل في اللغة تميل إلىٰ اعتبار التقابل من جنس الطباق، وأنه وضع لغوي يتركب من عناصر لغوية تقوم في الأصل علىٰ المواجهة، سواء في التقابلات أو المخالفات أو التماثلات، كما أنها تبحث في البنية والتركيب أكثر مما تبحث في المعنىٰ والأثر[2] وبالتالي ووفقاً لهذه الاختلافات والرؤىٰ المتنوعة بين المدرستين فإن تقسيمات التقابل وأشكاله وأنواعه تختلف بين المدرستين، والمدرسة الحديثة تفتح باب التأويل لأنواع متعددة من التقابلات ولا تقف عند حدود ما عرضته من أنواع.

ومعلوم أن المتنبي شاعر تم تخليّد اسمه في ذاكرة الأدب والشعر -عربياً وعالمياً- بقوة كلمته وشعره، وبموهبته الفذة التي تجابه وتتحدىٰ كل النظريات النقدية، والدراسات الحداثية التي تحاول طرق أبواب أدبية وبلاغية جديدة في مضمار تحليل النصوص الإبداعية، والكشف عن بواطن الجمال فيها، وهذه الدراسة تُعنىٰ بالكشف عن (أسلوب التقابل في كافوريات المتنبي) سماته وخصائصه وتشكله في شعره القائم في هذه القصائد علىٰ ثنائية تقابلية تتفرع منها العديد من المشاعر والأحداث التي تشكل هي الأخرىٰ بدورها تقابلات ثنائية تذخر بها القصائد، ودراسة التقابلات في كافوريات المتنبي إنما هي أقوىٰ دليل تطبيقي علىٰ جمالية هذا اللون البديعي وأنماطه وأسراره إلىٰ جانب الدراسات التي تطبقه علىٰ آي القرآن الكريم.

وهذا الفصل من الدراسة يقف عند نوعين من أنواع التقابل في (كافوريات المتنبي)

(١) أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص١٥٢.

(٢) شريف عبدالعزيز: أسلوب التقابل وأثره في بلاغة الخطيب، ملتقىٰ الخطباء، ٢٥/ ٠٧/ ١٤٣٨، https://khutabaa. com.

للكشف عن حضورهما في شعره، وطريقة تشكلهما ودورهما في إغناء الدلالات وإثرائها، وغيرها من الأسرار والجماليات، وذلك خلال مبحثين دراسيين هما:

**المبحث الأول**: التقابل علىٰ مستوىٰ التركيب الجزئي.

**المبحث الثاني**: التقابل علىٰ مستوىٰ التركيب الكلي.

# المبحث الأول

## التقابل على مستوى التركيب الجزئي

### ( يشمل الصيغ - تقابل صيغة المفرد بالمفرد من جهة المماثلة )

إن التقابل يتأتىٰ في كافوريات المتنبي من بنائها وأساس نظمها القائم علىٰ فكرتين متقابلتين؛ المدح الذي يخفي الهجاء، وهو المعنىٰ الخفي في الكلام الذي نبحثه في دراسة جمالية التقابل عموماً وفي شعر المتنبي علىٰ وجه الخصوص، وفي كافورياته تحديداً، فالمتنبي نفسه صرح علانية في كثير من شعره بهذا الأساس الذي يقوم عليه شعره في كافور، وهذا ما يؤكده شيخ الإسلام عبدالرحمن أفندي (حسام زاده) في تناوله ودراسته لكافوريات المتنبي، مبرزاً أنه "إذا أمعن الباحث النظر في كافوريات المتنبي يستطيع الوقوف علىٰ الحقيقة التالية: أن القصيدة التي يمدح بها الأمير تستطيع أن تهجوه بها، فهو يمدحه وفي الوقت نفسه يهجوه، لاحتمال الألفاظ التي يستخدمها أكثر من معنىٰ، وهذا دليل علىٰ عبقريته الفذة، وتفوقه في التلاعب بأساليب الكلام، وهذا ما يسمىٰ قلب كافوريات المتنبي من المديح إلىٰ الهجاء"[1]. يقول المتنبي:

وَشِعْرٍ مَدَحتُ بِهِ الكَرْكَدَنّ ... بَينَ القَرِيضِ وَبَينَ الرُّقَى

فَمَا كَانَ ذَلِكَ مَدْحاً لَهُ ... وَلَكِنّهُ كَانَ هَجْوَ الوَرَى[2]

(١) عبدالرحمن أفندي المشهور بحسام زاده: قلب كافوريات المتنبي من المديح إلىٰ الهجاء، تحقيق وتعليق: حمدي الشيخ، المكتب الجامعي الحديث الأسكندرية، الإسكندرية- مصر، ط١ ٢٠٠٧، ص١٧.

(٢) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٣، ص١٩٨.

والمتنبي في البيتين السابقين يعلنها صراحة كما يعنونها حسام زاده في كتابه (قلب كافوريات المتنبي من المديح إلىٰ الهجاء) فهو إنما هجاء لكافور تحت عباءة المدح، ومن تحت هذه المظلة التي تحمل شدة التقابل تتوالد التقابلات في كافوريات المتنبي وشعره وتتنوع مضامينها وأشكالها الفنية والبلاغية، وتتخذ لنفسها جمالية خاصة تسير في اتجاه بلاغة النص الشعري عند المتنبي.

وأول أنواع التقابلات البلاغية التي نقف عندها في كافوريات المتنبي هي التقابل ما بين مفردة وأخرىٰ، وكل تعريفات القدماء تتمحور حول هذا النمط علىٰ وجه التحديد كما أولته الدراسات الحديثة صلب اهتماماتها، إنه الشكل الذي يبسّط الجنابي تعريفه كما جاء عند القدماء -أيضاً- بقوله "هو وجود لفظتين تحمل كل منهما عكس المعنىٰ الذي تحمله الأخرىٰ، مثل: الخير والشر، والنور والظلمة، والحب والكراهية، والكبير والصغير، وفوق وتحت، ويأخذ ويعطي، ويضحك ويبكي..."[1]، وهذا النمط وإن تشاكل مع أشكال بلاغية أخرىٰ إلا أنه يختلف عنها، فالظاهر من الكلام أنه الطباق أو التضاد الحاصل ما بين المفردات.

وللآمدي قول فصل في هذا الجانب أجده الأفضل هنا في مكانه من التفصيل والتفريق والتطويل في ذكر التعريفات وخلافه في كل من هذه الأشكال البلاغية، إذ يقول: "رأىٰ الطائي الطباق في أشعار العرب؛ وهو أكثر وأوجد في كلامها من التجنيس، وهو مقابلة الحرف بضده... فهذا حقيقة الطباق، إنما هو مقابلة الشيء لمثله هو علىٰ قدره، فسموا المتضادين -إذا تقابلا- مطابقين..."[2] أي أن التقابل يتأسس نصياً علىٰ التمايز

(١) أحمد ناصيف الجنابي: ظاهرة التقابل في علم الدلالة، مجلة آداب المستنصرية، العدد العاشر، ١٩٨٤، ص١٥. وينظر: محمد علي أبو زيد: بلاغة التطبيق والمقابلة (معالم وتطبيق)، دار الكتب، ط: ١، ١٤١٢هـ- ١٩٩١م، ص١٧.

(٢) أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيىٰ الآمدي البصري: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، (ط)، ١٩٤٤، ص٢٥٤-٢٥٦.

بين ضدين هنا في الكلام أي هذه شرطية الاختلاف ما بين التقابل وغيره.

ولقد استشهد الآمدي علىٰ قوله هذا ببيت لزهير بن أبي سلمىٰ يقول فيه:[1]

**ليثٌ بعثر يصطاد الرجال إذا ما الليث كذب عن أقرانه صدقا**[2]

وهنا يعدّ التقابل حاصلاً ما بين المطابقة الواقعة في قوله (كذبا) مع (صدقا).

ومثل هذا النوع من التقابل يطلق عليه (تقابل التضاد) أي تقابل ما بين المفردتين الحاصل ما بين معنىٰ الأولىٰ تضاد مع الثانية، أما فائدة هذا التقابل فيلعب علىٰ خاصية الحضور والغياب للمفردات، فالكلمة الأولىٰ تستدعي -بالضرورة غالبًا- نقيضها، وهذا الحضور يعزز من الدلالة بكل تأكيد ويشدد علىٰ الفكرة المقصودة[3].

والمفردتان المتضادتان في الوقت نفسه تصنعان جرسًا موسيقيًا ناتجًا من هذا التقابل علىٰ مستوىٰ المعنىٰ، فضلاً عن أن الحضور الذي يكون استدعي مع قراءة المفردة الأولىٰ بحضوره في الكلام سريعًا يحدث هزة جميلة لمشاعر المتلقي الذي يشعر بأنه سبق باستدعاء المفردة الغائبة نتيجة تداعيها السريع من الذاكرة.

ويؤكد ابن رشيق القيرواني علىٰ ما يراه الآمدي في التقابل الحاصل ما بين الكلمات المتطابقة أو الأضداد، مشدداً علىٰ أن "أكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد"[4] والتقابل الذي نشير إليه وندرسه ليس (المقابلة) التي تعني امتداد المتضادات في العبارة لأكثر من

---

(١) يُنظر أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيىٰ الآمدي البصري: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص٢٥٤-٢٥٦.

(٢) زهير بن أبي سلمىٰ: ديوانه، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٨، ص٧٧.

(٣) يُنظر: فايز عارف القرعان: التقابل والتماثل في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العربي، الاردن ط١، ٢٠٠٦، ص٤٣-٤٤.

(٤) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٥٨٣.

اثنين، فالتقابل البلاغي الحداثي والدراسات الجديدة في هذا السياق تنظر للتقابل كفكرة بلاغية جمالية، وسمة متسعة لا تتوقف عند حد أو نوع معين من الكلام؛ بل حتىٰ لا تتأطر في الضد أو في المستوىٰ الدلالي إلىٰ أبعد من ذلك بكثير، فتنظر حتىٰ في التقابل الموسيقي ما بين الكلمات وغيرها.

وفي هذا السياق شدد أحمد أبو زيد علىٰ ضرورة "أن يؤخذ مصطلح التقابل، ويعمم علىٰ جميع طرق التعبير التي تنتظم فيها المعاني علىٰ وجه من أوجه المقابلة، سواء أكانت مقابلة بين معنيين متضادين فأكثر، أو بين معنيين متخالفين فأكثر"[1] كما يبرز محمد بازي أن "التقابل لا يعني فقط التضاد أو التماثل، بل يعني كذلك التكامل والتتميم"[2] أيضاً.

والتقابل عند البازي في رؤاه المتطورة وكتاباته الحداثية التي صدرت أخيراً تنظر إلىٰ التقابل من وجهة تأويلية، ترىٰ في المعاني اللغوية والمداخل المعجمية رافداً غزيراً لهذا النمط البلاغي الذي يحتاج إلىٰ فحص متأنٍ لمكامن المعاني وطرق صياغتها ما يكشف عن المعاني الظاهرة والخفية ويعرض الحقائق عرضاً واضحاً وافياً، ويفسر الأمور والأحوال كافة، والبازي يسمي التقابل وفقا لهذه الوجهة التأويلية بـ(التأويل التقابلي)[3].

أما تقابل التضاد الذي أوضحناه وفسره الآمدي فهذا النوع من التقابل كثير في كافوريات المتنبي، نستعرض نماذج منه بالشرح والتحليل لطرق تشكلها ودلالتها في مواقعها المختلفة وتأثيرها في النص الشعري ومقاصد المتنبي.

---

(١) أحمد أبو زيد: التناسب البياني في القرآن الكريم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، (د.)الرباط- المغرب، ط ١٩٩٢، ص١٣٥.

(٢) محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة التأويل نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠١٠، ص١٧.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص١٥-١٧/ ص٣٠.

يقول المتنبي:

**تَجَاوَزَ قَدْرَ المَدْحِ حتى كأنّهُ بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ**[1]

بين (يُثنىٰ) و(يُعاب) تقابل من جانب المطابقة ما بين معنىٰ المفردتين علىٰ وجه التضاد في المعنىٰ ففيهما ما في (المدح) و(الذم) التي استدعتها مفردة المدح التي جاءت سابقًا في الكلام، وهذه المطابقات الخفية التي يستحضرها الخطاب وطبيعته ومفرداته في السياق، أو الأخرىٰ التي تظهر -صراحة_ بشكل تقابلي جميل والتي تأتي في نسق يحرص علىٰ تضافر الكلمات في جانبها الفني الموسيقي لتثري إيقاعية الكلام؛ إنما كلها في حضورها في الخطاب تعمل علىٰ كشف النص أكثر وتوضيح الأبعاد التي تحيط به وتبرز دلالات نفسية أعمق، فحضور المدح والثناء أصلا يستدعي مفردات العيب والذم، وبحضورها الفعلي يكتمل المعنىٰ -علىٰ وجهه الحقيقي، ويبرز بقوة أكبر، وبالتالي يحمل الطباق بعداً تقابلياً تأويلياً لا يتوقف عند حدود الكلمات المستدعاة إلىٰ أبعد من ذلك في هذا الإطار الدلالي.

وفي قول المتنبي:

**وَقَد تُحدِثُ الأيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنْعَمِرُ الأوْقاتُ وَهيَ يَبَابُ**[2]

يحدث التقابل هنا ما بين مفردتي (تنعمر) (يباب) ونجد هنا أن حضور الطباق (يباب) بعد الفعل (تنعمر) قد أضفىٰ علىٰ المعنىٰ دلالة خاصة، فالإعمار هنا لم يأت لشيء عادي بل جاء لما هو (يباب) أي خراب، ما يبين قيمة الفعل ودلالته القوية.

وفي قوله:

**أرَى لي بقُرْبي منكَ عَيْناً قَرِيرَةً وَإنْ كانَ قُرْباً بالبِعَادِ يُشَابُ**[3]

---

(١) ديوان المتنبي ج١ ص٢٠٠.

(٢) السابق، ج١ ص٢٠٢.

(٣) ديوان المتنبي ج١ ص٢٠٣

يقول المتنبي هنا إن وجوده بالقرب من كافور نعمة تقربها العين لأن ذلك القرب كان أمنيتي، ولايشوبُ تلك النعمة الا بعده عن موطنه وأحبته

إن وصف هذا الشعور الموغل في الذات المتأرجح بين سعادة بسبب القرب وحزن بسبب البعاد عن الأمل والوطن لايليق به سوىٰ أسلوب التقابل لأن الأصل في الواقع هو تقابل شعورين يستلزمُ لغةً تحاكي هذه اللخطة الشعورية.

التقابل هنا تقابل تضادي قائم بين قوله (قربي/ قربا) و(البعاد) وحضور المفردتين المتطابقتين دلاليـًا علىٰ مستوىٰ تقابلي هنا أفادتا في تقوية المعنىٰ وإبراز البعد الشعوري لفكرة القرب من كافور، وإن كانت العبارة من جانب خفي آخر تحمل بعداً تقابليـًا علىٰ صعيد متناقض، فما يخفيه المتنبي لاسيما في سياق قربه من كافور هو ما يحمل له الهم والشيب لا البعاد، فما كان قريبـًا منه إلا بعد أن جارت به الأيام وأرسلته علىٰ أعتاب مُلكه.

إنّ مبدأ "التقابل يقوم علىٰ فِكْرة التّضاد التي تربط بين المتناقضين، فيتفاعلان ويُلقِيَان بأثَرِهما علىٰ المتلقّي بِكلّ ما يحْمِلانه مِن شحنات مؤثّرة، وإيقاع موسيقي، فتتفجّر المعاني، ويظهر الجمال وتُنْتَج الدّلالةُ، وخاصّة عند تداخله مع ألوان البديع الأخرىٰ ذات الإيقاعات القويّة مثل السّجع، والتّوازن، والتّكرار والتّجانس وغيرها"[1].

وهذا ما نلاحظه جليـًا في شعر المتنبي وكافورياته التي هي جزء ليس بالقليل منها، فالمتنبي صاحب موهبة فذة، يسخر اللغة ويطوعها جيداً لخدمة معانيه المباشرة وغير المباشرة التي يعتمد فيها الإيحاءات حينـًا، والألفاظ التي تحمل دلالات ووجوهـًا تفسيرية متعددة في حين آخر، وكل ذلك إلىٰ جانب إضفاء جمالية خاصة علىٰ هذه المعاني وعلىٰ نصه الشعري عبر توظيف إمكانات اللغة وجمالياتها علىٰ الصعيد البديعي،

(١) علي زيتونة مسعود: التقابل في القرآن الكريم بين الجمالية والدلالية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠١٧، ص١٩.

فالبديع والمحسنات اللغوية المتنوعة من بين أكثر الخصائص التي تشع في نصوص المتنبي، من هنا فهي تتضافر مع المعاني المتقابلة مبرزة إياها في أجمل حللها.

يقول المتنبي:

**وَأُعْلِمَ قَوْماً خَالَفُوني فشَرّقُوا وَغَرّبْتُ أنّي قَدْ ظَفِرْتُ وَخَابُوا**(١)

يقوم بناء البيت الشعري السابق علىٰ مجموعة من الخصائص والسمات التي تثري من الجو الموسيقي للبيت التي تنعكس علىٰ دلالاته تبعاً لذلك، فأولاً تمتد علىٰ طول البيت بنية (الفعل) فتتوالىٰ علىٰ شطريه ستة أفعال: (أعلم/ خالفوني/ شرقوا/ غربت/ ظفرت/ خابوا) وتقوم هذه الأفعال جميعها علىٰ نسق واحد يُشكل صراعاً نفسياً ودرامياً ما بين عنصرين، الأول يبرز في شخص الشاعر، والثاني يتمثل في قومٍ ما يحكي عنهم المتنبي.

وهذا الصراع قد تبعه صراع آخر علىٰ مستوىٰ تقابلي ساهم في التلاعب بعملية حضور وغياب الضمائر، فتارة يظهر ضمير المتكلم المتمثل في صوت الفرد (الشاعر) ثم يتسيد بعده ضمير الغائب في صيغة الجمع (القوم) وهذا التبادل ما بين الضمائر يشف عن بنية تقابلية عميقة ينتجها الصراع القائم في نفسية الشاعر، وجعلته أساساً ينظم قصيدته هذه في مدح كافور، وتبعاً للمشاعر المشكوك في صحتها في حب ومدح كافور تنتج كل تلك التقابلات الدلالية والمعنوية الناتجة عن التجربة الشعرية التي تستمد قوتها وألفاظها وصورها من ثنائيات: المدح والذم، الموت والحياة، الحب والكره، وهي الثنائيات التي رافقت حياة المتنبي منذ بداياته.

وعلىٰ صعيد التقابلات ما بين المفردات في ظل البنية التأويلية التقابلية التي شرحناها في إطار البيت الشعري السابق للمتنبي نلاحظ وجود تقابلات علىٰ مستوىٰ تضادي ما بين مفردات (شرقوا) و(غربت)، ومفردتي (ظفرت) و(خابوا) وتأتي هذه

(١) ديوان المتنبي، ج١ ص٢٠٤.

المفردات كما لاحظنا بعفوية تامة بعيداً عن أي تكلف يستدعيها الخطاب بدلالته التي تنسج المعاني في صراحة مباشرة وقوة.

وفي قول المتنبي:

**تَمَنّيْتَهَا لمّا تَمَنّيْتَ أنْ تَرَى صَديقاً فأعْيَا أوْ عَدُواً مُداجِيَا**[1]

يحمل البيت الشعري تقابلاً ما بين مفردة (صديقًا) في مواجهة مفردة (عدواً)، وهذا تقابل تضادي تام ما بين المفردتين، وذكر المفردة الأولىٰ (صديقا) يستدعىٰ في ذهن القارئ -سريعًا- نقيضها التام (عدوا) قبل حتىٰ ذكره بعده، من باب استدعاء النقيض لنقيضه.

وفي قوله:

**خُلِقْتُ ألُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصّبَى لَفارَقتُ شَيبي مُوجَعَ القلبِ باكِيَا**[2]

تحضر كل من مفردتي (الصبىٰ) و(شيبي) في إطار البيت الشعري السابق في جو تقابلي في المعنىٰ علىٰ وجهة التضاد، وأيضًا حضور كل منهما في شطر شعري من البيتين يجعلهما يتقابلان علىٰ ناحية بلاغية تُبرز قيمة الصراع والخلاف الدلالي الناتج من استدعاء اللفظين، وهذا الصراع علىٰ صعيد المعنىٰ يزرع دلالات أقوىٰ في النص، من خلال منحه تأويلات متعددة لهذا الصبىٰ الذي مثّل الوفاء والحياة الجميلة في مقابل الشيب الذي بدا حاملاً لحالات من الوجع والبكاء التي تصيب القلب بشدة.

وهذا التقابل وفقًا للدلالات يبدو غير محددٍ بإطار المفردتين بل ينعكس إلىٰ أبعد من ذلك إلىٰ الحياة التي عايشها المتنبي نفسه، فألقته من الوفاء في كنف سيف الدولة والحياة الجميلة والمدح الصادق في كنف قائد مقدام يحمل كل الصفات الكريمة والأخلاق النبيلة إلىٰ حالٍ كئيب ومأساوي جعله يتسول رزقه وقوته علىٰ بلاط ملكٍ

(١) ديوان المتنبي، ص٥٠١.

(٢) المرجع نفسه، ص٥٠٣

زائف ومُلك مُنتزع.

يقول المتنبي أيضاً في قصيدة أخرىٰ من كافورياته:

**عيدٌ بِأَيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بِما مَضى أَم بِأَمرٍ فيكَ تَجديدُ**[1]

في البيت الشعري تقابل علىٰ مستوىٰ تضادي أو مطابقة في الضدية بين مفردتي (مضىٰ) و(تجديد)، وجاءت مفردة (تجديد) بهذه الصيغة للتوافق مع قافية البيت وحملت في حضورها تقابلاً آخر من ناحية موسيقية تصريعية مع مفردة (عيد) التي جاءت كقفلة للشطر الأول من البيت الشعري لتشكل تقابلاً موسيقياً جميلاً وحاداً مع وجود حرف المد الياء في الكلمتين، وهذه التقابلات أثرت البيت علىٰ الصعيدين الدلالي والموسيقي معاً.

يقول أيضاً في القصيدة نفسها:

**العَبدُ لَيسَ لِحُرٍّ صالِحٍ بِأَخٍ لَو أَنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مَولودُ**[2]

التقابل ضدي تام بين (العبد) و(الحر).

ويقول:

**مَن عَلَّمَ الأَسوَدَ المَخصِيَّ مَكرُمَةً أَقَومُهُ البيضُ أَم آبائُهُ الصيدُ**[3]

التقابل ضدي بين (الأسود) و(البيض)، وفي السياق التقابلي نفسه يقول أيضاً:

**وَذاكَ أَنَّ الفُحولَ البيضَ عاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ**[4]

---

(١) ديوان المتنبي، ص٣٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٣٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٠٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٣٩.

وإن أردنا أن نوضح التقابلات السابقة لقصيدة (بأي حال عدت يا عيد) فهي كالأتي :

محور القديم والجديد ⟸ وتغير الأحوال

محور العبودية والحرية ⟸ الصلاح والأخوة

محور اللون والأصل ⟸ الكرم والشجاعة

محور اللون والأصل ⟸ الأخلاق الكريمة

ويقول المتنبي في سياق التقابل أيضاً في قصيدته الكافورية التي مطلعها (**من الجآذر في زي الأعاريب**):

**فَمَا الحَداثَةُ مِن حِلْمٍ بمَانِعَةٍ قد يُوجَدُ الحِلمُ في الشبّانِ وَالشِّيبِ**[1]

فالتقابل في الشطر الثاني من البيت الشعري قائم بين مفردتي (الشبان) و(الشيب) وهذا التقابل في البيت ضروري يستدعيه السياق الدلالي والمراد الذي يريد توصيله الشاعر هو أن الحوادث التي أخذت من شبابه ليحصل علىٰ الحلم وأعطته الشيب بديلاً عنه يا ليتها تأخذ ما أعطته وترجع له شبابه الضائع وهذا يستدعي حضور المفردتين لاسيما وأن بينهما أصلاً -إضافة إلىٰ تقابلهما علىٰ مستوىٰ تضادي- تقابل علىٰ مستوىٰ صوتي بين حروفهما الأمر الذي يعمق من دلالتهما في البيت الشعري ويثريه موسيقياً.

يقول المتنبي في القصيدة السابقة ذاتها:

**حتى أصَابَ مِنَ الدّنْيا نِهايَتَهَا وَهَمُّهُ في ابْتِداءاتٍ وَتَشبيبِ**[2]

بين (نهايتها) و(ابتداءات) تقابل ظاهر بالتضاد والمطابقة بين المفردتين، وتقابل آخر خفي نستنتجه من قصد الشاعر من المفردتين، فالنهايات عنده هي أقصىٰ الشيء

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٨٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٨٥.

وأعلاه وليس نهاية حياة أو خاتمة الأشياء، والنهايات التي يبتغيها من الدنيا هي الثروة والملك فهما أرفع الأشياء في الحياة، وأما الابتداءات فمعناها هنا تُفهم من مفردة (همه) التي تبين أن مراد الشاعر منها صحته وقدراته وهمته في الحياة ما زالت في أولها، وأنه في ريعان الشباب وفي عز قوته وعطائه، وأزهىٰ أوقاته، فسينال الملك وهو في أول همته[1].

يقول أيضاً:

**فَالحَمْدُ قَبْلُ لَهُ وَالحَمْدُ بَعدُ لها وَلِلقَنَا وَلإدْلاجي وَتأوِيبي**[2]

التقابل واقع بين الظرفين (قبل) و(بعد) في الشطر الأول من البيت الشعري السابق، ويأتيان لتمام المعنىٰ واكتماله في مقام الحمد لكافور وخيله، فالضمير له هنا يشير إلىٰ كافور ولها يعود علىٰ خيله التي يمتطيها[3]، وإن عدنا هنا للإشارة إلىٰ التقابل الخفي الذي تدور حوله كافوريات المتنبي وهو الذم في ستار المدح الظاهر؛ سنجد أن تقابلاً آخر يضرب القصيدة من هذه الجهة من أولها وحتىٰ نهايتها يتصل بالتجربة الشعورية للشاعر الذي يكمن في صدره خلاف ما يظهر، فتأتي الكلمات المتقابلة تبعاً لذلك عامرة بالتأويل لغير معنىٰ واحد، وتنتظم -غالباً- في النصوص الكافورية في إطار لاذع ساخر لا مادح.

ويقول في نهاية القصيدة:

**يا أيّها المَلِكُ الغَاني بتَسْمِيَةٍ في الشّرْقِ وَالغرْبِ عن وَصف وتلقيبِ**[4]

يأتي التقابل ما بين مفردتي (الشرق) و(الغرب) اللتين جاءتا متتاليتين معطوفتين إحداهما علىٰ الأخرىٰ في البيت الشعري في مقام السياق الذي يحمل دلالة الشمول والكلية

(١) يُنظر الحواشي في المصدر السابق للاستفادة من الشرح والمعاني.

(٢) ديوان المتنبي، ص١٨٨

(٣) يُنظر الحواشي في المصدر السابق للاستفادة من الشرح والمعاني.

(٤) يُنظر الحواشي في ديوان المتنبي، ص١٨٨ للاستفادة من الشرح والمعاني

والكمال لهذا الملك المستغني بتسمية سواء في الشرق أو الغرب، أي أن التقابل هنا جاء في سياق تعزيز دلالات الشمول والعموم والتعظيم لشأن الملك وهذا تقابل خفي مع ما يضمره المتنبي في قلبه تجاه كافور وأمثاله من الحكام يُلاحظه المتمعن في القصيدة وفي شعر المتنبي.

وفي السياق ذاته يقول:

**أمَا تَغْلَطُ الأيّامُ فيّ بأنْ أرَى ... بَغيضاً تُنَائي أوْ حَبيباً تُقَرّبُ**

**وَلله سَيْرِي مَا أقَلّ تَئِيّةً ... عَشِيّةَ شَرْقيّ الحَدَالى وَغُرَّبُ**[1]

فالتقابل هنا أيضاً واقع بين مفردتي (شرق) و(غرب) في سياق بيان حاله عند الرحيل من حلب والبعد عن الأحبة الذي يبرزه من خلال التقابل بصورة أكثر وضوحاً عبر التقابل ما بين مفردتي (تنائي) و(تقرب) في البيت الشعري الأول الذي يبرز سوء الأيام وغلظتها في ظل بُعد الأحبة عنه والبغضاء أي الأعداء أو من يكرههم وهما من تقابلان حقيقة لفظة (حبيب) ولربما جاء اختيار صفة (بغض) لتدل علىٰ مشاعر الكره الشديد التي يشعر بها اتجاههم فتكون أقوىٰ من كلمة أعداء نفسها فتشكل تقابلاً متعدد التأويلات حول هذا البغض وأسبابه وما إلىٰ ذلك من أمور تحيط بالدلالات، وبكل ذلك فإن التقابل هنا يصنع ثراء وفيراً في معاني النص.

يقول المتنبي في قصيدة (ملومكما يجلّ عن الملام):

**أرَى الأجْدادَ تَغْلِبُهَا كَثِيراً ... علىٰ الأوْلادِ أخْلاقُ اللّئَامِ**[2]

التقابل في البيت السابق واقع بين مفردة (الأجداد) ومفردة (الأولاد)، والتقابل الحاصل بين المفردتين يأتي علىٰ وجه التضاد التام، وفي سياق المعنىٰ العام للبيت

(١) ديوان المتنبي، ص١٨٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٤١٠.

الشعري يستدعي الشاعر التقابل من جانب التناقض والمقابلة بينهما علىٰ سبيل المقارنة وترسيم حدود الصراع والاختلاف والتغيرات والهوة الحاصلة، فكما يرىٰ هو أن الأخلاق تغلب الأصل الكريم، فاللئيم لئيم حتىٰ وإن كان أجداده كرام وأصله الكرم والجود، فهذا لا يعني أن الأولاد سيكونون كراما.

ويقول أيضاً:

**وَلم أرَ في عُيُوبِ النّاسِ شَيْئاً كَنَقصِ القادِرِينَ علىٰ التّمَامِ**[1]

وبين (نقص) و(تمام) في الشطر الثاني من البيت الشعري السابق تقابل تضادي.

وأيضاً في قوله:

**أقَمْتُ بأرْضِ مِصرَ فَلا وَرَائي تَخُبُّ بيَ الرّكابُ وَلا أمَامي**[2]

في البيت الشعري تقابل تضادي بين الظرفين (ورائي) و(أمامي).

وإن أردنا أن نوضح التقابلات السابقة علىٰ صعيد قصيدة (ملومكما يجلّ عن الملام) التي عرضنا إليها قبل قليل، فهي كما في الجدول التالي:

| موضع التقابل | دلالة التقابل |
|---|---|
| محور الأصل والفرع | الكرم والجود والخلق الحميد |
| محور العيب والنقص | أعظم العيوب نقص الخلق حتىٰ لو امتلك المال والجاه والملك والثروة. |
| محور المكان | العموم والشمول |

يتبين من الجدول كيف اختلفت دلالات التقابل في كل بيت شعري من الأبيات السابقة في القصيدة تبعاً لتعدد سياقات التقابل واختلاف المعاني الواردة فيها ومراد

(١) السابق، ص٤١١

(٢) السابق نفسه.

الشاعر وغرضه في كل مرة من نظم التقابلات، ما يُتيح الكشف عن هذه التقابلات وتأويلها في محورها وحدودها الموضوعة فيها، وليس جزافاً أو في حدود ودلالات معينة.

وفي قوله:

**ولا توهمت أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبي البيضاء موجود**(١)

فالتقابل هنا بين آخر كلمتين في كل شطر من البيتين (فقدوا) و(موجود) أي بين فعل واسم، والتقابل الضدي هنا تام وكامل ويجيء هنا حاملاً تقابلاً علىٰ صعيد المشاعر التي يخفيها ويظهرها المتنبي فأبي البيضاء هو كافور نفسه وهنا مرد الكلام الذم لا المدح.

يقول المتنبي أيضاً في إطار التقابل:

**أنْتَ أعلى مَحَلّةً أنْ تُهَنّا بمَكانٍ في الأرْضِ أوْ في السّماءِ**(٢)

والتقابل في البيت الشعري بين مفردة (الأرض) و(السماء) واستدعاء التقابل هنا جاء في سياق الدلالة علىٰ الشمول والعموم والإحاطة بكل ما في هذه الدنيا للدلالة علىٰ علو المكان وتعظيم الممدوح وبيان شدة محبته والتعلق به حتىٰ بات محله لا تسعه أرض ولا سماء.

ويقول في قصيدة (ألا كُلُّ مَاشِيَةِ الخَيْزَلَىٰ):

**إذا فَزِعَتْ قَدّمَتْهَا الجِيَادُ وَبِيضُ السّيُوفِ وَسُمْرُ القَنَا**(٣)

التقابل بين (بيض) و(سمر) والظاهر أنه تقابل ضدي علىٰ مستوىٰ الألوان لكنه في

(١) ديوان المتنبي، ص٣٣٨.

(٢) السابق، ص١٠٢.

(٣) السابق، ص١٠٥.

أساسه تقابل دلالي تماثلي علىٰ صعيد القوة والكرامة.

يقول في القصيدة ذاتها أيضـاً:

**وَمـــاذا بِمِصْـــرَ مِـــنَ المُضْـــحِكاتِ وَلَكِنّـــــهُ ضَـــــحِكٌ كالبُكَـــــا**(١)

فبين (ضحك) و(بكا) تقابل ضـدي كامـل علىٰ مستوىٰ اللفـظ والمعنىٰ في البيـت السابق، فالضحك عكسه ومطابقه البكاء، والاستدعاء هنا جـاء علىٰ سبيل التشبيه لبيـان الضدية الظاهرة في الضحك بمصر، فهو أمر ظاهري فقط يخفي من خلفه الحزن الشـديد، والتضاد التام باختيار مفردة (بكا) في السياق مـن دون غيرهـا مـن المفـردات أوضـح شـدة الأسىٰ في مصر ولربما الشاعر يريد هنا عكس ألمه في حضرة كافور الإخشيدي وما يخفيه من ألم ونقمة.

وفي قوله في قصيدة (أُرِيكَ الرّضَىٰ لوْ أخفَتِ النفسُ خافِيا):

**وَلَـوْلا فُضُـولُ النّـاسِ جِئْتُـكَ مادحـاً بمـا كنـتُ في سـرّي بـهِ لـكَ هاجِيَـا**(٢)

(المدح) يقابلها (الذم) أو (الهجاء) والشـاعر في البيـت السـابق يصـرح علانيـة بأنـه يخفي في قلبه لكافور كل الهجاء والذم والحقد، وأنـه يظهـر لـه المـدح خلافـاً لمـا يـبطن، ولو كان بيده لهجاه علانية، فهو (لا يفقه) لا يفرق ما بين مـدح وذم، ومـا يمنعـه مـن ذلـك هو فضول الناس وتدخلهم فيما لا يعنيهم، فقد ينهونه إلىٰ ذلك، وفي الإطار ذاته يسـتخدم مفردتي (المدح) و(الهجاء) مبينـاً بصـراحة قصـده ذم كـافور وهجائـه في أشـعاره لا مدحـه والثناء عليه، وأنه يفعل ذلك كذبا، وليس عن يقين وشعور حقيقي من داخله.

يقول في قصيدة (ألا كُلُّ مَاشِيَةِ الخَيْزَلَىٰ):

**فَمَـــا كـــانَ ذَلِـــكَ مَـــدْحاً لَـــهُ وَلَكِنّـــــهُ كـــــانَ هَجْـــوَ الـــوَرَى**(٣)

---

(١) ديوان المتنبي، ص١٠٨

(٢) المصدر السابق، ص٥١١

(٣) ديوان المتنبي، ص١٠٨.

إن التقابل نمط بلاغي يقترب من "التكرار الشكلي بالنظر إلىٰ حقيقية دوره في الكلام الإبداعي، إذ أن حضور التناقض في التركيب يفضي إلىٰ نوع من التناسب؛ فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي؛ ولذلك جعلهما قدامة بن جعفر من نعوت المعاني، كما أطلق عليهما العلوي صاحب الطراز تسمية (التكافؤ والتضاد)، مما يؤكد مفهوم التناسب بين المتقابلين. فحضور النقيض يستدعي حضور نقيضه غيابا، وهذه وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري أبلغ تأثيرا"[1].

ولا يتوقف التقابل عند حد معين كما سبق وأشرنا مراراً؛ بل هو ممتد بلا حدود وفقًا للدراسات الحديثة التي تأطره ضمن الفنيات الأسلوبية التأويلية، ومن أنواع التقابل الأخرىٰ في كافوريات المتنبي غير التقابل الضدي التام علىٰ صعيد اللفظ والمعنىٰ بين مفردة وأخرىٰ يظهر التقابل غير التام أو ما يسمىٰ بالتقابل المخالف الذي يحصل بين مفردة وأخرىٰ ليست ضدها بنسبة تامة بل تقترب من ضدها، ومن أمثلة ذلك في كافوريات المتنبي قوله في قصيدة (مُنًىٰ كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ):

**تَجَاوَزَ قَدْرَ المَدْحِ حتى كأنّهُ بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ**[2]

فمفردة (المدح) يقابلها (الذم) وليس (العيب/ يعاب)، ولكن العيب يحمل جانب من جوانب الذم ودلالاته فجاء به الشاعر في إطار ذكره لمفردة (الثناء) التي تقابل مفردة (العيب) وفي الوقت نفسه ليراعي سياق الكلام وقافية البيت الشعري المرهون بالروي (الباء) أي أن مفردة (الذم) لا تتماشىٰ مع القافية والمجيء به سيبدو متكلفًا من جهة، ومن ناحية ثانية سيجعل الشاعر يعاني مع القافية أو يكسرها وهذا مستحيل في الشعر القديم.

(١) خالد محمد صالح وحسن حميد محسن: الظواهر الأسلوبية ودلالاتها في قصيدة (الحمىٰ) للمتنبي، مجلة أبحاث ميسان، ٢٠١٤ المجلد١٠، العدد ٢٠، ص٢٦٨.

(٢) ديوان المتنبي، ص٢٠٠.

وفي قول المتنبي:

**لَنَا عِنْدَ هذا الدّهْرِ حَقٌّ يَلُطّهُ وَقَدْ قَلّ إعْتابٌ وَطَالَ عِتَابُ**[1]

ما بين (قلّ) و(طال)، و(قلّ) الأصل أن يقابلها (زاد) أو (كثر) وليس (طال).

وربما انتقاها الشاعر دون (زاد) أو (كثر) ليحدث جرساً موسيقياً جميلاً نتيجة التقابل ما بينها وبين مفردة (يلطه) للتناسب والاتساق بينهما على مستوى أصوات الحروف، فكان اختيارها أجمل من اختيار التقابل التام في سياقها الذي وضعت فيه.

وفي قوله:

**وَقُدتَ إلَيْهَا كلّ أجرَدَ سَابِحٍ يؤدّيكَ غَضْبَاناً وَيَثْنِيكَ رَاضِيَا**[2]

التقابل هنا واقع بين (غضبانا) و(راضيا) الواردتان في الشطر الثاني من البيت الشعري السابق، والأصل أن ما يقابل (غضبانا) مفردة (هادئا) وقد استخدم الشاعر (راضيا) بديلاً عنها لأنها لا تتوافق وقافية البيت الشعري، فلا تحتوي على الروي الياء في نهايتها، فيما يتحقق له ذلك مع (راضيا) وفي الوقت نفسه هي مفردة تقترب في معناها التقابلي من (هادئا) فلا يحدث أي ضرر على المعنى والمراد الذي يبتغيه هنا.

وفي قوله:

**يُحِبّ العَاقِلُونَ على التّصَافي وَحُبّ الجَاهِلِينَ على الوَسَامِ**[3]

فالكلمة التي تقابل (العاقلون) هي (المجانين) أو (فاقدي العقل) وما يشابههما وليست (الجاهلين) التي تقابل (المتعلمين) ولكنه هنا يربط ما بين العقل والعلم الذي يكون ضدهما في هذا الحال هو (الجهل) فتأخذ في مكانها معنىً أشد من غيرها في سياقها.

---

(١) ديوان المتنبي، ص٢٠٢.

(٢) السابق، ص٥٠٨.

(٣) السابق، ص٤١٠.

وفي قوله:

**إذا تَـــرَكَ الإنْسَـــانُ أهْـــلاً وَرَاءَهُ وَيَمّـــمَ كـــافُوراً فَمَـــا يَتَغَـــرّبُ**[1]

التقابل الذي يريده المتنبي في البيت السابق قائم ما بين مفردة (ترك) و(يمم) والكلمة المقابلة لـ(ترك) حقيقة هي (أخذ) ولكن الشاعر نوع في اختياره هذا قاصداً التعبير عما حدث معه، فيمم: أي قصد وجهة كافور، وهو تعمد هذه الوجهة ولم يأخذها عن طيب خاطر، فكان في اختياره علىٰ معنىٰ ذلك أنسب وأكثر صدقًا، ويخفي في بواطن هذا المعنىٰ كرهه لمآله ما بين يدي كافور، ويؤكد أنه لم يكن يتمنىٰ هذه الوجهة، أي دون إرادته وأجبر علىٰ هذا الاختيار.

هناك نوع آخر من التقابل الحاصل ما بين مفردة وأخرىٰ يُعرف -غالبًا- بالتقابل السلبي، وهو علىٰ شاكلة التضاد السلبي الذي لا يحدث بين مفردتين مختلفتين؛ بل بالاكتفاء بإضافة أداة نفي إلىٰ المفردة الأولىٰ وبقائها علىٰ ما هي عليه، مثل قولك: جلست، لم أجلس، أو شجاعا، ليس شجاعا وهكذا...

يقول ابن الأثير في ذلك: وأما مقابلة الشيء بما ليس بضده فهو ضربان: أحدهما ألا يكون مثلاً والآخر أن يكون مثلاً، فالضرب الأول يتفرع إلىٰ فرعين: الأول: ما كان بين المقابل والمقابل نوع مناسبة وتقارب، كقول قريط بن أنيف:

**يُجـزون مـن ظلـم أهـل الظلـم مغفـرة ومـن إسـاءة أهـل السـوء إحسـاناً**

فقابل (الظلم) بـ(المغفرة)، وهو ليس ضداً له، وإنما هو ضد العدل، إلا أنه لما كانت المغفرة قريبة من العدل حسنت المقابلة بينهما[2].

---

(١) ديوان المتنبي، ص١٨٦.

(٢) ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د. ط)، الفجالة- مصر، ج٣، (د. ت)، ص١٥١-١٥٣.

أما النوع الثاني عند ابن الأثير في التقابل وأنواعه[1]، فما كان بين المقابل والمقابل بعد. وذلك مما لا يحسن استعماله، كقول أم الحنيف وهو سعد بن قرط وكان تزوج امرأة نهته عنها فقالت من أبيات تذمها فيه:

**فتربص بها الأيام صروفها ... سترمي بها في جاحم مستعر**

**فكم من كريم قد مناه إلهه ... بمذموم الأخلاق واسعة الحر**

فقولها بمذمومة الأخلاق واسعة الحر من المقابلة البعيدة، بل الأولىٰ أن كانت قالت بضيقة الأخلاق واسعة الحر. حتىٰ تصح المقابلة.

وهذا النوع من التقابل قليل في كافوريات المتنبي، ومن أمثلته قوله:

**يَقُودُ إلَيْهِ طاعَةَ النّاسِ فَضْلُهُ ... وَلَوْ لم يَقُدْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ**[2]

فبين (يقود) و(لم يقدها) تقابل (تضاد سلبي).

وفي قوله:

**يُبِيدُ عَدَاوَاتِ البُغَاةِ بِلُطْفِهِ ... فإنْ لم تَبِدْ منهُمْ أبَادَ الأعَادِيَا**[3]

بين (يبيد/ أباد) وقوله (لم تبد) تقابل تضاد سلبي فهو لم يأت بالكلمة المقابلة لـ(يبيد) بل جاء بأداة النفي واكتفىٰ بها في إطار المطابقة بين المفردتين، وقد تناغم ذلك في البيت الشعري وأعطاه موسيقىٰ مميزة من خلال تكرار الكلمة وأصوات بعينها علىٰ مسافات متفاوتة فيه. وربما قلة هذا النوع من التقابل مرده إلىٰ أن التقابل الإيجابي يساعد المتنبي علىٰ إضمار الهجاء في مقابل المدح خلافا للتقابل السلبي، وهو مقصود المتنبي.

كما أن هناك تقابل خفي في الكافوريات ناتج من كره خفي في قلب المتنبي لكافور

---

(١) السابق نفسه.

(٢) ديوان المتنبي ص٢٠١

(٣) السابق ص٥٠٦

وأمثاله -سبق أن عرجنا له سابقاً- وهذا الكره والمقت الشديدين تسترا بشكل مدح مضمونه كله كان في إطار الذم والهجاء لشخص كافور وأصله وكل ما يتعلق به من لون ورائحة وخلق وفعل[1].

ومن بين أبرز التقابلات البلاغية أو الثنائية التي تحمل وجه التقابل والتي اعتمد عليها المتنبي أيّما اعتماد في التعبير عن المدح الممزوج بالهجاء مفردتي (أبيض) و(أسود)، فيركز المتنبي علىٰ اللونين الأسود والأبيض في قصائده (الكافوريات) في إطار الجدلية والتقابل الأساسي الذي تقوم عليه هذه القصائد وهي صراع المدح والذم، يقول المتنبي:

**وَإنّكَ لا تَدْري أَلَوْنُكَ أسْوَدٌ من الجهلِ أمْ قد صارَ أبيضَ صافِيَا**[2]

والشاعر يستخدم مفردتي (أسود) و(أبيض) في البيت السابق بأسلوب علني ساخر من كافور، سواء لونه (الأسود) أو (الأبيض) المقابل لهذه الصفة فكلتاهما في النهاية تشكلتا في هذا البيت ضمن معنىٰ سلبي يتمحور حول جهل كافور وانحطاط قيمته كما يتبين.

يقول أيضاً:

**وَذاكَ أَنَّ الفُحولَ البيضَ عاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ**[3]

فالتقابل هنا أيضاً قائم ما بين صفتي اللون (البيض) و(السود) وتأتيان وفق النظم نفسه الذي ينسجه المتنبي في جدلية الذم والمدح، وتشكلان في النهاية حين التمعن فيهما

(١) ينظر كتاب: حسام زاده: قلب كافوريات المتنبي من المديح الىٰ الهجاء قلب لبيان ذلك بصورة مستقيضة فالكتاب قائم علىٰ تفصيل حقيقة مدح المتنبي لكافور.

(٢) ديوان المتنبي، ص٥٠٨.

(٣) ديوان المتنبي، ص٣٣٩.

أداة أساسية في ذم كافور ومعايرته بلونه وأصله والدلالة علىٰ وضاعة مكانته وجذوره[1].

يقول المتنبي أيضـًا:

**مَـن عَلَّـمَ الأَسـوَدَ المَخصِـيَّ مَكرُمَـةً أَقَومُـهُ البِـيضُ أَم آبائُـهُ الصِـيدُ**[2]

وهذا قذع وهجاء وذم صريح وشديد في كافور وأصله وكرامته مبني علىٰ التقابل ما بين اللونين (الأسود) و(البيض) إضافة إلىٰ المفردات الأخرىٰ شديدة المعنىٰ والأثر.

من كل ما عرضناه في هذا المبحث من تقابلات في كافوريات المتنبي يتبين لنا كيف وظف الشاعر بنية التقابل وبلاغتها في تعزيز دلالات نصوصه الشعرية وعلىٰ وجه التحديد في هذا المقام المعاني التي تشع بها الأبيات الشعرية في قصائده، فكان التقابل يثريها من جانبين: **الأول: من ناحية المعنىٰ، والثاني: من خلال تكثيف موسيقىٰ القصيدة،** وكان اختيار التقابل يخضع تبعـًا لذلك لهذه الفوائد البلاغية والجمالية، فتنوع التقابل من حيث تمامه وضديته حينـًا، ومن ناحية مخالفته للمفردة أو سلبيته؛ لكنها جميعا نظمت بشكل فني واعٍ لأهمية هذا اللون البديعي ومكانته في الشعر، وتأثيره في المتلقي من نواح متعددة.

---

(١) ولا يخفي ما في ذلك من عنصرية تخالف تعاليم الدين الإسلامي؛ إذ لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالتقوي والعمل الصالح، امتثالا لقول الله تعالي: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ﴾ [سورة الحجرات:١٣]، وقوله (ﷺ) فيما رواه جابر بن عبدالله: (يا أيها الناس إن ربكم واحد ألا لا فضل لعربي علي عجمي ولا لعجمي علي عربي ولا لأحمر علي أسود ولا أسود علي أبيض إلا بالتقوي). أخرجه البيهقي في شعب الإيمان رقم (٥١٣٧) ت/ محمد السعيد زغلول، دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م. أبلغت؟)

(٢) ديوان المتنبي ٣٣٩.

# المبحث الثاني

## التقابل على مستوى التركيب الكلي

يعد التقابل الحاصل علىٰ مستوىٰ التركيب الكلي للجملة من بين أبرز التقابلات الفنية في النصوص الأدبية وأكثرها تأثيراً وجمالاً، و هو نمط بلاغي أقرب إلىٰ المشاكلة والتناسب ما بين المفردات وما يقابلها علىٰ مستوىٰ الترتيب والتتابع بين الكلمات والمفردات في الجمل والعبارات، وإن من أحسن ما قاله المتنبي في هذا السياق كان في مدحه لسيف الدولة الحمداني حينما قال في مطلع قصيدته الشهيرة المعروفة بـ(الحدث الحمراء):

**على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم**

**وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم**[1]

فالتقابل الحاصل في البيتين الشعريين السابقين للمتنبي قمة في كل شيء في المعنىٰ والتماثل والتناسق والانسجام والاتساق والتشاكل ما بين كل مفردة وما يقابلها لتشكل جميع التقابلات -في النهاية- ثراء دلالياً تاماً ومتكاملاً في أشد صور المعنىٰ الذي ينظمه الشاعر في العزم والكرم وأجمل الصفات والأخلاق.

إن مِن بين النقاد والباحثين مَنْ رأىٰ أنّ التّجربة الشعرية الحديثة إنما تَتَمحْور حول عمودين أو عنصرين يتكاملان عضوياً يتمثلان في ثنائيات: الموت والحياة، الهزيمة والانتصار، العذاب والثورة، الغياب والحضور، فعبّر الشعراء -تبعاً لذلك- عن دلالات هذه التّجربة أو تجاربهم الشعرية والشعورية عموماً في حدود وإطار مضامين هذه الوجوه

(١) ديوان المتنبي، ص٢٩٧

التقابلية[1] التي تسلط كل منها الضوء أكثر علىٰ الثانية وتعزز بالتالي دلالاتها.

ولقد تناول الدكتور علي عشري زايد هذا الوجه البديعي من البلاغة ضمن ما أسماه (المفارقة التصويرية)، مبيناً أنه عبارة عن "تكنيك فنّي يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوعٌ من التناقض"[2] والتقابل أكثر ما يميز الصور والمشاهد الدرامية التي يصطنعها الشعراء في شعرهم الحديث علىٰ شكل لوحات ومشاهد تلفزيونية ولهذا ربطه زايد بالتصوير.

من هنا يتناول هذا المبحث من الدراسة وجوه التقابل البلاغية في كافوريات المتنبي الحاصلة علىٰ مستوىٰ التركيب الكلي للجملة الذي يعزز بدوره المستوىٰ الكلي للتقابل في النص الشعري القائم في هذه الكافوريات علىٰ فعلية خفية يتستر من خلالها المتنبي وراء مشاعره الحقيقية، فيقدم لنا مدحه لكافور مغلفاً إياه بطبقة هشة تتقابل معنوياً مع غيرها وفي دلالتها الحقيقية ذم وحقد كبيرين.

إن أول وجوه التقابل الكلي في كافوريات المتنبي تبرز من خلال الشكل العمودي للقصيدة الذي يمثل في حدّ ذاته أشد وجوه التقابل في بنائه، حيث يبرز كل شطر من شطري البيت الشعري في تقابل مع الشطر الآخر ثم يتسع هذا التقابل تدريجياً مع كل بيت شعري وحتىٰ نهاية القصيدة، كما أن بناء القصيدة الثابت يحمل وجهاً تقابلياً آخر فيها يجسد قمة في الجمال علىٰ المستوىٰ الموسيقي وهو القافية الواحدة التي تمنح نهايات كل بيت شعري صوتاً واحداً يتردد بصدىٰ ثابت علىٰ بعد محدد لآخر تفعيلة للبحر الذي يُنظم عليه البيت، وهذا الصدىٰ هو سمة تقابلية مميزة للقصيدة عند المتنبي

(١) يُنظر: إبراهيم رماني: الرمز في الشعر الحديث، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد الثاني، (د. ت)، ص٧٨.

(٢) يُنظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب ٢٠٠٨، ط٥، القاهرة- مصر،ص١٣٠، وعثمان خشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ط ١٩٨٦، ص١٢٢.

بشكل خاص – وغير المتنبي بشكل عام – وكافورياته منها.

ولنوضح ذلك أكثر نكشف عن هذه التقابلات في قصيدته (كفىٰ بكَ داءً أنْ ترَىٰ الموْتَ شافِيَا) وهي إحدىٰ كافورياته:

**كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شافِيَا ... وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنّ أمانِيَا**

**تَمَنّيْتَهَا لمّا تَمَنّيْتَ أنْ تَرَى ... صَديقاً فأعْيَا أوْ عَدُواً مُداجِيَا**

**إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّةٍ ... فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسامَ اليَمَانِيَا**

**وَلا تَستَطيلَنّ الرّماحَ لِغَارَةٍ ... وَلا تَستَجيدَنّ العِتاقَ المَذاكِيَا**

**فما يَنفَعُ الأُسْدَ الحَياءُ من الطَّوَى ... وَلا تُتّقَى حتى تكونَ ضَوَارِيَا**

**حَبَبْتُكَ قَلْبي قَبلَ حُبّكَ من نأى ... وَقد كانَ غَدّاراً فكُنْ أنتَ وَافِيَا**

**وَأعْلَمُ أنّ البَينَ يُشكيكَ بَعْدَهُ ... فَلَسْتَ فُؤادي إنْ رَأيْتُكَ شَاكِيَا**

**فإنّ دُمُوعَ العَينِ غُدْرٌ بِرَبّهَا ... إذا كُنّ إثْرَ الغَادِرِين جَوَارِيَا**(1)

تبرز هذه الأبيات السابقة للمتنبي بشكل جليّ قمة التقابل الكلي في القصيدة ككل، فكل بيت شعري يحدث داخله تقابل علىٰ مستوىٰ الشطرين الذي يتوزع في كل منهما عدد معين من التفعيلات نفسها، هذا خلافاً لما قد يحتويه البيت من تشاكلات وتقابلات علىٰ المستويات كافة البلاغية والدلالية وحتىٰ النحوية وغيرها.

ثم ننتقل إلىٰ تقابل أكبر وهو علىٰ مستوىٰ كل بيت من الأبيات الشعرية التي تنتظم كلها في هذا الشكل العمودي للقصيدة العربية ويتشكل بناؤها وفقاً لهذا القانون الثابت في الشكل وفي التوزيع فيما تحمل نهايات كل بيت شعري تقابل موسيقي فريد علىٰ مستوىٰ تردد القافية الواحدة، ففي القصيدة السابقة نلاحظ تردد القافية المنتهية بحرف الياء اللين الموصول بألف المد المطلقة التي تنساب معها المشاعر بنفس أطول ذي وقع جذاب

(١) ديوان المتنبي، ص٥٠١

علىٰ الأذن: (أمانيا/ مداجيا/ اليمانيا/ المذاكيا/ صواريا/ وافيا/ شاكيا/ جواريا... وهكذا حتىٰ نهاية القصيدة) وتتشاكل تبعاً لذلك هذه المفردات دلالياً وموسيقياً جميلاً.

يقول المتنبي:

**وَإنّ مَديحَ النّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ**[1]

**حَقٌّ** ⟸ **بَاطِلٌ** (تقابل بالتضاد- تام)

**حَقٌّ** ⟸ **كذاب** (تقابل بالمعنى -غير تام)

إن السياق العام للجملة وتركيبها يقوم علىٰ التقابل ما بين الألفاظ والمعاني، في دلالة تقابلية تسير في غرض المدح مستندة علىٰ التفاعل ما بين الكلمات المتناقضة في اللفظ والمعنىٰ، فبقوة التناقض والتقابل بين المفردات ونسجها بتفاوت وإلحاح علىٰ مدار شطري البيت الشعري جعلها حافلة بإمكانات البديع: التكرار، والتقابل بالتضاد التام والمخالف، وجاء تنويع التقابل بين (حق) و(كذاب) في الشطر الثاني بدلا من (باطل) أولا من باب تجنب التكرار اللا فائدة منه، وثانياً من جهة المحافظة علىٰ القافية بالإتيان بكلمة مقابلة لـ(حق) تحتوي روي (الباء) في آخرها ما يحافظ علىٰ الجانب الموسيقي الخارجي الذي يطغىٰ بهذا الحرف وصفاته.

يقول المتنبي في آخر بيت من قصيدة (عيد بأي حال عدت يا عيد):[2]

**وَذاكَ أَنَّ الفُحولَ البيضَ عاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ**

**الفُحولَ البيضَ** ⟸ **الخِصيَةُ السودُ** (مطابقة تامة)

هذا التقابل الدلالي الحاصل علىٰ مستوىٰ المطابقة بين مفردتين وما يقابلهما أمدّ

(١) ديوان المتنبي، ص٢٠٤

(٢) السابق: ص٣٣٩.

البيت الشعري بطاقة إيحائية كبيرة تصبّ في إطار تقابلية أخرىٰ تتمثل ما بين المدح والهجاء، وكل منها تقف تحت هذا الجانب معززة إياه، فما التقابل بين المفردات إلا انبثاق للنواة الأساسية المتمثلة في هذه الثنائية الضدية:

**المدح ⟸ الهجاء**

**الفُحولَ البيضَ ⟸ الخِصيَةُ السودُ**

**المتنبي/سيف الدولة ⟸ كافور الإخشيدي ومن مثله**

وينتج من ذلك في النهاية انزياح علىٰ مستوىٰ الغرض من القصيدة فـ(الكافوريات) غرضها مدح لكنها تسير في اتجاه الذم والهجاء، فتنقلب الصورة إلىٰ:

**الهجاء (الظاهر الحقيقي) ⟸ المدح (مهتز غير حقيقي)**

فالهجاء ظاهر بصورة جلية في بعض الأبيات دون أية مواربة له، وكأن المتنبي لا يستطيع أن يمدح كافور طويلاً حتىٰ ولو كذبًا ونفاقًا فسرعان ما يهجوه بنسبه ولونه وأصله.

يقول أيضًا:

**وَمُخْتَبَرٍ مَاضٍ يُطيعُكَ آمِراً وَيَعصِي إذا استثنَيتَ أوْ صرْتَ ناهِيَا**[1]

في إطار الفكرة التقابلية التي تقوم عليها الكافوريات (المدح الذم/ الهجاء) تأتي المفردات في شكل تقابلي معزز لهذه الثنائية منطلقة بكل صدق من تجربة الشاعر المتنبي حتىٰ وإن حرص كثيراً علىٰ أن يغلف قصائده بغرض المدح ويُغلبه علىٰ مشاعره الحقيقية:

**يطيعك ⟸ يعصي**

**آمراً ⟸ ناهياً**

---

(١) السابق:٥٠٩.

إن المتنبي يحرص علىٰ بث قصيدته بالمحسنات البديعية ولكنه لا يتكلف فيها فتأتي متناسبة والمعنىٰ ومعززة للموسيقىٰ، يستدعي المتلقي غالبيتها لا سيما التقابلات بين المفردات علىٰ مستوىٰ التضاد تلقائياً مع قراءته للمفردة الأولىٰ، فعندما يقرأ مفردة (يطيعك) مثلاً تستحضره مفردة (يعصي) وهما من بين الكلمات المتلازمة الذكر وليس فقط من التقابلات الضدية، كما تستدعي السماء والأرض والجنة النار وهكذا، والأمر نفسه عند قراءة أو سماع مفردة (آمراً) نجدنا نستدعي سريعاً ما يقابلها وهي (ناهياً) علىٰ شاكلة تلازم تردد قول: (الأمر بالمعروف ونهي عن المنكر)، ومن هذا الباب غير المتكلف والطيّع نجد أن التقابل سمة مميزة في نصوص المتنبي الشعرية لاسيما في (كافورياته) التي تُبنىٰ أساساً علىٰ ثنائية تقابلية.

يقول أيضاً في مطلع قصيدة (أغالب فيك الشوق):

**أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ**[1]

يُبنىٰ البيت علىٰ قوة التقابل بين الكلمات التي لا تتجسد فقط من خلال الضدية كالأبيض يقابله الأسود؛ بل علىٰ قوة حضور الألفاظ من خلال الإلحاح علىٰ ذكر الصيغة أو المفردة بصيغ عدة، كما يتخذ الترادف والتكرار دورهما في التقابل هنا:

**أغالب** ← (في مقابل) **أغلب** (تكرار مع تغير الصيغة والمعنى واحد)

**الشوق** ← (في مقابل) **والشوق** (تكرار تام للفظ والمعنى للتوكيد)

**أعجب** ← (في مقابل) **أعجبُ** (تكرار مع تغير الصيغة والمعنى واحد)

(١) ديوان المتنبي، ص١٨٩.

| | | | |
|---|---|---|---|
| الهجر | في مقابل ← | الوصل | (تقابل ضدي) |
| أغلب | في مقابل ← | أعجب | (تقابل سجعي مولّد للتصريع) |

إن حضور كل تلك المحسنات البديعية وتشاكلها في البيت الشعري الواحد – السابق–وانسجامها داخلها بتقابل مميز في نظمها وفي دلالتها يصنع ثراء في المعنىٰ وفي الموسيقىٰ الداخلية للقصيدة مع ما أضافه للموسيقىٰ الخارجية نتيجة التصريع بين آخر تفعيلتين في كل شطر من البيت، وكل ذلك يصنع تجانساً وتآلفاً وانسجاماً في المعنىٰ وانسياباً للقصيدة ودلالاتها ككل.

لقد كررنا مفردة التشاكل في تحليلنا للعديد من النماذج الشعرية في كافوريات المتنبي التي جاءت في باب التقابل، وذلك للتشابه فيما بين الاثنين من منطلق ارتكاز "بناء التشاكل إلىٰ تنمية نواة معنوية بإركام مكونات صوتية ودلالية وأيقونية ضماناً لانسجام الرسالة[1] وهذا ما يحدث في طريقة توظيف المتنبي للتقابلات الدلالية والصوتية في شعره وربما هذا التشاكل الكبير ناجم عن الثنائية الضدية التي تنطلق منها قصائده (الكافورية) وجدلية الخفاء والظهور لغرضي المدح والذم.

يرىٰ إسماعيل شكري بأن التشاكل مهم في إعادة قراءة وتقدير الموازنات، كون هذا المفهوم يربط بين التكرار والمراد والسياق، الشيء الذي يضمن التعدد المعنوي لأي خطاب، كما أنه يسمح لنا بتبني جهة الأوضاع ضمن التشاكل الجهي الذي ينسحب علىٰ الوحدة المعجمية الواحدة. فمثلا، فعل يلعب في الجملة لا يؤشر علىٰ أية مجانسة دلالية بالمعنىٰ البلاغي العربي القديم؛ لكنه في منظور نموذجه الجهوي التحليلي؛ يتوفر علىٰ تكرار نشاط اللعب في فترة زمنية معينة[2] أي في أماكن متفاوتة من الجملة أو الخطاب.

(١) يُنظر: إسماعيل شكري: في معرفة الخطاب الشعري دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء– المغرب، ٢٠٠٩، ص٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص٨٣.

والمهم من حديث شكري هنا هو الوعي بأن المتنبي صاحب موهبة فذة فكأنه نبيه إلىٰ هذا التشاكل الممزوج بفعلية التقابل ودوره في انسجام الخطاب وفي توضيح المعاني بصورة أكبر، والكشف عن خفاياها وجمالياتها المتعددة.

في قول المتنبي:

**أمَا تَغْلَطُ الأيّامُ فيّ بأنْ أرَى بَغيضاً تُنَائي أوْ حَبيباً تُقَرّبُ**[1]

تتشاكل علىٰ جانب تقابلي مفردات عديدة كل منها تتقابل علىٰ مستوىٰ أفقي في شطري البيت الشعري، فنرىٰ أن الألفاظ في البيت الشعري تتشاكل علىٰ أكثر من مستوىٰ، سواء في المعنىٰ أو بين الاسمية والفعلية أو علىٰ صعيد التضاد أو الترادف، وفقاً للأشكال التوضيحية التالية:

| | | |
|---|---|---|
| تغلظ | في مقابل ← | بغيضاً |
| بغيضا | في مقابل ← | تنائي |
| حبيبا | في مقابل ← | تقرب |
| تنائي | في مقابل ← | تقرب |

إن هذه التقابلات التي تحدث ما بين الكلمات التي يحفل بها البيت تعمل علىٰ إثرائه دلالية وموسيقياً، وتمنحه طاقات جمالية أكبر مما لو كان من دونها، ما ينعكس بالتالي علىٰ القصيدة ككل التي تصبح غنية بالألفاظ والعلاقات التقابلية التي في أساسها هي روابط مشتركة بين الألفاظ والكلمات سواء كانت تلك الروابط سلبية أو إيجابية.

وفي قوله:[2]

**فشَرّقَ حتى ليسَ للشّرْقِ مَشرِقٌ وَغَرّبَ حتى ليسَ للغرْبِ مَغْرِبُ**

---

(١) ديوان المتنبي، ص١٨٩

(٢) السابق، ص١٩٦

شرق ← للشرق ← مشرق
غرب ← للغرب ← مغرب

تتشكل المفردات مع ما يقابلها من مشتقات للمفردة الأساسية أولاً، ثم في تقابلها بالصيغ نفسها مع ما يقابلها -أصلاً- من وجهة ضدية، ما يخلق ثراء موسيقياً كبيراً في البيت يجعله يحفل بتكرار أصوات واحدة وهي أصوات تتمتع بصفات الهمس والشدة والقوة في الوقت ذاته، فتمد المتلقي بأجراس موسيقية متنوعة تلج إلىٰ قبله قبل بيان المعنىٰ.

حتى ← حتى (تشاكل على مستوى التكرار باللفظ والمعنى في المكان المقابل في الشطر الثاني، بشكل تقابلي موازٍ)

ليس ← ليس (تشاكل على مستوى التكرار باللفظ والمعنى في المكان المقابل في الشطر الثاني، بشكل تقابلي موازٍ).

وفي قوله:(١)

**مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ ... فيَخفَى بتَبييضِ القُرونِ شَبَابُ**
**لَيَاليَ عندَ البِيضِ فَوْدايَ فِتْنَةٌ ... وَفَخْرٌ وَذاكَ الفَخْرُ عنديَ عابُ**

يحفل البيتان السابقان من كافورية المتنبي (مني كن لي) بالعديد من الوجوه التقابلية بين المفردات ما يصنع تقابلاً كلياً علىٰ مستوىٰ تركيب الجملة من جهات عدة دلالية وموسيقية، وذلك من خلال الإلحاح علىٰ التكرار علىٰ مستوىٰ الصوت والكلمة أو من خلال التقابلات الضدية والمتماثلة علىٰ جهة المغزىٰ والمعنىٰ الذي ينسجه السياق:

البياض ← تبييض ← البيض (تقابل بالتكرار للفظ والمعنى)
فخر ← الفخر (تقابل بالتكرار للفظ والمعنى)
خضاب ← شباب ← عاب (وجه من الجناس والتصريع)

(١) ديوان المتنبي، ص١٩٦-١٩٧.

عند ← عندي (تقابل بالتكرار للفظ والمعنى)

فتنة ← عاب (تقابل بتكرار وجه من المعنى)

وهذه التقابلات الدلالية والصوتية سمة مميزة لشعر المتنبي تساهم في إثراء أغراضه البلاغية التي تحمل خصائص مميزة، فتحمل هذه التقابلات معانٍ متعددة تنفجر في السياق بإيحائية تتلاعب بالغرض البلاغي من القصيدة، ففي ظاهرها هي مدح وفي الخفاء والتركيز في تلك التقابلات وما تصنعه في الخطاب من دلالات ورموز وإيحاءات هي في حقيقتها هجاء، أو مدح متذبذب ما بين ذم وهجاء، إثر عدم استناده إلىٰ تجربة شعرية صادقة، فالمقارنة ما بين مدح المتنبي لسيف الدولة ومدحه لكافور سيظهر بون كبير، وحتىٰ من ناحية مدح المتنبي لنفسه؛ سنجده يعلو بمدحه لسيف الدولة معلياً من أناته رافعاً من مكانته الشخصية، معتزاً بذاته وبشخصه علىٰ كل من حوله حتىٰ ليقول:

**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم**

**ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي ... أنا الثّريا وذان الشيب والهرم**

**أنام ملء جفوني عن شواردها ... ويسهرُ الخلقُ جراها ويختصم**

**الخيل والليل والبيداء تعرفني ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم**[1]

إن تقابلات المتنبي في كافورياته تنطلق من ثنائية ضدية أساساً تختفي وراءها الكثير من الدلالات وتضعف معها غيرها من الدلالات كونها لا تنطلق من تجربة شعورية صادقة، أما مدحه لسيف الدولة فكان عن تجربة صادقة محبة لشخص سيف الدولة ومُعظمة إياه علىٰ حقائق بطولية وهذا ما يظهر تبعاً له في الأبيات السابقة تنطلق لتنسجم أسمىٰ أبيات المدح والثناء وإعلاء الذات فهو يجد نفسه في هذه التجربة، فتتشكل التقابلات ضمن جدلية الأنا المتفردة بذاتها في مقابلة الكل الذي يراه أقل من نفسه.

(١) ديوان المتنبي، ص٢٩٠-٢٩٣.

# الفصل الثاني

## التقابل على مستوى التصوير

وفيه مدخـــل ومبحثـــان :

۞ المبحث الأول : التقابل على مستوى الصورة الجزئية.

۞ المبحث الثاني : التقابل على مستوى الصورة الكلية.

# مدخـــل

لقد شكلت الصورة أساس الشعر الذي يعتمد علىٰ التصوير، وهذا التصوير عبر عنه القدماء العرب مطولاً في نقودهم وكتبهم، فهذا الجرجاني في (دلائل الإعجاز) مثلاً يقول: "واعلم أنَّ قولنا "الصورة"، إنَّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا علىٰ الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البَيْنُونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيُّن إنسان من إنسان وفرس من فرس"(١).

وقد استشهد الجرجاني في أثناء كلامه عن ذلك بقول الجاحظ: "وإنَّما الشعر صناعة وضرب من التصوير" فالجاحظ في كلامه عن اللفظ والمعنىٰ يقول في (الحيوان): "المعاني مطروحةٌ في الطرقات، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ. وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنَّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير(٢). ولقد تبلورت الرؤية العربية القديمة حول هذا النمط التصويري الذي يمثل صنعة الشعر لوحده وفي نسيجه وحسن نظمه يتأسس الإبداع الشعري.

ووفقاً لهذه الرؤية استمر النظر إلىٰ الصورة باعتبارها جوهر الشعر ونظمه، فكانت الدراسات النقدية تدور حول مثار الصورة حتىٰ وقتنا هذا؛ بل أخذت الصورة مكانة أبرز منذ العقود الأخيرة في القرن الماضي، إذ بات مصطلح الصورة -عربياً وغربياً- من "أكثر المصطلحات تداولاً في دراسة النّص الشّعري الحديث؛ لأنَّها الوسيلة الفاعلة

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة- مصر، ٢٠٠٤، ص٥٣.

(٢) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفىٰ البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ج٣، ١٩٦٥م، ص١٣١-١٣٢.

التي تُوصلنا إلىٰ إدراك تجربة الشّاعر"[١].

ويُعرّفها دي لويس بقوله إنَّها "رسم قوامه الكلمات"[٢] وهي عند بشرىٰ صالح "الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلىٰ صورة مرئية ومعبّرة"[٣].

وهي وفق رؤية الصاحب إبراهيم "رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواء أكانت حسية، أم متخيلة، تكشف براعة الشّاعر، وقدرته وحسن ذوقه علىٰ التأثير في المتلقي، وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة، ومعان جديدة"[٤].

إنَّ هذه التعريفات وغيرها الكثير مما وضعت لمفهوم الصورة في العصر الحديث، وكان سبقها العديد من التعريفات كما لحق بها غيرها نظراً لأهمية هذا المصطلح الذي تبين التعريفات -أساسـًا- أهميتها البالغة في نسيج النصوص الأدبية جمعاء بمختلف أشكالها، لاسيما في الشعر، ففي ضوء الشعر تعد "الصّورة هي العنصر الجوهري في لغة الشعر"[٥].

إنَّ الصورة في الشعر هي أداة يعمل الشاعر من خلالها علىٰ أن يفرض علينا

---

(١) رائد وليد جرادات: بنية الصّورة الفنية في النّص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجـًا، مجلة جامعة دمشق، ع(١+٢)، مج٢٩، دمشق، ٢٠١٣، ص٥٥٢-٥٥٣.

(٢) سيسيل دي لويس: الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة(١٢١)، العراق، ١٩٨٢، ص٢١.

(٣) بشرىٰ موسىٰ صالح: الصّورة الشّعريّة في النقد العربيّ الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص٣.

(٤) صاحب خليل إبراهيم: الصّورة السّمعية في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص٢٠.

(٥) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط١، القاهرة- مصر، ١٩٨٨، ص٣١١.

"نوعـًا من الانتباه للمعنىٰ الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنىٰ، ونتأثر به"[١].

فإنَّ أهم ما يميز الصورة الشعرية هو "طريقتها الخاصة في تقديم المعنىٰ، وتأثيرها في المتلقي"[٢] فهي "(الشّكل الفني) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليُعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمـًا طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفني"[٣].

وفي الدراسات النقدية التي شهدتها فترة الحداثة وما بعد الحداثة، وجدنا الصورة تأخذ أبعادًا جديدة في الرؤىٰ النقدية، فهذا جان كوهين في تنظيره للشعرية أخذ يتحدث عن الصورة معتبراً إياها -من وجهة نظره التي تتخذ من مصطلح الانزياح أساسـًا لها- نوعـًا من الانزياح والخروج عن المألوف و"إبداع أشكال جديدة"[٤] خارج إطار الصور المعهودة والكلاسيكية، وصارت معه دراسة الصورة تأخذ أشكالاً جديدة في الكشف عن الروابط، وظهرت مسميات جديدة في التعامل مع المشبه والمشبه به ووجه الشبه أو مع العناصر الاستعارية أو المجازية التي تحملها كل صورة، وكل ذلك أعطىٰ للصورة قيمة أكبر وأكثر أهمية في الشعر وإبداعه.

ومن وجهة نظر أصحاب المنهج التقابلي باتت الدراسات النقدية تُعنىٰ بعلاقات

---

(١) جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٢٧.

(٢) جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،، ص٣٢٨.

(٣) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨، ص٤٣٥.

(٤) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية: ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٦، ص٤١.

التناسب والتقابل التي تربط ما بين أركان أو أجزاء الصور الجزئية أو الكلية في النص الإبداعي الشعري، وما يتخلل هذه الروابط من صور فنية تسهم في إبداعية الصورة كجزء وإبداعية الصور مع بعضها بعضا وكل ذلك يصل إلىٰ تميز النص ككل بشكل عام.

لهذا فقد خُصص هذا الفصل من الدراسة للتطرق إلىٰ وجوه التقابل علىٰ مستوىٰ الصور الجزئية والصور الكلية في كافوريات المتنبي للتعرف علىٰ جماليتها وما يتخللها من عناصر وروابط فنية، كاشفاً عن أبعادها الدلالية وأسرار نظمها وتأليفها، وذلك من خلال تخصيص الدراسة والتحليل وتركيزهما علىٰ البحث في موضوع الصورة وذلك في مبحثين اثنين، وهذان المبحثان هما:

- **المبحث الأول**: التقابل علىٰ مستوىٰ الصورة الجزئية.
- **المبحث الثاني**: التقابل علىٰ مستوىٰ الصورة الكلية.

# المبحث الأول

## التقابل على مستوى الصورة الجزئية

يبرز الدكتور الولي محمد في كتابه (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي) أنَّه "وسع مفهوم الصورة إلىٰ حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا علىٰ دراسته ضمن علم (البيان) و(البديع) و(المعاني) و(العروض) و(القافية) و(السرد) وغيرها من وسائل التعبير الفني.

وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف علىٰ التحليل كما يجرد الصورة من المعنىٰ المضبوط الدال علىٰ نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"[1] كما يضيف في هذا السياق، ومن خلال تحليله لمجموعة من النصوص والنماذج شعرية، أنَّه لم تعد الصورة تتعارض والمعنىٰ الحقيقي بل يلتقي ذلك مع التعبير التصويري، والصورة تعرف في الغالب بقابليتها ومعارضتها للتعبير الحقيقي[2].

وهذا التجسيد الذي يبرزه الولي محمد هو -حقيقة- السمو الذي يجعل من الصورة الشعرية الحديثة جوهر الشعر وأساس إبداعه، بتحررها من قيود النمطية والتوظيف الواحد، وإفادتها من كل الأدوات التعبيرية المتاحة لها فنجدها تجمع الكثير من الجماليات، وتتمتع بالعديد من الخصائص والسمات الفنية التي لا تُبنىٰ -بالضرورة- بالتوافق مع الواقع، بل بجدلية التقابل في شتىٰ أشكاله، وما تشعه بذلك من دلالات متنوعة تثري النص، فالصورة في أساس جماليتها وجدت رؤيتها التحررية هذه منذ قرون،

(١) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت- لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٠، ص١٠.

(٢) المرجع السابق، ص١١.

فالإمام عبد القاهر الجرجاني نفسه أكد أنَّ التصوير لا يقوم مقام نقل الشيء كما يوجد علىٰ حقيقته، فتشبه الشيء بما يماثله، أو تنفي صفة عنه فتنكرها عليه، مشيراً في سياق حديثة ومقارنته بين التصوير بالشعر والتصوير بالرسم، أنَّ أحدهما يمس النظر فيما الآخر يلامس السمع وعليه أن يجعل المتلقي يتصور هذه العلاقة في صورة مشاهدة أمام عينيه وهذا عنده أفضل الشعر، ومن هنا هو يبرز سمة التخييل وضرورتها في الشعر، وهو أشار صراحة إلىٰ مفردتي التخييل والتأمل في رسم الصورة الشعرية، وهو بذلك يؤكد أنَّ الصورة ليست محاكاة للعالم الخارجي كما هو، بل تعني الابتكار والإبداع، وأن تبرز العلاقة التي بين مكونات الصورة (الاستعارية أو التشبيه وغيرهما) علاقات جديدة، غير معهودة، أو مألوفة بين عناصر قد تكون متضادة، أو متنافرة، أو متباعدة[1].

وهذا الفصل من الدراسة يُركز علىٰ التقابل الحاصل علىٰ مستوىٰ الصورة الشعرية الجزئية في كافوريات المتنبي، من خلال الرؤية السابقة التي تبرز أنَّ العلاقات الناشئة بين الأشياء في الصور لا تقوم علىٰ مبدأ نمطي؛ بل إنَّ الصورة البديعة تخرج عن المألوف، وغير المألوف، والجانب التقابلي يعني النظر في الوجوه التقابلية التي تحملها الصورة بشكل عام، علىٰ اختلاف هذه الوجوه التقابلية التي أسهمت في نظم الصورة بشكل بديعي إبداعي.

سبق وأن وقفنا عند تعريف الصورة وبينا ما فيها، إذ هي أساس الشعر، حيث يبرز من خلالها الشاعر تصوراته للأشياء ولما حوله وللحياة بأسلوب خاص، وأبرز أنواعها المعروفة، التشبيه وأساس التشبه ما يلمح الإنسان في الأشياء من مظاهر مشتركة أو متشابهة أو متضادة، ويتفرع عن ذلك ما يوجبه كل هذا من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض لأنَّ التشبيه أساس المجاز والاستعارة"[2] النوعين اللذين يتخذان لنفسيهما

(١) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٨، ص٦٨-٧٤.

(٢) عبد الحميد حسين: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ط)، القاهرة- مصر، ١٩٩٤، ص١٠٦.

اهتماماً أكبر في الدراسات الحديثة، إلىٰ جانب الكناية أيضـاً، وهـذه الأنـواع مـن الصـور هي ما يطلق عليها الصورة الجزئية.

التشبيه هو "عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر، قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بـأداة لغرض يقصده المتكلم"(١). أما المجاز فيقول في حده الجرجاني: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"(٢).

أمـا الكنايـة فيعرفهـا الجرجـاني بقولـه: "الكنايـة أن يريـد المـتكلم إثبـات معنىٰ مـن المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلىٰ معنىٰ هو تاليه وردفه في الوجود فيومي إليه ويجعله دليلاً عليه"(٣).

وأخيراً إنَّ الاستعارة في أبسط تعريفاتها "هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي علىٰ تعـارض – أو عـدم انسـجام – منطقـي. ويتولـد عنه بالضرورة مفارقة دلالية، تثير لدىٰ المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة"(٤). ومـن أمثلـة هذه الصور –الجزئية– في شعر المتنبي وفي كافورياته كثير وحافل، ومن أمثلة ذلك قوله:

**عيـدٌ بِأَيَّـةِ حـالٍ عُـدتَ يـا عيـدُ  بِمـا مَضـى أَم بِـأَمرٍ فيـكَ تَجديـدُ**(٥)

يخاطب الشاعر المتنبي في البيت السابق (العيد) ويقصد العيد الحامل للفرحة، مخاطبًا إياه بسؤال يبرز نفسيته اتجاهه، مستفسراً هل سيأتي بما مضىٰ من أمور ويبدو أنَّها لم تكن جيدة وسارة أم أنَّ هذه العودة ستحمل شيئًا جديداً وهو (الفرح).

---

(١) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار المعرفة، ط٣، بيروت– لبنان، ٢٠١٠، ص٢٢٥.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان،، ص٣١٧–٣١٨.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة– مصر، ٢٠٠٤، ص٤٤.

(٤) سعد مصلوح: في النص الأدبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة– مصر، ١٩٩٣، ص١٨٧.

(٥) عبدالرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص٤٣٤ج١

ويعمد الشاعر في مخاطبة (العيد) إلىٰ تجسيده وكأنَّه إنسان سيأتي حاملاً الجديد في شكل صورة استعارية جمالية، فيما ترتكز هذه الصورة علىٰ ثنائية تقابلية تحمل المعنىٰ الأساس في الصورة التي خرج بها المتنبي عن التصوير العادي للصياغة وهما (ما مضىٰ) و(تجديد) هذه الصورة التقابلية بين المتضادين علىٰ الصعيد الدلالي والمعنوي.

وتنمّ اختيارات الشاعر للمفردتين علىٰ وجه التحديد من دون غيرهما عن جمالية فنية خاصة به، فمقابل التجديد لم يأت بمفردة بمفردة علىٰ سبيل القديم أو السابق؛ بل جاء بمفردة (مضىٰ) التي تنساب باللفظ منتهية بألف مطلقة في الصوت تشير إلىٰ هذا المضي والقدم.

إنَّه يتبين من الصورة أنَّ الشاعر نسج صورته الجزئية (الاستعارة) معتمداً علىٰ فكرة التقابل التي شكّلت أبعاد هذه الصورة وملامحها الفنية التي خرجت عن التعبير العادي والمألوف، وكشفت في الوقت ذاته عن عواطف الشاعر المشحونة وارتباطها بهذا الماضي، أولها من خلال التقابلية التي تُبنىٰ عليها الاستعارة بخروجه عن طبيعة العلاقات وأشكالها، فتحول غير المحسوس وهو العيد إلىٰ محسوس مرئي مجسد في هيئة إنسان يمضىٰ ويأتي بالجديد، وثانياً من خلال التقابل الذي يحمل الفكرة الأساسية وهو ما يحمله هذا العيد هل هو شيء قديم كما العادة وهو الحزن، في مقابل الجديد وهو الفرح.

يقصد الشعراء توسيع معاني المفردات ودلالاتها في أشعارهم أو نصوصهم من خلال الإمكانات الفنية والتقابلات التي تمنحهم هذا الثراء، وتشكل الاستعارة نوعاً من هذا الثراء، فهي تعني أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا، وهما: المشبه والمشبه به، أو المحمول والحامل، يرتكزان علىٰ فكرة أو عبارة، ونتيجة التفاعل بين هذين الحدين أو الشيئين ينتج المعنىٰ، وهكذا فإنَّ السؤال عن المعنىٰ يشتمل علىٰ العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء، فالاستعارة ليست نقلاً لفظياً لأشياء بعينها إنما هي تفاعل بين سياقات مختلفة، ومن هنا تخرج لنا بجوانبها الفنية المميزة التي تتعدىٰ الوحدة اللغوية المنفردة إلىٰ محصلة التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه (بؤرة الاستعارة)

والإطار المحيط بها، ويرتكز هذا التفاعل علىٰ طرفي الاستعارة[1] وهذا بغض النظر عن العلاقة الرابطة ما بين المشبه والمشبه به من جهة، ووجه الشبه من جهة أخرىٰ، وأيضاً ما يحيط وينسجم داخل هذه الصورة من دلالات وألفاظ أخرىٰ قد تشكل في تقابلها أو تماثلها وتناسبها وغيره شكلاً جمالياً أكثر دلالة وأثراً.

يقول المتنبي:

**جلا اللّوْنُ عن لوْنٍ هدى كلَّ مسلكٍ  كمَا انجابَ عن ضَوْءِ النّهارِ ضَبابُ**[2]

تحمل الصورة التمثيلية السابقة من إحدىٰ قصائد كافوريات المتنبي، العديد من أوجه التقابل، الظاهر منها عبر المفردات التي تتلاقىٰ في شطري البيت متواجهة في دلالاتها الحرفية، والجانب الخفي الذي يحمله المعنىٰ جالباً هو الآخر تقابلية أخرىٰ في ضوء المعنىٰ المراد في البنية العميقة المتخفية تحت رمزية الكلمات الظاهرة.

فصورة جلاء لون هدىٰ كل مسلك جاء في مقابل دلالي مع صورة أخرىٰ وهي جلاء الضباب عن ضوء النهار، صورة تمثيلية تتمثل في تشبيه صورة بصورة علىٰ وجه تقابلية، فيما تحمل كل منهما بشكلها الكامل معنىٰ الثانية، وتتقابل كل مفردة في الصورة الأولىٰ مع نظيرتها في الصورة الثانية علىٰ وجه أفقي تقابلي آخر، ليكون الشطر الأول من البيت متقابلاً مع الشطر الثاني منه.

**جلا عن لون هدىٰ كل مسلك ← انجاب عن ضوء النهار ضباب**

جـــــــلا ← انجاب

عن لون ← عن ضوء

هدىٰ كل مسلك ← النهار ضباب

---

(١) يُنظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د. ط)، الكويت، ١٩٩٢، ص١٣٨-١٤٠.

(٢) شرح ديوان المتنبي ص١٩٨ ج١

ويتلخص تحت ذلك المعنىٰ الدلالة التقابلية للتصوير وهي فكرة (جلاء/ انجاب) التي تحمل دلالة الصيرورة والتحول، وهذا التحول يستدعي التقابل، ففكرة التحول تعني الانتقال من حالة إلىٰ أخرىٰ -غالباً- تكون هذه الحالة تقابلية ضدية، فيتم التحول من الحزن إلىٰ الفرح، ومن القديم إلىٰ الحديث وما إلىٰ ذلك، والبيت وفكرة الجلاء هنا تحمل فكرة التحول من حالة سلبية إلىٰ غيرها إيجابية تستدعي (الضوء/ النهار) وهذه الرمزيات تؤوّل علىٰ دلالات كثيرة، فقد تعني الفرح من بعد حزن، السلام من بعد الحرب، اللقاء من بعد فراق، الفرج من بعد الكرب وغيره.

وهذه الثنائية التقابلية في الدلالة هي ما يؤسس للصورة وتنسجم في داخلها العميق وفي بنيتها السطحية حيث ينتظم فيها ما يعادلها من دلالات وألفاظ في وجه تقابلي.

في قوله:

**وَإنّـي لـنَجْمٌ تَهْتَـدي صُـحبَتي بِـهِ  إذا حـالَ مِـنْ دونِ النّجـومِ سَـحَابُ**[1]

يقدم المتنبي في البيت الشعري السابق صورة جمالية يتحول بنفسه من كينونة الجسد إلىٰ كينونة جماد وهو النجم؛ لكن هذا النجم له فوائده وعظيم شأنه فهو من يهدي بصحبته في حال أن حالت السحب دون النجوم الأخرىٰ التي يُهتدىٰ بها، ومن خلال الشطر الثاني واستكمال الصورة تتبين الصورة التقابلية التي تتشكل علىٰ إثرها معالم الصورة ودلالاتها، فهي من جهة نسج جميل يُبرز من خلاله الشاعر صفاته وأخلاقه الرفيعة فيمدح نفسه ويُعلي من شأنها في مقابل الآخرين.

ومن جهة ثانية يُشكل هذه التقابلية في صورة ضدية ما بين النجوم والسحب، وهما علىٰ حقيقتهما لا يتقابلان في المعنىٰ بشكل ضدي؛ لكن في نسق صورة الشاعر وسياقها بات التصوير يحمل هذا التقابل فالسحب التي تجعل هذه النجوم لا تهدي الصحبة تتقابل مع الشاعر النجم الذي لا تقف السحب عائقاً أمامه كي يهدي صحبه.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٩٨

وفي قوله:

**أيَــا أسَــداً في جِسْــمِهِ رُوحُ ضَــيغَمٍ وَكَــمْ أُسُــدٍ أرْوَاحُهُــنّ كِــلابُ**[1]

تتشــكل الصــورة في البيــت الســابق بتقابليــة المــدح والهجــاء، (الشــاعر نفسه/ الممدوح) في مقابل أعدائه وغيرهم، وهذا التقابل يتشكل في ضوء الألفاظ في ضدية معنىٰ الأسد في مقابل الكلاب، الأسد وهو ملك الغابة، القوي، الشجاع، الذي لا يخاف أحداً ويخافه الجميع، ويأكل لحوم الحيوانات حية بأنواعها لاسيما القوية المفترسة، ولا يخوض معركة إلا ويكون الأقوىٰ فالمنتصر فيها، في مقابل الكلاب المسعورة التي لا مكان محدد لها ولا قيمة لها إلا أن تتبع القطيع، ولا تأكل إلا الجيفة أو الحيوانات الصغيرة الأليفة الضعيفة.

يلعب الشاعر أيضاً في صورته علىٰ ضدية جوهرية، وكأنه يقول أيضاً أسود عن أسود تختلف، فـ(الشاعر/ الممدوح كافور) أسد قوي بروح ضيغم قوية شجاعة أي شكلاً ومضموناً هو أسد بكل ما في الكلمة من دلالات ومقاصد، فيما الأسود الأخرىٰ هي شكلاً أسود فيما أرواحها كلاب، وهذه المقصدية التي تتأتىٰ من تقابل الأسود بالكلاب التي وقفنا عليها سابقاً.

في قوله:

**وَلا مُلْــكَ إلاّ أنــتَ وَالْمُلْــكُ فَضْــلَةٌ كأنّــكَ سَــيفٌ فيــهِ وَهْــوَ قِــرَابُ**[2]

يقول المتنبي في هذا البيت الذي يمدح فيه كافورا مستخدماً التشبيه وأداته (كأنَّ) التي تظهر في مستهل الشطر الثاني من البيت: إنما الملك في الحقيقة والواقع هو أنت، لا ذلك السؤدد الذي أنت فيه والذي نلته بعلو همتك وسداد رأيك، فهو بالقياس إليك نافلة

(١) شرح ديوان المتنبي ص١٩٨ ج١

(٢) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٢

وفضلة، وكأنه قراب وأنت فيه السيف، والمزية كلها للسيف لا للقراب[1] أي لا للغمد.

والشاعر بذلك يوظف إمكانيات النفي والتأكيد في مواجهة الصور بعضها بعضاً بشكل تقابلي يخرج منه إلىٰ إبراز قوة الصورة الأخرىٰ التي يريدها، فكافور ملك ليس لوجود لقب (الملوكية) فهو فضلة وكأنه هو من أوجده، أو أنه بتلقيبه به يعطيه معناه وحقيقته كما في السيف في الغمد، وبهذه الصورة التقابلية ما بين كافور وعلاقته بالملوكية والسيف وعلاقته بالقراب تتحدد الصورة عند الشاعر ويتجلىٰ إبداع نظمها، وقمة خيال الشاعر، ووعيه لقيمة التقابل في صوره المختلفة لدعم دلالاته وتأكيدها وإثرائها.

وفي قوله:

**جَرَى الخُلْفُ إلاّ فيكَ أنّكَ وَاحِدٌ وَأنّكَ لَيْثٌ وَالمُلُوكُ ذِئَابُ**[2]

يتبع المتنبي نفس الكيفية من التصوير الذي يعتمد علىٰ استدعاء الصور ذات العلاقات التقابلية ما بين بعضها بعضها، لاسيما في حالة مدحه لكافور، فهو يأتي بصفته وبما يريد مدحه به من أمور متعددة، في مقابل حضور هذه الصفات عند غيره، أو من خلال إعلاء قيمة هذه الأمور عنده فيما يعمل علىٰ تحقيرها وإضعافها عند غيره، أو بيان الاختلافات والفروق فيها بينه وبين غيره ممن يقابلونه من الملوك وغيرهم.

فالشاعر في البيت السابق يؤكد في الشطر الأول منه أنَّ كافور امتاز عن كل الملوك، فهناك -دائما- ما يوجد خلاف علىٰ أحد منهم إلا مع كافور كان هناك إجماع عليه، لينتقل ليتمم هذا المعنىٰ موظفاً أيضاً ثنائية المدح والهجاء، فيمدح كافور في مقابل هجاء سواه أو التقليل من شأن غيره، فيقول أنت ليث والملوك ذئاب.

فالليث دلالة الشجاعة والإقدام والصدق والوفاء في مقابل الذئب الذي يحمل معاني سلبية منها التوحش والمكر، وهو بذلك يقابل بين كافور وغيره، بين صفات كافور

(١) يُنظر: السابق، ص٣٢١.

(٢) السابق، ص٢٠٤

وغيره؛ ليجعل من صورته ذات براعة مميزة في ترجيح كفة كافور، وإعلاء شأنه وقدره، وذلك من خلال استثمار التقابل بشتىٰ صوره علىٰ المستوىٰ المعجمي الذي تحمله الألفاظ أو المستوىٰ الإيحائي الرمزي الذي تستدعيه، أو من خلال التصور الذي يرسمه وإيحاءاته المتنوعة التي تتلاقي بشكل أفقي تقابلي علىٰ مستوىٰ البيت الواحد.

وفي قوله:

**لَولا العُلا لَم تَجُب بي ما أَجوبُ بِها وَجناءُ حَرفٌ وَلا جَرداءُ قَيدودُ**

**وَكانَ أَطيَبَ مِن سَيفي مُضاجَعَةً أَشباهُ رَونَقِهِ الغيدُ الأَمالِيدُ**[1]

إنَّ الغيد: جمع غيداء، وهي المتثنية ليناً. والأماليد: الناعمات المستويات القامات: غلام أملود وجارية أملودة: والأملود في الأصل: الغصن الناعم. والشاعر هنا يقول إنَّه: لولا طلب العلا لما اخترت مضاجعة السيف وعدلت عن النساء الحسان اللواتي يشبهن رونق السيف في بياض بشرتهن ونقائها، وقوله: مضاجعة: يروي معانقة، وهو تمييز[2].

إنَّ الشاعر في البيت الثاني يقدم استعارة جميلة خارجة عن مألوف التصوير والتوقع، فالمضاجعة هنا التي ترتبط بعلاقة بين رجل وامرأة تتحول عند الشاعر أو من يمدحه وهو كافور لتتحول إلىٰ مضاجعة السيف، وهنا يبرز الشاعر رمزية العلاقة بينه وبين سيفه الذي يبدو أنَّه لا يفارقه أبداً، وأنَّه شجاع، كثير المعارك، والانتصارات، حتىٰ إنَّه بات يضاجع السيف مستغنياً عن كل إغراء الحسناوات الجميلات.

وبذلك فالصورة التي يرسمها الشاعر لمدح كافور تنبني علىٰ فكرة التقابل ما بين ملذات الحياة ومغرياتها إلىٰ الترفع والنبل وشجاعة وإقداماً، وما بين المجون والزهد، ما بين السيرة الطيبة وما يقابلها، وهنا تتأسس جمالية هذه الصورة، وتظهر دلالات بأبهىٰ

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٣٣٥.

(٢) يُنظر: السابق، ص٥٤٠.

تصوير لها حينما يبرز الوجه الآخر المقابل في الحياة الذي استغنىٰ عنه الشاعر أو كافور من أجل أن يحصد هذه السيرة من الشجاعة والبطولة التي يدعيها المتنبي.

في قوله:

**أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصّبحِ يُغْرِي بِي**[1]

يقول البرقوقي في شرحه هذا البيت، إن المتنبي جمع في هذا البيت بين خمس مطابقات: الزيارة والانثناء، والسواد والبياض، والليل والصبح، والشفاعة والإغراء، ولي وبي، وأنثني؛ أي أعود، وأغراه به: ضراه به وحضه عليه. يقول: أزورهم والليل لي شفيع؛ لأنَّه يسترني عنهم، وأنصرف وكأنَّ الصبح يغري بي، إذ يشهرني ويدلهم علىٰ مكاني، وهذا البيت – كما ترىٰ– من معجزات[2]. المتنبي في استثماره للطاقات الكامنة في التقابلات وما تبرزه من قيم وجماليات بحضورها علىٰ جانبي أفقي تقابلي في النص الشعري.

إذ تؤكد التقابلات بحضورها المعنىٰ، وتثري دلالات غيرها الذي هو أفضل، فتعطيه معاني زيادة عن حدوده لتتضح الدلالات في النهاية في شكل بديع بارع لم يكن الشاعر ليصل إليه إلا بتوظيفه لهذه الإمكانات القوية حيث تظهر كل مفردة ومعنىٰ دلالة مقابلها في أبهىٰ صوره، فتظهر في شكل مقارن لا يخرج إلا بسيطرة وإعلاء واحدة علىٰ الثانية.

في قوله:

**فَمَا الحَدَاثَةُ مِن حِلْمٍ بِمَانِعَةٍ قَد يُوجَدُ الحِلمُ فِي الشبّانِ والشيب**[3]

البيت السابق كله يحمل صورة (كناية) تشير إلىٰ دوام الحلم حتىٰ وقت الشيب، أي أن الزمن لا يؤثر بالطباع والأخلاق ونبلها وغير ذلك، فيبقىٰ الإنسان علىٰ ما جبل

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٨٣.

(٢) يُنظر: السابق، ص٢٩٤.

(٣) يُنظر: السابق، ص١٨٥.

عليه وما طبع به، ولا يقف الزمن حائلاً أمام هذه الديمومة أبداً.

والشاعر يستثمر التقابل في إثراء هذه الدلالة فلا يأتي بمفردة الزمن في البيت بصورة مباشرة صريحة؛ بل يستحضر مفردتين تمثلان الزمن في أوجه حيث يظهر الصراع القائم بين (الشباب) و(الشيب) هذا الصراع الأزلي الذي يشكل بؤرة التقابل والمعنىٰ في الوقت ذاته في النص هو من يعطي الصورة دلالتها الكبرىٰ لتشير لنا إلىٰ تحدي الزمن، هذا الصراع بين هذه الثنائية الضدية هو الزمن في أعمق صوره الذي يحمل الكناية لتتجلىٰ بأوج معانيها.

وفي قول المتنبي:

تَفضَحُ الشّمسَ كلّما ذرّتِ الشم ... سُ بشَمْسٍ مُنيرَةٍ سَوْداءِ

إنَّ في ثَوْبِكَ الذي المَجْدُ فيهِ ... لَضِيَاءً يُزْري بكُلّ ضِيَاءِ[1]

يورد البرقوقي في شرح البيتين السابقين: ذرت الشمس: بدت أول طلوعها. قال الواحدي: يريد أنَّه في سواده مشرق، فهو بإشراقه في سواده يفضح الشمس، ويجوز أن يريد شهرته وأنَّه أشهر من الشمس ذكرًا، أو يريد، نقاءه من العيوب، ويقال للمشهور: منير وللنقي من العيوب منير، ويدل علىٰ صحة ما ذكر البيت التالي. أخبر أنَّه أراد بإنارته ضياء المجد، وضياؤه شهرته ونقاؤه مما يعاب به، وأن ذلك الضياء أتم من كل ضياء، فهو يزري؛ أي يستهين بكل ضياء[2].

إنَّ البيتين السابقين كناية عن عظم كافور، وعلو شأنه ورفعة مقامه ومجده وكريم خلقه، وهذا التصوير وإن كان في أساسه -كما أشرنا كثيراً في الفصل السابق- يشكل قمة التقابل الضدي بين ما يكنه الشاعر في قلبه تجاه كافور وما يظهره من مدح في كافورياته، فهو يبطن عكس ما يظهر من مدح، ويجاهر بذلك علانية حتىٰ في بعض أبيات كافورياته.

---

(١) السابق، ص١٠٧.

(٢) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص١٥٠.

وهذا التقابل الضدي يشكل من عمق داخل الشاعر ليتبدىٰ في شعره من خلال هذه التناقضات التي قد تحمل في نظمها هذه الثنائية المخاتلة وكأنَّ الشاعر يسعىٰ إليها سعياً لتمتزج الحقيقة (وهي ما يبطنه) بالرياء والكذب (الذي يظهره في شعره هذا) أي هذا الصراع بين ثنائية المدح والهجاء.

في البيتين السابقين يرتكز الشاعر علىٰ هذه الثنائية، يمدح كافور مشبهاً الشمس (في استعارة مكنية) بإنسان يُفضح علىٰ يد كافور وهذا لشدة وهجه ونوره الذي يجعل الشمس باهتة إلىٰ جواره، فظهر (منيرة/ الشمس) في مقابل (سوداء/ كافور)، ويستمر بتمرير هذه الدلالات في البيت الثاني فيصبح كافور ضياء يرزي بكل ضياء، أي لا يعادل ضياء أي ضياء.

من هنا يتشكل هذا التقابل في شكل صراع، فكافور شمس وضياء يفوق أي شمس وضياء يأتي مقابله، ليس ذلك وحسب؛ بل إنَّه يرزيهما ويقلل من قيمتهما، فلا يعود لأي شيء منهم قيمة أمامه، وهنا تبرز قيمة الصورة في شكلها الأكثر براعة وإبداعية، ففي مقابل التقابل أو الصراع أو الوجه الآخر يصبح مدحه أعمق وأكثر تأثيراً ودلالة، فهو لا يخفي ولا ينكر الصفات لغيره لكنها عند كافور مغايرة، فلا يقارن أحد به.

وفي قوله:

**أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ**[1]

يجعل الشاعر في البيت السابق من الشوق وكأنَّه رجل قوي وبينهما صراع مستميت من أجل المحبوبة (استعارة مكنية)، ويغالبه الشاعر طويلاً لكن الغلبة من صالح الشوق الذي يتبدىٰ قوياً شديداً فلا يقوىٰ الشاعر علىٰ مغالبته، وكأنَّه فقد صبره، وهذا كناية عن شدة حالة الشوق والولع اللذان أصاباه إثر بعد المحبوبة.

وهذا الصراع يتأتّىٰ في الشطر الأول من البيت، أما في الشطر الثاني فتظهر صورة

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٨٩.

مقابلة للأولىٰ، وضدية فيما تحمله من ألفاظ، فالشوق ناجم من الهجر، فإذا كان هناك وصل سيكون الأمر أعجب، وهنا تظهر مفردة الهجر في مقابل الوصل وأغالب في مقابل أغلب، والشوق وهو حصيلة هذا كله يرتفع ليبرز عمق حب الشاعر لمحبوبته وشدة اشتياقه لها.

وفي قوله:

**أمَا تَغْلَطُ الأيّامُ فيّ بأنْ أرَى بَغيضاً تُنَائي أوْ حَبيباً تُقَرّبُ**[1]

تنائي تفاعل، من النأي، وهو البعد، يقال نأىٰ وأنأيته علىٰ أفعل، ولكنه نقله إلىٰ فاعل، كما يقال أبعدته وباعدته، وروىٰ الواحدي تنأىٰ بالتشديد، يقول: إنَّ الدهر مولع بتقريب من أبغضه وإبعاد من أحبه، أفلا يغلط مرة فيبعد البغيض ويدني الحبيب؟ وجعل ذلك غلطًا من الدهر؛ لأنه خلاف ما يأتي به الدهر[2].

يشبه الشاعر الأيام في البيت السابق وكأنها إنسان تأتي له بمن تبغضه نفسه فيما تبعد عنه أحبته، هذا الصراع الذي يبرزه الشاعر في علاقته مع الزمن أو الدهر أو الحياة، وفي تقابل الحياة ما بين البغض والمحبة، والتنائي والتقرب، وما ينتج عن ذلك من مشاعر ومنغصات تجعل الفجوة بينه وما بين الدهر تزداد فالأيام تغلظ إذ تقابله بغير ما يتمنىٰ ويحب.

وبهذا يتبين أن الشاعر رسم صورته في البيت السابق (الاستعارة) بشكل فريد من خلال جدلية الزمن وما يتركه في حياتنا من تناقضات لا تتوافق مع ما نتمنىٰ ونريد.

قوله:

**تَزيدُ عَطَاياهُ علىٰ اللّبْثِ كَثْرَةً وَتَلْبَثُ أمْوَاهُ السّحابِ فَتَنْضُبُ**[3]

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٨٩.

(٢) يُنظر: السابق، ص٣٠٢.

(٣) السابق، ص١٩٢.

جاء في شرح هذا البيت الشعري عند البرقوقي قوله، يقول: إنَّ جوده أفضل من جود السحاب؛ لأنَّ عطاياه إذا مكثت عندك لم تنضب لأنَّه يعطي الجزيل الذي لا ينفد، أو لأنَّه يوالي هباته ويمدها بغيرها. أم ماء السحاب فهو إذا مكث في الأرض وأقام حينًا، نضب وذهب في الأرض وجف مكانه، وقوله علىٰ اللبث؛ أي مع اللبث: حال من عطاياه؛ واللبث: المكث، ونضب الماء: ذهب في الأرض[1].

فالشاعر هنا يُبرز التقابل بين صورتين؛ صورة اللبث أو المكث والبقاء ودوام الحال، في مقابل النضب والجفاف والانتهاء، أي بين الحياة والموت، وهذه التقابلات قائمة -أساسًا- علىٰ فكرة تقابل مركزية هي المدح والهجاء، وفي سبيلها تبرز المتقابلات لتندرج تحت هاتين النواتين من الدلالات بشكل تقابلي أفقي علىٰ مستوىٰ البيت الواحد، وبشكل عمودي أو رأسي علىٰ مستوىٰ القصيدة كاملة، تندرج كل الدلالات السلبية تحت الهجاء وما يقابلها يندرج تحت المدح، وكل واحدة تصارع الأخرىٰ لتبرز أحقيتها في النص، فتبرز من خلال هذه الفعلية التقابلية.

إنَّ البيت السابق بمُجْمله كناية عن هذا المدح الذي ينظمه المتنبي في مدح كافور، فيظهر جزيل العطايا حتىٰ إنَّها لا تنضب ولا تقل ولا تنفذ؛ بل إنَّ جوده وعطاياه أفضل وأكثر من ما تهبه السحب من خير التي علىٰ جمالها وعظم ما تجزله من خير تبدو في مقابل عطايا كافور هباءً منثوراً، لتظهر الصورة في النهاية بأقصىٰ إمكاناتها الدلالية والجمالية.

وفي قوله:

**وَلا عِفّـــةٌ في سَـــيْفِهِ وَسِـــنَانِهِ وَلَكِنّهَـا في الكَـفّ وَالطَّـرْفِ وَالفَـمِ**

**ومـــا كـــلُّ هـــاوٍ للجميـــلِ بِفاعِـــلٍ ولا كُـــلُّ فعّـــالٍ لـــهُ بمُـــتمّ[2]**

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص٣٠٦.

(٢) السابق، ص٤٠٥.

شرح البيتين: يقول: ليس بعفيف السيف والرمح، فإنَّه إذا شهد الحرب قتل الأقران لم يتعفف عن دمائهم، وإنما عفته في كفه؛ لا يأخذ من مال أحد شيئًا، وفي فرجه لا يقرب الزنا، وفي فمه؛ فهو يمسك لسانه عن كل ما لا يحل ولا يأكل إلا من حل. وليس كل من أحب الأمر الجميل يصنعه ولا كل من يصنعه يتممه[1]. أي أن البيتين (كناية) فهما يشيران إلىٰ كثرة ما أراق من الدماء بسيفه، وفي هذا دلالة علىٰ فروسيته وشجاعته.

وفي البيت الأول أيضاً استعارة مكنية شبه السيف بالمرأة أو الفتاة التي تمتلك غفة وهي هنا قد فقدتها كثيراً وقد يتبدا مع شرح هذا التحليل يأن الشاعر لم يوفق في هذا الاختيار من التشبيه

لكنه المراد من ذلك قديشفع له فهو يقصد أن يحمل السيف قيمة كبيرة تتبدىٰ مع فكرة الطهارة أوالعفة وإن كان عكس ذلك فارتباط الكلمة تعكس عليه هالة من الطهر والجمال.

وعلىٰ عادة المتنبي في مدحه يتبين أنه من بعد أن وهب لكافور الصفات والأخلاق العليا وأخذ ينهال عليه بالثناء يعمد إلىٰ إسقاط هذه الصفات والأمور عن غيره فيأتي البيت الثاني لإتمام هذا التقابل الدلالي في ضوء المعنىٰ والألفاظ فلا تتأتىٰ هذه الصفات لأي أحد بل لكافور، فلا يعني أن هاوي الجميل سيفعله ولا كل من سيفعله سينفذه كما كافور علىٰ أصله.

قوله:

**فِـدىً لأبـي المِسْـكِ الكِـرامُ فإنّهَـا سَـوَابِقُ خَيْـلٍ يَهْتَـدينَ بـأدْهَم**[2]

في البيت تجريد وقد دخلت الباء علىٰ المُنتزَع في قوله: (بأدْهَمِ) وهنا يُقصد فيه تشبيه الشيء بغيره، حيث جعله كأدهم يتقدم تلك السوابق وهن يجرين علىٰ أثره، وهو

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص٤٠٥.

(٢) يُنظر: السابق نفسه.

يعني بذلك أنه إمام الكرام وسابقهم. والباء هنا للسببية، والمعنىٰ أن تلك السوابق يَهْتَدينَ بسبب أدْهَمِ، وقد بيَّن الإمام عبد القاهر الجرجاني أنَّ مثل هذه الأقوال من قبيل التشبيه حيث جعل الكرام كخيل سوابق، وجعله كأدهم يتقدم تلك السوابق وهن يجرين علىٰ أثره، وهو يعني بذلك أنَّه إمام الكرام وسابقهم[1].

من خلال التوضيح للبيت السابق يتبين أنَّ الشاعر في رسمه لهذه الصورة اعتمد علىٰ مقارنة كافور بغيره، أي جعلهم معه في موضع تقابلي ليبرز ما يمتلكه كل واحد منهم، فما كان إلا أنَّه (الأدهم) الشجاع المميز عنهم فهم (خيول) عادية وهو من يقودهم ويهديهم إلىٰ طريقهم، فكان هذا الأدهم بصوته المفرد في مقابل جمع الخيول الأقوىٰ ليكون المدح هنا أرفع، والصورة الجمالية التي رسمها الشاعر تكون أقوىٰ وأكثر براعة في جعل غرضها إبداعيـًا.

قوله:

**ألا كُلُّ مَاشِيَةِ الخَيْزَلَى فِدَى كُلِّ ماشِيَةِ الهَيْذَبَى**[2]

نوع من الكناية يريد أن يقول إنَّه ليس من شعراء التشبب بالنساء؛ بل هو من أهل السفر وهواة الخيل، إذ ينتقل من مشية النساء البطيئة المتأنية (الخيذلىٰ) إلىٰ مشية الخيل القوية السريعة (الهيذبىٰ).

فقد جاء في شرح البيت قوله: إنَّ الخيزلىٰ: مشية للنساء فيها استرخاء وتثاقل وتفكك، حوارية؛ يريد الشديدة البياض النقية، ومرجحنة؛ يريد سمينة ثقيلة فإذا مشت تفيأت في مشيتها، ورخوة اليد؛ أي مرسلتها، والهيذبىٰ: ضرب من مشي الخيل فيه جد وسرعة، من قولهم أهذب الظليم إذا أسرع. يقول: فدت كل امرأة تمشي الخيزلي كل فرس تمشي الهيذبىٰ: يريد أنَّه ليس من أهل الغزل والعشق والتشبب بالنساء وإنما هو من

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص١٠٤.

(٢) السابق نفسه.

أهل السفر، ومن ثم كان مولعًا بالخيل[1].

والشاعر هنا يقابل ما بين الخيل والنساء الجميلات، أي بين دلالات الفروسية وخلافها من الدلالات، وهو لا يقبل علىٰ نفسه بأن يكون من شعراء الغزل والمجون والتشبب بالنساء، ويأبّىٰ أن يكون ممن يعرف بملاحقة النساء، ولا يرضىٰ إلا بحياة الفروسية والإقدام والشجاعة وأن يتحلىٰ بأرقىٰ الصفات وأرفعها قيمة ومكانة.

والشاعر هنا يقدم لنا الصورتين في شكل تقابلي يعلي من خلاله من قيمة اختياره، ويرفع من شأنه بجمالية عالية ونظم مميز ثري بالدلالات المغايرة، فهو لم يأتي بالمعنىٰ ببساطة؛ بل قدم الصورتين ليوضح قيمة اختياره ومكانته.

ويستكمل الشاعر الفكرة ذاتها بنفس الصور التقابلية في البيت الثاني،فيقول:

**وَكُلِّ نَجَاةٍ بُجَاوِيَّةٍ خَنُوفٍ وَمَا بِيَ حُسنُ المِشَى**[2]

يستمر الشاعر بتأكيد فكرته في البيت الأول فيتحول إلىٰ تخصيص وصفه علىٰ الخيل وحدها فـ(النجاة) هي الناقة السريعة، و(خنوف) أيضًا صفة للخيل. والنجاة: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها، قالوا: ولا يوصف بذلك البعير، وبجاوية: منسوبة إلىٰ بجاوة وهي أرض بالنوبة تعرف نوقها بالسرعة، وقيل: قبيلة من البربر تنسب إليها هذه النوق، والخنوف من الإبل اللينة اليدين في السير والمشي جمع مشية كسدرة وسدر، وبذلك فالشاعر يقول: لا أنظر إلىٰ حسن مشي النساء وما بي شهوة إلىٰ ذلك، وإنما نزاعي وميلي إلىٰ كل ناقة خفيفة المشي، أو تقول: إنَّ قوله: " وما بي حسن المشي" كالاستدراك علىٰ قوله: (خنوف )أي لست أصفها بالخنف استحسانًا لمشيها؛ لأنَّي لست أنظر إلىٰ حسن المشي، ولكني أستعين بها علىٰ نيل الرغائب[3].

---

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص١٥١.

(٢) السابق، ص١٠٤.

(٣) يُنظر: السابق، ص١٥٢.

أي أنَّ الشاعر في أبياته يبني تصوره ودلالاته علىٰ هذا التقابل ما بين الصور التي تنتصر لطرف علىٰ الآخر، وهو سياق يتبعه المتنبي في كل من مدح وهجائه لكافور.

وفي البيت الثالث يستكمل فكرته أيضاً، يقول:

**وَلَكِنَّهُنَّ حِبَالُ الحَيَاةِ وَكَيدُ العُداةِ وَمَيْطُ الأذَى**[1]

فكأنَّه هنا يؤكد أنَّه لا يعنيه مشي أيهما أو كلاهما -النساء أو الخيل أو الإبل- فما يعنيه هو أنَّ الإبل هي من تمثل (حبال الحياة) فهي كيد للأعداء أي يقصد المعارك والحروب، وميط للأذىٰ أي دفع المهالك والأذىٰ عن النفس[2].

فالأبيات الثلاثة عبارة عن صورة متكاملة لفكرة الشاعر، حيث يقابل بين الحياة بملذاتها المتمثلة بالنساء الجميلات اللواتي هنّ مغريات الحياة ولكنها حياة لا تبعث علىٰ الشرف ولا تمثل الحياة الحقيقية الكريمة التي يبتغيها، وهذا في مقابل الموت بأبرز صوره الذي يمثل الحياة الشريفة الحقيقية التي تتبدىٰ بالخيول، أي بالفروسية والإقدام والشجاعة والترفع عن الدنيا وما فيها من أجل العيش بكرامة وبشرف ورفعة بالانتصار علىٰ مهالك الحياة وأعدائها.

يقول:

**وَمَنْ يَكُ قَلْبٌ كَقَلْبي لَهُ يَشُقُّ إلى العِزِّ قَلْبَ التَّوَى**[3]

التوىٰ أي الهلاك، هنا يريد أنَّ قلبه يشق الهلاك ويمضي به إلىٰ العزيمة، وهذا كناية عن شدة ما يحمله في قلبه من إصرار وقوة وشجاعة وعزيمة.

وقد جاء في شرح البيت أنَّ: التوىٰ الهلاك وأصله هلاك المال يقال: توىٰ ماله إذا هلك، واستعار للتوىٰ قلبًا؛ ليقابل بين قلبه وقلب التوىٰ، يقول: ومن له قلب كقلبي

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٥.

(٢) يُنظر: السابق، ص١٠٧.

(٣) السابق ص١٠٧

في الإقدام ومضاء العزيمة يشق قلب الهلاك، ويخوض شدائده حتىٰ يصل إلىٰ العز[1].

وفي التقابل الذي يريده الشاعر أي بين قلبه وبين الهلاك يريد أن يبرز حجم التناقض بينهما، فقلبه يمثل الوجه المخالف تماماً للهلاك وذلك بما يحمله هذا القلب من شجاعة وقوة وعزيمة قادرة علىٰ الفتك بالهلاك وجعله شيئاً لا أهمية له، فلا يهابه ولا يؤرقه ذكره أبداً. هذا الصراع الذي يتشكل عند الشاعر في شكل ثنائيات ضدية تؤدي "إلىٰ صراع ينتهي إما إلىٰ اتساق وتوافق أو انتصار أحد الطرفين وهزيمة الآخر"[2].

ومما يقوله في كافورياته التي قيلت في هجاء كافور، جاء:

**لَقَد كُنتُ أَحسِبُ قَبلَ الخَصِيِّ أَنَّ الرُؤوسَ مَقَرُّ النُهى**

**فَلَمّا نَظَرتُ إِلى عَقلِهِ رَأَيتُ النُهى كُلَّها في الخُصى**[3]

هذان البيتان يحملان هجاءً شديد الوقع علىٰ (كافور) لا مادحاً إياه، فهو يقول إنَّه قبل رؤيته له كان يعتقد بأنَّ العقول وهي (النهىٰ) محلها الرؤوس ولكنه لما رآه عرف أنَّ مكانها الخصي لا الرؤوس، وهذا كناية عن شدة حمق كافور وغبائه.

فالشاعر في البيتين السابقين وفي سياق هجاءه -كما في مدحه- يقابل ما بين صورتين، صورة تماثل اعتقاده بأنَّ العقول محل النهىٰ وهذا قبل معرفته لكافور الذي أشار إليه بقوله (الخصي) وهذا كناية عن هجاء شديد له بأنَّه لا يمت للرجولة بصلة، أما الصورة الثانية فهي لما وجده بعد رؤيته لكافور ومعرفته وهي أنَّ النهىٰ كلها محلها الخصي وفي هذا هجاء وقذع شديد جداً له ولعقله وكل أخلاقه وتصرفاته.

والشاعر يبرز شدة الهجاء ووقعه من خلال هذا التقابل ما بين الصورتين، عن تصوره ما قبل كافور وتصوره بعده، فالتقابل ما بين هاتين الصورتين هو ما جعل الهجاء

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص١٥٥.

(٢) يُنظر: السابق، ص١٥٥.

(٣) السابق، ص١٠٨.

يتبدّىٰ في هذا التصور الشديد المعنىٰ والأثر والدلالة السلبية العميقة.

وفي قوله:

**وَقَدْ ضَلّ قَوْمٌ بأصْنَامِهِمْ فأمّا بِزِقّ رِيَاحٍ فَلا**
**وَتِلكَ صُمُوتٌ وَذا نَاطِقٌ إذا حَرَّكُوهُ فَسا أَو هَذى**
**وَمَنْ جَهِلَتْ نَفْسُهُ قَدْرَهُ رَأى غَيْرُهُ مِنْهُ مَا لا يَرَى**[1]

(زق ريح) كناية عن كافور، فهو عنده الزق الأسود. الشاعر يقول في الأبيات متعجباً إنَّ الناس عبدت الأصنام قديماً عن جهل منها لاعتقادهم بنفعها، ولكن انقيادهم لكافور الذي لا نفعاً ولا ضراً ولا غنىً أبداً يُرجىٰ منه لماذا؟!

والشاعر في سبيل هذا التعجب يبرز هذا النقيض بين ما يرجىٰ وما لا ينفع ولا يرجىٰ، ومن هذا التقابل الفج، يستنكر الانقياد إلىٰ كافور هاجياً إياه، ومن ينقاد إليه.

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٨-١٠٩.

# المبحث الثاني

## التقابل على مستوى الصورة الكلية

يذكر الدكتور محمد مطلوب أنَّه "تأتي التقابلات علىٰ مستويات متعددة، حيث تتداخل الحدود بين التقابلات أحيانًا، والمتخالفات أحيانـًا أخرىٰ، وقد يدخل التقابل شكلاً تحولياً، وقد يصير إلىٰ أشكال ثلاثية ورباعية، كما يأتي علىٰ شكل مواقف تحيل التقابل إلىٰ صورة درامية، وهنا يصبح بناء كليا يعكس إدراك الشاعر لحقائق عالمه"(١). وعلىٰ مستوىٰ الصورة فإنَّ هذه الدرامية تتحقق من خلال ذلك النوع الذي يعرف بالصورة الكلية التي تمتلك

إنَّ التقابل علىٰ مستوىٰ الصورة يتساوق مع حركة الصورة ونسجها ونظمها في شعر المتنبي "تلك الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته"(٢). ويظهر ذلك في الصورة الكلية بدقة أشد وأجمل منها عن نظيرتها الجزئية، فالكلية التي -غالبـًا- ما تضم بين بنائها أكثر من صورة جزئية، تتلاعب أيضـًا بدرامية الحياة وجماليتها مستثمرة معالمها، من لون وصوت ورائحة وحركة وغيرها، فتصبح الصورة في حدودها وكأنَّها عالم بأسره، مشهد مقتطع من الحقيقة، ومن أمثلة ذلك عند المتنبي في كافورياته كثير، ومنه في قوله:

**وَفي الجسْمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بشَيْبِهِ وَلَوْ أنّ مَا في الوَجْهِ منهُ حِرَابُ**

(١) محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، القاهرة-مصر، ١٩٩٥، ص١٤٨.

(٢) سعد أبو الرضا :في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية،،منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م، ص٤٢.

لهَــا ظُفُــرٌ إنْ كَــلّ ظُفْــرٌ أُعِــدُّهُ وَنَــابٌ إذا لم يَبْــقَ في الفَــمِ نَــابُ
يُغَيِّــرُ مِــني الــدّهرُ مــا شَــاءَ غَيرَهَــا وَأبْلُــغُ أقصَــى العُمــرِ وَهــيَ كَعَــابُ[1]

يرسم الشاعر في الأبيات الثلاثة السابقة صورة كلية كاملة متكاملة تحتوي علىٰ جلّ معالم الحياة من صوت وحركة ولون لتبرز جميعها فكرة الشاعر التي تتأسس علىٰ ثنائية التقابل ما بين (الشباب والشيب)، معالم الشيب التي باتت تظهر بشكل واضح علىٰ الشاعر، جسمه، شعره، أسنانه وغيرها من الأمور، فيما قلبه وروحه يتحدىٰ كل ذلك ويضج بالشباب، فينتصر الشباب بكل ما يستدعيه من دلالات في مقابل الشيب وصورته ومعالمه.

تتحدد معالم الصوت في: (نفسٌ) أي ما يعادل الحياة.

معالم اللون (الشيب/ الناب)

الحركة: متمثلة في ألفاظ (الهمة/ يغير/ أبلغ) وفي (الزمن/ الدهر) بمضي العمر.

في قوله:

وَمَــا العِشْــقُ إلاّ غِــرّةٌ وَطَمَاعَــةٌ يُعَــرّضُ قَلْــبٌ نَفْسَــهُ فَيُصَــابُ
وَغَــيرُ فُــؤادي للغَــوَاني رَمِيّــةٌ وَغَــيرُ بَنَــاني للزّجَــاجِ رِكَــابُ
تَرَكْنَــا لأطْــرَافِ القَنَــا كُــلَّ شَــهْوَةٍ فَلَــيْسَ لَنَــا إلاّ بِهِــنّ لِعَــابُ
نُصَــرّفُهُ للطّعْــنِ فَــوْقَ حَــوَادِرٍ قَــدِ انْقَصَــفَتْ فِــيهِنّ منــهُ كِعَــابُ[2]

تتحدد في الأبيات السابقة جميع معالم التصوير والصورة بشكل درامي، وتتحدد معالمه من خلال كل من الصوت والحركة واللون، وتتبدىٰ في كل من:

الصوت: (اللعاب/ الزجاج/ انقصفت).

الحركة: (اللعاب/ تركنا/ لعاب/ نصرفه).

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٩٨.

(٢) السابق، ص١٩٩.

اللون: (الزجاج/ أطراف القنا/ الطعن).

وتمتزج هذه المعالم مع بعضها بعضاً، فالصوت يرتبط بالحركة أيّما ارتباط، فكل من الحركة ينتج منها صوت أساساً، كما أنَّ بعض الحركة تنتج معالم اللون، فالطعن كفعل يتبع نزول الدماء فيظهر لونه الأحمر في النهاية، فيما تظهر معالم الضدية والتقابل مشوبة بمشاعر الشاعر الذي يُحاول أن يثبت لنفسه هذه الصفات.

إنَّ الشاعر يصور من خلال الصراع الذي تموج به نفسه المشتاقة التي يواجهها من أجل الوصول إلىٰ الصفات العليا، فهو يعف عن النساء وعن شرب الخمر، ويترك كل هذه الشهوات ويترفع عنها من أجل المقابل الآخر وهو (الرماح) كناية عن الفروسية والشجاعة، وهو يرصد هاتين الصورتين المتناقضتين في سبيل بيان شدة الثانية التي يبرزها، ومن أجل تأكيد أنَّه ترفع عن واحدة بصعوبة شديدة، مستغنياً عمّا فيها من دلالات وفوائد وجماليات وشهوات من أجل رؤيته التي ينتصر فيها لنفسه معلياً شأنها من أجل حياة كريمة شريفة.

وفي قوله:

**وَبَحْرُ أبي المِسْكِ الخِضَمُّ الذي لَهُ ... و عَلى كُلّ بَحْرٍ زَخْرَةٌ وَعُبابُ**

**تَجَاوَزَ قَدْرَ المَدْحِ حتى كأنّهُ ... بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ**

**وَغالَبَهُ الأعْداءُ ثُمّ عَنَوْا لَهُ ... كَمَا غَالَبَتْ بيضَ السّيوفِ رِقابُ**

**وَأكْثَرُ مَا تَلْقَى أبَا المِسْكِ بِذْلَةً ... إذا لم تَصُنْ إلاّ الحَديدَ ثِيَابُ**

**وَأوْسَعُ ما تَلقاهُ صَدْراً وَخَلْفَهُ ... رِمَاءٌ وَطَعْنٌ وَالأمَامَ ضِرَابُ**

**وَأنْفَذُ ما تَلْقَاهُ حُكْماً إذا قَضَى ... قَضَاءً مُلُوكُ الأرْضِ مِنه غِضَابُ**

**يَقُودُ إلَيْهِ طاعَةَ النّاسِ فَضْلُهُ ... وَلَوْ لم يَقُدْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ**[1]

جاء في شرح هذه الأبيات: والخضم: الكثير الماء، وزخر البحر: طمىٰ وامتد،

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٠.

والعباب: كثرة الموج وارتفاعه، فأبو المسك الخضم بحر يربو علىٰ كل بحر جودًا وعطاء، أي وخير بحر أبو المسك، وحاول الأعداء غلابه، ثم عجزوا عن غلبته فخضعوا له وانقادوا كالرقاب إذا غالبت السيوف آضت مغلوبة، وأكثر ما تلقاه مبتذلًا نفسه لم يحصنها بالدرع حين لا يصون الأبدان شيء من الثياب إلا الحديد، أي إبان اشتداد الوغىٰ وتكاثر الجيش عليه، يعني أنَّه لشجاعته وإقدامه لا يتوقىٰ الحرب بالدرع والحديد. وأكثر ما يلقىٰ هذا الممدوح في الحرب باذلًا نفسه لم يحصنها بدرع كما تفعل الأبطال، وذلك لشجاعته وإقدامه، ومن ثم لا يتوقىٰ الحرب بالدرع وأوسع ما يكون صدرًا إذا حمي الوطيس، وأحاط به العدو من كل جانب، وكان خلفه الرماء والطعن، وأمامه الضراب إذا أراد أمرًا لا يرضىٰ به سائر الملوك فذلك الأمر أنفذ أحكامه؛ لأنَّهم لا يقدرون علىٰ خلافه، وقد استقادوا له، أي أعطوه مقادتهم، فمهما أبرم أمرًا نفذ وإنَّ غاضبهم فيه[1].

وتظهر المقابلات في الأبيات السابقة بشكل أساسي كركيزة ترتكز عليها الصور والأفكار، فلا تبرز صفة أو حالة إلا في مقابل ضدها الذي يؤكدها ويبرز معناها، فضلاً عن أنَّه يثريها بشكل يؤكدها للممدوح بصورة عميقة لا خلاف فيها، وتظهر التقابلات في نواة كل من الألفاظ والأفكار والمعاني التالية:

زخرة × عباب

المدح/ يثنىٰ × يُعاب

يغالب × عنوا

يقود × لم يقدها

نائل × عقاب

فيما تتبدىٰ الصورة الكلية من خلال انتظام كل ذلك في المشهد الدرامي للصور

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص٢٠١

لينطق المشهد بالحركة والصوت ويتشكل في أبهىٰ حلته من خلال اللون الذي يصبغ الحدث بالألوان التي تضفي علىٰ الصور بعداً حقيقاً ملموساً ومرئياً يعزز كل ما فيها من دلالات، وتبرز هذه المعالم في الأبيات السابقة علىٰ النحو التالي:

الصوت: الخضم/ عباب/ بحر/ بيض السيوف/ ضراب.

الحركة: بحر/ الخضم/ غالبه/ غالبت/ الطعن/ ضراب / يقود.

اللون: البحر/ الحديد/ الثياب.

إنَّ كل هذه المعالم والعناصر الضرورية لتكوين الصورة الكلية وتشكلها تمثل المشهد الذي يرسمه الشاعر من خلال التقابل بين الألفاظ والصور الكاملة ويتعزز مع هذا النظم من الكلام غرض الشاعر وهو المدح فيظهر بشكل أعمق وأجمل وأكثر تأثيراً وصدقاً.

وفي قوله:

**وقدْ تُحدثُ الأيامُ عندَكَ شيمةً ... وتنْعِمُ الأيامُ وهي يباب**

**ولا مُلكَ إلا أنت والملكُ فضلةٌ ... كأنكَ سيف فيه وهو قراب**

**أرى بقربي منكَ عيناً قريرة ... وإنْ كان قُرباً بالبعاد يُشابُ**

**وهلْ نافِعي أن تُرفع الحجب بيْننا ... ودُون الذي أَمّلتُ منكَ حجابُ**

**أقلُّ سلامي حُبَّ ما خفَّ عنكمُ ... وأسكُتُ كيْما لا يكون جوابُ**

**وفي النفس حاجات وفيكَ فطانةٌ ... سكوتي بيانٌ عندي وخطابُ**

**وما أنا بالباغي على الحبّ رشوةً ... ضعيفٌ هوًى يُبْغي عليه ثوابُ**

**وما شئت إلا أن أدُلَّ عواذلي ... على أنّ رأيي في هواكَ صوابُ**

**وأعلم قوماً خالفوني فشرقوا ... وغربت أنّي قد ظفرتُ وخابوا**

**جرى الخُلف إلا فيك أنك واحدٌ ... وأنك ليثٌ والملوكُ ذئابُ**

**وإنـــكَ إنْ قُويســـتَ صـــحفَ قـــارئٌ ذئابـــاً لم يخطـــئْ فقـــال ذُبـــابُ**

**وإنَّ مـــديحَ النـــاس حَـــقٌّ وباطـــلٌ ومـــدحُكَ لـــيس فيـــه كـــذابُ**[1]

تتضافر في الأبيات السابقة العديد من الثنائيات التقابلية، سواء علىٰ مستوىٰ اللفظ أو الصورة التي تبرزها الكلمات والدلالات التي تشكل هذه الصور، وتتلاقىٰ هذه الصور مع بعضها بعضاً أفقياً في كل بيت من الأبيات، ثم تتقابل عمودياً لترسم الصورة الكلية التي تسير في اتجاه تعزيز غرض المدح فتخرجه بالنهاية في أروع نظم وأجمل سبك، وتأتي التقابلات وفقاً للثنائيات للتالية علىٰ الترتيب:

تنعمر × يباب

سيف × قراب

قربا × بعاد

أسكت × جواب

سكوتي بيان × خطاب

رشوة × ثواب

شرقوا × غربوا

ظفرت × خابوا

الخلف × فيك واحد

ليث × ذئاب

ذئاب × ذباب

حق × باطل

مديح × كذب

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٢-٢٠٣

أما إحداثيات الصوت واللون والحركة التي تبني المشهد أو الصورة الكلية فتتأتّىٰ في الأبيات من خلال كل من:

الصوت: جواب/ خطاب/ سلامي/ رأيي.

الحركة: أرىٰ/ قربا/ بعاد/ سلامي/ ترفع/ ظفرت/ الحيوانات.

اللون: سيف/ ألوان ما ذكره من معالم وحيوانات وغيرها/ وحتىٰ الألوان النفسية التي تنعكس من هذه التقابلات التي تجمع بين الحق والباطل مثلاً فتستدعي الأبيض والأسود، وشرقت وغربت التي تحمل وجوه الدلالة علىٰ الوقت ما بين ضوء وظلام ينعكس علىٰ شحنة الخلاف والصراع الذي نتج منه.

قوله:

**وللنفسِ أخلاقٌ تدل على الفتى ... أكانَ سخاءً ما أتَى أم تساخيا؟**
**أقلَّ اشتياقاً أيها القلب ربَّما ... رأيتُكَ تُصْفي الوُدَّ من ليسَ جازياً**
**خلقتُ ألوفاً لو رحلتَ إلى الصّبا ... لفارقتُ شيبي مُوجَعَ القلبِ باكيا**
**ولكن بالفسطاطِ بحْراً أزرتَه ... حياتي ونُصحي والهوى والقوافيا**
**وَجُرْداً مَدَدْنَا بَينَ آذانِهَا القَنَا ... فَبِتْنَ خِفَافاً يَتّبِعْنَ العَوَالِيَا**
**تَمَاشَى بأيْدٍ كُلّمَا وَافَتِ الصَّفَا ... نَقَشْنَ بِهِ صَدرَ البُزَاةِ حَوَافِيَا**
**وَتَنظُرُ من سُودٍ صَوَادِقَ في الدجى ... يَرَينَ بَعيداتِ الشّخُوصِ كما هِيَا**
**وَتَنْصِبُ للجَرْسِ الخَفِيِّ سَوَامِعاً ... يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضّمِيرِ تَنَادِيَا**
**تُجاذِبُ فُرْسانَ الصّباحِ أعِنّةً ... كأنّ على الأعناقِ منْهَا أفَاعِيَا**
**بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكباً ... بِهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجسْمِ ماشِيَا**
**قَوَاصِدَ كَافُورٍ تَوَارِكَ غَيرِهِ ... وَمَنْ قَصَدَ البَحرَ استَقَلّ السّوَاقِيا**[1]

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥ح٢.

تظهر الثنائيات الضدية والتقابل ما بين الصور والألفاظ بشكل جليّ في الأبيات السابقة لتؤسس للدلالات وغرض الشاعر من المدح الذي يبنيه علىٰ ثنائية المدح في مقابل الهجاء ليبرز من خلال هذا التقابل قيمة المدح بصورته المثلىٰ، وتبرز التقابلات في كل من:

سخاء × تساخيا

الشوق/ الود × ليس جازيا

الصبا × شيبي

مناجاة الضمير × تناديا

فرسان × أفاعيا

الجسم × القلب

راكبا × ماشيا

فيما تبرز معالم الصورة الكلية التي تنسجم داخلها هذه التقابلات التي تبرز في سبك مميز لتصب في مدح كافور وبيان كرمه، وما جاد به علىٰ المتنبي من خير وعطاء نسي معه أنَّه ترك دياره إذ وجد ما يعوضه عن كل ذلك وأكثر، وغيرها من الصفات التي يبتغي من الإتيان بها مع ما يقابلها من لفظ أو صورة ليؤكد هذه الصور ويبرزها في مشهد كامل عنوانه أخلاق كافور وخصائصه وسماته الحميدة لا سيما كرمه وجوده معه، وتتبدىٰ كلها من خلال معالم:

الصوت: باكيا/ آذانها/ بحر/ عباب/ الجرس/ سوامعا/ مناجاة/ تناديا...

الحركة: مددنا/ تجاوز/ يتبعن/ نقشن/ تنظر/ يرين/ تنصب/ يخلن/ تجاذب/ يسير/ راكبا/ ماشيا/ استقل...

اللون: البحر/ يزين/ نقشن/ سود/ الدجىٰ/ الصفا...

إنَّ هذه التقابلات جميعها هي التي تكون الصورة الكلية في النص الذي يتمتع

بوحدة الموضوع فكلها وعلىٰ تنوع مصادرها من حيث الخيال والتعبير إنَّما تتسق مع بعضها البعض كمعادلات موضوعية وعاطفية في سياق مدح كافور في مشهدية ترسم الواقع بألوانه وحركته وأصواته لتبدو معه واقعية صادقة تعبر عن الحقائق، ولا يهمنا هنا ما يخفيه الشاعر وراء ذلك من مشاعر وأحاسيس تنفي الظاهر أو تتبدىٰ في تقابل آخر فهذه الضدية التقابلية هي من تثري النص وتنتجه في هذا الشكل الدرامي المليء بالعواطف والدلالات المتنوعة.

يقول أيضاً:

عَدُوُّكَ مَذْمُومٌ بِكُلّ لِسَانِ ... وَلَوْ كَانَ مِنْ أعدائِكَ القَمَرَانِ
وَللهِ سِرٌّ في عُلاكَ وَإنّمَا ... كَلامُ العِدَى ضَرْبٌ مِنَ الهَذَيَانِ
أتَلْتَمِسُ الأعداءُ بَعدَ الذي رَأتْ ... قِيَامَ دَليلٍ أوْ وُضُوحَ بَيَانِ
رَأتْ كلَّ مَنْ يَنْوِي لكَ الغدرَ يُبتلى ... بغَدْرِ حَيَاةٍ أوْ بغَدْرِ زَمَانِ
بِرَغْمِ شَبيبٍ فَارَقَ السّيفُ كَفَّهُ ... وَكانَا على العِلاّتِ يَصْطَحِبانِ
كأنّ رِقَابَ النّاسِ قالَتْ لسَيْفِهِ ... رَفيقُكَ قَيْسِيٌّ وَأنْتَ يَمَانِ
فإنْ يَكُ إنْساناً مَضَى لسَبيلِهِ ... فإنّ المَنَايَا غَايَةُ الحَيَوَانِ
وَمَا كَانَ إلاّ النّارَ في كُلّ مَوْضِعٍ ... تُثِيرُ غُباراً في مكانِ دُخَانِ
فَنَالَ حَيَاةً يَشْتَهيها عَدُوُّهُ ... وَمَوْتاً يُشَهّي المَوْتَ كلَّ جَبَانِ[1]

إنَّ "جمالية الصّورة الشّعرية لا يُمكن أن تقتصر علىٰ الصّورة الأسلوبية القائمة علىٰ المنافرة الدّلالية كالاستعارة والرمز وغيرهما بل إنّها تتسع لتشمل كثيراً من صور التّشبيه القائمة علىٰ التّباعد والتّضاد"[2] وهذا ما نلمسه حقيقة في شعر المتنبي وفي

(١) شرح ديوان المتنبي ص٤٧٣-٤٧٤

(٢) محمد القاسمي: الصّورة الشّعريّة بين الإبداع والممارسة النقدية، مجلة فكر ونقد، ع٣٧، سبتمبر ٢٠٠٠، ص٣٣.

نصوص كافورياته التي بين أيدي دراستنا التي يعتمد فيها الشاعر علىٰ توظيف كل هذه الجماليات في توليفة متكاملة التي تشكل مشاهد متعددة في نصوصه، بدرامية مميزة، محددة المعالم والزمان والمكان والأبعاد، وفيما يشغل الصراع حيزاً كبيراً من هذه الدرامية ببنائه علىٰ ثنائية ضدية حيناً أو علىٰ التقابلات في صورها المتعددة سواء علىٰ مستوىٰ التركيب أو الدلالة المعجمية للألفاظ أو رمزيتها في سياقها، أو في تقابل الألفاظ والصور والكلمات علىٰ مستوىٰ أفقي أو عمودي في الخطاب.

تقوم الأبيات الشعرية السابقة علىٰ فكرة واحدة تتشكل في شكل تقابل ما بين تصورين أو صورتين أو في شكل ثنائية ضدية ملخصها صراع بين كافور وأعدائه، وتدور هذه الثنائية مبرزة العديد من صفاته التي تتجلىٰ من خلال ثنائيات تقابلية أخرىٰ في صراعه مع الزمن ومع الحياة، وما حوله، حتىٰ وهو في وطيس المعركة، فتتشكل كل من:

كل من حوله عدوه ولو كان (القمران).

السر في مقابل (الكلام).

مضىٰ لسبيله في مقابل (المنايا).

النار وما تنتجه من (غبار ودخان) ورمزية ذلك.

الحياة في مقابل الموت وهي الثنائية التي تتحكم بسير النص ودلالاته.

وينبعث من كل ذلك إحداثيات صوت ولون وحركة تبث في النص هذه الدرامية الخالصة التي تجعل من الأبيات وكما أنَّها سرد قصصي مقطوع من الحياة بكل شفافيتها، فالنار والغبار والسيف هي دلالات تشير إلىٰ اللون، والكلام وقالت وهذه المفردات مبعث الصوت علىٰ جانب ضرب السيف وتثير غبار وغيرها من المفردات، أما الحركة فتتشكل من كل ما سبق ذكره وفي كل مفردات هذا الصراع الذي يتأسس أصلاً علىٰ الحركة بجلّ أبعادها النفسية والحقيقية.

يقول أيضـاً:

وَمـــاذا بِمِصْـــرَ مِـــنَ المُضْـــحِكاتِ ... وَلَكِنّـــــهُ ضَـــــحِكٌ كالبُكَـــــا
وبهَـــا نَبَطـــيٌّ مِـــنَ أهْـــلِ السّـــوَادِ ... يُـــدَرِّسُ أنْسَـــابَ أهْـــلِ الفَـــلا
وَأسْـــــوَدُ مِشْـــــفَرُهُ نِصْـــــفُهُ ... يُقَـــالُ لَـــهُ أنْـــتَ بَـــدْرُ الـــدّجَى
وَشِـــعْرٍ مَـــدَحتُ بـــهِ الكَرْكَـــدَنّ ... بَـــينَ القَـــرِيضِ وَبَـــينَ الرُّقَـــى
فَمَـــا كَـــانَ ذَلِـــكَ مَـــدْحاً لَـــهُ ... وَلَكِنّـــهُ كَـــانَ هَجْـــوَ الـــوَرَى
وَقَـــدْ ضَـــلّ قَـــوْمٌ بأصْـــنَامِهِمْ ... فأمّـــا بِـــزِقّ رِيَـــاحٍ فَـــلا
وَتِلـــكَ صُـــمُوتٌ وَذا نـــاطِقٌ ... إذا حَرَّكـــوهُ فَســـا أَو هَـــذى
وَمَـــنْ جَهِلَـــتْ نَفْسُـــهُ قَـــدْرَهُ ... رَأى غَـــيرُهُ مِنْـــهُ مَـــا لا يَـــرَى[1]

في الأبيات الشعرية السابقة يواصل المتنبي توظيف التقابلات في كافورياته من خلال تموج هذه التقابلات الضدية والمترادفة -التي تأتي بشكل توضيحي للأفكار- مع حركة الثنائية الأساسية التي تطغىٰ علىٰ كافورياته وهي ثنائية المدح في مقابل الهاجاء، ما يخفيه الشاعر وما يضمره في داخله في مقابل ما كان يظهره في نصوصه هذه، وما يمدح به كافور من عظيم الصفات، وجميل المعاني، وشديد الدلالات.

وتبرز هذه التقابلات أو الثنائيات بأشكال متعددة، فليس بالضرورة أن تكون ضدية أو مترادفة، فأحياناً قد تتلاقىٰ بشكل يُكمل بعضها بعضاً؛ لتبرز الفكرة في أعمق تصوراتها وأصدق معانيها، وفي النص تنسجم التقابلات وتتسق وفقاً لجدلية المدح والهجاء، البوح والتستر، وفقاً للتالي:

**المضحكات البكا** ← (المفارقة ما بين ما يظهر والباطن الحقيقي فيها)

**نبطي** ← **يدرس أنساب أهل الفلاة** (المفارقة بأن يدرس هذا النبطي الأنساب)

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٨-١٠٩

**أسود** ← **بدر الدجى** (قمة المفارقة وشدة الكذب والخنوع لهذا الأسود)

**القريض** ← **الرقى** (كناية عن تكسبه في مدح كافور، وعدم صدقه)

**مدح** ← **هجاء** (يفصح الشاعر عن التقابل الذي يتبطن في كل نصوص كافورياته)

**أصنام** ← **بزق رياح** (كناية عن كافور الذي لا ينفع ولا يضر)

**صموت** ← **ناطق/حركوه** (كناية عن اللا فائدة أو جدوى منه)

**قدره** ← **ما لا يُرى** (حقيقة كالحكمة فمن لا يرى نفسه كما هي ويجهل قيمته يرى من أقل منه ومن لا قيمة له)

**علامات الصوت**: (الضحك والبكا/ الصمت والنطق/ حركوه)

**علامات اللون**: (أسود/ بدر الدجى)

**علامات الحركة**: (أسماء الإشارة: ذاك/ هذي.. / حركوه...)

إنَّ هذه العناصر مجتمعة هي من تصنع هذه الجدلية ما بين المدح والهجاء الذي يخرج الشاعر لكراهته مواصلته عن حدوده لتجده يتحول من مدح كافور إلىٰ مدح نفسه، أو هجائه متستراً بما يتبدىٰ وكأنَّه مدح له.

# الفصل الثالث

## التقابل على مستوى التشكيل

وفيه مبحثـــان :

۞ المبحث الأول : التقابل على مستوى الإيقاع الصوتي.

۞ المبحث الثاني : التقابل على مستوى الإيقاع البصري.

# المبحث الأول

## التقابل على مستوى الإيقاع الصوتي

يضم هذا المبحث أربعة مطالب تعد مكمنًا للتقابل علىٰ مستوىٰ الإيقاع الصوتي في الخطاب الشعري، والتي تثري لجانبين الموسيقي والدلالي للخطاب الشعري، إذا أحسن الشاعر توظيفهم واستثمار طاقتهم في نصوصه، وهذه الألوان البديعية هي:

- **أولًا: التصريع.**
- **ثانيًا: الازدواج.**
- **ثالثًا: الترصيع.**
- **رابعًا: التشطير.**

إن كثيرًا من الدراسات تهمل هذه الألوان البديعية، ولا تكترث بتضمين الخطاب الأدبي لها، علىٰ الرغم مما تبعثه من موسيقىٰ وجمال ينعكس علىٰ القصيدة وجودتها ككل، ولما كان المتنبي شاعر العربية الذي لم يترك شعره شيئًا من ألوان البلاغة إلا وكان من خطّ حدوده ووضح جمالياته، ولما كانت هذه الألوان البديعية تتأتىٰ في الخطاب علىٰ جوانب تقابلية مميزة في البيت الواحد، وفي القصيدة ككل؛ كان لزامًا الكشف عن حضورها في كافوريات المتنبي في هذه الدراسة التي تتخصص في إبراز جمالية التقابل، وسيتخصص كل مبحث من المباحث في إبراز كل واحدة منها علىٰ حدة.

## أولاً- التصريع:

من الظواهر التي تتعلق بالوزن الشعري وهي سمة صوتية فنية جميلة وثرية (التصريع) وهي سمة جليّة في قصائد الشاعر الحربي في مستهل قصائده العمودية أو مطالعها الشعرية، والتصريع كما يعرفه ابن رشيق القيرواني هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(١)

وجاء في باب التصريع في (تحرير التحبير): "التصريع علىٰ ضربين: عروضيٌّ، وبديعيٌّ، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته... ومثال التصريع العروضي قول امرئ القيس (طويل) ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

ومثال التصريع البديعي فقوله في أثناء هذه القصيدة:

**ألا إنني بال على جمل بالِ يقود بنا بال ويتبعنا بالِ"(٢)**

والتصريع سمة موسيقية ملازمة لقصائد المتنبي وليس في كافورياته فحسب، يستثمرها الشاعر بما تعطيه من جمالية موسيقية تجذب السامع بلطافة نسقها، وروعة جرسها الموسيقي في افتتاحية قصائده، وهذه التقنية الفنية تنعكس علىٰ الجانب التأثيري والدلالي إذ تعطي الكلمات والألفاظ رونقًا مميزًا وخاصًا مبرزًا لها، مُركزًا علىٰ دقائقها

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، بيروت- لبنان، ١٩٨١، ج١، ص١٧٣-١٧٤. وينظر : أبا البقاء الكفوي: الكليات، تحقيق: د عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤١٩ / ١٩٩٨، ص٢٩٢، و التهانوي: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، إشراف: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص٤٥٤.

(٢) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص٣٠٥-٣٠٦. وينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: معجم البلاغة العربية نقد ونقض، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٤١٢ / ١٩٩١، ص١٣.

وأصواتها وتفاصيله.

وعند النظر في قصائد المتنبي في كافور نجد بأن جلّ كافورياته تُستفتح بهذه الخاصية الجمالية، وجاءت علىٰ النحو التالي:

**مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ فيَخفَى بتَبييضِ القُرونِ شَبَابُ**(١)

فالمتنبي هنا يستثمر التصريع الحاصل في ضروب كل من الشطرين الأول والثاني بتكرار المقطع الأخير والروي الواحد في كل من كلمتي (خضاب) و(شباب) ما يولّد موسيقىٰ كثيفة تنساب بالمفردات، وتدفع النفس الشعري بقوة أكبر وأكثر جمالًا، تثير معها القارئ وتنبهه إليها.

وفي قصيدة(من الجاذر في زي الأعاريب)نجده يفتتح مطلعها بقوله:

**مَنِ الجآذِرُ في زِيّ الأعَارِيبِ حُمْرَ الحِلَى وَالمَطَايَا وَالجَلابيبِ**(٢)

يعي المتنبي قيمة الافتتاحيات والاستهلالات في الكلام، ومن هنا يستغل التصريع وقيمته الجمالية، وما ينتجه من جرس موسيقي بديع وجذاب يُسرع من إيقاع القصيدة، ويجعل الكلام سلسلة تنساب معه، ويضيف إلىٰ هذه القيمة جمالية أخرىٰ بأن يأتي في نهاية كل شطر من شطري البيت الشعري أو مطلع القصيدة بكلمات وألفاظ متقابلة، حيث إنها تتساوىٰ من ناحية عدد الحروف والوزن الصرف فتتناسب من ناحية موسيقية جميلة.

وذلك كما في البيت السابق إذ جاب بمفردتي (أعاريب) و(جلابيب) وهما علىٰ وزن (مفاعيل) وهو من الأوزان المناسبة علىٰ الرغم من طولها، وفي الوقت نفسه ليست من الصيغ التي يسهل علىٰ الشاعر توظيفها في قوافيه، وهذا يحسب للمتنبي، ويشير إلىٰ مخزون شعري قوي وواسع ومتنوع، فلا تشعر بأن المفردات بمعانيها قد ألبست لبسًا في مكانها.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٩٦.

(٢) السابق، ص١٩٦.

ومنه مطالعه أيضـاً في الكافوريات، قوله:

**كفـى بـكَ داءً أنْ تـرَى المـوْتَ شـافِيَا وَحَسْـبُ المَنَايَـا أنْ يكُـنّ أمانِيَـا**[1]

وهنا يعتمد الشاعر التركيز علىٰ تكرار النغمة الصوتية الواحدة في نهاية كل شطر من بيته الشعري الأول في قصيدته، وتتقابل مفردتا (شافيا) و(أمانيا) من حيث عدد الحروف، والمقـاطع الصـوتية، والنهايـة بيـاء لينـة تلحقهـا ألـف مطلقـة تزيـد مـن سـرعة الموسـيقىٰ وانسيابها بحرية.

وذلك أيضًا في مطلع قصيدته:

**أُغالِـبُ فيـكَ الشّـوْقَ وَالشـوْقُ أغلَـبُ وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ**[2] **أعجبُ**

بين آخـر مفـردتين في شـطري البيـت (أغلـب) و(أعجـب) تناسـب، همـا علىٰ وزن (أفعل)، كما تساوت المفردتان علىٰ مستوىٰ كل شيء: الصيغة، عدد الحروف، والحرف الأخير (الباء)، كما تقابلتا مع كـل مفـردة جـاءت في مسـتهل شـطرهما (أغالـب/ أغلـب)، (أعجب/ أعجبُ) ما أثرىٰ موسيقىٰ المطلع بشكل أقوىٰ بكثير، ما ينعكس علىٰ المعـاني والدلالات، ويجذب القارئ للقصيدة أكثر.

وفي قوله أيضًا:

**عيـدٌ بِأَيَّـةِ حـالٍ عُـدتَ يـا عيـدُ بِمـا مَضـى أَم بِـأَمرٍ فيـكَ تَجديـدُ**[3]

بـين عيـد وتجديـد، تصـريع في البيـت باعتمـاده علىٰ تكـرار الـروي الـدال في آخـر تفعيلتين من شطري البيت، فعمد إلىٰ تكرار مفردة (عيد) لتتقابل مع (تجديد) موسيقيًا أو صوتيًا، وهـذا أحـدث جماليـة مميـزة ترهـف لهـا الآذان وتميـل إليهـا النفـوس، وتحفظهـا القـرائح بسـهولة ويسـر، وتعلـق في الأذهـان مـن خـلال هـذا الحشـد الموسـيقي والإيقـاع السلس للكلمات.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٥٠١.

(٢) السابق ص١٨٩

(٣) السابق، ص٣٣٤

وكذلك في مطلع قصيدته:

**أَلا كُـــلُّ مَاشِـــيَةِ الخَيْزَلَـــى فِـــدَى كُـــلِّ ماشِـــيَةِ الهَيْـــذَبَى**[1]

وهنا يضاعف الشاعر من الموسيقىٰ وإيقاع التصريح بصورة أكبر، فمع اعتماده علىٰ تكرار المفردة التي تتقابل مع نظيرتها في آخر شطري البيت علىٰ المستويات كافة، يربط كل مفردة بكلمة واحدة، فتتكرر الموسيقىٰ الواحدة علىٰ مدىٰ أكبر، فضًلا عن سبق لفظ (كل) أيضًا لهما، فيصبح التصريع مضاعفًا، يقول (كل ماشية الخيزلىٰ/ كل ماشية الهيذلىٰ).

وفي مطلعه:

**عَـــدُوُّكَ مَـــذْمُومٌ بِكُـــلّ لِسَـــانِ وَلَـــوْ كَـــانَ مِـــنْ أعـــدائِكَ القَمَـــرَانِ**[2]

يحدث التصريع هنا باعتماد تكرار الروي النون في نهاية كل شطر من شطري البيت، ويضيف إلىٰ ذلك أن النون مسبوقة في اللفظتين بالألف الممدودة في كل من (لسان) و(قمران).

وفي قصيدة (ملومكا يجل عن الملام) يبدأ الشاعر بالبيت المصرع:

**مَلُومُكُمَـــا يَجِـــلُّ عَـــنِ المَـــلامِ وَوَقْـــعُ فَعَالِـــهِ فَـــوْقَ الكَـــلامِ**[3]

التصريع ناتج عن التقابل ما بين مفردتي (الملام) في نهاية الشطر الأول، و(الكلام) في نهاية الشطر الثاني من البيت باعتمادهما حرف الروي (الميم) والتناسب بين المفردتين.

ومن ميزات التصريع عند المتنبي في كافورياته أنه قد يكرر توظيف التصريع، واستثمار موسيقاه وجماليته، في غير مطلع القصيدة، ومن ذلك يقول في بيت لاحق من

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٤

(٢) السابق ص٤٧٣.

(٣) السابق ص٤٠٩

مطلع القصيدة السابقة (ملومكما يجلّ عن الملام):

**عَليـــلُ الجِسْـــمِ مُمْتَنِـــعُ القِيَـــامِ شَـــديدُ السُّـــكْرِ مِـــنْ غَـــيرِ المُـــدامِ**[1]

فالشاعر يعتمد التصريع مرة أخرىٰ في هذه القصيدة، في البيت رقم (٢٠) من قصيدته التي يصل عدد أبياتها إلىٰ (٤٢) بيتًا، أي في حوالي منتصف القصيدة، وكأن الشاعر يعمد إلىٰ شحن قصيدته التي تطول بموسيقىٰ وإيقاع التصريع المميز، ليزيد من وقعها وجمالها، وتفيض دلالاتها أكثر إلىٰ نهاية أبياتها.

أما في قصيدة (من أيّةِ الطُّرْقِ يأتي مثلَكَ الكَرَمُ) التي خصصها لهجاء كافور صراحةً لا مدحه، والتي نعدها من كافوريات المتنبي وإن لم تكن مدحًا، فالفارق أنها هجاء ظاهر، أما الباقي وقد لاحظناه هو في حقيقته هجاء يتستر في ثوب المدح لا أكثر، يقول فيها:

**مـن أيّـةِ الطُّـرْقِ يـأتي مثلَـكَ الكَـرَمُ أأيـنَ المَحـاجِمُ يـا كـافُورُ وَالجَلَـمُ**

**جـــازَ الأُلى مَلَكَـــتْ كَفّـــاكَ قَـــدْرَهُمُ فعُرِّفُـــوا بـــكَ أنّ الكَلْـــبَ فَـــوْقَهُمُ**

**ســـاداتُ كُـــلّ أُنَـــاسٍ مِـــنْ نُفُوسِـــهِمِ وَســـادَةُ المُســـلِمينَ الأعْبُـــدُ القَـــزَمُ**

**أغَايَـــةُ الـــدّينِ أنْ تُحْفُـــوا شَـــوَارِبَكم يـــا أُمّـــةً ضَـــحِكَتْ مِـــن جَهلِهـــا الأُمَـــمُ**[2]

نلاحظ أن الشاعر قد وظف التصريع في الأربعة أبيات الأولىٰ من قصيدته التي تتكون أساسًا من سبعة أبيات فقط، ويتبين كيف أسهم التصريع في إثراء القصيدة وشحن أبياتها بجرس موسيقي جذاب، سارع من إيقاع القصيدة وفاض بمفرداتها ومعانيها، وأبرزها بصورة أكبر.

| | |
|---|---|
| الكرم | الجلم |
| قدرهم | فوقهم |
| نفوسهم | القزم |

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٤١١.

(٢) السابق، ص٤١٤.

شواربكم الأمم

## ثانيًا- الازدواج:

الازدواج أحد الألوان البديعية التي لا تلقىٰ صدىً كبيرًا في الدراسات البلاغية، وبعضها يكتفي بأن يدرس السجع والجناس، معتبرين أنه يأتي كشكل موازٍ لهما، أو من ضمنها؛ لكنه -حقيقةً- مختلف عنها، وإلا لما خصص له البلاغيون وعلماء العربية مبحثًا أو بابًا مستقلًا، أو تحدث عنه منفصلًا عن هذه الألوان البديعية.

والازدواج في (تحرير التحبير) هو "أن يأتي الشاعر في بيته من أوله إلىٰ آخره بجمل: كل جملة فيها كلمتان مزدوجتان، كل كلمة إما مفردة أو جملة. وأكثر ما يقع هذا النوع في أسماء مثناة مضافة كقول أبي تمام (متقارب):

**وكانا جميعا شريكي عنان رضيعي لِبانٍ، خليلي صفاء"**

ومن الازدواج نوع يؤْتىٰ فيه بكلمتين صورتهما واحدة، ومفهومها واحد، كقول ابن الرومي (مجزوء الكامل):

**أبدانهنّ وما لبسـ ـن من الحرير معا حريرُ**

**أردانهن وما لبسـ ـن من العبير معا عبير"[1]**

من أمثلته في كافوريات المتنبي، قوله:

**إذا فَزِعَتْ قَدّمَتْهَا الجِيَادُ وَبِيضُ السّيُوفِ وَسُمْرُ القَنَا[2]**

---

(١) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص٤٥٢. وينظر:الطوفي: الإكسير في علم التفسير، تحقيق: د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، بدون تاريخ، ص٣١٠، و بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية ص٢٦٥، و أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية ص٦٠، ٦١٥.

(٢) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٥

وموطن الازدواج في البيت السابق قول الشاعر: قدمتها الجياد/ بيض السيوف/ سمر القنا، أما فائدته، فمبعثها من الموسيقىٰ التي يحققها هذا التتابع المزدوج بين كل مفردتين تامتا المعنىٰ، تتابعان في الخطاب بجرس موسيقي جذاب تهفو إليه الأسماع وترنو النفوس إليه.

وفي قوله:

**ولكنهنَّ حبال الحياة وكيدُ العداة وميطُ الأذى**(١)

في البيت الازدواج ثلاثي أيضًا، في قول: حبال الحياة/ وكيد العداة/ وميط الأذىٰ، وفائدته ما ذكرناه سابقًا من جمال موسيقي وإيقاعي جذاب.

وفي قوله:

**وَقُدتَ إلَيْها كلّ أجرَدَ سَابِحٍ يؤدّيكَ غَضْبَاناً وَيَثْنِيكَ رَاضِيَا**(٢)

يبرزالازدواج في الشطر الثاني من البيت في قوله: يؤديك غضبانا/ ويثنيك راضيا، وتجمع الجملتان التامتان من ناحية البناء التركيبي وجهًا تقابليًا مميزًا، بالتضاد الذي يشكل مقابلة بينهما، فـ(يؤديك) هنا في مقابل (يثنيك)، و(غضبانا) مقابلة لـ(راضيا).

وأجمله قوله:

**قليلٌ عائدي سقمٌ فؤادي كثيرٌ حاسدي صعبٌ مرامي**(٣)

فالشاعر يعتمد في البيت السابق تقسيمه كله إلىٰ أربعة إزدواجات، تتشكل وفق نسق واحد حيث الصفة يلحقها الموصوف الذي يرتبط بذاته في شكل إيقاعي جميل وسلس.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١٠٥

(٢) السابق، ص٥٠٨

(٣) السابق، ص٤١١.

## ثالثًا- الترصيع:

يقول السكاكي "ومن جهات الحسن الترصيع وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الإعجاز أو متقاربتها، كقوله عز اسمه: ﴿إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم ﴿٢٦﴾﴾ [سورة الغاشية:٢٥-٢٦][(١)]

ويخصص ابن أبي الإصبع في (تحرير التحبير) بابًا للترصيع، جاء فيه "الترصيع كالتسجيع، في كونه يُجزئ البيت إما ثلاثة أجزاء إن كان سداسيا، أو أربعة إن كان ثمانيا، وسجع علىٰ ثاني العروضين دون الأول، وأكثر ما يقع الجزءان المسجع والمهمل في الترصيع مدمجين إلا أن أسجاع التسجيع علىٰ قافية البيت"[(٢)].

ولا يتحقق الترصيع في الشعر بجمالية ودقة ما نجده في القرآن الكريم؛ لكنه يتبدىٰ من خلال التكثيف الحاصل علىٰ مستوىٰ التقابلات بين المفردات علىٰ أشكالها كافة، أو من خلال بنية التكرار وتكثيفها، أو عبر التراكيب والوجوه البلاغية المتعددة في النص، ومنه في كافوريات المتنبي قوله:

**فشَرّقَ حتى ليسَ للشّرْقِ مَشرِقٌ وَغَرّبَ حتى ليسَ للغرْبِ مَغْرِبُ**[(٣)]

فيتبدىٰ البيت من خلال كم المفردات التي تحمل أكثر من وجه بلاغي: التكرار، الجناس، الطباق، الترادف، في شكل ترصيع الذي هو في مكمنه حشد يزين النص والمعنىٰ معًا، وهذا ما يتحقق في البيت السابق، من جمال فني ينعكس علىٰ الإيقاع والدلالة.

وأيضًا في قول المتنبي:

**تَمَنّيْتَهَا لَمّا تَمَنّيْتَ أنْ تَرَى صَديقاً فأعْيَا أوْ عَدُواً مُداجِيَا**[(٤)]

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٣١.

(٢) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص٣٠٢.

(٣) شرح ديوان المتنبي، ص١٩٦

(٤) السابق، ص٥٠١ ج٢

الشطر الثاني من البيت يشكل نوعًا من الترصيع ما بين (صديقا فأعيا) و (عدوا مداجيا)، فكل مفردة تتقابل مع نظيرتها من ناحية المعنىٰ، ومن جانب التصريع الذي يتشكل من النهايات الواحدة لكل كلمة مع نظيرتها، وهو حرف (الألف)، فالألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز.

## رابعًا- التشطير:

يُقصد بالتشطير في البلاغة العربية "أن يقسم الشاعر بيته شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمىٰ، وذلك كقول مسلم بن الوليد (بسيط):

**موف على مهج، في يوم ذي رهج كأنه أجل، يسعى إلى أمل**"[1]

وجاء في (أنوار الربيع): التشطير في اللغة مصدر شطرت الشيء، إذا جعلته أشطار، والشطر من كل شيء: نصفه وجزؤه. وفي الاصطلاح، هو أن يقسم الشاعر كلا من صدر بيته وعجزه شطرين، ثم يسجع كل شطر منهما، لكنه يأتي بالصدر مخالفا للعجز في التسجيع[2].

ومنه في كافوريات المتنبي قوله:

**وإن مديح الناس حق وباطل ومدحك حق ليس فيه كذاب**[3]

**إذا نلت منك الود فالمال هين وكل الذي فوق التراب تراب**

كما نلاحظ لتشطير الذي يتداخل مع كل من الجناس والسجع المشطر والتقسيم في أبيات المتنبي التالية من كافورياته، يقول:

---

(١) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص٣٠٨.

(٢) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان، ط١، العراق، ١٩٦٩، ص٣١٠.

(٣) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٤

أقَمْتُ بأرْضِ مِصرَ فَلا وَرَائي ... تَخُبُّ بيَ الرّكابُ وَلا أمَامي[1]

وَمَلّنيَ الفِرَاشُ وَكانَ جَنبي ... يَمَلُّ لِقَاءَهُ في كُلّ عامِ

قَليلٌ عَائِدي سَقِمٌ فُؤادي ... كَثِيرٌ حَاسِدي صَعْبٌ مَرَامي

عَليلُ الجِسْمِ مُمْتَنِعُ القِيَامِ ... شَديدُ السُّكْرِ مِنْ غَيرِ المُدامِ

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٤١١

# المبحث الثاني

## التقابل على مستوى الإيقاع البصري

يضم هذا المبحث مطلبين يعدان مكمنًا للتقابل علىٰ المستوىٰ الإيقاع الصوتي في الخطاب الشعري، وهذان المطلبان هما:

**أولًا: المطابقة.**

**ثانيًا: المقابلة.**

وتكمن جمالية هذين اللونين البديعين وأهميتها حينما يتشكلان في الخطاب بصورة قصدية من الشاعر، بحيث يستثمر إمكاناتهما علىٰ مستوىٰ الدلالة والموسيقىٰ معًا، والدلالة يبرزها السياق، أما الموسيقىٰ فتتشمل في التكرار الشكلي بالنظر إلىٰ حقيقية دور كل منهما في الكلام الإبداعي، إذ أن حضور التناقض في التركيب يفضي إلىٰ نوع من التناسب؛ فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي؛ ولذلك جعلهما قدامة بن جعفر من نعوت المعاني كما أطلق عليهما العلوي صاحب الطراز تسمية (التكافؤ والتضاد)، مما يؤكد مفهوم التناسب بين المتقابلين. فحضور النقيض يستدعي حضور نقيضه غيابا، وهذه وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري أبلغ تأثيرا[1]. وهذا ما سنتلمس حضوره وميزته في كافوريات المتنبي.

(١) يُنظر: خالد محمد صالح وحسن حميد محسن: الظواهر الأسلوبية ودلالاتها في قصيدة (الحمىٰ) للمتنبي، مجلة أبحاث ميسان، المجلد١٠، العدد ٢٠، ٢٠١٤، ص٢٦٨.

## أولاً- الطبـــــاق:

الطباق واحد من موضوعات البديع المهمة في البلاغة العربية، والبديع منه المعنوي ومنه اللفظي، وجاء في (الإيضاح) في تعريف الطباق وحدّه: أما المعنوي فمنه المطابقة، وتُسمّىٰ الطباق، والتضَّاد أيضًا، وهي الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة. ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد: اسمين، كقوله تعالىٰ: ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ﴾ [سورة الكهف:١٨](١).

كما أنه قد يكون في فعلين، كقوله تعالىٰ: ﴿تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ﴾ [سورة آل عمران:٢٦].. أو حرفين، كقوله تعالىٰ: ﴿لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ﴾ [سورة البقرة:٢٨٦]... وإما بلفظين من نوعين كقوله تعالىٰ: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ [سورة الأنعام:١٢٢] أي: ضالا فهديناه(٢).

ويتفق أبو هلال العسكري مع القزويني، ولا يخرج عمّا قاله في حدّ الطباق، فيقول إن "المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الخطبة أو الرسالة أو في البيت من بيوت القصيدة كالجمع ما بين الليل والنهار، والسواد والبياض، والبرد والحر"(٣).

والطباق من القضايا والموضوعات البارزة منذ القدم، والتي لم تشغل البلاغيين وحدهم، فقد عُني بها النحويون أيضًا، فنجد أول النحويين وهو الخليل يعرف الطباق بقوله: " يقول الخليل "طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما علىٰ حذوٍ واحد" وكذلك قال أبو سعيد. فالقائل لصاحبه: أتيناك لتسلُك بنا سبيل التوسّع فأدخلتنا في ضيق الضمان، قد

(١) القزويني: الإيضاح، ص٣٤٨-٣٤٩.

(٢) يُنظر: السابق، ص٣٤٩.

(٣) أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، ص٣٠٧.

طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب"[١].

وهو في أبسط معانيه "الجمع بين الشّيء وضده في كلام أو بيت شعر"[٢]. أو "يعني المقابلة بين لفظين مختلفين وهو ملمح مطرد وطبيعي للغاية للغة ويمكن تحديده بدقة"[٣]. فذكر اللفظ يستحضر مخالفه، يدعو ضده إلىٰ الذهن[٤].

أما مغزىٰ الطباق وفائدته فإنه "ما من ريب أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالا ويزيده بهاء ورونقا، فالضد -كما قالوا- يظهر حسن ضده، ولكن وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلىٰ غايات أسمىٰ، فلابد أن يكون هناك معنىٰ لطيف ومغزىٰ دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد. وإلا كان هذا الجمع ضربا من الهذيان"[٥].

في قول المتنبي:

**وَقَد تُحدِثُ الأيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنْعَمِرُ الأوْقاتُ وَهيَ يَبَابُ**[٦]

نجد الشاعر قد أتي في الشطر الثاني من البيت السابق بمفردتي (تنعمر) و(يباب) وتربط ما بين اللفظتين علاقة مطابقة ضدية إيجابية تامة، فالإعمار عكسه اليباب:

---

(١) أبو القاسم السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٤٨.

(٢) عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ت. ص٤٩٥، وأحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩. ص٣٠٣

(٣) رضوان منيسي عبد الله: الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠٠٦، ص٤٧٦-٤٧٧.

(٤) يُنظر: نجمة سلطان آبادي، الخطبة القاصمة للإمام علي -رضي الله عنه- دراسة نصية في التماسك المعجمي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع٢٤، العراق، ٢٠١٦، ص٣٢٥.

(٥) بسيوني عبدالفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دار المعالم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، ط٢، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨، ص١٣٦.

(٦) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٢

أي الخراب والدمار، أما فائدة هذا اللون البديعي في موقعه من الكلام فجاء في موضع تأكيد الفكرة وإبراز المعنىٰ بصورة قوية، فالإعمار والخير سيحدث بعد حالة يباب وخراب، ما يدل علىٰ قيمته من ناحية، ومن جهة أخرىٰ قوته التي لم تكترث بأن الوضع خراب تام وكامل وليس قليل، فبرزت مع ذلك كله قيمة المعنىٰ بأشد صوره ودلالاته.

وكذلك في قول المتنبي:

**خُلِقْتُ ألُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصّبَى لَفارَقتُ شَيبي مُوجَعَ القلبِ باكِيَا**[1]

فالبيت جمع بين شطريه لفظتين متضادتين علىٰ مستوىٰ تقابلي أثرتا الدلالات المرادة، وهما: (الصبىٰ/ شيبي) وهذا الجمع بينهما جاء في سياق حديث الشاعر عن الوفاء، ومعنىٰ قوله: لو فارقت شيبي إلىٰ الصبا لبكيت عليه لإلفي إياه؛ إذ خلقت ألوفا، قال ابن جني: هذا شرح لما قبله، ودليل علىٰ أنه فارق ذاما؛ لأنه جعله كالشيب: أي لو فارقت الشيب الذميم برحيلي إلىٰ الصبا وهو خير حياة الإنسان لكان ذلك الفراق موجعا لقلبي مبكيًا لعيني[2].

ومثله أيضًا قوله:

**فَمَا الحَداثَةُ مِن حِلْمٍ بمَانِعَةٍ قد يُوجَدُ الحِلمُ في الشبّانِ والشيب**[3]

فالمطابقة حاصلة علىٰ مستوىٰ المفردتين المتطابقتين (الشبان) و(الشيب) الواقعتان إلىٰ جانب بعضهما بعضا، ودلالة المطابقة هنا أثرت من ناحية الشمول والعموم، وعدم خصوصية الأمر علىٰ واحد منهما دون الآخر، فالأمر أي (الحلم) موجود في الشيب والشباب علىٰ حد سواء.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٥٠٣

(٢) يُنظر: السابق، ص١٦١١.

(٣) يُنظر: السابق، ص١٨٥.

وأيضًا في قوله:

**أقَمْتُ بِأرْضِ مِصرَ فَلا وَرَائِي تَخُبُّ بِيَ الرّكَابُ وَلا أمَامي**[1]

فبين (لا ورائي) و(لا أمامي) طباق تام بين المفردتين، وبينهما وجه تقابلي جميل في البيت من ناحية تقابلها علىٰ أكثر من مستوىٰ، الأول: الناحية الضدية، والثاني وقوعهما في الموضع نفسه من كل الشطر، والثالث: من ناحية عدد الحروف والصيغة الصرفية لكل منهما مع نهاية اللفظين بحرف الياء الذي هو روي القصيدة (تصريع)، ما أحدث موسيقىٰ أقوىٰ وأجمل في البيت.

وكذلك في قوله:

**يا أيّهَا المَلِكُ الغَاني بتَسْمِيَةٍ في الشّرْقِ وَالغرْبِ عن وَصْفٍ وتلقيب**

فبين الشرق والغرب مطابقة، وجاء بالطباق هنا ليفيد الشمول والعموم، فهو بذكرهما قد أحاط بكل هذا الكون: شرقه وغربه ومن فيهما من بشر، فكانت الصفة التي يمنحها له تامة الوصف والكمال، فهو غني عن تسمية، مشهور، معروف، وهذه الشهرة تنم عن الكثير من الصفات العظيمة الموسوم بها، فكان المدح بذلك أشد وأعمق.

يبرز القزويني بأن الطباق قد يكون ظاهرًا، وهذا علىٰ ما أوضحناه سابقًا، وقد يكون خفيًا نوع خفاء كقوله تعالىٰ: ﴿مِّمَّا خَطِيٓـَٔاتِهِمْ أُغْرِقُواْ فَأُدْخِلُواْ نَارًا﴾ [سورة نوح:٢٥]، فقد طابق بين (أغرقوا) و(ادخلوا نارا)[3]. والكلمتان ليستا علىٰ وجه مطابقة ضدية بحسب معانيهما في المعاجم اللغوية؛ لكنهما في سياق القول حُملتا هذه الضدية، لتتقابل كل واحدة منهما في الدلالة وتتخذان هذا المعنىٰ المتطابق في الكلام، فأصبحت أغرقوا دلالة المعصية التي ساقت إلىٰ النار.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٤١١

(٢) المصدر السابق، ص١٨٩

(٣) القزويني: الإيضاح، ص٣٥٠.

ومنه قول المتنبي:

**فكَيْـفَ أذُمُّ اليَـوْمَ مـا كنـتُ أشـتَهي وَأدْعُـو بِمَـا أشْـكُوهُ حـينَ أُجَـابُ**[1]

فالشاعر -في البيت السابق- يجعل من (أذم) مقابلًا ضديًا لـ(أدعو) ومن (أشتهي) مقابلًا لقوله في الشطر الأول من البيت (أشكوه) ليؤكد المفارقة ويبرزها في عمق سخريتها منه ومن الحياة، حيث أوقعته الأمور في ما يخالف الماضي، فأصبح حائرًا بين اليوم والأمس، الماضي والحاضر، ما كان يطلبه قديمًا وضده الذي ينزّ عليه اليوم، ويأبىٰ أن يُريحه، فقد وقع في مفارقة صعبة.

وينقسم الطباق في البلاغة العربية إلىٰ نوعين: طباق الإيجاب، كما تقدم، وإلىٰ طباق السلب، وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مُثبتٍ ومنفي، أو أمر ونهي، كقوله تعالىٰ: ﴿وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ۝٦ يَعْلَمُونَ ظَٰهِرًا مِّنَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا﴾ [سورة الروم:٦-٧]، وقوله: ﴿فَلَا تَخْشَوُا۟ ٱلنَّاسَ وَٱخْشَوْنِ﴾ [سورة المائدة:٤٤][2]. أي أنك لا تأتي بمفردة واحدة هي ضد الأولىٰ في معناها؛ بل تكرر المفردة الأولىٰ مع سبقها بحرف ينفي الصفة عنها، فتصبح في مقام ضدها.

منه قول المتنبي:

**يَقُـودُ إلَيْـهِ طاعَـةَ النّـاسِ فَضْـلُهُ وَلَـوْلم يَقُـدْهَا نَائِـلٌ وَعِقَـابُ**[3]

وطباق السلب في البيت واقع بين قوله (يقود) وقوله (لم يقدها)، فالشاعر لم يأتِ بخلاف المفردة الأولىٰ بأن يقول (يرتك) أو (يغفل) وغير ذلك من المفردات التي تأتي في الجانب المطابق للكلمة؛ بل عمد علىٰ تكرار المفردة ذاتها مع سبقها بحرف (لم) الذي يفيد النفي، ومع أن طباق الإيجاب أقوىٰ من ناحية الدلالة، إلا أن طباق السلب هنا قد

(١) شرح ديوان المتنبي ص١٩٧

(٢) القزويني: الإيضاح، ص٣٥٠.

(٣) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠١

أحدث جرسًا موسيقيًا مميزًا وجميلا من خلال فعالية التكرار التي تعمد تكرار الأصوات والحركات عينها في الخطاب.

وأيضًا في قوله:

**ومثلك من كان الوسيط فؤاده فكلّمه عني ولم أتكلم**[1]

وطباق السلب هنا بين (كلمه) و (لم أتكلم) فقد جاء الشاعر بالمفردة ذاتها مرتين، الأولىٰ كمال هي، والثانية مسبوقة بحرف النفي.

ومن أنواع الطباق الأخرىٰ في الكلام، نوع يختص بالألوان يسمىٰ (طباق التدبيج) والتدبيج في اللغة: التزيين، يقال: دبج الأرض أي: زينها وفي اصطلاح البلاغة: يختص بالألوان التي تذكر بقصد الكناية أو التورية، فقد عرفوه بأنه ذكر لونين أو ألوان بقصد الكناية أو التورية في معنىٰ من المعاني، علىٰ غرار: المديح، الفخر، الغزل، الوصف ونحو ذلك[2].

يقول المتنبي:

**مَن عَلَّمَ الأَسوَدَ المَخصِيَّ مَكرُمَةً أَقَومُهُ البيضُ أَم آباؤه الصيدُ**[3]

فالتقابل علىٰ مستوىٰ اللون ودلالة المعنىٰ واقع بين (الأسود) و(البيض)، والأسود هنا كناية عن لون بشرة كافور السوداء الزنجية في مقابل الأبيض وهو لون بشرة غيره من العرب، والشاعر كما سبق وأكدنا يُخفي في مدحه لكافور هجاء وذما، فيستثمر هنا لونه في توظيف هذه الازدواجية الضدية، فيأتي اللون الأسود كناية من جانب وتورية من جانب آخر، ففي المعنىٰ القريب الظاهر يريد الشاعر أن يدلل علىٰ كافور بسمة لونه المعروف، وفي المعنىٰ الخفي غير الظاهر أو غير المباشر هو يقصد السواد بما يحمله

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٤٠٩

(٢) يُنظر: بسيوني عبدالفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية، ص١٤٧.

(٣) شرح ديوان المتنبي، ص٣٣٩

من دلالات سلبية تجاه كافور من ناحية صفاته وغيرها، فيكون كل ما يذكره في سياق ذلك هو العكس تمامًا.

وفي السياق التقابلي نفسه من استغلال الألوان يقول:

**وَذاكَ أَنَّ الفُحــولَ البــيضَ عــاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ**[1]

يصب البيت في سياق المعنىٰ للبيت السابق له ذاته؛ لكن الشاعر يصرح هذه المرة بذلك أكثر، فالفحول البيض يقصد بها غير كافور، والخصية السود هم كافور وأمثاله، وفي البيت هجاء شديد لكافور يستثمر فيه الشاعر فضلًا عن الألوان الصورة التقابلية ما بين الفحول البيض والخصية السود، وما تبعثه هذه المفردات من دلالات في سياق أفقي تقابلي.

## ثانيًا- المقابلـــــة:

يقول القزويني: ودخل في المطابقة ما يخص المقابلة، وهو أن يؤتىٰ بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابلها علىٰ الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل. وقد تتركب المقابلة من طباق ومُلحق به. ومثال مقابلة اثنين باثنين قول تعالىٰ: ﴿ فَلْيَضْحَكُوا۟ قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا۟ كَثِيرًا ﴾ [سورة التوبة:٨٢][2]. ويعرض القزويني لأنواع أكثر من ثلاثة، فيبرز مقابلة الثلاثة بالثلاثة، والأربعة بالأربعة، والخمسة بالخمسة، وحتىٰ الستة بالستة مقابلات، "فأقصىٰ ما تصل إليه المقابلة مقابلة ستة معانٍ بستة معانٍ أخرىٰ"[3].

وجاء عند السكاكي في هذا الموضوع، أن المقابلة: هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما، ثم إذا شرطت هنا شرطا هناك ضده، كقوله عز وعلا:

---

(١) السابق، ص٣٣٩

(٢) القزويني: الإيضاح، ص٣٥٣.

(٣) بسيوني عبدالفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية فنية، ص١٥٢.

﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ ۝٥ وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ ۝٦ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ ۝٧ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ ۝٨ وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ ۝٩ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ۝١٠﴾ [سورة الليل:٥-١٠] لما جعل التيسير مشتركا بين الاعطاء والاتقاء والتصديق، جعل ضده وهو التعسير مشتركا بين أضداد تلك وهي: المنع والاستغناء والتكذيب[١].

ومثل هذا النوع من المقابلة ما بين أكثر من متضاد في العبارة الواحدة، كثير عند المتنبي وقد ظهر في موضوع المطابقة، كما تبين في فصول سابقة عند بيان أنواع التقابلات.

ومن ذلك، قول المتنبي:

**وَذاكَ أَنَّ الفُحــولَ البــيضَ عــاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ**[٢]

فالمتنبي في البيت السابق يجمع بين مقابلة الاثنين بالاثنين، وهما:

الفحول × الخصية

البيض × السود

وهذا التعدد في المتضادات أو التطابق في العبارة الواحدة أو البيت الواحدة يخرج عن حدود المطابقة إلىٰ باب المقابلة، وإن كان الطباق أو الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالا ويزيده بهاء ورونقا فكيف بالمقابلة وهي تعدد في التضادات والمطابقات، أما المعنىٰ الثاني فهو زيادة في بيان العلاقة وشدتها، فقد ربط بين الفحولة واللون الأبيض، والخصىٰ واللون الأسود، فالأبيض بما يحمله من دلالات

ومعانٍ إيجابية تصب في هذا المقام في حقل تأكيد دلالات القوة والشجاعة والإقدام وما يشبهها من الدلالات، وبالعكس اللون الأسود.

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٢٤.

(٢) شرح ديوان المتنبي، ص٣٣٩.

وفي قوله:

**أمَـــا تَغْلَـــطُ الأيّـــامُ فيّ بـــأنْ أرَى بَغيضـاً تُنَـائي أوْ حَبيبـاً تُقَـرّبُ**[1]

**وَللهِ سَـــيْرِي مَـــا أقَـــلّ تَئِيّـــةً عَشِـيّةَ شَـــرْقيّ الحَـــدَالى وَغُـــرَّبُ**

تتعدد المفردات المتضادة من نوع ثلاثة بثلاثة في البيتين السابقين:

بغيضا × حبيبا

تنائي × تقربا

شرقي × غرب

يبرز فيود في الفرق بين الطباق والمقابلة، "أن الطباق لا يكون إلا بالأضداد أما المقابلة فتكون بالأضداد وبغيرها، ولكنها بالأضداد تكون أعلىٰ رتبة وأعظم موقعا، وعندما تقع المقابلة بغير الأضداد، فلابد أن يكون هنالك اعتبار للتقابل علىٰ نحو ما"[2].

وهذا يعني: أن المقابلة هي نوع أشد قربًا من التقابل عن المطابقة، كونها تدخل في إطار تقابل كل مفردة مع نظيرتها علىٰ مستوىٰ أفقي، علىٰ مستوىٰ الدلالات والمعاني.

وفي قوله:

**أزُورُهُـــمْ وَسَـــوَادُ اللّيْـــلِ يَشْـــفَعُ لـــي وَأنـْثَني وَبَيَـاضُ الصّـبحِ يُغْـري بـي**[3]

جاء في شرح هذا البيت، إن المتنبي جمع فيه "بين خمس مطابقات: الزيارة والانثناء، والسواد والبياض، والليل والصبح، والشفاعة والإغراء، ولي وبي، وأنثني؛ أي أعود، وأغراه به: ضراه به وحضه عليه. يقول: أزورهم والليل لي شفيع؛ لأنَّه يسترني عنهم، وأنصرف وكأنَّ الصبح يغري بي، إذ يشهرني ويدلهم علىٰ مكاني،

(١) شرح ديوان المتنبي، ص١١٩

(٢) بسيوني عبدالفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية فنية، ص١٥٥.

(٣) شرح ديوان المتنبي، ص١٨٣

وهذا البيت – كما ترىٰ – من معجزات"[1].

ومن شرح البرقوقي يتبين أنه لم يعتمد المطابقات التي تحمل الدلالة العكسية التامة بين المفردات؛ بل ارتكز في قوله ذلك علىٰ الدلالات التي توحي بها، وليس علىٰ المستوىٰ الضدي فقط، فقد جعل أنثني بمعنىٰ العود فتقابلت بذلك مع مفردة (أزورهم) وهذا التقابل ترادفي وليس ضدي، وكانت التقابلات في البيت علىٰ النحو التالي:

الزيارة × الانثناء

السواد × البياض

الليل × الصبح

الشفاعة × الإغراء

لي × بي

أما في قوله:

**جلا اللون عن لون هدى كل مسكٍ كما انْجاب عن ضوءِ النهار ضباب**[2]

جلا: زال وانكشف، من قولهم جلا القوم عن منازلهم: إذا ارتحلوا، وانجاب: انكشف، والضباب: ما يصعد من الأرض إلىٰ السماء، مثل الدخان، الواحد ضبابة، ويقال أضب يومنا؛ أي صعد فيه الضباب. يقول: إن بياض الشيب كان كأنه كامن في السواد، فلما زال السواد عنه بدا وانكشف، فاهتدىٰ صاحبه إلىٰ كل طريق من الرشد والخير، كالنهار إذا جلا عنه الضباب اهتدىٰ السالك في ضوئه[3].

نلحظ أنّ البيت يقع علىٰ وجه تقابلي بين مفرداته لا تقتصر علىٰ معاني التضاد

(١) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص٢٩٤.

(٢) شرح ديوان المتنبي، ص١٩٨

(٣) يُنظر: شرح ديوان المتنبي، ص٣١٤.

وحدها، وهذا ما أشرنا إليه سابقًا، من أن المقابلة لا تختص بالطباق بين مفردتين فقط بل تتعدىٰ ذلك إلىٰ وجوه أخرىٰ، فقد تقع بين المترادفات لقصد نسجه الشاعر في خطابه، يحقق له من خلاله فائدة ما.

وفي البيت السابق تتشكل التقابلات علىٰ هذا النحو الذي يخرج من قيد المطابقة، إلىٰ أكثر من ذلك، فمرة نجده بين الترادف، في قوله:

جلا = انجاب

المفردتان تحملان معنىٰ واحد يخص الزوال والانكشاف.

وتارة نجده يوظف المقابلة من خلال الصور المتقابلة علىٰ مستوىٰ مترادف أيضًا، بحيث يحاول الشاعر توصيل صورة ما من خلال تصوير صورة أخرىٰ تحمل نفس المشاعر ووجوه المشابهة، فتكون وكأنها معادل أخرىٰ للمعنىٰ الذي تبرزه الصورة بين شطري البيت:

**جلا اللون عن لون هدى كل مسكٍ كما انْجاب عن ضوءِ النهار ضباب**

فتشكل كل صورة معادلة للأخرىٰ يحاول الشاعر من خلالهما تصوير مشاعره، وما يقصده بصورة جليّة واضحة، من خلال تصور ما تحمله كل صورة ما يؤدي إلىٰ تعميق الصورة، وإثراء دلالاتها ومعانيها، فيكون التقابل هنا من جهة التقوية والتأكيد والإثبات.

ومثله في قوله:

**لنا عند هذا الدهر حقٌ يلطه وقد قلّ إعتابٌ وطال عتابُ**[1]

يقال: ألطه علىٰ أي أعانه أو حمله علىٰ أن يَلِطّ حقي. يقال: ما لك تعينه علىٰ لططه، وأعتبه: أزال عتبه أي أرضاه. يقول: لنا عند الدهر حق يجحده ويماطل في قضائه،

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٢٠٢.

وقد طال عتابنا له، فلم يزل عتبنا؛ أي لم يرضنا بقضاء الحق[1]. ويتحقق ذلك في قوله:

قل إعتاب طال عتاب

(١) شرح ديوان المتنبي، ص٣٢٠.

# الخاتمـــة

# الخاتمـــة

مـن خـلال دراسـة جماليـات التقابـل في كافوريـات المتنبـي توصـلت - بعـون الله وتوفيقه إلىٰ عدة نتائج أُجملها فيما يلي:

١-إنَّ التقابل سمة فنية مميزة للكـون وللحيـاة، ولـونٌ جمـاليٌ خـاص يسـم الأدب بنكهة خاصة، حيث تمتزج بألوان الحياة وثنائياتها الضـدية، وتتشـكل كـل واحـدةٍ منهـا في حقلها الدلالي والجمـالي المعبر عنهـا، والكاشـف عـن رونـق ضـدها ومعانيـه الحقيقيـة، وأهميته من جانب آخر.

ويشكل التقابل -علىٰ مستوىٰ النصـوص الأدبيـة- في المعـاني اللغويـة والمـداخل المعجمية رافداً غزيراً لهذا النمط البلاغي الذي يحتاج إلىٰ فحص متـأنٍ لمكـامن المعـاني وطرق صياغتها، وينطلق التقابل ليصنع ميزة تأويلية تثري وحدها الدلالات والمعاني.

٢-التقابل في كافوريات المتنبي يُصبغ بميزة التقابل المتنـوع في معانيـه التـي تخـرج عن حدود الضدية إلىٰ الترادف، والتناسب، والتناسق والانسجام، والذي يمتد هو الآخـر لأكثر مـن بعـده الـدلالي إلـىٰ أبعـاد موسـيقية وجماليـة أخـرىٰ تـنعكس في الـنص الشـعري بفيض فني مميز.

٣- يتشكل التقابل في كافوريات المتنبي عـبر حضـور المفـردات المتطابقـة دلاليـاً علـىٰ مسـتوىٰ تقـابلي والمفـردات والصـيغ المتقابلـة والمفـردات المترادفـة والمتضـادة، ومشـتقات المفـردات، والمفـردات المتقابلـة علـىٰ مسـتوىٰ الصـيغ والتراكيـب النحويـة والصرفية وعلىٰ مستوىٰ المعـاني، والنسـق الموسـيقي الـذي تصـنع الحـروف المتشـابهة، والمقـاطع الصـوتية المتوازيـة، والتكـرار الـذي يظهـر بأشـكاله المختلفـة بـدأً مـن تكـرار الحرف إلىٰ تكرار الجمل، مع ما تفيده هذه الجمل من معاني وإيحـاءات، وهـذا كلـه يفيـد في تقوية المعنىٰ وإبـراز البعـد الشـعوري للأفكـار التـي تعـبر عنهـا الأبيـات الشـعرية، إلـىٰ

جانب البعد الجمالي المميز الذي تتشاكل معه المعاني بسلالة وانسجام، في ثراء موسيقي ودلالي حافل.

٤- تعمل التقابلات الدلالية والصوتية التي تحمل سمة موسيقية مميزة علىٰ إثراء الأغراض البلاغية فتثري المعاني بإيحائية كبيرة، في جدلية خفاء ما بين المدح والهجاء، الفخر والذم، في ثنائية ضدية تتخفىٰ وراءها الكثير من الدلالات، وتضعف معها غيرها من الدلالات، في جدلية الأنا المتفردة بذاتها في مقابل الكل والذوات الأخرىٰ (الآخر) الذي يراه أقل من نفسه، وهذا ما يميز كافوريات المتنبي ومعانيه وصوره الشعرية، فكافوريات المتنبي تقف علىٰ حقيقة مفادها بأن القصيدة التي يمدح بها الأمير تستطيع أن تهجوه بها.

٥- تبرز الصور الجزئية والكلية في كافوريات المتنبي بأنواعها كافة في نسق يعتمد علىٰ العناصر المتنافرة والمتباعدة وأخرىٰ مترادفة ومتقابلة علىٰ نحو متنوع هو الآخر، فبعضها يتقابل علىٰ مستوىٰ الدلالة المعجمية، وغيرها يتبين من خلال فهم وتحليل توظيفه في السياق، أو من خلال الأثر الذي يبعثه في الصورة التي يُشكلها الشاعر بعناية بالغة تقوم علىٰ أساس التقابل بين عناصرها المختلفة، وكذلك الصورة الكلية التي تضم صورًا جزئية تلعب علىٰ مستويات مدركات الحواس أو الأثر الشعوري، والعناصر الدرامية الأخرىٰ وكلها تتشكل وفق النسق التقابلي المبني علىٰ ثنائية متمازجة لا تنفصل ما بين مدح وهجاء، يظهر المعنىٰ معه بشكل بالغ وشديد.

في ضوء النتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة يمكن إيراد بعض التوصيات التي يرجو البحث نفعها .

ومن أهمها :

- ضرورة دراسة كافوريات المتنبي دراسات بلاغية متنوعة لتجلية موقف المتنبي من كافور .

- دراسة التقابل بين الكافورات والسيفيات لنري مدي قدرة المتنبي علي التلاعب بالألفاظ . ومدي دقته في هذا التلاعب وجودته وعلاقة ذلك بالصدق الفني ، أو الذم أوكليهما .

* وصلى الله على نبيّنا مُحمّد وعلى آله وصحبه وسلم *

# الفهارس


۱- فهرس المصادر والمراجع.

۲- فهرس الموضوعـــات.

# فهرس المصادر والمراجع

(١) آبادي، نجمة سلطان: الخطبة القاصعة للإمام علي ﷺ دراسة نصية في التماسك المعجمي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع٢٤، العراق، ٢٠١٦م.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د. ط)، الفجالة- مصر، ج٣، (د.ت).

(٣) أبو الرضا، سعد: في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧م.

(٤) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.

(٥) أبو زيد: محمد علي، بلاغة التطبيق والمقابلة (معالم وتطبيق)، دار الكتب، ط: ١، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

(٦) أبو زيد، أحمد: التناسب البياني في القرآن الكريم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، (د. ط)، الرباط- المغرب، ١٩٩٢م.

(٧) أبو موسىٰ، محمد محمد: شرح أحاديث من صحيح البخاري دراسة في سمت الكلام الأول، مكتبة وهبة، ط: ٢، ٢٠١٠م.

(٨) الآمدي، البصري، أبي القاسم الحسن بن بشير بن يحيىٰ: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، (د. ط)، ١٩٤٤م.

(٩) بازي، محمد: البنىٰ الاستعارية نحو بلاغة موسعة: منشورات ضفاف (تونس)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط: ١، ٢٠١٦م.

(١٠) بازي، محمد: البنىٰ التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع (عمان - الأردن)، ط: ١، ٢٠١٥م.

(١١) بازي، محمد: التأويلية العربية؛ نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات: الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف - بيروت، ط: ١، ٢٠١٠م.

(١٢) بازي، محمد: تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي: الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت- لبنان)، ط١، ٢٠١٠م.

(١٣) بازي، محمد: نظرية التأويل التقابلي: مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب): منشورات الاختلاف - الجزائر، ودار الأمان - الرباط، ط: ١، ٢٠١٣م.

(١٤) باطاهر: ابن عيسي: المقابلة في القرآن الكريم، دار عمار للنشر والتوزيع، ط: ١، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

(١٥) البرقوقي، عبدالرحمن: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، ٢٠١٥م، بيروت- لبنان.

(١٦) البقري: عبد الحافظ: الطباق بلاغته وأقسامه، بحث منشور بمجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد ١٠.

(١٧) بن أبي سلمىٰ، زهير: ديوانه، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.

(١٨) البوليني، يحيي: الدوغماتية وبراءة الإسلام منها. بحث منشور علىٰ الشبكة العنكبوتية. إبراهيم، صاحب خليل: الصّورة السّمعية في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

(١٩) البيهقي: شعب الإيمان رقم (٥١٣٧) ت/ محمد السعيد زغلول، دار الكتب العلمية- بيروت ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.

(٢٠) التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بغداد- العراق، ١٩٧٩م.

(٢١) التهانوي: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، إشراف: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م.

(٢٢) الجاحظ، أبو عثمان بن بحر:الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفىٰ البابى الحلبى وأولاده بمصر، ط٢، ١٩٦٥م.

(٢٣) جرادات، رائد وليد: بنية الصّورة الفنية في النّص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجًا، مجلة جامعة دمشق، ع(١+٢)، مج٢٩، دمشق، ٢٠١٣م.

(٢٤) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.

(٢٥) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، ط٥، القاهرة- مصر، ٢٠٠٤م.

(٢٦) جمعة، حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية فكرية وأسلوبية، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع - سورية، ط: ١، ٢٠٠٥م.

(٢٧) الجنابي، أحمد ناصيف: ظاهرة التقابل في علم الدلالة، مجلة آداب المستنصرية، العدد العاشر، ١٩٨٤م.

(٢٨) الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتب التراث (٨٢)، العراق، ١٩٧٩م.

(٢٩) حسين، عبدالحميد: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ط)، القاهرة- مصر، ١٩٩٤م.

(٣٠) خشلاف، عثمان: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجزائرية، (د. ط)، الجزائر، ١٩٨٦م.

(٣١) الخضر، محمد إقبال: القوانين الكونية للنجاح والفلاح، كتاب الكتروني.

(٣٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي مطبعة ومكتبة على صبيح وأولاده ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.

(٣٣) دي لويس، سيسيل: الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة(١٢١)، العراق، ١٩٨٢م.

(٣٤) الديوب، سمر: مصطلح الثنائيات الضدية، عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٤١، ٢٠١٢م.

(٣٥) رماني، إبراهيم: الرمز في الشعر الحديث، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد الثاني، (د. ت).

(٣٦) زاده، حسام: قلب كافوريات المتنبي من المديح إلىٰ الهجاء، تحقيق وتعليق: حمدي الشيخ، المكتب الجامعي الحديث، ط١، الإسكندرية- مصر، ٢٠٠٧م.

(٣٧) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط٥، القاهرة- مصر، ٢٠٠٨م.

(٣٨) الزركشي، بدر الدين: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفىٰ عبدالقادر عطا، دار الفكر، (د. ط)، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.

(٣٩) السبكي: بهاء الدين، عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص)، دار السرور (بيروت - لبنان)، (د. ت).

(٤٠) السجلماسي، أبو القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط ١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م.

(٤١) سعد: محمود توفيق: التحبير، مكتب العمروسي للطباعة، (د. ت).

(٤٢) السكاكي، يُوسُف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

(٤٣) سلطان آبادي، نجمة: الخطبة القاصمة للإمام علي ﷺ دراسة نصية في التماسك المعجمى، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع٢٤، العراق، ٢٠١٦م.

(٤٤) السيوطى، الإتقان في علوم القرآن، طبعة دار الندوة الجديدة ببيروت، (د.ت).

(٤٥) شحرور، محمد: الكتاب والقرآن رؤية جديدة، دار الساقي، بيروت- لبنان، ٢٠١٨م.

(٤٦) شكري، إسماعيل: في معرفة الخطاب الشعري دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٩م.

(٤٧) صالح، بشرىٰ موسىٰ: الصّورة الشّعريّة في النقد العربيّ الحديث، ط١، المركز الثقافي العربى، بيروت- لبنان، ١٩٩٤م.

(٤٨) صالح، خالد محمد صالح ومحسن، حميد حسن: الظواهر الأسلوبية ودلالاتها في قصيدة (الحمىٰ) للمتنبى، مجلة أبحاث ميسان، المجلد١٠، العدد ٢٠، ٢٠١٤م.

(٤٩) صبح، علي علي: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، ط أولى، ١٩٧٦م.

(٥٠) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ت).

(٥١) طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنارة - جدة، دار الرفاعي - الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

(٥٢) الطوفي: الإكسير في علم التفسير، تحقيق: د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، (د ت).

(٥٣) عبدالعزيز، شريف: أسلوب التقابل وأثره في بلاغة الخطيب، ملتقىٰ الخطباء ٢٥/ ٧/ ١٤٣٨هـ، https://khutabaa.com.

(٥٤) عبدالله، رضوان منسي: الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠٠٦م.

(٥٥) عبدالمطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، القاهرة- مصر، ١٩٩٥م.

(٥٦) عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د. ت).

(٥٧) عز الدين، كمال: الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ط دار اقرأ- بيروت، ط أولى ١٤١٤هـ-١٩٨٤م.

(٥٨) العَسْكَرِيّ، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.

(٥٩) عصفور، جابر: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربى، ط٣، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.

(٦٠) العقدة، فتحية محمود فرج، من بلاغة أسلوب المقابلة في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة - القاهرة، ط: أولىٰ ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.

(٦١) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د. ط)، الكويت، ١٩٩٢م.

(٦٢) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط١، القاهرة- مصر، ١٩٨٨م.

(٦٣) فيصل، صالح: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط١، عمان- الأردن، ٢٠٠٦م.

(٦٤) فيود، بسيوني عبدالفتاح: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دار المعالم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، ط٢، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م.

(٦٥) القاسمي، محمد: الصّورة الشّعريّة بين الإبداع والممارسة النقدية، مجلة فكر ونقد، ع٣٧، سبتمبر ٢٠٠٠م.

(٦٦) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة -دار الغرب الإسلامى -لبنان -ط: الثالثة ١٩٨٦م.

(٦٧) القرعان، فايز عارف: التقابل والتماثل في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدا-درالكتاب العربى، ط١، الأردن،٢٠٠٦م.

(٦٨) القزويني: الخطيب، تلخيص المفتاح (مختصر سعد الدين التفتازاني علىٰ تلخيص المفتاح للقزويني) بهامش شروح التلخيص، دار السرور (لبنان - بيروت) (د.ت).

(٦٩) القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

(٧٠) القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٧١) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن للشيخ، دار الشروق - بيروت - ط سابعة - ١٩٨٢م.

(٧٢) قلقيلة، عبده عبد العزيز: معجم البلاغة العربية نقد ونقض، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

(٧٣) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.

(٧٤) الكاتب، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

(٧٥) الكفوي، أبو البقاء: الكليات، تحقيق: د عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

(٧٦) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٦م.

(٧٧) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٣م.

(٧٨) محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربى، ط١، بيروت-لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٠م.

(٧٩) المدني، ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان، ط١، العراق، ١٩٦٩م.

(٨٠) مسعود، علي زيتونة: التقابل في القرآن الكريم بين الجمالية والدلالية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠١٧م.

(٨١) المصري: ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ت / د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلىٰ للشئون الإسلامية، ١٤١٦هـ.

(٨٢) مصلوح، سعد: في النص الأدبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة- مصر، ١٩٩٣م.

(٨٣) مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات - بيروت، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

(٨٤) مطلوب: أحمد، البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، معهد الإنماء العربي - بغداد، ط: ٢، ١٩٨٠م.

(٨٥) المغربي: ابن يعقوب، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، (ضمن شروح التلخيص)، دار السرور (بيروت - لبنان)، (د. ت).

(٨٦) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربى (الدار البيضاء- المغرب) ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م

(٨٧) مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء- المغرب)، ط: ١، ٢٠١٠م.

(٨٨) نوال بنت إبراهيم الحلوة: التقابل الدلالي دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء، بحث نشر في: علوم اللغة (القاهرة) (كتاب غير دوري)، ٢٠٠٦م، المجلد ٩، العدد (٢).

(٨٩) الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، دار المعرفة، ط٣، بيروت- لبنان، ٢٠١٠م.

# فهرس الموضوعات


| الموضـــــــــــــوع | الصفحة |
|---|---|
| **شكـر وتقديـر** | ٣ |
| **ملخص الرسالة** | ٤ |
| Abstract | ٥ |
| **المقدمـــــة** | ٦ |
| دوافع اختيار الموضوع | ٩ |
| أهداف الدراسة | ١٠ |
| مشكلة الدراسة | ١٠ |
| أهمية البحث | ١١ |
| منهج البحث وأدواته | ١١ |
| الدراسات السابقة | ١٢ |
| خطة الدراسة | ١٦ |
| **التمهيـــــد** | ١٨ |
| مدخـــل | ١٩ |
| **أولاً**: جمالية التقابل في الكون | ٢١ |
| **ثانيًا**: جمالية التقابل في الفن | ٢٥ |
| **ثالثًا**: بلاغة التقابل وأثره النفسي | ٣١ |
| **الفصل الأول: التقابل على مستوى التركيب** | ٣٥ |
| **مدخـــل** | ٣٦ |

| الموضـــــــــــــوع | الصفحة |
|---|---|
| **المبحث الأول: التقابل على مستوى التركيب الجزئي (ويشمل الصيغ)** | ٤٠ |
| **المبحث الثاني: التقابل على مستوى التركيب الكلي (ويشمل الجمل)** | ٦١ |
| **الفصل الثاني: التقابل على مستوى التصوير** | ٧١ |
| **مدخـــل** | ٧٢ |
| **المبحث الأول: التقابل على مستوى الصورة الجزئية** | ٧٦ |
| **المبحث الثاني: التقابل على مستوى الصورة الكلية** | ٩٦ |
| **الفصل الثالث: التقابل على مستوى التشكيل** | ١٠٨ |
| **المبحث الأول: التقابل على مستوى الإيقاع الصوتي** | ١٠٩ |
| **أولاً**- التصريع | ١١٠ |
| **ثانيًا**- الازدواج | ١١٥ |
| **ثالثًا**- الترصيع | ١١٧ |
| **رابعًا**- التشطير | ١١٨ |
| **المبحث الثاني: التقابل على مستوى الإيقاع البصري** | ١٢٠ |
| **أولًا**- الطباق | ١٢١ |
| **ثانيًا**- المقابلة | ١٢٧ |
| **الخاتمـــــة** | ١٣٣ |
| **الفهـــــارس** | ١٣٧ |
| **فهرس** المصادر والمراجع | ١٣٨ |
| **فهرس** الموضوعات | ١٤٧ |