بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها
برنامج الماجستير/ أدب ونقد

رسالة ماجستير بعنوان

جماليّات التّضاد في شِعر المرأة في العصر العباسي

The Aesthetics of Contrast in Women's Poetry during the Abbasid Era

إعداد

جعفر عطا الله محمد العويدات

الرقم الجامعي: (2120301002)

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد محمود الدّروبي

قُدمت هذه الرِّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

وآدابها جامعة آل البيت

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

الفصل الأول 2023/ 2024م

التفويــض

أنا الطالب: جعفر عطا الله محمد العويدات, أفوض جامعة آل البيت بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات, أو المؤسسات, أو الهيئات, أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: / /٢٠٢٣م

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالب: جعفر عطا الله محمد العويدات **الرقم الجامعي: 2120301002**

الكلية: الآداب والعلوم الإنسانية **التخصص: اللغة العربية وآدابها**

أعلن بأنّني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراة, عندما قمت شخصيًا بإعداد رسالتي بعنوان:

جماليات التّضاد في شعر المرأة في العصر العباسي

The Aesthetics of Contrast in Women's Poetry during the Abbasid Era

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما أعلن بأنّ رسالتي هذه غير منقولة أو مستلّة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات عملية تمّ نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية, وتأسيسًا على ما تقدّم فإنّني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبيّن غير ذلك بما فيه حقّ مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء منحي الدرجة العملية التي حصلت عليها, وسحب شهادة التخرّج منّي بعد صدورها دون أن يكون لي أيّ حقّ في التّظلّم, أو الاعتراض, أو الطعن, بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب: **التاريخ: / /٢٠٢٣م**

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وعنوانها :

جماليات التضاد في شعر المرأة في العصر العباسي

The Aesthetics of Contrast in Women's Poetry during the Abbasid Era

إعداد الطالب:

جعفر عطا الله محمد العويدات

الرقم الجامعي: (2120301002)

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد محمود الدّروبي

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
أ.د. محمد محمود الدّروبي	مشرفاً رئيساً	
أ.د. أمين يوسف عودة	عضواً داخلياً	
دة. بثينة سلمان القضاة	عضواً داخلياً	
د. ريحان إسماعيل المساعيد	عضواً خارجياً	

قُدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة آل البيت.

نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ: 28/12/2023م.

د

الإهـــــداء

إلى مَن اقترن اسمهما بربّ العالمين...

إلى مَن لم يبخلوا عليّ بدعائهم آناء الليل وأطراف النهار...

إلى صاحب السيرة العَطِرة والفكر المستنير أبي...

إلى معلّمتي الحبّ والحنان أمي...

إلى مَن يُشدّ به العَضُد...

إلى مَن يخفّف عنّي مصاعب هذه الحياة...

إلى أخي الأكبر ومعلّمي الرجولة أبي تاج...

إلى القناديل التي تُشِعُّ حنانًا...

إلى أخواتي جميعًا...

أم عون, أم فيصل, أم قتيبة, أم عبد العزيز, أم زيد, أم كرم...

إلى أساتذتي الكرام الذين لم يتوانوا في تقديم يد المساعدة...

إليكم جميعًا, أهدي هذا الجهد المتواضع...

الباحث

جعفر عطا الله العويدات

الشكر والتقدير

في البداية أشكر الله عزّ وجل وأحمده الذي وفّقني للوصول إلى هذه المرحلة العلمية, ومهّد لي الطريق لأكون بين هذه القامات العلمية لمناقشة رسالتي في الماجستير, قال تعالى: ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ [إبراهيم: 7].

كما أتقدّم بخالص الشكر والعِرفان لمشرفي الأستاذ الدكتور محمد محمود الدّروبي– أطال الله بقاءه – الذي لم يتوانَ يومًا عن تقديم يد العون لي طيلة مدة إعدادي للرسالة, فمنحني الكثير من وقته, وكان لتوجيهاته ونصائحه دور أساسي في إتمام دراستي العلمية, وخروجها بالشكل الذي ظهرت عليه, فجزاه الله عنّي كلّ خير, وألبسه ثوب الصحة والعافية.

والشكر الموصول لأعضاء لجنة المناقشة الفضلاء:

- الأستاذ الدكتور أمين يوسف عـودة.
- والدكتورة بثينة سلمان القضـــــاة.
- والدكتور ريحان إسماعيل المساعيد.

الذين تجشّموا عناء قراءة هذه الرسالة, وقبلوا مناقشتها, إذْ إنّ هذا البحث يقوم بآرائهم, وستكون ملاحظاتهم محطّ عناية الباحث واهتمامه, نفعني الله بعلمكم وجزاكم الله عنّي كلّ خير.

ويسعدني تقديم الشكر الجزيل للزميل الأستاذ معاوية عليمات الذي كان له فضل عليّ في نصائحه, وتقويم هذه الرسالة.

الباحث

جعفر عطا الله العويدات

فِهْرس المحتويات

الموضـــوع	الصفحــة
التفويض.	ب
إقرار والتزام.	ج
قرار لجنة المناقشة.	د
الإهداء.	هـ
الشكر والتقدير.	و
فهرس المحتويات.	ز
الملخّص باللغة العربيّة.	ي
المقدّمـة.	1
التمهيــد	
أولًا: موضوعات شعر المرأة العباسية وخصائصه الفنية.	6
ثانيًا: مفهوم التّضاد في ضوء البلاغة القديمة والدرس النقدي الحديث.	13
الفصل الأول **مستويات التّضاد في شعر المرأة العباسية**	
المبحث الأول: التّضاد على المستوى اللغوي.	19
أولًا: التضاد الاسمي.	20
ثانيًا: التضاد الفعلي.	24
ثالثًا: التضاد المؤتَلَف.	28
المبحث الثاني: التّضاد على المستوى النفسي.	33
أولًا: تضاد الحالة (الموقف).	35
ثانيًا: تضاد الحضور والغياب.	39

ثالثًا: تضاد العاطفة.	43
رابعًا: تضاد الرؤية البصرية والقلبية.	46
الفصل الثاني **التضاد في التشكيل الفني في شعر المرأة العباسية**	
المبحث الأول: التضاد على مستوى الصورة.	51
أولًا: الصورة التشبيهيّة.	53
ثانيًا: الصورة الاستعاريّة.	60
المبحث الثاني: التضاد المفرد والمركب في شعر المرأة العباسية.	68
أولًا: تضاد الأنا والمحبوب.	70
ثانيًا: الأنا مع الآخرين (اللائمين والمبغضين).	75
ثالثًا: تضاد الآخر مع الذات الإلهيّة.	79
الفصل الثالث **جماليات التضاد الأسلوبي في شعر المرأة العباسية**	
المبحث الأول: التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره (الانزياح) وفق الأغراض الشعريّة.	87
أولًا: التضاد في موضوع الغزل.	89
ثانيًا: التضاد في موضوع المدح.	94
ثالثًا: التضاد في موضوع الرثاء.	98
رابعًا: التضاد في موضوع العتاب والشكوى.	103
المبحث الثاني: تضاد تكرار الألفاظ (الكلمات المفاتيح) في نماذج من شعر الشاعرات العباسيّات.	108
أولًا: التضاد عند رابعة العدويّة.	110
ثانيًا: التضاد عند الفارعة بنت طريف.	112

ثالثًا: التضاد عند عُليّة بنت المهدي.	115
رابعًا: التضاد عند عَريب المأمونيّة.	118
خامسًا: التضاد عند فضل جارية المتوكّل.	122
الخاتمة.	125
المصادر والمراجع.	128
الملخّص باللّغة الإنجليزيّة	136

جماليات التضاد في شعر المرأة في العصر العباسي

إعداد

جعفر عطا الله محمد العويدات

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد محمود الدّروبي

الـملخص

هدفت هذه الرسالة إلى إبراز جماليات التضاد في الشعر الذي قالته المرأة في العصر العباسي, وأثره في نفس المتلقّي, هذه الظاهرة الأسلوبية التي برزت بشكل كبير في شعر المرأة العباسية, فالجمع بين الشيء وضدّه في البيت الواحد, أو القصيدة الواحدة, يُنتج مفارقة ضدية تعمل على كدّ ذهن القارئ لاستخلاص المعنى الذي أراده الأديب, فكثرة وجود المتضادات تُغني النص, وتُعدّد إمكانات الدلالة فيه, فالتضاد له جماليات كثيرة, يصل إليها القارئ بالتفسير والتعليل والتأويل بتوظيف طاقات مناهج النّقد الحديثة.

وظّف الباحث لاستخلاص الجماليات الضدية في شعر المرأة العباسية, مناهج عدّة, منها: المنهج الأسلوبي الذي يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي, والكشف عن أبرز ملامحه وميزاته الفنيّة والجماليّة, والمنهج النفسي الذي يُعنى بدارسة الحالة النفسية للمبدع, إضافة إلى نظرية التلقّي التي تُعنى بالقارئ, وكيفيّة تلقيه للنصّ, والنظرية الجماليّة التي أعطت الأولوية الكبرى للإحساس, والذوق, والجمال, فعَمَد الباحث إلى الجمع بين المناهج والنظريات النقديّة, والتوفيق بينها في الدراسة؛ لتكون بوابة لاستخلاص جماليات التضاد في شعر المرأة العباسية.

عمدت الرسالة إلى دراسة أنماط متعدّدة لظاهرة التضاد في شعر المرأة العباسية,مفيدة من مناهج متعدّدة؛ لإظهار الجماليات الكامنة وراء هذا التضاد, إضافة إلى إفادتها من البيئة التي عاشت فيها الشاعرة, والظروف المحيطة بها.

وقد جاءت الرسالة في ثلاثة فصول, يسبقها مقدّمة مع تمهيد, وتلحقها خاتمة.

ورأت الرسالة أن التضاد الذي وُجد عند الشاعرة العباسية – بأنماطه المختلفة – شكّل منظومةً دلاليّةً وتعبيريّةً وجماليّةً, تَكشف في كثير من الأحيان ما ينطوي في نفسية الشاعرة, وما تريد أن توصله من هذا التضاد, من مثل: تضاد الحالة أو الموقف, وتضاد الحضور والغياب,...إلخ.

أمّا أبرز النتائج التي توصّلت إليها الرسالة, فقد برزَ التضاد بوصفه ظاهرة بجميع أنماطه وأشكاله في شعر المرأة العباسية, مما أضفى على نصوص الشاعرة جمالية كبيرة, كالتضاد على المستوى اللغوي, والتضاد على مستوى الصورة, كما كان باعث كثير من التضاد في شعر المرأة العباسية نفسيًّا وجدانيًّا, إضافة إلى أن شعر المرأة العباسية تميّز بالانزياح الأسلوبي عن المعنى المعجمي الذي يعطي الدهشة والمفارقة الجمالية للمتلقي بين مراعاة أفق التوقع وكسره.

المقدّمة:

بسمكَ اللهمّ مُنزل الفرقان, معلّم الناس فصاحة اللّسان, مؤتيًا مَن تشاء الهدى والبيان, وأصلي وأسلم على النبيّ العدنان, وبعد:

فقد تميّز العصر العباسي عن غيره من العصور بالازدهار الكبير في ميادين الحياة كلها؛ وذلك لامتداد الفتوحات الإسلامية وتوسّعها, ودخول الأعراق المختلفة إلى الدولة العباسية, إضافة إلى الامتزاج الجنسي والعرقي, وانفتاحه على الثقافات الأخرى, ونشاط حركة الترجمة والتعريب فيه, فأثّر ذلك تأثيرًا كبيرًا على الحياة العقلية, إضافة إلى توفّر كل أسباب الترف الاجتماعي, من مال, وقصور, وخدم, وجوارٍ, ولهو, وغيرها[1].

وبسبب توفّر العوامل الآنفة في الدولة العباسية, أنتج العقل البشري في ذلك العصر أدبًا جميلًا عذبًا, لا سيّما أنه كان للمرأة دور كبير في إثراء الساحة الأدبية, فكان أدبها عذب الألفاظ, سهل المعاني, صادق العاطفة, معبّرًا عن الواقع الاجتماعي, وقد كانت المرأة تنافس الرجل في ميدان الشعر والأدب, فقد بلغ شعرها مبلغًا عظيمًا في ذلك العصر.

وعليه, قَصَدَت هذه الدراسة إلى الوقوف على جماليات شعر المرأة في العصر العباسي, فتناولت ظاهرة التّضاد في ذلك الشعر, وذلك لثلاثة أسباب, الأول: رغبتي في دراسة شعر المرأة قديمًا, تحديدًا شعر المرأة العباسية؛ لجماليته وجودة سبكه, والثاني: أنّ ظاهرة التّضاد ظاهرة من مظاهر الكون والخلق والفكر, فما من شيء في الكون إلا ويقوم على الضد, فبالضّد تتمايز الأشياء, فما من معنى للخير إن لم يكن له ضد وهو الشر, ولا معنى للكرم إن لم يكن له ضد وهو البخل, فجمالية الشيء تَظهر بالضد.

أما السبب الثالث: فلأن شعرهنَّ يعجّ بالتضاد, حتى يكاد شعر بعضهنَّ يقوم عليه, ولا يمكن أنْ يكون هذا التّضاد بلا معنى, أو من قبيل عفو الخاطر, بل له دلالات عميقة تتصل بفكر الشاعرة ورؤيتها.

---

[1] انظر: ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ط16، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص44، 89، والعقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 2017م، ص1.

تعدّدت الدراسات التي عنيت بشعر المرأة العباسية, شعرًا ونثرًا, أذكر منها: "الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي" لخديجة خلف القعايدة, و"شعر الجواري في العصر العباسي: دراسة أسلوبية" لعصام أحمد مقام, و"من تجليات الصراع النفسي في شعر الأميرات: دراسة أسلوبية" لسحر محمود أحمد, و"المرأة في العصور العباسية دراسة نحوية وأسلوبية" لعطية نايف الغول, وغيرها من الدراسات, وقد كان لكلّ دراسة خصوصيّة في تناول الشعر, فمثلًا دراسة عصام أحمد مقام تناولت شعر الشاعرات الجواري في ذلك العصر من منظور أسلوبيّ.

وتأتي خصوصية هذه الدراسة بكونها درست ظاهرة التضاد في شعر المرأة في العصر العباسي من وجهة أسلوبية, ونفسية, وجمالية, وأولتِ المتلقي أهمية كبيرة.

تكمن مشكلة الدراسة في بحث تداعيات المفارقة الناتجة عن التّضاد في شعر المرأة العباسية, التّضاد الذي لا يكاد يخلو من أيّ مقطوعة من مقطوعات الشواعر العباسيّات, وهذه الظاهرة في شعرهنّ أصبحت بحاجة إلى مثل هذا اللون من الدراسة, وهو دراسة النصوص الشعرية للمرأة العباسية في ضوء مناهج النقد الحديثة؛ لبيان جماليات المفارقة المتولدة عن الألفاظ المتضادة.

استخدم الباحث لاستخلاص الجماليات الضدية في شعر المرأة العباسية, المنهج التكاملي, مستفيدًا من مناهج عدّة, منها: المنهج الأسلوبي الذي يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي, والكشف عن أبرز ملامحه وميزاته الفنيّة والجماليّة, والمنهج النفسي الذي يُعنى بدارسة الحالة النفسية للمبدع, إضافة إلى نظرية التلقّي التي تُعنى بالقارئ, وكيفيّة تلقيه للنصّ, والنظرية الجماليّة التي أعطت الأولوية الكبرى للإحساس, والذوق, والجمال, فعَمَد الباحث إلى الجمع بين المناهج والنظريات النقديّة, والتوفيق بينها في الدراسة؛ لتكون بوابة لاستخلاص جماليات التضاد في شعر المرأة في العصر العباسي.

أما مصادر الدّراسة, فقد تنوّعت وتعدّدت بين مصادر تراثية حوت شعر المرأة العباسيّة, من مثل: "مروج الذهب" للمسعودي, و"الإماء الشواعر" للأصفهاني, و"عقلاء المجانين" لأبي القاسم الحسن بن حبيب, و"نُزهة الجُلساء في أشعار النساء" للسيوطي, و"المستظرف من أخبار النساء" للسيوطي, و"ديوان عُليّة بنت المهدي" تحقيق فتنت مسكيّة برّ, وتحقيق سعدي ضنّاوي, و"ديوان رابعة العدويّة" تحقيق موفّق فوزي الجبر, وغيرها من المصادر القديمة, ومن المراجع الحديثة:

"أعلام النساء" لعمر كحّالة, و"الشعر والشعراء في العصر العباسي" لمصطفى الشّكعة, و"المرأة في أدب العصر العباسيّ" لواجدة الأطرقجي, وغيرها.

وقد جاءت الرسالة في ثلاثة فصول, يسبقها مقدّمة مع تمهيد, وتلحقها خاتمة.

جاء التمهيد ليعالج موضوعات شعر المرأة العباسية وخصائصه الفنية, إضافة إلى مفهوم التضاد في ضوء البلاغة القديمة والحديثة.

أما الفصل الأوّل فتناول مستويات التضاد في شعر المرأة العباسية, وتكوّن الفصل من مبحثين, هما: التضاد على المستوى اللّغوي, والتضاد على المستوى النّفسي.

وأما الفصل الثاني فتناول التضاد في التشكيل الفني في شعر المرأة العباسية, وتكوّن الفصل من مبحثين, الأول: التضاد على مستوى الصورة, والثاني: التضاد المفرد والمركب في شعر المرأة العباسية.

وأما الفصل الثالث فتناول جماليات التضاد الأسلوبي عند الشواعر العباسيّات, وتكوّن الفصل من مبحثين, الأول: التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره (الانزياح), والثاني: تضاد تكرار الألفاظ (الكلمات المفاتيح).

وخُتمتِ الدراسة بخاتمة حملت أهم النتائج التي وصلت إليها, ثمّ تلاها قائمة بأهمّ المصادر والمراجع التي استقى منها البحث.

وأخيرًا, أشكر الله تعالى الذي أمدّني بالجهد والعزيمة والإصرار, وما هذه الدراسة إلا محاولة للوقوف على ظاهرة في شعر المرأة العباسية, وبيان جماليتها, ومحاولة من الباحث لإضافة جديد إلى ميدان العلم والمعرفة, فإنْ أصبت فمن الله, وإنْ أخطأت فمن نفسي وعمل الشيطان.

التمهيـــد

أولًا: موضوعات شعر المرأة العباسية وخصائصه الفنية.

ثانيًا: مفهوم التّضاد في ضوء البلاغة القديمة والدرس النقدي الحديث.

التمهيد

كان للمرأة في العصر العباسي دور مهم في الحياة السياسية، والحياة الاجتماعية، والأسرية، كما كان لها دور في الجانب المالي، والاقتصادي، والعلمي، وغير ذلك. ولما كَثُرتِ الفتوحات في العصر العباسي, كَثُر الاسترقاق من الأمم المفتوحة كثرة هائلة، وأدّت الانتصارات إلى أنْ غمرتِ البلاد بالسبايا والجواري، والأموال والخيرات، كما أدّت إلى تسرّب أخلاق الأعاجم إلى العرب[1] .

ومع ذلك، فإنّ اتّساع الرقعة الجغرافية للدولة العباسيّة، وانفتاح العرب على غيرهم من الحضارات والأمم، وغيرها من العوامل، ساعدت في إغناء الأدب العربي بأنواعه المختلفة، فأنتج العقل البشري في ذلك العصر أدبًا جميلًا عذبًا, لا سيّما أنه كان للمرأة دور كبير في إثراء الساحة الأدبية, فكان أدبها عذب الألفاظ, سهل المعاني, صادق العاطفة, معبّرًا عن الواقع الاجتماعي, وقد كانت المرأة تنافس الرجل في ميدان الشعر والأدب, فقد بلغ شعرها مبلغًا عظيمًا في ذلك العصر.

وكان هناك ثلاثة ألوان من النساء في العصر العباسي وهي: الحرائر، والجواري، والأعرابيات[2]، وكانت هناك خصائص تميّز شعر الشاعرات في كل قسم من هذه الأقسام، فمثلًا شعر الحرائر أكثر انضباطًا والتزامًا من الناحية الخُلُقيّة على عكس ما نجده عند الشاعرات الجواري، وشعر الأعرابيات كان ذا ألفاظ ومعانٍ تقليدية مألوفة؛ ذلك أنه يأخذ ألفاظه ومعانيه من البيئة البدوية[3].

وقد سلط الباحث الضوء على موضوعات شعر المرأة العباسية وملامحه الفنية، والتضاد في ضوء البلاغة القديمة والحديثة، وتأتي أهمية عقد هذا التمهيد ليعطي لمحة موجزة عن الفصول التطبيقية اللاحقة في الدراسة.

---

(1) انظر: الأطرقجي، واجدة مجيد عبد الله، **المرأة في أدب العصر العباسي**، ط1، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، 2002م، ص42.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص105.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص 404.

أولًا: موضوعات شعر المرأة العباسية وملامحه الفنية.

تعدّدت الموضوعات التي نظمت فيها الشاعرة العباسية، فقد شاركت الرجل في كل الموضوعات الشعرية المعروفة في هذا العصر، وتميّز شعرها بعدة خصائص، يُشار إليها في موضعها، أما بالنسبة للموضوعات التي كتبت فيها الشاعرة العباسية فهي:

- **الغزل.**

برعتِ الشاعرة العباسية في شعر الغزل، وأكثرت منه، وربّما يرجع ذلك إلى أنّ المرأة – بشكل عام– أكثر عاطفة من الرجل، فمن المعروف أنّ المرأة تأخذها العاطفة أكثر من الرجل، وأنّ الرجل يأخذه العقل أكثر من العاطفة، فالمرأة مشاعرها فيّاضة صادقة وتغلب عقلها في معظم الأحيان.

ومن الأسباب التي ترجع كثرة نظم الشاعرة العباسية في هذا الموضوع، أنّ المرأة العباسية – بشكل خاصّ – كانت تعيش عيشة لين ورغد وترف ودَعَة، وذلك للمبلغ العظيم الذي وصلت إليه الدولة العباسية، فعيشة كهذه تجعل الشاعرة تقدّم إبداعاتها بنفس مستقرة مطمئنة.

أكثر مَن اشتُهِر بشعر الغزل من الحرائر والجواري الشاعرة عُليَّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد، فقد كانت تمثّل الفتاة المنعمة المدلّلة، ذات الحسّ المرهف، والشعور الفياض، أوتيتْ المال والسلطان والجمال، قلبها يفيض بالحب، إلّا أنّها وهي بنت السلطان والجاه لا تستطيع أن تبوح باسم مَن تحبّ، ولهذا تراها كثيرًا ما تُكنّي عن حبيبها باسم فتاة، فهي مرة تسميه رشأ، ومرة زينب، ومرة سلمى، وأخرى ظلّ[1]. ومن أشعارها في الغزل[2]:

كتمــتُ اســمَ الحبيــبِ مِــنَ العبــادِ ... وردَّدتُ الصـــــبابةَ فـــــي فـــــؤادي

فـــوا شـــوقي إلـــى بلـــدٍ خلـــيٍّ ... لعلّـــي باســـمِ مَـــنْ أَهـــوَى أُنـــادي

---

(1) انظر: الأطرقجي، واجدة مجيد عبد الله، **المرأة في أدب العصر العباسي**، مرجع سابق، 2002م، ص351.

(2) بنت المهدي، عُليّة (ت210هـ/825م)، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، ط1، تحقيق: سعدي ضنّاوي، دار صادر، بيروت، 1997م، ص30.

فالشاعرة تكتم اسم محبوبها عن العباد، تحرّجًا وحياءً، لكنها تردده في قلبها، وهي تشتاق وتتمنى لو تكون في بلد قفر؛ لكي تنادي بأعلى صوتها باسمه وتصرّح له بحبّها.

وقالت أيضًا تتغزّل في محبوبها طلّ الذي تصحّف اسمه بشعرها إلى (ظلّ)[1]:

سَـــــلِّمْ عَلَـــــى ذِكْـــــرِ الغَـــــزَا لِ الأَغْيَـــــدِ المُسْـــــبِي الـــــدَّلالِ

وهنا ترسل الشاعرة سلامها إلى محبوبها طلّ، وتشبهه بالغزال الرقيق الذي يتثنّى في نعومته ومِشيته.

ومن الشاعرات اللواتي كتبن في الغزل الشاعرة عِنان جارية الناطفي، ومنه قولها ردًّا على بيت لجرير أنشدها إياه ابن رستم[2]:

ظَلَلـــتُ أراعـــي صَـــاحِبَيّ تجلّـــدًا وقـــد عَلَقَتْنِـــي مِـــنْ هـــواكَ عَلُـــوْقُ

فردّت مسرعة:

إذَا عَقَـــل الخـــوفُ اللّسَـــانَ تَكَلَّمَـــتْ بِأَســـــرارِهِ عَـــــيْنٌ عَليـــــهِ نَطُـــــوقُ

"فهي تقول إنّها ظلّت تراعي معشوقها في الحب، حتّى علقت به بعلوق مَن هواه، وهي تخاف البوح به والتحدّث بأسرار محبوبها، ولكن عينها تفضحها وتُبدي ما تخفيه من حبّ وعشق ووجد"[3].

- **المدح.**

نظمتِ الشاعرة العباسية شعرًا في المدح، وقلّما نظمته لأجل التكسّب والعطاء، فهو مدح يخلو من المبالغة، لكنّها نظمتْ أبياتًا في المدح بغية التقرّب من الخلفاء والوزراء، ونيل المحبّة، فجاء شعرها في هذا الموضوع بلغة واضحة وصريحة وبسيطة.

---

(1) بنت المهدي، عُليّة (ت210هـ/825م)، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مرجع سابق، ص50.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج (ت356هـ/976م)، **الإماء الشواعر**، ط1، تحقيق: جليل العطية، دار النضال، بيروت، 1984م، ص35.

(3) العقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص19.

ومن الشاعرات اللواتي نظمن في هذا الغرض الشاعرة عُليَّة بنت المهدي، وذلك في مدحها لابن أخيها الخليفة الأمين، حيث قالت[1]:

يَــا ابــنَ الخلائــفِ والجَحاجِحَــةِ العُلــى الأَكــــــرَمِيْنَ مناســــــبًا وأصــــــولًا

والأَعظَمِـــــيْنَ إِذَا العِظَـــــامُ تَنافَسُـــــوا بالمُكرُمَـــــاتِ وَحصَّـــــلوا تَحصِـــــيْلًا

والقَائِـــــدينَ إِلَـــــى العَزِيْـــــزِ بِأَرضِـــــهِ حَتّـــــى تَـــــذِلَّ عَسَـــــاكِرًا وَخُيُـــــولًا

فالشاعرة تمدح الخليفة الأمين نسبًا، وأصلًا، وشجاعة، وكرمًا.

وفي هذا الموضوع نظمت الشاعرة الحَجْنَاء بنت نصيب شعرًا في مدح العبّاسة بنت المهدي، وهو من الأشعار النادرة في المدح الذي قيل لأجل التكسّب، فقالت[2]:

أَتَينَــاكِ يَــا عَبَّاسَــةَ الخَيْــرِ لــي حِمَــى وقَــــد عَجَفَــــتْ أُمُّ المهــــاري وَكَلَّــــتِ

ومَــــا تَركَــــتْ منّــــا الســــنونَ بَقيّــــةً سِــــوَى رمَّــــةٍ مِنّــــا مِــــنَ الجَهْــــدِ رَمَّــــتِ

فقــالَ لَنَــا مَــنْ يَنْصَــحُ الــرأيَ نَفْسَــهُ وَقَــــد وَلَّــــتِ الأمــــوالُ عَنَّــــا فَقَلَّــــتِ

عليــكِ ابنــةَ المهــديّ عُــودِي بِبَابِهــا فَــإِنَّ مَحَــلَّ الخيــرِ فــي حيــثُ حَلَّــتِ

خاطبتِ الحجناء العباسة بأمّ الخير، وقد أتتْ إليها في حالها البائس الفقير بعد أنْ أذاقتها السنون شظف العيش، وتقول إنّها استدلتْ على العباسة بعدما نصحها أهل الرشاد بأن تقصدها؛ لأنّ كل خير مقرون بها في كل مكان[3].

---

(1) بنت المهدي، عُليّة (ت210هـ/825م)، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مرجع سابق، ص48.

(2) كحالة، عمر رضا، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1959م، ج1، ص249.

(3) انظر: العقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص26.

- **الـرّثـاء.**

نظمتِ الشاعرة العباسية شعرًا صادقًا في غرض الرثاء؛ ويعود ذلك إلى صدق عاطفتها، وحرارة قلبها[1]، وكما هو معروف أن المراثي أجود أشعار العرب؛ لأنّ مَن يقوله يكون كبده يتقطع ألمًا على مَن يرثيه، فقد "قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّنا نقول وأكبادنا تحترق"[2], فكيف والتي تقوله هي شاعرة عاطفتها جيّاشة، وحسّها مرهف!

ومن أشهر الشاعرات العباسيّات اللواتي كتبن في الرثاء الشاعرة الفارعة بنت طريف الشيبانية؛ وذلك في مراثيها لأخيها الوليد الذي قُتِل، ومن رثائها لأخيها، قولها[3]:

بِتَـــلٍّ نُباثَـــا رســـمُ قَبْـــرٍ كَأَنَّـــهُ عَلَـــى جَبَـــلٍ فَـــوقَ الجبـــالِ مُنِيْـــفِ

تَضَـــمَّنَ جَـــوادًا حاتميًـــا ونـــائلًا وسُـــورَةَ مِقْـــدَامٍ وَرأيٍ حَصِـــيْفِ

أَلَا قَاتَـــلَ اللهُ الجُثَـــى كَيـــفَ أضـــمَرتْ فتًـــى كـــانَ للمعـــروفِ غيـــرَ عَيـــوفِ

تقف الشاعرة على قبر أخيها الوليد، الذي يقع على قمة جبل عالٍ وشامخ، وهي بذلك تقلّد العرب في وقوفهم على الأطلال، ومن ثم تعدد مناقبه، فهو صاحب مجد وكرم، وصاحب رأي سديد ومعروف دائم لا ينقطع, ومن ثم تدعو على الجُثى, وهي الحجارة المجموعة فوق قبره, كيف استطاعت أن تضمره تحتها[4].

وهذه الشاعرة لُبابَة بنت علي بن المهدي ترثي زوجها الأمين عندما قُتِل ولم يدخل بها، فقالت ترثيه[5]:

أبكِيـــــكَ لَا للنَّعـــــيمِ والأُنْـــــسِ بَـــل للمَعَـــالِي والسَّـــيفِ والتِّـــرسِ

---

(1) انظر: العقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص21.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري (ت255هـ/869م)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987م، ج2، ص205.

(3) البحتري، الوليد بن عُبيد (ت284هـ/897م)، **الحماسة**، تحقيق: أحمد عبيد ومحمد حور، ط1، مجلد واحد، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2007م، ص527.

(4) انظر: العقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص22.

(5) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت346هـ/957م)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ط1، تحقيق: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م، ج3، ص340.

أَبكِـــي عَلَـــى سَـــيِّدٍ فُجِعْـــتُ بِـــهِ أَرْمَلَنِـــــي قَبْـــلَ لَيْلَـــةِ العُـــرسِ

تبكي الشاعرة بحرقة على زوجها الخليفة، للرفعة والعزّة التي كانوا ينعمون بها في عهده، ومن ثم تبكي على سيدها الذي فجعتْ بها وأرملها قبل دخوله بها.

- **الزّهد والتّصوّف.**

كان للتطوّر الكبير الذي حدث في العصر العباسي أثر واسع في انتشار الزهد, وذكر الموت والحساب، والعقاب والثواب، واستخلاص العِبرة بأسلوبي الترغيب والترهيب، وبعد أن كان الزهد دائرًا في الحدود والأطر المذكورة آنفًا، فإنّه تطوّر بالتدريج فتعقّد وتحوّل إلى التصوّف[1].

ومِن أشهر الشاعرات الزاهدات المتصوّفات، الشاعرة رابعة العدويّة التي كان لها حضور كبير في الكتب التي أُلِّفتْ في هذا الموضوع، ومن أشعارها، قولها[2]:

إِنِّـــي جَعَلْتُـــكَ فِـــي الفُـــؤادِ مُحَـــدِّثِي وَأَبَحْـــتُ جِسْـــمِي مَـــنْ أَرَادَ جُلُوسِـــي

فالجِسْـــمُ مِنِّـــي للجَلِـــيْسِ مُـــؤَانِسٌ وَحَبِيْـــبُ قَلبِـــي فِـــي الفُـــؤَادِ أَنِيْسِـــي

تقول الشاعرة إنّ حبّك داخل القلب، وجسمي مباح لكلّ مَن أراد الجلوس معه، فالجسم يؤنس مَن يجلس معه، وأنت في قلبي مَن تؤنسني. وفي قولها هذا تُظهِر الشاعرة مَدى قرب روحها من الذات الإلهية وحبّها له.

ومن المتصوفات اللواتي كتبنَ في هذا الموضوع الشاعرة ريحانة الزاهدة، حيث قالت[3]:

صَـــبَرتُ عَـــنِ اللـــذّاتِ حَتَّـــى تَوَلَّـــتِ وَأَلزَمْـــتُ نَفْسِـــي صَـــبْرَهَا فَاســـتَمَرَّتِ

ومَـــا الـــنَّفسُ إِلَّا حيـــثُ يَجْعَلُهَـــا الفَتَـــى فَـــإِنْ طَمِعَـــتْ تَاقَـــتْ وإِلّا تَسَـــلَّتِ

تقول الشاعرة إنّي صَبَّرتْ نفسي عن اللذات والشهوات حتى زالت، وأصبح الصبر عادة عندي، فالنفس أنت مَن تنزلها منزلها، والنفس طامعة إن رغّبتها.

---

(1) انظر: الأطرقجي، **واجدة مجيد عبد الله المرأة في أدب العصر العباسي**، مرجع سابق، ص362.

(2) العدويّة، رابعة (ت185هـ/800م)، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، ط1، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 1999م، ص78.

(3) ابن حبيب، الحسن بن محمد (ت406هـ/1015م)، **عقلاء المجانين**، ط1، تحقيق: عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، 1987م، ص279.

- **الـهـجـاء.**

نظمتِ الشاعرة العباسية شعرًا في هذا الغرض، لأسباب مختلفة تستدعي التراشق بسهام الهجاء، وإنْ كان نظمهن قليل في هذا الموضوع إذا قيس بالموضوعات الأخرى، ومنه هجاء الشاعرة عُليَّة بنت المهدي لجارية يقال لها طُغيَان؛ لأنها وشتْ بها إلى رشأ وقالت بها ما لم تقله، فقالت عُليَّة[1]:

لِطُغيَـــانَ خُـــفٌّ مُـــذ ثلاثـــينَ حِجَّـــةً جَدِيْـــدٌ فَـــلا يَبْلَـــى وَلَا يَتَخَـــرَّقُ

وَكَيـــفَ بِلَـــى خُـــفٍّ هُـــو الـــدَّهرَ كُلَّـــه عَلَـــى قَـــدَمَيْهَا فِـــي الســـمَاءِ مُعَلَّـــقُ

فَمَـــا خَرَقَـــتْ خُفًّـــا وَلَـــمْ تُبْـــلِ جَورَبًـــا وَأَمَـــــا سَـــــرَاويلاتُها فَتُمَـــــزَّق

تهجو الشاعرةُ الجاريةَ طغيان وتسخر من خفِّها الذي تلبسه مذ ثلاثين سنة ولم يتمزق، وتكمل الشاعرة هجاءها في الأبيات اللاحقة التي يختلط بها الهجاء بالفحش!

وتوجد أبيات أخرى في الهجاء، وأكثرها للجواري، لكن تأبى الأخلاق والمروءة من ذكرها، فقد "عبّر الهجاء عن روح التنافس بين الجواري والآخرين، مما سبب تراشقًا في القول الفاحش البعيد عن روح المجاملة، فقاطع الأخلاق مقاطعة كبيرة، كما حمل الهجاء في طياته دلالة على شيوع الخلاعة، وانحطاط الخُلُق"[2].

أما بالنسبة للملامح الفنية لشعر المرأة العباسية، فقد كان أدبها انطلاقة حضارية، واستجابة للثقافة السائدة آنذاك من حيث الأغراض، والمعاني، وأساليب التعبير. والمرأة العباسية شاركت الرجل في كل الموضوعات الشعرية المعروفة في هذا العصر، وتميّز شعرها بأنها اتَّبعتْ نظام المقطوعات الشعرية, التي تعتمد على رشاقة الأداء, وخفّة الوزن, ومشاركتها الشعرية تعدّ تتميمًا لجملة المحاسن التي كانت تتمتع بها من الظُّرف، والفِطنة، والكياسة, إلّا أنّ الأغراض الشعرية التي نظمت بها الشاعرة العباسية لا جديد فيها, وأفكارها عامة لا تختلف عمّا كان الرجل يهتم من البوح به[3].

---

(1) بنت المهدي، عُليّة، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مرجع سابق، ص41.

(2) الحلبوني، خالد، **أدب المرأة في العصر العباسي وملامحه الفنية**، مجلة جامعة دمشق، مجلد 26، ع3+4، جامعة دمشق، سوريا، 2010م، ص107.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص107.

عبّر الغزل في شعر المرأة العباسية عن حال الظلم الاجتماعي الذي عاشته المرأة في ذلك الحين, فلم تستطع أن تحقق مبتغاها, فعاشت في حزن دفين, وبوح داخلي مملوء بالحسرات, حيث استكانت المرأة لواقعها, وحاولت التمرّد, وإطلاق عواطفها, بَيْدَ أنها عانت الحرمان المكبّل باليأس والقنوط؛ لأنّ أكثر النساء لم يكنّ من الحرائر, وإنّما كنّ من الجواري[1].

أما المدح في شعرها, فقد كان خفيف الوزن, بسيط المعنى, سهل الألفاظ, صادق العاطفة, وارتبط الهجاء في شعرها بذكر العيوب الخَلْقِيّة والخُلُقِيّة, التي تتعلّق بالشكل, وتجريد المهجو من صفاته الحسنة, وإلصاق الصفات المرذولة به. واستطاعت المرأة العباسية الدخول إلى عالم الزهد والتصوف إذ وجدت به غذاءً روحيًّا لها[2].

وتحدّث النقاد قديمًا عن الهيكل البنائي للقصيدة، وتحدثوا عن ثلاثة عناصر في بناء القصيدة العربية وهي: المطلع، والتخلّص، والخاتمة، وقد أجادتِ الشاعرة العباسية العناصر الآنفة أيّما إجادة, فاهتمتِ الشاعرة العباسية بمطلع قصيدتها، فالمطلع – غالبًا – عندها يوحي بموضوع القصيدة، كما أنها اتّصفت بالسهولة، والبعد عن التكلّف والتعقيد، والحشو، أما عن ألفاظها فهي ألفاظ مستوحاة من البيئة التي تعيشها، إضافة إلى حرصها على حسن التخلّص، والانتقال، واهتمامها بالخاتمة في قصيدتها؛ لأنها آخر ما يبقى في ذهن السامع[3].

واستخدمتِ المرأة العباسية في أشعارها الألفاظ السهلة، والتعابير الرقيقة التي تكاد تقرب من الحديث اليومي، مع الحرص على البراعة، وحسن الأسلوب، والانفعال الشعوري[4]. إضافة إلى ذلك وظّفتِ الشاعرة العباسية في شعرها لغة قوية، وأسلوبًا رصينًا، فقد أكثرت من استخدام المحسنات البديعية، كالجناس، والطباق، والمقابلة، والأساليب البلاغية المختلفة, وأتى المعجم اللغوي لشعرها مصوّرًا الأفكار التي دار حولها شعرهنّ, وعاكسًا لبيئتهنّ, ومتناسبًا مع طبيعة شعرهنّ.

---

(1) انظر: الحلبوني، خالد، **أدب المرأة في العصر العباسي وملامحه الفنية**، ص108.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص107– 108.

(3) انظر: التوبي، عبد الله بن محمد بن حمود، **شعر الإماء في العصر العباسي: خصائصه الموضوعية والفنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة نزوى، نزوى، سلطنة عُمَان، د.ت، ص144.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص216.

ثانيًا: مفهوم التضاد في ضوء البلاغة القديمة والدرس النقدي الحديث.

التّضاد ظاهرة من مظاهر الكون والخلق والفكر، فما من شيء في الكون إلا يقوم على الضد، فبالضّد تتمايز الأشياء، وما من معنى للخير إن لم يكن له ضد وهو الشر، ولا معنى للكرم إن لم يكن له ضد وهو البخل[1]، فجمالية الشيء تَظهرُ بالضد، وفي ذلك يقول دَوْقَلَةُ المنبجي[2]:

فالوَجْـــهُ مثـــلُ الصُّـــبحِ مُبـــيَّضُ والشـــعرُ مثـــلُ الليـــلِ مُسْـــوَدُّ

ضِـــدانِ لَمَّـــا اســـتَجْمَعَا حَسُـــنَا والضِـــدُّ يُظهِـــرُ حُسْـــنَهُ الضـــدُّ

- **التضاد في ضوء البلاغة القديمة.**

- مفهوم التضاد لغة.

جاء مفهوم التضاد لغة في لسان العرب: "الضّدّ كلّ شيء ضادَ شيئًا ليغلبه، والسواد ضدّ البياض، والموت ضدّ الحياة، والليل ضد النهار"[3].

وفي مقاييس اللغة لابن فارس: "الضدّ ضدّ الشيء، والمتضادان: الشيئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد"[4].

وقد اختُلف في سبب نشوء هذه الظاهرة، فتعددتِ الآراء وتضاربتْ، وهي قضية خلافية – إنْ صحّ التعبير – في اللغة العربية[5], ومن أسباب نشوء هذه الظاهرة[6]:

---

(1) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، النجف، 2017م، ص10.

(2) المنبجي، دوقلة الحسين بن محمد (ت ق3هـ/900م)، **القصيدة اليتيمة براوية القاضي علي التنوخي**، تحقيق: صلاح الدين المنجد، ط3، مجلد واحد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1983م، ص30.

(3) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي الأنصاري (ت710هـ/1310م)، **لسان العرب**، تحقيق: عبدالله الكبير، محمد حسب الله، هاشم الشاذلي، ط1، 6م، دار المعارف، مصر، د.ت، مادة ضدد.

(4) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا (ت395هـ/1004م)، **مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، دار الفكر، بيروت، 1979م، ج3، ص360.

(5) انظر: عبد التواب، رمضان، **فصول في فقه اللغة**، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1999م، ص336 وما بعدها.

(6) انظر: المرجع نفسه، ص336 وما بعدها.

1. التفاؤل: كأن نطلق على الشخص الأعمى (بصير)، وذلك من باب التفاؤل له بصحة البصر.
2. التهكّم: ومنه إطلاق لفظة (العاقل) على الجاهل تهكّمًا وسخرية.
3. الخوف من الحسد: ومن ذلك أنّ العرب كانت تطلق على المهرة الجميلة لفظة (شوهاء) خوفًا عليها من الحسد.
4. المجاز والاستعارة: مثل إطلاق كلمة (الأُمَّة) على الفرد والجماعة، والأصل أنّه يُطلق على الجماعة، أما إطلاقه على الفرد فيكون من باب الاستعارة بأن يكون الرجل مثلًا في رجحان عقله وحدة ذكائه جماعة بأسرها (أمّة).
5. التطور اللغوي: ومثال ذلك أن بني عقيل كانت تطلق الفعل (نَمَقَ) على كتابة الكتاب ومحوه، ومن ثم أصاب هذا الفعل تطور صوتي في النطق عند بني عقيل، فأصبح (لَمَقَ) فأُبدلتْ النون لامًا، فأصبح الفعلان متطابقان ويدلان على معنيين متضادين.

- **مفهوم التضاد اصطلاحًا.**

هو عند الجمهور يقال لموجود في الخارج مساوٍ في القوة لموجود آخر ممانع له, ويقال قد يراد بالضدّ المنافي بحيث يمتنع اجتماعهما في الوجود[1], كما في قوله تعالى: ﴿**وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحۡيَا 44 وَأَنَّهُۥ خَلَقَ ٱلزَّوۡجَيۡنِ ٱلذَّكَرَ وَٱلۡأُنثَىٰ 45**﴾ [النجم: 44-45]. وكذلك في قوله تعالى: ﴿**وَتَحۡسَبُهُمۡ أَيۡقَاظٗا وَهُمۡ رُقُودٞ**﴾ [الكهف: 18].

وقديمًا جاء في فقه اللغة للثعالبي أنه الطباق وهو الجمع بين الضدين[2], كما في قوله تعالى: ﴿**فَلۡيَضۡحَكُواْ قَلِيلٗا وَلۡيَبۡكُواْ كَثِيرٗا**﴾ [التوبة: 82]. ومنه قول الفرزدق[3]:

والشَّـــيبُ يَـــنْهَضُ فـــي السَّـــوادِ كَأَنَّـــهُ لَيـــــلٌ يَصِـــــيْحُ بِجَانِبَيْـــــهِ نَهـــــارُ

---

(1) انظر: الكفوي، أيوب بن موسى الحُسيني (ت1094هـ/1683م)، **الكُلّيات**، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، ط2، مجلد واحد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م.

(2) انظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري (ت429هـ/1037م)، **فقه اللغة وأسرار العربية**، تحقيق: ياسين الأيّوبي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 2000م، ص437.

(3) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولظاهرة التضاد مؤيدون ومعارضون، فمنهم من أثبتَ وجود ظاهرة التضاد في اللغة العربية، من مثل: ابن فارس، وجلال الدين السيوطي[1]. ومنهم من أنكر وجود ظاهرة التضاد، من مثل: أبي العباس ثعلب النحوي[2]، وابن دُرُستويه[3]، وكما أشار الباحث سابقًا إلى أنّ هذه القضية هي قضية خلافية في اللغة العربية، وبها تعددت الآراء وكَثُرت المؤلفات.

يشار إلى أنّه يوجد تداخل في حدود المصطلحات التي تدلّ على التضاد، منها: التضاد، والتقابل، والطباق. وهناك رأي لأحمد نصيف الجنابي، يرى فيه أن التضاد في الاصطلاح هو نفسه الطباق في علم البديع، وهو الجمع بين الشيء وضدّه[4].

وفي علم الدلالة الحديث قُسّم التقابل إلى عدّة أنماط، وفُصّل فيه القول، منها[5]:

- التباين: تكون كل لفظة من اللفظتين المتقابلتين نهاية من نهايات الأشياء, أو حالة من الحالات التي لها مقابل دلاليّ غير قابل للتعدد أو التنويع, مثل: ميت/ حي.
- التضاد: تربط هذه العلاقة بين أزواج من العناصر المعجمية المتقابلة أو المتضادة, وتكون كلها متدرّجة, ويتضمّن عنصُرًا كل زوج درجات من الخاصيّة المتغيّرة, مثل: طويل/ قصير.
- والعلاقات الاتجاهية من مثل: التقابل الاتجاهي: الذي يربط بين وحدتين معجميتين دالتين على اتجاهين متقابلين يشيران إلى مسارين ممكنين ينتج عن اقتفائهما حركة في اتجاهين متعاكسين, مثل: فوق تحت. والتقابل الامتدادي: الذي يكون بين لفظتين, تمثّل إحداهما النهاية القصوى لاتجاه يمتد على بعض المحاور

---

(1) انظر: السيوطي، جلال الدين (ت911هـ/1505م)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، محمد أحمد جاد، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م، ج2، ص387 وما بعدها.

(2) انظر: عبد التواب، رمضان، **فصول في فقه اللغة**، مرجع سابق، ص337.

(3) انظر: السيوطي، جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، مصدر سابق، ص391.

(4) انظر: الجنابي، أحمد نصيف، **ظاهرة التقابل في علم الدلالة**، مجلة آداب المستنصرية، ع10، العراق، 1984م، ص15 وما بعدها.

(5) انظر: الجنابي، أحمد نصيف، **ظاهرة التقابل في علم الدلالة**، ص20 وما بعدها، وأبو خضر، سعيد جبر، **التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2008م، ص16 وما بعدها.

المتنافرة, في حين تُحيل اللفظة الأخرى على نهاية قصوى مناظرة على الاتجاه الآخر, مثل: قمة/ قاع. والتقابل التناظري، والتقابل الانعكاسي، والتقابل العكسي.

- **التضاد في ضوء الدرس النقدي الحديث.**

يعدّ التضاد من الظواهر اللغوية المهمة التي لفتتْ أنظار دارسي المناهج النقدية الحديثة، لا سيّما المنهج البنيوي، الذي تمثّل فيه الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية، والمنهج الأسلوبي، وأصبح التضاد ينحو منحى مغايرًا في الدراسات النقدية الحديثة عمّا كان عليه في الدراسات القديمة، وأصبح له دلالات متعددة ومستويات كثيرة.

لم ينظر النّقاد العرب المحدثين إلى التضاد نظرة الفنّ الزخرفي، فالتضاد عندهم ليس مجرد حِلية لفظية، بل تجاوز نظرهم إلى أكثر من ذلك، بأنّ التضاد يعطي حالة مقابل حالة، أو صورة مقابل صورة، وعليه، ظهر عند النقاد العرب المحدثين ما يُعرف بالثنائيات الضدية في المنهج البنيوي[1].

"تُعدّ الثنائيات الضدية نوعًا من العلاقة التلازمية بين المعاني؛ أي أنّه يجمع بين الشيء وضدّه, مثل: الجمع بين الحزن والفرح, واليأس والأمل, والفقر والغنى...إلخ؛ إذ تهدف الثنائية في نهاية المطاف إلى التكامل"[2].

"لم ترد الثنائيات الضدية في المنظور النقدي القديم المتمثل برؤى وأفكار النقاد القدامى مصطلحًا قائمًا بذاته؛ بل نجده في مفهوم التضاد مفهومًا متداخلًا مع المصطلحات البلاغية الأخرى, ولعلّ أهمها الخلاف والتكافؤ والمقابلة والتناقض وغيرها"[3].

يكمن الفرق بين نظر القدامى والمحدثين إلى التضاد, أنّ "القدامى – النّقاد والبلاغيين – اهتموا بالأضداد, ولكن من ناحية لُغويّة تهدف إلى استكناه أسبابها, وتفسيرها, إلّا أنّ اهتمامهم – على ما يبدو – لم يبحث دلالته في الاستعمال, ولا تأثيره في السياق, أو كما يقول أحد الباحثين لم

---

(1) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص132.

(2) حسان، خالد، **الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح**، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، ع3، وزارة التربية والتعليم، الأردن، 2019م، ص82.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يفيدوا من قيمتها الدلالية, وكيفية توظيفها في البحث والدراسة, وإنّما وقفوا عندها ألفاظًا مُجتزأة"[1], ويستنتج من ذلك أن النقد الحديث نظر إلى التضاد نظرة شمولية دقيقة، ومتعدّدة، فأصبح التضاد يدرس من جوانب كثيرة ومستويات متعددة مثل: ثنائية الحياة والموت، ثنائية الماضي والحاضر، ثنائية الحضور والغياب، وغيرها.

ومن النقاد العرب الذين تحدثوا عن الثنائيات الضدية كمال أبو ديب، في بعض كتبه، ومنها كتابه في الشعرية، وتأتي دراسته محاولة لفهم الأنساق الضدية، وفجوة التوتر التي تنشأ من ذلك التمايز، والتي تنشأ في لغة الشعر – في رأيه – بإقحام مفهومين أو أكثر، أو تصورين، أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة، يمثل فيها كل منهما مكونًا أساسيًا، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريًا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية[2].

وينتج عن التضاد في النقد العربي الحديث ما يُعرف بالمفارقة، وهي التي تتولد عن اجتماع الثنائيات الضدية، والمفارقة تعني التباعد والاختلاف، وهي التعبير عن شيئين متباينين، وفي المفارقة تتعدد التفسيرات، وعلى هذا الأساس هناك مستويان للنص (ظاهر وخفي)، تربط بينهما علاقة ما، تساعد القارئ في البحث عن المفارقة في المستوى الخفي[3].

أما بالنسبة لجمالية التضاد، فإنّ جمالية التضاد تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، أو موقف واحد، أو جملة واحدة، ويثير هذا الأمر الدهشة والمفارقة، كما أنّ الثنائيات الضدية تولّد فضاءً مائزًا للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، فعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتقاطع وتتصادم وتتوازى، فيؤدّي هذا الأمر إلى إغناء النصّ، وتعدد إمكانات الدلالة فيه[4].

---

(1) حسان، خالد، **الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح**، مرجع سابق، ص82.

(2) انظر: أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص41، والدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص159.

(3) انظر: متولي، نعمان عبد السميع، **المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2014م، ص7.

(4) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص161.

الفصل الأول

مستويات التّضاد في شعر المرأة العباسية

المبحث الأول: التّضاد على المستوى اللغوي.

- **أولًا:** التضاد الاسمي.
- **ثانيًا:** التضاد الفعلي.
- **ثالثًا:** التضاد المؤتَلَف.

المبحث الثاني: التّضاد على المستوى النفسي.

- **أولًا:** تضاد الحالة (الموقف).
- **ثانيًا:** تضاد الحضور والغياب.
- **ثالثًا:** تضاد العاطفة.
- **رابعًا:** تضاد الرؤية البصرية والقلبية.

المبحث الأول

التضاد على المستوى اللغوي

يتّخذ الشعراء لأنفسهم أساليب شتّى للتعبير عن تجاربهم الشعرية, فمنهم مَن يعتمد أساليب مختلفة, مِن مثل: التقديم والتأخير, والتكرار, والتضاد, وهو الأسلوب الذي وظّفته الشاعرة العباسية في شعرها وأحسنت توظيفه, فأصبح شعرها يعج بالتضادات, ويكاد يُبنى منه.

يُدرس التضادفي الدراسات النقدية الحديثة بأشكال وطرق عديدة, ويُدرس وفقًا لمستويات مختلفة, من مثل: التضاد على المستوى النفسي, والتضاد على المستوى الاجتماعي, والتضاد على المستوى الأيديولوجي, والتضاد على المستوى اللغوي الذي سيكون حديث هذا المبحث.

وعادةً ما يدرس الباحثون هذا المستوى من التضاد بالطريقة التقليدية, وهي دراسة التضاد من منظور علم البديع, فيستخرجون طباق الإيجاب, وطباق السلب, والمقابلة من النصوص الأدبية, وقد رأى الباحث في هذه الدراسة أن يرصد التضاد اللغوي عند الشاعرات العباسيّات بتقسيم يختلف قليلًا عن التقسيمات المعروفة في هذا المستوى.

قسّم الباحث التضاد في هذا المبحث إلى ثلاثة أقسام, وهي: التضاد الاسمي, والتضاد الفعلي, والتضاد المؤتلف, ولكل قسم منها بُعدٌ دلالي يحمل في طياته حُسنًا وجمالًا, فالتضاد "ظاهرة أسلوبية, وهذه الظاهرة تعتمد الكيفية التي يخرج بها النسق التركيبي في كشف العلاقات الدلالية, فهو يضفي على النص جمالًا وحُسنًا, فضلًا عن روعته في إفادة المعنى من خلال التباين الدلالي"[1].

وعليه, فإنَّ أقسام التضاد التي اعتمد عليها الباحث في درسه, ذات أبعاد دلالية, فعندما يستخدم الشاعر التضاد, فإنّه يكشف عن وعيه بجوهر الصراع في الحياة؛ مما يجعل عمله أكثر عمقًا, وأكثر تأثيرًا, والشاعرة العباسية تعد واحدة من أولئك الشاعرات اللواتي وجدن في العربية

---

(1) عودة، ميس خليل، **جماليات التّضاد في شعر الخنساء**، مجلة الممارسات اللغوية، م10، ع2، جامعة الاستقلال، فلسطين، 2019م، ص155.

ضالّتهن, فكان التضاد وسيلتها لمحاكاة توترها النفسي, وتشكيل تفاعلاتها مع الواقع, وتقديم رؤيتها للإنسان والأشياء[1].

ولا غَرْو في أن الشاعرة العباسية أبدعت, وتفنّنتْ في استخدام الأساليب المختلفة التي خدمت شعرها, فما هي إلّا وليدة العصر العباسي الذي مرّ – كما يرى شوقي ضيف – بمرحلة التصنيع والتنميق, في جميع مناحي الحياة, "فأخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرّب من حياة الشعراء العامة, إلى حياتهم الفنيّة الخاصة, وهي حال طبيعية حين يعمّ التّرف, فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة, وليس الشعر وحده من أخذ يسود فيه هذا التصنيع, فقد كان يشيع في فنّ العمارة, وبناء المساجد والقصور, كما كان يشيع في التصوير الذي كان يُستخدم زينة وزخرفًا للكتب والقصص, فلا عجب أنْ ينتقل إلى الشعر والشعراء, وأنْ ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع, قد تألّق في وشي مرصَّع كثير"[2].

ولا يُفهم من قول شوقي ضيف السابق أنّ التضاد في شعر المرأة العباسيّة كان هدفه التزيين والتجميل فقط, بل تجاوز ذلك إلى أنّه يعطي حالة مقابل حالة, ويعبّر عن فكر الشاعرة ورؤيتها, أما بالنسبة لأقسام التضاد اللغوي في شعر الشواعر العباسيّات, فهو كما يأتي:

● أولًا: التضاد الاسمي.

التضاد الاسمي هو التضاد الذي يتكوّن طرفاه من اسمين, هذين الاسمين يؤديان معنى مختلفًا في سياقات النصّ الشعري, وهذا اللون من التضاد يكون متظافرًا مع الألوان الأخرى, وهو ذو وشائج تفتح أغوار النصّ ليشعّ منه الانثيال الدلالي الجمالي المنشود, عبر تقانة التضاد المتظافرة مع تقانات التعبير الشعري الأخرى في النص[3].

ومن أمثلة هذا اللون من التضاد قول عُليَّة بنت المهدي تظهر وجدها في الحبّ[4]:

---

(1) انظر: عودة، ميس خليل، **جماليات التّضاد في شعر الخنساء**، مرجع سابق، ص153.

(2) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط11، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص174.

(3) انظر: عمر، عائشة أنور، **فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام غزلياته أنموذجًا**، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، م6، ع19، جامعة تكريت، العراق، 2014م، ص106.

(4) بنت المهدي، عُليّة، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مصدر سابق، ص18.

مـا أقصَـرَ اسـمَ الحـبِّ يَـا وَيْـحَ ذَا الحـبِّ وأطــولَ بلــواهُ عَلَــى العاشــقِ الصّــبِّ

يَمُــرُّ بِــهِ لَفــظُ اللّســانِ مُســهَّلًا وَيَرمِــي بِمَــنْ قَاسَــاهُ فِــي هــائِرٍ صَــعْبِ

ظهر التضاد الاسمي في البيت الثاني, في كلمتي (مسهل/ وصعب), فاللسان سهل عليه أن ينطق باسم الحبّ, لكن في المقابل فإنّ آثاره وعواقبه صعبة, ومن هنا تبدأ معاناة المحب.

إنّ وجود التضاد الاسمي في العمل الشعري, يدل على ثبات الأمر واستقراره, وترسّخ المعنى وتحوّله إلى صفة ثابتة لا تتغير, لذا فإنّ التضاد الاسمي في قول عُليّة السابق يدل على ثبات هذه المفاهيم والأفكار واستقرارها في نفس الشاعرة, فهي تنطق اسم الحب القصير سهلًا على لسانها, ومن ثم تأتي عواقب ذلك, بأن تطول معاناتها الصعبة. ولا شكّ أن هذا التضاد أعطى للنص جمالية ذات عمق وأثر كبيرين, "فأسلوب المقابلة التضاد يعكس التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر ويسيطر عليه, وفي الوقت ذاته, فإنّ هذا الأسلوب يساعد الشاعر في تقديم عمله الشعري جماليًا ودلاليًا, بشكل أبعد عمقًا, وأبلغ تأثيرًا"[1].

وقع التضاد الاسمي عند الشاعرة نسيم, جارية أحمد بن يوسف الكاتب, في رثائه, وذلك في قولها[2]:

ولــو أنَّ حيًّــا هابَــهُ المــوتُ قَبلَــهُ لَمَــا جَــاءَهُ أَو جَــاءَ وَهــوَ هَيــوبُ

وَلَــو أنَّ حَيًّــا قَبلَــهُ هَابَــهُ البِلَــى إذا لَــم يَكُــن لــلأَرضِ فِيــهِ نَصِــيبُ

تبيّن من البيتين السابقين فلسفة الحياة والموت, التي لا ينفكّ الإنسان من التفكير بها, وظهر ذلك عند الشاعرة بواسطة التضاد الاسمي في البيت الأول (حيّ/ الموت), فالشاعرة ترى أنّ مولاهامُهاب الجانب, في حال حياته وموته, ولو أنّ الموت يَهاب أحدًا لَمَا جاءَه, أو جاءَه على استحياء.

---

(1) الصبح، سفّاح علي، **الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس**، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن، 2001م، ص118.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص101.

لكن استعملت الشاعرة حرف الشرط (لو), لأنّ هذا الأمر لا يمكن أن يكون لأحدٍ من الخلق, لأنّ الشيء الثابت المستقر في هذه الألفاظ وفي نظر الشاعرةأن الموت لا يَهاب أحدًا, بل الخلق هم من يهابون الموت, لذا استعلمت حرف الشرط السابق, فالبيتان السابقان يدوران في محوري الحياة والموت والجدلية بينهما.

يكتسب التضاد في أشعار الشعراء قيمة فاعلة كونه تقنيةً أسلوبيةً, يساعد في الكشف عن انفعالات الذات وأحاسيسها أمام قضية كبرى أيقظت مشاعرها, وأسهمت في اضطرابها, وتلك القضية هي رؤية الذات للحياة والموت[1].

إنَّ أسلوب التضاد يحمل معه صراعات نفسية ووجدانية, فلا يشتغل على إعمال ذهن المبدع فقط, بل يشتغل على إعمال ذهن المتلقي أيضًا.

ومن هذا اللون من التضاد, قول عَريب المأمونية, جارية الخليفة المأمون, في الخليفة المتوكل على الله, بعدما أفاق من علة أصابته وتعافى منها[2]:

سَـــــلامَتُهُ للـــــدِّينِ عِـــــزٌّ وَقُـــــوَةٌ وَعِلَّتُـــــهُ للـــــدِّين قَاصِـــــمَةُ الظَّهـــــرِ

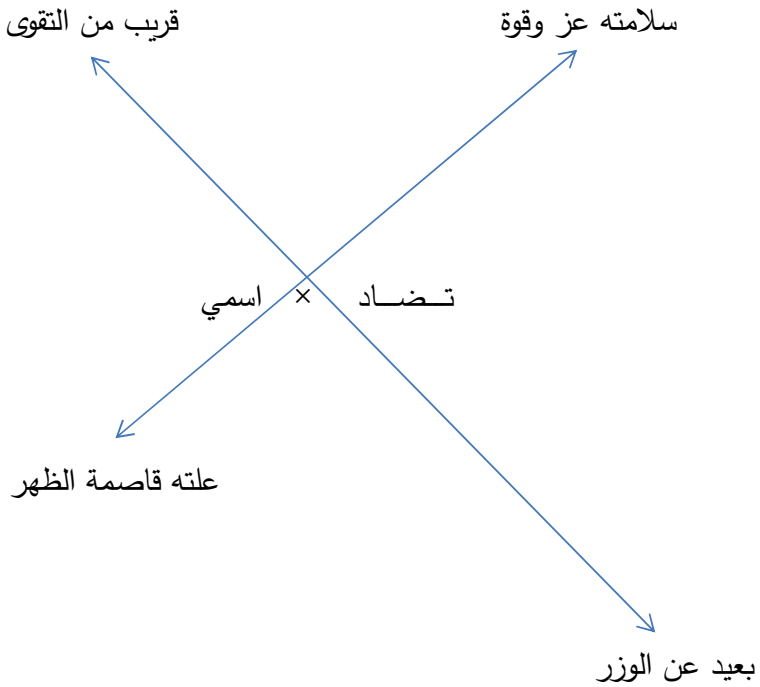
أَقَـــامَ يَعـــمُّ النـــاسَ بالعَـــدلِ والتُّقَـــى قَرِيْبًـــا مِـــنِ التَّقَـــوى بَعِيـــدًا عَـــنِ الـــوِزرِ

تزاحمت الأضداد في البيتين السابقين, وحصل التضاد في البيت الأول في (سلامة/ علّة), وفي البيت الثاني في (قريبًا/ بعيدًا), فالشاعرة جمعت بين السلامة والعلّة, والقرب والبعد في مقطوعة واحدة؛ مما عمل على إثارة ذهن المتلقي, وإعمال ذهنه لتفسير العلاقة بينهما, فالعلاقة بينهما كماهو موضح في الرسم الآتي:

---

(1) انظر: الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2001م، ص113.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص140.



تتقاطع العلاقة بين التضادينِ؛ لأن المتوكل في حال سلامته, وفي حال علته, قريب من التقوى, وفي الوقت نفسه بعيد عن الوزر, وكل هذه الصفات المتضادة تدل على ثبات الأمر واستقراره في نظر الشاعرة.

وهذه الشاعرة مُراد جارية علي بن هشام, ترثي مواليها, فتقول[1]:

هَـــــــل مُســـــــــعِدٌ لِبُكَـــــــاءٍ لِعَبْـــــــــــــرَةٍ أو دِمَـــــــــــــاءِ

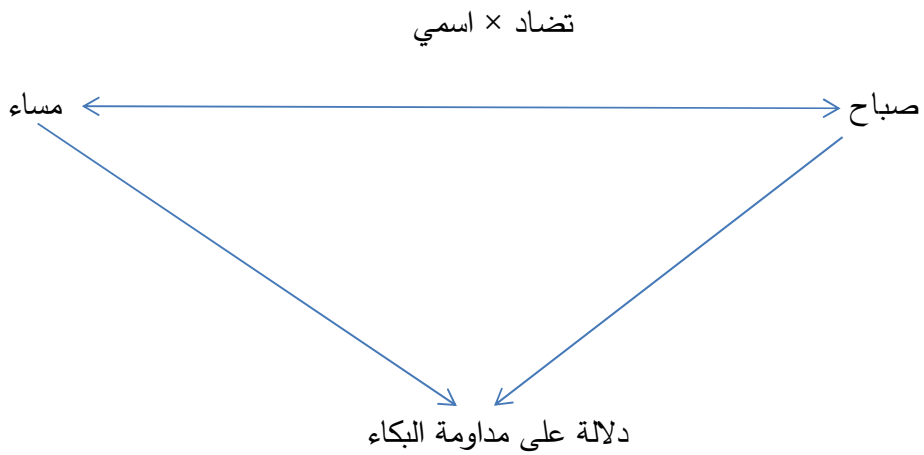
وَذَاكَ مِنِّـــــــــــــي قَلِيْـــــــــــلٌ للســـــــــــــادةِ النُّجَبَـــــــــــاءِ

أَبكِـــــــــيْهُمُ فـــــــــي صَـــــــــبَاحِي بِلَوعَـــــــــــــةٍ وَمَسَـــــــــــــاءِ

نلحظ عند الشاعرة في البيت الثالث ظهور ثنائية ضدية زمانية في (صباح/ مساء), فالشاعرة جمعت في البيت الواحد بين كلمتين متضادتين زمانيًا؛ للدلالة على حزنها الكبير بفقد مواليها, ويمكن تمثيل العلاقة كما هو موضح:

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص114.



الجمع بين الصباح والمساء (الضدين) يدلّ على حزن الشاعرة الكبير, ومواصلة حزنها صباحًا ومساء, فأسلوب التضاد يحمل معه صراعات نفسية ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط, وإنّما تثير وعي القارئ وتحرّك إدراكه, فالتضاد يمارس سطلة على القارئ تُعيده إلى السياق, وإلى استرجاع أسلوب التضاد عبر التأثير والمفاجأة[1].

● ثانيًا: التضاد الفعلي.

التضاد الفعلي هو التضاد الذي يتكوّن طرفاه من فعلين, ومن المعلوم أن بينة التضاد التي تتشكل من البناء الفعلي تمتاز بالقلق والحركة, وتعمل على تنشيط حركة النصّ, والتحوّل في فضاء الصورة والدلالة, "والتباين الدلالي في الأفعال المتضادة يمتاز بالقلق, أي أنّ المعنى العميق لا يركن إلى الاستقرار"[2].

إنَّ النسق الفعلي "هو نسق يحتمل التّغير, والتحوّل, والمراوغة الأسلوبية التي تُظهر ببراعة جماليات هذا التضاد, فضلًا عن ما يشكّله التضاد بالأبنية الفعلية من إرهاصات, ومقومات إيقاعية, ينبثق عنه انثيال دلالات متعدّدة, فيعمد إليها الشاعر لإيصال رؤاه ومشاعره وأفكاره, التي تنهض تقنية التضاد على إبرام وشائجها, وتماسك علائقها في مسافات من الانزياح"[3].

---

(1) انظر: الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، ط1، غ. م، إربد، 2022م، ص24.

(2) محمد، هادي حسن، **ظاهرة التضاد في سورة الأعراف وأثرها في إيصال المعنى**، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع31، جامعة الكوفة، العراق، 2013م، ص62.

(3) عمر، عائشة أنور، **فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام غزلياته أنموذجًا**، مرجع سابق، ص102.

ومن هذا اللون من التضاد, قول مُراد الجارية, في مولاها علي بن هشام, وهو مقيم في الجبل, تتشوقه[1]:

نَفْسِـــي الفـــداءُ وَقَلبِـــي للـــذِي رَحَـــلا عنَّـــا وَفَارَقَنَـــا وَاســـتَوطَنَ الجَـــبَلَا

نَـــأَى السّـــرورُ وَوَلَّـــى يَـــومَ ودَّعَنَـــا وَخَلَّـــفَ الهَـــمَّ فِينَـــا بَعَـــدَه بَـــدَلَا

ظهر التضاد الفعلي في البيت الأول في (رحل/ واستوطن), وفي البيت الثاني تبيّن الشاعرة أنّ السرور موجود فيهم في حال إقامته بينهم, وأنّ الهمّ بينهم في حال استيطانه في الجبل, ومن هنا ينشأ التضاد بين الفعلين, ويمكن تمثيله بالعلاقة الآتية:

تضاد × فعلي

رحيل ⟵ استيطان

⟵ ما دام عليّ مستوطنًا الجبل فالهمّ فيهم

وفي حال عودته يعود إليهم السرور ⟵

نستنتج من هذه العلاقة الضدية بين الفعلين, أنّ التضاد الفعلي يدلّ على التجدد والحدوث, وهو يقتضي تجدّد المعنى المثبت شيئًا بعد شيء, وفي الصدد نفسه, يبيّن عبد القاهر الجرجاني "أنّ موضوع الاسم على أنْ يثبتْ به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدّده شيئًا بعد شيء, وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدّد المعنى المثبت به شيئًا بعد شيء"[2].

إذن, فالعلاقة في نظر الشاعرة بين الفعلين المتضادين (رحل/ واستوطن), علاقة يمكن أن يغيّرها مولاها علي بن هشام بيده, فهو أمر يمكن أن يتجدد ويتغيّر, رغم أنها استعلمت أفعالًا ماضية تدل على وقوع الأمر وانتهائه, ولذلك فهي تُظهر حزنها في رحيله, وفي الوقت نفسه, تُظهر له مدى سرورها في قربه؛ لكي تُثير عواطفه للرجوع وعدم الإطالة في إقامته في الجبل.

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص114.

(2) الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ/1078م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، د.ط، مجلد واحد، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص174.

ومن هذا اللون من التضاد, قول محبوبة جارية المتوكل, وذلك عندما قال المتوكل لعليّ بن الجهم, وكان يأنس به ولا يكتمه شيئًا من أمره: يا عليّ إنّي دخلتُ على قبيحة الساعة, فوجدتها قد كتبت اسمي على خدّها بغالية, فوالله ما رأيتُ أحسن من سواد الغالية على بياض ذلك الخدّ, فقلْ شيئًا في هذا, وكانت الجارية محبوبة جالسة وراء الستارة تسمع الكلام, فإلى أنْ دعا بالدّرج والدواة, فقالت محبوبة على البديهة[1]:

وكَاتبــــةٍ بالمِســــكِ فِــــي الخــــدِّ جعفــــرًا بنفسِــــي مَخَــطُّ المِســكِ مِــنْ حَيــثُ أَثَّــرَا

لَــئِنْ كَتَبَــتْ فِــي الخــدِّ سَــطرًا بكَفِّهــا لَقَــدْ أَوْدَعَــتْ قَلبِــي مِــنَ الحُــبِّ أَســطُرَا

فَيَــــا مَــــنْ لِمُلُــــوكٍ لِمُلْــــكِ يَمِيْنِــــهِ مُطِيْــــعٌ لَــــهُ فِيمَــــا أَسَــــرَّ وَأَظْهَــــرا

وَيَــا مَــنْ مُنَاهَــا فِــي السَّــرِيرَةِ جَعفَــرٌ ســقَى اللهُ مِــنْ سُــقيَا ثَنَايَــاكِ جَعفــرَا

أبدعت الشاعرة في تقمّص دور المتوكل في التشبيب بقبيحة الجارية, وقد ظهر عندها التضاد الفعلي في (أسرَّ/ أظهرَ), وقد جاء هذا التضاد الفعلي فأضفى على النص إيقاعًا جماليًا, فالشاعرة تقول على لسان الخليفة: إنك يا قبيحة مطيعة لي في كل شيء, وفي حال إسراري وإظهاري, وأنت في سريرتك تريدين جعفرًا, ثم يدعو الشاعر أن يُسقى من رُضاب ثناياها.

إنّ الإنسان يراوح بين الإسرار والإظهار, فليس كل شيء إسرارًا, وليس كل شيء إظهارًا, وهذا يدلّ على أن التضاد الفعلي يدلّ على التجدد والحدوث, وهذا يقتضي التجدّد بين الحين والآخر, فمرة إسرار, ومرة إعلان, والعكس صحيح.

أما دمج الشاعرة الجانب الفكري والفلسفي, بالفني والجمالي, فآلية التضاد تدمج بين هذه الجوانب, فلا يحسّ المتلقي بانفصال أحدهما عن الآخر, أو التمييز الفكري من الفنيّ والجماليّ, فثمة تفاعل بينهما يُنتج بنية إبداعية[2].

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص161.

(2) انظر: الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، مرجع سابق، ص25.

نلمس التضاد الفعلي عند الشاعرة فضل جارية المتوكل عندما طلب منها أن تجيز هذا البيت[1]:

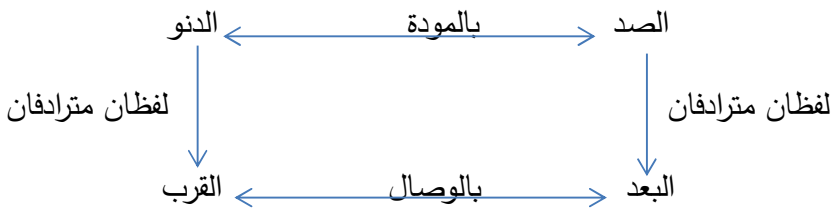
تَعَلَّمْتُ أَسْبَابَ الرِضَا خوفَ سَخطِها وَعَلَّمَهَا حُبِّي لَهَا كَيفَ تَغضَبُ

فقالت:

تَصُدُّ وأدنُو بالمَوَدَّةِ جَاهِدًا وَتَبعُدُ عَنِّي بالوِصَالِ وأَقرُبُ

يكاد البيت السابق لفضل يُبنى على التضاد, فقد ظهر التضاد الفعلي في موضعين: الأول في (تصدّ/ أدنو), والثاني في (تبعد/ أقرب). إنّ استخدام التضاد بهذه الطريقة, يدلّ على براعة الشاعرة وتفنّنها في استخدام ألوان البلاغة, فالبيت يكاد يقوم كاملًا على التضاد الفعلي, ويمكن تمثيل التضاد في البيت بالعلاقة الآتية:

تضاد × فعلي



بناءً على الرسم التوضيحي السابق, كان التضاد بين (الصد/ الدنو) بالمودة, وبين (البعد/ القرب) في الوصال, وكلاهما يدلّان على التجدد والحدوث, وقد استعملت الشاعرة ألفاظًا مترادفة بين التضادين, وكان ذلك بين (الصد + البعد), و(الدنو + القرب), وربّما يدلّ ذلك على تأكيد الشاعرة على تجدد الأمر وحدوثه, أي أنّ أمري الصد والدنو يحصلان مرة بعد مرة, خاصة أنّ الشاعرة استعلمت أفعالًا مضارعة تدلّ على تكرار الأمر وديمومته, كما أنّ المتأمل للمعنى البعيد يجد تلازمًا وتلاحمًا بين التضادين.

إنّ التضادين السابقين يتوحدان ليشكّلا عالمًا قائمًا على جماليات هذا التكوين التضادي المتوهّج, المؤدّي إلى إيفاد تداعيات فكرية فلسفية, وجمالية, تقوم على إعمال الذهن لمعرفة المعنى المراد منه.

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص167.

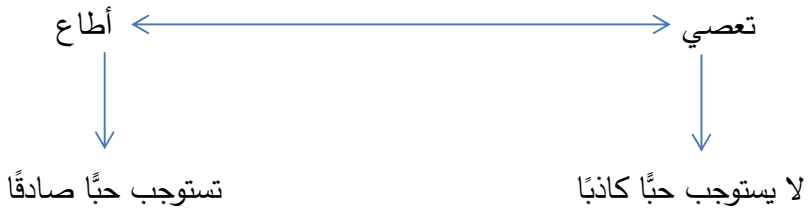
ومن هذا اللون من التضاد نذكر قول رابعة العدوية[1]:

تَعْصِـــي الإِلـــهَ وَأَنـــتَ تُظهِـــرُ حُبَّـــهُ هَـــذا لِعَمـــرِي فِـــي القيـــاسِ بَـــدِيعُ

لَـــو كَـــانَ حُبُّـــكَ صَـــادِقًا لَأَطَعْتَـــه إِنَّ المُحِـــبَّ لِمَـــنْ يُحِـــبُّ مُطِيـــعُ

استبان التضاد الفعلي في البيتين السابقين بين (تعصي/ أطعته), فالعصيان ضد الطاعة, فالشاعرة تتعجب من الإنسان الذي يعصي الله ويُظهر حبّه, وتقول إن هذا الحب يستوجب الطاعة وليس العكس, "ويبدو أن الخصّيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحّد والمشابهة, بل المغايرة والتضاد"[2], ويمكن تمثيل التضاد بالعلاقة الآتية:

تضاد × فعلي



التضاد مظهر من مظاهر الجمال الشعري, إذ إنّ التضاد يبعث على رسوخ الدلالة في الذهن, كما أن التقسيمات الثنائية بين السلبية والإيجابية هي التي تظهر جماليات التضاد والتقابل, فكلّ نسق يقف قبالة نسق آخر, تضادًا وتشاكلًا لينتهي إلى التآلف والتكامل والتناغم في وحدة منسجمة[3].

● ثالثًا: التضاد المؤتلف.

التضاد المؤتلف هو التضاد الناتج عن اجتماع تضاد اسمي, وتضاد فعلي في نفس المقطوعة الشعرية في النصّ, أو ما شاكل ذلك. وبعد دراسة العديد من النماذج الشعرية من هذا النوع فإنّ استخدام مثل هذا النوع من التضاد يدل – في الأغلب – على اضطراب الشاعرة؛ لأنّ التضاد الاسمي يدلّ على الثبات والاستقرار, والتضاد الفعلي يدل على الحدوث والتجدّد.

---

(1) العدويّة، رابعة، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، مصدر سابق، ص79.

(2) أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص49.

(3) انظر: عودة، ميس خليل، **جماليات التّضاد في شعر الخنساء**، مرجع سابق، ص155.

ومن هذا النوع من التضاد, ردّ فضل جارية المتوكل على بيت قاله فيها أحد المحبين, وهو[1]:

أَهـــوَاكِ يَـــا فضـــلُ هـــوىً خالصًـــا فَمَـــا لِقَلبِـــي عَنـــكِ مِـــنْ شُـــغْلِ

فأجابته فضل:

الصَّـــبرُ يَـــنقُصُ والسِّـــقَامُ يَزيـــدُ والـــدَّارُ دانيـــةٌ وأنـــتَ بَعيـــدُ

أشـــكُوكَ أَم أَشـــكُو إِلَيْـــكَ فَإِنَّـــهُ لَا يســـتَطِيعُ سِـــوَاهُمَا المَجهُـــودُ

فالتضاد المؤتلف في البيتين السابقين كان في (ينقص/ يزيد), وهو تضاد فعلي, وفي (دانية/ بعيد), وهو تضاد اسمي, فالشاعرة مزجت بين نوعين من التضاد وهما (التضاد الفعلي × والتضاد الاسمي), فهي تشكو من قلة صبرها, ومرضها الذي يزيد, وهذا بسبب قرب دار الذي يحبها, وبعده عنها, فالشاعرة ليس في حيلتها إلّا أن تشكو من حبه, أو تشكو إليه حبّها.

يدلّ الجمع بين التضادين في البيت السابق على براعة الشاعرة الفنيّة وفصاحتها, "فإذا طابق الشاعر بين اللفظ وضده الصريح, دلّ على براعته الفنية وفصاحته, وعلى حُسْن تصويره للمعاني, وهو دلالة على حذق الشاعر, وجودة طبعه, وحدّة خاطره, وعلوّ مصعده, وبُعد غوصه, وهو أذهب في الصنعة, وله شعب خفية ومكامن تغمض"[2], فكيف إذا جمع الشاعر بين لونين من التضاد, وجمع بين الثابت المستمر, وبين التجدد والحدوث؟!

فالشاعرة أظهرت – في التضاد الفعلي الأول (ينقص/ يزيد) – شيئًا يقتضي تجدّده شيئًا بعد شيء, ومن ثم أظهرت – في التضاد الاسمي الثاني (دانية/ بعيد) – شيئًا ثابتًا مستمرًا, فالدار قريبة, وهو ما يزال بعيدًا عنها, وهذا لا يعني بعده الحقيقي عنها, فالشاعر كان يخفي حبّه لها ولا يبوح بذلك, إلّا عندما قال البيت السابق وأعلن فيه عن حبّه لها, فاستخدام الشاعرة لمثل هذا اللون من التضاد يدلّ على اضطرابها. إنّ سبب نفاد الصبر, وتفاقم السقم ثبات الحال على القرب والبعد, والمراوحة بين البعد الوجدانيّ رغم القرب المكانيّ.

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص64.

(2) الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، مرجع سابق، ص280.

ومن هذا اللون من التضاد, قول عِنان الناطفيّة عندما كتبت إلى جعفر البرمكي, تسأله أن يسأل أباه ليكلّم الرشيد في شرائها, فقالت[1]:

يَـــا لائِمـــي جَهـــلًا ألّا تُقْصِـــرُ مَـــن ذَا عَلَـــى حَـــرِّ الهـــوى يَصـــبِرُ

لا تلحنِـــي أنِّـــي شَـــرِبتُ الهَـــوَى صِـــرفًا فَممـــزُوجُ الهَـــوَى يُســـكِرُ

أَحَـــاطَ بِـــي الحُـــبُّ فَخَلفِـــي لَـــهُ بَحـــرٌ وَقُـــدَّامِي لَـــه أَبحُـــرُ

سِـــيَّانَ عِنـــدِي فـــي الهَـــوَى لائِـــمٌ أَقَـــلَّ فيـــهِ والـــذي يُكثِـــرُ

أَنـــتَ المُصَـــفَّى مِـــن بَنِـــي جَعفَـــرٍ يـــا جعفـــرَ الخَيـــراتِ يَـــا جَعفَـــرُ

جمعت الشاعرة بين التضاد الاسمي في البيت الثالث (خلف/ قدّام), وبين التضاد الفعلي في البيت الرابع (أقلّ/ يكثر)؛ لينتج عن ذلك التضاد المؤتلف, فالشاعرة تؤكّد وقوعها في حبّ الرشيد بواسطة استعمال التضاد الاسمي الذي يدلّ على الثبات والاستمرار, وقد شبّهت حبّ الرشيد بالبحر الذي يحيطها من خلفها ومن قدّامها, تأكيدًا عن حبّها الكبير للرشيد, ومن ثم تنتقل في البيت الذي يليه إلى التضاد الفعلي الذي وقع بين (أقلّ/ يكثر), وتقول إنّ اللائمين سواء عندي إن أقلّوا من لومهم, أو أكثروا فيه, وقد استعملت التضاد الفعلي ليقينها أنّها بعد طلبها هذا من جعفر بأنّ اللائمين سيلومونها, وهذا يدلّ على التجدّد والحدوث, وهي مع ذلك لا تكترث لهذا, فكلّ همها هو الوصول إلى الرشيد.

ويُشكلّ التضاد – بشكل عام والمؤتلف منه بشكل خاص – إيقاعًا جميلًا في الأبيات, وكأنّ الكلام لا يسير بالنّظم – كما شاء عمود الشعر العربي – إلى القافية رأسًا, بل يوجد استقطاب إيقاعيّ, دلاليّ أثرى وأهم[2].

ونلمس التضاد المؤتلف عند عُليَّة بنت المهدي, وقد بيّن مدى اضطرابها, وذلك في قولها[3]:

الشَّـــوقُ بَـــينَ جَـــوانِحِي يَتَـــرَدَّدُ وَدُمُـــوعُ عَيْنِـــي تَســـتَهِلُّ وَتَنفَـــدُ

---

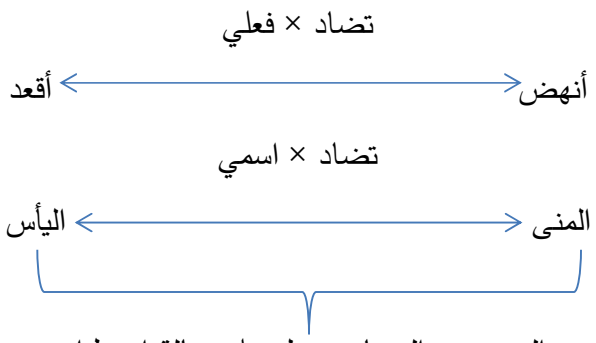
(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص49.

(2) انظر: الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، مرجع سابق، ص283.

(3) بنت المهدي، عُليّة، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مصدر سابق، ص29.

إنّـــي لَأَطمَـــعُ ثُـــمَّ أَنهَـــضُ بـــالمُنَى وَاليـــأسُ يَجـــذِبُنِي إِلِيـــهِ فَأَقعُـــدُ

حصل التضاد بين (أنهض/ أقعد) وهو تضاد فعلي, وبين (المنى/ اليأس) وهو تضاد اسمي, فاستطاعتِ الشاعرة بواسطة جمعها بين هذين اللونين من التضاد أن تبيّن مدى اضطرابها, وأثر شوقها وحبّها, وحالتها النفسية المكلومة, ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالشكل الآتي:



يبيّن هذا التضاد المؤتلف حالة اضطراب الشاعرة, فالنهوض بالمنى, والقعود باليأس, بينهما حالة ضدّية, فمرة تنهض الشاعرة بمناها, ومرة تقعد من يأسها, وكأنها تخرج رأسها إلى فضاء الأحلام والأمنيات, ومن ثم تصفعها كفوف النائبات, وهكذا تظل الشاعرة في حالة اضطراب, فهي ليس بيدها حيلة إلّا أن تشتاق إلى محبوبها وتبكي, ومما يؤكّد اضطرابها هو أن عُليّة بنت المهدي من الشواعر الحرائر اللواتي كنّ يكتمن حبهنّ وعشقهنّ؛ خاصة أنّ عُليَّة من بنات الخلفاء, وما أكثر العاذلين والشامتين الذين ينتظرون زلّة تحصل في بيت الخلافة!

ورغم كثرة ما ورد على لسان عُليَّة من شعر الغزل والعبث, إلّا أنّك تحسّ في شعرها مرارة الكبت والحرمان, وتلمح فيه آيات اليأس, وإنّك لتحسّ من صور الحبّ في شعرها, حبس الكثير من المشاعر في نفسها, لقد كان قلبها يفيض بالحب, إلّا أنها وهي بنت السلطان والجاه, لا تستطيع أن تبوح باسم من تحبّ[1], فلا عجب من حالة الاضطراب التي رأيناها في الأبيات السابقة من شعرها.

ونجد أيضًا التضاد المؤتلف عند عُليَّة, وذلك في قولها في مدح الخليفة الأمين[2]:

قَـــامَ الأَمِـــينُ فَـــأَغنَى النـــاسَ كُلَّهُـــمُ فَمَـــا فَقِيـــرٌ عَلَـــى حَـــالٍ بِمَوجُـــودِ

---

(1) انظر: الأطرقجي، واجدة مجيد عبد الله، **المرأة في أدب العصر العباسي**، مرجع سابق، ص351.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مصدر سابق، ص31.

ظهر التضاد المؤتلف في البيت السابق بين (أغنى/ فقير), وهو تضاد مكوَّنٌ من فعل واسم, فالشاعرة تمدح الخليفة الأمين الذي لم يدع فقيرًا إلا أغناه, فلا ترى فقيرًا في عهده إلّا صار غنيًا, وقد أضفى هذا التضاد بُعدًا جماليًا على النصّ, قام بإعمال الفكر معه, فالفعل (أغنى) وهو فعل ماضٍ يدلّ على الثبات, فالإغناء للفقراء معنى مُثْبت, فقد حصل في الماضي, وما زال أثره موجودًا, وأما الاسم فقير الذي يدلّ على الثبات والاستمرار, فقد جاء منفيًا بـ (ما النافية), فالشاعرة تنفي وجود فقير في عهد الأمين؛ لأنه أغنى الفقراء جميعًا.

والتضاد به تتمّ صحة المعنى, وتكمل جودته, ويشحن بدلالات إضافية, إذ لم يُقابل الضدّ بالضدّ, فإنّ المعنى يأتي منقوص الصحة, والتتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى, فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته, وتكمل معه جودته شيئًا إلّا أتى به[1], وكم سيكون المعنى ناقصًا لو أنّ الشاعرة ذكرتْ في مدحها الغنى دون ذكر الفقر!

بناءً على ما سبق, نستنتج أنّ الشاعرة العباسية, وظّفتِ التضاد اللغوي في شعرها, فمرة استخدمت التضاد الاسمي الذي يدلّ على الثبات والاستقرار, ومرة استخدمت التضاد الفعلي الذي يدل على التغيّر والاستمرار وعدم الاستقرار, وأخرى استخدمت التضاد المؤتَلف الذي يجمع بين الثابت والمستمر, الذي دلّ الباحث على اضطراب في نفسية الشاعرة.

---

[1] انظر: الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، مرجع سابق، ص270.

المبحث الثاني

التضاد على المستوى النفسي

لا شكّ أن هناك صلة قوية بين الفنّ وعلم النفس, فما الأدب إلّا وليد النفس الإنسانية التي تنتج عنها العواطف والمشاعر المختلفة, التي تدفع الأديب إلى كتابة نصّه الأدبي, لذا "(هانز ساكس) يقرّر أنّ عملية الإبداع في الشعر, يمكن الوقوف على دقائقها بِوَساطة منهج التحليل النفسي"[1].

يرى (سيجموند فرويد) أنّ النشاط النفسي موزع بين ثلاث قوى, وهي: الأنا, والأنا الأعلى, والهو, ووظيفة الأنا الأعلى – على الدوام – الضغط أو الكبت, ووظيفة الهو النزوع إلى المحرّم, والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهو, يُعاني التوترات جرّاء ضغطهما, والقوى الثلاث السابقة, تعمل في مستويات ثلاثة, وهي: الشعور, واللاشعور, وما تحت الشعور, ويرى (فرويد) أنّ اللاشعور هو المصدر الحقيقي للفنّ, وليست هذه النظرية وقفًا على أصحاب التحليل النفسي, فالكثير من علماء النفس قبله أكّدوا دور اللاشعور في الإبداع الفني, بل إنّ الشعراء أنفسهم تحدّثوا عن الإلهام, وأكّدوا أنّهم يشعرون بأنّهم أدوات منفعلة توجهها قوى خارجية, في إنشاء أجمل روائعهم وآثارهم[2].

ويقول (فرويد): "إنّ الذي يُخرج عالم اللاوعي إلى حيّز الوجود في الأدب ليس عالم النفس, وإنّما هو الأديب ذاته, وكلّ ما يفعله عالم النفس أنّه يصف عمل الأديب, لكن فرويد رأى في عالم الإبداع الأدبي خير عون له على الوصول إلى نظريته الخاصّة بعالم اللاوعي, والتماس الأدلة على وجودها والدفاع عنها, وقد استعان على كل ذلك بتحليل أمثلة من أعمال شكسبير"[3].

---

(1) سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط1، دار المعارف، مصر، 1951م، ص70.

(2) انظر: فرويد، سيجموند، **الأنا والهو**، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، ط3، دار الشروق، بيروت، 1966م، ص25 وما بعدها.

(3) الربيعي، محمود، **مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي**، مجلة عالم الفكر، مجلد23، ع1+2، 1994م، ص303.

ويرى (فرويد) أنّ التجارب التي لا نستطيع أن نحققها في عالم الوعي تبقى مكبوتة إلى حين تفريغها في عالم اللاوعي, إمّا على صورة أحلام بالنسبة لعامة الناس, أو على صورة قوالب أدبية بالنسبة للأديب[1].

تنبّه العرب القدامى إلى علاقة النص بالمبدع, أي علاقة الأثر النفسي للمبدع في النص, وأشاروا إليها في كثير من بحوثهم البلاغية والنقدية, بيد أنّ ذلك لا يخرج على كونه إشارات وملاحظات مقتضبة, تبتعد عن العمق والتحليل المنهجي التطبيقي, ولكنّها مع اقتضابها فإنّها مركّزة تعكس خلاصة تجارب البليغ والناقد[2].

فمثلًا, يُشير الجاحظ بطريقة غير مباشرة إلى الانفعالات النفسية, وأثرها في عمليّة الإبداع الشعري, فيقول في البيان والتبيين: "قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّنا نقول وأكبادنا تحترق"[3].

يبدو واضحًا أنّ العلاقة بين علم النفس والأدب, علاقة قوية وطيدة, لا يكاد ينفكّ أحدهما عن الآخر, فالبواعث الموضوعية – وفقًا لعلم النفس – سببها الأول نفسي, فمع الرغبة يكون المدح, ومع الخوف يكون الاعتذار والاستعطاف, وهكذا دواليك. أمّا الشاعرة العباسية وعلاقتها بعلم النفس, فإنّها لا تخرج عن هذه الدائرة؛ لأنها تكتب إمّا طمعًا, أو خوفًا, أو استعطافًا, أو شكرًا.

أقام الباحث علاقة جوهرية بين روح المبدع, واللغة التي تدور في فلكها, "فاللغة هي الشكل العلامي, والوسيلة التي تُشكّل بها الروح, بل إنّ اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرّك, هذا الترابط العميق بين اللغة وروح المبدع, لا بدّ أن ينتهي إلى وحدة متناسقة كامنة وراء الظاهر المشتت المتباين, فالوحدة والتناسق هما روح الكاتب"[4].

وبعد دراسة شعر المرأة العباسية, تجلّى التضاد على المستوى النفسي في شعرها بشكل واضح, وقام الباحث باستجلاء الأسباب النفسية لهذا التضاد, وجمالياته؛ لأنّ من النقاد مَن حدّدوا

---

(1) انظر: الربيعي، محمود، **مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي**، مرجع سابق، ص303.

(2) ناجي، محمد، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984م، ص240.

(3) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ص205.

(4) المصري، عبد الفتاح، **أسلوبيّة الفرد**، مجلة الموقف الأدبي – اتّحاد الكتاب العرب، ع 135 + 136، تموز– آب، 1982م.

الجمال لا بشكله الظاهر, بل بأثره في النفس, فتقول (أثل بفر) في ذلك: "قد تختلف أشكال الجمال وأساليبه لكن له في النفس أثرًا واحدًا يُعرف به"[1].

وتأتي أهمية دراسة شعر المرأة العباسية وفق المستوى النفسي "أنّ النفس الإنسانية لها سرّها الدفين, فلا نستطيع أن نصل إلى جوهرها وفتح مغاليقها إلا بالاستعانة ببعض المفاتيح المناسبة لفهم دواخل تلك النفس, وفكّ مغاليقها السرية الباطنية, وطريقتها المتفرّدة عن الذوات الأُخَر, وبما أنّ الأدب بأنواعه وأجناسه وأشكاله هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بنوازعها وحالاتها, لذا يكون النتاج الأدبي أو الفني واحدًا من المفاتيح المناسبة لتحليل النفس البشرية المبدعة وأسلوبها المتفرّد, وقد تلقّت مادته من الخارج وابتدعته من نفسها, أو منهما معًا"[2].

قسّم الباحث التضاد النفسي في شعر المرأة العباسية – بعد رصد التضاد في شعرها – إلى عدّة مستويات, وهي: تضاد الحالة أو الموقف, وتضاد الحضور والغياب, وتضاد العاطفة, وتضاد الرؤية البصرية والقلبية. وقد بيّن الباحث أسباب نشوء هذا التضاد وجمالياته في كلّ مستوىً من المستويات السابقة, وتجدر الإشارة إلى أنّ التضاد على المستوى النفسي, قد استنتجه الباحث من السياق, ولم يستنتجه من تضاد الكلمات مع بعضها؛ لأنّ الباحث عقد مبحثًا خاصًا بالتضاد اللغوي في المبحث السابق.

● أولًا: تضاد الحالة أو الموقف.

يُقصد بتضاد الحالة أو الموقف ههنا, أنْ يكون موقف الشاعرة إزاء قضية معينة في موضع ما في شعرها على نحو ما, ونلاحظ أنّ لها موقفًا مضادًا أو مغايرًا في موضع آخر من شعرها, في نفس ذلك الموضوع على وجه يتضاد مع موقفها الأول.

وقد رأى الباحث كثرة هذا النوع من التضاد في شعر المرأة العباسية, خاصّة في موضوع الغزل, وربّما يرجع ذلك إلى عاطفة الشاعرة في حبّها, وهي عاطفة لا تستقرّ على موقف واحد, وسبب آخر هو تملّق الشاعرة وتزلّفها – لا سيّما الشواعر الجواري – بغية التقرّب من الخليفة أو أصحاب المناصب في الدولة.

---

(1) غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1952م، ص21.

(2) حسّان، خالد عبد العزيز عبد الله، **الثّنائيات الضدية في شعر بشار بن برد: قراءة تأويلية**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، 2020م، ص199.

حصل هذا التضاد بين مقطوعتين مختلفتين لعُليّة بنت المهدي, وذلك في قولها[1]:

لَقَـد كُنـتُ أَنهَـى الـنفسَ جُهـدِي لَعَلَّهَـا إِذَا مـا اسْـتَطَبْتُ الهَجـرَ عَنـكَ تَطِيـبُ

وَغَالبْتُهَـا حتّـى عَصَـتنِي إِلَـى الـذِي تُرِيـدُ وَلِـي نَفـسٌ بِـذَاكَ غَلُـوبُ

إذ تتضاد هذه المقطوعة من شعرها, مع قولها[2]:

أَمَـا واللهِ لَـو جُـوزِي ثُ بالإِحسـانِ إِحسَـانَا

لَمَـا صَـدَّ الـذِي أَهـوَى وَلَا مَـلَّ وَلا خَانَـا

رَأيـتُ النـاسَ مَـن أَلقَـى عَلَـيهِم نَفسَـهُ هَانـا

فَـزُرْ غِبًّـا تَـزِدْ حُبًّـا وإِنْ جُرِّعـتَ أَحزَانَـا

نلاحظ في المقطوعة الأولى أن عُليّة تقول: إنها حاولت جاهدةً أن تبتعد وتهجر من تحبّه, لعلّها تستحسن الهجر وتطيب نفسها منه, ولكن حاولت كثيرًا حتّى عصتها نفسها عن الهجر والبعد عن محبوبها. وفي المقطوعة الثانية يتضاد موقفها تمامًا مع الحالة التي كانت فيها في المقطوعة الأولى, فتقول في المقطوعة الثانية: تقسم إنها لو جوزيتْ بالإحسان الذي كانت تقدّمه إحسانًا مثله, لَمَا كان هجرها حبيبها وصدّ عنها, وترى أن الناس مَن يلقي عليهم نفسه يَهُن عليهم, ثم تصل إلى البيت الأخير الذي يتعارض مع موقفها في المقطوعة الأولى وتقول: إنّ كثرة الزيارة تقلل الاحترام وتُكثر الملل والكره, لذا قلل من وصلك واهجر حتى لو تجرّعتِ الأحزان جميعها.

يمكن القول إنّ التضاد بين المقطوعتين كان في موقف عُليّة في (الوصل × الهجر), فالموقف الأول كانت لا تستطيع نفسها إلا الوصل, ثم نلاحظ الخيبة التي ظهرت عند عُليّة عندما قابل محبوبها وصلها بصدّه, فتحوّل موقف عُليّة الأول من الوصل, إلى موقف آخر وهو الهجر بعدما جازاها الإحسان بالإساءة, فتغيّر موقف الأنا عند الشاعرة بعدما حصل معها.

---

(1) بنت المهدي، عُليّة (ت210هـ/825م)، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، تحقيق: فتنت مسّيكة برّ، ط1، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 1998م، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص234.

إنّ وفرة التضاد في النصّ الأدبي دليلٌ على انسجام إيقاعاته, وانفتاحه على أكثر من محور, فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النصّ الأدبي, تضفي عليه مزيدًا من الحيوية والحركة, وهذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوّره, سواء كان الأمر بالتضاد أم التكامل, لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية[1].

ومن هذا اللون من التضاد قول فضل جارية المتوكل[2] :

أَشْـــكُوكَ أَم أَشْـــكُو إِليـــكَ فَإِنَّـــه لا يَســـتَطِيعُ سِـــوَاهُمَا المَجهُـــودُ

يتضاد هذا البيت من شعرها, مع قولها[3] :

لَأَكـتُمَنَّ الـذِي فِـي القَلـبِ مِـن غُصَـصٍ حتَّـى أَمُـوتَ وَلَـمْ يَشـعُرْ بِـي النَّـاسُ

وَلا يُقَـالُ شَـكَا مَـن كَـانَ يَعشَـقُهُ إنَّ الشَّـكَاةَ لِمَـنْ تَهـوَى هِـيَ اليَـاسُ

وَلا أَبُـوحُ بِشَـيءٍ كُنـتُ أَكتُمُـهُ عِنـدَ الجَلِـيسِ إِذَا مَـا دَارتِ الكَـاسُ

ظهر التضاد في السياق بشكل واضح بين البيت والمقطوعة, فالأولى: تقرّ الشاعرة أنْ ليس بمجهودها إلّا أنْ تشكو من محبوبها, أو تشكو إليه. وفي الثانية: يظهر كتمان الشاعرة لهمومها, وستظلّ كاتمة له حتى لو أوصلها ذلك إلى الموت؛ لأن الشكوى لِمَن تُحبّ هي الياس بعينه, وهي كذلك لا تبوح لأي أحد حتى في حال سكرها وغياب عقلها.

إذن, تضاد الموقف وقع عند فضل بين (الشكوى × كتمان الشكوى), ويتضح أنّ الشاعرة خيبتها كبيرة في محبوبها, فبعد أن كانت لا تستطيع إلا أن تشكو إليه, صارت تكتم هذه الشكوى التي تشبهها بالغصص, وهذه الغصص لا يمكن أن تشكوها لأحد حتى ولو أوصلها ذلك إلى الموت!

---

(1) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق ص161.

(2) السيوطي، جلال الدين (ت911هـ/1505م)، **المستظرف من أخبار الجواري**، تحقيق: صلاح الدين المنجد، ط2، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1976م، ص54.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ المفارقة الناتجة من التقاء المستويين السابقين من التضاد, تُسمى مفارقة الإضراب, "وتنتج هذه المفارقة عندما يتراجع المتحدث عمّا قاله سابقًا, ومن خلال القول السابق والقول اللاحق الذي يخلف الأول, تظهر المفارقة, فالدلالة المفارقية ناتجة عن اصطدام مستويين من التضاد"[1].

إنّ الصدمة التي تلقتها الشاعرة, دفعت بها إلى تغيير موقفها الأول, "فما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماضٍ في نفسه"[2], فبعد أن كانت الشاعرة لا تستطيع إلا أن تشكو لمحبوبها, حصل معها موقف ما, أدّى إلى انقلاب كلّي في موقفها الأول, فأنتجت لنا حالة ضدية في الموقف, وفي مفارقة الإضراب.

ونلاحظ تضاد الموقف بين قولين من الشعر لعَريب المأمونيّة, فالأول قالته في صالح المنذري الخادم, وذلك عندما أرسله المتوكل إلى مكان بعيد في حاجة له, فتقول[3]:

أَمَّـــا الحَبيـــبُ فَقَـــد مَضَـــى بـــالرَّغمِ مِنِّـــي لَا الرِّضَـــا

أَخطَـــأتَ فِـــي تَركِـــي لِمَـــنْ لَـــمْ أَلْـــقَ عَنْـــهُ عِوَضَـــا

والثاني, يتضاد مع قولها الأول, فتقول في محمد بن حامد الخاقاني, أحد قوّاد خرسان, تدفع تهمة الخيانة عن نفسها[4]:

وَيلِـــي عَلَيـــكَ وَمِنـــكَ أَوقَعـــتَ فِـــي الحُـــبِّ شَـــكًّا

زَعَمْـــتَ أَنِّـــي خَـــؤونٌ جـــورًا عَلَـــيَّ وَإِفكَـــا

حصل تضاد الموقف السياقي بين القولين السابقين في (الخيانة × الوفاء), فالقول الأول قالته في صالح المنذري الذي تصفه بالحبيب, مع العلم أن عَريب كانت تحبّ محمد الخاقاني,

---

(1) العرابي، سالم مسعود، **بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي**، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، 2018م، ص108.

(2) سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، مرجع سابق، ص259.

(3) الشّكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1986م، ص477.

(4) المرجع نفسه، ص478.

ويظهر ذلك من كثرة شعرها فيه, ثم نلاحظ في القول الثاني أنّها تدفع عن نفسها تهمة الخيانة بعدما شكّ محمد الخاقاني في حبها!

وفي ذلك يقول مصطفى الشكعة في القول الثاني لعَريب: هذه الشاعرة المحبّة تجتهد في أنْ تدفع عن نفسها تهمة الخيانة حياله, ولو لم تكن تحمل له مودّة فيها صدق واهتمام لَمَا حفلتْ بأن تدفع تهمة الخيانة عن نفسها, مهما كان مبلغ كذبها[1] .

ومع ذلك, يصنّف هذان القولان للشاعرة ضمن تضاد الحالة أو الموقف, فقد تغيّر موقف الأنا عند الشاعرة بعدما شكّ محبوبها في حبّها, وحاولتْ جاهدة أن تدفع هذه التهمة عن نفسها, وقد التمس الباحث صدق حبّها لمحمد الخاقاني بواسطة شعرها, لكن هذا لا يعني تبرير تهمة الخيانة وانتفاءها عنها, وربّما يرجع تغيّر موقف الأنا عند الشاعرة إلى أنّ الشواعر الجواري كنّ يتبعنَ أهل الجاه والسلطان, ومنهم محمد الخاقاني أحد قوّاد خرسان.

● ثانيًا: تضاد الحضور والغياب.

يقصد الباحث بهذا النوع من التضاد: أنه التضاد الناتج عن حضور المحبوب, أو الأخ, أو الصديق, أو أي شخص آخر, وقربه من الشاعرة, وفي حال غيابهم جميعًا, وبعدهم عنها, والعكس صحيح, ويُستنتج هذا التضاد من السياق, ويحصل بين مستويين, الأول ظاهر, والثاني خفي, وقد كثر هذا النوع من التضاد في شعر المرأة العباسية, ويُظهر هذا النوع من التضاد الأثر النفسي الكبير للشاعرة, في حال حضور أو غياب من تحبّه, الأمر الذي دعا الشاعرة إلى إخراج ما يختلج في صدرها على شكل خَلْق فنّي بديع.

ومن هذا اللون من التضاد, أنّ هارون الرشيد زار عُليَّة بنت المهدي, فقال: بالله يا أُختي غنِّيني, فقالت: وحياتك لأعملنّ فيك شعرًا, ولأعملنّ فيه لحنًا, فقالت من وقتها[2]:

تُفــدِيكَ أُختُــكَ قَــدْ حَيَيْــتَ بِنِعمَــةٍ لَســنَا نَعُــدُّ لَهَــا الزَّمَــانَ عَــدِيْلَا

إلّا الخُلُــودَ وَذَاكَ قُربُــكَ سَــيّدِي لَا زَالَ قُربُــكَ والبَقَــاءُ طَــوِيلَا

---

(1) انظر: الشّكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص478.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**، مصدر سابق، ص47.

وَحَمَـــدتُ رَبِّـــي فِـــي إِجَابَـــةِ دَعـــوَتِي وَرَأَيـــتُ حَمْـــدِي عِنـــدَ ذَاكَ قَلِـــيلَا

تفدي الشاعرة أخاها الرشيد؛ لقربها منه وعيشها في نعمته وكنفه, وهي لا ترى عديلًا لقربه ونعمته إلا الجنة, ثم تحمد الشاعرة ربّها لإجابة دعائها لأخيها الرشيد في دوام ملكه وسلطانه, وترى أنّها مقصّرة في الحمد مهما أكثرت منه.

يمكن استنتاج التضاد في المقطوعة السابقة الذي حصل بين مستويين, فالمستوى الأول ظاهر وهو (حضور الرشيد), والمستوى الثاني خفي يُستنتج من السياق وهو (غياب الرشيد), فالتضاد إذن حصل بين (حضور الرشيد × غياب الرشيد).

ففي حال قرب الشاعرة من أخيها الرشيد, فإنّها تنعم بالرخاء والسؤدد والرَّغد والسعادة, أما في حال غيابه فإنّ كلّ حالها ينقلب, فتصبح في حزن وكآبة وكرب وحسرة. فنلاحظ أنّ النصّ يحمل مستويين دلاليين, في المستوى الأول الظاهر, نجد دلالة إيجابية, وفي المستوى الثاني الخفي, نجد دلالة سلبية, وهذا النمط من المفارقة يؤكّد لدى القارئ أنّ هناك تنافرًا بين اللغة والموضوع, وهذا يخلق وعيًا مستمرًا بوجود مفارقة[1].

إنّ علاقة الشاعرة القوية مع أخيها الرشيد, أدّت بها إلى كتابة المقطوعة الشعرية, ومدحه فيها, ومن ثم استحضر الباحث الأضداد الأخرى المقابلة لها في الذهن, "فالشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه, وهنا نطبّق تلك القاعدة السيكولوجية العامة, التي تقضي بأنّه لا يمكن تفسير أيّة ظاهرة بعزلها عن مجالها"[2].

ونلمس تضاد الحضور والغياب في قول تيماء جارية أبي العباس خزيمة بن خازم النهشلي, عندما خرج إلى الشام[3]:

تُفـــدِيكَ تيمـــاءُ مِـــن سُـــوءٍ تُحـــاذِرُهُ فَأَنـــتَ مُهجَتُهَـــا والسَّـــمعُ والبَصَـــرُ

لِـــئِن رَحَلـــتَ لَقَـــد أَبقَيـــتَ لِـــي حَزَنًـــا لَـــم يَبـــقَ لِـــي مَعَـــهُ فِـــي لَـــذَّةٍ وَطَـــرُ

---

(1) انظر: العرابي، سالم مسعود، **بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي**، مرجع سابق، ص95.

(2) سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، مرجع سابق، ص111.

(3) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص17.

فَهَـل تَـذَكَّرتَ عَهـدِي فِـي المَغِيـبِ كَمَـا قَـد شَـفَّنِي الهَـمُّ والأَحـزَانُ والفِكَـرُ

تفدي الشاعرة خزيمة النهشلي من كل سوء, فهو روحها وسمعها وبصرها, ومن ثم تُظهر حزنها الشديد عليه, بعد أن غاب عنها, وخرج إلى الشام, فلم يبقَ لها بعد رحيله إلا الحزن, ولم يبقَ لها حاجة فيها لذة, ومن ثم تسأل الشاعرة خزيمة هل تذكرتني في مغيبك وبعدك عني؟ وهل حزنت على بعدي كما حزنتُ على بُعدك؟

نلمس التضاد في المقطوعة السابقة في مستويين, الأول الظاهر وهو (غياب خزيمة النهشلي), والثاني خفي يستنتج من السياق وهو (حضور خزيمة النهشلي), فالتضاد حصل بين (غياب خزيمة × حضور خزيمة).

إن "المعاني المتآلفة هي التي يستحضر بعضها بعضًا, كالربيع يستحضر الخضرة والزهر, والقمر يستحضر اللطف والبهاء, والمعاني المتضادّة تتآلف أيضًا؛ لأنها تتداعى في الذهن, فالسواد يستحضر البياض, والسماء والأرض, والنور والظلام"[1].

وعليه, فإنّ الغياب في المقطوعة السابقة قاد الذهن إلى تداعي الحضور, ففي غياب مولاها خزيمة يتملّك الشاعرة الحزن والبعد عن اللذات, وفي حال حضوره وقربه, فإنّ الحزن سيتحول إلى سعادة وفرح, والنفور من الشيء سيتحول إلى لذة, وهكذا.

ونجد تضاد الحضور والغياب عند بوران بنت الحسن بن سهل, وزير المأمون, وذلك عندما رثت زوجها المأمون, فتقول[2]:

أَســـعِدَاني عَلَـــى البُكَـــا مُقلَتَيّـــا صِـــرتُ بَعـــدَ الإمـــامِ للهَـــمِّ قَيْنَـــا

كُنـــتُ أســـطُو علـــى الزَّمـــانِ فَلَمَّـــا مَـــاتَ صـــارَ الزمـــانُ يَســـطُو عَلَيْنَـــا

---

(1) غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، مرجع سابق، ص24.

(2) السيوطي، جلال الدين (ت911هـ/1505م)، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، ط1، مكتبة القرآن، القاهرة، د.ت.

حصلت الصدمة النفسية الكبيرة عند الشاعرة في البيتين السابقين, فتقول: ساعداني على البكاء يا عينيّ, فقد صرت بعد موت الخليفة المأمون قينًا من القيان ولست زوجة له, وفي حال حياته كنت أبطش بالزمان, ولما مات صار الزمان يبطش بنا.

فالتضاد حصل بين مستويين, الأول ظاهر وهو (غياب المأمون), والثاني خفي يستنتج من السياق وهو (حضور المأمون), فالتضاد حصل بين (غياب المأمون × حضور المأمون), فشتان ما بين حضوره وغيابه بالنسبة للزوجة الشاعرة بوران!فالشاعرة ترثي زوجها المأمون لكي تخفف من أثر صدمتها, فقالت الشاعرة هذه الأبيات لكي تعزي نفسها.

ومنه قول زبيدة بنت جعفر, عندما كتبت قصيدة للمأمون ترثي بها الأمين بعدما قتله طاهر بن الحسين قائد جيش المأمون[1]:

أَتَـــى طـــاهِرٌ لا طَهَّـــرَ اللهُ طَـــاهِرًا ومَـــا طَـــاهِرٌ فِـــي فِعلِـــهِ بِمُطَهَّـــرِ

فَـــأَبرَزَنِي مَكشُـــوفَةَ الوَجـــهِ حَاسِـــرًا وَأَنهَـــبَ أَمـــوَالِي وَأَخـــرَبَ أَدوُرِي

تدعو الشاعرة على مَن قام بقتل ولدها الأمين, فتقول: أتى طاهر ولا طهر الله طاهرا, وطاهر بفعلته هذه ليس بمطهّر, وعندما سمعتُ نبأ وفاته, أخرجني مكشوفة الوجه, ومكشوفة الرأس, وأنهب مالي وخرّب داري. وكل هذا مبالغة لتبيّن عظم تلقيها لنبأ نعي ابنها الأمين, وحزنها الشديد عليه.

وقع التضاد في الأبيات السابقة, بين مستويين الأول ظاهر وهو (غياب الأمين), والثاني خفي يُستنتج من السياق وهو (حضور الأمين), فالتضاد حصل بين (غياب الأمين × حضور الأمين).

ففي حال غياب الأمين عن الشاعرة زبيدة, فإنّ حزنها شديد عليه, إذ ترى أنّها في غيابه نُهبتْ أموالها, وخُرِبتْ دارها, أما في حال حضوره, فإننا نستنتج أنها كانت في حالة فرح وسعادة, ولين ورغد ودَعة عيش, وقصور ودور وحبور.

---

[1] المسعودي، أبو الحسن، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، مصدر سابق، ج3، ص341.

● ثالثًا: تضاد العاطفة.

يقصد الباحث بهذا النوع من التضاد: التضاد الناتج عن الفرق في عاطفة الحبّ بين الطرفين, فالتباين أو التضاد يكون بين الشاعرة ومحبوبها, وهذا النوع من التضاد في العاطفة ما بين الطرفين, واضح بشكل كبير في شعر المرأة العباسية, فبينما هي تشكو وتعتب وتصل محبوبها, فإنّ محبوبها لا يهمه الأمر, ويقابلها بعكس ذلك تمامًا, من مكر وصد وهجر, ومن هنا تنشأ الحالة الضدية بين الطرفين في العاطفة (عاطفة حارة × عاطفة باردة), ويُستنتج هذا النوع من التضاد من السياق كغيره من الأنواع السابقة.

ومن هذا اللون من التضاد, قول سَكَن جارية محمود الورّاق لمّا أراد بيعها, فرفعت إلى الخليفة المعتصم قصة تسأله أن يشتريها, فلمّا نظر في قصّتها خرقها ورمى بها؛ لأنه مرة أراد ابتياعها فأبت, فقالت سكن في ذلك[1]:

مَـــا للرَســـولِ أَتَـــانِي مِنـــكَ بِاليَـــاسِ أَحـــدَثْتَ بَعـــدَ وِدَادٍ جَفـــوَةَ القَاسِـــي

فَهَبْـــكَ أَلزَمتَنِـــي ذَنبًـــا بِظُلمِـــكَ لِـــي مَـــاذا دَعَـــاكَ إِلـــى تَخريـــقِ قِرطَاســـي

يـــا مُتبـــعَ الظُلـــمَ ظُلمًـــا كَيـــفَ شِـــئتَ فَكُـــن عِنـــدِي رِضَـــاكَ عَلَـــى العَينَـــينِ والـــرَّاسِ

إِنِّـــــي أُحِبُّـــــكَ حُبَّـــــا لا لِفَاحِشَـــــةٍ والحُـــبُّ لَـــيسَ بِـــهِ فِـــي اللهِ مِـــن بَـــاسِ

تتعجب الشاعرة من مجيء رسولها من عند المعتصم وقد أخبرها أنه خرّق قرطاسها, فهي ترى أن المعتصم ظلمها, ومع ذلك يبقى رضا المعتصم غايتها الأولى, ورضاه على عينها ورأسها, ومن ثم تُظهر له حبّها الطاهر العفيف.

نستنتج أنّ التضاد حصل بين (عاطفة سكن الحارة × عاطفة المعتصم الباردة), فهي تحبّ المعتصم وتريده وتُظهر حبّها له, ومع أنّ الخليفة ظلمها, فهي لا تعطي لهذا اعتبارًا؛ لأنّ كل همها رضا المعتصم عنها, في حين نجد برود حرارة المعتصم تجاه سكن, فقد قام بتخريق رقعتها, ولم يعطِ الأمر أيّة أهمية.

---

[1] السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص32.

فالشاعرة لم تولِ اهتمامًا في نفسها للأنا العليا التي تقوم بدورها بالضغط والكبت, ولا للأنا الحائرة بين القوتين النفسيّتين, بل كانت مشاعرها فياضة همّها الحصول على ما تريد, فسيطرت عليها قِوى الهو.

دعتِ عاطفة الشاعرة الباحث إلى استحضار بنية مضادة لها لدى الطرف الآخر, وهذه البنية المستحضرة في الذهن واضحة من السياق, "فقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين, فلن يكون له أيّ تأثير ما لم يتداعَ في توالٍ لغوي, وبعبارة أخرى فإنَّ عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[1].

ومن هذا اللون من التضاد, قول عُليّة بنت المهدي في محبوبها, مُكنّية عنه بأنثى, تبثّ شكواها مما تعانيه من هجر وصدّ[2]:

يَـــا خِلَّتِـــي وصَـــفِيَّتِي وَعَـــذَابِي مَـــا لِـــي كَتَبْـــتُ فَلَـــم يُـــرَدَّ جَـــوابِي

خُنْـــتِ المَواثِـــقَ أَم لَقَيْـــتِ حَوَاسِـــدًا يَهْـــوَينَ هَجْـــرِي أَم مَلَلْـــتِ عِتَـــابِي

تستمر عُليّة في بثّ شكواها مما تعانيه من هجر وصدّ, ومن كرب ونفَاق, ومن إخلاف في المواعيد, وخيانة في المواثيق, ومن خيبة أمل بما يكيده لها الحساد والوشاة, وما يستتبع ذلك من عذاب وآلام, وما يعقبه من شكوى وعتاب.

وقع التضاد في البيتين السابقين, وكان بين (عاطفة عُليّة الحارة × عاطفة محبوبها الباردة), ويبدو من الأبيات أنّ عُليّة حالتها النفسية سيئة, فهي مَن تُحبّ وترسل الرسائل إلى محبوبها, وتشكو وتعتب, وهي في حيرة من أمرها, وفي حالة اضطراب, فهي تسأل: هل خنتَ المواثيق؟ أم سمعتَ كلام الحواسد والوشاة؟ أم مللتَ عتابي ومراسلتي؟ في حين آخر, نجد محبوبها الذي تعاتبه حرارة عاطفته باردة, فهو لا يردّ على كل رسائلها ومعاتبتها وشكواها!

إنَّ "أسلوب التضاد يحمل معه صراعات نفسية ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط, وإنّما تثير وعي القارئ وتحرّك إدراكه, وخاصة عندما يستخدم الشاعر مزاوجات لا يبدو فيها ترابط أو

---

(1) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص225.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص139.

تآلف, وانعدام الترابط والتآلف يُحدث استنفارًا في وعي القارئ وفي إدراكه, فالتضاد يمارس سلطة على القارئ تُعيده إلى السياق, وإلى استرجاع أسلوب التضاد عبر التأثير والمفاجأة"[1].

ومن تضاد العاطفة, قول سَلمَى الياميّة, جارية أبي عباد, في محبوبها[2]:

يَكفِـــي الزَّمـــانُ فِعَالَـــهُ يَكفِـــي أَبقَـــى البَغِـــيضَ وبَزَّنِـــي إِلفِـــي

يَـــا نَازِحًـــا شَـــطَّ المَـــزارُ بِـــهِ شَـــوقِي إِليـــكَ يَجِـــلُّ عَـــن وَصـــفِي

أَســـهَرتَ عَيْنِـــي فِـــي تَفَرُّقِنَـــا مَـــا التَـــذَّ بَعـــدَكَ بـــالكَرَى طَرفِـــي

أَغفَـــى لِكَـــي أَلقَـــاكَ فِـــي حُلُمِـــي وَمِـــنِ الكَبَـــائِرِ ثَاكِـــلٌ تَغفِـــي

تتذمر الشاعرة سلمى من الزمان وما فعله بها, فقد أبقى لها مَن تبغضه, ومَن تحبّه قد هجرها, ولم يعد يزورها, ثم تشكو شوقها الكبير الذي يجلّ عن وصفها لمحبوبها, ومِن ثم تبيّن أن عينها ظلّت ساهرة في غيابه وهجره لها, حتى إنْ جاءت تغفو فإنها تفعل ذلك لعلّها تلقاه في حلمها, ثم ستدرك في شطر البيت الأخير, وترى أن نومها أو غفوتها من الكبائر, وتشبّه نفسها كالأم التي فقدتْ ولدًا لها, فكيف سيهنأ لها بال ومحبوبها بعيد عنها!

حصل التضاد في الأبيات السابقة بين (عاطفة سلمى الحارة × عاطفة محبوبها الباردة), ففي حال حزنها وسهرها وعنائها, حتى وصل الأمر بها أنْ تشبّه نفسها بالأم التي فقدت ولدًا لها, نجد الطرف الآخر لا يكترث لكل ما يحصل معها, فهو لا يزورها, ويبتعد عنها, ولا يجيبها.

فهذه الزفرات التي أخرجتها الشاعرة عزاء لنفسها مما تعانيه, ودليل على حالتها النفسية السيئة؛ لأنها ترى تضادًا وتباينًا بين ما تقدّمه هي, وبين ما يقدّم هو, وكأنها تتمثل بقوله تعالى: ﴿**هَلۡ جَزَآءُ ٱلۡإِحۡسَٰنِ إِلَّا ٱلۡإِحۡسَٰنُ**﴾ [الرحمن: 60]. ومع كل هذا فهي تحبّه؛ لأنّ قلبها ليس بيدها, وحبّه يتملّكها.

ومن بديع هذا التضاد, أنّ مرادًا جارية عليّ بن هشام غضبتْ منه, فكتبَ عليّ لها[3]:

---

(1) الجداونة، حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**، مرجع سابق، ص24.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص113.

فَــإِنْ كَــانَ هــذَا مِنــكِ حَقًّــا فَــإِنَّنِي مُــداوِي الــذي بَينِــي وَبَينَــكِ بــالهَجرِ

وَمُنصَــرِفٌ عَنــكِ انصــرافَ ابــنِ حُــرَّةٍ طَــوَى ودَّهُ والطَــيُّ أَبقَــى عَلَــى النَّشــرِ

فردّت عليه[1]:

إِذَا كُنــتَ فِــي رِقِّــيْ هَــوَىً وَتَمَلُّــكٍ فَــلا بُــدَّ مِــن صَــبرٍ عَلَــى مَضَــضِ الصَّــبرِ

وإِغضَــاءُ أَجفَــانٍ طُــوِينَ علــى قــذى وإِذعــانُ مَملــوكٍ عَلَــى الــذُّلِ والقَســرِ

وَذَلــكَ خَيــرٌ مِــن مُعَــادَاةِ مَالــكٍ صَــبُورٍ عَلَــى الإِعــرَاضِ والصَّــدِّ والهَجــرِ

يقول عليّ لجاريته بعدما غضبت منه: إن بقيتِ غضبانة عليّ فإنني سأداوي الذي كان بيننا بالهجر, وسأنصرف عنك انصرافَ حازمٍ لا رجعة فيه, وأطوي ودّي الذي كنتِ تنعمين به. فردّت عليه مراد, فتقول: إذا كان الشخص في رقّي حبّ وتملّك, فلا بدّ له أن يصبر رغم مرارة الصبر, وأنْ تطوي جفنيك على قذاهما, وأن تنصاع وتخضع ذليلًا مُرغمًا, خير لك مِن أن تعادي مالكَ رقّكَ؛ لأنّه معتاد على الصد والهجران.

حدث التضاد في الأبيات السابقة بين (عاطفة عليّ الباردة × عاطفة مراد الحارة), ففي حين أنّ عليًا يقدر على الصد والهجران, فإنّ الشاعرة لا تقدر على ذلك, الأمر الذي قادها إلى الانصياع والتذلل له؛ لكي لا يهجرها؛ فهو معتاد على الصد والبعد, وهي على العكس لا تقدر.

● رابعًا: تضاد الرؤية البصرية والقلبية.

يحصل تضاد الرؤية البصرية والقلبية, عندما يكون نظر القلب شيئًا, ونظر العين شيئًا آخر, الأول إيجابي والثاني سلبي, أو العكس, وكثير ما يكون هناك تضاد بين رؤية القلب ورؤية العين, ويمكن استنتاج هذا النوع من التضاد بواسطة السياق كالألوان السابقة, أو سياق مع سياق آخر.

ومنه قول عُليّة بنت المهدي في محبوبها[2]:

أَلَا يَــــا أَقَــــبَحَ الثَّقَلَــــينِ فِعــــلًا وَأَحسَــــنَ مَــــا تَأَمَّلَــــتِ العُيُــــونُ

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص113.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص234.

يَـــرَى حَسَـــنًا فَـــلَا يَجْـــزِي عَلَيـــهِ وَيَنـــزِلُ بِـــي عُقُوبَتَـــهُ الظُّنُـــونُ

وَلَكِنِّـــي أُكَـــذِّبُ فِيـــهِ ظَنِّـــي وَعِنـــدِي مِـــنْ شَـــوَاهِدِهِ يَقِـــينُ

ترى الشاعرة أن محبوبها أقبح الجن الإنس بالفعال, وفيالوقت نفسه ترى أنّه أجمل الناس, فمحبوبها يرى الشيء الحسن, ولا يجزيه بمثله, وهو يظنّ بها ظنّ السوء, ومع هذا كله ترى الشاعرة كل قبائحه, لكنها تكذّب ظنها رغم وجود دلائل يقينية على سوء فعله معها.

تجلّى التضاد في الأبيات السابقة بين الرؤية البصرية وهي (سوء فعال محبوبها), والرؤية القلبية وهي (تكذيب رؤيتها البصرية وحسن ظنها به في قلبها), فمع أنّ محبوبها سيئ الفعال, ولا يجزي الإحسان إحسانًا, وهي ترى ذلك بعينها وعندها يقين به؛ لأنّه أمر راسخ قد وقع, فإنّها ترى بقلبها عكس ذلك من حسن ظنها به, وتكذيب عينها.

إنّ حبّ الشاعرة لمحبوبها تجاوز حدودًا كثيرة, فأثّر في نفسها تأثيرًا كبيرًا, فالحبّ جعلها ترى بقلبها مالا تراه عينها, وكما يقال في الأمثال الشعبية: "هذا حبّ أعمى العين", فالمفارقة الناتجة في الأبيات السابقة قائمة على التنافر بين سياق وسياق آخر, وهذا ما يُعرف بالمفارقات على المستوى التركيبي, وهي "المفارقات القائمة على التنافر بين تراكيب وتراكيب أخرى, أو مع السياق, أو مع نفسها"[1].

ومن تضاد الرؤية البصرية والقلبية, قول بدعة الكبيرة, جارية عَريب مولاة المأمون, في الخليفة المعتضد بالله عندما عاد من الشام, فدخلت إليه بدعة فقال: يا بدعة, أَما تَرين الشيب قد اشتعل في لحيتي ورأسي؟ فقالت بدعة يا سيدي, أنت والله في الشيب أحسن من القمر, ففكرتْ طويلًا حتى قالت هذه الأبيات[2]:

مَـــا ضَـــرَّكَ الشَّـــيبُ شـــيئًا بَـــل زِدتَ فِيْـــهِ جَمَـــالَا

قَـــد هَـــذَّبَتْكَ اللَيَـــالِي وزِدْتَ فِيْـــهِ كَمَـــالَا

---

(1) العرابي، سالم مسعود، **بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي**، مرجع سابق، ص105.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص8.

تقول الشاعرة إنّ الشيب لم يضرّك, بل على العكس زاد جمالك وبهاؤك به, والشيب هذا دليل على إصلاح وتهذيب الليالي لك, وهذا الشيب قد زادك كمالًا فوق كمالك.

تبدّى التضاد في الأبيات السابقة بين الرؤية البصرية وهي (الشيب ينقص الجمال), والرؤية القلبية وهي (الشيب يزيد الجمال), فكما هو معروف فإنّ الشيب علامة من علامات تقدّم السن, وهو ينقص من جمال الشخص, لكن الشاعرة ترى في قلبها عكس ذلك, فترى أنّه زاد من جمال المعتضد بالله وكماله.

استطاعت الشاعرة بشاعريتها أن تُحوّل الشيب إلى سمة من سمات الجمال الطبيعي, فما تراه بعينها ينافر ويتضاد مع ما تراه بقلبها, " فالمفارقة تُعطي جمالية للعمل الأدبي, وتدعو القارئ إلى كدّ الذهن؛ لكي يصل إلى المعنى الحقيقي الذي يقصده النص, وبذلك يجد القارئ المتعة في قراءة النصّ الذي أمامه"[1].

ومن هذا اللون من التضاد قول عامل جارية زينب بنت إبراهيم الهاشمية, في إبراهيم بن العباس الصولي بعدما اكتشفت أنّه جفاها من أجل جارية أخرى أُهديتْ له[2]:

بِـــاللَّهِ يَـــا نـــاقِضَ العُهُـــودِ بِمَـــن ... بَعـــدَكَ مِـــنْ أَهـــلِ وِدِّنَـــا نَثِـــقُ

وَاسَـــوأَتَا مَـــا اســـتَجَبتَ لِـــي أَبَـــدًا ... إِنْ ذَكَـــر العَاشِـــقُونَ مَـــنْ عَشَـــقُوا

لَا غَرَّنِـــــي كَاتِـــــبٌ لَـــــهُ أَدَبٌ ... وَلا ظَرِيـــــفٌ مُهَـــــذَّبٌ لَبِـــــقُ

كُنـــتَ بِـــذَاكَ اللسَـــانِ تَخلِبُنِـــي ... دَهـــرًا وَلَـــم أَدرِ أَنَّـــهُ مَلِـــقُ

تنعت الشاعرة محبوبها بناقض العهود بعد خيانته لها, وتتساءل بمَن نثق إذا كان أقرب الناس مني نقض عهده؟ وتندب الشاعرة نفسها, وتبيّن أنها لن يغرّها أي أحد بعد خيانة إبراهيم لها, فلا كاتب, ولا ظريف, ولا مهذب صاحب خلق, وفي البيت الأخير تبيّن أنّ إبراهيم كان يسحرها بكلامه المعسول زمنًا طويلًا, ولم تكن تدري أنه مبالغة في التودد.

---

(1) العرابي، سالم مسعود، **بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي**، مرجع سابق، ص27.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص152.

وقع التضاد في الأبيات السابقة بين الرؤية البصرية وهي (الخيانة), والرؤية القلبية وهي (الوفاء), فالشاعرة كانت ترى في قلبها أنّه يحبّها, وترى في بصرها أنّه ينقض عهدها, ويصل غيرها, ويتملق لها, ويسحرها بالكلام المبالغ فيه.

تكلّم عبد القاهر الجرجاني عن التضاد وأهميته, قائلًا عن التمثيل وتأثيره في النفس: "وهل تشكّ أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين, حتّى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب, ويجمع لك بين المُشئم والمُعرق, ويريك التئام عين الأضداد, فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين, والماء والنار مجتمعين, كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه, وموت لأعدائه, ويجعل الشيء من جهة ماءً، ومن جهة أخرى نارًا"[1].

استنادًا إلى ما سبق, يمكن القول إنّ التضاد يفيد في تعميق المعنى وإيصاله بوساطة التباين الدلالي، وتعكس الظاهرة حالة التوتر النفسي لدى الشاعرة فيستطيع الباحث استنتاج ما يشغل بالهابواسطة سياق الأبيات.

إضافة إلى ذلك, تنبه العرب القدامى إلى علاقة النص بالمبدع، أي علاقة الأثر النفسي للمبدع في النص، وأشاروا إليها في بعض من بحوثهم البلاغية والنقدية. فالبواعث الموضوعية – وفقا لعلم النفس– سببها الأول نفسي، فيقول في ذلك (يونغ): "النفس الإنسانية هي الرحم التي تحتضن جميع العلوم والفنون"[2], فمع الرغبة يكون المدح، ومع الخوف يكون الاعتذار والاستعطاف، وهكذا دواليك. وكذلك كانت الشاعرة العباسية لم تخرج عن هذه الدائرة, وعليه, نستخلص أنّه توجد علاقة كبيرة بين التضاد في شعر المرأة العباسية وحالتها النفسية.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ/1078م)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني، جدّة، 1991م، ص32.

(2) يونغ، كارل غوستاف، **علم النفس التحليلي، (ترجمة نهاد خيّاطة)**، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1997م.

الفصل الثاني

التضاد في التشكيل الفني في شعر المرأة العباسية

المبحث الأول: التضاد على مستوى الصورة.

- **أولًا:** الصورة التشبيهيّة.
- **ثانيًا:** الصورة الاستعاريّة.

المبحث الثاني: التضاد المفرد والمركب في شعر المرأة العباسية.

- **أولًا:** تضاد الأنا والمحبوب.
- **ثانيًا:** الأنا مع الآخرين (اللائمين والمبغضين).
- **ثالثًا:** تضاد الآخر مع الذات الإلهيّة.

المبحث الأول

التضاد على مستوى الصورة

يحتاج الشاعر إلى وسيلة للتعبيرعن أفكاره وأحاسيسه بقالبٍ فنّي يثير الدهشة في القارئ، وهذه الوسيلة هي الصورة، والصورة ليست مجرد حِلية لفظية، وإنّما تتجاوز ذلك إلى كونها تشكّل عنصرًا جوهريًا في الشعر، فهي التي تحرّر الطاقات الشعرية عند الشاعر، إضافة إلى ذلك، ترتبط الصورة بالخيال الشعري، والخيال الشعري إمّا أن يكون خيالًا ابتكاريًا، أو خيالًا تأليفيًا، يساعد هذا الخيال الشاعر في إنتاج الصورة الشعرية، وقد كان الخيال عند الشاعرة العباسية يتراوح بين الخيال الابتكاري والخيال التأليفي، وقد أبدعت الشاعرة في خيالها الابتكاري في رسم الصورة الفنيّة، وجاءت بصور فنيّة لم نألفها من قبل.

والصورة جوهر العمل الشعري، لذلك عُدّ الشعر جنسًا من التصوير، فقال الجاحظ: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]. وقضية الصورة تُعدّ "من أعقد القضايا وأكثرها إشكالًا؛ لأنها دليل على عبقرية الشاعر، ومَكمن تميّزه وتفرّده، وسبيله في الكشف عن تجاربه، وإيصال أفكاره وعواطفه إلى المتلقين، والشعر في كنهه تصوير، والقصيدة صورة"[2]. وعن التصوير في الشعر قال عبد الرحمن بن محمد المُلقّب بابن النقيب[3]:

الشِّـعرُ ضَـربٌ مِـنَ التَّصْـوِيْرِ قَـدْ كَشَـفَتْ مِنــهُ الشَّــرائِحُ عَــنْ شَــتَّى مِــنَ الصُّــوَرِ

أما عن غاية الصورة، فهي إحداث أثر في نفس المتلقّي، وترك انطباعات معينة فيه، بما تحمله معها من شحنات عاطفة، "وتتمثل أهمية الصورة الفنيّة – إذن – في الطريقة التي تفرض

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري (ت255هـ/869م)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، م3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1969م، ص131.

(2) حطاب، طانية، **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**، مجلة جسور المعرفة، ع10، جامعة عبد الحميد بن باديس، الجزائر، 2017م، ص184.

(3) ابن النقيب، عبد الرحمن الحسيني (ت474هـ/1081م)، **ديوان ابن النقيب**، تحقيق: عبد الله الجبوري، ط1، مجلد واحد، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1963م، ص167.

بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به"[1].

إنَّ الشاعر يُقدّم الصورة الفنية بما يصوغه من ألفاظ ومعانٍ كامنة في نفسه، ويرى تأثيرها في نفس المتلقي، ويرى جابر عصفور أن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها[2].

إنّ البعد الجمالي الفني هو أحد أبرز المعالم التكوينية التي يقوم عليها الإبداع الأدبي، كما إنّ الغاية من الكتابة الأدبية هي إحداث التأثير الجمالي في القارئ بواسطة ما ينطوي عليه النص من لغة، وصورة وإيقاع[3] .

يمكن أن نعدّ الصورة الشعرية العلامة الفارقة والمميّزة لجودة العمل الأدبي والإبداع فيه، فالصورة بشكل عام تضيف عمقًا ورونقًا للنصوص الأدبية، وتجعلها أكثر إشراقًا وإيصالًا للأفكار والمشاعر، وتجعل النص أكثر غنى وجمالًا.

أما بالنسبة للصورة في شعر الشاعرة العباسية، فقد تعددت أنماطها وفقًا لطبيعة الموضوع ومصادر الصورة، فجاءت في شعرها الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة التشخيصية، فدرس الباحث في هذا المبحث نوعين من أنواع الصورة عند الشاعرة العباسية، وهي الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، ولم يدرس الباحث الصورة التشخيصية عندها؛ لأنها تتداخل مع الصورة الاستعارية، ومن ثم رصد التضاد السياقي في الصورة الشعرية بنوعيه، ودلالته في النص، وجاءت في الدراسة على الشاكلة الآتية:

---

(1) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص327-328.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص332.

(3) انظر: فارسي، محمد الأمين، **التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية (شعرية أبي تمّام نموذجًا)**، مجلة علوم اللغة العربية، م13، ع1، جامعة عمار ثليجي، الجزائر، 2021م، ص429.

● أولًا: الصورة التشبيهية.

تعد الصورة التشبيهية من أهم الأشكال البلاغية على وجه العموم، وأهم الألوان البلاغية البيانية على وجه الخصوص، والتشبيه أكثر الألوان البلاغية استعمالًا في الشعر، وقد عدّها العرب أصل الألوان البيانية، فهي تدل على الإبداع والتفنّن، ويقوم التشبيه على عقد مقارنة بين شيئين يشتركان في صفة أو صفات معينة.

مما لا شك فيه، أنّ الصورة التشبيهية تساعد القارئ في فهم المفاهيم والأفكار بشكل أفضل، بوساطة تقديم مقارنات ملموسة، فبدلًا من استخدام مصطلحات مجردة وجافّة، تُستخدم الصور لوصف شيء معين بوساطةمقارنته بشيء آخر يمكن تصوّره بسهولة.

وعليه، فقد أجادتِ الشاعرة العباسية في استخدام الصورة التشبيهية في شعرها، وهو ما لفت الباحث إلى التضاد السياقي الكامن وراء هذه الصورة؛ فما من معنى – مثلًا – للصورة التشبيهية عند الشاعرة العباسية في مدح كرم أحد الخلفاء، إن لم يكن لها صورة مضادة وهي ذم البخل والبخلاء، فيظل المعنى ناقصًا ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقق المعنى إلا بنقيضه وضده.

ومن هذا اللون من التضاد –تضاد الصورة التشبيهية– قول عُليّة بنت المهدي في استرضاء أخيها الرشيد[1]:

كَـــم تَجَنَّـــى ذَنبًـــا عَلـــيَّ بِـــلَا ذَن بِ وَمَـــــا أنْ أَمرتَنِـــــي فَعَصَـــــيتُ

إنْ تَكُـــنْ قَـــد صَـــدَدتَ عَنِّـــيَ كَمَـــا أنْ تَمَلَّكْتَنِـــــي فَصَـــــدُّكَ مَـــــوتُ

تشكو الشاعرة من قطع أخيها الرشيد لها، بلا ذنب اقترفته، وإنما تُتهم بجنايات لم ترتكبها، وهي لم ترفض له طلبًا قطّ، ومن ثم تقول لأخيها إنّ صدّه وهجرانه يعني لها الموت.

أقامتِ الشاعرة صورة تشبيهية بليغة في البيت الثاني، فقد شبهت صدّ أخيها الرشيد بالموت، وتتجلّى جمال الصورة التشبيهية بظهور تضاد معنوي سياقي في البيت ما بين (صدّ أخيها الرشيد – الموت– اليأس– الحزن) × (صدّ غيره – الحياة – الأمل – السعادة)، فالشاعرة شبهت صد الرشيد عنها بالموت! بالإضافة إلى ما يرافق صدّه من يأس وحزن وكآبة. أما بالنسبة لغيره – وهذا

---

[1] بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص199.

يُستنتج من السياق – فهي لا تكترث لصده، فهي تعيش حياتها الطبيعية، بسعادة، وفرح، وأمل. ومن هنا، نستنتج عمق وتأثير هذه الصورة إذا قمنا بمقارنتها بالصورة المضادة لها.

إنّ الشعر عند الشاعرة العباسية عبارة عن معانٍ عميقة، لذا يجب على القارئ أو المتلقي أن يجهد نفسه للوقوف على تلك المعاني، والتنقير في البنية العميقة، والنظر إلى التضاد السياقي، فالشعر يحتاج إلى تفكير وتدبّر.

لذلك يُعد "الشعر لغة إيحاء وتخييل ومجاز، وليس لغة تقرير ووضوح ومباشرة، فقد كان من المناسب أن لا يرتبط الشعر بوظيفة ذات طبيعة تعليمية أو أخلاقية، وإنّما يتّصف بالوظيفة الجمالية"[1].

ونجد هذا اللون من التضاد – تضاد الصورة التشبيهية– في قول عِنان جارية الناطفي في مدح جعفر البرمكي، تسأله أن يسأل أباه ليكلّم الرشيد في شرائها، فقالت[2]:

يَهتَـــزُّ تـــاجُ المُلْـــكِ مِـــن فَوقِـــهِ فَخـــرًا وَيَزهَـــى تَحتَـــهُ المِنبَـــرُ

أُشَـــبِّهُهُ البَـــدرَ إِذا مَـــا بَـــدا وَغُـــرَّةٌ فِـــي وَجهِـــهِ تُزهِـــرُ

واللهِ مَـــا أدري أَبَـــدرُ الـــدُّجَى فِـــي وَجهِـــهِ أَم وَجهُـــهُ أَنـــوَرُ

تمدح الشاعرة جعفر البرمكي، وتقول إن تاج الملك يهتز فوق رأسه فخرًا به، والمنبر يزها من تحته عندما يصعده، وتشبهه بالبدر المنير، وهي لا تدري هل البدر منير أم وجه جعفر أنور من البدر؟!

فقد أقامتِ الشاعرة صورة تشبيهية بين جعفر والقمر، وقد أحسنت وأجادت في هذه الصورة التشبيهية أيّما إجادة، فيمكن استنتاج التضاد السياقي في البيت الثاني بين (جعفر – النور – العلو– الرفعة – السيادة) × (الآخر – القتامة – الدنو – الخضوع). فالشاعرة شبهت جعفر البرمكي بالبدر في النور والعلوّ والرفعة والسيادة، والآخر – يُستنتج سياقيًا – بالقتامة، والدنو والخضوع.

---

(1) فارسي، محمد الأمين، **التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية (شعرية أبي تمّام نموذجًا)**، مرجع سابق، ص427.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص50.

غالتِ الشاعرة في وصف جعفر البرمكي، وتفضيله على العالمين، وكل هذا في سبيل وصولها إلى ما تريد، وأن تقع هذه الأبيات في قلب جعفر كي يحدّث أباه ليكلم الرشيد في شرائها.

مما لا شكّ فيه أنّ هذه الصور يشعّ في سياقها وأرجائها الضد على ضده، فلا يمكن أن نتصور منزلة جعفر في الأبيات، إلا إذا استحضرنا الصورة المعاكسة لوصف الشاعرة له، وكما أشار الباحث سابقًا، أنّ المعنى يظل ناقصًا ما لم يكتمل بضدّه.

ونجد تضاد الصورة التشبيهية عند عَريب المأمونية، وذلك عندما مرضت قبيحة الجارية، فقال المتوكل لعَريب قولي في عِلّة قبيحة شيئًا، ولكن قولك الشعر على لساني، يَذكر أنّي قلق عليها، فقالت عَريب في ذلك[1]:

شَبَّتْ قبيحةُ في قَلبِي لَهَا حُرَقَا وَبَدَّلَتْ مُقلَتِي مِن نَومِهَا أَرَقَا

مَا ذاكَ إِلَّا لِشَكوَاهَا فَقَد عَطَفَتْ قَلبِي عَلَى كُلِّ شَاكٍ بَعدَها شَفَقَا

كَأَنَّهَا زَهرَةٌ بَيضَاءُ قَد ذَبلَتْ أَو نَرجِسٌ مِسكٌ مِن طِيبِهَا عَبَقَا

تقول عَريب على لسان المتوكل: شببتِ يا قبيحة النيران في قلبي، وتبدل حالي من النوم إلى الأرق والسهر، وكلّ هذا بسبب شكواكِ من المرض، وبعدها تشبهها بالزهرة البيضاء التي ذبلت من المرض، أو كالنرجس ذي الرائحة الطيبة.

أقامتِ الشاعرة صورة تشبيهية في البيت الثالث بين قبيحة الجارية والورد والنرجس، ويظهر التضاد السياقي في هذه الصورة بين (قبيحة – الجمال – النعومة – الرائحة الزكية) × (النساء الأخريات – القبح – الخشونة – الرائحة الكريهة). فالشاعرة شبهت قبيحة بالوردة الناعمة التي أذبلها المرض، وشبهتها أيضًا بالنرجس ذي الرائحة الزكية، في حين نستنتج أن النساء الأخريات في نظر المتوكل – على لسان عَريب – قبيحات، وخشنات، وذوات رائحة غير زكية.

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص50.

"يتميز الشعر عن الكلام العادي باستعمال خاص للغة، يهدف إلى أهداف وغايات خاصّة، إلّا أنّ غاية الشعر الأساسية إنّما هي تحقيق الانفعال، وإحداث التأثير، وخلق التعجّب، واستثارة الاندهاش، وهذا كله تنهض به الصياغة بفضل ما تتوفر عليه من أسرار البيان"[1].

ومن أمثلة التضاد في الصورة التشبيهية قول الحجناء بنت نصيب في مدح الخليفة المهدي[2]:

وَأَحـــــوَاضُ الخَليفَـــــةِ مُترَعَـــــاتٌ لَهَـــا عَـــرْفٌ وَمَعـــروفٌ كَبِيـــرُ

أميـــرَ المـــؤمنينَ وأنـــتَ غَيـــثٌ يَعُـــمُّ النـــاسَ وابِلُـــهُ غَزِيـــرُ

يُعـــاشُ بِفَضـــلِ جُـــودِكَ بَعـــدَ مَـــوتٍ إِذَا عَـــالَوا وَيَنجَبِـــرُ الكَسِـــيرُ

تمدح الشاعرة الخليفة المهدي، وتصفه بصفة الكرم، وتقول إن أحواضه ملأى بالخير، ورائحتها طيبة زكية، ومن ثم تشبّه الشاعرة الخليفة بالغيث، بكرمه وإغداقه على رعيته، والخليفة إذا أكرم، فإنه كرمه هذا يعاش به حتى بعد الموت، فهو الذي يجبر الكسير ويعطي المحتاج.

أبان السياق في البيت الثاني تضادًا بين (أمير المؤمنين – الكرم – الأخلاق العالية – العطاء) × (الآخرين – البخل – أخلاق وضيعة – المَسْك). فشبهت الشاعرة الخليفة بالغيث، وهذا التشبيه تشبيه بليغ، فقد أوضح السياق تضادًا بين أمير المؤمنين الكريم، والأشخاص الآخرين البخلاء؛ مما يعزز إيجابية وفضيلة أمير المؤمنين، ويبرر انقلاب السمات بينه وبين الآخرين.

فأمير المؤمنين (المهدي) صاحب كرم كبير يعمّ جميع الناس، وهو صاحب أخلاق عالية؛ فهو مَن يؤوي الضعيف، ويجبر المنكسر، وهو ذو عطاء وافر. في حين نجد صورة مضادة للآخرين وصفاتهم البخل، والأخلاق الوضيعة، والمَسْك، وهذا كما أشار الباحث أنّه يعزز إيجابية وفضيلة أمير المؤمنين على الآخرين.

---

(1) فارسي، محمد الأمين، **التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية (شعرية أبي تمّام نموذجًا)**، مرجع سابق، ص429.

(2) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص39.

ومن هذا اللون من التضاد قول فضل جارية المتوكل في جارية يقال لها (عَلَم الحُسْن)، وذلك بعدما أمرها الخليفة المعتمد أن تقول فيها شيئًا؛ لأنها بيعت في القيروان وأولدها سيدها[1]:

عَلَـــــمَ الجَمَـــــالِ تَرَكْتِنِـــــي فِـــي الحُـــبِّ أشْـــهُرَ مَـــن عَلَـــمْ

فَـــــارَقتِنِي بَعـــــدَ الدّنـــــوْ (م) وِ فَصِـــــرتِ عِنـــــدِي كَـــــالحُلُمْ

تقول الشاعرة على لسان الخليفة المعتمد: أنّكِ يا عَلَم الجمال والحُسْن تركتني وهجرتني بعد القرب والوصل، وبعد رحيلكِ عني أصبحتِ عندي كالحلم، وهذه الأحلام ليست أحلام النوم، وإنّما أحلام اليقظة، الأحلام التي أسعى بها إلى تحقيق رغبتي وهي القرب منكِ.

يظهر تضاد الصورة التشبيهية في البيت الثاني بين (عَلَم الحُسْن – المحبة – الاشتياق – الرغبة) × (النساء الأخريات – الكره – الإعراض – عدم الرغبة). فالشاعرة شبّهت الجارية بالحلم، وهذا الحلم الذي يراود الخليفة، هو حلم اليقظة الذي يسعى فيه إلى تحقيق رغباته في قربها، وقد لجأت الشاعرة إلى هذا التشبيه لأنها تعلم أنَّ هذا الحلم لا يستطيع الخليفة تحقيقه؛ لأنها متزوجة، وهي أم عيال، فهذا الحلم عبارة عن خيال لا يمكن للخليفة تحقيقه في الواقع.

فالتضاد في البيت السابق أن الخليفة يحب عَلَم الحُسْن، ويشتاق إليها، ويرغب بها، في حين أنه يكره النساء الأخريات ويعرض عنهن، ولا يرغب بهن. يعكس التضاد هنا مأساة نفسية داخلية، وتكشف عن رؤية الشاعرة المتّقدة داخل النفس المتظاهرة بالتماسك، والتضاد هنا يحمل آلام النفس، ويحكي واقعَ تألمٍ عايشته الذات[2].

فلا يمكن أن نتصوّر منزلة الجارية عَلَم الحُسْن، إلّا إذا عقدنا هذه المقارنة الضدية بينها، وبين النساء الأخريات؛ لبيان فضلها عمّن سواها، ومنزلتها في قلب الخليفة.

ومن الأمثلة التي تعجّ بالتضاد في الصورة التشبيهية، قول فضل جارية المتوكل في يوم النيروز، عندما خرجتِ الجارية قبيحة إلى المتوكل، وفي يدها كأس بلور شراب، فشرب الكأس، وقبّل خدّها، فقالت في ذلك فضل[3]:

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص63.

(2) انظر: الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، مرجع سابق، ص102.

(3) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص67.

سُـــــــلافَةٌ كَـــــــالقَمَرِ البَـــــــاهِرِ فِـــــي قَـــــدَحٍ كَالكَوكَـــــبِ الزَّاهِـــــرِ

يُـــــديرُهَا خَشْـــــفٌ كَبَـــــدرِ الـــــدُّجَى فَـــــوقَ قَضـــــيبٍ أَهيَـــــفٍ نَاضِـــــر

عَلَـــــى فَتَـــــىً أَروَعَ مِـــــنْ هَاشِـــــمٍ مِثـــــلِ الحُسَـــــامِ المُرهَـــــف البـــــاتِر

تقول الشاعرة في وصف الموقف الذي حصل بين الخليفة والجارية قبيحة: هذا الشراب كالقمر في صفائه ونقائه، وفي كأس كالكوكب المزهر، وهذا الشراب التي تديره قبيحة التي شبهتها بالظبي الصغير في الجمال لرجل ممشوق القوام نضر الوجه، هذا الرجل من بني هاشم، فهو كريم غاية الكرم، وهو يُشبِه السيف الرقيق القاطع.

تكاد المقطوعة السابقة تُبنى من الصورة التشبيهية، فلم يخلُ بيت من الصور التشبيهية فيها، وقد حصل التضاد في البيت الأول بين (شراب قبيحة وكأسها – الصفاء – النقاء – الطعم اللذيذ – الإشراق واللمعان في الكأس) × (شراب النساء الأخريات – الكَدَر – التّعَكّر – الطعم السيئ – الدكانة في الكأس). إنَّ شراب قبيحة الجارية صافٍ نقي لذيذ الطعم فهو كالقمر، وكأسه مشرق لامع كالكوكب المزهر، في حين شراب غيرها من النساء الأخريات فهو كدر متعكّر، ذو طعم سيئ، وكأسه داكنة.

وحصل تضاد الصورة في البيت الثاني بين (قبيحة – الجمال – النعومة) × (النساء الأخريات – القبح – الخشونة). فالشاعرة شبهت قبيحة بالظبي الصغير في الجمال والنعومة والرقة، والنساء الأخريات في القبح والخشونة.

أما بالنسبة لتضاد الصورة في البيت الثالث، فإنَّ التضاد حصل بين (الخليفة – الجمال – القوة – الحزم) × (غيره من الرجال – القبح – الضعف – التواني أو التردد). فشبهتِ الشاعرة الخليفة بالسيف في حزمه وقوّته، وغيره من الرجال في الضعف والتواني والتردد. فالتضاد السابق يوضّح فضل الموصوف على غيره من الأشياء.

ومن تضاد الصورة التشبيهية قول عَريب المأمونية بعدما عُوفي المتوكل من عِلة أصابته[1]:

حَمَـــدْنَا الـــذي عَـــافَى الخليفـــةَ جعفـــرا عَلَـــى رَغـــمِ أَشـــيَاعِ الضـــلَالةِ والكُفـــرِ

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص140.

فَمـــا كَـــان إلّا مِثـــلَ بَـــدرٍ أَصَـــابَهُ كُســـوفٌ قَلِيـــلٌ ثُـــمَّ جَلّـــى عَـــنِ البَـــدر

سَـــــلامَتُه للـــــدّينِ عِـــــزٌّ وَقُـــــوّةٌ وَعِلّتُـــــهُ للـــــدّينِ قاصِـــــمةُ الظَّهْـــــرِ

تقول عَريب في مدح المأمون وتهنئته في سلامته: نحمد الله الذي عافى الخليفة جعفر رغمًا عن أنوف الكافرين المتربصين، فما جعفر بمرضه إلا كالبدر الذي أصابه كسوف لعدّة ساعات أو أيام ثم انجلى عنه هذا المرض بزوال الكسوف، ومن ثم تقول إن سلامته وصحته عز وقوة للدين، وعلته مصيبة جُلّى.

وقع تضاد الصورة التشبيهية بوضوح من سياق المقطوعة، وفي البيت الثاني بشكل خاص، وكان بين (الخليفة المتوكل – القوة – العزة – العلو – النور) × (الأعداء المتربصون – الضعف – الوضاعة – الدنو – الظلام). إنّ الشاعرة شبهت المتوكل بالبدر في نوره وعلوه وعزته وقوته، وما مرضه إلا كالكسوف الذي يدوم لسويعات وينجلي، أما الأعداء المتربصون كما يُستبان من السياق، فقد وصفتهم بالضعف، والوضاعة، والدنوّ، والظلام، وهي تحمد الله الذي عافاه رغمًا عنهم.

"إنّ الصورة في الشعر ليست إلّا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة"[1]، وقد رأينا الصورة السابقة التي رسمتها الشاعرة عَريب في وصف المتوكل.

ونجد تضاد الصورة التشبيهية عند الشاعرة عُليَّة بنت المهدي صاحبة الحسّ المرهف الرقيقة، وذلك في ردها على عتاب أخيها هارون الرشيد، فتقول[2]:

هـــارونُ يَـــا ســـؤلِي وُقِّيـــتَ الـــرَّدَى قَلبِـــــي بِعَتْـــــبٍ مِنْـــــكَ مَشـــــغُولُ

مَـــا زِلـــتُ مُـــذ خَلَّفتَنِـــي فِـــي عَمَـــىً كَـــأَنَّنِي فِـــي النـــاسِ مَخبُـــولُ

تدعو الشاعرة لأخيها الرشيد أن يجنّبه المصائب والهلاك، وتقول إنّ قلبها مشغول بعتابه لها، وهي مذ تركها وذهب بعد عتابه، أصبحت كأنها مجنونة بين الناس.

---

(1) عشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م، ص108.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص222.

يتّضح تضاد الصورة الضدية التشبيهية في البيت الثاني من الأبيات السابقة بين (عُليَّة – الجنون – الشرود – إضلال الطريق) × (الناس الآخرين – العقل – الاستقامة – الاهتداء إلى الطريق الصحيح). شبهتِ الشاعرة بعد أن تركها الرشيد بأنها مخبولة، وذلك في جنونها، وشرودها، وإضلالها الطريق (في عمىً)، ويرجع هذا إلى منزلة وجاه هارون الرشيد في نفسها، أما بالنسبة للناس الآخرين، حتى وإنْ تركهم الرشيد وعاتبهم، فهي ترى أنهم في عقل واستقامة، واهتداء إلى الطريق السوي.

فلكي نفهم طبيعة العلاقة بين هارون وأخته عُليّة، كان لا بدّ لنا أن نعقد هذه المقارنة بين عُليّة والآخرين، فمنزلة هارون عالية عند أخته، لذلك نجدها شبهت نفسها بهذا التشبيه. فالصورة بشكل عام تضيف عمقًا ورونقًا للنصوص الأدبية، وتجعلها أكثر إشراقًا وإيصالًا للأفكار والمشاعر، وأكثر غنىً وجمالًا.

بناءً على ما سبق، يتّضح أن الشاعرة العباسية، وظّفت الصور التشبيهية في نصوصها، مما جعلها أكثر جاذبية وإثارة؛ لأنها تزخر بالتفاصيل والمقارنات، والصورة في شعر الشاعرة العباسية جعلت النصّ أكثر تأثيرًا على عواطف ومشاعر القارئ.

ومن ثَمّ, استنتج الباحث الصورة الضدية الخفيّة الكامنة وراء الصورة التشبيهية الظاهرة؛ ومن المعلوم أنّ لكلّ نص مستويين: ظاهر، وخفي، وعندما عُقدت هذه المقارنة الضدية بين المستويين تجلّت جمالية الصورة التشبيهية في شعرها.

● ثانيًا: الصورة الاستعارية.

وظّفتِ الشاعرة العباسية الاستعارة في شعرها بشكل كبير، حتى أصبحت ظاهرة لا يمكن أن نتجاوز عنها في هذه الدراسة إلا بالوقوف عليها، وقد عرّفها علماء البلاغة بأنها: تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه، وهي نوعان: استعارة تصريحية، واستعارة مكنيّة[1].

[1] انظر: عتيق، عبد العزيز، **علم البيان**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م، ص169.

فالاستعارة "هي المحرك للنص الشعري، وهي التي تُضفي على النص امتدادًا وحيوية، والشعر الذي يخلو منها يصبح مباشرًا ومملًا، وربّما يخلو من أيّة جمالية، ومن ثم يضعف استقباله، وينفر منه السامع"[1].

تعدّ الاستعارة أسلوبًا يُخرج اللفظة من دلالتها الحرفية في المعنى السطحي، إلى دلالات أعمق وأوسع في البنية العميقة، حتّى تغدو اللفظة حزمة من المعاني وتستطيع الاستعارة حمل رؤية الشاعر وهمومه النفسية، وتتعدى ذلك إلى خرق المألوف، والخروج عليه، فتكوّن أسلوبًا يستثير القارئ، ويدفعه إلى البحث عن تلك المعاني التي تقف وراء النصّ[2].

تكلّم عبد القاهر الجرجاني على التضاد وأهميته في تشكيل الصورة الفنيّة، قائلًا عن التمثيل وتأثيره في النفس: "وهل تشكّ أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتّى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع لك بين المُشئم والمُعرق، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه، وموت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى نارًا"[3].

ولم يقتصر توظيف الشاعرة لألوان البيان على الاستعارة، بل أجادت في كل الألوان البلاغية في شعرها، مما يدلنا على مدى قوة شعرها ورصانته، واستحقاقه للدرس الجادّ.

ومن أمثلة تضاد الصورة الاستعارية قول الفارعة بنت طريف في رثاء أخيها الوليد[4]:

بِتَـــلِّ نُبَاثَـــا رَســـمُ قَبـــرٍ كَأَنَّـــهُ عَلَـــى جَبَـــلٍ فَـــوقَ الجِبَـــالِ مُنِيـــفِ

تَضَـــمَّنَ جَـــوادًا حاتميًّـــا ونـــائلًا وَســـورةَ مِقـــدَامٍ وَرَأيٍ حَصِـــيفِ

فَيَـــا شَـــجَرَ الخَـــابورِ مَالَـــكَ مُورقًـــا كَأَنَّـــكَ لَـــم تَحـــزَنْ عَلَـــى ابـــنِ طَرِيـــفِ

ترثي الشاعرة أخاها الوليد وتقول: على أعلى جبل عالٍ يوجد قبر أخي الوليد، القبر الذي تضمن مجدًا قديمًا، وسيادةً، وهمةَ مقدام، ورأيًا سديدًا، وبعدها تخاطب شجر الخابور المحيط بقبر

---

(1) حسّان، خالد، **الثّنائيات الضدية في شعر بشار بن برد: قراءة تأويلية**، مرجع سابق، ص315.

(2) انظر: الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، مرجع سابق، ص123.

(3) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص32.

(4) البحتري، الوليد بن عُبيد (ت284هـ/897م)، **الحماسة**، مصدر سابق، ص527.

أخيها – وذلك على سبيل الاستعارة المكنية – وهذا الشجر ذو لون أصفر مزهر، وتتعجب منه كيف أنه مورقٌ ولم يحزن معها على أخيها.

تجلّى في البيت الثالث تضاد الصورة الاستعارية، وكان بين (الشاعرة – الحزن – البكاء – الجحيم) × (الآخرون من إنسان ونبات وشجر – السعادة – البهجة – النعيم). شبهتِ الشاعرة شجر الخابور ذا اللون الأصفر المورق بالإنسان الذي تتحدث معه وتعاتبه، وكان هذا العتاب بسبب أنّ الشاعرة حزينة تبكي، وهي في جحيم بعد موت الوليد، وترى أن الشجر والحجر وكل شيء غيرها في سعادة وبهجة ونعيم، وهي تتعجب لذلك! وكيف استطاعوا أن يكونوا في هذا النعيم بعد فقدان الوليد بن طريف.

يعكس التضاد هنا حالة نفسية داخلية، تكشف عن رؤية الشاعرة المتظاهرة في التماسك، والتضاد هنا يحمل معه آلام النفس؛ لا سيّما أن الشاعرة هنا ترى نفسها الوحيدة الحزينة على أخيها الوليد.

يرى الشريف المرتضى في أماليه: "أنّ الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة، كان بعيدًا عن الفصاحة بريًا من البلاغة"[1].

وتظهر الصورة الاستعارية الضدية في قول خديجة بنت الخليفة عبد الله المأمون في محبوبها[2]:

بِـــــاسمِ قُولـــــوا لِمَـــــن ذَا الرَّشَـــــا المُثْقَـــــلُ الـــــرَّدفِ هَضـــــيمُ الحشَـــــا

أظـــــرَفُ مَـــــا كَـــــانَ إِذَا مَـــــا صَـــــحَا وَأَملَـــــحُ النَّـــــاسِ إِذَا مَـــــا انتَشَـــــى

تشبب الشاعرة بمحبوبها وتقول: قولوا لي لمَن هذا الظبي – وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية – المُثقل الردف الكاشح البطن، فهو أظرف الناس إذا كان صاحيًا، وأملحهم إذا سَكِر وانتشى.

---

(1) الشريف المرتضى، عليّ بن الحسين العلوي (ت436هـ/1044م)، **أمالي المرتضى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، م2، عيسى البابي وشركاه، القاهرة، 1954م، ص95.

(2) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص48.

استبان تضاد الصورة الاستعارية في البيت الأول، وكان بين (محبوب خديجة – سعة العينين – خفة الحركة – اعتدال القوام) × (غيره من الرجال – صغر العينين – ثقل الحركة – اعوجاج القوام). شبهتِ الشاعرة خديجة محبوبها بالظبي في سعة العينين، وخفة حركته، واعتدال قوامه، أما بالنسبة لغيره من الرجال –نستنتجه من السياق– فهم صغيرو العينين، وثقيلو الحركة، وفي قوامهم اعوجاج.

الاستعارة تخلق في نفس المتلقي حالة من المتعة، بما تحققه من توتر جمالي تؤدي إلى إمكانية تأويل النص عبر أبعاد كثيرة ومتعددة، بالإضافة إلى اكتشاف الدلالات الجديدة فيه، وعلى أساس ذلك تكون بؤرة الاستعارة في لفظ أساسي يخلق الهزة النفسية ويجتاح المألوف، كما في البيت الأول من المثال السابق (ذا الرشا)[1].

إنّ الألوان البلاغية، لا سيّما الاستعارة والتشبيه، تسمح للمتلقي بأن يؤول النص تأويلًا عقليًا، موافقًا للعقل والمنطق، فهي تفتح أغوار النص؛ لتنثال منه دلالات متعددة ومختلفة.

ذهب القاضي الجرجاني "إلى أنّ الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[2].

تتجلّى الصورة الاستعارية الضدية في قول عُليّة بنت المهدي تشكو من الحب[3]:

أَلِفتُ الهوَى حتّى تَشَبَّثَ بِي الهَوَى وَأَردَفَنِي مِنْه عَلَى مَركِبٍ صَعبِ

كِتَابِي لا يُقرَا وَمَا بِي لا يُرى وَنَارُ الهَوَى شَوقًا تَوَقَّدُ فِي قَلبِي

شبهت الشاعرة الحب بالإنسان أو الكائن الحي الذي يتشبّث بالشيء – وذلك على سبيل الاستعارة المكنية – وأركبها الحب على مركب صعب، فكتابها لا يُقرأ وما بها لا يُرى؛ لأنها في حيرة وتخبط، والشوق والحب في قلبها يتوقّد كالنار.

---

(1) انظر: الداية، فايز، **جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي**، ط2، دار الفكر، دمشق، 1996م، ص52.

(2) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت392هـ/1001م)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجّاوي، ط1، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966م، ص428.

(3) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص192.

يتّضح تضاد الصورة الاستعارية في البيت الأول، وكان بين (حب عُليّة – الحب الكثير – التعلّق – الصدق) × (حب الآخرين – الحب القليل – الهجران – الكذب). شبهت عُليّة الحب بالكائن الحي الذي يتعلق بالشيء، وذلك لكي تقرّب لنا الصورة لحبها الكبير لمحبوبها، وتعلقها به، وصدقها معه، وفي مقابل ذلك نجد سياق الصورة يبيّن لنا حب الآخرين القليل، وهجرانهم وكذبهم به، وعُليّة في ذلك توهم المتلقي بالمعنى البعيد الذي تريده.

الاستعارة تعمل على إيهام النص للمتلقي، بمختلف الحيل والوسائل، ومنها إيهام النقيض، وإثارة الالتباس في النفس لغرض تحريك كوامن المتلقي وتجميع نشاطه، وإيقاد ذاكرته؛ ليتأمل حقيقة الخفاء المقصود في النفس من أجل فهم أوسع وأدق[1].

نلمس الصورة الاستعارية الضدية في قول عَريب المأمونية تمدح الخليفة المستعين[2]:

بِالمُســـــتَعِينِ إمَـــــامُ أُمّـــــةِ أَحمـــــدَ عَـــــمَّ الأَنَـــــامَ سَـــــوابِغُ النَّعمـــــاءِ

اللهُ مَـــــنَّ عَلَـــــى الأَنَـــــامِ بِمُلكِـــــهِ لَـــــولاهُ كَـــــانوا فِـــــي دُجَـــــىً عَشـــــواءِ

يَـــا خَيـــرَ مَـــنْ قَصَـــدَتْ لَـــهُ آمَالُنَـــا لِسَـــــدَادِ ثَغـــــرٍ أَو لِبَـــــذلِ عَطَـــــاءِ

تمدح عَريب الخليفة المستعين الذي عم الناس بالنعم، وتقول في البيت الثاني إنّ الله اختار ورفع المستعين إلى مكانة عالية كخليفة لهذه الأمة، فلولا وجوده لكان الناس في ظلمة الجهل والضلال، وفي البيت الثالث تشير إلى أن المتسعين موضع للآمال وأهل للعطاء، فقد شبهت الآمال بإنسان يقصد إلى حاجته، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

تجلّى في البيت الثالث تضاد الصورة الاستعارية، وكان بين (الخليفة المستعين – القوة – قضاء حاجات الرعية – العطاء) × (الخلفاء الآخرون – الضعف – رفض حاجات الناس – الإمساك). شبهتِ الشاعرة الآمال بالإنسان الذي يقصد الخليفة لقضاء حاجات الرعية، والدفاع

---

(1) انظر: مبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1999م، ص272.

(2) ابن عساكر، علي بن الحسن ابن هبة الله بن عبد الله الشافعي (ت571هـ/1175م)، **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، ط1، دار الفكر، بيروت، 1998م، ج69، ص276.

عنها، وهي بذلك تُظهر قوة الخليفة وكرمه، وعطاءه الكثير على الرعيّة، أما بالنسبة لغيره من الخلفاء فقد تبيّن وصفهم من السياق بالضعف، ورفض حاجات الناس، وإمساكهم عن الرعية.

دأبتِ الشاعرة أن تؤثّر في المتلقي تأثيرًا كبيرًا، فعمدت إلى توسيع أفق الكلمات، ومدّ مساحات الخيال – من خلال الاستعارة السابقة – وتوسيع احتمالات المعنى، وذلك بالإفادة من أقصى ما يمكن أن تثيره الاستعارة من إمكانات[1].

ونجد الصورة الاستعارية وجمالها عند الشاعرة طَيف البغدادية، وهي تتغنى بجمالها وتقدم العذر لنفسها[2]:

وَظَبيَـــةٍ مِـــنْ بَنَـــاتِ الـــرُّومِ قُلـــتُ لهَـــا لَمّـــا التقينَـــا وَقَلبِـــي عِنـــدَها عَلِـــقُ

هَـــل فِـــي زِيَـــارةِ صَـــبٍّ عَاشـــقٍ دَنَـــفٍ أجـــرٌ؟ فَقَالـــتْ: وَدَمـــعُ العَـــينِ يَســـتَبِقُ

لَـــولا الوشَـــاةُ وأنَّ الخـــوفَ يُقلِقُنِـــي لَهَـــانَ ذاكَ، وَعَـــلَّ الأَمـــرَ يَتَّفِـــقُ

تُشبّه الشاعرة نفسها بالظبي، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، وتقول يسألني مَن هو متعلّق بي هل في زيارة عاشق أبلاه الاشتياق أجر؟ فأجابت ودموعها على خدّها، لولا المبغضون والحاسدون موجودون، وأنّ قلبي قلق خائف، لسهل علي زيارتك، ولعل الأمر في يوم يصلح لرؤيتك.

برزت الصورة الاستعارية في البيت الأول، وكانت بين (الشاعرة طيف – الجمال – اللطف– سعة العينين) × (النساء الأخريات – القبح – الغلاظة – صغر العينين). شبهتِ الشاعرة نفسها بالظبي في سعة العينين والجمال واللطف، في حين نجد صورة يرتسمها لنا السياق والخيال للنساء الأخريات، اللواتي يتصفن بالقبح، والغلاظة، وصغر العينين.

---

(1) انظر: مبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1999م، ص274.

(2) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص59.

تتميز الاستعارة بإيجاد صلة وحركة بين المتناهي واللامتناهي، وبين العميق والقريب، وبين الظاهر والباطن، وهذا يوصلنا إلى مفهوم أساسي أَلَا وهو "التوحيد"، أو البحث عن الصيغ التي تدمج بين عنصرين وشكلين في تشكيل واحد[1].

ومن تضاد الصورة الاستعارية قول عُليَّة بنت المهدي تشكو من محبوبها[2]:

أَلَا مَـــــنْ لِـــــي بِإِنســـــانِ كَـــــوَى قَلبِـــــي بِهجـــــرَانِ

وَقَـــــاضٍ حـــــاكِمٍ فِـــــيَّ بِظُلـــــمٍ أَو بِعُـــــدوَانِ

فَيَـــــا غَوثَـــــاهُ مَـــــنْ يَطلُـــــ ـــــبُ لِـــــي مَرضَـــــاةَ غَضـــــبَانِ

تشكو الشاعرة من هجران محبوبها لها، فشبّهت هجرانه بالنار التي تحرق – وذلك على سبيل الاستعارة المكنية – وهو قاضٍ حاكم فيها بالظلم والعدوان، ولم ينصفها، وفي البيت الأخير تستغيث الشاعرة بمَن يطلب لها مرضاته.

نجد تضاد الصورة الاستعارية في البيت الأول، وكان بين (عُليَّة – الحب – الوصل – الرضا – العدل) × (محبوبها – الكره – الصَّرم – الغضب – الظلم). شبهتِ الشاعرة هجران محبوبها بالنار التي تحرق، فهي مَن تحبّه وتصله، وترضا بكل ما يفعله، وعادلة بتعاملها معه، في مقابل ذلك نجد أن محبوبها يقابلها بعكس ذلك من كره، وصَرم، وغضب، وظلم.

والشاعرة مع هذا كله، فإنها تريد رضاه وحبه، فيعكس التضاد هنا مأساة نفسية داخلية، وتكشف عن رؤية الشاعرة المتقدة داخل النفس المتظاهرة بالتماسك، والتضاد هنا يحمل آلام النفس، ويحكي واقعَ تألمٍ عايشته الذات[3].

---

(1) انظر: حمدان، ابتسام، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ط1، دار القلم العربي، حلب، 1997م، ص255.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص192.

(3) انظر: الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، مرجع سابق، ص102.

إذن، يمكن القول إنّ شعر الشواعر العباسيّات كَثُرت فيه الصورة الاستعارية الضدية، التي تخلق في نفس المتلقي حالة من المتعة، بما تحققه من توتر جمالي يؤدي إلى إمكانية تأويل النص عبر أبعاد كثيرة ومتعددة.

إضافة إلى ذلك، فإنَّ الصورة الاستعارية تعمل على تقريب الغاية التي يريدها المبدع من ذهن المتلقي، خاصّة إذا ما قورنت هذه الصورة بضدّها، حينها تظهر جمالية الصورة الاستعارية في النصّ، ويستشفّ الدارس مراد المبدع منها.

المبحث الثاني

التضاد المفرد والمركب في شعر المرأة العباسية

الشعر إبداع مميز له لغته الخاصة وكيانه المستقل الذي يميّزه عن باقي الأجناس الأدبية، وكما أن للمضمون أهمية بالغة، كذلك للتشكيل الفني قيمة لا تقلّ منزلة عن نظيرها، وفي ذلك يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي..."[1]، إذن، نلاحظ أنّ الجاحظ قد ركّز على الشكل أكثر من تركيزه على المعنى، ومن ثمّ إن الشعراء يتمايزون فيما بينهم عن طريق تشكيلهم الفني للقصيدة، وتلاعبهم بالألفاظ والتصوير، فيحاولون تقديم أروع النماذج الشعرية، وأغنى اللوحات التي ترصد الأحاسيس والمشاعر داخل أعماق الوجود، والوجدان البشري.

أخذ الشعر عند الشاعرة العباسية – من ناحية العدد– أربعة أشكال: الأول البيت اليتيم، وهو بيت واحد لا قرين له، والثاني النُّتْفة، وهو يتكون من بيتين، والثالث المقطوعة، وهو الذي يتكون من ثلاثة إلى ستة، والرابع القصيدة، وهو الذي يتكون من سبعة أبيات فأكثر.

وقد لاحظ الباحث أن أكثر شكل ورد عند الشاعرة العباسية هو المقطوعة، وأقلّه القصيدة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أن المقطوعة تعبّر عن الموضوع بشكل أكثر إيجازًا وبلاغة، والوَحدة في الشعر من علامات الجمال، وهي من أبرز خصائص شعر المرأة العباسية، الذي تميّز بقصر النَّفس والإيجاز، "فترى هناك بضعة أبيات تؤلّف قطعة شعرية مرتبطة أجزاؤها ارتباطًا محكمًا بخيوط دقيقة، وإنّما يربطها فكرة موجودة تسيطر على مجموع الأبيات، وتتوزع بإلحاح في كل بيت بصورة غير مباشرة، وكثيرًا ما يطغى على المجموع بيت قوي تتجمع فيه الفكرة وتتبلور"[2].

"إنّ التشكيل الفني للقصيدة يعني تلك البراعة في نسج خيوطها، وتحقيق عضويتها؛ مما يجعلها كيانًا جديدًا له مقوماته، ووجوده، وعالمه الخاص، وأول تلك المقومات هي اللغة"[3].

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري (ت255هـ/869م)، **الحيوان**، مصدر سابق، ص131.

(2) غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، مرجع سابق، ص23.

(3) حرز الله، سارة، **التشكيل الفني في ديوان نبضات الهوى لأحمد بزيو**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، 2015م، ص11.

درس الباحث في هذا المبحث تضاد مظاهرَ بارزةٍ في شعر المرأة العباسية، ورصد هذه المظاهر وَفق التشكيل الفني للأبيات المفردة والمركبة، ويقصد الباحث فيهما:

التضاد المفرد: هو التضاد الذي يمكن أن يستقلّ استقلالًا ذاتيًا بكيانه، وينفرد عن غيره من الأبيات، فيتكون من بيت واحد تتألف فيه الصورة الضدية، أو هو "التضاد الذي يدور في بيت واحد بشكل مفرد"[1].

التضاد المركب: هو التضاد الذي يتكون من توالي عدّة أبيات في هيئة متناسقة، تكون كلًا غير منفصل، بحيث لو أسقطتَ بعض هذه الأبيات لم يكتمل بناء التضاد فنيًا ودلاليًا، أو هو "التضاد الذي يدور على مستوى القصيدة كلها، وفيه تكاد القصيدة أن تُبنى من التضاد، وهنا يدخل التضاد في نسيج القصيدة كلها، ويدخل في كلّ أجزائها، ويُفرز من ذلك كله تحديد الإطار العام للقصيدة"[2]، ويكون التضاد "مترابطًا مع بعضه بعضًا، بوحدة نفسية، أو معنوية، أو منطقية، من خلال البناء الشكلي، أو المعادل الموضوعي؛ ليقدّم فكرة يصعب استيعابها بصورة مفردة"[3].

يقول محمد فلفل: "الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التأتّي إليها إلّا من جهة اللغة التي تتمثّل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر، أي أنّ الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فنّ أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة، ابتداءً بالصوت، ومرورًا بالمفردة، وانتهاءً بالتركيب"[4].

رصد الباحث تضادَ مظاهرَ بارزةٍ في شعر الشاعرة العباسية، وقسمها وفقًا للأبيات المفردة والمركبة، وهي:

---

(1) الزواهرة، أحمد، **التّضاد في ديوان أبي نواس**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، 2010م، ص57.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عرامين، وفاء محمد شحدة، **الصورة الشعرية عند علي جعفر العلّاق**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، 2016م، ص61.

(4) فلفل، محمد عبدو ، **في التشكيل اللغوي للشعر**، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م، ص13.

● أولًا: الأنا مع المحبوب.

ويقصد بتضاد الأنا مع المحبوب؛ أي التضاد الناتج عن المفارقة في حبّ الشاعرة، وحب المحبوب لها، ويبدو أنّ الشاعرة العباسية معتادة على الشكوى والتّذمّر من المفارقة بين حبها وحبّ محبوبها لها؛ وربّما يعود ذلك – كما بيّن الباحث سابقًا – إلى أنّ الشاعرة العباسية عاشت عيشة لين ورغد ودَعَة، فكانت مرهفة الإحساس، ليست معتادة على الحياة الخشنة، أو القساوة في التعامل مع الآخرين.

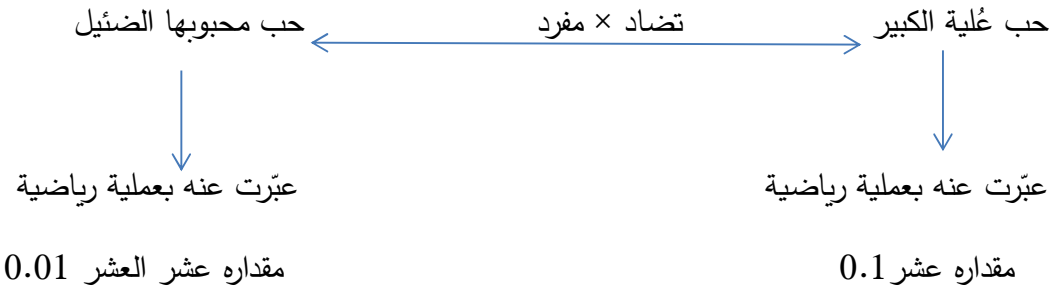
نجد في هذا المظهر تضادًا على مستوى بيت مفرد، وذلك قول الشاعرة عُليَّة بنت المهدي، وهي تشكو من قلة حبّ محبوبها لها[1]:

غَوثَـــــــاهُ غَـــــــوثِي بِرَبِّـــــــي مِـــــنْ طُـــــولِ جَهـــــدِي وَكَربِـــــي

مِـــــنْ حُـــــبِّ مَـــــنْ لَا يُجَـــــازِي الـــــ مِعشَـــــارَ مِـــــن عُشـــــرِ حُبِّـــــي

تستغيث الشاعرة بربها أن يخلصها من جهدها وحزنها؛ وذلك بسبب ما يقدمه لها محبوبها من حبّ ضئيل، وما تقدمه له من حبّ كبير، وتستحضر لنا الأبيات السابقة قوله تعالى: ﴿**هَلۡ جَزَآءُ ٱلۡإِحۡسَٰنِ إِلَّا ٱلۡإِحۡسَٰنُ**﴾ [الرحمن: 60].

نلاحظ ظهور التضاد المفرد والمفارقة في البيت الثاني بين (الأنا – عُليّة – الحب الكبير) × (المحبوب – الحب الضئيل). إنّ عُليّة تصف علاقة الحب بينهما ومقداره حسابيًا، ويمكن تمثيل التضاد في العلاقة الآتية:



[1] بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص192.

عبّرت عُليّة بنت المهدي عن علاقة الحب بينها وبين محبوبها بعمليّة رياضيّة؛ لكي تبين وتوضح مفارقة الحب فيما بينهم، وتقرّب الصورة إلى ذهن المتلقي، وقد وردت لفظة معشار في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَكَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡ وَمَا بَلَغُواْ مِعۡشَارَ مَآ ءَاتَيۡنَٰهُمۡ﴾ [سبأ: 45]، والمعشار هو العشر, وحبّ محبوبها لها هو عشر العشر. نلاحظ من الأبيات السابقة أنّ عُليّة متأثّرة جدًا بالقرآن الكريم، ولها مواضع كثيرة من شعرها – منها هذا الموضع – نجد فيها التناصّ المباشر وغير المباشر.

ونرصد تضادًا آخر على مستوى الأبيات المركبة لهذا المظهر من التضاد، وذلك قول عُليّة بنت المهدي، وهي تشكو من محبوبها، مكنّية عنه بأنثى[1]:

شُـــغِفَ الفُـــؤَادُ بِجَـــارةِ الجَنـــبِ فَظَلَلـــتُ ذَا حُـــزنٍ وَذَا كَـــرْبِ

يَـــا جَـــارَتِي أَمسَـــيتِ مَالِكَـــةً رِقِّـــي وَغَـــالِبَتِي عَلَـــى لُبِّـــي

وَأَنَـــا الـــذَّليلُ لِمَـــنْ بُلِيـــتُ بِـــهِ حَســـبِي بِـــهِ عَـــاذِلَتِي حَســـبِي

تشكو الشاعرة عُليّة بأن قلبها قد شغف بمحبوبها، وعلى إثر هذا الشغف أصبحت في حزن وفي كرب، بما تعانيه من هذا الحب، ومن ثم تبيّن أن هذا الشغف أوصلها إلى مرحلة العبودية والرّق لمحبوبها، وكل ذلك في سبيل إرضائه، فهي المغلوب على أمرها والذليلة في حبها له.

بُني التضاد في المقطوعة السابقة مركبًا، ولا نستطيع أن نسقط بيتًا؛ لأنّ ذلك يخلخل الصورة الضدية التي رسمتها عُلية، وكان بين (الأنا – عُليّة – الحب الكبير – الحزن – الكرب – العبودية – الذل) × (المحبوب – الحب الضئيل – الفرح – التحرر – الكرامة).

إنّ مرحلة الحبّ التي وصلت إليها عُليّة جعلتها تنعتُ نفسها بألفاظ قاسية؛ لِمَا وصلتْ له من حالة الذلّ والهوان، فهي بلغت درجة كبيرة من الحب، وهو الشغف الذي يوصل المحبّ إلى التبعيّة والعبودية، وهذا كان واضحًا بوصف عُلية في البيت الثاني، وقد وردت لفظة الشغف في وصف حب زليخة ليوسف عليه السلام، وذلك في قوله تعالى: ﴿قَدۡ شَغَفَهَا حُبًّاۖ إِنَّا لَنَرَىٰهَا فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ﴾ [يوسف: 30].

---

[1] بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص195.

إنّ استعمال الشاعرة لهذه الألفاظ في هذا السياق، هي من جعلت الباحث ينفتح على آفاق كثيرة للتأويل والتفسير، "فعن طريق الكلمة يجسّد الشاعر عواطفه وأحاسيسه، وينقل تجربته الشعرية، فبواسطة التحام اللفظ بالدلالة ينصبّ عمل الباحث على الكشف عن أبعاد الدلالة في النص الشعري، بواسطة ربط اللفظ بالسياق الذي تشكّل فيه"[1].

ومن الأمثلة على التضاد على مستوى الأبيات المركبة في هذا المظهر ما يرويه الشاعر عليّ بن الجَهم, قال: غضب المتوكل على محبوبة الجارية، فجئته يومًا فحدّثني أنّه رأى في النوم أنّها صالحته، ودعا بخادم فقال: اذهب فاعرف لي خبرها، وأي شيء تصنع. فرجع فأعلمه أنّها جالسة تغنّي، فقال لي: أمَا ترى إلى هذه تغنّي وأنا عليها غضبان؟ ثم قال لي: قم معي حتى نسمع بأيّ شيء تغنّي، فقمنا حتى إذا انتهينا إلى حجرتها، فإذا هي تغنّي[2]:

أَدُورُ فِـــي القصـــرِ لَا أَرَى أَحَـــدًا أَشـــكُو إِليـــهِ وَلَا يُكَلِّمُنـــي

حَتَّـــى كَـــأَنِّي رَكِبـــتُ مَعصِـــيَةً لَيسَـــتْ لَهَـــا تَوبَـــةٌ تُخَلِّصُـــنِي

فَهَـــل لَنَـــا شَـــافِعٌ إِلَـــى مَلِـــكٍ قَـــد زَارَنِـــي فِـــي الكَـــرى فَصَـــالَحَنِي

حَتّـــى إِذا مَـــا الصَّـــباحُ لَاحَ لَنَـــا عَـــادَ إِلَـــى هَجـــرِهِ فَصَـــارَمَنِي

تقول الشاعرة إنّها تدور في القصر كالذي أصابه الجنون لتجد أحدًا تشكو إليه هجران المتوكل لها، وكأنها ارتكبت معصية ليس لها توبة تطهرها، وهي تبحث عن شافع لها عند المتوكل ليرضى عنها، ويصالحها، فهي تحلم في نومها أنّه جاء إليها وصالحها، لكن عندما تستيقظ في الصباح تدرك أنّ ذلك لم يكن إلا حلمًا ووهمًا، فتجد هجره وصرمه كما كان عليه.

رُصد التضاد المركب في المقطوعة السابقة وكان بين (الأنا – محبوبة – الحبّ الكبير – الحزن – الرضا) × (المحبوب – المتوكل – الحب الضئيل – الفرح – الغضب). إنّ هجر المتوكل لمحبوبة هو السبب الذي رمّض نفس الشاعرة واستدرّ منها القول، فحالتها النفسية في هجرانه صعبة تكاد تصل بها إلى الجنون، ويظهر ذلك في قولها: "أَدُورُ فِي القصر".

---

(1) قرفي، يمنية، **التشكيل الفني في أدب عبد الرحمن ابن العقون – الشعر خاصة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017م، ص91.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص68.

في حين آخر، نجد أن المتوكل هو الغضبان عليها، ولم يرضَ بعذرها، ولذلك قالت الشاعرة: "كَأَنِّي رَكِبتُ مَعصِيَـةً..."، فهي من تسعى وتجهد في إرضائه، وهو من يهجر ويغضب.

نجد التضادّ على مستوى الأبيات المركبة لهذا المظهر عند فضل جارية المتوكل، وذلك عندما هوى سعيد بن حُميد جارية غيرها، فقالت[1]:

نَفسِـــي فِـــدَاؤكَ طَـــالَ العَهـــدُ واتَّصَـــلتْ مِنـــكَ المواعيـــدُ واللّيـــانُ والخَلَـــفُ

واللهُ يَعلَـــمُ أَنِّـــي فِيـــكَ سَـــاهِرَةً وَدَمـــعُ عَينِـــي مِنهَـــا بَـــارِقٌ يَكِـــفُ

فَـــإِنْ تَكُـــنْ خُنـــتَ عَهْـــدِيَ فَوَاسَـــفًا وَقَـــلَّ مِنِّـــي فِيـــكَ الهَـــمُّ والأَسَـــف

وَإِنْ تَبَـــدَّلتَ مِنِّـــي غَـــادِرًا خَلَفًـــا فَلَـــيسَ مِنـــكَ وَرَبّ العَـــرشِ لِـــي خَلَـــفُ

تفدي الشاعرة بنفسها محبوبها، الذي طالت مواعيده التي يخلفها ولا يفي بها، وتقسم الشاعرة بالله أنّ عينها في سهر ودمع دائمين، ومن ثم تندب الشاعرة نفسها إن كان سعيد خان العهد الذي بينهم، وأخيرًا تقول إن بدّلت وأخلفتَ بي الجارية التي أحببتها، فأنا ليس لي خَلَف من بعدك، وباقية على العهد.

تبدّى التضاد المركب في المقطوعة السابقة وكان بين (الأنا – فضل – الحزن – السهر – البكاء – الوفاء) × (المحبوب – سعيد – الفرح – السرور – الخيانة). عقدت الشاعرة حالة ضدية بينها وبين سعيد، فهي – جرّاء حبّه لجارية غيرها – التي تحزن وتبكي وتسهر، وتفي له، وهو السعيد الفرح المسرور، والذي يخون، وهو في الحين الذي يخونها فهي تفي له، وظهر ذلك في قولها: "فَلَيسَ مِنكَ وَرَبّ العَرشِ لِي خَلَفُ".

إنّ "لبنية التضاد أهمية كبرى لفهم النصوص وسبرها، لقدرتها في تمثيل أو تجسيد النواحي النفسية أو الوجود بأسره"[2].

نرصد التضاد المركب في هذا المظهر عند سَكَن, جارية طاهر بن الحسين، التي حظيت عند طاهر حظوة شديدة، ثم غلبتها جارية أخرى ملَكَهَا، فانقطع عنها لمدة شغلًا بتلك الجارية، ثم

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص72.

(2) الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، مرجع سابق، ص96.

اجتاز بحجرتها، فوثبت، فقبّلتْ يَده، فاستحيا منها وقال لها: الليلة أزورك، فتأهّبتْ، وتزيّنتْ، وتعطّرتْ، ونسي طاهر وعده، وتشاغل عنها ليلته، فكتبت إليه[1]:

أَلَا أَيُّهَـــــا المَلِـــــكُ الهُمَـــــامُ لَأَمـــــرُكَ طَاعَـــــةٌ وَلَنَـــــا ذِمَـــــامُ

طَمِعْنَـــا فِـــي الزِّيـــارةِ وَانتَظَرنَـــا فَلَـــم يَـــكُ غَيـــرُ ذَلِـــكَ والسَّـــلَامُ

تصف الشاعرة سكن محبوبها طاهر بن الحسين بالسيد الشجاع الكريم، وتقول إنّ علينا أمرك, وعلينا الحفاظ على العهد الذي بيننا، فقد طمعتُ بزيارتك وانتظرت ذلك، ولم يكن منك إلا الوعد الذي أخلفت ولم تفِ به.

وقع التضاد المركب في الأبيات السابقة بصورة واضحة، وكان بين (الأنا – سكن – الطاعة– الوفاء – الصدق) × (المحبوب – طاهر – المعصية – الغدر – الكذب). إنّ الخيبة التي أصابت الشاعرة كبيرة وقاسية، فسكن هي مَن تحب وتطيع وتفي وتصدق، وهو مَن يعصيها ويغدرها ويكذب عليها. حقًا إنّ خيبة الشاعرة كانت كبيرة، خاصة في قولها: "فَلَم يَكُ غَيرُ ذَلِكَ والسَّلَامُ"!

ونجد (التضاد المفرد) بين الأنا والمحبوب عند الشاعرة قرّة العين المعتصمية في الخليفة المعتصم، وذلك في قولها[2]:

انظُـرْ إِلَـيَّ بِعَـينِ الصَّـفحِ عَـن زَلَلِـي لَا تَترُكنِّـي مِـنْ أَمـرِي عَلَـى وَجَـلِ

روحِـي ورُوحُـكَ مَقرونَـانِ فِـي قَـرَنٍ فَكَيـفَ أَهجُـرُ مَـنْ فِـي هَجـرِهِ أَجَلِـي؟

تستعطف الشاعرة الخليفة المعتصم بأن يصفح عن زللها، وألا يتركها في خوفها، فروحها وروحه مقرونان ببعضهما، ومن ثم تسأل سؤالًا استنكاريًا: كيف سأهجر مَن هجره بالنسبة إلي يعني الموت؟ وربّما عرّضت الشاعرة لذلك لنيّة معقودة عند المعتصم بهجرها.

حصل التضاد المفرد في البيت الأول، وكان بين (الأنا – قرّة العين – طلب العفو – طلب القرب – الخوف من البعد) × (المحبوب – المعتصم – الاقتصاص – البعد والهجر). إنّ الشاعرة

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص72.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مرجع سابق، ص60.

هي من تطلب العفو عن زللها، وتطلب القرب من الخليفة، وهي خائفة من جفاء الخليفة لها، في حين نجد الصورة المضادة عند المحبوب المعتصم، فنجده هو يريد الاقتصاص منها لزللها، ويريد البعد والهجر، ودلنا على ذلك قول الشاعرة: "فَكَيفَ أَهجُرُ مَنْ فِي هَجرِهِ أَجَلِي؟".

إنّ الحالات الضدية السابقة تستنتج من سياق الأبيات الشعرية، وهي التي تولّد الشعرية، وفي ذلك يقول كمال أبو ديب: "فمولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"[1].

● ثانيًا: الأنا مع الآخرين (اللائمين والمبغضين).

يقصد بتضاد الأنا مع الآخرين، وهم اللائمون والمبغضون؛ أي التضاد الناتج عمّا تريده وتراه الشاعرة، وما يريده ويراه اللائمون والمبغضون، وما أكثر اللائمين والمبغضين الذين يدلّسون ويريدون أن يهدموا ما بين المحبوب ومحبوبته، وما بين الابن وأهله، وما بين الصديق وصديقه! وقد رأى الباحث كثرة هذا المظهر من التضاد في شعر الشاعرة العباسية، وهو أمر لافت للنظر، ويستحق من الباحث هذا الإفراد له في الدراسة.

بان تضادٌ على مستوى الأبيات المركبة لهذا المظهر، وذلك في قول عُليَّة بنت المهدي[2]:

جَـــاءَنِي عَـــاذِلِي بِوَجـــهٍ مُشِـــيْحِ لَامَ فِـــي حُـــبِّ ذاتِ وَجـــهٍ مَلِـــيْحِ

قُلـــــتُ واللهِ لا أَطَعتُـــــك فِيهَـــــا هِـــي رُوحِـــي فَكَيـــفَ أَتـــرُكُ رُوحِـــي؟

تقول الشاعرة: إنّ الذي يُكثر في لومها أتى إليها, وأبدى رأيه في كرهٍ وازدراء، فيلومها في حبّ فتاة ذات حسن وجمال – هنا تكنّي عن محبوبها بفتاة – فأجابت بالقسم إنني لا أطعتك في هذا الأمر، فهي روحي، وهل يقدر الإنسان أن يترك روحه؟

وقع التضاد في البيتين السابقين، وكان بين (الأنا – عُليَّة – الحبّ – الوفاء – الإخلاص)× (اللائم المبغض – الكره – الخيانة – الحسد). إنّ التضاد المركب السابق حصل بين البيت الأول والثاني، فعلية تحبّ محبوبها، وتفي وتخلص إليه، في حين أنّ اللائم المبغض، يريد من علية أن

---

(1) أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مرجع سابق، ص47.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص202.

تكره محبوبها وتخونه، وما سبب ذلك إلا حسدٌ من اللائم، الذي رأى مدى حب عُليّة وإخلاصها لمحبوبها، وهي لم تطعه؛ لأنها تعلم أنّ كلّ ذي نعمة محسود.

ونلمس تضادًا مفردًا لدى الشاعرة فضل جارية المتوكل لهذا المظهر، وذلك في قولها[1]:

إنّـــي أَعُـــوذُ بِحُرمَتِـــي لَـــكَ فِـــي الهَـــوَى مِـــنْ أَنْ تُطَـــاوِعَ فِـــيّ قَـــولَ حَسُـــودِ

تلوذ الشاعرة وتحتمي بمحبوبها بالذي بينهم من حبّ، وعشق، وأيام حسان، من ألا يطاوع فيها قول الحسود المبغض، الذي يريد أن يحوّل المحبة إلى كره، والوفاء إلى غدر.

حصل التضاد المفرد في البيت السابق، وكان بين (الأنا – فضل – الصدق – الإخلاص– الحب) × (اللائم الحسود – الكذب – الخيانة – الكره). ففضل هي الصادقة المحبة المخلصة لمحبوبها، في حين نجد أنّ الحاسد يريد أن يحوّل الصفات عند فضل إلى كذب وكره وخيانة، لذلك ترجو الشاعرة من محبوبها ألّا يطاوعه لأنه غير صادق، فهذا هو دأب الحاسدين الذين يزخرفون القول، ويدلسونه.

يمنح التضاد قوة شعريّة للنصّ، هذه الشعرية التي تقوم بفعل حركة الأضداد في النصّ، كما كان التضاد في البيت السابق مشكلًا لفجوة التوتر التي تشكّلت بين الدلالات المباشرة للمفردات، والدلالات العميقة التي تولّدت من التضاد[2].

وتجلّى تضادٌ مركبٌ بين الأنا مع الآخرين، وذلك في قول الشاعرة أم الشريف، عندما سألتْ ذات يوم شهاب اليشكري: كيف ترى ابن أخي محمد بن أحمد؟ قال: رأيتُ غلامًا حدثًا معجبًا قد استحوذ عليه السفهاء، فأخذ بآرائهم، وأنصتَ لأقوالهم، فهم يزخرفون له الكلام، ويوردونه الندم، فقالتْ له: فهل لك أن ترجع إليه بكتاب فلعلّنا أنْ نحلَّ ما عقده السفهاء؟ قال أجل، فكتبتْ إليه كتابًا لطيفًا حسنًا، أجزلتْ فيه الموعظة، وأخلصتْ فيه النصيحة، فقالت[3]:

اقبَـــلْ نَصـــيحةَ أُمٍّ قَلبُهَـــا وَجِعَـــا عليـــكَ خَوفًـــا وَإِشـــفَاقًا وَقُـــل سَـــدَدَا

واســـتَعمِلِ الفِكـــرَ فِـــي قَـــولِي فإِنَّـــكَ إِنْ فَكَّـــرتَ أَلفيـــتَ فِـــي قَـــولي لَـــكَ الرّشَـــدَا

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص64.

(2) انظر: الزواهرة، أحمد، **التّضاد في ديوان أبي نواس**، مرجع سابق، ص59.

(3) كحالة، عمر رضا، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**، مرجع سابق، ج2، ص393.

وَلَا تَثِـــقْ بِرِجَـــالٍ فِـــي قُلـــوبِهِمُ ضَـــغَائِنٌ تَبعَـــثُ الشَّـــنْآنَ والحَسَـــدَا

توجّه أم الشريف الشاعرة خلاصة تجاربها في الحياة لابن أخيها محمد، فتنصحه وتقول: اقبل نصيحة عمتك التي بمقام أمك، فقلبي يتوجع عليك خوفًا وإشفاقًا، وقل قولًا كريمًا لينًا، واستعملْ عقلك في كلامي، فإذا فكّرتَ ستجد أن كلامي فيه الهدى والاستقامة، ومن ثم تنهى الشاعرة ابن أخيها أن يثق بكلام رجال في قلوبهم حقد وحسد له، فهم يظهرون لك عكس ما يبطنون.

بدا التضاد المركّب في الأبيات السابقة، وكان بين (الأنا – أم الشريف – الخوف – الإشفاق– المحبة – الصدق – النفع) × (الآخر –المبغضون– التعسّف – الكره – الكذب – الحسد– الحقد – المضرّة). إنّ أم الشريف العمة تحذّر ابن أخيها بقلب أم من هؤلاء المبغضين، فهي مَن تخاف وتشفق عليه، وتحبّه، وتصدق معه في نصيحتها، وتريد نفعه لا ضرّه، أما بالنسبة للسفهاء الذين يرافقهم، فهم مَن يظلمونه في مرافقتهم إياه، ويكرهونه، ويكذبون عليه، ويظهرون له عكس ما يبطون، ويريدون مضرّته لا نفعه.

ومن التضاد المفرد بين الأنا والآخرين، قول الشاعرة ثواب عندما كانت تهوى مملوكًا روميًا لمولاها يُسمّى زهرًا، فظهر عليهما، فخاف زهر فانقطع عنها، فكتبت إليه من شعرها[1]:

وَلَمَّـــا أَبَـــى العُـــذَّالُ إِلّا فراقَنَـــا وَمَـــا لَهُـــمُ عِنـــدِي وَعنـــدَكَ مِـــن ثَـــارِ

غَـــزَوتُهُمُ مِـــن مُقلَتَيـــكَ وَأَدمُعِـــي وَمِـــن نَفَسِـــي بالسّـــيفِ والسَّـــيلِ والنَّـــارِ

تقول الشاعرة ثواب: أراد اللائمون فراقنا، وليس عندنا لهم ثأر حتى ينتقموا بإبعادنا عن بعضنا، وما كان مني إلّا أن أرد مهاجمتهم علينا بدمعي ودمعك، وذلك أضعف الإيمان، لمَن قلّت حيلته.

وقع التضادّ في البيت الأول، وكان بين (الأنا – ثواب – المحبة – الوصل) × (الآخر – اللائمون – الكره – الفراق). فالشاعرة ثواب تحبّ محبوبها وتريدُ أن تصله بشكل دائم، وتحزن على

---

[1] السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص14.

فراقه، في حين نجد أنّ اللائمين مَن يسعون إلى جعل المحبة كرهًا، والوصل فراقًا، وهم يفرحون لتحقيق مآربهم، وما كان من ثواب ومحبوبها إلّا البكاء، فهذا ما بيدهم.

وبان تضاد على مستوى الأبيات المركبة في قول عُليّة بنت المهدي[1]:

نَـــــام عُـــــذّالِي وَلَـــــم أَنَـــــمِ وَاشـــتَفى الوَاشُـــونَ مِـــن سَـــقَمِي

وَإِذَا مَـــــا قُلـــــتُ بِـــــي أَلَـــــمٌ شَـــكَّ مَـــن أَهـــواهُ فِـــي أَلَمِـــي

تشكو الشاعرة من اللائمين والواشين وتقول: نام اللائمون بعد ما فعلوه من جعل المودة بغضًا والمحبة كرهًا، وأنا لم أنم ليلي؛ لكثرة تفكيري وأرقي وهمّي، واشتفى الواشون من مرضي، وإذا قلت لمحبوبي أنّ فيّ ألمًا شكّ في صدق كلامي، وذلك لتصديقه اللائمين والمبغضين.

استبان التضاد في البيتين السابقين، وكان بين (الأنا – عُليّة – الوصل – الحزن – الهم – الألم – المرض – الصدق) × (الآخر – اللائمون والمبغضون– الفراق – الفرح – الكذب). فعُليّة هي مَن تصل وتحزن وتتألم، وتمرض جرّاء ما يصنع اللائمون، وهي الصادقة في حبها وكلامها، في حين نجد أنّ اللائمين يسعون إلى الفراق بين عُليّة ومحبوبها، ويكذبون ويزخرفون الكلام لمحبوبها حتّى يتمّ لهم ما يريدون، وهم بالفعل وصلوا إلى ما يصبون إليه، فقد شكّ محبوب عُليّة في ألمها!

يتكون البيتان السابقان من مجموعة من الأضداد، هذه الأضداد تعبّر عن أزمة تعيشها الشاعرة بين أمرين متضادين، فالمبغضون واللائمون وصلوا إلى تشكيك محبوبها بها.

بدا– أيضًا – عند تتريف الجارية تضاد مفرد بين الأنا والآخرين، وذلك فيرثاء الخليفة المأمون[2]:

يَـــــا مَلِكًـــــا لَســـــتُ بِنَاسِـــــيهِ نَعَـــــى إِلـــــيَّ العَـــــيشُ نَاعِيـــــهِ

وَاللهِ لَـــــو يَقبَـــــلُ فِيـــــهِ الفِـــــدَا لَكُنـــــتُ بِالمُهجَـــــةِ أَفدِيـــــهِ

عَـــــاذِلَتِي فِـــــي جَزَعِـــــي أَقصِـــــرِي قَـــــد عَلِـــــقَ الـــــرّهنُ بِمَـــــا فيـــــهِ

---

(1) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص227.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص13.

تنفي الشاعرة تتريف نسيان الخليفة المأمون، الذي جاءوا بخبر موته، وتقسم الشاعرة أنّه لو يفدى، لكان فدته في روحها، ومن ثم تأمر الشاعرة اللائمة أن تكفَّ عن لومها في حزنها على الخليفة المأمون؛ لأنها مهما حزنت فلا تفيه حقه من الحزن.

وقع التضاد المفرد في البيت الثالث، وكان بين (الأنا – تتريف – الحزن الشديد – الحب الكبير – الإخلاص) × (الآخر – اللائمة – الحزن القليل – الحب القليل – الجحود). فالشاعرة تتريف حزينة حزنًا كبيرًا على موت المأمون، وهذا دليل على حبها وإخلاصها له، في حين نجد الصورة الأخرى للائمة التي تنهى تتريف عن حزنها، أنها حزينة على المأمون حزنًا قليلًا، وربّما لم تحزن عليه قطّ، وتحب المأمون حبًّا قليلًا، وهي جاحدة لذي نعمتها وفضلها.

ظهرت الصورة الضدية في البيت السابق بشكل جليّ، فالشاعرة حزينة مكلومة، وعاذلتها غير آبهة بمكابدة الشاعرة وما تعانيه من مرارة الفقد.

● ثالثًا: تضاد الآخر مع الذات الإلهيّة.

يختص هذا المظهر من التضاد بالشاعرة العباسية المتصوّفة، إذ لاحظ الباحث وجود علاقة ضدية في نظرة الشاعرة العباسية المتصوفة بين الآخر – وهو العابد – والذات الإلهية، فهما –في نظر الشاعرة المتصوفة– نقيضان لا يجتمعان أبدًا، فالإنسان في نظهرها لا شيء، والذات الإلهية هي كل شيء، فتجد أنّ الشاعرة الصوفية – مثلًا – تريد رضا الله (الذات الإلهية)، ولا يهمها غضب (الآخر) وهو العابد، وهكذا دواليك، فالعلاقة بين الذات الإلهية والآخر علاقة تقوم على التضاد؛ لأنهما لا يجتمعان أبدًا عند الشاعرة الصوفية.

لذلك نجد في الكتابات الصوفيّة التضاد الواضح، فالإنسان يكون لا شيء من منطق النفس، ومن منطق الروح يكون الإنسان العالم الأكبر[1].

توجّهت أقلام الكاتبين في أدبيات التصوف بشكل عام، ولم يعنوا بالوقوف على شعر النساء المتعبّدات الصوفيات، خلا المتعبّدة المتصوفة رابعة العدويّة التي نالت حظوة كبيرة لدى الدارسين،

---

[1] انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص74.

وحجبت شهرتها سائر المتعبّدات الصوفيات، والتي تُذكر في سياق الحديث عن الحبّ الإلهي، والتعبّد لذات الله – تعالى– لا لعلّة[1].

ولتوضيح هذا المظهر من التضاد يأخذ الباحث على ذلك مثالًا لقول رابعة العدويّة في الحب الإلهي الذي ظهر على مستوى الأبيات المركبة[2]:

فَلَيتَـــكَ تَحلُـــو وَالحَيَـــاةُ مَرِيـــرَةٌ وَلَيتَـــكَ تَرضَـــى والأَنَـــامُ غِضَـــابُ

وَلَيـــتَ الّـــذي بَينِـــي وَبَينَـــكَ عَـــامِرٌ وَبَينِـــي وَبَـــينَ العَـــالَمِينَ خَـــرَابُ

إِذَا صَـــحَّ مِنـــكَ الـــوِدُّ فَالكُـــلُّ هَـــيّنٌ وَكُـــلّ الّـــذي فَـــوقَ التّـــرابِ تُـــرابُ

تتمنى الشاعرة أن علاقتها من الذات الإلهية تكون حلوة، وحياتها الدنيويّة تكون مريرة قاسية، وتتمنى – أيضًا – أن يرضى عنها، ولو كلّفها ذلك غضب الناس عليها جميعًا، وتكرر الشاعرة في البيت الثاني التمني، بأن يكون ما بينها وبين الله عامرًا، وبينها وبين الناس الآخرين خراب، فإذا نالت الودَّ من الله، فكل شيء هين؛ لأن كل الذي فوق التراب تراب.

يكاد التضاد المركب في الأبيات السابقة أن يملك كل أجزائها، إذ كانت الأبيات تقوم على المقارنة بين الذات الإلهية والآخرين (تحلو × مريرة) و(ترضى × غضاب) و(عامر × خراب)، وكان التضاد المركب –في نظر الشاعرة الصوفية رابعة– بين (الآخر – المرار – الغضب – الخراب – البغض) × (الذات الإلهية – الحلاة – الرضى – العمار – الودّ).

ترى الشاعرة رابعة أنّ الآخر لا شيء ولا تريد منه شيئًا ولا يهمها، فحتى لو كان بينها وبين الآخر المرار، والغضب، والخراب، والبغض، فلا يعنيها ذلك، في حين نجد أنّها ترى أنّ الذات الإلهية هي كل شيء، وتريد منها كل شيء، فرابعة تريد الحلاوة، والرضى، والعمار والود بينها وبين الذات الإلهية.

---

(1) انظر: عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2016م، ص59.

(2) العدويّة، رابعة، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، مصدر سابق، ص74.

مما لا شكّ فيه أنّ درجة الشعرية في الأبيات السابقة كانت قوية وواضحة؛ وذلك لأنّ درجة الشعرية في النص ترتفع بازدياد درجة التضاد[1].

ونجد تضادًا مركبًا بين الآخر والذات الإلهية لهذا المظهر من التضاد عند الشاعرة المتصوّفة ريحانة الزاهدة، التي قال فيها صالح المرّي: رأيتُ ريحانة الزاهدة وقد كتبتْ من وراء جبّتها[2]:

أَنـــتَ أُنسِـــي وَمُنيَتِـــي وَسُـــرُورِي قَـــد أَبَـــى القلـــبُ أنْ يُحِـــبَّ سِـــواكَ

يَـــا عَزيـــزي وَهِمَّتِـــي وَمُـــرادِي طَـــالَ شَـــوقِي مَتَـــى يكـــونُ لِقَاكَـــا

لَـــيسَ سُـــؤلِي مِـــن الجِنـــانِ نَعِيمًـــا غَيـــرَ أَنِّـــي أُريـــدُهَا لِأَرَاكَـــا

تقول الشاعرة مخاطبة الذات الإلهية: أنت الذي آنس به وأتمناه، وأنت الذي تسرّني، وقد رفض قلبي حبّ غيرك، ومن ثم تقول إنّ الله عزيز عليها، وهو الذي يعطيها الهمّة، وهو مرادها الذي تصبو إليه، وتشتاق إلى ملاقاته، ومن ثم تنفي أن يكون طلبها للجنة لأجل النعيم؛ بل لأجل رؤية الله عزّ وجلّ.

ظهر التضاد المركب في البيتين الأول والثاني، وكان بين (الآخر – الوحشة – الحزن – الكره – المجافاة) × (الذات الإلهية – الأُنس – المنى– السرور – الحب – المراد – الشوق). نلاحظ أن الشاعرة ترى في الآخر الوحشة، والحزن والكره للقائه، وترغب في مجافاته طمعًا في القرب من ملك الملوك، في حين نجد أن الذات الإلهية هو أنسها، ومناها، وسرورها، وشوقها، ومرادها.

تمكّن الصوفي من جعل الشعر فلسفة، "فللصوفي عالمه الخاص، عالم معرفة ربط بين الكون والأنا، وقَلَبَ الاهتمام من الخارج إلى الداخل؛ بهدف الوصول إلى عالم النور، المعرفة التي لا تكون إلا بالمحبة"[3].

---

(1) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص159.

(2) ابن حبيب، الحسن بن محمد (ت406هـ/1015م)، **عقلاء المجانين**، تحقيق: عمر الأسعد، ط1، مجلد واحد، دار النفائس، بيروت، 1987م، ص280.

(3) الدّيّوب، سمر، **الإيقاع الثنائي الضدّي**، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2021م، ص179.

وحصل تضاد مفرد في قول رابعة العدوية في الحب الإلهي[1]:

حَبِيبِـــــي لَـــــيسَ يَعدِلُـــــهُ حَبِيـــــبُ وَلَا لِسِـــــوَاهُ فِـــــي قَلبِـــــي نَصِـــــيبُ

حَبِيبِـــــي غَـــــابَ عَـــــن بَصَـــــري وَلَكِـــــن فِـــــي فُـــــؤادِي مَـــــا يَغِيـــــبُ

تقول رابعة إنّ محبوبها – وهو الله – ليس له مثيل على الإطلاق، وتنفي أن يكون له شريك في هذا القلب، ومن ثم تبيّن أنه غائب عن بصرها، لكنّه في قلبها لا يغيب أبدًا، فهو على الدوام حاضر.

بدا التضاد المفرد في البيت الأول، وكان بين (الآخر – الكره – الإهمال – لا شيء) × (الذات الإلهية – الحبّ – الاهتمام – كل شيء). نجد أنّ الشاعرة تقيم علاقة ضدية بين الآخر والذات الإلهية، ليس بشكل مباشر، لكن البنية العميقة تدلّ على هذه العلاقة، فالآخر تكنّ له الشاعرة الكره، والإهمال، وهو لا شيء بالنسبة إليها، أما بالنسبة للذات الإلهية، فتكنّ لها الحبّ الكبير، ولا يعدلها في هذا الحب أحد من الخلق، وكذلك تكنّ له كل الاهتمام، وهو كل شيء بالنسبة إليها. "وفي هذا السياق يصحّ قول القائل: ما في الجنة إلّا الله، أي ما في الوجود إلا الله"[2].

"لقد عاشت رابعة العدوية في مجتمع البصرة الذي جمع بين بيئتين اجتماعيتين متضادتين، بيئة اللهو والإقبال على الدنيا، والاغتراف ممّا لذّ وطاب من نعيمها ومشتهياتها، وأخرى تنحاز إلى الزّهد في طلبها، والتقليل من شأنها، وتتوجه إلى بارئها، قائمة ليلها ونهارها بين يديه، يتنازعها الخوف منه، والشوق إلى لقائه"[3].

وقع تضاد مفرد آخر لهذا المظهر من التضاد عند حيّونة الزاهدة التي صامت حتّى اسودّت، وعوتبت في ذلك، فرفعت طرفها نحو السماء وقالت: قد لامني خلقك في خدمتك، فوعتزّتك وجلالك لأخدمنّك حتى لا يبقى لي عصب ولا قصب، ثم أنشأت تقول[4]:

---

(1) العدويّة، رابعة، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، مصدر سابق، ص73.

(2) عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص75.

(3) المرجع نفسه، ص69.

(4) ابن حبيب، الحسن بن محمد، **عقلاء المجانين**، مصدر سابق، ص287.

يَـــا ذَا الّـــذي وَعَـــدَ الرّضَـــى لِحَبِيبِـــهِ أَنـــتَ الّـــذي مَـــا إنْ سِـــواهُ أُرِيـــدُ

تنادي الشاعرة مناجية الله بالرضى الموعود، وتقول أنت الذي أريده في دنياي وفي آخرتي.

تجلّى التضاد في البيت اليتيم السابق، وكان بين (الآخر – الكره – الغضب – عدم الرغبة)× (الذات الإلهية – الحبّ – الرضى – الرغبة). ظهرت المفارقة لدى الشاعرة عند الآخر بالكره، والغضب، وعدم الرغبة به، وعند الذات الإلهية بالحبّ، وطلب الرضى، والرغبة المطلقة فيه, ولم تظهر هذه الألفاظ صراحة، لكنّ السياق يدلّ عليها بالتأكيد.

كأنّ الشاعرة في الشطر الأول من البيت السابق، وفي حال خدمتها لله، تستذكر قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰٓ﴾ [الضحى: 5]، "فالذات العابدة في مقام الحبّ تكون قد تجاوزت مرحلة عبادة الله، أو محبّته من أجل غيره، وصارت تحبّه لذاته فحسب"[1]، ولأجل رضاه عنها.

قال عطاء بن إسرائيل: "ما رأيتُ أعجب من حيّونة المجنونة، كانت إذا جنّها الليل تبكي وتقول: عزّ عليّ أن تُعصى، أمّا قلبي فإنّه والهٌ بك، وأمّا جوارحي فإنّها تشكو، وضميرها إليك، إلهي إلى متى تحبسني مع البطّالين؟ فلا تزال كذلك حتى تصبح!"[2].

كما نجد تضادًا مركبًا بين الآخر والذات الإلهية في قول تحفة المجنونة[3]:

يَـــا مَـــن يَـــرى وَحشَـــتِي فَآنَسَـــني بـــالقُربِ مِـــن وَصـــلِهِ فَأَنعَشَـــنِي

حَســبي مِــنِ الكــونِ مَــن شُــغفتُ بِــهِ أَصـــــحبُه مُؤنِسًـــــا وَيَصـــــحَبُني

تقول تحفة مخاطبة الله: أنت من رأيتَ خلوتي وهمّي، فآنستني بقربك الذي أقامني ونهضني، وفي البيت الثاني تبيّن أن الذي كافيها في الكون هو الذي وقعت بحبه، وهو الله، الذي تصحبه مؤنسًا، ويصحبها في خلوتها.

---

(1) عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص77.

(2) ابن حبيب، الحسن بن محمد، **عقلاء المجانين**، مصدر سابق، ص286.

(3) عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص93.

بدا التضاد المركب في البيتين السابقين، وكان بين (الآخر – الكره – الوحشة – البعد) × (الذات الإلهية – الحبّ – الأنس – القرب). فالشاعرة ترى أنّها كارهة للآخرين، وهم يجلبون لها الوحشة، وهم أغراب ولو كانوا قريبين منها، أمّا الذات الإلهية فإنّها تنظر إليها بالحب، والاكتفاء عن الآخرين، وهي أنيستها في وحشتها من البشر، وهي القريبة، وكلّ مَن سواها بعيد.

كأنّ لسان حال الشاعرة يقول: "أنتَ القريبُ، وكلّ الناس أغرابُ"، فالشاعرة في عزلة تامّة مع بارئها، وفي ذلك ذكر أمين عودة علامات خمسًا في شعر النساء الصوفيات منها: العزلة، فتكون النفس الصوفيّة ظاهرة من الخلق، باطنة مع الحق[1].

وحصل التضاد المفرد بين الآخر والذات الإلهية في قول جارية عباسية معاصرة لذي النون المصري[2]:

لَـــم أَذُقْ طِيـــبَ طَعْـــمِ وَصـــلِكَ حَتَّـــى زَالَ عَنِّـــــي مَحَبَّتِـــــي للأَنَـــــامِ

تقول الشاعرة: إنّني لم استمتع ولم أستلذّ بوصلك إلا عندما ذهب عني محبّتي لجميع الناس.

بان التضاد المفرد في البيت السابق، وكان بين (الآخر – الكره – القطع) × (الذات الإلهية– الحبّ – الوصل). فالشاعرة لم يتحقق لها الحبّ الحقيقي في وصل الذات الإلهية، إلّا عندما كرهت قرب الخلق جميعًا، وقطعتهم قطعًا تامًا.

إنّ العلاقة بين العابد والمعبود في التصوّف خاصة لديهم، إذ يشعر الإنسان أنّه مخلوق شبه إلهي، يفنى عن ذاته كليًا، وحضور الله في الإنسان –عند المتصوفة– دائم لا ينقطع[3].

يمكن القول إنّ الشاعرة العباسية أجادت في شعرها، فتنوّعت موضوعات شعرها، وأهدافه، وألوانه البيانية، فقد جمع بين الهزل والجد، والمجون والزهد. كما كان التشكيل الفنّي لدى الشاعرة لافتًا، فقد جمعت الشاعرة في شعرها تضاد الصور البيانية، من مثل: تضاد الصورة التشبيهية، وتضاد الصورة الاستعارية.

---

(1) انظر: عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص62، 63.

(2) المرجع نفسه، ص94.

(3) انظر: الدّيّوب، سمر، **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**، مرجع سابق، ص75.

ولم يخلُ شعرها من التضاد الذي يدور على مستوى الأبيات المفردة والمركبة، وقد درس الباحث عدّة مظاهر على ذلك من مثل: تضاد الأنا مع المحبوب، وتضاد الأنا مع الآخرين (اللائمين والمبغضين)، وتضاد الآخر مع الذات الإلهية.

يرى الباحث أنَّ شعر المرأة العباسية، يحتاج إلى دراسات كثيرة جدًا، لكي يُدرس بشكل كامل، وشامل، فهذه الدراسة كاملة تقوم على ظاهرة واحد في شعرها، والحقيقة أنّه يحتاج لدراسات كثيرة؛ لكي تُدرس جميع الظواهر فيه.

الفصل الثالث

جماليات التّضاد الأسلوبيّ في شعر المرأة العباسيّة

المبحث الأول: التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره (الانزياح) وفق الأغراض الشعريّة.

- **أولًا:** التضاد في موضوع الغزل.
- **ثانيًا:** التضاد في موضوع المدح.
- **ثالثًا:** التضاد في موضوع الرثاء.
- **رابعًا:** التضاد في موضوع العتاب والشكوى.

المبحث الثاني: تضاد تكرار الألفاظ (الكلمات المفاتيح) في نماذج من شعر الشاعرات العباسيّات.

- **أولًا:** التضاد عند عُليّة بنت المهدي.
- **ثانيًا:** التضاد عند رابعة العدويّة.
- **ثالثًا:** التضاد عند الفَارعة بنت طريف.
- **رابعًا:** التضاد عند فضل جارية المتوكل.
- **خامسًا:** التضاد عند عَريب المأمونيّة.

المبحث الأول

التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره (الانزياح) وفق الأغراض الشعرية

يشعر القارئ بالفارق الكبير بين ما هو مألوف في استعمال اللغة، وما هو غير مألوف، وذلك عند قراءته العمل الشعري أو الأدبي، أي بين البنية السطحية للغة، والبنية العميقة لها، ومن المعروف أنَّ اللغة الشعرية تنزاح عن معناها المعجمي، لتكوّن عند القارئ الدهشة والمفارقة المتولدة من اجتماع المتوقع واللامتوقع في العمل الأدبي الواحد، أو القصيدة الواحدة، أو البيت الشعري الواحد.

وُلدت الأسلوبية مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، وتحديدًا مع ظهور (سوسير) 1911م، فهو أول مَن نجح في إدخال اللغة مجال العلم[1]، كما أنّ الأسلوبية استفادت من النظرية التحويلية التوليدية (لتشومسكي)، الذي قسّم اللغة إلى قسمين: البنية السطحية، والبنية العميقة[2].

الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، وهي من المناهج التي أخذت أهمية كبيرة في الساحة النقدية، ولاقت اهتمامًا من النقاد العرب والغرب، فهي مدخل لغويّ لفهم النص، فنظرت الأسلوبية إلى النصّ من ثلاث زوايا، هي[3]: العنصر اللغوي الذي قامت اللغة بوضع شيفراتها فيها، وإدخال المقولات غير اللغوية في التحليل، من مثل: المؤلف، والقارئ...، والعنصر الجمالي الأدبي، الذي يكشف عن تأثير النص على القارئ.

إنّ النظام الأسلوبي يقوم على حقيقة جوهرية مهمة، وهي الانزياح، أو ما سُمّي قديمًا عند العرب بالعدول، أو التّوسّع، أو الاتّساع، وعُرّف الانزياح بتعاريف متعدّدة، منها تعريف محمد عبد المطلب: "انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف"[4].

ومنه تعريف يوسف أبو العدوس: "هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار؛ لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنّه يخدم النصّ بصورة أو

---

(1) انظر: أبو العدوس، **يوسف مسلم، الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ط4، دار المسيرة، عمّان، 2016م، ص39.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص45.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص38.

(4) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994م، ص268.

بأخرى، وبدرجات متفاوتة"[1]. يضيف أبو العدوس في كتابه بأنّ النظام الأسلوبي يتّصف بأنه غير معياري، بل هو محاولة للإفلات من صرامة القاعدة وحدّة القوانين اللغوية[2]. ومنه تعريف صلاح فضل, وهو: "انحراف عن قاعدة خارجة عن النصّ، وابتعاد متعمّد من قبل المؤلّف لتحقيق أغراض جمالية"[3].

نظرَ الأسلوبيّون إلى اللغة في مستويين: الأول: "مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[4].

يجدر الإشارة إلى أنّ هذا المبحث يقع في المستوى البلاغي الأسلوبي، ووجد الباحث آراءً (لريفايتر) تتوافق مع فكرة هذا المبحث – مع إشارة الباحث الصادقة بعدم رؤيتها إلا بعد بناء خطة هذه الرسالة – وتتلخص هذه الآراء عنده فيما يُسمّى بالمسلك الأسلوبي، وهو ثنائية تعتمد على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة، ومثال ذلك الاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يُعدّ من صفاته، نحو: ضوء خجول، فالقارئ لا يمكنه الفصل بين قطبي العبارة، وعند الربط بينهما ينشأ الأسلوب، ودهشة القارئ تنتج عن الشعور بوجود مركّب وصفي مبنيٍّ على التضاد[5].

يوفّق الباحث في هذا المبحث بين المنهج الأسلوبي، مستفيدًا من الانزياح كأداة فيه، وبين المفهوم الذي جاءت به نظرية التلقّي، وهو أفق التوقّع، أو أفق الانتظار، هذه النظرية التي أولت القارئ اهتمامًا كبيرًا، لاسيّما تفاعله وممارسته النقدية مع النصّ.

وقد عُرّف أفق التوقّع بأنه: "هي لحظة الخيبة، حيث يخيب ظنّ المتلقي في مطابقة معاييره السابقة، مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"[6].

---

(1) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص176.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص48.

(3) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص212.

(4) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص268.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص143.

(6) محمد، عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وإيزر**، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002م، ص23.

يقوم التفكير الأسلوبي على عدّة أركان، منها: المتلقي؛ وذلك لأنّ المبدع يحاول تلوين أسلوبه بحسب طبيعة مَن يوجّه إليهم هذا الأسلوب[1].

لعلّ مفهوم أفق التوقع من أهم المفاهيم التي طرحتها نظرية التلقي، ومن أهم ما يميّز شعر المرأة العباسية هو انزياحها عن المعنى المعجمي إلى معنى أعمق وأبلغ، فينتج عن السياق الذي يحصل بين مراعاة الأفق الذي يكون من المتلقي، وكسر هذا الأفق من الشاعرة حالة ضديّة جوهرها الانزياح الأسلوبي.

ارتأى الباحث أن يدرس التضاد الذي ينتج عن هذه الظاهرة في شعر المرأة العباسية، مقسمًا إياه حسب الأغراض الشعرية التي قالت بها الشاعرة العباسية شعرًا، لعلّمن أهمها:

● أولًا: التضاد في موضوع الغزل.

إنّ موضوع الغزل من أكثر الموضوعات التي طرقتها المرأة العباسية، إذ كانت الشاعرة تتفنّن في هذا الموضوع؛ لأنها تُخرج بواسطته ما يختلج في صدرها بكل صدق وحرارة عاطفة، فتصف مَن تحبّه، وتشتاق إليه، وتخاف عليه، وتتغزّل به.

ومن هذا اللون من التضاد قول ريّا الجارية في إسحاق المَوْصلي تشبب به[2]:

يَـــــا لَذيـــــذَ المُعَانَقَـــــة يَـــــا كَرِيـــــهَ المُفَارَقَـــــهْ

حِـــــزتَ يَـــــا مُنتَهَـــــى المُنَـــــى بِـــــي حَـــــدّ المُوافَقَـــــهْ

وَأَنَـــــا دُونَ مَـــــن تَـــــرَى لَـــــكَ واللهِ عَاشِـــــقَهْ

تصف الشاعرة حلاوة عناق محبوبها إسحاق في حال قربه، ومرارة مفارقته، فهي راضية به منتهى الرضا، وهي التي تحبّه وتعشقه وهائمة به.

حصل التضاد في المقطوعة السابقة في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: يا جميل المعانقة، ويا سيّئ المفارقة) × (كسر أفق التوقع – بقولها: لذيذ المعانقة، وكريه المفارقة). إن المتلقي ينتظر أن تقول الشاعرة يا جميل المعانقة، ويا سيّئ المفارقة، أو أي صفة

---

(1) انظر: عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص234.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص171.

تتسق مع السياق الأسلوبي، لكنّها كسرت أفق توقع القارئ بأن أعطت صفات لهذه الأفعال ليست لها. "فالسياق الأسلوبي هو نموذج لغويّ ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي، وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين"[1].

فوصْفها للعناق باللذيذ يثير الدهشة لدى القارئ؛ وذلك لأنّ الصفة المشبهة لذيذ تُطلق على ما تستحبه حاسّة الذوق من الطعام، وكذلك وصفها للمفارقة بكريه؛ لأن الصفة المشبهة كريه عادة ما تستعمل مع الرائحة غير المرغوب بها.

فنتج التضاد عن مراعاة الأفق من لدن القارئ، وكسره من لدن الشاعرة؛ مما أثار دهشة القارئ في جمالية وصفها وتصويرها لمعانقة محبوبها ومفارقته، فمبدأ التصوير من العلامات الجمالية في النص الشعريّ[2].

وكسر أفق التوقع ما هو إلا انزياح عن المعنى المعجمي للمفردة التي استُعملت في غير سياقها – كما وضح الباحث في وصف المعانقة والمفارقة عند الشاعرة ريّا – إلى معنى أعمق وأبلغ، يثير الدهشة لدى القارئ، ويعطي النصّ جماليّة كبيرة، "فالدراسة الأسلوبية عملية نقديّة ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث عن أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[3].

ومن تضاد أفق التوقع في موضوع الغزل قول الشاعرة طَيْف البغداديّة تصف نفسها وتختال بجمالها[4]:

فَتَكَـــــتْ بِنَـــــا يَـــــومَ القِـــــدَاحِ بَيضَـــــــــاءُ تَهـــــــزَأُ بـــــــالمِلَاحِ

تَبَـــــــدَّى الظـــــــلامُ بَفَرْعِهَـــــــا وَبِوَجهِهَـــــــا ضَـــــــوءُ الصـــــــبَاحِ

---

(1) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته**، مرجع سابق، ص225.

(2) انظر: غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، مرجع سابق، ص95 وما بعدها.

(3) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص51.

(4) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص59.

تقول الشاعرة – وتقصد نفسها– جاءت إلينا يوم القداح المذكور، فتاة منعمة مدللة جميلة بيضاء، وهذه الفتاة جاءت تسخر وتهزأ بالفتيات الأخريات الجميلات؛ وذلك لغرورها واختيالها، ومن ثم تصف هذه الفتاة، بأنّ شَعْرَها كظلام الليل، ووجهها مشرق كضوء الصباح.

حصل التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: ظهر السواد بفرعها، وفي وجهها نضارة وجمال) × (كسر أفق التوقع – بقولها: تبدى الظلام بوجهها، وبوجهها ضوء الصباح). إنّ الملتقي في حالة انتظار الشاعرة أنْ تقول ظهر السواد بفرعها، وفي وجهها نضارة وبشاشة وجمال، أو أي صفة تتوافق مع هذا السياق، لكنّ الشاعرة انزاحت إلى معنى أكثر عمقًا، وأبلغ تأثيرًا، وأكثر فصاحة وبيانًا، فشبهت شَعْرها بظلام الليل الحالك، ووجهها بضوء الصباح المنير.

فكُسر أفق توقع المتلقي، وخُيّب ظنّه في انزياح الشاعرة عن المعنى المعجمي لهذه الألفاظ، فأنتجت لنا العلاقة الضدية بينهما ما يُسمّى بالمسافة الجماليّة، وهي "الفرق بين التوقعات، وبين الشكل المحدد لعمل جديد"[1].

ونلمس تضاد أفق التوقع وكسره في الغزل في قول عُليّة بنت المهدي في محبوبها[2]:

بِـــــأَبِي مَـــــنْ هُـــــوَ دَائِـــــي وَمِـــــنَ السُّـــــقْمِ شِـــــفَائِي

وَهُـــــوَ هَمِّـــــي ومُنَـــــى نَفـــــ سِـــــي وَســـــؤلِي وَرَجَـــــائِي

تفدي الشاعرة محبوبها، وتصفه بأنه هو الداء والدواء لنفسها، وهو كلّ ما يهمها، وهو مُنى نفسها ومَن تطلبه وترجوه من هذه الدنيا.

وقع التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: بأبي مَن أتألم في فراقه، ومَن يهون عليّ مرضي) × (كسر أفق التوقع – بقولها: هو دائي، ومن السقم شفائي). فأفق توقّع الملتقي في حالة تأهب وانتظار أن تقول ما يوافق السياق، وهو أن تقول مثلًا: أفدي محبوبي الذي أتألم في فراقه، وأفدي مَن يهوّن عليّ مرضي، لكنّ الشاعرة لها رأي آخر في وصفها وتشبيهها، فقد شبّهت محبوبها بالداء، الذي يُمرض في حال غيابه وبعده عنها، وشبهته بالدواء

---

(1) محمد، عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وإيزر**، مرجع سابق، ص19.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص189.

الذي يشفيها، وذلك في حال قربه منها، فقالت: هو دائي ومن السقم شفائي. فالداء يكون مرضًا انتقل إما بالعدوى أو غيرها، والشفاء يكون في الدواء لا بالمحبوب.

إنّ انكسار أفق توقع المتلقي بسبب انزياح الشاعرة عن السياق المعياري أعطت للقارئ والنصّ جمالية واضحة، حتى وإن غَالتِ الشاعرة في تشبيهها ووصفها، فمبدأ الغلوّ –أيضًا– من العلامات الجمالية للنص الشعري[1].

وتضاد أفق التوقع بين مراعاته وكسره في قول ظلوم جارية محمد بن مسلم الكاتب[2]:

وَإِنّـــي عَلَـــى الـــوِدّ الّـــذي قَـــد عَـــرَفتُمُ مُقِـــيْمٌ عَلَيـــهِ لَا أَحُـــولُ عَـــنِ العَهـــدِ

وَذَلِـــكَ أَدنَـــى طَـــاعَتِي لِمَـــوَدَّتِي وَأَيسَـــرُ مَـــا أُطفِـــي بِـــهِ عِلَّـــةَ الوَجـــدِ

تُطمئن الشاعرة محبوبها بأنها محبة له وتحنّ عليه، وهي دائمة الوفاء له لا تخون العهد الذي بينهم، وهذا الود والوفاء أقلّ ما يمكن أن تقدمه لمحبوبها، وأيسر ما تهوّن به شدّة حبها له.

بدا التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: أيسر ما أهوّن به حبّي وشوقي) × (كسر أفق التوقع – بقولها: أُطفي به علة الوجد). فقد شبهت الشاعرة الحبّ الكبير الذي تكنّه لمحبوبها بالمرض الذي يشتعل كالنار في صدرها، وما الوفاء إليه إلا كالماء الذي يطفئ هذه النيران في قلبها.

فالمتلقي ينتظر أن تقول الشاعرة الوفاء أيسر ما أُهوّن به حبي وشوقي إليك، لكنّ الشاعرة خيّبت ظن المتلقي بأن وصفت حبّه بالمرض الذي يشتعل نارًا في صدرها، والوفاء كالماء الذي يطفئ النار. إنّ الماء هي التي تطفي النار لا الوفاء للمحبوب، وهذا هو ما أنتج لنا الحالة الضدية في أفق التوقع.

مما لا شكّ فيه أنّ انزياح الشاعرة في تشبيهها، بأنّ الوفاء كالماء الذي يطفئ النيران المشتعلة ما هو إلا خرق للمألوف، وابتعاد عن المعنى السياقي للفظة عن المعنى الذي وُضعت له،

---

(1) انظر: غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، مرجع سابق، ص124 وما بعدها.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص131.

"وممّا يميّز المتلقي امتلاكه حاسّة التّوقع والانتظار، وكلّما قَدّم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار، فإنه يمتلك قمّة البيان الأسلوبي"[1].

رُصد التضاد في موضوع الغزل بين مراعاة الأفق وكسره في قول صِرف جارية ابن خضير مولى جعفر بن سليمان ردًا على أبيات لمحبوبها عبد الصمد بن المعذّل[2]:

لَبّيــــكَ مِـــــن داعٍ أَبَـــا القَاســـمِ حُبّـــك يُـــدنيني مِـــنَ الحَتْـــفِ

صِــرفُ التـــي تســـقيكَ صِـــرفَ الهَـــوى وَخُلّـــةً جُلَّـــتْ عَـــنِ الوَصـــفِ

تُلبّي الشاعرة أبياتَ محبوبها وترد عليه بكنيته أبا القاسم، وتبيّن له أنّ حبّه في قلبها يكاد يقربها من الموت؛ وذلك لشدته، وتقول إنني صِرف التي سأعطيك عشقًا خالصًا غير مشوب، ولا خلل فيه، وهو يجلّ عن أي يوصف وكلام، فعاطفة الشاعرة جياشة تجاه محبوبها.

استبان التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: صِرف تشعرك بصِرف الهوى) × (كسر أفق التوقع – بقولها: صِرف تسقيك صِرف الهوى). إنّ أفق توقّع المتلقي في حالة انتظار ما يوافق السياق، بأن تقول مثلًا: صِرف تشعرك بصرف الهوى, أي العشق الخالص, أو تمنحك إياه، لكنّ الشاعرة صدمت المتلقي بكسر أفق انتظاره بقولها تسقيك صِرف الهوى، فالسقاية تكون للشيء المادي المشروب، لا لمشاعر الحبّ والعشق.

استنادًا إلى ما سبق, فإن غايات الانزياح – في معظمها – نفسية جمالية، تهدف إلى شدّ انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع تعبّر عن مواطن جمالية خفيّة في النصّ، لا يدركها إلا المختصّ زيادة على المعاني المعجمية السطحية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف سُميت عند (رولان بارت) بلذّة النصّ[3] . فالمتلقي حاضرٌ حضورًا بيّنًا في العملية الإبداعية، وهو مَن يعمل على ولادة النصّ من جديد، في تحليله وتعليله، ونقده وتفسيره، وتأويله.

---

(1) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص240.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص98.

(3) انظر: أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص182.

● ثانيًا التضاد في موضوع المدح.

رصد الباحث التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره في موضوع المدح في شعر المرأة العباسية، وكما أشار الباحث إلى موضوع المدح عندها – في غير موضع – بأنّها قلّما نظمته لأجل التكسّب والعطاء، فهو مدحٌ يخلو من المبالغة، لكنّها نظمتْ أبياتًا في المدح بغية التقرّب من الخلفاء والوزراء، ونيل المحبّة، فجاء شعرها في هذا الموضوع بلغة واضحة وصريحة وبسيطة.

ومن هذا اللون من التضاد مدح ظَمْيَاء للخليفة المتوكل، والوزير الفتح بن خاقان، وذلك بعدما أمرها الخليفة بذلك[1]:

أَقُــولُ وَقَــد أَبصَــرتُ صُــورَةَ جَعفَــرٍ تَعَــالَى الّــذي أَعــلَاكَ يَــا سَــيِّدَ البَشَــرْ

وَأَكمَــــلَ نُعمَــــاهُ بِفَــــتحٍ وَنُصــــحِهِ فَأَنــتَ لَنَــا شَــمسٌ وَفَــتحٌ هُــو القَمَــرْ

عندما رأت الشاعرة سيّد البشر الخليفة المتوكل في هيبته ووقاره، سبّحت ربّها الذي وضع فيه هذه الصفات، والله سبحانه وتعالى أكمل نعمته وملكه على الخليفة المتوكل بالوزير الفتح بن خاقان ونصحه، ومن ثم تشبّه الخليفة المتوكل بالشمس، والوزير الفتح بالقمر.

وقع التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: فأنت لنا الخليفة وفتح هو الوزير) × (كسر أفق التوقع – بقولها: فأنت لنا شمس وفتح هو القمر). فالتضاد حصل بين مراعاة أفق التوقع عند القارئ بأن تقول: فأنت لنا الخليفة وفتح هو الوزير، لكن انكسر أفق توقّعه بأن شبّهت الخليفة بالشمس، والوزير بالقمر، ومن هنا يأتي دور المتلقي بعد كسر أفق توقّعه بأن يبحث عن وجه الشبه بينهما، فينقر في بنية النصّ العميقة لكي يصل إلى ما تريد الشاعرة من هذا الانزياح.

فوجه الشبه بين الخليفة والشمس هو الرفعة والعلو والنور والضياء، فلولا الشمس لَمَا وُجد النهار، ووجه الشبه بين الوزير والقمر، هو – أيضًا الرفعة والعلو والنور والضياء، فلولا القمر لَمَا وُجد الضياء، إذ إنّ القمر يستمد نوره من الشمس, وكذلك الخليفة المتوكل والوزير الفتح, فالشمس والقمر أحدهما يكمّل الآخر. "إنّ العمليّة الإبداعية وإنْ تحقّق وجودها من خلال مبدعها، فإنّ

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص156.

فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي، بحيث يمكن اعتباره شريكًا حقيقيًا في عملية إعادة الخَلْق الإبداعي"[1].

ومن تضاد مراعاة الأفق وكسره في موضوع المدح قول رابعة الجارية لإسحاق بن إبراهيم بن مصعب[2]:

قُـــــلْ للأَميـــــرِ المُصْـــــعَبِيّ أَخِـــــي المَكَـــــارمِ والمِـــــنَنْ

والمُشـــــتَري الحَمـــــدَ الرّفيـــــعَ بِمَـــــا يجـــــلُّ مِـــــنَ الـــــثّمَنْ

أَدِرْ المُدَامَـــــــــةَ بُكـــــــــرَةً وَاشـــــرَبْ عَلَـــــى الوَجـــــهِ الحَسَـــــنْ

تمدح الشاعرة مولاها إسحاق ذا المكارم والأفضال، الذي يسابق إلى فعل الخيرات ولا يهمه إنفاق المال في فعل المكرمات، ثم تقول لساقي الخمر بأن يسقيهم في الصباح الباكر لكي يشربوا على وجه إسحاق الجميل.

حصل التضاد في البيت الثاني من المقطوعة السابقة، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: والمشتري الطعام أو اللباس) × (كسر أفق التوقع – بقولها: والمشتري الحمد الرفيع). فالمتلقي استحضر الشيء المادي عندما قرأ كلمة المشتري، وأفق توقعه كان بانتظار أن تقول مثلًا: المشتري الطعام أو اللباس، أو أيّ شيء مادي ملموس، لكنّها كسرت أفق توقعه بأن قالت: المشتري الحمد الرفيع، فالشراء يكون للشيء المادي الملوس لا للحمد المعنوي.

فالشاعرة جعلت الحمد شيئًا يُشترى، لكن هذا الشراء ليس له ثمن؛ لأنّ مولاها يسابق إلى فعل الخيرات، وبذل الغالي والنفيس في سبيل أن يسابق إلى فعل المكرمات، وعلى إثر هذا فإنّ الناس تمدحه وتوقّره وتجلّه.

فانزاحت الشاعرة في استعمالها للّفظة (المشتري)، من شيء مادي ملموس إلى شيء معنوي غير ملموس، لذلك "عدّ كثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، وهو أداة مهمة من أدوات التواصل اللغوي الدلالي"[3].

---

(1) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص255.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص189.

(3) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص181.

ونجد هذا اللون من التضاد في قول عَريب المأمونية في مدح جعفر المتوكّل بعدما أفاق من علة أصابته[1]:

شُــكرًا لأَنعُــمِ مَــن عَافَــاكَ مِــنْ سَــقَمِ دُمــتَ المُعَــافَى مِــنَ الآلام والسَّــقَمِ

عَــادَت بِبُرئِــكَ للأَيَّــامِ بَهجَتهَــا وَاهتَــزَّ نَبــتُ رِيَــاضِ الجُــودِ والكَــرَمِ

تشكر الشاعرة الله الذي عافى الخليفة جعفر من مرضه، وتدعو له بدوام الصحة والعافية، والبعد عن الألم والمرض، وفي البيت الثاني تقول إنّ الحزن قد زال عن الناس جميعًا بعد شفائك، حتى النبات الذي يوجد في أرض الجود والكرم – وهي بغداد – أصبح يهتز فرحًا.

رُصد التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: واهتزّ الإنسان فرحًا لشفائك) × (كسر أفق التوقع – بقولها: واهتزّ نبت رياض الجود والكرم). إنّ أفق توقّع المتلقي في انتظار أن تقول الشاعرة: واهتز الإنسان فرحًا لشفائك، لكنّ الشاعرة كسرت أفق توقّعه بقولها: واهتزّ نبت رياض الجود والكرم.

فالإنسان هو مَن يهتزّ فرحًا وطربًا وسرورًا، لا النبات، وعليه تكون الشاعرة قد شخّصت النبات وألقت عليه صفات الإنسانية، وذلك مبالغة في وصف الشاعرة لفرح الناس جميعًا في شفاء الخليفة.

غالتِ الشاعرة في وصف السرور الذي أصابهم بعد شفاء الخليفة، فمبدأ الغلوّ من العلامات الجمالية للنص الشعري، ومن ثم غالت الشاعرة هذه المغالاة حتى تشارك القارئ مدى سرورهم وفرحهم، "ويؤكّد (داماسو ألونسو) على أهمية المتلقي، حيث إنّ الأدب الحقيقي هو الذي يشكّل تمازجًا بين المبدع والقارئ"[2].

بدا تضاد مراعاة الأفق وكسره في مدح هند جارية محمد بن مسلمة الشاطبي الكاتب للوزير الفتح بن خاقان[3]:

وُكُــــلُّ بَــــابٍ للنَّــــدَى مُغلَــــقٌ فَإِنَّمَــــا مِفتَاحُــــه الفَــــتحْ

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص139.

(2) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص239.

(3) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص75.

تقول الشاعرة إنّ كلّ كرم لا يقدر عليه الناس يكون الفتح بن خاقان مُقدِمًا عليه، فهو مَن يبذل الغالي والنفيس في سبيل إكرام الناس.

حصل التضاد في البيت السابق، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: كل كرم لا يقدر عليه الناس، يُقدِم عليه الفتح) × (كسر أفق التوقع – بقولها: باب الندى مغلق، مفتاحه الفتح). خرجت الشاعرة عن المألوف في البيت السابق، وكسرت أفق انتظار المتلقي، فأفق توقّع المتلقي كان يظنّ أن تقول: الكرم الذي لا يقدر عليه الناس، فإنّ الفتح يُقدِم عليه، لكنّ الشاعرة كسرت أفق التوقع لدى المتلقي، وانزاحت عن المعنى المعجمي الشائع، فقالت: باب الندى مغلق، ومفتاحه الفتح.

فشبّهتِ الشاعرة الكرم الذي لا يقدر عليه الناس بالباب المغلق بالمفتاح، وشبّهتِ الفتح بن خاقان بالمفتاح الذي يفتح باب هذا الكرم، فنسبت صفة الكرم إليه بشكل مطلق، لا يدانيه أحد ولا يقدر على كرمه أحد آخر.

نجد في البيت السابق مفارقة بين الكلام الظاهر والكلام الخفي،"ففي المفارقة تتعدد التفسيرات، وعلى هذا الأساس هناك مستويان للنص (ظاهر وخفي)، تربط بينهما علاقة ما، تساعد القارئ في البحث عن المفارقة في المستوى الخفي"[1].

تبدّى هذا اللون من التضاد في قول عِنان جارية الناطفي تمدح يحيى بن خالد[2]:

وَزِيـــرَ أَميـــرِ المُـــؤمنينَ وَمَـــنْ لَـــهُ فَعَـــالَانِ مِـــنْ حَمـــدٍ طَرِيـــفٍ وَتَالِـــدِ

مِـــنَ البَـــرمَكِيينَ الّـــذينَ وجُـــوهُهُم مَصَـــابِيحُ يُطفِـــي نُورُهَـــا كُـــلّ وَاقِـــدِ

تمدح الشاعرة يحيى البرمكي, وزير الخليفة هارون الرشيد، بأفعاله الحميدة القديمة منها والحديثة، ومن ثم تمدح الوزير والبرمكيين جميعًا، وتشبه وجوههم بالمصابيح المضيئة التي تطفي الأنوار الأخرى.

---

(1) متولي، نعمان عبد السميع، **المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم**، مرجع سابق، ص7.

(2) ابن المعتز، عبدالله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد (ت296هـ/908م)، **طبقات الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط1، مجلد واحد، دار المعارف، مصر، 2009م، ص421.

تجلّى التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: وجوههم نضرة صافية) × (كسر أفق التوقع – بقولها: وجوههم مصابيح). اندهش القارئ بعدم مراعاة الشاعرة أفق توقعاته التي كان يظنها أن تقول مثلًا في وصف وجوههم: وجوههم فيها نضارة أو صافية، لكنّ الشاعرة كسرت أفق توقعه في وصف وجوه البرمكيين بقولها: وجوههم مصابيح.

فشبّهتِ الشاعرة وجوه البرمكيين بالمصابيح المنيرة القوية التي يطفي ضوؤها الأنوار الأخرى؛ وذلك لشدتها في الضياء، ووجه الشبه بينهما الضياء والتفضيل على الآخرين. إنّ أفق توقّع المتلقي، والسياق الذي كَسرت فيه الشاعرة هذا الأفق في علاقة لا تنفصم، وفي ذلك يقول (ريفاتير): "ليس الشأن في الأسلوب توالي المجازات، والصور، وفنون القول، وإنّما تولّد بنية النصّ الأسلوبية اشتمال المقطوعة، أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها، تقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها، أي الثنائيات التي يكون قطباها السياق وما يضادّه في علاقة لا تنفصم"[1] .

● ثالثًا: التضاد في موضوع الرثاء.

لعلّ أصدق ما جادتْ به الشاعرة العباسية في شعرها هو موضوع الرثاء، وذلك لحرارة عاطفتها، وصدق مشاعرها، فهو رثاء خرجَ من قلب متحسّر مكلوم، بعيد كل البعد عن المجاملات والتكسّب، وقد رصد الباحث المواضع التي يوجد فيها تضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره.

ومنه رثاء زبيدة أم جعفر للخليفة المأمون[2]:

لَمَّـــا رأيـــتُ المَنَايَـــا قَـــد قَصَـــدنَ لَـــهُ أَصَـــبنَ مِنْـــهُ سَـــوَادَ القَلـــبِ والرّاسَـــا

فِبـــتُّ مُتّكِئـــاً أَرعَـــى النّجـــومَ لـــه إِخَـــالُ سُـــنَّتَهُ فِـــي الليـــلِ قِرطَاسَـــا

تقول الشاعرة لما رأيت الموت قصد الخليفة المأمون في أهم موضعين في جسم الإنسان وهما: القلب والرأس أو العقل، بتُّ تلك الليلة أراقب النجوم البيضاء في السماء، التي أضاءت العتمة، حتّى كأنّما نهار لا ظلام فيه، ومن ثم شبّهتِ السُّنة التي استنها الخليفة المأمون بالصحفية البيضاء التي يهتدي بها الناس، فلا يزيغ عنها إلا هالك، وهي كالنجوم البيضاء التي تراقبها.

---

(1) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص142.

(2) المسعودي، أبو الحسن، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، مصدر سابق، ص340.

وقع التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: سنَّته طريق هدي أو طريق يُسلك من بعده) × (كسر أفق التوقع – بقولها: سنَّته في الليل قرطاسا). فأفق انتظار المتلقي وحسب خبراته السابقة للمعاني المعجمية كان يظنّ الشاعرة أن تقول مثلًا: سنَّته طريق يُهتدى به، لكنّها كسرت أفق توقّع المتلقي بانزياحها عن المعنى المعجمي، ولكي تعطي الدهشة للقارئ، فقالت: سنَّته في الليل قرطاسا.

فالشاعرة شبّهتِ السُنن التي استنّها للناس، بالقرطاس الأبيض أي الورق الأبيض، فهو طريق نهج واضح يتّبعه الناس من بعده. لعلّ صدق عاطفة الشاعرة هي مَن جعلتها تشبّه سنّة الخليفة بهذا التشبيه، فمبدأ العاطفة من العلامات الجمالية للنصّ الشعري[1].

ونجد تضاد مراعاة الأفق وكسره في قول تيماء جارية أبي العباس خزيمة بن خازم النهشلي في رثائه[2]:

إنَّ أَبَـــا العَبَّـــاسِ خِـــدْنُ العُلَـــى خُزَيمَـــةَ البَـــأَسِ فَتَـــى الجُـــودِ

كَـــم فَرَّقَـــتْ آراؤُهُ جَحفَـــلًا وَبَدَّدتـــــــــهُ أيّ تَبدِيـــــــــدِ

نلمس التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: كم فرّقت جيوشه جيوش العدو) × (كسر أفق التوقع – بقولها: كم فرّقت آراؤه جحفلًا). إنّ أفق توقّع المتلقي ظنّ أن الشاعرة ستقول مثلًا: كم فرّقت جيوشه جيوش العدو، لكنّ الشاعرة انزاحت عن المألوف، وخرجت عن المعيارية التي تحدّ من تحقّق الشعر، فقالت: كم فرّقت آراؤه جحفلًا.

وبتحليل انزياح البيت السابق، شبّهتِ الشاعرة آراء مولاها أبي العباس بالجيش العظيم الذي يشتت شمل جيوش العدو؛ وذلك لصواب رأيه، وقوة بصيرته، وتبدو العاطفة التي تتملّك الشاعرة جليّةً، فالعاطفة من أساسيات قول الشعر، خاصّة في الرثاء، فلا يوجد أبياتٌ شعرية قِيلت بلا عاطفة، بل يوجد حدث قوي رمّض نفس الشاعرة واستدرّ منها القول.

ومنه قول هند جارية محمد بن مسلمة الشاطبي الكاتب في رثاء الوزير الفتح بن خاقان[3]:

---

(1) انظر: غريّب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، مرجع سابق، ص101 وما بعدها.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص12.

(3) المصدر نفسه، ص76.

قَـــد قُلـــتُ للمَـــوتِ حِـــينَ نَازَلَـــهُ والمَـــوتُ مِقدَامَـــهُ عَلَـــى الـــبُهَمِ

اذهَـــب بِمَـــنْ شِـــئتَ إذْ ذَهَبـــتَ بِـــهِ مَـــا بَعـــدَ فَـــتْحٍ للمَـــوتِ مِـــن أَلَـــمِ

تُشخّص الشاعرة الموت وتُلوّمه على منازلته الفتح بن خاقان في ساحة المعركة وقتله، وتبيّن أنّ الموت يُقدم على مَن يجهله، ومن ثمّ تأمره بأن يأخذ ويميت مَن شاء؛ لأنّها لا تكترث بمَن يموت بعد الفتح، فقد لاقت كل الألم في موته.

بدا التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: قد قلت للفارس أو لفلان حين نازله) × (كسر أفق التوقع – بقولها: قد قلت للموت حين نازله). وفي نفس السياق يتبيّن لنا أن أفق توقّع المتلقي تضاد مع ما قالته الشاعرة، فقد كان يظنّها أن تقول مثلًا: قد قلت للفارس – أو أي شخص آخر – حين نازله، لكنّ الشاعرة أدهشت المتلقي بكسر أفق توقعه، وذلك في استخدام الألفاظ في سياقات جديدة مبتكرة.

وبتحليل البيت تحليلًا بلاغيًا، نجد أن الشاعرة شبّهت وشخّصت الموت بالإنسان أو الفارس الذي يتكلم وينزل إلى ساحة المعركة، فانزاحت الشاعرة في استعمالها للغة عن المعنى المألوف.

يمكن القول "إنّ الأسلوب باعتباره انزياحًا فإنّه يقع ضمن ما يُسمى بالمقدرة اللغوية عند (تشومسكي)، فالسرّ في الانزياح يكمن في القوة التي يملكها المتلقي في قدرته اللغوية على المقارنة بين ما هو منزاح في النصّ، مع ما هو نمط شائع ومألوف"[1].

ومن هذا اللون من التضاد بين مراعاة أفق التوقع وكسره، رثاء تتريف الجارية للخليفة المأمون، الشاعرة التي قَصَرتْ نفسها على بكائه ورثائه، فتقول[2]:

إِنَّ الزّمَـــانَ سَـــقَانَا مِـــن مَرارَتِـــهِ بَعـــدَ الحَـــلَاوَةِ أَنفَاسًـــا فَأَروَانَـــا

أَبـــدَى لَنَـــا تَـــارَةً مِنْـــهُ فَأَضـــحَكَنَا ثُـــمَّ انثَنَـــى تَـــارةً أُخـــرَى فَأَبكَانَـــا

---

(1) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص46.

(2) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص13.

ترثي الشاعرة أيام المأمون الجميلة القصيرة، فالزمان أعطاهم الحلاوة لمدة زمنية قصيرة، وذلك في حياة المأمون، وحينما مات فطمهم الزمان عن الحلاوة, وأسقاهم المرارة في غيابه، وتقول إنّ الزمان مرة يضحكنا ومرة أخرى يبكينا، فمَن سرّه زمن، ساءته أزمان.

حصل التضاد في البيتين السابقين، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: إنّ الزمان صعب على أهله/ أبدى لنا فلان فأضحكنا/ وانثنى فلان فأبكانا) × (كسر أفق التوقع – بقولها: سقانا من مرارته/ أبدى لنا تارة فأضحكنا/ انثنى أخرى فأبكانا). أظهر لنا البيتان السابقان الانزياح الذي تتسم به اللغة الشعرية، فقد بُني البيتان الشعريان السابقان من الانزياح، وإذا ما التفتنا إلى المتلقي فإننا نجد أن أفق انتظاره في توقع أن تقول الشاعرة مثلًا: إنّ الزمان صعب على أهله، وأبدى لنا فلان فأضحكنا، وانثنى أخرى فأبكانا، لكنّ الشاعرة خرجت عن السياق، لتنتج لنا المسافة الجمالية، فقالت: سقانا من مرارته، أبدى لنا تارة فأضحكنا، انثنى أخرى فأبكانا.

ولتوضيح ذلك، نجد أنّ الشاعرة شبّهت الزمان بالإنسان، فشخّصت لنا الزمان تشخيصًا تامًا، إذ إنها ألقت عليه الصفات الإنسانية، فهو يقوم بسقاية الناس، ويضحكهم ويبكيهم، وبهذا التشبيه تخلق الشاعرة مسافة التوتر الجمالية، التي تعمل على مشاركة القارئ تجربة الشاعرة الفنيّة يقول (ريتشاردز): "إنّ الشعر الصادق هو وحده الذي يولّد في القارئ استجابة لا تقلّ في الحرارة، والنّبل، والصفاء عن الشاعر نفسه"[1].

يختم الباحث هذا اللون من التضاد في هذا الموضوع الشعري، مع الشاعرة التي اشتُهرت بالرثاء، وهي الفارعة بنت طريف في رثاء أخيها الوليد[2]:

فَقَـــدنَاهُ فِقـــدَانَ الرّبيـــعِ وَلَيتَنَـــا فَـــدَينَاهُ مِـــن سَـــادَاتِنَا بِـــأُلُوفِ

أَلَا يَـــا لقَـــومِي للنَوائِـــبِ والـــرّدَى وَدَهـــرٍ مُلِـــحٍّ بِـــالكِرامِ عَنِيـــفِ

وَللبَـــدرِ مِـــن بَـــيْنِ الكَواكِـــبِ إذْ هَـــوَى وَللشَـــمسِ هَمَّـــت بَعـــدَه بِكُســـوفِ

وَلليـــثِ فَـــوقَ الـــنَعشِ إذْ يَحملُونَـــهُ إلـــى حُفـــرَةٍ مَلحُـــودَةٍ وسُـــعُوفِ

---

(1) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص240.

(2) الشّكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص463.

ترثي الشاعرة أخاها الوليد بأبيات جميلة، وتقول فقدنا الوليد في مُقتبل عمره وزهرة شبابه، وليتنا قمنا بفدائه بأُلوف من ساداتنا، ومن ثم تستغيث به، فمَن سيبقى لقومها من بعده؟ ومَن سيبقى يواجه المصائب ويحمل الصعاب عنها، فهذا زمان صعب يحتاج إلى أمثاله، وتشبه الشاعرة أخاها بالبدر الذي سقط من بين الكواكب، وبالشمس الذي أصابها الكسوف، وفي البيت الأخير تشبه الشاعرة أخاها وهم يحملون نعشه إلى قبر مظلم ومغلق بالليث العظيم القوي.

تكاد المقطوعة السابقة تُبنى من الانزياحات، وقد حصل التضاد في البيت الأول فالثالث فالرابع، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: فقدناه فقدانًا مؤلمًا/ وللرجل من بين الرجل إذ مات/ وللوليد فوق النعش إذ يحملونه) × (كسر أفق التوقع – بقولها: فقدناه فقدان الربيع/ وللبدر من بين الكواكب إذ هوى، وللشمس همّت بعده بكسوف/ ولليث فوق النعش).

تتزاحم الانزياحات في المقطوعة الرثائية السابقة، ممّا جعل المعنى أكثر عمقًا، وأكثر تأثيرًا في نفس المتلقي، فأفق توقع المتلقي في انتظار الشاعرة أن تقول مثلًا: فقدنا الوليد فقدانًا مؤلمًا، وهو رجل مات من بين الرجال الأسياد، وحُمل فوق النعش إلى قبر مظلم وضيق، لكنّ الشاعرة كسرت أفق توقع المتلقي بقولها: فقدناه فقدان الربيع، وللبدر من بين الكواكب إذ هوى، وللشمس همّت بعده بكسوف، ولليث فوق النعش.

تعجّ المقطوعة السابقة بالاستعارات، فشبّهتِ الشاعرة أخاها الوليد بالربيع الذي يأتي سريعًا ويذهب سريعًا، وهذا دليل على فقدانها إياه في ريعان الشباب، وشبّهت أخاها بالبدر الذي سقط من بين الكواكب، وكذلك شبّهته بالشمس التي أصابها كسوف، وفي البيت الأخير شبّهتِ الوليد بالليث القوي الذي يُحمل إلى القبر.

يرى الباحث أنّ الشاعرة الفارعة بنت طريف، نجحت في إثارة مشاعر المتلقي، وجعلته يمارس التجربة الشعرية، فالمتلقي حاضر حضورًا بيّنًا في العملية الإبداعية، ويرجع هذا الأمر إلى أنّ المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع[1].

---

[1] انظر: عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص235.

● رابعًا: التضاد في موضوع العتاب والشكوى.

جرى هذا النوع من التضاد في موضوع العتاب والشكوى في شعر المرأة العباسية، فالشاعرة متى تحزن تعتب وتشكو بما يختلج في صدرها، فتوبّخالمخاطب وتؤنّبه؛ لعلّه يرجع عن فعلته أو يصبو لقولها.

ومنه قول نسيم جارية أحمد بن يوسف الكاتب عندما غضب عليها[1]:

سَـطَوتَ بِعِـزِّ المُلْـكِ فِـي نَفْـسِ خَاضِـعٍ وَلَـولَا خُضُـوعُ الـرِّقِّ مَـا كُنـتُ أَصـبِرُ

فَـإِنْ تَتَأَمَّـلْ مَـا فَعَلـتَ تَقُـمْ بِـهِ الـ مَعَـاذِيرُ أو تَظلِـمْ فَإِنَّـكَ تَقـدِرُ

تشكو الشاعرة من مولاها أنّه يعتدي عليها وهي خاضعة له، وما هذا الخضوع إلا بسبب الرّق التي هي فيه، ولولا هذا الرّق ما كانت تصبر على تجنّيه عليها، ومن ثمّ توبّخ الشاعرة مولاها بأن ينظر إلى أفعاله معها، فإذا تأملها وجد أنّه مخطئ، وإن لم يفعل فإنه يقدر على ظلمها متى شاء.

بان التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: سطوت بجيشك أو بجنودك على الأعداء) × (كسر أفق التوقع – بقولها: سطوت بعزّ الملك في نفس خاصع). وفي الصدد نفسه، نجد أن أفق توقع المتلقي في انتظار أن تقول الشاعرة مثًلا: سطوت بجيشك أو بجنودك على الأعداء، لكنّ الشاعرة كسرت أفق توقّع المتلقي بقولها: سطوت بعزّ المُلك في نفس خاضع.

ولتوضيح هذا، فإنّ السطو يكون بالاستيلاء والهجوم على الشيء، ولا يتحقق هذا الأمر في المعارك إلا في الجيش ضد الخصم، لذا كان أفق توقع المتلقي أن تقول سطوت بجيشك على الأعداء، ولكنّ الشاعرة قالت: سطوت بعزّ الملك في نفس خاضع، فالسطو لا يكون في النفس، وإنما يكون في الجيش.

بدا تضاد مراعاة الأفق وكسره في قول الحجناء بنت نصيب تشكو إلى المهدي فقرهم[2]:

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص101.

(2) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص39.

أَميـــــــرَ المُـــــــؤمنينَ أَلا تَرَانَـــــــا خَنَـــــافِسَ بَينَنَـــــا جُعَـــــلٌ كَبِيـــــرُ

أَميـــــــرَ المُـــــــؤمنينَ أَلا تَرَانَـــــــا فَقِيـــــــراتٍ وَوَالِـــــــدُنَا فَقِيـــــــرُ؟!

تشكو الشاعرة حالها وحال أهلها مما أصابهم من الفقر والعوز، فتقول مخاطبة الخليفة ألا ترى ما نحن فيه؟ وتشبه الشاعرة حالهم بالخنافس السوداء، والجُعل هو ذكر الخنفساء، وربّما يكون وجه الشبه بينهما هو في الرائحة الكريهة التي تصدر عن الخنفساء، والرائحة الكريهة التي تصدر عنهم دلالة على قلة النظافة والفقر، والجعل ربّما تقصد به والدها.

ظهر التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: ألا ترانا فقراء بحاجة المال) × (كسر أفق التوقع – بقولها: خنافس بيننا جُعل كبير). وفي ضوء ذلك، فإنّ أفق توقع المتلقي في انتظار أن تقول الشاعرة مثلًا: ألا ترانا فقراء بحاجة المال، لكنّ الشاعرة انزاحت عن المعنى السياقي، فكرت أفق توقع المتلقي بقولها: ألا ترانا خنافس بيننا جُعَل كبير.

إضافة إلى ذلك، فقد كسرت الشاعرة السياق الأسلوبي، وانزاحت عن المعنى المعجمي إلى معنى أكثر عمقًا وبلاغة؛ "وذلك لأنّ المبدع يحاول تلوين أسلوبه بحسب طبيعة مَن يوجّه إليهم هذا الأسلوب"[1].

ونجد تضاد مراعاة الأفق وكسره في قول عُليّة بنت المهدي في محبوبها رشأ الذي صحّفت اسمه إلى ريب[2]:

القَلـــــبُ مُشـــــتَاقٌ إِلَـــــى رَيْـــــبِ يَـــــا رَبُّ مَـــــا هَـــــذا مِـــــنَ العَيْـــــبِ

قَـــــد تَيَّمَـــــتْ قَلبِـــــي فَلَـــــم أَســـــتَطِعْ إِلّا البُكَـــــا يَـــــا عَـــــالِمَ الغَيْـــــبِ

خَبَّـــــأتُ فِـــــي شِـــــعرِي ذِكـــــرَ الّـــــذي أَرَدْتُـــــــهُ كَالحَـــــبِّ فِـــــي الجَيـــــبِ

تشكو الشاعرة عُليّة اشتياقها الشديد إلى محبوبها رشأ الذي صحّفت اسمه إلى ريب، وتقول إنّك قد ذهبتَ بعقلي من لوعة الحب، فلم أستطع إلا البكاء، وقد أخفيت اسمك في شعري، وصحّفته كالذي يخبئ الحَب في جيبه، وذلك خوفًا عليك من أن يمسّك أي مكروه.

---

(1) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص234.

(2) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص194.

وقع التضاد في البيت الثالث من المقطوعة السابقة، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: خبأت في جيبي) × (كسر أفق التوقع – بقولها: خبأت في شعري). إنّ الشاعرة قد انزاحت عن المعنى المألوف للفعل خبّأ، فأفق انتظار المتلقي كان يظنّ أن تقول مثلًا: خبّأت في جيبي الحَب، لكنّ الشاعرة كسرت أفق انتظاره، وذلك بقولها، خبّأت في شعري.

وفي نفس السياق، نجد أنّ الفعل خبّأ يكون في شيء مادي كالخزانة مثلًا، أو الجيب، لا في الشعر، وعليه، فإنّ "المبدع الفنان هو الذي يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لا يكتفي بأداء المعنى وحده بأوضح السبل، وإنّما يجب أن يكون هذا الوضوح في أجمل ثوب، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبّر عمّا يخالجه، فالأسلوب هو عناصر تتضافر لتخلق الجمال"[1].

نلمس مراعاة أفق التوقع وكسره في هذا الموضوع في قول فخر النساء شَهدَة بنت أحمد الدينوريّة[2]:

حَتّــامَ تُفــرِطُ فِــي الصَــبَابَةِ أَضــلُعِي وَتَلــحُّ مِــن عَبَرَاتِهــا أَجفَــانِي

وَإِذَا تَبَسّــمَ ثَغــرُ بَــرقٍ مُنجِــدٍ أَغــرَى دُمُــوعَ العَــينِ بــالهَمَلَانِ

تتساءل الشاعرة شاكية، وتقول: حتى متى أُكثر في حبّي؟ وأزيد من دموع عينيّ؟ وفي البيت الثاني تبيّن أن كل ما حولها يغريها في البكاء حتّى البرق في السماء.

تجلّى التضاد في البيت الثاني، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: وإذا تبسّم فلان) × (كسر أفق التوقع – بقولها: وإذا تبسم ثغر برق). إن المتلقي ينتظر أن تقول الشاعرة مثلًا: وإذا تبسّم زيد، أو أي اسم يتسق مع السياق الأسلوبي، لكنّها كسرت أفق توقع القارئ بأن أعطت اسمًا لا يستطيع أن يقوم بالفعل المذكور، فقالت: وإذا تبسّم ثغر برق.

ويمكن القول إنّ التضاد نتج عن مراعاة الأفق من لدن القارئ، وكسره من لدن الشاعرة، مما أثار دهشة القارئ في جمالية استعمالها للألفاظ، وانزياحها عن المألوف، فلا يمكن أن تكون صفة

---

(1) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص240.

(2) السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، مصدر سابق، ص56.

التبسّم للبرق، وإنّما للإنسان، ومن هذا المنطلق، نجد أنّ الشاعرة قامت بتشخيص البرق، وشبّهته بالإنسان الذي يتبسم.

ومن هذا اللون من التضاد في هذا الموضوع أنّ المتوكل قال لعلي بن الجهم قل بيتًا، وقل لفضل تجيزه، فقال[1]:

لَاذَ بِهَـــــا يَشـــــتَكِي إِليهَـــــا فَلَـــــمْ يَجِـــــدْ عِنـــــدَهَا مَـــــلَاذَا

فَأَطرقت، ثمّ قالت:

وَلَـــــم يَـــــزَلْ ضَـــــارِعًا إِلَيهَـــــا تَهْطـــــــــلُ أَجفَانُـــــــــهُ رَذَاذا

فَعَـــــاتَبُوهُ فـــــزادَ عِشـــــقًا فَمَـــــاتَ وَجـــــدًا فَكَـــــان مَـــــاذا؟

تقول الشاعرة إنّ هذا المُحبّ ظلّ يتضرّع لمحبوبته، وعيناه تفيضان بالدمع، وعندما عاتبه الناس على فعلته، زاد عشقًا لمحبوبته، ومن ثمّ مات من شدّة الحبّ.

حصل التضاد في البيت الأول، وكان بين (مراعاة أفق التوقع – أن تقول: يهطل المطر) × (كسر أفق التوقع – بقولها: تهطل أجفانه).فأفق توقّع الملتقي في حالة تأهب وانتظار أن تقول ما يوافق السياق، وهو أن تقول مثلًا: يهطل المطر بغزارة، لكنّ الشاعرة لها رأي آخر في وصفها وتشبيهها، فقد شبّهت الدمع الذي يسكبه هذا العاشق بالمطر الذي ينسكب بغزارة من السماء.

إنّ انكسار أفق توقع المتلقي بسبب انزياح الشاعرة عن السياق الأسلوبي أعطت للقارئ والنصّ جمالية واضحة، بواسطة المفارقة التي نتجت عنهما، فالفجوة الحاصلة بينهما أعطت القارئ المتعة واللذة، ولذلك أوصى (بوالو) الشعراء أن يجمعوا بين المتعة واللذة[2].

---

(1) السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص52.

(2) انظر: عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص256.

بناءً على ما تقدّم في هذا المبحث, يمكن القول إنّ الشاعرة العباسية أكثرت من توظيف الانزياح الاستبداليّ في شعرها كظاهرة أسلوبية, وأثارت لدى المتلقي الدهشة والمفارقة المتولّدة من مراعاة أفق التوقع من القارئ, وكسره من الشاعرة, ودرس الباحث هذه الظاهرة وفق الأغراض الشعريّة الأكثر بروزًا في شعرها, من مثل: الغزل, والمدح, والرثاء.

المبحث الثاني
تضاد تكرار الألفاظ (الكلمات المفاتيح) في نماذج من شعر الشاعرات العباسيّات

تُعد الكلمات المفاتيح ذات أهمية كبيرة في الدراسات الأسلوبية، حيث تهدي الباحث الأسلوبي إلى دواخل المبدع وخوافيه، فعندما يلاحظ الباحث تكرار ألفاظ أو معانٍ معينة عند مبدع ما، فإنّ ذلك يشير إلى اهتماماته وميوله، وإلى أمر ما يؤرّقه، ويستولي على تفكيره، فلا ينفكّ مشغولًا في هذا الأمر، يصول ويجول في هذه الألفاظ في نصوصه الأدبية؛ حتى يوصل ما يريده إلى القارئ أو المتلقي.

أمّا عن مفهوم الكلمات المفاتيح، فهي "الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النصّ، بشكل يفتح مغاليقه، ويبدّد غموضه"[1]، أو "هي تلك المواد المعجمية التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد"[2].

إنّ الكلمات المفاتيح تشكل إحدى أهم الأدوات الأسلوبية، إذ تستهدف مكامن الإبداع في النصّ، عبر الكشف عن كلمات السر في شبكة العلاقات الدلالية فيه، وما تحمل من قيم جمالية[3].

يمكن أن يكون التكرار مقصودًا، أو من عفو الخاطر، وهذا التكرار قد يحمل في طيّاته دلالات حيوية تفسّر النصّ بأكمله، وتفشي رغبات الكاتب الدفينة، بل قد يعمَد الكاتب إلى إخفاء أسراره المهمة بواسطة الكلمات المفاتيح، ولا يصل إلى هذه الأسرار إلّا مَن يستحقها، بعد جهد وعناء، وبعد التنقير في البنية العميقة لهذا التكرار، وربطه بنفسية الكاتب.

التكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة، تؤرّق الكاتب، ويكشف التكرار عن اهتمام المتكلم، وهو ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه[4]. فالكلمات

---

(1) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص193.

(2) المرجع نفسه، ص194.

(3) انظر: السيف، حمد بن عبد الله بن حمد، **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة القصيم، القصيم، السعودية، 2017م، ص26.

(4) انظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م، ص276.

المفاتيح تكون بمثابة مصابيح تهدي الباحث الأسلوبي إلى العوالم الداخلية للفنانيين، أو لافتات تشير إلى اتجاهاتهم، ومؤشّرًا إلى نوعية اهتمامات الشاعر[1].

يرى الباحث أنّ الكلمات المفاتيح تشكّل أداة تأويلية مهمة في النصّ الأدبي، لا سيّما إذا كان تكرار هذه الكلمات على مستوى العمل الكليّ للمبدع، فلا يقتصر التكرار على قصيدة واحدة – مثلًا– بل يكون هذا التكرار على المستوى العمل الإبداعي الكليّ للمبدع، حينها لا شكّ أنّها ذات أهمية بالغة في تفسير نفسية المبدع، والكشف عن الهدف الرئيس الذي يشغل باله.

التكرار إما أن يكون باللفظ أو بالمعنى، فليس شرطًا أن تتكرر اللفظة بعينها في النصّ الإبداعي، وإنّما يكفي أن تحمل شحنة دلالية ذات وشائج متينة مع كلمات أخرى في النصّ، أو في العمل الإبداعي الكليّ، لأداء وظيفة ما[2].

إنّ الكلمات المفاتيح إحدى طرق التحليل الأسلوبي، فيمكن دراسة مُؤلَّف بواسطة كلماته المفاتيح، ويمكن أن تدرس بالطريقة الإحصائية –كما تم في هذا المبحث من الفصل– فيميل أصحاب الاتجاه الأسلوبي الإحصائي إلى استقطاب الكلمات المفاتيح، عبر آليات المنهج الإحصائي الذي يقوم عليه، فيقومون بحصر معدلات التكرار لكثير من الملاحظ اللغوية؛ لجعل ارتفاع نسبة التواتر في الكلمة مؤشّرًا كافيًا على اعتبارها ضمن الكلمات المفاتيح[3].

ارتأى الباحث أن يرصد هذه الظاهرة عند بعض الشواعر العباسيّات، فاختار منهن: رابعة العدويّة، والفارعة بنت طريف، وعُليّة بنت المهدي,وعَريب المأمونية, وفضل جارية المتوكل, ويرجع اختياري لهؤلاء الشواعر إلى سببين: الأول: المكانة الكبيرة التي وصلت إليها كل واحدة منهن في نظم الشعر، والشهرة، والثاني: أنّهن أكثر الشواعر العباسيّات اللواتي لهن إنتاج شعري، مقارنة بغيرهن من الشواعر اللواتي يكاد بعضهن لا يصل إنتاجهن إلى ثلاثة أو أربعة أبيات، فكثرة الإنتاج الشعري لهن، أعطى الباحث حريّة في رصد هذه الظاهرة، على مستوى شعرهن بأكمله.

---

(1) انظر: قاسم، عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة النصر، 2001م، ص213.

(2) انظر: السيف، حمد بن عبد الله بن حمد، **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**، مرجع سابق، ص45.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص44.

وجد الباحث تضادًا بين تكرار الكلمات المفاتيح عند الشواعر العباسيّات، فوجود التضاد بين كلمات أو معانٍ تكررت في إنتاج الشاعرة الشعري، "يضع بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر، ويضيئها بحيث نطّلع عليها"[1]، وقد رُصِد تضاد تكرار الألفاظ أو دلالات الألفاظ عند كل من:

● أولًا: التضاد عند رابعة العدويّة.

هي الشاعرة الزاهدة المتصوفة رابعة بنت إسماعيل العدوية، أم الخير، مولاة آل عتيك، البصرية، صالحة مشهورة، وُلدت في البصرة، وتوفيت سنة 185هـ/800م، وتوفيت بالقدس، ودُفنت على رأس جبل يُسمى جبل الطور[2].

رصد الباحث تضاد تكرار الكلمات المفاتيح عند الشاعرة رابعة العدويّة، وكان التضاد عند الشاعرة بين: الرضا × الغضب، وجاءت موزعة على عدّة أبيات كما هو موضّح في الجدول أدناه:

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح	البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
فَـلَـيـتَـكَ تَـحـلُو والحَيَاةُ مَرِيـرَةٌ وَلَـيتكَ تَرضَـى والأَنَامُ غِضَـابُ[3]	الرضا ×	فَـلَـيـتَـكَ تَـحـلُو والحَيَاةُ مَرِيـرَةٌ وَلَيتَكَ تَرضَـى والأَنَامُ غِضَـابُ[4]	الغضب
لَـو كَـانَ حُبُّكَ صَـادِقًا لَأَطعْتُـهُ إِنّ الـمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيْعُ[5]	الرضا ×	تَعصِي الإلهُ وَأَنتَ تُظهِرُ حُبَّهُ هَذا لَعَمرِي فِي القِيَاسِ بَدِيعُ[6]	الغصب

---

(1) انظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص276.

(2) انظر: الحفيني، عبد المنعم، **العابدة الخاشعة رابعة العدويّة إمامة العاشقين والمحزونين**، ط2، دار الرشاد، القاهرة، 1996م، ص14.

(3) العدويّة، رابعة، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، مصدر سابق، ص73.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص79.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إِنْ أَمُتْ وَجْدًا وَمَا تَمّ رِضَا وَا عَنَائي فِي الوَرَى وَا شِقوَتِي[1]	الرضا ×	أَتَحرِقنُي فِي النَارِ يَا غَايَة المُنَى فَأَينَ رَجَائِي فِيْكَ أَينَ مَخَافَتِي؟[2]	الغضب
فَأَمَّا الّذي هُوَ حُبُّ الهَوَى فَشُغلِي بِذِكركَ عَمَّن سِوَاكَ[3]	الرضا ×	فَأَمَّا الّذي هُوَ حُبُّ الهَوَى فَشُغلِي بِذِكركَ عَمَّن سِوَاكَ[4]	الغصب
إِنْ تَكُنْ رَاضِيًا عَنِّي فَإِنّي يَا مُنَى القَلبِ قَدْ بَدَا إِسعَادِي[5]	الرضا ×	يَا حَبِيبَ القَلبِ مَالِي سِوَاكَ فَارحَمْ اليَومَ مُذنِبًا قَد أَتَاكَا[6]	الغضب

لا يتعجّب الدارس الأسلوبيّ من وجود تكرار التضاد عند رابعة في الكلمات المفاتيح بين الرضا والغضب! كيف لا؟! وهي العابدة الزاهدة شهيدة العشق الإلهي، وهي التي ترجو الجنة، وتخاف من النار؟ فنجد عند رابعة التضاد الواضح بين أمور تشغل بالها، وتصبو إلى تحقيق بعضها، وتجنّب بعضها الآخر، فنجد التضاد بين الرضا والغضب، وبين الوصل والهجر، وبين الحبّ والكره، فتصبو إلى تحقيق الرضا، والوصل، والحب المطلق، وتتجنّب الغضب، والهجر، والكره، كما لاحظنا في الأبيات السابقة.

بناءً على ما سبق، نجد عند الشاعرة رابعة تضاد تكرارٍ بين الكلمات المفاتيح، وقد استعملت اللفظ بعينه في مواضع، من مثل: الرضا، والغضب، وفي مواضع أخرى استعملت مسلتزمات هذه الألفاظ أو المعاني، من مثل: الطاعة، الذكر، العصيان، الحرق، الذنب، عدم الذكر.

فمثلًا، تكاد الطاعة والذكر، وجهًا من وجوه طلب الرضا، بل هي لازم من لوازمه[7]، فَمَن أحبّ ربّه أطاعه وذكره، وهذه رابعة تطلب رضا الله من خلال طاعته، وذكره، وشكره، قال تعالى:

---

(1) العدويّة، رابعة، **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**، ص75.

(2) المصدر نفسه، ص76.

(3) المصدر نفسه، ص81.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص77.

(6) المصدر نفسه، ص82.

(7) انظر: عودة، أمين يوسف، **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص83.

﴿وَأَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُواْ ٱلرَّسُولَ﴾ [المائدة: 92]، ويقول سبحانه: ﴿فَٱذۡكُرُونِيٓ أَذۡكُرۡكُمۡ وَٱشۡكُرُواْ لِي وَلَا تَكۡفُرُونِ﴾ [البقرة: 152].

إنّ تكرار هذه الكلمات عند الشاعرة رابعة، يؤكّدما يختلج في ذهن الشاعرة، فالكلمات المفاتيح تمدّ "القارئ بإضاءات مهمّة عن عوالم المبدع المستخفية، وإلى ذلك أشار ستيفن (أولمان) بأنها تعطي دلائل على نفسية الكاتب، ويدلل على ذلك بما نقله على لسان (بودلير), الذي يرى أنّنا بالكلمات المفاتيح نستشفّ روح شاعر ما، أو شاغله الأهم"[1].

ومن هنا، تكشف لنا الكلمات المفاتيح نفسية الشاعرة، وهمّها الأكبر، وشغلها الشاغل، وهو تحقيق رضا الله، والابتعاد عن غضبه وسخطه، فهي المتيّمة بالذات الإلهية، ولا ترجو سوى رضا الله ومحبّته، فترقد والناس نيام، وتصلي وتتعبد وتبكي خشية منه، ومحبّة له، وكل ذلك في سبيل تحقيق رضا الله سبحانه وتعالى.

● ثانيًا: التضاد عند الفارعة بنت طَريف.

هي الفارعة بنت طريف الشيبانية، وقيل ليلى، وقيل فاطمة، شاعرة فارسة أخت الفارس الخارجي الوليد بن طريف الشيباني، الذي لُقّب بالشاري، قُتل أخوها في حرب ضروس على يد يزيد بن مزيد الشيباني، سنة 179هـ/795م، وعندما علمت الفارعة بمقتل أخيها، لبست لباس الحرب، وهاجمت جيش يزيد، فطاردوها حتى ذهبت، فرثتْ أخاها بقصائد جميلة بديعة، لم يصلنا منها سوى قصيدتين، وشُبّهت بالخنساء في مراثيها لأخيها الوليد، توفيت سنة 200هـ/815م[2].

رصد الباحث تضاد تكرار الكلمات المفاتيح عند الشاعرة الفارعة بنت طريف، في أشهر قصيدة لها، وهي (بِتَلِّ نُباثًا رَسمُ قَبْرٍ كَأَنَّهُ...) فوجد أنها بين: الموت × الحياة، القضية التي لا يبرأ الإنسان من التفكير فيها، وجاءت موزعة على عدّة أبيات، كما هو موضح بالجدول أدناه:

---

(1) السيف، حمد بن عبد الله بن حمد، **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**، مرجع سابق، ص32.

(2) انظر: الشّكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص461 وما بعدها.

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح	البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
فَـقَـدنَـاهُ فِـقَـدانَ الـرَّبِـيـعِ فَـلَيتَـنَـا فَـدَيـنَـاهُ مِـن دَهـمَـائِـنَا بِأُلُـوفِ[1]	الموت ×	فَـقَـدنَـاهُ فِـقَـدانَ الـرَّبِـيـعِ فَـلَيتَـنَـا فَدَيـنَـاهُ مِـن دَهـمَـائِـنَا بِأُلُـوفِ[2]	الحياة
حَليفُ النَّدَى إنْ عَاشَ يَرضَى بِهِ النَّدَى وَإِنْ مَاتَ لَا يَرضَى النَّدَى بِحَليفِ[3]	الموت ×	حَليفُ النَّدَى إنْ عَاشَ يَرضَى بِهِ النَّدَى وَإِنْ مَاتَلَا يَرضى النَّدَى بِحَليفِ[4]	الحياة
وَمَا زَالَ حَتّى أَزهَقَ الموتُ نفسَـه شَجًّا لِعَدوٍّ أَو لَجًّا لِضَعِيـــفِ[5]	الموت ×	فَيَا شَجَرَ الخَابُورِ مَالَكَ مُورِقًـــا كَأَنّكَ لَم تَجزَعْ عَلَى ابنِ طَرِيفِ[6]	الحياة

سيطرت الكلمة المفتاح (الموت) في القصيدة، أكثر من سيطرة الكلمة المفتاح (الحياة)، وكانت كما هو موضّح في الجدول أدناه:

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
فَـــلَا تَـجْـزَعَـا يَـا ابـنَيّ طَـرِيفٍ فَـإِنَّـنِـــي أَرَى الـمَـــوتَ وَقـــعَـــاً بِـكُـلِّ شَـرِيـفِ[7]	الموت
بَـكَـتْ تَـغـلِـبُ الـغَـلـبَـاءُ يَـومَ وَفَـــاتِـه وَأُبـــرِزَ مِـنـهَـا كُـــلُّ ذَاتِ نَـصِـيـــفِ[8]	الموت

(1) كحالة، عمر رضا، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**، ج4، مرجع سابق، ص320.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(8) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وَلِلـــبَـــدرِ مِـــنْ فَـوقِ الكَـواكِـبِ إذْ هَـوَى ولِلـــشَّـــمـــسِ هَـمَّـتْ بَـعـدَه بِـكُـسُـوفِ[1]	الموت
وَلِـــلـــيـثِ فَـــوقَ الـنَّعشِ إذ يَـحْـمِـلُـونَـــهُ إلَـــى حُـــفـــرَةٍ مَـــلـــحُـــودَةٍ وَسُـــقُـــوفِ[2]	الموت

إنّ المتأمل في قصيدة الفارعة السابقة – وهي أشهر قصيدة لها – يجد أنّها كررّتْ ذكر الموت سبع مرات، والحياة ثلاث مرات في قصيدة واحدة لا تعدو خمسة وعشرين بيتًا، وإذا ما قسنا هذه التكرارات بعدد أبيات القصيدة نجد أنَّ عدد التكرارات عالٍ.

نلاحظ أنّ الأخت المكلومة على فقدان أخيها، سيطر على قصيدتها وعلى مشاعرها ذكر الموت أكثر من الحياة، فمرة استعملت ذكر الموت، ومرة الوفاة، ومرة من لوازم اللفظ أو معناه، من مثل: هوى، النعش، حفرة ملحودة. أما ذكر الحياة فاستعملت لوازم أو معاني هذا اللفظ، من مثل: عاش، فديناه، مورقًا.

من شأن هذا التكرار أنّ يؤكّد ما تريده الشاعرة، من التعبير عن شدة حزنها، ونفسها الحرّى، وكأنها ثكلى فقدت ولدًا من أولادها، فالتضاد الناتج عن ذكر الحياة والموت يبيّن لنا مدى معاناتها، فهي رأت أخاها قد مات، وحملوه فوق النعش إلى قبره، وهي مؤمنة أنّ الموت سيأتي على الجميع، لكنَّها تتمنى أيضًا لو أنه بينهم لم يمت! وتتمنى لو أنّه فُدِي بألوف من ساداتهم؛ لكي يبقى هو على قيد الحياة، لكن هيهات لِمَا تريد! فهول فجيعة الفارعة بأخيها الوليد جعلتها تنفث زفراتها في القصيدة، فتكرار ذكر الحياة والموت يدلنا على حجم مصابها الجلل.

إنّ تكرار الكلمات المفاتيح "في عمل أدبي معيّن، أو لدى مُؤلِّف معيَّن، يَعنى أنّها ذات أهميّة خاصّة بالنسبة إليه، ومَن ثمّ فإنّها تشكّل أدوات فاعلة للقارئ، تمكّنه من النفاذ في النصوص بفهم أكثر دقة، وبمعرفة أكثر انضباطًا وإحكامًا وعمقًا، إضافة إلى دورها البارز في سَبر أغوار المُؤلِّف، والكشف عن مكنونات نفسه، ورغباته الخفية"[3].

---

(1) كحالة، عمر رضا، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**، ج4، مرجع سابق، ص320.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أبو العدوس، يوسف مسلم، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص194.

في نهاية القصيدة الحزينة الجزلة البارعة تمضي الفارعة مصورةً صنوفًا من الحزن، مولّدةً أنواعًا من الجزع على الوليد، وما أصاب قومه فيه من رزء، فقد كان يشتمل على صفات من البطولة والحمد، لا تكاد تجتمع في أحد من بني قومه.

● ثالثاً: التضاد عند عُليّة بنت المهدي.

هي الأميرة الشاعرة عُلَيَّة – بضمّ العين، وفتح اللام، وتشديد الياء المفتوحة – بنت الخليفة المهدي ولدت عام 160هـ/777م، في مدينة السلام، أي بعد تسلّم أبيها المهدي الخلافة بسنتين، وهذا ما هيّأ لها أن تنشأ في عزّ والدها الذي توفرت له كل أسباب العظمة والجاه، والمجد والسؤدد، وقد تزوجت من أمير عباسي هاشمي، وهو موسى بن عيسى بن عبد المطلب، توفيت عام 210هـ/ 820م[1].

رصد الباحث تضاد تكرار الكلمات المفاتيح عند الشاعرة عُليّة بنت المهدي، وكان التضاد عند الشاعرة بين همين كبيرين يؤرّقان تفكيرها، وهما: الوصل× الهجر، كما هو موضَّح بالجدول أدناه:

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح	البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
إنْ يُمسِ حَبْلُكَ بَعد طولِ تَواصُلِ خَلَقًا وأَصبَحَ بيتُكُم مهَجُورًا[2]	الوصل ×	يَحمِلُني الحُبُّ عَلَى مَركِبٍ مِنْ هَجْرِكُم يَا أَمَلِي صَعبِ[3]	الهجر
إذَا كُنتَ لا يُسْليكَ عَمَّن تُحِبُّهُ تَناءٍ وَلَا يَشفيكَ طُولُ تَلاقِي[4]	الوصل ×	فَمَا أَنتَ إلَّا مُستَعِيرٌ حُشاشَةً لِمُهجَةِ نَفْسٍ آذَنَتْ بِفِراق[5]	الهجر

(1) انظر: بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص41، 42، 51، 54.

(2) المصدر نفسه، ص211.

(3) المصدر نفسه، ص190.

(4) المصدر نفسه، ص216.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لَيْتَ شِعري مَتَى يكونُ التَّلاقِي قَدْ بَرَانِي وَسَلَّ جِسمِي اشْتيَاقِي[1]	الوصل ×	صَرَمَتْ أَسماءُ حَبلِي فَانصَرَمْ ظَلَمَتْنَا كُلُّ مَن شَاءَ ظَلَمْ[2]	الهجر
وَبَدَأتِنِي بالوَصلِ ثُمْ مَ قَطَعْتِ وَصْلِي ظَالِمَهْ[3]	الوصل ×	وَبَدَأتِنِي بالوَصلِثُمَّ قَطَعْتِ وَصْلِي ظَالِمَهْ[4]	الهجر
يَا قَاطِعي اليومَ لِمَنْ نَوَيْتَ بَعدِي أنْ تَصِلْ[5]	الوصل ×	يَا قَاطِعي اليومَ لِمَنْ نَوَيْتَ بَعدِي أنْ تَصِلْ[6]	الهجر
شَغَلتُ اشتِغَالِي وَنَفْسِي بِكُم وَأَمسَيتُ صَبّاً إلى قُربِكُم[7]	الوصل ×	خُنتِ المَواثِيقَ أَم لَقَيتِ حَوَاسِدًا يَهوَينَ هَجْرِي أَم مَلَلْتِ جَوَابِي[8]	الهجر
لَقَد قَطَعَ اليَأسُ حَبْلَ الرَّجَا فَمَا فِي وِصَالِكَ لِي مَطْمَعُ[9]	الوصل ×	بُليتُ منكَ بِطُولِ الهَجْرِ والغَضَبِ واليومَ أوَّلُ يَومٍ فِي رَجَبِ[10]	الهجر
إلّا الخُلودَ وَذَاكَ قُربُكَ سَيِّدِي لا زَالَ قُرْبُكَ والبَقاءُ طَويلَا[11]	الوصل ×	أَشكُو انفِرادِي بِالهُمومِ وَوَحشَتِي لِفِرَاقِكُم وَصَبَابَتِي وَحَنِينِي[12]	الهجر

(1) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص217.

(2) المصدر نفسه، ص228.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص222.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المصدر نفسه، ص228.

(8) المصدر نفسه، ص191.

(9) المصدر نفسه، ص214.

(10) المصدر نفسه، ص193.

(11) المصدر نفسه، ص224.

(12) المصدر نفسه، ص232.

ظِـلٌّ وَلَـكِـنِّـي حُـرِمــتُ نَـعِـمَـــهُ وَوِصَـالَـــهُ إنْ لَـم يُـغِـثْـنِـي اللّهُ[1]	الوصل ×	يَـا رَبِّ إنّـي قَـدْ حَـرِضْـتُ بِـهَـجرِهـا فَـإلِـيـكَ أَشكـو ذَاكَ يَـا رَبَّـاهُ[2]	الهجر
تَـغِـيبُ فَـأَخـلُـو بِـالـهُـمومِ وَنَلتَقِي خِـــلَاســـًا فَـتَـرمِـيـنِي لِـذَلِكَ أَعيُنُ[3]	الوصل ×	تَـغِـيبُ فَـأَخـلُـو بِـالـهُـمومِ وَنَلتَقِي خِـــلَاســـًا فَـتَـرمِـيـنِي لِـذَلِكَ أَعيُنُ[4]	الهجر

من البَدَهي أنّ كل نصّ عالٍ له عاطفة قويّة جيّاشة، رَمِضتْ نفس المبدع، واستدرّت منه القول[5]، وعليه، نجد عند الشاعرة عُليّة أمرين قويين يشغلان تفكيرها، ويسيطران على معظم أبياتها، ألَا وهما الوصل والهجر، فاستخدمت الشاعرة في الوصل ألفاظًا ومَعَانيَ مختلفة لكن دلالتهما واحدة من مثل: الوصل، والقرب، واللقاء، واستخدمت في الهجر أيضًا ألفاظًا ومعانيَ مختلفة، ودلالتهما واحدة، من مثل: الهجر، الفراق، الصَرم، القطع، الغياب.

ولا شكّ أنّ هذين الأمرين بينهما حالة ضديّة، فالوصل ضد الهجر، فتظهر جمالية هذين الأمرين في اجتماعهما، وتكرارهما، وسيطرتهما على جُل أبيات الشاعرة، وعليه، فإنّ تكرار هذه الألفاظ في قصائد الشاعرة ليس عبثًا، وإنما يدلّ المتلقي على أنّ هذين الأمرين يشغلان بالها إلى حد كبير، فقد سيطر هذان الأمران المتضادان على إنتاج الشاعرة وإبداعها.

ويمكن القول بواسطة الأبيات السابقة، إنّ الشاعرة مرهفة الحس، يفيض قلبها بالحب والحنان، لا تقوى على مفارقة مَن تحب، سواء كان حبيبًا، أو أخًا، أو صديقًا، فمرّة تذكر الشاعرة معاناتها من الهجر الذي تقاسيه منهم، ومرّة تذكر الوصل الذي يُبرئ سقمها.

إنّ تكرار الألفاظ، أقصد الكلمات المفاتيح التي سيطرت على أبيات عُليّة، جعلت الباحث يَتعرف إلى نفسية الشاعرة، وذلك بالحكم عليها بأنها ذات حس مرهف، لينة الطباع، وربّما ترضيها كلمة ممّن تحبه، كما أنها تكنّ له الاهتمام والود، فبفضل ما عاشت به الأميرة الشاعرة عُليّة في

---

(1) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص237.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص233.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) انظر: الحراحشة، أحمد، **معلقات العرب في ضوء المنهج العقلي التأويلي**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2019م، ص17.

كنف أبيها وأخيها في بلاط الخلافة "أصبحت شابة رقيقة الحواشي، لطيفة الشمائل، حلوة الحديث، مالكة أسرار اللغة، أديبة شاعرة مُلهمة، تنظم الشعر الجيد، وتصوغ فيه الألحان الحسنة"[1].

وتجدر الإشارة إلى أنه بواسطة الكلمات المفاتيح، "يقوم المتلقي بفتح النصّ، والدخول إلى أعماقه، واكتشاف أهم مكنوناته، فالنصّ يشبه الخزنة الكبيرة، ومحتوياتها هي دلالات النصّ، كذلك الكلمات المفاتيح تمنح المتلقي الوصول إلى العمق الدلالي المُستغلق، وتكشف له خطوطه الرئيسية بلا خوض في الملامح والتفاصيل الجزئية"[2].

كان شعر عُليّة في جُلّه عن الغزل، تغنّيه لتحكي حكاية قلب ذاق حلاوة اللقاء، ومرارة الصدّ والهجران، لذا كانت الكلمات المفاتيح في شعرها بين الوصل × الهجر، فلا غَرْو أن تكون اللغة التي استعملتها منسجمة مع حالاتها الوجدانية لتحكي نوازع هذه النفس المعذّبة، ولتصوّر الانفعالات التي تتأرجح بين الشوق والهيام من جهة، وبين التألم للصد والجوى والسهاد، وذكر أيام البعاد من جهة ثانية، لذا جاءت ألفاظها عذبة رقيقة ومعبّرة، ترضي تموّجات مشاعرها، كما جاءت معانيها سهلة وبسيطة نابعة من قلب منفعلٍ مضطرب، ومن نفس حيرى معذّبة[3].

● رابعًا: التضاد عند عَريب المأمونية.

هي عَرِيب – بفتح العين، وكسر الرّاء – بنت جعفر البرمكي، جارية الخليفة المأمون، اشتراها الأمين بعد نكبة البرامكة ثم المأمون، ولدت سنة 181هـ/797م، كانت شاعرة مجيدة، ومُغنيّة مُحسنة، كانت أحسن الناس وجهًا، وأدبًا، وشعرًا، وغناءً، وضربًا، ولعبًا بالشطرنج، كانت شاعرة مطبوعة يعشقها الخليفة المأمون، توفيت سنة 230هـ/844م[4].

عانت الشاعرة في صغرها من طفولة خشنة، إذ إنها بيعت بعد نكبة البرامكة وهي صغيرة، فأحسّت بشظف العيش، ولكن بفضل ذكائها، وفطنتها، استطاعت أن تبلغ مبلغًا عظيمًا في القصر العباسي، بدءًا بالأمين فالمأمون فالمعتصم.

---

(1) بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص64.

(2) السيف، حمد بن عبد الله بن حمد، **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**، مرجع سابق، ص31.

(3) انظر: بنت المهدي، عُليّة، **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**، مصدر سابق، ص179.

(4) انظر: الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص135. وانظر: السيوطي، جلال الدين، **المستظرف من أخبار الجواري**، مصدر سابق، ص38.

رصد الباحث تضاد تكرار الكلمات المفاتيح عند الشاعرة عَريب المأمونية، وكان التضاد عند الشاعرة بين: السقم × المعافاة، وجاءت موزعة على عدّة أبيات، كما هو موضّح بالجدول أدناه:

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح	البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
شُكرًا لِأَنْـعُمِ مَن عَـافَـــاكَ مِنْ سَقَـمِ دُمـتَ المُعَافَـى مِــنَ الآلام والسَّقَمِ[1]	السقم ×	شُكرًا لِأَنْـعُمِ مَن عَافَاكَ مِنْ سَـقَـمِ دُمـتَ المُعَافَى مِنَ الآلام والسَّـقَمِ[2]	المعافاة
أَتـونِـي فَـقَـالُـوا: بِـالخَـلِيفَـةِ عِـلَّـةٌ فَقُلتُ وَنَارُ الشَّوقِ تَقدَحُ فِي صَـدري[3]	السقم ×	فَـلَمَّـا استَبَـانَ النّـاسُ مِنـكَ إِفَاقَـةً أَقَـامُـوا وَكَانوا كالنِّيَامِ عَلَى الجَمرِ[4]	المعافاة
سَـلَامَـتُـه لـلـــــدِّيـنِ عِـزٌّ وَقُـــوَّةٌ وَعِـلَّـتُـهُ لـلـدِّيـنِ قَـاصِمَةُ الظَّـهـرِ[5]	السقم ×	سَـلَامَـتُـه لـلـــدِّيـنِ عِـزٌّ وَقُـــوَّةٌ وَعِـلَّتُـهُ لـلـدِّيـنِ قَـاصِمَةُ الظَّـهـرِ[6]	المعافاة
مَـرِضـتَفَأَمـرَضـتَ البَـرِيَّـةَ كُـلَّـهـا وَأَظـلَمَتِ الأَبصَـارُ مِـنْ شِدَّة الذُّعرِ[7]	السقم ×	حَمدنَا الّـذي عَـافَـى الخَلِيفَةَ جَعفَرًا عَلَى رَغمِ أَشيَاعِ الضَّلالَةِ والكُفرِ[8]	المعافاة
لَـولَاكَ لَـم أَتَـأَلَـمْ عِـلَّـةً أَبَـــــدًا لَـكِـنْ عَـلَـى كَبِـدِي أَسرَفتَ فَاحتَرَقَا[9]	السقم ×	سَـلَامَـةُ دُنيَانَـا سَـلَامَـةُ جَـعـــفَـرٍ فَدَامَ مُعَافَىً سَالِمًا آخِـرَ الدَّهرِ[10]	المعافاة

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص139.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص140.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(8) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(9) المصدر نفسه، ص142.

(10) المصدر نفسه، ص140.

فَـمَـا كَـانَ إِلَّا مِـثْـلَ بَـدرٍ أَصَـابَـهُ كُسُوفٌ قَليلٌ ثُمَّ جَلَّى عَنِ البَدرِ[1]	السقم ×	أَبـقَـاهُ فِـي عِـزٍّ وَعَـافِـيَـةٍ رَبُّ الـعُـلَا مَـا شَـاءَ أَنْ يَبْـقَـى[2]	المعافاة
أَلَا لَـيـتَ بِـي حُـمَّـى الـخَـلِيفَةِ جَعفَرٍ فَكَانَت بِيَ الحُمَّى وكَانَ لَه أَجرِي[3]	السقم ×	إِذَا سَـلِـمَ الإِمَـامُ فَكُـلُّ نَـفْـسٍ فِدَاءُ الـمُستَعِينِ مِنَ الزَّمَـانِ[4]	المعافاة

يجد الدارس لشعر عَريب أنّ جُلّه في مدح الخلفاء، فاستطاعتِ الشاعرة التقرّب إليهم بمدائحها، فمدحت المأمون، والمتوكل، والمستعين، والمعتمد، ويجد أنّ أكثر مديحها لهم في حالَيْ سقمهم ومعافاتهم، فاستعملت الشاعرة للسقم اللفظ بعينه، من مثل: السقم، أو مرادفه، من مثل: العلة، أو بشيء من لوزامه، من مثل: المرض، الحُمّى، الكسوف، واستعملت الشاعرة اللفظ الذي يتضاد مع اللفظ الأول، إمّا اللفظ بعينه، من مثل: المعافاة، العافية، أو مرادفه، من مثل: السلامة، أو بشيء من لوزامه، من مثل: الإفاقة.

إذن، جاء في شعر عَريب تضاد تكرار لفظين سيطرا على كثير من أبياتها، فأصبح لهما ثقل تكراري توزيعي في معظم شعرها، ويمكن أن نُرجع أمر اهتمامها بهذين اللفظين، أنّها عاشت طفولة بائسة في طفولتها، وأضر بها بؤس الحياة، ومرارة الحرمان، ومن ثمّ يُسّير لها أن تنتقل إلى قصر الخلافة، حيث رغد العيش وترفه، فأحسّت الشاعرة بفارق الحياتين التي عاشتهما.

فعندما يصاب أحد الخلفاء التي تهنأ بنعيمهم بسقم، تخاف عليه منه، وتتمنى له الشفاء العاجل وطول العمر؛ لكي تبقى تعيش في كَنْفهم ونعيمهم، فهم سببٌ في إنقاذها من حياتها الأولى البائسة، ونقلها إلى دَعَة عيشها ونعيمها.

فمثلًا تقول في مدحها للخليفة المتوكل[5]:

بِجَعفَـــرٍ زَادَنِـــي الـــرَّحمَنُ إِيمَانَـــا جَـــزَاهُ ذُو العَـــرشِ بالإِحسَـــانِ إِحسَـــانَا

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص140.

(2) المصدر نفسه، ص146.

(3) المصدر نفسه، ص140.

(4) المصدر نفسه، ص147.

(5) المصدر نفسه، ص144.

وَزَادَ فِـــي عُمـــرِهِ طُـــولًا وَمَنزِلَـــةً فِيـــهِ وَأَعـــلَا لَـــهُ فِـــي الأَرضِ سُـــلطَانَا

وتقول في مدح الخليفة المستعين[1]:

بِالمُســـتَعِينِ إِمَـــامِ أُمَّـــةِ أَحمَـــدٍ عَـــمَّ الإِلَـــهُ سَـــوابِغَ النَّعمـــاءِ

اللَّهُ مَـــنَّ عَلَـــى الأَنَـــامِ بِمُلكِـــهِ لَـــولَاهُ كَـــانوا فِـــي دُجَـــىً عَشـــواءِ

تُعدّ الكلمات المفاتيح "مَعبرًا أسلوبيًا يعكس ذاتية المبدع، ويرفع سقف انتظار المتلقي، ويكشف حركة الإبداع الداخليّة للنّص ذاته"[2].

بناءً على تكرار الكلمات المفاتيح السابقة عند الشواعر العباسيّات، يتّضح لنا أنّها "تشكّل أداة كاشفة من أدوات القراءة التفسيرية والتأويل، وتفصح عن الدافع الأسمى، والغرض الدفين لمبدع العمل، وتُبرز القوة المنظمة للأثر الأدبي، وتضع القارئ أمام مداخل اللغة الإبداعية، ومظاهر تميّزها"[3].

إنّ أسلوب التكرار من الأساليب الجمالية التعبيرية التي تقوي المعاني، وتعمّق الدلالات، فترفع من قيمة النصوص الفنيّة لِمَا تضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، والتكرار يجعل النصّ يحمل دلالات جديدة عبر التراكم الفنيّ للحرف والكلمة والجملة، وبواسطة هذا التراكم الكميّ، يلفت نظر المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر[4].

يمكن القول إنّ الشاعرة العباسية استخدمت أسلوب تكرار الكلمات المفاتيح بين اللفظ وضدّه، أو بين اللفظ وشيء من لوازمه أو معناه، وتعزى سيطرة هذه الألفاظ المتضادة – كما وضّح الباحث سابقًا – إلى الحالة النفسية أو الوجدانية التي تمرّ بها الشاعرة، لذا جاء في شعرها ثقل تكراري لهذه الألفاظ يُبرز غاية دلالية أرادتها الشاعرة.

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص146.

(2) السيف، حمد بن عبد الله بن حمد، **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**، مرجع سابق، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص33.

(4) انظر: عربي، أميرة، **جماليات التكرار في ديوان رجل بربطتي عنق لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014م، ص5.

● خامسًا : التضاد عند فضل جارية المتوكل.

هي فضل جارية الخليفة المتوكل، مولّدة من مولّدات البصرة، وبها نشأت، وكان مولدها في اليمامة، اشتراها محمد بن الفرج الرُّجَخي، وأهداها إلى المتوكل، وكانت سمراء، حَسَنة الوجه، والقد والجسم، حلوة أديبة فصيحة، سريعة الهاجس، مطبوعة في قول الشعر، متقدمة على سائر نساء زمانها فيه، توفيت سنة 257هـ/870م، وقيل 260هـ/873 م[1].

رصد الباحث تضاد تكرار الكلمات المفاتيح عند الشاعرة فضل، فوجد أنّها بين أمرين يشغلان بالها، وهما: الوصل × الهجر، وما أكثر ما يُشغل هذان الأمران بالَ المحبين! فبالوصل تحيا روح الشاعرة، وبالهجر لا يهنأ لها بال، ولا يقرّ لها قرارٌ، فهي العاشقة المولّهة، والمحبّة التي تعاني ألم الفراق، وجاء التضاد بين الكلمات المفاتيح موزّعًا على عدّة أبيات من شعرها، كما هو موضح في الجدول أدناه:

البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح	البيت	الكلمة/ المعنى المفتاح
فَـارَقْـتِـنِـي بَـعـدَ الـدُّنـوّ (م) وِ فَصُـرتِ عِـنـدِي كَـالحُـلُـمْ[2]	الوصل ×	فَـارَقْـتِـنِـي بَـعـدَ الـدُّنـوّ (م) وِ فَصُـرتِ عِـنـدِي كَـالـحُـلُـمْ[3]	الهجر
مَـا كَـانَ ضَـرَّكِ لَـو وَصَـلْـتِ فَخَـفَّ عَنْ قَلبِي الأَلَـمْ[4]	الوصل ×	فَـلَـو أَنَّ نَـفْـسِـي فَـارَقَـتْ جِـسْـمِـي لِـفَـقْـدِكِ لَـم تُـلَـمْ[5]	الهجر
بِـرِسَـالَـةٍ تُـهْـدِيـنَـهَـا أَو زَوْرَةٍ تَـحْـتَ الـظُّـلَـمْ[6]	الوصل ×	عَـلَـمَ الـجَـمَـالِ تَـرَكْـتِـنِـي فِـي الـحُـبِّ أَشـهُـرَ مَـنْ عَلَمْ[7]	الهجر

(1) انظر: الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص59- 60.

(2) المصدر نفسه، ص63.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الصَّبرُ يَنْقُصُ والسِّقَامُ يَزِيدُ والدَّارُ دَانِيَةٌ وَأَنْتَ بَعِيدُ[1]	الوصل ×	الصَّبرُ يَنْقُصُ والسِّقَامُ يَزِيدُ والدَّارُ دَانِيَةٌ وَأَنْتَ بَعِيدُ[2]	الهجر
نَفْسِي فِدَاؤكَ طَالَ العَهدُ وَاتَّصَلَتْ مِنْكَ المَوَاعِيْدُ واللِّيَانُ والخَلَفُ[3]	الوصل ×	نَفْسِي فِدَاؤكَ طَالَ العَهدُوَاتَّصَلَتْ مِنْكَ المَوَاعِيْدُ واللِّيَانُ والخَلَفُ[4]	الهجر
مَخَافَةَ أَنْ يُغرِي بِنَا قَولُ كَاشِحٍ عَدوًّا فَيَسعَى بالوَصلِ إلى الصَدِّ[5]	الوصل ×	مَخَافَةَ أَنْ يُغرِي بِنَا قَولُ كَاشِحٍ عَدوًّا فَيَسعَى بالوَصلِ إلى الصَدِّ[6]	الهجر
صِلَةُ المُحِبِّ حَبِيْبُه اللّهُ يَعْلَمُه كَرَمْ[7]	الوصل ×	لِمَنْ أَنتَ مِنْهُ فِي الفُؤادِ مُصَوِّرٌ وَفِي العَينِ نُصْبَ العَينِ حِينَ تَغِيبُ[8]	الهجر

لا غَرو مِن خوف الشواعر الإماء على هجر محبوبهن لهن، خاصة إذا كان هذا المحبوب من أهل الجاه والسلطان، فهو أمر يؤرّق بالهن، ويشغل تفكيرهن، فنجد كثرة تكرار ذكر الوصل والهجر لدى الشاعرة فضل، فالتضاد بين هذين المصطلحين وتكراره، يشير إلى اضطراب في نفس الشاعرة، فهي ترجو وصل محبّها، وفي نفس الوقت تخشى هجره، "فأسلوب التكرار لا يمكن فهمه إلّا من خلال دراسته داخل النص الذي ورد فيه، فكلّ تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق"[9].

نلاحظ تكرار الشاعرة في الأبيات السابقة لذكر الوصل، فتارةً تذكر اللفظ بعينه، من مثل: الوصل، وتارة أخرى تذكر لوازمه أو معناه، من مثل: الدنو، والزيارة، والاتصال، وتذكر الشاعرة اللفظ المضاد لهذا اللفظ، وهو الهجر؛ لتبيّن لنا أهمية الوصل بالنسبة إليها، فمرة تذكر اللفظ بعينه،

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، **الإماء الشواعر**، مصدر سابق، ص64.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص72.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص77.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المصدر نفسه، ص63.

(8) المصدر نفسه، ص65.

(9) العثيم، صالح بن عبد الله بن إبراهيم، **شعر إبراهيم مفتاح: دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القصيم، القصيم، السعودية، 2018م.

من مثل: الفراق، ومرة تذكر لوازمه أو معناه، من مثل: الفقد، والترك، والبعد، والصدّ، والغياب، وإطالة العهد.

لعلّ تكرار تضاد الكلمات المفاتيح في إنتاج الشاعرة الشعري، يبيّن لنا مدى سيطرة هذا الأمر على نفسها، فهو يستولي على تفكيرها، فاللفظ الأول – وهو الوصل – يبثّ في نفسها الطاقة الإيجابية، فالروح بحاجة إلى وصل مَن تحب، واللفظ الآخر – وهو الهجر – يبثّ في نفسها الطاقة السلبية كما يظهر في الأبيات السابقة، "فكلما استطاعتِ اللغة أن تحدث نوعًا من التشابك والثراء، أصبح هذا إضافة جمالية للنص، عبر ما يمنحه المبدع لها من لمسات إبداعية تجعلها زخمًا دلاليًا"[1].

يُعدّ التكرار أحد أبرز الظواهر اللغوية البلاغية الأسلوبية التي امتاز بها الشعر العربيّ قديمًا وحديثًا، فهو يتضمن إمكانات تعبيرية بها يغنى المعنى، إذ يتّسع، فيكتسب دلالات كثيرة، كما أنّ فيه جماليات فنيّة ينفرد بها عن كثير من الظواهر الأسلوبية[2].

إذن، يمكن القول إنّ فضل الشاعرة سيطر على إنتاجها الشعري تكرارُ لفظَيْ الوصل والهجر، وكان له ثقل توزيعي في أبياتها، وربّما يرجع ذلك إلى كونها جارية، يهمها التقرّب إلى أهل الجاه والسلطان أكثر من غيرها من الشواعر الحرائر.

---

(1) فارسي، محمد الأمين، **التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية (شعرية أبي تمّام نموذجًا)**، مرجع سابق، ص426.

(2) انظر: العطروز، عاصم زاهي مفلح، **مِن الواجهة الأسلوبية في شعر أبي العلاء المعري التكرار والتشخيص نموذجًا**، مجلة أدبيات، مجلد3، ع1، الجامعة الإسلامية، أمريكا، 2021م، ص133.

الخاتمة

الحمد لله على حُسن الختام, والشكر له على التمام, والصلاة والسلام على نبيّنا محمد خير الأنام, وبعد:

ففي ضوء ما تقدم, وبعد البحث والتحليل بقدر المُكنة، تمّت مناقشة ظاهرة التضاد عند الشواعر العباسيّات من نواحٍ عدّة، أظهرت لنا إجادةً وتمكّنًا لديهن في استثمار الظواهر اللغوية في سبيل تعميق المعنى الذي يردن إيصاله إلى المتلقّي؛ فكانت ظاهرة التضاد التي عمد الباحث إلى اختيارها بيّنة, ويمكن ملاحظة تكرارها في شعر الشواعر العباسيّات؛ لذا كانت ظاهرة تستحقّ البحث والتقصّي.

ويرى الباحث أن يوضح النتائج التي توصلت إليها الدراسة على شكل نقاط؛ إذ إنها تفصّل الموضوع بشكل أكثر دقة ورتابة, وهي:

- نظمتِ الشاعرة العباسية شعرها في جميع الأغراض الشعرية المعروفة في ذلك العصر, وشاركتِ الرجل في كل هذه الأغراض, من مثل: الغزل, والمدح, والرثاء, والهجاء, والعتاب والشكوى, وغيرها.
- أخذ الشعر عند الشاعرة العباسية – من ناحية العدد – أربعة أشكال: الأول البيت اليتيم، وهو بيت واحد لا قرين له، والثاني النُّتْفة، وهو يتكون من بيتين، والثالث المقطوعة، وهو الذي يتكون من ثلاثة إلى ستة، والرابع القصيدة، وهو الذي يتكون من سبعة أبيات فأكثر, وقد لاحظ الباحث أن أكثر شكل ورد عند الشاعرة العباسية هو المقطوعة، وأقله القصيدة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أن المقطوعة تعبّر عن الموضوع بشكل أكثر إيجازًا وبلاغة.
- برزَ التضاد بوصفه ظاهرة بجميع أنماطه وأشكاله في شعر المرأة العباسية, مما أضفى على نصوص الشاعرة جمالية كبيرة, فقد تنوعت أشكال التضاد وأنماطه في شعرها وكثُر كثرة كبيرة.
- أكثرتِ الشاعرة العباسية من التضاد اللغوي, كالتضاد الاسمي الذي يدل على الثبات والاستقرار, والتضاد الفعلي الذي يدلّ على التغيّر, والتضاد المؤتلف الذي يدلّ على

الاضطراب, فاستعلمت الشاعرة الطباق اللغوي بشكل واضح في أبياتها, لكن قسّم الباحث هذا الطباق وفقًا لأقسام جديدة تساعد على مقاربة نفسية الشاعرة وفهمها.

- كان باعث كثير من التضاد في شعر المرأة العباسية نفسيًّا وجدانيًّا, فالبواعث الموضوعية – وفقًا لعلم النفس– سببها الأول نفسي, فتنبّه العرب القدامى إلى علاقة النصّ بالمبدع, وأشاروا إليها في بعض من بحوثهم البلاغية والنقدية, فمع الرغبة يكون المدح, ومع الخوف يكون الاعتذار والاستعطاف, وكذلك كانت الشاعرة العباسية, لا تخرج عن هذه الدائرة.
- وظّفتِ الشاعرة العباسية الصور التشبيهية والاستعارية في نصوصها، مما جعلها أكثر جاذبية وإثارة؛ لأنها تزخر بالتفاصيل والمقارنات الضدية, فالصورة في شعر الشاعرة العباسية جعلت النصّ أكثر تأثيرًا على عواطف القارئ ومشاعره, وتراوحَ الخيال عند الشاعرة العباسية ما بين الخيال الابتكاري والخيال التأليفيّ، وقد أبدعت الشاعرة العباسية في الخيال الابتكاري فقد أنتجت صورًا فنية لم نألفها من قبل.
- وظّفتِ الشاعرة العباسية التضاد الذي يدور على مستوى الأبيات المفردة والمركبة، واستُنتج هذا التضاد بواسطة عدّة مظاهرة بارزة استخرجها الباحث من هذه الأبيات, من مثل: تضاد الأنا مع المحبوب, وتضاد الأنا مع الآخرين (اللائمين والمبغضين), وتضاد الآخر مع الذات الإلهية.
- تميّز شعر المرأة العباسية بالانزياح الأسلوبي عن المعنى المعجمي الذي يثير الدهشة والمفارقة الجمالية في المتلقي، فنتج عن السياق الذي حصل بين مراعاة الأفق الذي يكون من المتلقي، وكسر هذا الأفق من الشاعرة حالة ضدية جوهرها الانزياح الأسلوبي,فغايات الانزياح – في معظمها – نفسية جمالية، تهدف إلى شدّ انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإخفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص, زيادة على المعاني المعجمية السطحية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف.
- أعطى انكسار أفق توقع المتلقي القارئَ والنصّ جمالية واضحة؛ بسبب الانزياح الأسلوبيّ عند الشاعرة العباسيّة, وذلك بواسطة المفارقة التي نتجت عنهما, فالفجوة الحاصلة بينهما أعطت القارئ المتعة واللذة, وقد أشار (ريفاتير) لذلك بما أسماه المسلك الأسلوبي, وهو

نعت الشيء بما لا يُعدّ من صفاته, إذ إنّ القارئ لا يمكنه الفصل بين قطبي العبارة, وعند الربط بينهما ينشأ الأسلوب, ودهشة القارئ تنتج عن الشعور بوجود مركّب وصفي مبني على التضاد.

- وظّفتِ الشاعرة العباسية أسلوب تكرار الكلمات المفاتيح بين اللفظ وضده, أو بين اللفظ وشيء من لوازمه أو معناه، لذا جاء في شعرها ثقل تكراري لهذه الألفاظ, التي تُبرز غاية دلالية أرادتها الشاعرة, وتضفي على النصّ بُعدًا جماليًا, فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة تؤرق الشاعرة، كما يكشف عن اهتماماتها بواسطة تحليل القارئ للنص وتقصّيه.
- أفاد التضاد في شعر المرأة العباسيّة تعميق المعنى وإيصاله بواسطة التباين الدلالي، وعكست الظاهرة حالة التوتر النفسي لدى الشاعرة, فاستطاع الباحث استنتاج ما يشغل بال الشاعرة، وانفعالاتها أمام القضايا الكبرى بواسطة سياق الأبيات.

وفي الختام, أرجو أن تكون هذه الرسالة أضافت شيئًا جديدًا في ميدان العلم والمعرفة, وأن توجّه أنظار الباحثين إلى عمل جديد بناءً على هذه النتائج, وما كان لهذا لولا رضا الله وتوفيقه ولطفه, والحمد لله ربّ العالمين.

المصادر والمراجع

- **أولًا: المصادر.**

- الأصفهاني, أبو الفرج (ت356هـ/976م), **الإماء الشواعر**, تحقيق: جليل العطية, ط1, مجلد واحد, دار النضال, بيروت, 1984م.
- البحتري, الوليد بن عُبيد (ت284هـ/897م), **الحماسة**, تحقيق: أحمد عبيد ومحمد حور, ط1, مجلد واحد, هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث, الإمارات, 2007م.
- الثعالبي, أبو منصور عبد الملك النيسابوري (ت429هـ/1037م), **فقه اللغة وأسرار العربية**, تحقيق: ياسين الأيّوبي, ط2, مجلد واحد, المكتبة العصرية, بيروت, 2000م.
- الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري (ت255هـ/869م), **البيان والتبيين**, تحقيق: عبد السلام هارون, ط7, 4م, مكتبة الخانجي, القاهرة, 1987م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري (ت255هـ/869م)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، م3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1969م.
- الجرجاني, عبد القاهر (ت471هـ/1078م), **أسرار البلاغة**, تحقيق: محمود محمد شاكر, ط1, مجلد واحد, دار المدني, جدّة, 1991م.
- الجرجاني, عبد القاهر (ت471هـ/1078م), **دلائل الإعجاز**, تحقيق: محمود محمد شاكر, د.ط, مجلد واحد, مكتبة الخانجي, القاهرة, د.ت.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت392هـ/1001م)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجّاوي، ط1، مجلد واحد، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966م.
- ابن حبيب, الحسن بن محمد (ت406هـ/1015م), **عقلاء المجانين**, تحقيق: عمر الأسعد, ط1, مجلد واحد, دار النفائس, بيروت, 1987م.

- السيوطي, جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري (ت911هـ/1505م), **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**, تحقيق: علي البجاوي, محمد أبو الفضل إبراهيم, محمد أحمد جاد, د.ط, مجلدان, المكتبة العصرية, بيروت, 1986م.
- السيوطي, جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري (ت911هـ/1505م), **المستظرف من أخبار الجواري**, تحقيق: صلاح الدين المنجد, ط2, مجلد واحد, دار الكتاب الجديد, بيروت, 1976م.
- السيوطي, جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري (ت911هـ/1505م), **نزهة الجلساء في أشعار النساء**, تحقيق: عبد اللطيف عاشور, ط1, مجلد واحد, مكتبة القرآن, القاهرة, د.ت.
- الشريف المرتضى، عليّ بن الحسين العلوي (ت436هـ/1044م)، **أمالي المرتضى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، م 2، عيسى البابي وشركاه، القاهرة، 1954م.
- العدويّة, رابعة (ت185هـ/800م), **ديوان رابعة العدويّة وأخبارها**, تحقيق: موفق فوزي الجبر, ط1, مجلد واحد, دار النمير للطباعة والنشر, دمشق, 1999م.
- ابن عساكر, علي بن الحسن ابن هبة الله بن عبد الله الشافعي (ت571هـ/1175م), **تاريخ مدينة دمشق**, تحقيق: عمر بن غرامةالعمروي، ط1, 82 مجلد, , دار الفكر, بيروت, 1998م.
- ابن فارس, أحمد بن فارس بن زكريا (ت395هـ/1004م), **مقاييس اللغة**, تحقيق: عبد السلام هارون, ط1, 6م, دار الفكر, بيروت, 1979م.
- الكفوي, أيوب بن موسى الحُسيني (ت1094هـ/1683م), **الكُليّات**, تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري, ط2, مجلد واحد, مؤسسة الرسالة, بيروت, 1998م.
- المسعودي, أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت346هـ/957م), **مروج الذهب ومعادن الجوهر**, تحقيق: كمال حسن مرعي, ط1, 4م, المكتبة العصرية, بيروت, 2005م.

- ابن المعتز, عبدالله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد (ت296هـ/908م), **طبقات الشعراء**, تحقيق: عبد الستار أحمد فراج, ط1, مجلد واحد, دار المعارف, مصر, 2009م.
- المنبجي, دوقلة الحسين بن محمد (ت ق 3هـ/ 900م), **القصيدة اليتيمة براوية القاضي علي التنوخي**, تحقيق: صلاح الدين المنجد, ط3, دار الكتاب الجديد, بيروت, 1983م, ص30.
- ابن منظور, محمد بن مكرم بن علي الأنصاري (ت710هـ/1310م), **لسان العرب**, تحقيق: عبدالله الكبير, محمد حسب الله, هاشم الشاذلي, ط1, 6م, دار المعارف, مصر، د.ت.
- بنت المهدي, عُليّة (ت210هـ/825م), **ديوان عُليّة بنت المهدي أخت هارون الرشيد**, تحقيق: سعدي ضنّاوي, ط1, مجلد واحد, دار صادر, بيروت, 1997م.
- بنت المهدي, عُليّة (ت210هـ/825م), **عُليّة بنت المهدي سيرة وديوان**, تحقيق: فتنت مسّيكة برّ, ط1, مجلد واحد, مؤسسة المعارف للطباعة والنشر, بيروت, 1998م.
- ابن النقيب, عبد الرحمن الحسيني (ت474هـ/1081م), **ديوان ابن النقيب**, تحقيق: عبد الله الجبوري, ط1, مجلد واحد, مطبوعات المجمع العلمي العربي, دمشق, 1963م.

● ثانيًا: المراجع.

- الأطرقجي, واجدة مجيد عبد الله, **المرأة في أدب العصر العباسي**, ط1, مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، 2002م.
- الجداونة, حسين، **جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي**, ط1, طبعة إلكترونية، إربد، 2022م.
- الحراحشة, أحمد, **معلقات العرب في ضوء المنهج العقلي التأويلي**, ط1, عالم الكتب الحديث، إربد، 2019م.

- الحفيني, عبد المنعم, **العابدة الخاشعة رابعة العدويّة إمامة العاشقين والمحزونين**, ط2, دار الرشاد، القاهرة، 1996م.
- حمدان, ابتسام, الأسس **الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**, ط1, دار القلم العربي، حلب، 1997م.
- أبو خضر, سعيد جبر, **التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية**, ط1, عالم الكتب الحديث، إربد، 2008م.
- الداية, فايز, **جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي**, ط2, دار الفكر، دمشق، 1996م.
- الدروبي, سامي, **علم النفس والأدب**, ط2, دار المعارف، مصر، 1981م.
- أبو ديب, كمال , **في الشعرية**, ط1, مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.
- الدّيّوب, سمر, **الثّنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالته**, ط1, المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، النجف، 2017م.
- الدّيّوب, سمر، **الإيقاع الثنائي الضدّي**, ط1, دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2021م.
- سويف, مصطفى, **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**, ط1, دار المعارف، مصر، 1951م.
- الشّكعة, مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**, ط6, دار العلم للملايين، بيروت، 1986م.
- ضيف, شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**, ط11, دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ضيف، شوقي, **العصر العباسي الأول**، ط16، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- عبد التواب, رمضان, **فصول في فقه اللغة**, ط6, مكتبة الخانجي، القاهرة، 1999م.
- عبد المطلب, محمد, **البلاغة والأسلوبية**, ط1, مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1994م.
- عتيق, عبد العزيز, **علم البيان**, ط1, دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.

- أبو العدوس, يوسف مسلم, **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**, ط4, دار المسيرة، عمّان، 2016م.
- العرابي, سالم مسعود, بناء **المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي**, ط1, دار الكتب الوطنية، بنغازي، 2018م.
- عشماوي, محمد زكي, **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**, ط1, دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.
- عصفور, جابر, **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**, ط3, المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
- عودة, أمين يوسف, **القعود في ثقب الإبرة – قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي**, ط1, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2016م.
- غريّب, روز, **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**, ط1, دار العلم للملايين، بيروت، 1952م.
- فرويد, سيجموند, **الأنا والهو**, ترجمة: محمد عثمان نجاتي, ط3, دار الشروق, بيروت, 1966م.
- فضل, صلاح, **علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته**, ط1, دار الشروق، القاهرة، 1998م.
- فلفل, محمد عبدو, **في التشكيل اللغوي للشعر**, ط1, وزارة الثقافة، دمشق، 2013م.
- قاسم, عدنان حسين, **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**, ط1, الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة النصرن 2001م.
- كحالة, عمر رضا, **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**, ط2, مؤسسة الرسالة، بيروت، 1959م.
- مبارك, محمد، **استقبال النص عند العرب**, ط1, دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1999م.

- متولي, نعمان عبد السميع, **المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم**, ط1, دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصرن 2014م.
- محمد, عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وإيزر**, ط1, دار النهضة العربية، القاهرة، 2002م.
- الملائكة, نازك, **قضايا الشعر المعاصر**, ط5, دار العلم للملايين، بيروت، 1978م.
- ناجي, محمد, **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**, ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984م.
- يونغ, كارل غوستاف, **علم النفس التحليلي**, ترجمة: نهاد خيّاطة, ط2, دار الحوار للنشر والتوزيع, اللاذقية, 1997م.

● ثالثًا: الأطاريح والرسائل الجامعية.

- التوبي, عبد الله بن محمد بن حمود, **شعر الإماء في العصر العباسي: خصائصه الموضوعية والفنية**, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة نزوى, نزوى, سلطنة عُمَان. د.ت.
- حرز الله, سارة, **التشكيل الفني في ديوان نبضات الهوى لأحمد بزيو**, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة محمد خضير, بسكرة, الجزائر، 2015م.
- حسّان, خالد عبد العزيز عبد الله, **الثّنائيات الضدية في شعر بشار بن برد: قراءة تأويلية**, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة آل البيت, المفرق, الأردن، 2020م.
- الخلايلة, محمد خليل, **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة اليرموك, إربد, الأردن، 2001م.
- الزواهرة, أحمد, **التّضاد في ديوان أبي نواس**, رسالة ماجستير غير منشورة, الجامعة الهاشمية, الزرقاء, الأردن، 2010م.

- السيف, حمد بن عبد الله بن حمد, **الكلمات المفاتيح في القرآن الكريم سورة البقرة أنموذجًا: دراسة أسلوبية دلالية**, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة القصيم, القصيم, السعودية، 2017م.
- الصبح, سفّاح علي, **الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس**, رسالة دكتوراه غير منشورة, الجامعة الأردنية, عمّان, الأردن، 2001م.
- العثيم, صالح بن عبد الله بن إبراهيم, **شعر إبراهيم مفتاح: دراسة أسلوبية**, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة القصيم القصيم, السعودية، 2018م.
- عرامين، وفاء محمد شحدة، **الصورة الشعرية عند علي جعفر العلّاق**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، 2016م.
- قرفي, يمنية, **التشكيل الفني في أدب عبد الرحمن ابن العقون – الشعر خاصة**, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة الإخوة منتوري, قسنطينة, الجزائر، 2017م.
- العقايدة، خديجة خلف، **الصورة الفنيّة في شعر المرأة في العصر العباسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 2017م.

- **رابعًا: الدّوريات.**

- الجنابي, أحمد نصيف, **ظاهرة التقابل في علم الدلالة**, مجلة آداب المستنصرية, ع10, العراق، 1984م.
- حسان, خالد, **الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح**, مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث, ع3, وزارة التربية والتعليم, الأردن، 2019م.
- حطاب, طانية, **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني**, مجلة جسور المعرفة, ع10, جامعة عبد الحميد بن باديس, الجزائر، 2017م.
- الحلبوني, خالد, **أدب المرأة في العصر العباسي وملامحه الفنية**, مجلة جامعة دمشق, مجلد 26, ع3+4, جامعة دمشق, سوريا، 2010م.

- الربيعي, محمود, **مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي**, مجلة عالم الفكر, مجلد 23, ع1+2، 1994م.
- العطروز, عاصم زاهي مفلح, **مِن الواجهة الأسلوبية في شعر أبي العلاء المعري التكرار والتشخيص نموذجًا**, مجلة أدبيات, مجلد3, ع1, الجامعة الإسلامية, أمريكا، 2021م.
- عمر, عائشة أنور, **فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام غزلياته أنموذجًا**, مجلة الدراسات التاريخية والحضارية, م6, ع19, جامعة تكريت, العراق، 2014م.
- عودة, ميس خليل, **جماليات التّضاد في شعر الخنساء**, مجلة الممارسات اللغوية, م10, ع 2, جامعة الاستقلال, فلسطين، 2019م.
- فارسي, محمد الأمين, **التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية (شعرية أبي تمّام نموذجًا)**, مجلة علوم اللغة العربية, م13, ع1, جامعة عمار ثليجي, الجزائر. 2021م.
- محمد, هادي حسن, **ظاهرة التضاد في سورة الأعراف وأثرها في إيصال المعنى**, مجلة مركز دراسات الكوفة, ع31, جامعة الكوفة, العراق، 2013م.
- المصري, عبد الفتاح, **أسلوبيّة الفرد**, مجلة الموقف الأدبي – اتّحاد الكتاب العرب, ع 135 + 136, تموز – آب, 1982م.

The Aesthetics of Contrast in Women's Poetry

During the Abbasid Era

Prepared by:

JafarAtallah Muhammad Al-Owaidat

Supervisor:

Professor Dr. Mohammed Mahmoud Al-Droubi

Abstract

The purpose of this dissertation is to emphasize the effect that contrast has on the reader and the aesthetics of poetry written by women in the Abbasid era. The stylistic occurrence of contrasting opposing parts in a single stanza or poem is a major feature of Abbasid women's poetry. The reader is forced to consider the intended meaning behind the poet's combination of something and its opposite as a result of this juxtaposition, which creates a contrasting paradox. The text is enhanced by the plethora of inconsistencies, which broadens the range of possible interpretations. Readers can decipher the many nuances of contrast aesthetics by applying contemporary critical methodologies and providing interpretation and rationale.

The researcher used a variety of methodologies to extract contrasting aesthetics in Abbasid women's poetry, including a stylistic approach aimed at analyzing literary discourse and revealing its prominent features and artistic qualities, and a psychological approach that delves into the psychological state of the creative mind. Furthermore, the study integrates reception theory, which focuses on the reader and how they perceive the text, and aesthetic theory, which emphasizes sensibility, taste, and beauty. The researcher purposefully incorporated these approaches and critical

theories, harmonizing them in the study to serve as a doorway for extracting the aesthetics of contrast in Abbasid women's poetry. The dissertation intended to study different patterns of the phenomenon of contrast in Abbasid women's poetry, employing a range of methodologies to comprehend the underlying aesthetics behind this contrast. It also benefited from the poetess's surroundings and mood.

The dissertation is structured into three chapters, preceded by an introduction with a preface and followed by a conclusion.

According to the study, the contrast in Abbasid women's poetry, with its different patterns, formed a symbolic, expressive, and aesthetic system. Through such contrasts, such as inconsistencies in situations or positions, presence and absence, and so on, this approach frequently discloses aspects of the poetess's mind and expresses her goals.

The dissertation's primary results include the prevalence of contrast as a phenomenon in all of its patterns and forms in the poetry of Abbasid women. This added important artistic value to the poetess's words, such as grammatical and imagistic contrasts. Much of the variance in Abbasid women's poetry was shown to be psychological and introspective. Furthermore, the poetry of Abbasid women was distinguished by artistic deviations from literal meanings, giving the reader astonishment and the aesthetic juxtaposition between the contemplation of anticipation and its breakage.