

تقنيات التضاد في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني

رحاب محمد عيسى عبد الرحيم

قسم الأدبيات كلية اللغة العربية جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

Antithesis techniques in the poem "I See You, Tearful and Defiant" by Abu Firas al-Hamdani

Rehab Mohamed Issa Abdul Rahim

Faculty Member, Department of Literature, Faculty of Arabic Language, Muhammad bin Ali

Al-Senussi Islamic University.

reehaba87@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2026/04/02 تاريخ المراجعة 2026/05/01 تاريخ القبول: 2026/05/14 - تاريخ النشر: 2026/06/02

ملخص البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف "تقنيات التضاد" في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني، وفق المنهج الأسلوبي البنيوي منطلقة من افتراض أن التضاد يتجاوز وظيفته البلاغية؛ ليغدو استراتيجية وجودية تعكس انشطار الذات بين هشاشة العاشق، وصلابة الفارس، وانتظمت الدراسة في بحثين: عالج الأول "التقنيات التكوينية" التي تؤسس لبؤرة الصراع، وتناول الثاني "التقنيات التنظيمية" التي تضبط الفوضى الوجدانية، وخلصت الدراسة إلى أن التضاد شكل الآلية الدفاعية، التي مكنت الشاعر من تجاوز مأساة الأسر محولاً هزيمته المادية إلى خلود رمزي، وانتصار نرجسي يتعالى على الفناء.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية/ الصراع النفسي/ أدب الأسر/ القناع الشعري/ الفروسية/ الازدواجية.

Abstract:

This study seeks to explore the "techniques of antithesis" in Abu Firas al-Hamdani's poem Arak 'Asiyya al-Dam (I See You Resisting Tears), employing a structural stylistic approach. It proceeds from the premise that antithesis transcends its mere rhetorical function to become an existential strategy, reflecting the fragmentation of the self between the fragility of the lover and the stoicism of the knight. The study is organized into two main sections: the first addresses the "formative techniques" that establish the focal point of the conflict, while the second examines the "organizational techniques" that regulate emotional chaos. Ultimately, the study concludes that antithesis served as the defensive mechanism that enabled the poet

to overcome the tragedy of captivity, transforming his physical defeat into symbolic immortality and a narcissistic triumph that transcends mortality.

Keywords:

Stylistics/ Psychological Conflict/ Captivity Literature/ Poetic Mask/ Chivalry/ Duality.

مقدمة البحث:

يُعد التضاد من أبرز الظواهر الأسلوبية، والجمالية في اللغة العربية، فلا يقتصر عمله على التحسين البديعي الشكلي، بل يتجاوزه ليكون أداة فاعلة في بناء المعنى، وتعميق الرؤية، وتجسيد الصراعات النفسية، والوجدية، وتبرز قيمة هذه التقنية في قدرتها الفائقة على كشف التناقضات الداخلية، والخارجية للمبدع، وهذا يجعلها عدسة كاشفة لجوهر التجربة الإنسانية، والشعرية.

أهمية الموضوع:

تتبع أهمية هذا البحث من المكانة العالية لقصيدة "أراك عصي الدمع" فهي واحدة من غرر الشعر العربي، ودرّة من درر "الروميات"، وتبرز الأهمية العلمية في إثبات أن التضاد في هذه القصيدة ليس مجرد زخرف لفظي عابر، بل هو المحرك الأساسي لبنيتها الدلالية، والنفسية تسلط الدراسة الضوء على عبقرية أبي فراس الحمداني في توظيف التضاد لترجمة ثنائيات (الفروسية، والعشق) و(الحرية، والأسر)؛ ليقدم فهماً أعمق لتجربته الشعرية من زاوية نقدية، وأسلوبية حديثة.

الدراسات السابقة:

حظي شعر أبي فراس الحمداني باهتمام نقدي واسع قديماً، وحديثاً، وتناولت العديد من الدراسات "الروميات" من زوايا تاريخية، ونفسية، كما تطرقت بعض الأبحاث الأكاديمية لظاهرة التضاد، والطباق في الشعر العباسي بشكل عام، لكن ما يميز هذه الدراسة هو تخصصها الدقيق في استقصاء "تقنيات التضاد" بنوعها (التكوينية، والتنظيمية)، وتطبيقها حصرياً، وبشكل شامل، ومفصل على نص قصيدة "أراك عصي الدمع"؛ لسد الفجوة في الدراسات التطبيقية الدقيقة لهذا النص الخالد.

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

تحليل الدور الجمالي، والدلالي للتقنيات التكوينية (الانزياح، الصور، الاستفهام) في بناء النص.

بيان أثر التقنيات التنظيمية (التوازي، الإيقاع، الطباق) في التماسك النصي والإيقاعي للقصيدة.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج الأسلوبي البنوي، الذي ينطلق من النص ذاته لاستنتاج ظواهره اللغوية، والتركيبية، والدلالية، وتحليلها مع الاستعانة ببعض أدوات المنهج النفسي؛ لتفسير التحولات الانفعالية، والوجدية، التي تعكسها تقنيات التضاد في تجربة الشاعر المأزومة بين العشق، والأسر.

مشكلة الدراسة:

تحدد مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس الآتي: كيف وظّف أبو فراس الحمداني تقنيات التضاد المختلفة في بناء قصيدة "أراك عصي الدمع" للتعبير عن صراعه النفسي والوجودي؟

ويتفرع من هذا التساؤل عدة أسئلة فرعية:

ما هي التقنيات التكوينية، والتنظيمية، والتحويلية للتضاد في القصيدة؟

كيف ساهمت هذه التقنيات في إبراز التناقض بين شخصية (العاشق الضعيف)، وشخصية (الفارس القوي)؟

فرضيات الدراسة:

تتطلق الدراسة من الفرضيات الآتية:

يفترض البحث أن التضاد في القصيدة يمثل بنية عميقة تعكس حال التمزق النفسي للشاعر، وليس مجرد محسن بديعي.

إن التقنيات التكوينية التنظيمية، جاءت متوازنة، ومدروسة؛ لتواكب التدرج الانفعالي للقصيدة، والذي يبدأ بالانكسار، والشكوى، وينتهي بالشموخ، والفخر.

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية: تقتصر الدراسة على تحليل (تقنيات التضاد: التكوينية، التنظيمية).

الحدود النصية: التطبيق حصرياً على قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني.

الحدود الزمانية: العصر العباسي (فترة أسر الشاعر في بلاد الروم).

خطة البحث:

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، على النحو الآتي:

المقدمة: وتتضمن (التمهيد، أهمية الموضوع، الدراسات السابقة، الأهداف، المنهج، المشكلة، الفرضيات، الحدود، وخطة البحث).

المبحث الأول: التقنيات التكوينية للتضاد، وتشمل:

أولاً: الانزياح الدلالي.

ثانياً: الصور المتقابلة.

ثالثاً: الاستقهام الإنكاري.

المبحث الثاني: التقنيات التنظيمية للتضاد، وتشمل:

أولاً: التوازي التركيبي.

ثانياً: الإيقاع والتكرار.

ثالثاً: صيغ التقابل.

الخاتمة: وتتضمن أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

تمهيد:

شكلت ظاهرة "التضاد" (بمسمياتها التراثية كالطباق، والمقابلة) مبحثاً مركزياً في المدونة البلاغية، والنقدية العربية القديمة، غير أن النظرة التقليدية غالباً ما كانت تقف عند حدود السطح اللغوي، وتتعامل مع التضاد بوصفه محسناً بديعاً غايته تزيين الكلام، وإحداث المفاجأة الذهنية، ولكن مع تطور المناهج النقدية الحديثة، وتحديدًا المنهجين الأسلوبي، والبنوي، تبلورت رؤية أعمق تتجاوز الشكلية البلاغية؛ لتتطرق إلى التضاد بوصفه بنية عميقة ومبدأً تنظيمياً تتأسس عليه معمارية النص الشعري.

وفي المنظور الأسلوبي البنوي لا يُعد التضاد مجرد جمع بين كلمتين متناقضتين، بل هو تجسيد للشائيات الضدية، التي تُعد المحرك الأساسي لإنتاج الدلالة في أي خطاب، فالنص الشعري وفق هذا المنهج هو شبكة من العلاقات المغلقة، ولا تكتسب العناصر اللغوية قيمتها إلا من خلال اختلافها، وتضادها مع عناصر أخرى، وفي هذا السياق يؤكد الدكتور صلاح فضل في دراسته للبنى النصية أن الفكر الإنساني، واللغة ينهضان أساساً على مبدأ التقابل، وأن إدراك المعنى لا يتحقق إلا عبر استحضار نقيضه، فالتضاد هو الهيكل العظمي، الذي يمسك بأجزاء النص، ويمنحه تماسكه العضوي والدلالي (1).

وإذا كانت الأسلوبية البنوية تكشف هندسة التضاد في النص، فإن المنهج النفسي يتدخل؛ لتفسير الدوافع غير الشعورية التي أنتجت هذه الهندسة، فاللغة الشعرية المأزومة لا تولد من فراغ، بل هي إسقاط مباشر لحال التشطي الداخلي عندما تتعرض الذات الشاعرة لصدمة وجودية قاهرة كصدمة الأسر عند أبي فراس الحمداني، تنهار وحدة الذات، وتتشرط إلى ذوات متصارعة (الفراس القوي مقابل العاشق الضعيف، والحرية المتخيلة مقابل القيد المادي)، وهنا يتحول التضاد اللغوي إلى آلية دفاع نفسية؛ حيث يلجأ الشاعر لا شعورياً إلى استدعاء المتناقضات، وصياغتها في قوالب أسلوبية كالانزياح، والتوازي؛ لمحاولة استعادة التوازن المفقود، وترويض الفوضى الوجدانية عبر إخضاعها لنظام لغوي صارم، وقد أشار النقاد الذين قاربوا الأدب تحليلياً إلى هذه الوظيفة التعويضية للغة؛ حيث يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن التناقضات الحادة في الصور، والتراكيب الشعرية ليست سوى ترجمة حرفية لصراع الغرائز المكبوتة، ومحاولة من الذات للتسامي فوق واقعها المأساوي عبر خلق واقع لغوي بديل تتصارع فيه الأضداد، وتتصالح (2).

ومن هذا التصور التكاملي، تنطلق هذه الدراسة في مباحثها القادمة لاستنتاج قصيدة "أراك عصي الدمع"، متجاوزة النظرة البلاغية السطحية؛ للغوص في تقنيات التضاد التكوينية، والتنظيمية، بوصفها شبكة أسلوبية معقدة، ومرآة عاكسة لصراع وجودي، ونفسي عميق عاشه الشاعر في غياهب سجن الروم.

المبحث الأول: التقنيات التكوينية للتضاد:

يشكل هذا القسم حجر الأساس في فهم البنية العميقة لقصيدة أبي فراس الحمداني، التي فيها تتضافر الآليات اللغوية، والبلاغية؛ لخلق مفارقات دلالية تتجاوز السطح اللفظي إلى عمق التجربة الشعورية، وتتهض هذه البنية التكوينية على ثلاث ركائز أساسية تتفاعل فيما بينها؛ لتجسيد الصراع النفسي المعتمل في ذات الشاعر المأزومة، ويبرز الانزياح الدلالي بوصفه أداة فاعلة لكسر أفق التوقع المعتاد، وإسناد الصفات إلى غير مظانها الطبيعية، فيولد صدمة جمالية تعكس اضطراب الرؤية، واختلاط المشاعر، وتتآزر هذه الأداة مع تقنية الصور المتقابلة، التي ترسم لوحات مشهدية متناقضة تضع المتلقي أمام عالمين متصادمين يمثلان واقع الشاعر المرير، وماضيه المجيد، أو يجسدان قسوة المحبوبة في مقابل وفاء العاشق، ويكتمل هذا البناء التكويني بتوظيف الاستفهام الإنكاري، الذي يخرج عن غرضه الحقيقي؛ ليكون صرخة استنكار، ورفضاً للواقع المفروض محققاً بذلك تضاداً حاداً بين ما يجب أن يكون، وما هو كائن بالفعل، وتتضافر هذه العناصر مجتمعة؛ لتأسيس شبكة معقدة من التضادات، التي تمنح النص الشعري كثافته الدلالية، وطاقته الإيحائية العالية.

أولاً: الانزياح الدلالي:

يعد الانزياح الدلالي أولى التقنيات التكوينية، وأشدّها أثراً في بناء معمارية التضاد داخل النص الشعري، فيعمد الشاعر إلى إخراج الألفاظ من دلالاتها المعجمية المباشرة، والمألوفة ليزج بها في سياقات مجازية، واستعارية مبتكرة تخلق مفارقات دلالية عميقة، فيساهم هذا العدول الدلالي في تجسيد حال التمزق الوجداني، والفكري من خلال إسناد الصفات إلى غير موصوفاتها الحقيقية، وجمع المتناقضات في صور غير مألوفة تولد صدمة جمالية لدى المتلقي، وتحيل التضاد من مجرد تقابل لفظي سطحي إلى رؤية فلسفية، ونفسية مركبة تعكس حجم الصراع الداخلي بين كبرياء الفارس، وانكسار العاشق، وتمنح لغة القصيدة طاقة إيحائية متجددة تتجاوز حدود المعنى الحرفي، ونجد تقنية الانزياح الدلالي في ثايات القصيدة في قول الشاعر أبي فراس الحمداني(3):

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الْهُوَى وَأَذَلْتُ دَمْعاً مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ

يتجلى الانزياح الدلالي في هذا البيت عبر بنية لغوية مغلقة تهض على شبكة معقدة من الثنائيات الضدية؛ حيث يعمد الشاعر إلى تفكيك العلاقات المعجمية المألوفة وإعادة تركيبها في أنساق مجازية صادمة، فالفعل أضواني يحمل في بنيته العميقة دلالة الهزال، والضعف متقاطعا صوتياً مع دلالة الضوء؛ ليخلق مفارقة بنيوية مع عتمة الليل، ويمتد الانزياح ليتجسد في أنسنة المجردات عبر تركيب بسطت يد الهوى، التي تمنح العاطفة امتداداً حركياً يتناقض مع سكون الليل، وتبلغ ذروة الانزياح الدلالي في الشطر الثاني من خلال إسناد صفات بشرية أخلاقية لجماد سائل في قوله: (دمعاً من خلائقه الكبر)؛ لتتشكل بنية ضدية حادة بين الفعل أذلت، والصفة الكبر، وتضيء المقاربة النفسية هذه البنية الانزياحية بكشفها عن آليات الدفاع النفسي، وتمزق الذات الشاعرة بين الأنا الأعلى المتمثل في كبرياء الفارس، الذي يفرض التماسك نهائياً، والهو المتمثل في الرغبات المكبوتة، والعواطف الجياشة التي تتفلت من عقاليها ليلاً، فالليل هنا يمثل فضاء اللاشعور، الذي تسقط فيه الأقنعة، وتحرر فيه المكبوتات، وتتجسد عقدة الصراع الداخلي في محاولة قمع الدمع العزيز، وإذلاله فيعكس حال قهر ذاتي يمارسها الشاعر على نفسه؛ ليعاقب ضعفه العاطفي محاولاً استعادة توازنه النفسي المفقود بين صورة البطل المنيح، وصورة العاشق المنهزم؛ لتصبح البنية اللغوية المنزاحة مرآة عاكسة لتنشيط الذات، وانقسامها الوجودي.

ويقول أيضاً(4):

تَكَادُ تُضِيءُ النَّارَ بَيْنَ جَوَانِحِي إِذَا هِيَ أَكْتَثَتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفِكْرُ

يبرز الانزياح الدلالي في هذا البيت من خلال بنية تركيبية تحيل المجرّد إلى محسوس؛ حيث تتشكل بؤرة التضاد في الجمع بين متناقضات دلالية داخل نسق لغوي مكثف، فالنار هنا تتزاح عن وظيفتها المادية المدمرة؛ لتتخذ بعداً إشراقياً في الفعل تضيء وهو ما يخلق مفارقة بنيوية بين الاحتراق الداخلي، والإضاءة الكاشفة، ويتعمق هذا الانزياح في الشطر الثاني عبر إسناد فعل الإنكاء المادي إلى فاعلين معنويين متضادين هما الصبابة، التي تمثل الانفعال العاطفي، غير الشعوري، والفكر الذي يمثل الوعي العقلي، والمنطقي؛ ليصبح العقل، والوجدان شريكين في إشعال حريق الذات، وتكشف المقاربة النفسية عن حجم المأساة الداخلية، فتتحول الجوانح إلى مسرح لصراع سيكولوجي عنيف بين قوى اللاشعور، وقوى الشعور، وهذا التواطؤ بين العاطفة، والعقل يجسد حالاً من العذاب المزدوج، فالشاعر لا يحترق بنار الحب فحسب، بل يحترق بوعيه بهذا الحب، وتقيره فيه؛ لتصبح الإضاءة هنا إضاءة لسرايب النفس المعذبة، ووعياً شقيّاً بالألم يمزق تماسك الذات، ويحيل الجسد إلى وعاء هش يضيق باحتدام الصراع بين نداء القلب، وسطوة العقل، وبذلك يكون التضاد الانزياحي أداة لتعرية الذات أمام حقيقتها الموجعة.

كما تبرز هذه التقنية في حديث الشاعر عن الوصل فيقول(5):

مُعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمَانًا فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ

تتأسس المعمارية الدلالية في هذا النص على مفارقة انزياحية حادة تكسر أفق التوقع، فتتصادم ثنائية الوصل، والموت في بنية مكانية متخيلة تجعل من الغياب الوجودي حاجزاً غيبياً يقطع طريق الرغبة، ويتجاوز الانزياح حدوده التركيبية في الشطر الثاني؛ ليقول تضاداً كونياً بين الظمأ الفردي، والقطر الشامل؛ إذ يعمد الشاعر إلى ربط ظاهرة طبيعية عامة بحال ذاتية مغلقة محبلاً الحرمان العاطفي إلى مركزية تدور حولها حركة الكون، وتغوص المقاربة النفسية في أعماق هذا التشكيل اللغوي؛ لتكشف عن نرجسية مجروحة تتضخم في لحظة اليأس المطلق؛ لتمارس إسقاطاً نفسياً عنيفاً متجهاً إلى العالم الخارجي، فالذات الشاعرة المحبطة بفعل التعليل الكاذب، والمحاصرة بحتمية الفناء تحول طاقة الإحباط إلى نزعة تدميرية تتمنى جفاف الوجود بأسره إذا لم ترتو رغبتها الخاصة، ويتجلى هنا صراع مرير بين غريزة الحياة المتمثلة في لهفة الوصل، وغريزة الموت، التي تفرض سطوتها كحاجز حتمي يدفع الذات المأزومة إلى تبني موقف عديمي يرفض استمرارية حياة الآخرين ما دامت قد حرمت من ينبوعها الخاص؛ لتغدو البنية الانزياحية تجسيدا لمركزية الألم الذي يلغي كل وجود خارج حدوده

ويقول في موضع آخر من القصيدة(6):

وَمَا كَانَ لِلْأَحْزَانِ لَوْلَاكَ مَسَلَكٌ إِلَى الْقَلْبِ لَكِنَّ الْهَوَى لِلْبَلَى جِسْرُ

تتبنى هندسة هذا النص على تحويل المجردات العاطفية إلى كيانات مكانية، وهندسية تخترق حصانة الذات، فيبرز الانزياح الدلالي في تجسيد الأحزان كقوة حركية تبحث عن منافذ لاختراق القلب، الذي يبدو في بنيته العميقة قلعة عصية على السقوط لولا الحضور الأنثوي الذي شكل ثغرة في هذا الجدار الدفاعي، وتتوج هذه المفارقة البنيوية في الشطر الثاني عبر تشكيل استعاري صادم يجعل من الهوى جسراً يعبر بالذات نحو البلى متجاوزاً الدلالة المألوفة للحب بوصفه طاقة حياة؛ ليحيله إلى معبر نحو الفناء، والعدم، وتفكك القراءة النفسية هذه البنية المكانية؛ لتكشف انهيار آليات الدفاع لدى الذات المتضخمة التي طالما احتمت بفروسيته، وصلابتها، فالشاعر يمارس هنا إسقاطاً نفسياً يحمل فيه المحبوبة مسؤولية هذا

التصدع الداخلي مبرراً هشاشته العاطفية باختراق خارجي قاهر، ويتجلى الصراع العميق بين غريزة الحياة المتمثلة في الهوى، وغريزة الموت المتمثلة في البلى؛ حيث تندمج الغريزتان في مسار واحد يصبح فيه العشق ذاته أداة للتدمير الذاتي، وتتحول العاطفة من قوة بناء وجداني إلى مسلك تراحيدي يقود الذات نحو حقتها المحتوم، وهذا ما يعكس استسلاماً باطنياً؛ لانتهيار الحدود الفاصلة بين الحياة، والبلى داخل النفس المكشوفة.

ويقول أيضاً (7):

فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرْتَوِي الْبَيْضُ وَالْقَنَا وَأَسْغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذَّنْبُ وَالنَّسْرُ

تتشكل المعمارية الدلالية في هذا النص عبر شبكة من التقابلات الحادة التي تكسر المنطق الحيوي المؤلف، فينزاح الفعلان (ترتوي، وشبع) عن حقلهما الدلالي المرتبط بالحياة والنماء؛ ليدخلا في نسق تدميري يتغذى على الموت، والهلاك، وتبرز المفارقة البنيوية في التبادل العكسي للأدوار بين الذات الإنسانية، وعناصر الطبيعة، والجماد؛ إذ يمارس الشاعر حرماناً قاسياً متمثلاً في الظمأ، والسغب؛ ليمنح الإشباع، والري لسيفوفه، ورماحه، ووحوش الفلاة، وينصهر هذا التشكيل اللغوي المنزاح مع دينامية الصراع الداخلي؛ حيث تتسامى الغرائز البدائية، وتتحول طاقة الحرمان الجسدي إلى نزعة عدوانية مفرطة تغذي تضخم الذات البطولية، فالذات هنا تمارس نوعاً من التدمير الذاتي المبطن، وقمعاً متعمداً لنداء الجسد من أجل إشباع صورة الفارس الأسطوري المتعطش للمجد؛ لتصبح أدوات القتال، والطيور الجارحة امتداداً واضحاً لغرائز الموت، والافتراس الكامنة في الأعماق، والتي تتغذى على حساب غريزة البقاء الفردية، وبهذا يؤدي التضاد الانزياحي تجسداً حياً لانصهار الجسد المادي في أتون الرمزية البطولية المتعالية.

ثانياً: الصور المتقابلة:

تعد تقنية الصور المتقابلة من أبرز الآليات الجمالية، والدلالية، التي ينهض عليها التضاد في الخطاب الشعري؛ حيث تتجاوز المطابقة اللفظية السهلة لتشكل لوحات مشهدية تتصادم فيها الرؤى، وتتأسس هذه التقنية على حشد التفاصيل الجزئية لتكوين مشهد يتناقض كلياً مع مقابله كتقابل الخصب، والجذب، مما ينتج مفارقة بصرية وذهنية تجسد الصراع النفسي والوجودي للشاعر، وتجعل التضاد التصويري أداة حفر نفسي تكشف مكونات الذات.

وفي هذا السياق يبتغي النقاد من هذه التقنية إذكاء الغرابة وتأليف المتناقضات، وهو ما عبّر عنه عبد القاهر الجرجاني سيكولوجياً باجتلاب الشيء من ((النقي البعيد)) (8)، وقد حدد كمال أبو ديب هذا السياق بأنه ((لحظة الخلق الفني)) (9)، التي تستحيل فيها الصورة إلى انحلال للعالم المؤلف، وإعادة تركيب له، فالخيال الخلاق يقتلع الأشياء من حقلها المعتاد، ويعمدها في ضوء جديد داخل القصيدة هذه الفاعلية المبالغية تستقر المتلقي، وتحيله إلى مراكز حساسية جديدة تدفعه لإعادة قراءة النص؛ لتغدو الصور المتقابلة شبكة من التناغم تفيض بأفاق التأويل (10)، وتتأسس هذه التقنية على حشد التفاصيل الجزئية لكل صورة لتكوين مشهد كامل يتناقض كلياً مع المشهد المقابل له، كأن تقابل صورة الحياة، والخصب بصورة الموت، والجذب، أو صورة الفارس المنتصر بصورة العاشق المنكسر، وهو ما يجعل التضاد التصويري أداة حفر نفسي تكشف الطبقات العميقة للذات الشاعرة، وتعريه تناقضاتها الوجدانية أمام المتلقي؛ لتصبح القصيدة مسرحاً درامياً تتصارع فيه الصور، وتتنامى فيه الدلالات بعيداً عن التقريرية المباشرة، وتتجسد هذه التقنية في قول الشاعر (11):

حَفِظْتُ وَصَيَّعْتُ الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْغُذْرُ

تتأسس البنية التصويرية في هذا البيت على تقابل درامي حاد يضع الذات، والآخر في مواجهة أخلاقية، وسلوكية متناقضة، فترسم الصورة الأولى مشهد الثبات، والتثبيت العاطفي المتمثل في حفظ الذات الشاعرة لعهد المودة، بينما تنهض الصورة المقابلة على مشهد التفريط، وعدم المبالاة المتمثل في تضييع المحبوبة لهذا العهد المشترك، ويتعمق هذا التقابل البنيوي من خلال التضاد اللفظي المباشر الذي يشطر العلاقة الإنسانية إلى نصفين متنافرين، وتغوص المقاربة النفسية في أبعاد هذا التشكيل؛ لتكشف آليات الدفاع النفسي، التي تمارسها الذات المجروحة في مواجهة صدمة الخذلان، فيعتمد الشاعر إلى تضخيم ذاته الأخلاقية عبر إعلاء قيمة وفائه في مقابل تبخيس موقف الآخر؛ لتصبح الصورة المتقابلة أداة تعويضية تحاول ترميم الانكسار العاطفي من خلال ادعاء التفوق القيمي، والتعالي على جراح الرفض، وهذا يحيل التضاد التصويري إلى حيلة دفاعية لا شعورية تخفي وراءها هشاشة العاشق، الذي يلوذ بكبريائه الأخلاقي؛ ليستر هزيمته الوجدانية أمام قسوة المحبوبة.

ويقول في موضع آخر من القصيدة(12):

وَحَارِبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكَ وَإِنَّهُمْ
وَإِيَّايَ لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءُ وَالْخَمْرُ

تقوم المعمارية التصويرية في هذا البيت على تقابل مشهدي عنيف يضع الانتماء القبلي في مواجهة مدمرة مع الاستلاب العاطفي؛ حيث ترسم الصورة الأولى مشهد القطيعة، والصدام المتجلي في إشهار سيف العداوة في وجه العشيرة، بينما تتشكل الصورة المقابلة في الشطر الثاني عبر لوحة اندماجية تامة تجسد حال التماهي المطلق بين الذات، ومحيطها الاجتماعي مشبهة هذا التلاحم بالامتزاج العضوي الذي لا ينفصل بين الماء، والخمر، ويشكل الحرف الشرطي (لولا) محوراً بنيوياً يفصل بين زمنين، وحالين متناقضتين محولاً الحب إلى قوة تفكيك خارقة تضرب جذور الهوية الجماعية، وتكشف هذه المفارقة البصرية أزمة اغتراب قاسية تعيشها الذات حين تضحي الذات بحاضنتها الاجتماعية الآمنة، وتدمر شبكة أمانها الغريزي إرضاء لسطوة الرغبة القاهرة، وهو ما يجسد حالاً من الانسلاخ من الجذور؛ لتغدو العاطفة هنا طغياناً يستعبد الإرادة، ويمزق نسيج الانتماء محولاً العاشق إلى كائن منبت يقاتل أجزائه الأصلية دفاعاً عن وهم الوصل؛ لتصبح الصورة المتقابلة تجسيداً لتمزق الكينونة بين نداء الدم، ونداء العشق.

ويقول(13):

فأظماً حتى ترتوي البيض والقنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

البنية التصويرية في هذا البيت تتشكل عبر آلية بصرية شديدة التناقض تجعل الذات الإنسانية في مواجهة حادة مع عناصر الجماد، والطبيعة المتوحشة؛ حيث تظهر في الصورة الأولى مشهد الحرمان الحيوي القاسي المتمثل في الظمأ، والجوع الاختياري للذات الشاعرة، بينما تنهض الصورة المقابلة على مشهد الإشباع الدموي المفرط للسيوف، والرماح، والطيور الجارحة، ويتعمق هذا التقابل البصري من خلال التوزيع العكسي للأدوار الطبيعية؛ إذ تتنازل الذات عن حقها في الحياة، والنماء لصالح أدوات الموت، وكائنات الفناء في متواليات شرطية تجعل من حرمان الذات سبباً مباشراً لامتلأ الآخر غير العاقل، وتكشف هذه اللوحة المشهدية المزروجة عن حركة نفسية معقدة تتصارع فيها غريزة البقاء مع نزعة التدمير؛ حيث يمارس الشاعر قمعاً متعمداً لدوافع الجسد الأساسية، ويقدم ذلك قرباناً لتضخم الذات البطولية المتعالية، التي تستمد كينونتها من إفناء الآخرين؛ ليتحول هذا التضاد التصويري بين الجسد الظامي الجائع، والأسلحة، والوحوش المرتوية الشبعانة إلى

تجسيد درامي لانتصار مبدأ الموت على مبدأ الحياة، وتماهي الذات مع أدوات الفتك في محاولة يائسة؛ لترميم الكبرياء الجريح، وتأكيد السيادة المطلقة في فضاء الخراب.

ويقول (14):

أُسِرْتُ وَمَا صَحْبِي بِعُزْلٍ لَدَى الْوَعَى وَلَا فَرَسِي مُهَرٌّ وَلَا رُبُّهُ عَمْرُ

المفارقة الدرامية في هذا البيت تضع النتيجة القاسية في مواجهة حادة مع مقدماتها المنطقية، فتبرز صورة السقوط في قيد الأسر كحدث صادم يتصدر المشهد ليصطدم فوراً بلوحة تامة مضادة تتشكل عبر توالي أدوات النفي؛ لترسم مشهد القوة العسكرية المتكاملة، والجاهزية القتالية المتمثلة في الرفاق المدججين بالسلاح، والفرس الأصيل، والفارس المتمرس، ويخلق هذا التقابل البنيوي بين حتمية الهزيمة، واكتمال أسباب النصر توترًا دلاليًا يعكس أزمة الذات المقهورة أمام القدر؛ إذ تحاول الذات الجريحة ترميم صورتها البطولية المكسورة عبر حشد تفاصيل المنعة، والخبرة؛ لتبرئة ساحتها من مسؤولية السقوط محيلة الانكسار المادي إلى قوة قاهرة تتجاوز إرادة البشر، وتجعل هذه اللوحة المزوجة آلية دفاعية لا شعورية ترفض الاستسلام لواقع العجز، وتستमित في الحفاظ على كبرياء الفارس، الذي خذلته الظروف، ولم تخذله شجاعته؛ لتصبح الصورة المتقابلة هنا مسرحًا لتبرير الهزيمة، وتسامي الذات فوق جراح القيد.

ويقول أيضًا (15):

يَمُونُ أَنْ خَلَوْا ثِيَابِي وَإِنَّمَا عَلَيَّ ثِيَابٌ مِنْ دِمَائِهِمْ حُمُرُ

التقابل المشهدي في البنية التصويرية يقلب موازين القوة، فترسم الصورة الأولى مشهد استعلاء الأعداء وهم يمارسون فعل المن، وادعاء الفضل عبر إبقاء ملابس الأسير، بينما تتشكل الصورة المقابلة عبر أداة الحصر؛ لتتسف هذا الادعاء، وترسم مشهدًا دمويًا مهيبًا تتخضب فيه هذه الثياب ذاتها بدماء هؤلاء الأعداء، ويخلق هذا التضاد البصري بين ثياب المنة، وثياب البطولة مفارقة دلالية تحول رمز الانكسار المادي إلى وسام فخر معنوي، وتبرز هنا حيلة دفاعية عميقة تتمثل في الرفض القاطع؛ لتقمص دور الضحية المقهورة؛ إذ تعتمد الذات المأسورة على إعادة إنتاج الواقع عبر تحويل مشهد الإذلال إلى منصة لإثبات التفوق الساحق محيلة دماء الخصوم نسيجًا يستر جراح الهزيمة، ويغذي ذات الفارس الذي يأبى الخضوع لسلطة الأسر، وتصبح الصورة المتقابلة أداة لقلب الهرمية التسلطية، واستعادة السيادة الرمزية في قلب الزنزانة.

ثالثًا: الاستفهام الإنكاري:

يُعد الاستفهام الإنكاري إحدى أهم التقنيات التكوينية الفاعلة في بناء شعرية التضاد؛ حيث ينزاح هذا الأسلوب عن وظيفته النحوية المباشرة المتمثلة في طلب المعرفة، فيتحول إلى أداة بلاغية هجومية ترفض الواقع، وتستتكر حدوثه، وتبرز القيمة الجمالية لهذه التقنية في قدرتها على خلق مفارقة حادة بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، فيضع هذا المتلقي أمام صدمة وعي تزلزل قناعاته، وتدفعه لإعادة النظر في المسلمات، وقد أشار علماء البلاغة إلى هذه الوظيفة النفسية، والحجاجية العميقة، فالغاية من هذا الأسلوب هي ليتنبه ((السامع حتى يرجع إلى نفسه فيخجل، ويرتدع، ويعيا بالجواب)) (16)، وتتأسس آلية التضاد في هذا السياق على التناقض الصارخ بين ظاهر البنية اللغوية، التي تتخذ شكل السؤال، وباطنها الدلالي الذي يضمّر النفي القاطع، والرفض المطلق، الذي يجعل الذات الشاعرة في حال اشتباك مستمر مع محيطها الخارجي، أو مع

تتقاضاتها الداخلية ليكون الاستفهام بذلك سيفاً لغوياً يشرعه الشاعر في وجه العبث، ومحاولة يائسة لفرض منطقته الخاص على عالم يتهاوى من حوله، فتصبح القصيدة ساحة محاكمة قاسية تتوالى فيها أسئلة لا أحد يجيب عليها، بل تعلن إدانة صريحة للواقع المأزوم.

يقول الشاعر (17):

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ

تتطلق المعمارية النصية في هذا المطلع من عدسة خارجية ترأب ثبات الذات؛ لتؤسس تقابلاً يحاكي صلابة القناع، وهشاشة الوجه المخبوء؛ حيث تنهض البنية الأولى على معجم التماسك الذي يعرفه بعصيان الدمع، واعتياد الصبر؛ لتصطدم فوراً باختراق استجابي عنيف يفكك هذه الهالة البطولية، ويتشكل التضاد عبر الاستفهام الإنكاري المنفي الذي يسلب الإرادة الفردية، ويمنح حق التشريع المطلق لسلطة الهوى من خلال ثنائية الأمر، والنهي، ويفضح هذا التشكيل المتوتر أزمة استلاب عميقة تعانيتها الكينونة المحاصرة بين صورة زهوها المتعالية، التي تفرضها تقاليد الفروسية، وبين حتمية الخضوع للنداء الجارف؛ ليغدو السؤال هنا معول هدم يكسر قوقعة التجلد، ويجرد الذات من أسلحتها الدفاعية محيلاً التضاد بين العصيان الظاهري، والانقياد الباطني إلى مسرح تنهاوى فيه أسطورة الفارس، الذي لا يقهر أمام جبروت العاطفة التي لا ترحم.

ويقول (18):

تُسَائِلُنِي مَنْ أَنْتَ وَهِيَ عَلِيمَةٌ وَهَلْ بَقِيَتْ مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُكْرُ

تتأسس المعمارية النصية في هذا البيت على تصادم عنيف بين بنيتين استفهاميتين متعارضتين في الغاية، والدلالة، فيبرز التضاد الأول عبر مفارقة تجاهل العارف المتمثل في سؤال المحبوبة، الذي يفرغ الأداة من وظيفتها المعرفية؛ ليحيلها إلى أداة طمس، وإلغاء ليأتي الشطر الثاني حاملاً استفهاماً إنكارياً مضاداً ينهض على تقابل حاد بين مركزية الذات المتضخمة في تركيبة (فتى مثلي)، ومحاولة التهميش، والإقصاء في مفردة (نكر)، ويفضح هذا الاشتباك اللغوي المزدوج صراع إرادات شرس تحاول فيه السلطة الأنثوية ممارسة عنف رمزي يهدف إلى تفكيك الهوية، وتجريد العاشق من تاريخه، مما يستفز آليات الدفاع العميقة لدى الذات المهتدة بالانسحاق؛ لترد بهجوم مضاد يستدعي الرصيد البطولي، والمكانة الساطعة كدرع واق يحمي الكينونة من التلاشي، فتكون صيغة الاستفهام الإنكاري هنا محاولة مستميتة لترميم النرجسية المجروحة، وإعادة فرض الحضور الطاع في وجه محاولات الإعدام المعنوي محولة التضاد بين المعرفة، والإنكار إلى ساحة معركة؛ لإثبات الوجود.

ويقول أيضاً (19):

وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّي الْمَوْتُ سَاعَةً إِذَا مَاتَ جَافَى عَنِّي الْأَسْرُ وَالضَّرُّ؟

تقوم المعمارية الاستفهامية في هذا التشكيل النصي على متوالية شرطية مغلقة تصدر أي أفق للنجاة؛ حيث يتأسس التضاد عبر وضع الذات في بؤرة التقاطع الحتمي بين قوتين ساحقتين هما الفناء المتمثل في الموت، والغياب المادي المتمثل في الأسر، ويخلق تكرار الفعل (يتجافى) إيقاعاً دائرياً يخنق مساحة الترقب محولاً السؤال إلى تقرير تراجيدي ينفي احتمالية الخلاص، وتعرّي هذه البنية اللغوية الخائفة حالاً من الاستسلام القديري، واليأس الوجودي العميق؛ إذ تتخلى الذات عن آليات التشبث بالحياة لتتبنى موقفاً عديمًا تتساوى فيه أشكال النهاية المأساوية، وبهذا يكون الاستفهام الإنكاري هنا أداة لجلد الذات،

وكي الوعي بحقيقة المصير المحتوم، وهو ما يجسد ذروة الانهيار الداخلي؛ حيث لا يشكل غياب القيد تحرراً، بل مجرد انتقال نحو فخ الموت المتربص.

المبحث الثاني: التقنيات التنظيمية:

تشكل التقنيات التنظيمية للتضاد النسق المعماري الخفي، الذي يضبط حركة النص الشعري، ويمنحه تماسكه العضوي، فيخرج التضاد في هذا المستوى من كونه مجرد أداة دلالية، أو زخرفاً بلاغياً؛ ليتحول إلى قانون هيكلي صارم يدير شبكة العلاقات اللغوية داخل القصيدة، وتبرز القيمة الجمالية لهذه التقنيات في قدرتها الفائقة على استيعاب التوترات النفسية الحادة، والصراعات الوجودية العنيفة، وإعادة صياغتها في قالب هندسية متوازنة تحمي النص من الترهل، أو الانفلات العاطفي، وقد أولت الدراسات الأسلوبية، والبنوية اهتماماً بالغاً بهذا الدور التنظيمي، وفي هذا السياق يؤكد الدكتور صلاح فضل ذلك في قوله: ((وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظم العلاقات، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير، ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة)) (20)، فالتضاد يمثل مبدأً تنظيمياً أساسياً يمنح النص تماسكه، ويخلق شبكة من العلاقات الهيكلية، التي تضبط مسار الدلالة، وتوجه المتلقي، كما أن التقابلات الضدية تعمل كدعائم خفية تسند البناء الشعري محققة توازناً معمارياً يوازي التوازن النفسي، الذي ينشده الشاعر؛ لتظهر هذه التقنيات التنظيمية بمثابة الهيكل العظمي، الذي تلتف حوله أسجة القصيدة محولة فوضى التجربة الشعورية إلى نظام لغوي بالغ الدقة، والانسجام، وهذا يجعل التضاد قوة بنائية مركزية تتحكم في توزيع الشحنات الدلالية، وتوجيه الإيقاع الداخلي للنص ببراعة فائقة، وتنقسم التقنيات التنظيمية للتضاد في القصيدة إلى ما يأتي:

أولاً: التوازي التركيبي:

يمثل التوازي التركيبي إحدى أبرز التقنيات التنظيمية، التي تمنح التضاد فاعليته الجمالية، والهندسية داخل النص الشعري حين يعتمد الشاعر إلى صياغة المعاني المتناقضة في قالب نحوية، وصرفية متطابقة تخلق توازناً إيقاعياً، ودلالياً شديد الدقة، وتبرز أهمية هذه التقنية في قدرتها على احتواء الشحنات الانفعالية المتضاربة، وضبطها داخل نسق لغوي صارم يمنع ترهل القصيدة، ويحيل الصراع النفسي إلى معادلة رياضية متوازنة طرفاها متضادان في المعنى، ومتطابقان في المبنى، وقد التفتت الدراسات الأسلوبية إلى هذه الوظيفة البنائية العميقة؛ حيث وأكدت أن القيمة الجمالية تتشكل حين تتطابق البنية اللغوية مع الشحنة الدلالية، فتوحد الأسلوبية بين الدال، والمذلول في تأليفهما معاً للدلالة (21)؛ أي بين مستوى الصياغة، ومستوى المفهوم، وهذا التوحد العضوي هو ما يتجلى بوضوح في تقنية التوازي؛ حيث يندمج التضاد الدلالي (المفهوم) داخل تماثل نحوي وصوتي (الصياغة)؛ ليحفظ للنص الشعري تماسكه، وتوازنه.

وتتجلى هذه الهندسة التركيبية بمثابة مرآة عاكسة لانقسام الذات الشاعرة بين خيارات وجودية متنافرة؛ حيث يضع التوازي طرفي الصراع وجهاً لوجه في بنية لغوية متكافئة لا تسمح لأحدهما بطغيان شكلي على الآخر، وهو ما يعمق إحساس المتلقي بجدّة المفارقة، وحتمية التصادم بين عالمين متناقضين يسكنان ذاتاً واحدة، يقول الشاعر (22):

وَلَا رَاحَ يُطغِني بِأَثوابِهِ الغنى وَلَا باتَ يَتَّينِي عَنِ الكَرَمِ الفقرُ

هذا البيت يتأسس على هندسة توازنية صارمة تشطر الفضاء الشعري إلى نصفين متطابقين نحويًا، ومتضادين دلاليًا، فينهض الشطر الأول على بنية نفي مقترنة بفعل حركي زمني (راح) يليه فعل مضارع (يطغني)، ثم متعلقاته (بأثوابه) لينتهي

بالفاعل (الغنى)، ثم يأتي الشرط الثاني مستنسخاً هذه البنية الهيكلية بدقة متناهية عبر (ولا بات يثني عن الكرم الفقر)، ويخلق هذا التطابق التركيبي التام إطاراً آلياً صلباً يحتوي التناقض الحاد بين حالي الغنى، والفقر، وما يستتبعانه من طغيان، أو امتناع، وتكشف هذه الصرامة الهيكلية آليات ضبط نفسية بالغة التعقيد تمارسها الذات الشاعرة في مواجهة تقلبات الوجود؛ حيث يعكس التوازي النحوي محاولة واعية؛ لفرض السيطرة العقلية على فوضى الظروف الخارجية، فالذات هنا ترفض الخضوع للعوامل المادية المتناقضة، وتجعل نفسها في مركز ثابت لا يتزعزع محصنة بنرجسية أخلاقية تتعالى عن إغراءات الثروة، وقهر الحاجة؛ لتبدو البنية المتوازنة تجسيدا لصلابة الجوهر الإنساني، الذي يروض التناقضات المادية، ويخضعها لنسق قيمي ثابت لا يهتز باهتزاز موازين الحياة.

ويقول أيضاً (23):

فَإِنْ عَشْتُ فَالطَّعْنُ الَّذِي يَعْرِفُونَهُ وَتِلْكَ الْقَنَا وَالْبَيْضُ وَالضُّمَرُ وَالشُّقْرُ
وَإِنْ مِتُّ فَالْإِنْسَانُ لَأَبْدُ مَيِّتٌ وَإِنْ طَالَتْ الْآيَّامُ وَانْفَسَحَ الْعُمْرُ

يقوم هذا البيت على بنية شرطية مزدوجة تخلق توازياً تركيبياً صارماً يضع الوجود الإنساني أمام خيارين حتميين متضادين؛ حيث يتشكل الشرط الأول من أداة الشرط، وفعل الحياة، وجواب الشرط يحيل إلى الفعل البطولي العنيف المتمثل في الطعن؛ ليقابله الشرط الأول من البيت الثاني بالبنية النحوية ذاتها مستبدلاً فعل الحياة بفعل الموت، وجواباً يرجعه إلى القدر الشامل، ويؤدي هذا التطابق الهيكلي بين متناقضين وجديين إلى تفرغ الموت من شحنته المرعبة؛ إذ تضع الذات الشاعرة نهايتها المأساوية المحتملة في كفة نحوية موازية تماماً لكفة بقائها، واستمرارها، وهذا يعكس آلية دفاعية بالغة التعقيد تعتمد إلى ترويض القلق الوجودي عبر العقلنة، والمنطق الصارم، فالذات المأزومة في سياق الأسر، والمواجهة ترفض الانكسار أمام فكرة الفناء، وتلجأ إلى تذويب مأساتها الفردية في قانون بشري عام يقر بحتمية النهاية، فتصبح الهندسة التركيبية المتوازنة درعاً يحمي الكبرياء الجريح، ويؤكد أن غياب الفارس ليس هزيمة شخصية، بل هو انصياع لناموس كوني لا يستثنى أحداً، ومحولة بذلك التضاد بين الحياة، والموت إلى معادلة متكافئة تحفظ للذات سيادتها الرمزية في كلتا الحالين.

ويقول (24):

وَقَائِمٍ سَيْفٍ فِيهِمْ ائْتَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ رُحٍ فِيهِمْ حُطْمُ الصَّدْرِ

تتجسد المعمارية النصية في هذا البيت في تطابق تركيبى مذهل يوزع المشهد القتالي على شطرين متوازيين هندسياً، فتقابل بنية المبتدأ المضاف المتمثلة في بقايا السلاح (قائم سيف، وأعقاب رح) مع شبه الجملة الدالة على جسد العدو فيهم لتنتهي الجملتان بفعل دال على التحطم، والهلاك يصف الجزء الفاعل من السلاح (اندق نصله، وحطم الصدر)، ويخلق هذا التوازي الصارم تضاداً دلاليًا بين ما تبقى في يد الفارس، وما استقر في أجساد الخصوم محولاً بذلك مشهد الانكسار المادي للأدوات إلى لوحة إثبات القوة المفرطة، وتكشف هذه الهندسة اللغوية الدقيقة محاولة استثنائية؛ لترميم صورة الذات المأسورة؛ حيث يعمد الشاعر إلى استعراض حجم الخسائر التي ألحقها بالآخر؛ ليعوض شعوره بالعجز الجسدي الراهن، فالأسلحة المحطمة هنا لا ترمز للهزيمة، بل تتحول إلى شواهد مادية على استفاد أقصى طاقات المقاومة، وهو ما يجعل الصرامة التركيبية في صياغة البيت بمثابة درع لغوي متماسك يخفي وراءه جسداً منهكاً، ويؤكد أن تحطم نصل السيف، وصدر الرمح لم يرافقه تحطم كبرياء الفارس، الذي لا يزال قادراً على تنظيم انفعالاته في أنساق متوازنة تتحدى فوضى الأسر.

ثانيًا: التكرار الإيقاعي:

يشكل التكرار في المنظور البنيوي محورًا هندسيًا مركزيًا تنهض عليه معمارية النص الشعري، فيتجاوز وظيفته الصوتية؛ ليصبح أداة تنظيمية تضبط شبكة العلاقات الداخلية، وتولد التقابلات الضدية، وتتأسس فاعلية هذه التقنية على مبدأ الإسقاط، الذي ينقل التكافؤ من محور الاستبدال إلى محور التركيب، فيخلق ذلك بنية متراسة تتصادم فيها الدلالات داخل النسق اللفظي الواحد، وتبرز قيمة التكرار البنائية في قدرته على تثبيت الدال اللغوي مع إحداث انزياح في مدلوله السياقي؛ ليتحول اللفظ المكرر إلى بؤرة تتكثف فيها الثنائيات الضدية، وتضمن تماسك القصيدة العضوي، وقد أكد النقد البنيوي على هذه الوظيفة الهيكلية؛ وقد أشار الدكتور محمد مفتاح إلى أن هذه الآلية تمثل دعامة أساسية في بناء النص، معبرًا عن التكرار بمصطلح "التشاكل"، الذي يرتبط حتميًا بالتضاد، والاختلاف، فيقول: ((إن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين، فالتشاكل، والتباين إذاً لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وأنه هو الذي يحصل به الفهم للنص المقروء، وهو الضامن لانسجام أجزائه، وارتباط أقواله)) (25)، فتبدو تقنية التكرار شبكة علائقية تربط أجزاء القصيدة، وتحول التناقضات المتناثرة إلى نظام هيكلي صارم يوجه مسار القراءة، ويمنع تفكك بنية النص الكاملة، وهذا يجعل من التضاد الناتج عن التكرار قانونًا معماريًا يحفظ توازن القصيدة، وتماسكها الداخلي.

يقول الشاعر (26):

وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةً لِإِنْسَانَةٍ فِي الْحَيِّ شِمَثُهَا الْغَدْرُ

يتجلى في هذا البيت تضافر عضوي بين الإيقاع الداخلي، والتكرار الاشتقاقي؛ لتوليد مفارقة ضدية حادة، فيبرز تكرار جذر الوفاء في صيغتين مختلفتين؛ لخلق بؤرة توتر مركزية تشطر المعنى إلى نقيضين، ويولد هذا التكرار اللفظي إيقاعًا صوتيًا بطيئًا، وممتدًا عبر توالي حرفي الواو، والفاء في كلمات وفيت، وفي الوفاء، فيشكل ذلك جرسًا إيقاعيًا يشبه التهيدة الحزينة التي تمهد للنتيجة الصادمة المتمثلة في المذلة؛ ليتواشج الإيقاع الصوتي مع الإيقاع النفسي المأزوم للذات الشاعرة، وتتوج هذه الهندسة الإيقاعية بتقابل ضدي صريح في نهاية البيت عبر مفردة الغدر، التي تكسر رتابة إيقاع الوفاء، وتحدث صدمة دلالية تكشف أزمة استلاب قاسية تعانيتها الذات؛ حيث يتحول التكرار، والإيقاع معًا إلى صدى لترددات الألم الداخلي، ومحاولة غير شعورية؛ لاستيعاب الصدمة العاطفية، فالذات تمارس جلدًا ذاتيًا عبر اجترار فضيلتها موسيقيًا، ولفظيًا؛ لتبرير انكسارها محولة المذلة من سقوط مجاني إلى ضريبة حتمية للسمو الأخلاقي في عالم تحكمه شريعة الغدر.

ويقول أيضًا (27):

قَالَتْ لَقَدْ أَرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا فَقُلْتُ مَعَاذَ اللَّهِ بَلْ أَنْتِ لَا الدَّهْرُ

في هذا البيت نجد تظافرًا عضويًا بين الإيقاع الحواري المتسارع، والتكرار اللفظي؛ لخلق بنية ضدية شديدة التوتر، فيولد التقابل بين فعلي القول (قالت/ فقلت) إيقاعًا دراميًا لاهاً يشبه تبادل الضربات في ساحة معركة وجدانية، ويتعزز هذا النبض الإيقاعي عبر التكرار الصوتي لحروف الدال، والراء في مفردات (أزرى/ الدهر / بعدنا)، وهو ما يشكل جرسًا إيقاعيًا خشنًا يعكس قسوة الاتهام، ومرارة التبرير، ويبرز تكرار مفردة الدهر كبؤرة مركزية تتصارع حولها الدلالات؛ إذ توظف المحبوبة هذه المفردة في الشطر الأول بإيقاع تقرير هادئ كحيلة لإسقاط مسؤولية الألم على قوة غيبية محاولة تبرئة ساحتها، ثم يأتي الشطر الثاني كاسرًا هذا الإيقاع الرتيب عبر وقفة موسيقية حاسمة في جملة (معاذ الله) تليها ضربة إيقاعية حادة، ومباغثة

بأداة الإضراب (بل)، وحرف النفي (لا) مستعيدة لفظة (الدهر) في سياق نقضي، وتكشف هذه الهندسة الإيقاعية، والتكرارية صراع إرادات عميق تحاول فيه الذات استعادة سيطرتها على سرديّة الألم رافضة الاستلاب أمام حتمية الزمن؛ لتؤكد عبر هذا النبض الموسيقي المتوتر، واللفظ المكرر أن دمارها الداخلي ليس نتاجاً لنقلات قدرية، بل هو أثر مباشر للقسوة العاطفية، وهذا يُرجع الإيقاع الصوتي، والتكرار اللفظي إلى أداة؛ لإظهار زيف الأعداء، وتثبيت الإدانة في مواجهة محاولات التصل من الذنب.

وفي بيت آخر يقول (28):

فَلَا تُتَكْرِنِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّهُ لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرَتِ الْبَدْوُ وَالْحَضَرُ

فحركية الإيقاع الصوتي في هذا البيت تتطافر مع تقنية التكرار الاشتقاقي في هذا التشكيل النصي؛ لبناء آلية ضدية تتجاوز حدود المعنى المباشر إلى عمق الصراع الوجودي؛ حيث ينهض المعمار اللغوي على تكرار جذر النكران في صيغتين زمنيتين مختلفتين (تتكريني/ أنكرته)، وهذا يولد إيقاعاً داخلياً متوتراً يستمد خشونته من توالي أصوات النون، والكاف، والراء، وبشكل هذا النبض الإيقاعي المتكرر بؤرة تصادم حادة مع الفعل المضاد يعرف؛ ليخلق مفارقة بين محاولة الطمس الفردية، والاعتراف الجماعي المطلق، ويتعزز هذا الإيقاع عبر التمزج الحركي بين الخصوصية الحميمة في النداء (يا ابنة العم)، والاتساع المكاني الشامل في ثنائية البدو، والحضر، وتكشف هذه الشبكة الإيقاعية، والتكرارية استنفاراً دفاعياً بالغ التعقيد تمارسه الذات المهددة بالإلغاء؛ إذ يعمد الشاعر إلى تضخيم حضوره الكوني لمواجهة جرح التجاهل المتعمد محوياً التكرار اللفظي، والإيقاع الصوتي المتصاعد إلى درع زهوي يحمي الكينونة من التلاشي، فالذات هنا ترفض الانزواء في عتمة النسيان، وتستدعي العالم بأسره ليكون شاهداً على مركزيتها؛ لتغدو بنية التكرار، والنبض الإيقاعي المتسارع أداة لترميم التشظي الداخلي، وإثباتاً قاطعاً بأن إنكار الجزء لا يمكن أن يلغي اعترافاً كاملاً.

كما يقول أيضاً (29):

وَلَا تُتَكْرِنِي إِنِّي غَيْرُ مُنْكَرٍ إِذَا زَلَّتِ الْأَقْدَامُ وَاسْتَنْزَلَ النَّصْرُ

تتكون المعمارية النصية في هذا البيت عبر آلية إيقاعية، وتكرارية مكثفة تخلق بؤرة توتر دلالي ترفض محو الذات؛ حيث ينهض البناء اللغوي على تكرار الجذر الاشتقاقي (نكر) في صيغتين متقابلتين (تتكريني/ منكر)، ليولد هذا التكرار إيقاعاً صوتياً دائرياً يعتمد على تردد أصوات النون، والكاف، والراء، فيشكل نبضاً نغمياً حازماً يشبه قرع الطبول التحذيرية، ويتصافر هذا الإيقاع اللفظي مع بنية النفي المزدوجة (لا/ غير)؛ ليؤسس تضاداً حاداً بين محاولة الإلغاء الخارجي، واليقين الداخلي الراسخ، وتكشف هذه الشبكة الإيقاعية، والتكرارية آليات دفاعية عميقة تستنفرها الذات المأزومة في مواجهة خطر التهميش؛ إذ تحول الذات الشاعرة هذا النبض المتكرر إلى درع نرجسي يصد هجمات التجاهل، وينقل الشطر الثاني الإيقاع من حيز المواجهة الفردية إلى فضاء الملحمة الجماعية الصاخبة عبر حركية زلت الأقدام، واستنزل النصر؛ ليصبح التكرار الصوتي، واللفظي في الشطر الأول تمهيداً إيقاعياً لانفجار البطولة في الشطر الثاني، وهو ما يجعل هذه التقنية التنظيمية أداة لترميم الكبرياء الجريح، وتثبيت الحضور الوجودي للفارس في اللحظات التي يتهاوى فيها ثبات الآخرين؛ لتصبح القصيدة ساحة لانتصار الذات على محاولات طمسها عبر صرامة التكرار، وهندسة الإيقاع المتصاعد.

ثالثاً: تقنية الصيغ المتقابلة:

تعد تقنية التقابل حجر الزاوية في المعمار البنيوي للنص الشعري، فتجاوز هذه التقنية مفهوم الطباق البلاغي التقليدي؛ لتصبح قانوناً هندسياً يضبط حركة الدلالة، ويولد المعنى عبر اصطدام المتناقضات، وتتأسس وظيفة هذه التقنية على خلق شبكة من الثنائيات الضدية التي تعكس حال التشظي الوجودي، والتوتر النفسي للذات الشاعرة محيلة فوضى الانفعالات إلى نسق لغوي صارم يحفظ للقصيدة تماسكها العضوي، وقد أولى النقد البنيوي اهتماماً بالغاً بهذه الآلية فهي المحرك الأساسي لإنتاج الدلالة، فالتقابل هو المبدأ المنظم الذي يربط بين العناصر المتنافرة، ويخلق منها بنية دلالية متماسكة، وبذلك تصبح تقنية التقابل الهيكل العظمي الذي تلتف حوله أنسجة النص الشعري، وهو ما يجعل التضاد قوة مركزية تتحكم في توزيع الشحنات العاطفية، وتوجيه مسار القراءة بعيداً عن التسطيح المباشر، فتكون القصيدة فضاء حركياً تتصارع فيه الأضداد، وتتوالد فيه المعاني من رحم الاختلاف. يقول الشاعر (30):

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمُتْكَ الصَّبْرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ

المعمارية النصية في هذا المطلع تقوم على تقابل ضدي حاد يشطر فضاء البيت إلى حقلين دلاليين متنافرين، فينهض الشطر الأول على معجم التماسك، والصلابة المتمثل في عصيان الدمع، والصبر؛ ليصطدم في الشطر الثاني ببنية تقابلية صريحة تجمع بين النقيضين نهْي، وأمر، وتخلق هذه الثنائية الضدية شبكة من التوترات العميقة، التي تفكك مركزية الذات المتعالية؛ إذ يتحول التقابل اللفظي إلى مرآة عاكسة لانهايار آليات الضبط الداخلي أمام جبروت العاطفة، فالذات التي تتسرل بقناع الفروسية، والوقار في الظاهر تجد نفسها مسلوكة الإرادة، ومحاصرة بين قطبي السلطة المطلقة للهوى، وهذا يُحول صيغة التقابل إلى أداة قاسية تفضح هشاشة الكينونة، وتكشف صراعاً مريعاً بين كبرياء المظهر، وانكسار الجوهر، فتغدو القصيدة -منذ عتبتها الأولى- مسرحاً لتهاوي الأسطورة الذاتية تحت وطأة الاستلاب الوجداني.

كما نجد هذه التقنية في قوله (31):

حَفِظْتُ وَضِيعَتِ الْمَوَدَّةِ بَيْنَنَا وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْعُذْرُ

فالبنية التقابلية في هذا البيت بنية حادة تنصدر المشهد الشعري عبر صدام فعلي مباشر بين (حفظت/ وضيعت)؛ حيث يشطر هذا التضاد اللفظي فضاء العلاقة الإنسانية إلى قطبين متنافرين سلوكياً، وأخلاقياً، ويبرز هذا التشكيل البنيوي تفككاً عميقاً في ميثاق المودة المشترك؛ إذ تستأثر الذات الشاعرة بفعل الصيانة، والثبات، بينما تسند إلى الآخر فعل التفريط، والتبديد، وتكشف هذه الآلية الضدية الصارمة حيلة تعويضية بالغة التعقيد تلجأ إليها الذات المجروحة؛ لترميم انكسارها العاطفي، فيعتمد الشاعر إلى تضخيم نرجسيته الأخلاقية عبر احتكار فضيلة الوفاء في مواجهة خذلان المحبوبة؛ ليتحول التقابل اللغوي إلى درع واق يحمي الكينونة من الانهيار التام أمام صدمة الرفض، فتتحول صيغة الطباق هنا إلى أداة لمحاكمة الآخر، وتجريده من شرعيته العاطفية محولاً الهزيمة الوجدانية إلى انتصار قيمي يتعالى فيه العاشق المقهور على جلاده عبر ادعاء التفوق الأخلاقي المطلق.

ويقول أيضاً (32):

فَإِنْ يَكُ مَا قَالِ الْوُشَاءُ وَلَمْ يَكُنْ فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانُ مَا شَيَّدَ الْكُفْرُ

فالبيت السابق مبني على شبكة تقابلية مزدوجة تبلغ ذروة التعقيد البنيوي، وذلك حين ينهض الشطر الأول على تضاد وجودي بين الإثبات، والنفي في ثنائية (يك، ولم يكن)؛ ليصطدم في الشطر الثاني بتقابل متقاطع يجمع بين الأفعال (يهدم، وشيد)، والأسماء (الإيمان، والكفر)، ويخلق هذا التشكيل اللغوي الصارم مفارقةً دلالية صادمة تقلب وظائف الأشياء المألوفة؛ إذ يسند فعل الهدم السلبي إلى الإيمان الإيجابي، بينما يمنح فعل البناء للكفر، وتكشف هذه الآلية الضدية المتشابكة حالاً من التمزق الوجداني، والاضطراب المعرفي العنيف، الذي يعصف بالذات الشاعرة تحت وطأة الشك، والوشاية؛ حيث تعكس بنية التردد بين الوجود، والعدم في الشطر الأول قلماً داخلياً يزعزع استقرار الذات؛ لتبلغ الأزمة ذروتها في الشطر الثاني عبر انقلاب الموازين القيمية، فالشاعر يواجه عالماً مشوهاً اختلطت فيه الحقائق بالأكاذيب، وهو ما دفعه إلى استنفار طاقته الروحية المتمثلة في الإيمان بالحب؛ لهدم الصرح الزائف الذي شيده كفر الوشاة، وبهذا تتحول صيغة التقابل المزدوج هنا إلى تجسيد حركي لصراع البقاء، ومحاولة يائسة؛ لإعادة ترتيب فوضى العالم الخارجي، الذي يهدد بابتلاع اليقين الداخلي.

ومن ذلك قوله أيضاً (33):

وَتَهْلِكُ بَيْنَ الْهَزَلِ وَالْجِدِّ مُهْجَةً إِذَا مَا عَادَهَا الْبَيْنُ عَذَّبَهَا الْهَجْرُ

ينبثق التشكيل الدلالي في هذا المقطع من بنية تقابلية خانقة تضع الكينونة الإنسانية في مهب التدمير؛ حيث يتصدر الطباق الصريح بين الهزل، والجد المشهد الشعري؛ ليخلق منطقة برزخية تتآكل فيها المهجة تحت وطأة عدم اليقين، ويؤدي هذا التصادم اللفظي بين عبث اللعب، وصرامة الحقيقة إلى تجريد الذات من أي نقطة ارتكاز آمنة، وهو ما يولد حالاً من الاستنزاف الوجداني القاسي، وتكتمل هندسة الحصار في الشطر الثاني عبر متواليات شرطية تنهض على تقابل خفي بين النجاة المؤقتة المتمثلة في تجاوز البين، والعذاب الحتمي المتجسد في سطوة الهجر؛ لتبدو الذات وكأنها تدور في فلك مغلق من الخسارات المتلاحقة، ويفضح هذا المعمار الضدي الصارم هشاشة الداخل الإنساني حين يقع فريسةً للتلاعب العاطفي، فيعكس ذلك تردداً بين نقيضين، وفقداناً تاماً للسيطرة على المصير، فتصبح صيغة التقابل هنا أداةً لترجمة العنف الرمزي، الذي يمارسه الآخر عبر إبقاء العاشق معلقاً في مساحة الشك المربكة مُحولاً التضاد اللغوي إلى مشنقة نفسية تغتال الروح ببطء.

ويقول أيضاً (34):

فَعُدْتُ إِلَى حُكْمِ الزَّمَانِ وَحُكْمِهَا لَهَا الذَّنْبُ لَا تُجْزَى بِهِ وَلِي الْعُذْرُ

تتشابك الخيوط الدلالية في هذا المقطع لتفرز معادلة تقابلية مختلة تكسر منطق العدالة المألوف، فينهض الشطر الثاني على توزيع متناقض للأدوار يضع الذنب في كفة المحبوبة، ويضع العذر في كفة الذات الشاعرة، ويبرز هذا الصدام اللفظي بين الخطيئة والبراءة خللاً فادحاً في موازين الجزاء؛ إذ تعطل أداة النفي عدم فاعلية العقاب على المذنب، وتترك صاحب العذر في دائرة القهر، ويفضح هذا التشكيل اللغوي المتناقض حالاً من الخضوع المطلق، والاستسلام التام لسلطة القمع العاطفي؛ حيث تتنازل الذات عن كبريائها وتتبنى موقفاً تبريرياً يسوغ ظلم الآخر، ويُشرع قسوته، الأمر الذي يجعل الطباق هنا انعكاساً لانهايار المقاومة الداخلية، وقبولاً طواعياً بتبادل الأدوار المشوه، الذي يصبح فيه الجلاذ معفياً من المساءلة، والضحية مجردة من حق الإنصاف، وهذا يُحول التقابل اللفظي إلى وثيقة استسلام نهائية توقعها الذات المنهزمة في محكمة العشق، والزمن.

ويقول أيضاً (35):

فَلَا تُنْكِرْنِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّهُ لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتَهُ الْبَدُوُّ وَالْحَضَرُ

فالفضاء النصي في هذا البيت يقوم على مفارقة مكانية، ومعرفية تضع الجزء في مواجهة العالم، ويتجلى التقابل الأول في الصدام الحاد بين فعل المحو الذي يظهر في الإنكار، وفعل الإثبات المتجسد في المعرفة؛ ليتسع هذا التضاد اللفظي، ويشمل بنية اجتماعية، وجغرافية شاملة عبر ثنائية البدو، والحضر، ويخلق هذا التشكيل الهيكلي هوة شاسعة بين ضيق الرؤية الفردية المتمثلة في ابنة العم، واتساع الاعتراف الكوني، الذي يحظى به الفارس، وتفضح هذه الآلية الضدية الصارمة حجم الجرح النرجسي الذي أصاب الكينونة من أقرب دوائر الانتماء، وهو ما يدفع الذات إلى استدعاء العالم بأسره؛ ليكون حائط صد منيع ضد محاولات التهميش، والإلغاء؛ إذ تمارس الذات هنا تعويضاً نفسياً ضخماً عبر استثمار شهرتها المطلقة؛ لترميم الانكسار العاطفي الخاص، وبذلك تصبح صيغة الطباق المكاني، والمعرفي أداة دفاعية شرسة ترفض تقزيم الوجود الإنساني في عين واحدة، وتنتصر لاتساع الذات، وامتدادها الذي يعجز التجاهل المتعمد عن طمسه، أو النيل من رسوخه.

ويقول أيضاً (36):

وَلَكِنْ إِذَا حُمَّ الْقَضَاءُ عَلَى إِمْرِي فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَبْقِيهِ وَلَا بَحْرُ

الرؤية الدلالية في هذا البيت تمتد؛ لتشمل الوجود المكاني بأسره، حين يبرز التقابل المكاني الحاد بين ثنائية (البر، والبحر)؛ ليصادر أي احتمالية للفرار، ويخلق هذا الحصر المكاني الشامل بنية مغلقة تتصادم مع فاعلية الفارس المعتادة، وتتحوّل الطبيعة -بقطبيها المتناقضين- إلى جدار أصم يعجز عن توفير الحماية أمام سطوة القدر، وتضمّر هذه الهندسة الضدية المطلقة محاولة غير شعورية لتبرير السقوط في قيد الأسر، فتعتمد الذات المقهورة إلى جعل عجزها الفردي حتمية كونية قاهرة تتجاوز قدرات البشر، حتى تخفف من وطأة الهزيمة على كبريائها الجريح، وتحوّل التقابل المكاني إلى ذريعة وجودية تبرئ الذات من تهمة التقصير، وتؤكد أن الاستسلام لم يكن ضعفاً ذاتياً سببه انسداد آفاق الكون بأسره أمام مشيئة السماء.

كما يقول (37):

وَقَالَ أَصْحَابِي الْفَرَارُ أَوْ الرَّدَى فَقُلْتُ هُمَا أَمْرَانِ أَحْلَاهُمَا مَرٌّ

في هذا المشهد الحوارى يتجلى تقابل حسي صادم ينسف المنطق الثنائي للخيارات؛ حيث يطرح الشطر الأول بديلين متنافرين هما النجاة بالفرار، أو الفناء بالردي، ويأتي الشطر الثاني مصادراً هذا التعدد عبر دمج النقيضين في حكم ذوقي واحد يجمع بين صيغة التفضيل أحلى، والصفة المضادة لها وهي: (مر)، ويخلق هذا الانصهار اللفظي بين الحلاوة والمرارة مأزقاً دلاليّاً يعكس انسداداً وجودياً خانقاً يطوق الكينونة، فتجد الذات نفسها عالقة في كمامشة قاسية بين غريزة البقاء، التي تلح على الهرب، وصرامة قانون الفروسية، الذي يفرض المواجهة، وهذا يُرجع إلى خيار أقل ضرراً، وهو خيار تجرّع سم الهزيمة المعنوية؛ لتصبح صيغة الطباق هنا أداة لترجمة القهر، الذي تتساوى فيه سبل الخلاص مع دروب الهلاك داخل وعي الفارس، الذي يرفض المساومة على شرفه.

بعد رحلة متأنية في دروب النص الشعري تكشفت لنا حقائق تتجاوز حدود الظاهر؛ لتلامس أعماق التجربة الإنسانية، إن ما بدا للوهلة الأولى مجرد تلاعب بالكلمات، تبين أنه نسيج محكم يروي قصة صراع أعمق، أسدل الستار على فصول من التحدي الوجودي، ومن خلال دراسة التضاد في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني توصلت إلى النتائج الآتية:

1. لم يكن التضاد في هذه القصيدة مجرد وشاح يزين المعنى، بل كان النبض الخفي الذي يحرك شرايين النص، ويكشف استراتيجية بقاء نفسي لجأت إليها الذات لمواجهة عصف الأقدار؛ لتصون كينونتها من التلاشي في غياهب الأسر، ولوعة الفقد.

2. لقد أسهمت تلك الآليات البنائية، التي تتجلى في انزياح الدلالات، وتصادم الصور، واستقدمات الإنكار في إقامة مسرح للصراع الأول؛ حيث تتجلى الهشاشة في كنف العشق، وتتصلب العزيمة في ثوب الفروسية في مشهد حركي يجسد التوتر بين قطبين متناظرين.

3. تجلت في القصيدة آلية معمارية دقيقة، تجلت في توازيات التراكيب، وتكرار الإيقاعات، وصيغ النقابل، التي لم تكن سوى محاولة واعية؛ لترويض جموح العواطف، وضبط فوضى الوجدان، في قوالب متوازنة، تعكس سعي الذات؛ لاستعادة زمام المبادرة في معركة داخلية طاحنة.

4. لقد أمكن الشاعر عبر هذه التقنيات أن يحول مرارة الهزيمة المادية إلى انتصار رمزي يتسامى على حدود الزمان، والمكان؛ ليخلد ذكرى فارس أبي أن يركع، وعاشق رفض أن يستسلم في صورة نرجسية تتعالى على فناء الجسد، وبقاء الروح.

5. إن هذا النسيج من التضادات لم يكن ليظهر لولا ذلك الانشطار العميق في ذات الشاعر، بين صرامة الفارس الذي يفرض التجمد، ورقة العاشق الذي يذوب شوقاً، فكانت القصيدة مرآة تعكس هذا التمزق الداخلي، وتقضح الصراع المستمر بين العقل، والقلب.

وفي الختام يمكن القول إن هذه الدراسة قد كشفت أن التضاد في قصيدة "أراك عصي الدمع" لم يكن مجرد زخرف لفظي عابر، بل كان المحرك الأساسي لبنيتها الدلالية، والنفسية؛ ليقدم فهماً أعمق لتجربة أبي فراس الحمداني الشعرية من زاوية نقدية، وأسلوبية حديثة تؤكد أن الجمال الحقيقي يكمن في عمق المعنى، لا في بريق اللفظ وحده.

الهوامش:

1/ ينظر: د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، ص 124.

2/ ينظر: د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1981، ص 40-41.

3/ أبو فراس الحمداني، ديوانه تحقيق: سامي الدهان، بيروت، د.ط، 1944م، ص 209.

4/ المصدر نفسه، ص 210.

5/ المصدر نفسه، ص 210.

- 6/ المصدر نفسه، ص 211.
- 7/ المصدر نفسه، ص 212.
- 8/ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ص 129.
- 9/ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 45.
- 10/ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م، ص 67 .
- 11/ ديوان أبو فراس الحمداني، مصدر سابق، ص 210.
- 12/ المصدر نفسه، ص 210.
- 13/ المصدر نفسه، ص 212.
- 14/ المصدر نفسه، ص 213.
- 15/ المصدر نفسه، ص 213.
- 16/ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله محمد عبده، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص 94.
- 17/ ديوان أبي فراس الحمداني، مصدر سابق، 209.
- 18/ المصدر نفسه، ص 210.
- 19/ المصدر نفسه، ص 213.
- 20/ د. صلاح فضل علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق (القاهرة)، ط1، 1998م، ص 225.
- 21/ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، ط3، د.ت، ص 53.
- 22/ ديوان أبي فراس الحمداني، مصدر سابق، ص 212.
- 23/ المصدر نفسه، ص 213-214.
- 24/ المصدر نفسه، ص 213.
- 25/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ط3، 1992م، ص 21.
- 26/ ديوان أبي فراس الحمداني، مصدر سابق، ص 210.

27/ المصدر نفسه، ص 211.

28/ المصدر نفسه، ص 211.

29/ المصدر نفسه، ص 211.

30/ المصدر نفسه، ص 209.

31/ المصدر نفسه، ص 210.

32/ المصدر نفسه، ص 210.

33/ المصدر نفسه، ص 211.

34/ المصدر نفسه، ص 211.

35/ المصدر نفسه، ص 211.

36/ المصدر نفسه، ص 213.

37/ المصدر نفسه، ص 213.

أولاً: المصادر:

أبو فراس الحمداني، ديوانه تحقيق: سامي الدهان، بيروت، د.ط، 1944م.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله محمد عبه، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

ثانياً: المراجع:

د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، ص 124.

د. صلاح فضل علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق (القاهرة)، ط1، 1998م.

د. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، ط3، د.ت.

د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط3، 1984.

د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التواصل، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ط3، 1992م.

د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م.

