مجلـــــة السعيد للعلـــــوم الإنســـانيـــة والتطبيقية
Al - Saeed Journal of Humanities and Applied Sciences
journal@alsaeeduni.net
Vol (5), No(3), September, 2022 المجلد(5)، العدد(3)، 2022م
ISSN: 2616 – 6305 (Print) ISSN: 2790-7554 (Online)

عن فضاء النص الشعري المعاصر
قراءة في الأساليب المنتِجة للمعنى الضدي

د/ محمد صالح ناجي عبده
أستاذ الأدب والنقد المشارك
كلية الآداب - جامعة إب
msn833163@gmail.com

تاريخ تسليم البحث ٢٠٢٢/٦/٢٧م تاريخ قبوله للنشر ٢٠٢٢/٨/٢٤م

https://alsaeeduni.net/colleges/research-and-strategic/2017-03-10-08-03-59

عن فضاء النص الشعري المعاصر
قراءة في الأساليب المُنتِجة للمعنى الضدي

د/ محمد صالح ناجي عبده
أستاذ الأدب والنقد المشارك
كلية الآداب - جامعة إب

ملخص البحث:

تعالج هذه الدراسة المعنى الضدي في الخطاب الشعري الحديث، وهي تهدف إلى تحديد مفهوم هذا المعنى، وترصد بعض الأدوات والأداءات التي تسهم في إنتاجه، وتكشف عن الكيفية التي تؤهِّل لتشكيله. كما تبوح ببعض المواضع التي يتمظهر فيها هذا اللون من المعنى، وتسعى إلى تحديد خصائصه وشروطه، وتعلن عن شيء من قيمته في الخطاب الشعري والنقدي معًا. وقد عالجت الدراسة هذا الموضوع من خلال المنهج السيميائي، ومقولات المنهج الأسلوبي، ومنهج الشعرية، وانتفعت بإجراءات تفكيكية وبنيوية ووصفية، وانتهت الدراسة إلى أن هذا المعنى له قيمة حقيقية، وتمظهر خصيب في بنية النص الشعري الحديث.

الكلمات المفتاحية: الشعر- فضاء النص- المعنى المضاد – مناهج مُتعدِّدة.

The Space of the Contemporary Poetic Text:
Reading in the Methods Produced for Counter Meaning

Dr. Mohammed Saleh Nagi Abdo.
Associate Professor of Literature and Criticism - Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Ibb University - Republic of Yemen

Abstract:

This study deals with the counter meaning in modern poetic discourse. It aims to define the concept of this meaning. It pinpoints some tools or performances that contribute to its production, and reveals the way it is formulated. It also reveals some areas in which this type of meaning appears. It seeks to define its characteristics and conditions. It announces some of its value in both poetic and critic discourse. The study has discussed this topic using the Semiotic approach, and the sayings of the stylistic approach, and poetic method. It has benefited from the deconstructive, structural and descriptive procedures. The study has concluded that this meaning has real value, and a fertile appearance in the structure of the modern poetic text.

Keywords: Poetry - Text Space - Counter Meaning - Multiple curricula.

المقدمة:

يتعدَّد المعنى بصورة تصل به إلى عُمْق الإشكال، فقد كشف علم الدلالة عن تعدُّد لافت للمعنى،(١) ويتباين هذا التعدُّد بحسب الحقل المعرفي الذي يتعرَّض للمعنى، كما يتنوَّع المعنى بحسب البنية اللغوية التي تقوم بإنتاجه، ووفق السياق الداخلي الماثل في السياق اللغوي التركيبي لتلك البنى، والسياق الخارجي البارز في سياق المقام، وربما أسهمت الرؤية الخاصة للمعالجة النقدية التي تحاوره وتحلِّله في تشكيل هويته. وتسعى هذه الدراسة إلى معاينة الخطاب الشعري العربي الحديث؛ وذلك بهدف قراءة لون بعينه من المعاني الشعرية؛ وهو المعنى المُضَاد أو الضِّدِّي؛ إذ تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مفهوم المعنى المضاد، وتمكين الوعي به، كما تحاول أن تترصد بعض الأدوات والأداءات المُنتِجة لهذا اللون من المعنى، وتكشف عن بعض طرق إنتاجه، وبعض المواضع التي يتشكَّل فيها.

ولعل هذه الدراسة تكتسب قيمتها من أهمية المعنى الضدي؛ فهذا المعنى له قيمة حقيقية وفاعلة؛ فالتناقض له وجود حتمي في الكون واللغة، وهو أساس الشعرية، وله دور في تشكيل سمة المفارقة، وتفعيل دينامية النص، وتحديد هويته الشعرية، وهو أساس لوجود مجموع منسق من المفاهيم والدلائل.(٢) كما يوجد نوع من التعالق القيمي بين المعنى الطبيعي أو المباشر، والمعنى الضدِّي؛ فالأول يطلب الثاني بإلحاح شديد، ويرتبط به وفق مبدأ العلاقات التضمينية المتبادلة؛ وهو مبدأ يجعل قانون الشعر ماثلًا في القانون المضاد.(٣) وربما كان اكتفاء النص، أو التركيب الشعري بالمعاني المباشرة أمرًا واردًا بصورة أقل، وهو إن يحدث؛ فإن الشاعر يمكن أن يوظِّف واحدية المسار الدلالي في التعبير عن خصوصية في رؤيته الفكرية، وموقفه الوجداني، وهوية الموضوع الذي يعالجه. ويبقى المعنى المضاد في الغالب موحيًا بتحقُّق لون من الثراء الدلالي في النص؛ وذلك لفلسفته الجدلية، وتشكيله نوعًا من التطويل للمعنى؛ ومن هذا كله يمكن أن يكون المعنى المضاد واحدًا من الأسس النقدية في تقييم النص؛ إذ قد يبوح بثراء النص، أو عقمه، وقد يكون وجوده أو اختفاؤه موظَّفًا في الإيحاء بدلالات خاصة يرغب الشاعر في وصولها إلى القارئ، ولعل هذه كلها من الإغراءات التي تستدعي الالتفات إلى المعنى المضاد في المشروع التحليلي للنص، وتمنح هذه القراءة شيئًا من القيمة والأهمية.

وقد حاولت هذه القراءة أن تنتفع بأكثر من آلية منهجية؛ وهو مسلك يحتاجه النشاط التحليلي للنص؛ لأنه أداة فاعلة في تمكين النص من البوح بمكنوناته الدلالية والفنية، وملامحه البنائية، ولأن القراءات ذات المنهج الواحد قد لا تفي بصورة مرضية بالكشف عن الحمولة الدلالية والفنية للنص، ويتعقَّد الأمر في تبني رؤية واحدة أو أكثر من الرؤى التي يتضمَّنها المنهج الواحد؛ إذ لا تخلو من القصور، وقد تخبو قيمتها؛ لأنها تحتاج إلى نصوص، أو مكوِّنات نصية معينة؛ تستجيب لأسئلة المنهج، وتتلاءم مع مكوِّنات جهازه النظري؛ ومن ثم قد تتحوَّل إلى دراسة حول المنهج لا النص. وفي هذه القراءة التفات إلى النص، واحتفاء به، وكانت الحاجة قائمة للمنهجية السيميائية في تعاملاتها مع المعطى اللغوي؛ بصفته علامة منتجة للدلالة في سياقها الخاص والعام، وهي منهجية تحتفي بطرائق الترابط المؤدية إلى إنتاج المعنى؛ إذ تنفعل بشبكة العلائق الدلالية التي تمنح البنية هويتها المنتخبة،(٤) كما تتمتَّع السيميائية باحتفائها بشروط المعرفة

(١) عن أنواع المعنى، انظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٣٦ - ٤١.
(٢) انظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص٢٠.
(٣) انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص٩٣.
(٤) انظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري.

الماثلة في المنطق والإبستمولوجيا، وتستهدف بنية النص بالوصف والتفكيك والتأويل، وتلتفت إلى عالم الأفكار والمفاهيم. كما حدث انتفاع بمنهج الشعرية؛ فله مقولات نافعة، ومنطلقات تُعين على استبصار المعاني الضدية، والوعي بزخمها الفني؛ فالدلالة فيه إحدى الركائز الأساسية للخطاب الشعري، وهو يتوافق مع مفهوم النظم التراثي، ويوظف المنجز المعجمي والنحوي بقوة، ويحتفي بالقراءة التأويلية التي تنفعل بالدلالات غير المباشرة، وله تصور للفضاء؛ وإن بدا بلون من الاختلاف عن مفهومه في هذه الدراسة.(١) وعَمَّق ذلك التفات الدراسة إلى المنهج الأسلوبي؛ ومحاولتها الانتفاع بكثير من الرؤى المُشَكِّلة لمفهوم الأسلوب، وقد دعت الحاجة إلى الانتفاع بآلية الوصف؛ لتحديد هوية البنية اللغوية، وطريقة التركيب التي برزت من خلالها اللمحات الشعرية المختارة للدراسة.

وربما كانت مقولات غريماس عن العوامل والمُربَّع السيميائي من الإجراءات النافعة؛ لتحديد هوية المعنى المُضاد؛ فقد حدَّد غريماس ستة عوامل، تبوح بثلاث علاقات مختلفة؛ فمُربَّعه السيميائي ينهض على الثنائيات الضدية، ويرصد مجموعة من العلاقات الماثلة في التضاد والتناقض والتضمين؛(٢) وهي علاقات مهمة في تحديد المعنى الضدي الناهض على فكرة التضاد والتناقض والاستتباع أو الاقتضاء. كما أن فكرة البنية السطحية، والبنية العميقة تُعدُّ من التصورات الفاعلة في تحديد المعنى الضدي؛ إذ تسهم في استيعاب الاحتمالات المُمْكنة للمعنى، ومثلها فكرة البنية المفتوحة، والبنية المغلقة؛ ومن ثم فقد حاولت الدراسة أن تنتفع بهذه المقولات، وتستضيء بها بقدر الإمكان. كما حاولت الدراسة أن تمنح النص حريته في البوح عن مدلولاته، وجعلت الانتفاع بالأفكار المنهجية وسيلة لتفعيل عملية البوح تلك، وإبراز المنجز الدلالي المضاد بصورة أكثر وضوحًا، وتمكين الوعي بطريقة النص في تشكيل دلالاته الضدية.

وقد آثرت الدراسة تسمية هذا اللون من المعنى بالمعنى المضاد، أو الضدي؛ وذلك على أساس أنه نوع من الاشتقاق للمصطلح التراثي المُتَداوَل؛ وهو مصطلح التضاد؛ مع وجود اختلاف كبير في طرائق إنتاج المعنى الضدي، وقريب من ذلك تسمية هذا المعنى بالدلالات العكسية،(٣) وما يسمي بخطاب الضد الذي يرصد دلالات ضدية مباشرة للخطاب، وقد يفتِّش عن بعض المكوِّنات النصية الباثة لدلالات مناهِضة للدلالة الظاهرة، أو الأنساق الثقافية السائدة،(٤) كما تتوفَّر بعض التسميات الأخرى؛ مثل: محذوفات النص، ومفهوم المخالفة المتداول لدى الأصوليين.(٥) وقد حاولت الدراسة أن تتغلَّب على إشكالية النسبية في تحديد المعنى المضاد؛ بصورة تحافظ فيها على المشروع الدلالي والفني للنص الشعري.(٦)

تلتفت هذه الدراسة إلى المعنى الضدي بصفته واحدًا من المعاني الشعرية؛ لا المعاني المعجمية التي عرضت لها كتب التضاد،(٧) ومع التقارب بين المعنى الضدي، والثنائيات الضدية في الوظيفة والقيمة؛ فإن هذه الدراسة تفرق بينهما؛ لأن الثنائيات الضدية تتشكل من خلال بنى لغوية متعدِّدة، أما المعنى الضدي؛ فيبرُز في مساحة تأويلية خاصة ببنية لغوية واحدة، وبحسب قانون التداعي بين المعاني؛ إذ يمثل التداعي لونًا من العلاقة بين مدلولين.(٨) وحاولت الدراسة أن

(١) انظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٩، وما بعدها.
(٢) انظر: غريماس، في المعنى، ص٤٤ - ٤٦.
(٣) وهي غير المعنى المنعكس الذي قدَّمه ليش"leech"، انظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٤٠.
(٤) انظر: عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، ص١٣- ١٧.
(٥) انظر: محمد حسان عوض، مفهوم المخالفة وأثره في اختلاف الفقهاء، ص٥٨٢، وما بعدها.
(٦) عن مفهوم النسبية في المعنى الضدي؛ انظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٤٣.
(٧) انظر مثلًا: أنطونيوس بطرس، المعجم المفصَّل في الأضداد.
(٨) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص١٣٢.

تكشف عن قيمة المعنى الضدي في النص بانتقاء مجموعة من النماذج الشعرية، وقد استهدفت الدراسة تنويع المادة الشعرية المدروسة؛ إذ توقفت عند إنتاج اثني عشر شاعرًا، وذلك من خلال أعمالهم الكاملة، ونوَّعت بين الشعراء من حيث النوع إلى حد ما، ونوَّعت بقوة بينهم من حيث الهوية الوطنية؛ لتتسنى مقاربة رؤى شعرية مختلفة، وذوائق إبداعية متباينة، واستقصاء كثير من أساليب الخطاب الشعري؛ وذلك بهدف القول بأن مشروع المعنى الضدي له حضوره الفاعل في المنجز الشعري، وله قيمته الدلالية والفنية.

وقد ارتأت الدراسة أن ترصد المعنى الضدي من خلال التشكيل الأسلوبي؛ لأن هذا المعنى يَبرُز من خلال النسيج اللغوي بمكوِّناته اللفظية، وصيغه الشعرية التركيبية، وقد جاءت هذه التشكيلات اللغوية حاضنة للأساليب الشعرية؛ كالصورة والرمز، والتكرار، والأداء الحكائي، وغيرها؛ وهذا مما أتاح فرصة قراءة المعنى الضدي من خلال هذه المعطيات كلها.

وقد انتظمت الدراسة في تمهيد يكشف عن مفهوم الفضاء، وفضاء المعنى، وفي عدد من المفاصل التي تجلَّت وفق الأساليب اللغوية؛ فظهرت في تسعة مفاصل؛ وهي: التساؤل والأمر، والنهي والنفي، والشرط والنداء، والاستثناء والخبر، والمزاوجة بين أكثر من أسلوب، وانتهت الدراسة بخاتمة تضم أهم نتائجها. وقد التفتت الدراسة إلى تحقُّق المظاهر الأساسية لتلك الأساليب، مع تجاوز إشكالات اجتزائها من نصوصها، والاحتفاء بدلالاتها الناتجة عن بنيتها اللغوية، ودلالاتها الشعرية الناجمة عن سياقاتها الخاصة؛ ضمن النصوص التي تنتمي إليها تلك الأساليب.

تمهيد: عن الفضاء وفضاء المعنى:

يهدف هذا التمهيد إلى تحديد مفهومين: وهما:

١- مفهوم الفضاء:

يبدو ملفوظ الفضاء مألوفًا في الخطاب النقدي الحديث؛ فهو يشيع بصورة تؤهِّل لوصفه بالمصطلح؛ وربما كان افتتان الخطاب النقدي بمصطلح الفضاء عائدًا إلى ما تحمله بنية الفضاء من دلالات خصيبة في المستوى المعجمي؛ فبنية الفضاء تطرق مفهوم الاتساع والكثرة بقوة؛ وتلك السعة ترتبط بالمكان: السماوي والأرضي معًا، والسعة والكثرة تبوحان بمفهوم الحرية، وتعدُّد الخيارات؛ وتلك من الهواجس الملحة التي يميل إليها النشاط الإبداعي، والمشروع التحليلي للنصوص. كما أن بنية الفضاء تشي بدلالات الوصول، والانتهاء إلى المراد والمأمول؛ وهي غاية الخطاب الأدبي، وتبوح أيضًا بالمواجهة الخاصة والمنفردة المفعمة بالمتعة والرغبة، وهي دلالات لا تكاد تغيب في معايشة النص إبداعًا وتحليلًا، كما تعلن عن الوعي والكشف؛ والكتابة ناجز للأول، وتهدف إلى تحقيق الثاني.(١)

ويشيع مصطلح الفضاء في علم السرد؛(٢) إذ يُستخدم معادلًا للزمان والمكان؛ ومن ثم فالفضاء هناك هو حيز حسي أو تجريدي؛ يحتضن الشخصيات الممارِسة للأحداث؛ فالحيز الحسي يجعل الفضاء يعادل المكان؛ وهو الحيز الذي يصوره السرد التخييلي، ويستعذب الخطاب النقدي الالتفات إلى البعد الحسي للمكان؛ ليرصد من خلاله تشكُّلات المعنى ومراتبه، ويوعز بتعدُّد مستوياته.(٣) ويُستخدم الفضاء في السرد بصورة تعادل رؤية الكاتب، أو زاوية النظر؛ وهو هنا خطة للكاتب يدير بها الحوار، ويصنع من خلالها الأحداث الروائية بواسطة

(١) انظر تلك المعاني في: المعجم الوسيط، جـ٢، ص٧١٩.
(٢) عن مفهوم الفضاء وأنواعه؛ انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٥٣- ٦٤.
(٣) انظر مثلًا: عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر.

الشخصيات. كما يُسمى الفضاء بالبياض؛ وهو مساحة إشراقية افتراضية؛ تنعكس فيها ألوان المعنى، ومسارات الدلالة؛ وهذه التسمية ترى الفضاء في حيِّزه التجريدي،(١) وقد يجيء استثمار البياض بمفهوم آخر؛ إذ يتجاور البياض مع تسمية أخرى؛ وهي السواد؛ ويسمى هذا بالفضاء النصي؛ أو البياض والسواد؛ فالبياض هو المساحة المادية المتشكِّلة على الوَرَق؛ وذلك بفعل توزيع الكلمات عليه، والسواد يمثل صورة تلك الكلمات،(٢) وبين هذين الفضائين تناسب عكسي، ولكل واحد منهما إمكانياته التعبيرية؛ إذ يمكن أن يوظفهما الشاعر للبوح بدلالات إضافية؛ تُعمِّق دلالات النص، وتزيد من ثرائه، ولكل من البياض والسواد ملامح حسية مادية؛ تعمل على إنتاج دلالاتها الخاصة من خلال منجز بصري للنص.(٣) وتحدَّث النقد الحديث عن لون آخر من الفضاء؛ ويسمى بالفضاء الدلالي؛ وهذا الفضاء له صلة بالصور المجازية، ومرتبط بالشعر دون السرد؛ فالصورة فيه هي الشكل الذي يتخذه هذا الفضاء. كما يَستخدِم الخطابُ النقدي مصطلح الفضاء بلفظه للدلالة على المساحة المتخيَّلة التي تتشكَّل فيها المعاني الشعرية،(٤) فالفضاء محايث للنص؛ لأنه حيِّز يحتضن النص على المستوى التكويني والجمالي، ويُبرِز البنية الداخلية للنص بكل اشتغالاتها، وبكل مستويات المعنى فيها؛ فهو يعادل النص، ويتوازى معه على مستوى الكتابة والقراءة، والبناء والدلالة(٥). والفضاء في هذه الدراسة بهذا التصوُّر، والمعنى الضدي يبرُز في المساحة الذهنية المتخيَّلة التي تنعكس عليها دلالات خاصة للنص، وهي دلالات لا تبتعد عن بنيته اللغوية، ولا عن دلالاته المباشرة؛ فهو نوع من البياض بالمعنى التجريدي؛ أي المساحة الإشراقية التي تتشكل فيها دلالات النص بكل ألوانها وظلالها.

٢- فضاء المعنى:

يتعدَّد المعنى بصورة تمنحه فضاءه الخاص؛ فالوعي النقدي الحديث يقرأ في التراث النقدي العربي ألوانًا من المعنى؛ ومنها: المعنى المعجمي، والمعنى المُجرَّد، والمعنى الجزئي، والمعنى الشعري.(٦) والتراث البلاغي ربما يضيف المعنى النحوي؛ وهو المرتبط بمفهوم النظم عند عبد القاهر.(٧) كما تحدَّث عبد القاهر عن لون آخر من المعاني، وقد سماه معنى المعنى، أو المعنى الثاني؛ وهذا يرتبط بأسلوب الاستعارة والتمثيل، والكناية والتعريض والتورية.(٨) ويقرأ رولان بارت في الصورة الفوتوغرافية الساكنة ثلاثة ألوان من المعنى؛ وهي الإخباري، والرمزي والعويص أو المُعقَّد،(٩) بالإضافة إلى تصنيفات أخرى كثيرة. ربما كان هذا التعدُّد ملمحًا من ملامح الثراء في المعنى؛ لكنه يمثل لونًا من الإشكالات الحقيقية فيه، ومع إشكالات أخرى؛ كمراوغة المعنى أو زئبقيته، وصعوبة التعبير عنه، وتشكُّله خارج النص، وانحرافه أو انزياحه، ودور الأداء الصوتي في تغيُّره؛ يتحوَّل المعنى إلى مشكلة مركزية في اللغة.(١٠)

---

(١) انظر مثلًا: غالية خوجة، أسرار البياض الشعري.
(٢) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٥٥.
(٣) انظر: وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، ص٧٦.
(٤) انظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، فالفضاء لديه مساحة تجريدية تتشكل فيها المعاني الشعرية؛ كالمفارقة والمحاجَّة، ونحوها.
(٥) انظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص٥٩، وما بعدها.
(٦) انظر: حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي.
(٧) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٨٠- ١٠٥. حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، ص١٩- ٣٤.
(٨) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٦٢- ٢٦٤.
(٩) انظر: رولان بارت، المعنى الثالث، ص٥٤- ٧٧.
(١٠) انظر: أوغدن وريتشاردز، معنى المعنى، ص٤٥.

ولعل أساس إشكالية المعنى يكْمُن في أن المعنى ينهض على مفهوم العلاقة؛ إذ ترتبط الكلمات بالأشياء والأفكار، وتبرُز قيمة مغايرة للمعنى في كل علاقة منها، والمعنى الضدي هنا يمثل واحدًا من المعاني الكثيرة التي يمور بها النص، ويبدو المعنى الضدي هنا متجانسًا في خصائصه مع المعنى العويص عند بارت؛ وذلك في وعورة الوعي به، ومشقة الوصول إليه؛ فهو معنى يتخلَّل الأثر الأدبي، ويعلن عن نفسه في ما وراء اللغة، وله هوية مغايرة.

أولًا: المعنى المضاد في سياق التساؤل:

يُعدُّ السؤال واحدًا من أهم التقنيات التعبيرية، وهو يعمل بشراسة في وجدان الشاعر الحديث؛ ومن ثم تبرُز بنية السؤال وأدواته بوفرة في خطابه الشعري. ويعمل السؤال على إنتاج دلالات مباشرة وضدية؛ وذلك من خلال بعض أدواته، والبنى المرافقة لها؛ ففي قصيدة:" **مذكرات رجل مجهول**"؛ يقول **البياتي:**

أعرفْتَ معنى أن تكونْ
متسوّلًا، عريان في أرجاء عالمنا الكبيرْ!
وذقْتَ طعم اليُتم مثلي والضياعْ؟(١)

يبرُز السؤال هنا بالهمزة، ويهدف إلى تصوير بشاعة الحرمان؛ وهو يقيم مشروع المعنى الضدي على بنية كلٍّ من:" **التَّسوُّل والعُرْي، واليُتْم والضَّياع**"؛ ومن ثم يرثي التساؤل المعاني الضدية الموجبة التي تتشكَّل في فضاء هذه البنى؛ فالتسوُّل يستدعي حالة الاكتفاء المادي، والاستغناء عن الآخر، وتحقُّق الكرامة الإنسانية، والراحة الجسدية والروحية. وبنية العري تستنهض معنى الاكتساء الناجم عن توفر القدرة على امتلاك ما يبدِّد الحاجة والعناء والافتضاح. ويذيل السطر بإدانة للواقع؛ فوصف العالم بالكِبَر مفعم بالسخرية؛ وهذا مما يسهم في تفريغ الوصف من دلالته، ويستدعي معنى الصِّغَر والضيق، والسياق يوحي بأنها معان كاشفة عن تبدُّد الرحمة والتكافل؛ ومن ثم يفقد عالم الذات قيمته وخيريته.

وترثي بنية اليُتم الرعاية الأبوية وعطفها وحنانها عند الصِّغر، ولحظة الحاجة إليها، كما تشي بفقد القوة والقدرة، وتبدُّد النشاط والفاعلية، والاستغناء، ودفء التلاحم مع الآخر.(٢) أما بنية الضياع؛ فإنها ترثي معاني الاهتداء والأمان، والسعادة والراحة والاستقرار؛ ومن ثم فالاستفهام يهدف إلى تصوير قيمة المعاني الضدية المفقودة؛ إذ يبكي تلك القيم، ويعمِّق الوعي ببشاعة الأوجاع الناجمة عن فقدها، وهي معان تؤكِّد الدلالات المباشرة لهذه اللمحة.

وفي قصيدة:" **حكاية سنين**"؛ يقول **البردُّوني:**

أين الْتماعاتُ السيوف ودفءُ رنَّات القصيدِ؟(٣)

يمارس السؤال هنا إنتاجية المعنى من خلال أبعاد مكانية؛ وبناء البيت يمنح التساؤل وظيفة رابطة بين مفصلين؛ إذ يعمل السؤال فيهما مرة بحضوره الظاهر، ومرة بحضوره الضمني. ويسعى السؤال هنا إلى التعبير عن حالة فَقْد من خلال القيمة الترميزية للبنية اللغوية، والمعاني الضدية لها؛ فالمفقود بارز في المعاني المباشرة، والمُتحقِّق ظاهر في المعاني الضمنية الضدية؛ فالسيوف تستدعي معاني ضدية ماثلة في الضعف والهزيمة، وتدهور الوضع السياسي والاجتماعي. وترتبط السيوف ببنية الالتماع البارزة في حالة تعدُّد، وعن طريق التضايف، ويستهدف التركيب في بنية الالتماع استدعاء معاني مضادة ماثلة في القتامة والخفاء، والانطفاء

(١) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" أباريق مهشمة"، جـ١، ص١٨٦.
(٢) عن الدلالات المباشرة لليُتم؛ انظر: المعجم الوسيط، جـ٢، ص١١٠٦.
(٣) عبد الله البردُّوني، ديوان:" مدينة الغد"، جـ١، ص٥٥٣.

والصدأ؛ وهي معان تبوح بتبدُّد قوة السيوف وفاعليتها، وتشي بانعدام المواجهة؛ ومن ثم انتفاء تحقُّق النصر، وتلاشي ملامح الهيمنة والتفوُّق على الآخر. وبنية الدفء تستدعي معاني ضدية متمثلة في البرود والصقيع، والارتعاد والعجز، والضعف والحاجة. وتستثير بنية الرنين معاني الخفوت والسكون والخرَس أو تلاشي التصويت والبوح؛ وهذه المعاني الضدية مرتبطة بالكلمة الشعرية؛ وهذا مما يوحي بمدى برودة الكلمة، وامتلائها بالموت والرداءة والضعف، ويبقى التساؤل مفعمًا بالرثاء لحضارة القوة، وحضارة الكلمة.

وفي قصيدة:" **ريتا...أحبيني**"؛ يقول **محمود درويش:**

مَن قال إن الحُب ممنوع؟
وإن الآلهةْ
في البرلمانْ؟(١)

يتعلَّق التساؤل هنا بالذات القائلة بالمضمون الذي تسوقه اللمحة في مساق الرفض؛ ومن ثم تتحقَّق الإدانة للقناعات السالبة، والرؤى المرفوضة الخاصة بالمضامين التي تعلن عنها البنية اللغوية لهذه الدفقة الشعرية. ويتركَّز السؤال حول الذات؛ لأنه جاء بأداتها: "**مَنْ**"، وتبرز الأداة في السؤال الأول، وتحتجب في الثاني مع بقاء وظيفتها التعبيرية. وتسعى هذه اللمحة إلى استهداف المعاني الضدية بقوة؛ إذ تكاد هذه المعاني أن تكون هي الهدف الأساسي للمحة؛ فالتساؤل الأول يؤسِّس للحقيقة المفترضة؛ وهي أن الحُب مقبول، ومسموح به، ولا يمكن مصادرته، أو تبديد مشروعيته؛ ومن ثم يبرُز ملمح الرفض في التساؤل بفاعلية.

والتساؤل الثاني يعرض للقناعة السالبة في السلطة التشريعية؛ فبنية الآلهة تستدعي معاني ضدية وفيرة؛ فهي تشي بالتجرُّد من القداسة، وتحقُّق النقص، وإمكانية التعقيب عليها، وإبداء القبول والرفض لما تراه، وهذه المعاني تفرِّغ البنية من دلالاتها المباشرة، وتصل بالدلالة إلى القول ببشرية السلطة؛ فهي سمة لا تغادر السلطة، ولا السلطة تتجاوز ذلك المستوى؛ ومن ثم فمشروع التساؤل بشقيه يعلن عن انتفاء المعاني المباشرة، ويثبت المعاني الضدية ويفعِّلها بقوة.

وفي قصيدة:" **أغنية للقاهرة**"؛ يقول **أحمد حجازي:**

فهل آن أن نفيءَ لظلٍّ
وننجلي بعد لَبسِ؟(٢)

يحمل التساؤل بهل هنا معاني التطلع إلى زمنية حاضنة للتحوُّل، والرغبة في تجاوز الواقع المرفوض بكل أوجاعه، وتشي البنية اللغوية المنتظِمة في نسق هذا التساؤل بضرورة الالتفات إلى المعاني الضدية فيها؛ لأن اللمحة هنا ترصد المأمول؛ وبذلك تستهدف المعاني المضادة للكشف عن الواقع المرفوض؛ وعلى ذلك تنهض ثنائية المرفوض والمأمول؛ وهذا مما جعل اللمحة تنطلق من بنية الزمن:" **آن**"؛ لتوحي بضرورة الخلاص. ويجيء الفيء الجمعي إلى الظل ضمن الرغبات المرجوَّة، والتركيب يُعبِّر من خلال المعاني الضدية عن حالة من البقاء الجمعي في الهجير؛ وهو بقاء مفعم بالألم والاحتراق، والعناء والجفاف، والعطش والإجهاد؛ وهي دلالات تُظهِر مدى قيمة التعلُّق بالخلاص. ويعمل فعل الانجلاء بقوة في إنتاج الدلالات الضدية؛ فهو يشي بالظهور؛ وبذلك يستدعي معاني الخفاء والاستتار، والإهمال والتلاشي، كما يشي بالصقل؛ ومن ثم يستنهض معاني الرثاثة والبلى، والصدأ والتلف والإهمال. وبنية اللُّبْس تشي بالانطماس والغموض؛ وهي مؤشرات الخفوت والوهم، والتبدُّد والفقد، وتلاشي القيمة والفاعلية. والبعدية

(١) محمود درويش، ديوان:" العصافير تموت في الجليل"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٢٩٠.
(٢) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان:" أشجار الأسمنت"، ص٥٩.

تستثمر فضاء بنية اللبس، وتستنهض معانيها الضدية؛ لتعلن عن حالة من التعلُّق بالوضوح والبروز، واليقين والحقيقة، وهي مؤهِّلات القيمة، والوجود الفاعل، وهي دلالات تتقارب مع الدلالات المباشرة لبنية الانجلاء؛ ومن ثم يستثمر النص أكثر من معنى للبوح برؤيته.

وفي قصيدة:" **الشمس لا تمرُّ بغرناطة**"؛ يقول **المقالح:**

فمتى يلمع في الأفق المُعتم نجمٌ
يتحدَّى،
يتحوَّل شمسًا ..
قمرًا؟(١)

يأتي السؤال هنا بدلالة زمنية تكشف عن حالة من اليأس، واستبطاء للحظة الخلاص، ويستهدف التساؤل الالتفات إلى المعاني الضدية للبنى اللغوية لهذه اللمحة؛ إذ يهيمن معجم الضوء بصورة فاعلة؛ وهي هيمنة مُعبِّرة عن هيمنة الظلام؛ فبنية:" **يلمع**" تستدعي الانطفاء والهمود، وتحقق الظلام والقتامة. والمعجم الاسمي للضوء يُعزِّز الدلالة الضدية لفعل اللمعان، مع دلالات أخرى؛ ويتمثَّل هذا المعجم في بنية:" **النجم - الشمس - القمر**"؛ فالنجم يستنهض معاني الوحشة والقبح، والضياع والهبوط، والنماذج السالبة. والشمس تستدعي السقوط والصقيع، والجهل والعبودية، والسكون والزيف. والقمر يستنهض دلالات القبح والوحشة والعناء. وتبقى المعاني الضدية المشتركة متمثِّلة في الظلام والسقوط، والوحشة والضياع، وتتعزَّز هذه المعاني الضدية من خلال المعاني المباشرة للوصف:" **المُعتم**"؛ وارتباط هذا الوصف بالأفق يمنح الدلالات الإشراقية أعلى درجات التلاشي والفقد، وأوسع مساحات الزوال والتبدُّد. ويتعمَّق هاجس التطلع إلى الخلاص من خلال المعاني الضدية لبنية أفعال التحدي والتحوُّل؛ فبنية التحدِّي تستدعي معاني الاستسلام والخمول، والضعف والانهزام، وتستدعي بنية التحوُّل حالة السكون والبقاء، والثبات على الوضعية السالبة المرفوضة. ويلاحظ أن المعاني الضدية هي التي تكشف عن الواقع المرفوض الذي ترغب الذات في تجاوزه، وتتساءل عن لحظة تحقُّق الخلاص من خلال المعاني المباشرة للمحة.

وفي قصيدة:" **المجوسي**"؛ يقول **البياتي:**

فلماذا أغلقوا الأبواب في وجهي؟
لماذا عندليب الحُب طار
عندما مات النهارْ؟(٢)

يتكرَّر التساؤل هنا مرتين؛ وهو في الحالتين ينهض على غاية تعليلية هادفة إلى قراءة الأسباب المُنتِجة لمضامين الفقد البارزة في السطور الشعرية لهذه اللمحة. وتسعى اللمحة إلى تعزيز الإيحاء ببشاعة الحرمان من خلال المعاني الضدية؛ ففعل الانغلاق يستنهض حالة الانفتاح المفقودة؛ وهي حالة موحية بالقبول والتكريم، والحب والمنح؛ وهي معان كاشفة عن مدى مرارة الفقد، ووجع الامتهان.

والسؤال الثاني يبرُز في بنية تصويرية؛ ففعل الطيران الذي مارسه عندليب الحُب يستدعي معاني ضدية فاعلة؛ إذ توحي بمجيء الفراغ العاطفي، والخسارة الوجدانية للحُب، والصورة تشي بمدى هبوط الفقد العاطفي، وسقوطه المؤلم، وتوحي بثباته والتصاقه بالذات، وانقضاضه السريع والجارح لها.

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" عودة وضاح اليمن"، جـ٢، ص٦٤٥.
(٢) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" الكتابة على الطين"، جـ٢، ص٢٠٤.

وتتعمَّق إيحاءات الصورة من خلال تزمينها بموت النهار؛ وهذا التركيب التصويري يستهدف المعاني الضدية بكفاءة؛ إذ يستدعي صورة تبوح بزمنية تتحقَّق فيها حياة الليل؛ ومن ثم تبرُز أربعة أطراف؛ لتُحقِّق عملية التقابل الضدي، وفي ثنائيتين لهما حضور فاعل في الكتابة الأدبية، والواقع الحسي؛ وهما: ثنائية الموت والحياة، وثنائية الليل والنهار. وحياة الليل تشي بمدى فاعلية الحرمان، ووجع الفقد، ونبض العناء. وتفترض أدائية السطر الشعري؛ أن مجيء اللحظة الليلية يستلزم تحقُّق متعة الحُب؛ فالليل هو زمن الروح، وأخصب أوقات الحياة العاطفية والشعورية. كما أن المعطى الليلي هنا يمثل حالة العناء التي تحتاج إلى الحُب؛ فهو الذي يمكن أن يتجاوزها، وينتصر عليها؛ ومن ثم تبرُز قوة الفقد، ومرارة العجز.

وفي قصيدة:" **نشيد**"؛ يقول **محمود درويش:**

فكيف ستجعل الكلماتُ
أكواخَ الدجى .. بلُّورْ!
ودربُك كلُّه ديجورْ
وشعبُك ..
دمعةٌ تبكي زمانَ النورْ؟(١)

يشي التساؤل هنا بأنه يبحث عن الطريقة التي يمكن أن تتحقَّق بها حالة التحوُّل من الواقع المرفوض إلى المأمول؛ وذلك عن طريق الطاقة الكامنة في الكلمة. واللمحة مفعمة باليأس؛ فهي تهدف إلى البوح بانعدام إمكانية التحوُّل؛ ومن ثم فقد حدث تشبيع التساؤل بقناعة سالبة؛ ترى استحالة التحوُّل، وتقرأ عجز الكلمة عن صناعته، وهي تُعلِّل لذلك على مستوى الكيان الفردي والجمعي للذات. والبنية النصية المنتظِمة في نسق التساؤل، والنسق التعليلي تحاول استنهاض المعاني الضدية بصفتها مؤهَّلة للإعلان عن هدف هذه اللمحة الشعرية.

وصناعة التحوُّل تبرُز ضمن بنية:" **ستجعل**"؛ وهي بنية تستهدف أكواخ الدجى، وتحويلها إلى بلور، والمُركَّب الإضافي قادر على المناورة بأكثر من شكل دلالي؛ فالأكواخ تستدعي القصور؛ وهذه تحيل إلى الغنى والثراء. والدجى يستدعي الضياء؛ وهو يشي بالسعادة والصلاح، والجمال والوعي. ويلاحظ أن المنجز الدلالي العكسي هو المأمول المفقود؛ ومن ثم فإن فكرة التحوُّل المرجوَّة تكمن في تحويل المعاني المباشرة السالبة للمُركَّب الإضافي إلى الدلالة المباشرة للبلور؛ والبلور يفيض بمعان مباشرة ماثلة في الشفافية والجمال، والبريق والإمتاع، والدهشة والقيمة، ومع أن بنية البلور قابلة للبوح بمعان عكسية لمعجمها الدلالي المباشر؛ فإنه لا بد من تثبيت المعاني المباشرة لها؛ ليستقيم النسق الدلالي الضدي للسطرين الشعريين.

وتحاول السطور الثلاثة الأخيرة أن ترصد الأسباب الباعثة على اليأس، والشك في قدرة الكلمة على صناعة التحوُّل، وتحقيق الواقع المأمول، وهي تبني مشروعها الدلالي من خلال ثنائية الظلام والنور، وتستدعي ثنائيات أخرى؛ كثنائية البكاء والضحك، أو الرثاء والمديح؛ فوصف الدرب بأنه ديجور؛ يمثل رثاء للقيم الإشراقية، وزوال الوعي والسعادة، واليقين والأمل والإيجاب. ولفظ:" **كلُّه**" يشي بانعدام أي حيِّز للضوء؛ فهو يعمق قوة الانحسار التام للمعطى الإشراقي بكل إيحاءاته الموجبة.

أما المجموع الشعبي؛ فلا يخرج عن كونه دمعة تبكي زمان النور؛ والدمعة تستنهض البسمة، وفعل البكاء يحيل عكسيًّا على فعل الضحك والسعادة، والمديح والفخر. والنور يستنهض

(١) محمود درويش، ديوان:" عاشق من فلسطين"، الأعمال الأولى، جـ١، ص١٦١.

الظلام. والدمعة علامة على الحزن والرثاء، ومؤشر الموت والفقد والحرمان. ورثاء النور يوحي بحياة الظلام وفاعليته؛ وهي فاعلية للضياع والسلب، والجهل والفساد، والقبح والعناء؛ وهي دلالات ذات أثر مُوجِع؛ تعمِّق اليأس، والعجز عن الخلاص. ويلاحظ هنا أنه لا بد من تثبيت الدلالات المباشرة للدمعة، وفعل البكاء الدال على الرثاء، واستدعاء المعاني الضدية للنور؛ لأن هذا ما تستلزمه حالة العجز واليأس من إحداث التحوُّل المرجو؛ ومن ثم يتعمَّق الوعي بحالة التأزم والضياع التي تعاني منها الذات ومجموعها.

وفي قصيدة:" **السفينة التائهة**"؛ تقول **نازك الملائكة:**

أنَّى تسير سفينتي الحيرى إذن؟ أنَّى الرجوعْ؟(١)

تتماس دلالة السؤال بأنَّى مع دلالة السؤال بكيف، ويتكرَّر السؤال هنا مرتين؛ وهو يعلن عن امتلاء الذات باليأس، والإحساس المنهزم. والبنية اللغوية للبيت تستنهض دلالات عكسية تسهم في الكشف عن مدى عمق اليأس، وسطوة العجز؛ ففعل السير يستدعي التوقُّف والسكون، ولا يخلو من الإيحاء بفرادة الذات في هذا الوجع، كما أنه قد يوحي بالسير في الاتجاه غير المرجو؛ أي السير الضال، أو الذي لا وجهة له. وبنية: "**الحيرى**" تستدعي معاني الاهتداء، والوعي بالمسلك، واستبصار الوِجْهَة؛ ومن ثم فالمشروع الدلالي الضدي في السير يستلزم الإبقاء على المعاني المباشرة في بنية:" **الحيرى**"؛ لأن هذه المعاني هي التي ستفرِّغ السير من محتواه الحركي؛ لتعلن عن حالة التوقُّف، أو التِّيه؛ ومن ثم تبرُز ملامح الاستحالة في السير؛ وهو ما يحقِّق مدلول التساؤل وهدفه.

والتشكيل الثاني للتساؤل فيه استبعاد للرجوع؛ وهو تعبير يكشف عن حركة ذاهبة؛ ومن ثم تبرُز ملامح اليقين بتحقق الإيغال في البعد، والاستمرار في الضياع، والتعمُّق في التيه؛ وهذا مما يشي بمدى مأساة الذات، وبشاعة أوجاع الضياع والعجز التي تعاني منها.

ثانيًا: المعنى المضاد في سياق الأمر:

يتشكَّل الأمر من الناحية اللغوية بصيغ متعدِّدة، أوضحها صيغة الأمر المباشر التي ترجع قوتها إلى المواضعة اللغوية، ثم تجيء بنية المضارعة المسبوقة بلام الأمر؛ وهي لام تمارس عملية تحويل فاعلة في دلالة بنية المضارعة؛ إذ تبرُز مفعمة بالتوجيه، وتحقِّق الحدث بزمنية قادمة. وهذه الصيغ لها قدرة واضحة على استدعاء معان ضدية وفيرة في الخطاب الشعري؛ ومن مظاهر تلك القدرة؛ تَشكُّل صيغة النهي في فضاء بنية الأمر، وبصورة تنافس الدلالة المباشرة للأمر؛ ففي قصيدة:" **قراءة في عيون يغسلها الدمع**"؛ يقول **الفيتوري:**

تذكَّروا .. وقاتِلوا
وانتصِروا .. وقاتِلوا
وقاتِلوا.(٢)

تُبدِّد معاينة النص احتمالية توجيه دلالة هذه الصيغ نحو التزمين بالماضي؛ ومن ثم فهي بنى أمرية؛ ترتبط بالمخاطَب الجمعي، وقد تلاحقت بصورة تجمع بين التعدُّد والتكرار الحاصل في بنية المقاتَلة؛ مع تموضعها في نهاية السطور الشعرية. وكل بنية لها معناها الضدي الخاص؛ فبنية التذكُّر تستنهض معنى النسيان، وتشي باستبعاد الغفلة، وانمحاء جرائم العدو من ذاكرة المجموع. وبنية المقاتلة تشي بالتجرُّد من المسالمة والتصالح، وتستبعد المهادنة والتَّقبُّل، وتكرارها يشي بمدى قوة اليقين بمشروعها الدلالي المضاد، وتموضعها يوحي بأن خيار المسالمة

(١) نازك الملائكة، ديوان:" عاشقة الليل "، جـ١، ص٣٦٧.
(٢) محمد الفيتوري، ديوان:" ابتسمي حتى تمر الخيل"، جـ٢، ص١٢٦.

مستبعد بصورة نهائية. وبنية الانتصار تستبعد حالة الهزيمة، وتحذِّر من وجع الانكسار، وترفض الذل والضعف. ويلاحظ أن هذه البنى تكشف عن بشاعة المحصول الإيحائي البارز في المعاني الضدية، مع إمكانية تمظهر المعنى الضدي في سياق سلطة النفي.

وفي قصيدة:" **عين القلب**"؛ يقول **المقالح**:

اخرجْ من غيهب أحزانكَ،
وادخلْ في ملكوت الضوء
وفي ماء الصلواتْ.(١)

تستثمر هذه اللمحة المعنى الضدى في بنية لغوية تنهض على التضاد؛ فهي تُلْحِق فعل الأمر بالخروج بفعل الأمر بالدخول، وتقابل بين الغيهب والضوء؛ ومن ثم فهي تؤسِّس بصورة لافتة للتجاور بين المعاني المتضادة؛ وهذا مما جعل السطر الثاني يعلن في دلالاته المباشرة عن شيء من المعنى المشابه للمعنى الضدي الناتج عن بنية السطر الأول. وتعمل البنى المرافقة للأمر على استدعاء معان متضادة مثيرة؛ فالأحزان المرتبطة بضيق الغيهب وظلمته؛ تؤسِّس من خلال فعل الخروج لإنتاج دلالة ضدية مفعمة بالضوء والسعة؛ وهي دلالة مباشرة للبنية التركيبية المرتبطة بفعل الدخول في السطر الثاني؛ إذ تشي برحابة ملكوت الضوء وإشراقها.

ويخضع السطر الأخير لتقدير فعل ضمني للدخول؛ ومن ثم يستدعي حالة من الخروج، وتجاوز حالة التجرُّد من القيم الدينية، وما تنتجه من خشوع واستقرار نفسي وسلوكي، وتعلُّق حالم بالفضائل؛ وهي معان تبوح بنية:" **ماء**" فيها بمعاني الارتواء والخصب، والحياة والنماء؛ ومن ثم يصبح الفعل الضمني للدخول مستدعيًا لفعل الخروج المُعبِّر عن تجاوز حالة العطش والعقم، والموت والجدب الناتجة عن التجرُّد من المعطى الديني أو الروحي.

وفي قصيدة:" **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**"؛ يقول **أمل دنقل**:

تكلَّمي .. لشدَّ ما أنا مُهان.(٢)

يتوجَّه الأمر هنا إلى زرقاء اليمامة؛ وهي معادل للوعي، ورمز للحقيقة؛ ومن ثم يجد الشاعر فيها وسيلة للكشف، وتعرية الذات العربية، وفضح أوجاعها السياسية، وفسادها الاجتماعي. والبنية اللغوية لهذا السطر تستهدف إنتاج معان ضدية تعانق بين السكوت، والضعف، والآخر، والكرامة؛ ومن ثم يتأسس المعنى الضدي للأمر على أساس أن السكوت يمثل قيمة موجبة في حالة تحقُّق الوضع الكريم للذات بصورة فاعلة وقوية، ومع انعدام تحقُّق ذلك الوضع؛ فإن السكوت يمثل نوعًا من الوهم والمغالطة؛ ولهذا يسعى السطر الشعري إلى تبديد حالة السكوت؛ لأنها تُعمِّق وضعية الضلال والذل؛ فالامتهان حقيقة واقعة للذات، وهي تستلزم التعرية والكشف، لا السكوت؛ وهذا مما يعلِّل هيمنة بنية الأمر في هذه القصيدة، والإلحاح عليها من خلال تشكيل بنية السكوت الواقعة تحت سلطة النهي؛ وهو مما يحقق لونًا من التوازي الدلالي الذي لا يخرج عن مشروع المعنى الضدي لهذا السطر الشعري. ويلاحظ أن تبديد السكوت يؤسِّس لمفهوم الكرامة، وعلو قيمة الذات، وخصوصيتها به؛ وهي معان ضدية لبقية المكوِّنات اللغوية في هذا السطر.

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" تأملات"، جـ٣، ص٦٦٠.
(٢) أمل دنقل، ديوان:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٦٠.

ويأتي الأمر بصورة تبُعد قليلًا عن المواضعة اللغوية الأساسية؛ إذ يجيء من خلال لام الأمر الداخلة على بنية المضارعة؛ وهذا التشكيل له فاعليته في إنتاج المعاني المضادة؛ ففي قصيدة:" **إلى إخواني الشعراء**"؛ يقول **البياتي:**

فلتلعنوا الظلامْ
وصانعي المأساة والآلام
ولتمسحوا الدموعْ
وتوقدوا الشموعْ
في وحشة الطريق للإنسانْ.(١)

فالسطر الأول يستنهض في بنيته الأولى الرحمة والحب، والرضا والإيواء والمباركة، وزخم الأمر يجعلها معاني مطلوبة من المجموع المخاطَب، وناجزة عنه، ومستهدفة للضوء بكل إيحاءاته الإشراقية المفعمة بالإيجاب والخير والصلاح. وتتشكل بنية:" **فلتلعنوا**" بصورة ضمنية في مطلع السطر الثاني بكل دلالاتها المباشرة والمضادة. ويمكن هنا إنتاج المعنى الضدي للسطر الشعري بطريقتين: تحدُث الأولى بتثبيت الدلالة المباشر لبنية:" **صانعي**"؛ أي بوصفها بنية مغلقة؛ ومن ثم يبرُز المعنى الضدي لبقية البنى بمرونة؛ لكونها بنى مفتوحة؛ إذ تتجلَّى حالة الصناعة وهي تستهدف الذوات المنتجة للنفع والخير، والسلامة والأفراح. وتتشكَّل الثانية بقراءة المعنى الضدي في بنية:" **صانعي**"؛ وهو معنى الهدم والتبديد، والإفناء والمحو، ومع تثبيت الدلالات المباشرة لبقية البنى؛ يصبح مشروع الهدم مستهدِفًا للمأساة والآلام؛ وهو مشروع يستحق المباركة والرِّضا، وفي الحالتين يحقِّق المنجز الدلالي سمة التلاؤم بين المعاني الضدية لهذه البنى اللغوية.

وفي السطر الثالث تجيء بنية جديدة؛ وهي تحمل زخم الأمر؛ وتبوح بمسح الدموع، وهذه البنية اللغوية تستنهض المعاني الضدية بكفاءة؛ ففعل المسح يستدعي دلالة التثبيت والإبقاء والإلصاق، والدموع ترتبط غالبًا بالحزن؛ وهي تستدعي دلالة البسمات والفرح والابتهاج؛ ومن ثم يصبح التوجيه الأمري مُعلنًا عن قيمة تثبيت السعادة وإنتاجها، وإدخالها على النفوس. ويجيء فعل الإيقاد في سياق يستدعي تقدير لام الأمر، وبحسب النمط البنائي لهذه اللمحة الشعرية، وهو يشي بدلالة الانطفاء؛ وهي دلالة تعلن عن تحقُّق الظلام وانتشاره.

والشموع تشي بالضوء، ولها دلالات رمزية كثيفة، وذات طابع إيجابي غالبًا، وهي تستدعي معاني ضدية؛ تبرُز في الظلام؛ ومعاني سالبة؛ مثل: اليأس والحاجة، والاستئثار. أما المعنى الضدي للتركيب؛ فإنه يحتاج هنا إلى ضرب من المغالبة؛ إذ يتجلَّى من خلال تصوُّر إمكانية تحقُّق فعل الإطفاء المستهدِف للظلام؛ أي إطفاء الظلام؛ وهو تصوُّر مُمْكن؛ وذلك على أساس أن فعل الإيقاد يمثل ممارسة منتِجة للضوء؛ وهو ناجز إشراقي متحرك إلى أعلى، وهو ذاته يشي بمعنى ضدي؛ إذ يبوح بتحقُّق ممارسة مرافقة؛ تعمل على تبديد الظلام ومحوه؛ فهي ممارَسة ذات ناجز ظلامي، ولها مسار تتحرك فيه إلى أسفل؛ ومن ثم يكون الإطفاء ممارَسة مبدِّدة لفاعلية الظلام، وقوته الحارقة، وحركته الساعية إلى أعلى بهدف الهيمنة والاستحواذ. وعلى ذلك لا يخرج مفهوم تبديد الظلام عن مفهوم إنتاجية الضوء، كما يحدث نوع من الانسجام بين المحمولات الرمزية الكامنة في هذه الثنائية، وهذا الناجز الدلالي له فاعلية موجبة؛ ومن ثم يجعله السطر الأخير يستهدف وحشة الطريق؛ وهي بنية تستنهض في معناها الضدي؛ تحقُّق الأنس والأمن، والاطمئنان والسلامة والمتعة.

(١) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" المجد للأطفال والزيتون"، جـ١، ص٢٠٢.

ثالثًا: المعنى المضاد في سياق النهي:

لأسلوب النهي قدرة مائزة على استدعاء المعنى الضدي لبنيته اللغوية؛ فهو يستنهض صيغة الأمر بأريحية متناهية، قد تصل إلى درجة السذاجة. وكثيرًا ما يحدث معه نوع من التدفُّق في الخطاب الشعري؛ ومن ثم تعمل البنية اللغوية المرافقة له على إنتاج دلالاتها المباشرة والضدية تحت سلطته بكفاءة؛ وهذا مما يجعله- ومثله الأمر- من أقوى الأساليب التي تستجيب فيه اللغة الضمنية تلقائيًّا لقوانين اللغة؛ وهذه الاستجابة نافعة في تحقيق المرور إلى التعبيرية،(١) ففي قصيدة:" **لا تتركيني**"؛ يقول **محمود درويش:**

لا تتركيني
قمرًا تعيسًا
كوكبًا متسوّلًا بين الغصون
لا تتركيني
حرًّا بحزني.(٢)

يتصدَّر النهي مفصلين في هذه اللمحة، وبصيغة موحَّدة؛ وهي صيغة تستدعي معاني ضدية متمثلة في الاحتفاء الرؤوم بالشاعر، والتقارب الدافئ معه، وهي تتطلَّع إلى حمايته، والحفاظ عليه. وتجيء حيثيات الاحتماء من خلال ثلاثة سطور شعرية؛ ففي الأول والثاني يحتاج النشاط التحليلي فيهما إلى الإبقاء على الدلالات المباشرة لكل من القمر والكوكب؛ وهي حاجة تؤهِّل لاستنهاض المعاني الضدية في بقية البنى التي تُشكِّل السطرين الشعريين؛ ومن ثم فإن بنية التعاسة ستوحي بحالة التعلق والاحتماء بالسعادة والرفاهية، وبنية التسوُّل ستستدعي معنيين ضديين: الأول يتمثَّل في الاستغناء والاكتفاء؛ وهو معنى ضدي للحاجة، والثاني يكمن في الكرامة، وعلو القيمة، والاحترام والإجلال؛ وهي معانٍ ضدية للامتهان. ولعل هذا التطلع يتعمَّق من خلال ملمح المفارقة الناتج عن المعاني المباشرة الكامنة في القمر والكوكب، وبين المعاني المباشرة الناتجة عن بنية كلٍّ من التعاسة والتسوُّل؛ ومن ثم يحدث التلاؤم بين المعاني الضدية للنهي؛ إذ يبرُز المعنى الضدي من خلال صيغة ضمنية للأمر؛ وهي صيغة دالة على التطلع إلى حالة الجمع بين دلالات القمر والسعادة، ودلالات الكوكب والاغتناء والإجلال.

وفي المفصل الثاني تتمتع البنى اللغوية في السطر الأخير بقدرة عالية على استدعاء المعاني الضدية؛ فالحرية تستدعي العبودية، والحزن يستدعي السعادة؛ لكن نسق الدلالة الشعرية للتركيب يستلزم تثبيت دلالة الحرية، والاكتفاء بدلالاتها المباشرة؛ ليتسنى إنتاج المعنى الضدي للتركيب بلون من السلامة والفاعلية؛ ومن ثم فالنهي سيقوم باجترار صيغة مفترضة للأمر، وهي ستكون قادرة على البوح بأن المرجو من الخطاب؛ هو تحقُّق الحرية المفعمة بالسعادة. والتركيب يشي بأن هناك أربعة خيارات مُمْكِنة؛ لكن ثلاثة منها مرفوضة، والخيار الوحيد والمقبول هو الخيار الجامع بين الحرية والسعادة.

وفي قصيدة:" **رسوم في بهو عربي**"؛ يقول **أمل دنقل:**

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا
لا تسألي .. أبدا.(٣)

تكرَّرت صيغة النهي هنا مرتين؛ وهي في الحالتين تستدعي لونًا من التعدُّد في المعنى المضاد؛ وذلك بحسب البنى المرافقة لها. وصيغة النهي تستدعي صورة الأمر بالسكوت، وتشي

(١) انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص٩٣.
(٢) محمود درويش، ديوان:" آخر الليل"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٢٣٦.
(٣) أمل دنقل، ديوان:" العهد الآتي"، ص٣٨٨.

بانعدام السؤال والكف عنه، وانتفاء الطلب، وربما كانت هذه الصيغة مُعبِّرة عن معنى ضدي آخر؛ ويتمثل في طلب الآخر؛ غير النيل المُعبَّر به عن الوطن؛ ومن ثم يحدث نوع من الخصوصية للوطن في انتفاء الأهلية للاستجابة. وتجيء ترجمة ترك السؤال من خلال ربط الطلب بالعطاء والولادة؛ إذ تستنهض بنية النهي المعاني الضدية لحيثيات الطلب؛ فهي تقرأ في الوطن حالة المنع والبخل، وحالة العقم والجدب؛ ومن ثم تبرُز قيمة ضائعة للطلب؛ تنسجم مع دلالات النهي.

والسطر الأخير يُعمِّق الوعي بمشروع المعنى الضدي لهذه اللمحة؛ فصيغة التأبيد تؤكِّد أن حالة البخل والعقم لا ترتبط بحالة آنية يمكن تجاوزها؛ وإنما هي حالة مترسِّخة في الوطن؛ ومن ثم فهي توحي بانعدام قيمة السؤال في حالاته الآنية، أو المُتكرِّرة بين الحين والآخر؛ ولعل هذا مما يفلسف سمة التكرار في النهي عن السؤال، ويكشف عن انعدام قيمة الطلب.

وفي قصيدة:" **فارس الحزن**"، يقول **البياتي:**

لا تدعْني
مثل شحَّاذ على الأبواب في الليل أغني
لا تدعْني في الصقيع
تأكلُ الديدان والبرد ربيعي.(١)

تبرُز بنية النهي بلون من التشابه عبر تكرارها مرتين؛ مع اختلاف حيثيات التَّرك، والنهي هنا لا يصلح معه الاكتفاء بالمعنى الضدي البارز من خلال بنية الأمر؛ لأن ذلك سيبدِّد الدلالة الشعرية للمحة، وسيحدث أضرارًا بالغة العُمْق في فكرة النص؛ ومن ثم سيتشكل المعنى الضدي من خلال حيثيات البنى المرافقة لصيغة النهي؛ فالمماثلة مع الشحاذ لها معنى ضدي يبوح بدلالة الاكتفاء والاستغناء، ودلالة الكرامة، والإحساس بالقيمة؛ ومن ثم تزول المماثلة، ويحدث الاختلاف. والمُركَّب:" **على الأبواب**" يشي معناه الضدي بدلالة الاحتواء والإيواء والكرامة. والمُركَّب:" **في الليل**" يستنهض حالة العناء والضياع والجهد. وبنية:" **أغني**" تكشف عن حالة الامتهان والاستجداء؛ وهي تتماس مع المعنى المباشر للشحاذة؛ ومن ثم تصبح الدلالات الضدية كاشفة عن قوة التطلع إلى تحقيق الاكتفاء، والكرامة، والاستمتاع بالإيواء والراحة والسلامة.

أما الصيغة الأخرى للنهي؛ فهي ترتبط بحالة الصقيع؛ وهي تكشف عن تطلُّع الذات إلى الدفء والتماسك، والسلامة والقوة. والصورة في السطر الأخير يتصدَّرها فعل الأكل الذي يستنهض منح السلامة من العناء والتمزق والالتهام؛ وهي باعثة لهاجس التطلع إلى المستحسَن المرغوب بصفته المعنى المعاكس لبنية:" **الديدان**"؛ أما بنية البرد؛ فهي تتوازى في دلالتها الضدية إلى حد ما مع الدلالة الضدية لبنية الصقيع، وهذه البنى المتساندة تستهدف ربيع الذات الذي يستدعي دلالة الخريف؛ ومن خلالها تبرُز حالة الفقد، والتحوُّل المفعم بالسلب، وتساقط الذات وتناثرها؛ وهي دلالات تقوي قيمة الرغبة في الخلاص من تلك الأوجاع كلها.

وفي قصيدة:" **معزوفة غرناطية**"؛ يقول **المقالح:**

لا تقلْ:
إن عصر الزَّوال استوى
والفناءاتِ تدنو.(٢)

(١) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" كلمات لا تموت"، جـ١، ص٣٣٨.
(٢) عبد العزيز المقالح، ديوان:" بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، جـ١، ص١١٨-١١٩.

يتعانق النهي هنا مع فعل القول الذي ربما يبوح بدلالة الاعتقاد أكثر من دلالة التفوُّه، وتسعى بنية النهي إلى اجترار معان ضدية مختلفة من خلال صيغة النهي، والبنى الشعرية المرافقة لها؛ وهو استدعاء ناهض على أساس التفاؤل، والتحوُّل الموجب لليقين. ويتمثَّل المعنى المضاد في السطر الثاني في بنية مفترَضة؛ تعلن أن عصر الحياة والبقاء قد اعتدل واستقام وهيْمن. ويلاحظ أنه لا بد من تثبيت المعنى المباشر لإحدى البنيتين: بنية الزوال، أو بنية الاستواء؛ أي بعدِّها بنى مغلقة؛ حتى تستقيم دلالات النص وفق مشروع المعنى المضاد؛ ومن ثم يمكن رصد صيغتين للتركيب؛ وهما:

- إن عصر الزوال مال؛ أي انحسر، وتحقق له الانحراف والتلاشي والانتهاء.
- إن عصر البقاء استوى؛ أي هيمن واعتدل، وتحقَّق له الاكتمال والتَّمكُّن.

وكلا الأمرين يمثل إمكانية مُنتِجة للمعنى الشعري المضاد للتركيب، والسطر الأخير يُعبِّر عن تلك الاحتمالات الدلالية؛ فبنية النهي تسعى إلى استنهاض معان ضدية هادفة إلى تحويل القناعة، وإملاء المخاطب بالتفاؤل واليقين؛ وذلك من خلال التشكيل الجديد والمحتمل للتركيب، ووفق الثنائية الآتية:" **الفناءات تَبْعُد - الحيوات تدنو**". ويلاحظ أن المحصلة الدلالية الضدية المركزية تتقارب بشكل لافت؛ وإن كانت كل إمكانية تعبيرية لا تخلو من ملامح التفرُّد في الناجز الدلالي الخاص بها.

وفي قصيدة:" **ورقة من كتاب الأندلس**" يخاطب **المقالح** قلبه؛ فيقول:

لا تقتربْ من كتاب الزحامِ
ولا تحتمي بدخان المرايا
ولا ترتجي في المدى أحدا.(١)

يحدث هنا لون من التكرار في صيغة النهى، ونوع من التعدُّد والتنوُّع في البنى المرافقة لها؛ وهذا من المؤشرات الدالة على حالات التنوُّع في المعنى الضدي لهذه الصيغ، ومتعلقاتها التعبيرية. والصيغة الأولى تستهض دلالة مضادة ماثلة في الاقتراب المرجو من كتاب الخلوة والانفراد والوِحْدة؛ فبه يجد القلب ذاته، ويقرأ عالمه، ويحوز أمنياته، ويتعايش بوعي مع تطلعاته. وبنية الاحتماء تشي بمعنى ضدي له وجوه متعدِّدة؛ فيمكن أن يُعبِّر عن حالة الانكشاف والتعري والافتضاح، وربما أوحى بلزوم المواجهة، وربما أوحى بأن الاحتماء إنما يكون بما يحقق السلامة من الوهم والاحتراق، والانشطار والتمزق؛ وهذه الدلالات هي محصلة إيحائية رمزية شبه مباشرة لثنائية الدخان والمرايا؛ ومن ثم يغدو المبنى الشعري هادفًا إلى القول بأن المكاشفة، والانعتاق في عمق الحقيقة فيه سلامة من وجع الاحتراق، وضياع التوهم، وآلام الانشطار والتمزق.

وتكشف البنية الثالثة عن حالة يأس من الآخر؛ فبنية الارتجاء تؤسِّس لمعنى ضدي يتمثل في الاستيئاس من الآخر، واستبعاد النفع منه، مع انتفاء أي مظهر للاستثناء أو الاستدراك؛ وهذا مما يكشف عن توجُّه فاعل نحو الذات، والثقة بها دون سواها.

رابعًا: المعنى المضاد في سياق النفي:

يجيء النفي بمساحة واسعة في الخطاب الشعري الحديث؛ لأنه من أنفع الأدوات في التعبير عن ألم الفقد، ووجع الحرمان؛ وربما كان السلب والفقد من أقوى البواعث على القول الشعري. وينهض تكنيك النفي على فكرة استبعاد المذكور؛ وهي آلية تستدعي الغائب المسكوت عنه بكفاءة عالية؛ فالنفي يجعل المعاني الضدية تتقارب بقوة مع المعاني المباشرة؛ لأن المعاني المباشرة ستكون مرتبطة بالبنية اللغوية المجرَّدة، والبناء الشعري سيستدعي المعاني الضدية من

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" أبجدية الروح"، جـ٢، ص٣٠٨.

خلال تقنية النفي، ويتعامل معها وكأنها معان مباشرة؛ وهذا مما يعني أن تقنية النفي تسهم بقوة في التأسيس لعلاقة التضمُّن، وهي منتجة للمعاني المغايرة ذات السلوك المضاد(١). كما يجعل قيمة النفي كامنة في أن المناقضة فيه أكثر تحديدًا،(٢) ففي قصيدة:" **تعارف**"؛ يقول **الثبيتي:**

وصمتٌ يقومُ على قدمٍ واحدةْ
لا نوافذُ،
لا موقدٌ،
لا سريرٌ،
ولا لوحةٌ في الجدار، ولا مائدةْ ...(٣)

تبوح هذه اللمحة بحالة تأزم عاطفي؛ وذلك باستثمار بنية النفي التي تكرَّرت خمس مرات؛ وهي بنية كاشفة عن قوة الفقد، وموحية بمدى كثافته، وتعدُّد وجوهه، كما أنها توظف المعاني العكسية؛ لتعمِّق بشاعة الوضع الناجم عن الحب المفقود. والسطر الأول يتضمن صورة راثية للتصالح، ومتعة البوح؛ وهي تستدعي المعنى الضدي بهدف معاينة البوح، وإبرازه بملامح الجمال والإمتاع، والاكتمال والتمكُّن، والبقاء الثابت والراسخ؛ أي برجْلين.

ومن خلال هذه السمات تبرز دمامة الفقد؛ ومن ثم تجيء السطور المتصدِّرة بصيغة النفي بوظيفة تفسيرية لصورة الصمت الراسمة لهوية البوح؛ فبنية النفي تعمِّق الوعي بملامح الفقد من خلال معانيها الضدية؛ فمع النوافذ يتم استدعاء القهر والكبت، والجهل والاحتباس الموجع، والظلام والاختناق. ومع نفي الموقد؛ تبرز دلالة الصقيع والارتعاد، والعجز والانسحاق، ومع نفي السرير؛ تظهر معاني التعب والتوتر والإجهاد والشقاء. ومع انتفاء اللوحة في الجدار تتكشف ملامح القبح، وانطماس الباعث التعبيري، وتلاشي المعطى الإمتاعي والجمالي؛ ومن ثم يتحوَّل الجدار إلى عائق يخلو من كل معنى؛ غير معنى الصلادة والقسوة، والقبح والجهامة والمنع. ومع نفي المائدة تبرُز معاني الألم والجوع، والوحشة والقطيعة؛ ومن خلال هذا المعاني المضادة الوفيرة تبرز بشاعة الفقد، وألم الحرمان المتعدِّد.

وفي قصيدة:" **أنا آتٍ إلى ظلِّ عينيك**"؛ يقول **محمود درويش:**

لم أبعْ مهرتي في مزاد الشِّعار المساومْ
لم أذقْ خبز نائمْ
لم أُساومْ
لم أدق الطبول لعرس الجماجمْ.(٤)

تصوِّر هذه اللمحة تخلِّي الذات عن الممارسة السالبة في حقها، وحق الآخر، ومع الطغاة؛ وذلك من خلال أسلوب النفي الذي تصدَّرت أداته: "**لم**" كل السطور الشعرية. وتوظِّف اللمحة هذا الأسلوب للإعلان عن إيجابية الذات، ومدى قوة إيمانها بالقيم التي تعتزُّ بها؛ ومن ثم فهي تعلن تجرُّدها من السلوك الخائن، والممارسة المستغِلَّة. وهي تقوم بعملية استدعاء للمعاني العكسية على مستويات متعدِّدة؛ إذ يبرُز المعنى الضدي على مستوى البنية اللغوية المفردة، وعلى مستوى المُركَّب الشعري، وعلى مستوى هذه الدفقة الشعرية كلها.

والسطر الأول يشي باستمرار حالة امتلاك الذات لوسيلتها للتجاوز، ومعادل القوة والنصر، ورمز الكلمة؛ وهو حفاظ حقَّق كرامة الذات والوسيلة، ورفعهما عن مواضع الامتهان والخداع

---

١) انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص١٢.
(٢) انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص٦١.
(٣) محمد الثبيتي، ديوان:" موقف الرِّمال"، ص٣٥.
(٤) محمود درويش، ديوان:" حبيبتي تنهض من نومها"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٣٣١.

والوضاعة، والتفاوض المادي الرخيص. والسطر الثاني يعلن عن استعفاف الذات، وطهارتها التامة من استغلال الآخر؛ مهما كانت فرصة الاستغلال مواتية؛ كاتصاف الآخر بالعجز أو الغياب أو الغفلة؛ ومن ثم فالذات تتسم بطهارة السلوك، وقداسة الانتفاع ومشروعيته. ويكشف السطر الثالث عن تحقُّق قيمة المبدأ الإنساني في الذات الشاعرة، والتعامل الحضاري القائم على احترام الإنسان، والاعتزاز بالقيم، والحفاظ عليها من دنس المادة، ومهانة التشيؤ، والتعامل الهابط بها، والاستغلال الوضيع لها، كما يبوح بتحقُّق الفعل المقاوِم، وسلوك المواجهة؛ دون تنازل عن الحقوق.

ويعلن السطر الأخير عن رفض الذات للموت، وتمجيد الطغاة؛ فهي مسكونة بدوافع المقاومة للطغيان، والتجرُّد من التأييد والتصالح مع أفراح الطغاة القائمة على سحق المقهورين وموتهم، وهذا مما يجعل هذا السطر يستنهض معاني ضدية تبوح بأن الذات متجاوبة مع الحياة، ومملوءة بحب قيم العدالة والحرية. وهذه المعاني الضدية ليست هي الوحيدة لبنية النفي في تراكيبها المكوِّنة لهذه اللمحة؛ وإنما هناك معاني ضدية أخرى؛ تستهدف اللمحة الإعلان عنها بصورة عامة؛ وهي أن النفي يرتبط بضمير الأنا؛ العائد على الذات الشاعرة؛ وهذا مما يوحي بأن سياق الإثبات الضدي للنفي؛ يعلن عن انتساب هذه الممارسات إلى الآخر؛ فهو الخائن، والمستغل، والمداهن؛ ومن ثم تتشكل ملامح الإدانة له، والتنديد به، في حين تبقى الذات في عمق القيمة، والسلوك الحضاري المؤمن بقيمة الإنسان، والحياة، والمبدأ.

وفي قصيدة:" **دفاع عن الكلمة**"؛ يقول **أحمد حجازي**:

لن أترجَّلْ
لن يأخذني الخوفْ
فأنا الأصغر، لم أعرف بعدُ مُصاحبة
الأمراءْ
لم أتعلَّمْ خُلُق الندماءْ
لم أبعِ الكلمة بالذهب الألاءْ.(١)

تزاوج هذه اللمحة بين النفي بلن، والنفي بلم، وهي توظِّف المعنى الضدي؛ للإعلان عن موقف الذات من واقعها الضاغط القاهر؛ فالسطر الأول يشي باستعصاء الذات، وبقائها في موقع القوة، وامتطاء وسيلتها للمواجهة والتجاوز والانتصار، كما يشي بالبقاء الفاعل، والحضور المنتصر المستعلي، والحياة والفاعلية والخلود. ويوحي السطر الثاني بامتلاء الذات بالشجاعة، والرغبة في المواجهة، وامتلائها بالثبات والثقة والأمان؛ ومن ثم فهي تستعصي على سلطة الرهبة. ويجيء النفي بلم؛ ليكمل سيرة الذات الواقفة في صف الفضيلة والمبدأ؛ فالنفي المرتبط بفعل المعرفة؛ يشي بانحياز فعلي للمجموع الشعبي، وارتباط حميم بالمكوِّن الوطني، والمعطى القيمي. وخضوع فعل التعلُّم للنفي؛ يكشف عن طهارة الذات من داء المداهنة؛ وهو إعلان عن امتلاء الذات بالوضوح والصراحة، وافتتانها بالحقيقة، وحيازتها للشجاعة المؤهِّلة للكشف والتعرية والمواجهة.

وارتباط الصِّغَر بالأنا الجاهلة بالمداهنة؛ يستدعي إدانة مُرَّة للآخر المُتَّسم بالكِبَر، ومعرفته بفنون منافقة السلطة، ومداهنة الرِّفاق، وفي ذلك تعطيل فاجع لمفهوم الكِبَر بشقيه: المادي والمعنوي، أو العُمْري والقيمي؛ وهذا يمنح بنية الأصغر قيمة أعلى؛ إذ يجعلها تتجاوز دلالاتها المعجمية المباشرة، وتحوز الدلالة الحقيقية للكِبَر بسهولة متناهية؛ ومن ثم تصبح دلالاتها الضدية؛ هي المراد الأول لبنية سطرها الشعري. وفي النفي المرتبط ببيع الكلمة إعلان عن أن

(١) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان:" مدينة بلا قلب "، ص١١٢.

الذات تؤمن بقداسة الكلمة، وقيمة دورها في الحياة، وأنها من منظومة الفضائل؛ فهي تستحق الإعلاء والإجلال والتقديس، ولا يمكن امتهانها، والتنازل عن قيمتها مهما كان بريق الغواية لامعًا، ومهما كانت القيمة المادية للتضليل عالية.

وفي قصيدة:" **طرباي كتبَ اسمه ورحل**"؛ يقول **الفيتوري:**

طرباي فلاح من الجنوب
لا يعرف العار الذي يجلِّل المدينةْ
لا يعرف السقوط بين اليأس والرجاء
لا يعرف الخوف والانحناء
لا يعرف ابتسامة الهوان والضغينةْ
لا يعرف الجرائد الصفراء.(١)

تكشف هذه اللمحة عن نموذج له فرادته في القيمة، والإيمان بالمبدأ والمثال، وهي توظِّف أسلوب النفي، وتربطه بفعل المعرفة، وبتكرار لافت؛ إذ يتصدَّر السطور الشعرية بإلحاح شديد؛ وهو بذلك يتقدَّم على البنية اللغوية؛ ليمارس دور القيادة في توجيه مسار دلالة تلك السطور. والبناء الشعري هنا يتيح قراءة تكاد تكون واحدة للنفي المتسلط على بنية المعرفة؛ إذ إن فضاء النفي يشي بدلالة ضدية مزدوجة القيمة؛ ومظهرها الأول يتمثل في إثبات حالة الجهل؛ وهي حالة تتعلق بقيم شديدة العقم والسلبية؛ ومن ثم يتحوَّل مفهوم الجهل هنا إلى قيمة موجبة؛ لأن الجهل هنا يُثْبت براءة النموذج، وانعتاقه الشديد في مشروع الفضيلة، وسبيل القيمة.

والمظهر الثاني يَكمُن في إثبات المعرفة للنقيض الموجب الذي يبرُز بصفته معنى معاكسًا للمدلول المباشر الناتج عن البنية اللغوية المرافقة لبنية المعرفة المنفية؛ ومن ثم يظهر وعي النموذج مرتبطًا بالموجب والمثالي؛ لأن البنى المرافقة تُعبِّر عن مظاهر موغلة في السلب والقبح، والتجرُّد من القيمة؛ فالوعي المنفي بالعار المهيمن؛ فيه إثبات للوعي بالفضائل والقيم المثلى؛ وإن كانت في حالة غَوْر وانحسار.

ونفي معرفة السقوط فيه إثبات للوعي بحالة الثبات، والارتفاع الشامخ المنتصر على السلب، ومعه تتحقَّق سلامة النموذج من التمزُّق المر بين اليأس والأمل. ونفي معرفة الخوف فيه إثبات للامتلاء بالشجاعة، والمواجهة القوية الفاعلة. ونفي الابتسام للهوان فيه إثبات للتعايش مع الابتسام المفعم بالعزة والحب، أو إثبات التجهم والرفض للذل والحقد. ونفي معرفة الجرائد الصفراء فيه إثبات لمعرفة الالتزام، والاعتزاز بالقيم والمبادئ؛ ومن ثم فنموذجية طرباي ماثلة في الابتعاد عن الخيانة؛ فلا تمتهن الكلمة، ولا توظِّفها لخدمة الكذب والاستبداد من أجل الانتفاع المادي، ومن خلال المعنى الضدي بشقيه تبرُز براءة النموذج من السلب، وانعتاقه الشديد في الإيجاب؛ وهو ما يبوح بفرادة النموذج وإيجابيته.

وفي قصيدة:" **كلمات لا تموت**"؛ يقول **البياتي:**

كلماتي
لن تَهرم
كلماتي
لن تُهزم
كلماتي
لن تصدأ.(٢)

(١) محمد الفيتوري، ديوان:" أقوال شاهد إثبات"، جـ٢، ص٢٠٥-٢٠٦.
(٢) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" كلمات لا تموت"، جـ١، ص٣٦٤.

يهيمن هنا النفي بالأداة:" **لن**" من خلال تكراره، وهو يعلن بفاعلية عن دلالاته الضدية؛ بل إن المعنى الضدي يتحوَّل إلى منافس شديد القوة للمعنى المباشر؛ فالمعنى الضدي هنا يخطف إليه الوعي التحليلي بقوة؛ ومن ثم فإن خضوع بنية:" **تهرم**" للنفي؛ فيه استهداف فاعل للمعنى الضدي؛ إذ يعلن أن كلمات الشاعر تتمتع دومًا بقوة الشباب؛ فهي تمتلئ بالحيوية والفاعلية، ومفعمة بالنضارة والجدة، والرواء والجمال.

وتعلن بنية:" **تهزم**" عن قدرة كلمة الشاعر على الانتصار الدائم؛ فهي أبدًا مفعمة بالفاعلية، ومتمكِّنة من الهيمنة والاستحواذ. أما بنية: "**تصدأ**"؛ فتعلن عن حالة من اللمعان والبريق، والبياض والومض؛ وهي معان تكشف عن مدى جودة الماهية، وقوة الأثر؛ ومن ثم تبوح باستمرار روعتها، ودوام تأثيرها وفاعليتها. ويلاحظ أن النفي هنا يطرق دلالة التزمين بوضوح؛ إذ يمنح الدلالات لونًا من التأبيد؛ وهي سمة تلحق المعاني الضدية أيضًا؛ فشباب الكلمة ونضارتها، وانتصارها، وفاعليتها البرَّاقة؛ كلها دلالات خاضعة لفكرة الخلود التي يسعى النفي إلى الإيحاء بها، كما أنها تشي باستبعاد ارتهان تلك القيم بالآنية، أو الزمنية المحدودة.

وفي قصيدة:" **خمس قصائد للصيف**"؛ يقول **المقالح**:

لا ضوء فوق الكلمات

لا ظلال تحتها.(١)

ترثي هذه اللمحة الكلمة، وتشكو عجزها، وافتقادها للقوة المأمولة، والأثر المرجو، وهي توظِّف أسلوب النفي الذي تكرَّر مرتين، وارتبط ببنيتين لغويتين مختلفتين؛ فقد تسلَّط على بنية الضوء، وبنية الظلال. وهذا التوظيف يستهدف استدعاء المعاني الضدية؛ فنفي الضوء فيه استنهاض للظلام؛ ومن ثم يبرُز وصف حالة الكلمات؛ إذ تبدو غارقة في الظلام، ومع الظلام ينهض معجم إيحائي كثيف؛ ليبوح بمدى امتلاء الكلمات بالقتامة والقبح، والفساد والضعف. وانتفاء الظِّلال يستدعي معاني الهجير والحرارة؛ وهي تشي بتحقق العناء والاحتراق، والعطش والأذى؛ ومن ثم تبدو الكلمات مُنتِجة للألم والحاجة والاستياء.

ويلاحظ أن اللمحة تستهدف الظرف:" **فوق**"؛ لتوحي بهيمنة الظلام؛ وهو مما يجعل الكلمات قابعة في السلب، ومملؤة بالعجز والقبح؛ ومن ثم فالفوقية استدعت معنى الكمون والتغلغل؛ وهي معطى شعري مهيمن، كانت هواجسه الفنية، والحاحه الإبداعي مسهمين في إبراز النقيض الظرفي المتمثل في:" **تحت**"؛ ومن ثم تشكَّلت ثلاث ثنائيات ضدية في اللمحة؛ وهي ثنائية الضوء والظلام، والظلال والهجير، والفوقية والتحتية.

وفي قصيدة:" **السكوت**"؛ يتحدَّث **القصيبي** عن الحروف الميتة؛ فيقول:

ما اغتسلَتْ في بركة الحياةْ

ولا دَرَتْ ما رعشةُ المخاضْ

ما ألمُ الجراحْ

ما روعةُ السير على الرماحْ.(٢)

تزاوج هذه اللمحة بين: "**ما**"، و" **لا**" النافيتين، وهي تستثمر الصيغتين؛ لترثي فقدان القيم الموجبة للكتابة، وهي ترصد مظاهر الفقد في الناجز الدلالي المباشر، في حين تتشكَّل القيم المرجوَّة ضمن المعاني الضدية الناجزة في فضاء النص. ونفي الاغتسال يشي بالبقاء في حالة من الدنس والاتساخ، والتلوث والتَّعفن؛ وفي ذلك رثاء للطهر والنقاء والنظافة، وهي دلالات متحقِّقة في الحروف الحية. ولعل المُركَّب:" **بركة الحياة**" يمنح فعل الاغتسال دلالات أخرى؛ فالبركة تحيل إلى الماء، والماء يحيل إلى الحياة والارتواء، والخصب والنظافة؛ ومن ثم يبرُز

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، ص١٠٩.

(٢) غازي القصيبي، ديوان:" أنت الرياض"، ص٥٢٠.

الفقد في تحقق المقابلات الضدية الماثلة في الموت، والعطش، والجدب، والاتساخ. والحياة تحيل إلى التجارب والوعي؛ ومن ثم تتجلَّى معاني الجهل، والفراغ من الخبرة. ونفي الدراية يستدعي حالة مُعقَّدة من الجهل، ويقرأ في المنجز الكتابي معاني الغفلة والفوات والبلاهة، وتسري هذه الملامح في بقية المعطيات النصية في هذه اللمحة بصورة متضمَّنة؛ فالجهل برعشة المخاض يشي بإنتاج عفوي، يسوده السكون والسلامة والسذاجة؛ وهي سمات تتجافى مع طبيعة الإبداع الحي. وتتحقق حالة الجهالة مع ألم الجراح؛ وهي تؤسس لمفهوم الغفلة، والابتعاد عن بواعث القول، والمثيرات الحقيقية للكتابة. كما تشي ببلادة الإحساس، وفقدان الوعي الحسي والشعوري؛ وهذا يوحي بأنه قد تحقَّقت لها السلامة بانتفاء المواجهة وتصحيح المسار والمعاناة.

أما الجهل بروعة السير على الرماح؛ فهو رثاء مُر؛ فالجهل بالرائع؛ وعي بالقبيح، وانعتاق فاجع فيه، وبنية السير تبوح بحالة التوقف والسكون؛ وهي مؤشرات الموت والجمود، والرماح تشي بالأوجاع، ومنابع الألم، والتركيب يشي بأن هذه الحروف مهادنة، لا تهدف إلى تجاوز الأوجاع، ومقاومة الألم؛ ففقدت متعة المقاوَمة، وتحقيق السلامة من العناء. ويلاحظ هنا أن المعاني الضدية المأمولة تبرُز في الحروف الحية بصفتها الحيثية المضادة للحروف الميتة، كما أن المعاني المباشرة مارست نوعًا من الحصار الخانق على المعاني الضدية؛ فجاءت الأخيرة في مساحة ضيقة، وهو مما جعل الدخول إليها لا يحدث إلا من خلال المعاني المباشرة.

وقد يوظَّف النفي في استدعاء معان ضدية ذات هوية خاصة؛ ففي قصيدة:" **سلامًا .. يا أبا بَنْدر**"؛ يقول **القصيبي:**

رأيتكَ في جلال الموت ..
لا أنقى .. ولا أطهر.[1]

تُقدِّم هذه اللمحة قراءة فريدة للموت، وذلك من خلال رثاء الصديق. وتبدأ المناورة بالمعنى الضدي من التمهيد السابق لصيغة النفي؛ إذ تقرأ في الحدث مهانة الحياة ووضاعتها؛ وهي قراءة تمنح حياة المرثي قدرًا أعلى من الجلال؛ ومن ثم تبرُز ملامح الفرادة في المرثي، ودرجة التفوُّق لديه. ولهذا يسعى النفي المتلاحق، والمتكرِّر مرتين إلى رصد هذا التميُّز، ويعمِّق الوعي بدرجة الفرادة في المرثي، وذلك من خلال فضاء التركيب، والمعنى الضدي الناجم عنه؛ فتسلُّط النفي على صيغة التفضيل؛ لا يستدعي المعنى الضدي المناهض لحالة النقاوة والطهر، وهو المتمثِّل في الدنس والتلوث والتعفن؛ وإنما يستدعي انتفاء تحقق علو القيمة في النقاء والطهر؛ وهذا ما تبوح به صيغة:" **أفعل**"؛ فالآخر له حظه من النقاء والطهارة؛ لكن المرثي له درجة التميُّز التي تجعل الآخر في المقام الأدنى، والحيز المألوف.

ويلاحظ هنا أن بنية النفي تستدعي في مشروعها الضدي الذات الأخرى؛ لإنشاء نسق المقارنة والمفاضلة. كما تستدعي الدرجة العليا في القيمة؛ فهدف المعنى الضدي هو الأكثر والأعلى، وهو يبرُز من خلال الإيحاء بالأقل والأدنى المرتبط بالآخر. كما تسعى إلى تأكيد ملمح التميُّز من خلال دلالتين فيهما كثير من التماس؛ فدلالة النقاء تقترب بقوة من دلالة الطهر، وكلا الأدائين يستهدف في المعاني الضدية لهما استبعاد ملامح الفرادة عن الآخر، واقتصارها على المرثي.

ولا تخلو عتبة العنوان من استهداف المعاني الضدية من خلال النفي؛ **فأمل دنقل** له قصيدة بعنوان:" **الحزن لا يعرف القراءة**"،[2] فهذا العنوان يعمل في أكثر من اتجاه في إنتاج المعنى الضدي، وهو يتمحور حول صيغة النفي التي تمارس تشكيل المعنى الضدي؛ ليبوح بالاتجاه

(١) غازي القصيبي، ديوان:" العودة إلى الأماكن القديمة"، ص٧٩٥.
(٢) أمل دنقل، ديوان:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص٢٠٦.

الأول لهذه الدلالة؛ فالنفي المرتبط بفعل القراءة يستنهض دلالة الجهل أو الأمية؛ ومن ثم يبرُز الحزن من خلال الصورة التشخيصية؛ ذاتًا أُميَّة جاهلة؛ وهي صورة تشي بمدى بشاعة الحزن، وتقرأ فيه معاني الشر الخالص، وترصد حالات التشابه بينه وبين الجهل من حيث تحقُّق العمى والانطماس، وضحالة الوعي الديني والسلوكي والقيَمي، والانحسار في القيمة، والاستغلاق والضياع، والحرمان والألم؛ وهو مما يوحي بالتلاشي الفاجع لقيمة الذات.

ويمكن استدعاء معان ضدية للحزن؛ فالحزن يستنهض السعادة والفرح؛ ومن ثم يشكِّل العنوانُ السعادة ذاتًا تعرف القراءة؛ فهي ذات قارئة أو متعلِّمة؛ ومن ثم يقدم المعنى الضدي تصورًا كاشفًا عن قيمة السعادة؛ فهي ترتبط بقوة مع مفهوم الخير، فالقراءة حدث معرفي؛ ومن ثم فالعلم يمنحها سماته الدالة؛ كالوعي والتجدُّد، والتحوُّل والتوسُّع، والمتعة والإحساس بقيمة الذات، وقيمة الحياة.

و**لأحمد حجازي** قصيدة بعنوان:" **شهيد لم يمت**"،(١) ومفهوم الشهادة يحيل إلى خصوصية فريدة في الموت، وهو يعرج في مدارج القيمة على المستوى الديني والإنساني، وهذا الانغماس في القيمة هو الذي يفلسف النفي المستهدِف لبنية الموت؛ إذ يستنهض في المعنى الضدي مفهوم الحياة؛ وهو مفهوم يُعبِّر عن القيمة، ويترادف معها؛ لأنه يحوِّل الموت إلى حياة مفعمة بالقيمة والجلال، وروعة المآل، وفرادة الجزاء، ويجيء المعنى الضدي هنا في حالة تناص مع القرآن بصورة فاعلة؛ فالقرآن طرق مدلول الحياة في الدلالات المباشرة لخطابه؛ فقال عن الشهداء:" **بل أحياء عند ربهم يرزقون**".(٢) وربما التفت العنوان إلى معنى ضدي آخر؛ إذ لعله يومئ إلى إمكانية الوقوع في فخ الشهادة الزائفة؛ ومن هنا يغدو المعنى الضدي مُعبِّرًا بصورة تعريضية عن شهيد مات؛ وهي صورة كاشفة عن فرادة النموذج الذي تقدمه القصيدة، واستيفائه لشرائط الشهادة بكل حيثياتها الموجبة، وفي الحالتين يسعى العنوان إلى تفعيل المعنى الضدي من خلال ثنائية الحياة والموت.

ويلاحظ أن تقنية النفي قد أسهمت في إحداث تعدُّد للأصوات داخل هذه النماذج الشعرية؛ لأنها تقنية تسمح بالتعبير المتزامن عن الصوتين المتقابلين، وهذا لا يعني وجود تعدُّد في الفواعل؛ إنما يرجع الأمر إلى أن النفي من الأبنية القولية التي تسمح بإدخال متحدث آخر في النص، وبشكل غير مباشر؛ لتعمد إلى رفضه أو تأييده؛ فالنفي من صيغ التضمين، والقول الذي ينهض على النفي يتضمَّن مقولات الإثبات، ويشير إليها أيضًا؛(٣) ومن ثم فقد أسهمت تقنية النفي بكل أدواتها في صياغة نظام فريد للتقابل الذي منح هذه اللمحات الشعرية خصوصية فنية مائزة.

خامسًا: المعنى المضاد في سياق الشرط:

يسهم أسلوب الشرط بدور فاعل في إنتاج المعاني الضدية؛ ففي قصيدة:" **أفكار صغيرة**"؛ يقول **القُصيبي:**

لو مَرةً نقول: " لا!"
نطهر من نفاقنا
نموت كالأطفال أبرياءْ.(٤)

(١) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان:" لم يبق إلا الاعتراف"، ص٢٤٩.
(٢) سورة آل عمران، جزء من الآية: ١٦٩.
(٣) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٤.
(٤) غازي القصيبي، ديوان:" معركة بلا راية"، ص٣٣٥.

تنهض هذه اللمحة على أساس المعنى الضدي؛ فبنية: "**مَرة**" تستدعي الوفرة والكثرة، وبنية: "**لا**"؛ تستدعي نعم، والطهر يستثمر دلالة الدنس والنجاسة، والنفاق يومئ إلى الوفاء والإخلاص والصدق، وفعل الموت يستدعي فعل الحياة، والبراءة تحيل على الخبث والشر، والقبح والجرم. والنسق الشعري يوظِّف المعنى الضدي؛ ليعلن أن هناك هيمنة طاغية للموافقة الشائهة، والمداهنة المريرة؛ ومن ثم يظل الإنسان مدنَّسًا بالنفاق، ويموت في حالة من الخبث والتلوث والبشاعة. ويلاحظ هنا أن آلية إنتاج المعنى العكسي في هذه الدفقة الشعرية تستلزم تثبيت الدلالات المباشرة لبعض البنى؛ وذلك في بنية النفاق، وبنية الموت؛ لأن استدعاء المعنى الضدي بحسب المستوى اللغوي؛ سيؤدي إلى تلف المعنى الضدي، وتبديد شعرية اللمحة، وإفساد منطق القول الشعري فيها. كما جاء توظيف أسلوب الشرط في حيِّز المُفترَض؛ إذ يتعلق بحالة متوهَّمة؛ يحدث فيها اعتناق فعل نادر للرفض المبدِّد للمداهنة والنفاق؛ ومن ثم يتحقق التأكيد على انعدام هذا الافتراض في فضاء النص؛ إذ يبوح المعنى الضدي بالارتهان المُر في أغلال المداهنة؛ وهو مما يشي بالبقاء في عمق النفاق وأدرانه، والموت على الخبث، وفساد النفس.

وفي قصيدة:" **بعد الضَّياع**"؛ يقول **البردُّوني:**

إذا قرَّت النفسُ لذَّ المقام وساوى الترابُ الفِراشَ الوثير.(١)

يرتدي هذا البيت عباءة الحكمة من خلال قانون الشرط، وهو يستدعي معاني ضدية؛ تتجاور بفاعلية مع معانيه المباشرة، وتتصالح معها بحميمية، ويبرُز المعنى الضدي للبنى اللغوية الأساسية بمرونة؛ فبنية القرار تستنهض معاني الارتحال والحركة، والقلق والاضطراب والمغامرة، وبنية:" **لذَّ**" تستدعي معنى المرارة، وبنية:" **ساوى**" تستدعي التباين الكبير، والاختلاف الواضح، والتمايز الفائق. ومن خلال هذه الدلالات يعلن البيت عن معناه الضدي بصورة نهائية ومُبرهَنة؛ إذ يبوح بأن النفس إذا تصالحت مع الارتحال والمغامرة؛ فإنها ستشعر بمدى قوة مرارة الركود والسكون، ودمامة البقاء الخامل الكسول؛ ومن ثم يعظم لديها الفارق بين المؤلم والمريح؛ فلا يتصالح العناء والراحة، ولن تتقارب أوجاع المغامرة ودهشتها مع السكون والنوم. ويلاحظ أن نهاية البيت توعز بمعان رمزية على مستوى المعاني العكسية؛ إذ تؤكد حالة التباعد بين الفقر والغنى؛ وذلك على أساس أن القرار فقر وعُدْم، وأن الارتحال غنى وثراء.

وفي قصيدة:" **بعد العاصفة**"؛ يقول **نزار قباني:**

لولا المحبَّةُ في جوانحهِ
ما أصبح الإنسانُ إنسانا ..(٢)

تتشكَّل هذه اللمحة في قالب شرطي؛ يمارس إنتاج دلالاته من خلال بنى لغوية ظاهرة، وأخرى مُضمَرة. ويبرُز هنا معجم لغوي قادر على إنتاج المعاني الضدية بكفاءة؛ فبنية المحبة تستنهض معاني البغض والكراهية. والبنية الغائبة للجواب؛ وهي التي تُقدَّر بموجود تستدعي انعدام الوجود، أو الفقد أو الغياب. والفعل:" **أصبح**" يستنهض حالة البقاء والثبات؛ لأنه يعمل في نسق فكرة التحوُّل. ومعجم الإنسانية يلتفت إلى مفهوم الحيوانية، وملامح التشيؤ. ومن خلال المعاني الضدية للبنى اللغوية؛ تتشكَّل المعاني الضدية للسطرين؛ إذ يعلن السطران في مشروعهما الدلالي المضاد عن أن البغض، والمشاعر السالبة تُبقي الإنسان في دائرة الحيوانية أو التشيؤ؛ ومن ثم يكشف السطران عن حالة فقد بالغة المرارة، ويرثيان شرف التحوُّل والارتقاء، ويوحيان بمدى بشاعة الخسارة الموجعة لإنسانية البشر. ويلاحظ أن التركيب:" **في جوانحه**"؛ قد مثَّل بنية صماء؛ فمعناها الضدي رَثٌّ، ولا يزيد من قيمة المعاني الضدية لهذه اللمحة الشعرية؛

(١) عبد الله البردُّوني، ديوان:" في طريق الفجر"، جـ١، ص ٣١٨.
(٢) نزار قباني، ديوان:" الرسم بالكلمات"، الأعمال الشعرية، جـ١، ص٤٨٧.

وهذا التواضع الدلالي للتركيب بارز حتى على مستوى المعنى المباشر؛ فهو يجيء بضغط الإيقاع؛ ومن ثم يبدو فيه لون من الاسترسال والتزيُّد.

وفي مقطع داخلي بعنوان:" **مطاردة**"؛ من قصيدة:" **الكلمة.. وضفادع الموسم**"؛ يقول **المقالح:**

كُلَّما طال ظلُّ القصيدة

طالت حِرابُ الخصوم ..(١)

ينتظم هذان السطران من خلال تقنية الشرط بكل الشرائط اللغوية المُفترَضة، وغالبية البنى اللغوية قادرة على إنتاج المعنى الضدي؛ فبنية:" **كُلَّما**" فيها استبعاد للحدوث الواحد؛ وهذا مما يشي بمدى عمق ملمح التأزم بين الكلمة والخصوم، وبنية الطول المكرَّرة مرتين تستنهض دلالة القِصَر، وبنية الظل تشي بالهجير، والحراب تحيل على حقل دلالي معاكس؛ إذ تشي بالسلامة والحياة، والتصالح والحب، وتلتفت بنية الخصوم إلى الأصدقاء والأحباب، وأهل الود. وتبقى بنية:" **القصيدة**" في حالة عجز عن استنهاض معنى ضدي؛ يسهم بفاعلية في إنتاج المعنى الضدي للمحة الشعرية هنا؛ ومن ثم سيتم تثبيت دلالتها المباشرة بصفتها بنية مغلقة، واللمحة تفضح تنكُّر الخصوم للمنجز الإمتاعي الظليل للقصيدة، وهي تخز الخصوم، وتندِّد بهم.

ويتشكَّل المعنى الضدي هنا وفق إمكانيات مختلفة؛ فربما كانت الرؤية الأساسية للمحة ماثلة في الكشف عن تبدُّد منطقية الموقف بين القارئ الخصم والقصيدة؛ ومن ثم ترثي هذه اللمحة غياب هذا المنطق من خلال الدلالات المضادة؛ فهي ترصد ملامح الموقف المنطقي والعادل من خلال القول بأنه إذا طال ظل القصيدة؛ تقصر الحراب، أو إذا قصر ظل القصيدة؛ طالت الحراب، أو إذا طال هجير القصيدة؛ طالت الحراب، أو إذا قصر هجير القصيدة؛ قصرت الحراب. ويلاحظ أن المعنى الضدي قد تشكَّل من خلال ثنائية الطول والقصر، وثنائية الظل والهجير، كما أن هناك ضرورة تستلزم الإبقاء على المحصول الدلالي المباشر لبنية الحراب، وبنية الخصوم، وقد استدعت هذه المعاني الضدية تحولات في بنية:" **كُلَّما**"؛ فقد استنهضت صيغة شرطية أخرى؛ تعلن عن الحدوث الواحد؛ وهو الذي سيفرِّغ دلالات التكرار الماثلة في تلك الصيغة. وهذا كله مما يعمِّق بشاعة الموقف الظالم من القصيدة؛ فللخصوم موقف عدائي يتكرَّر بصورة تجافي المنطق، وتبتعد عن الانصاف؛ ومن ثم يبرُز شكل جديد للمعنى الضدي؛ ويتمثل في أن قِصَر ظل القصيدة؛ سيجعل حراب الخصوم تزداد طولًا وحِدَّة، وفتكًا وقوة. كما يمكن أن يعلن المعنى الضدي عن دلالة ثالثة؛ وهي أن موقف الأصدقاء والمحبين له منطق منصف؛ فهم كُلَّما طال ظل القصيدة؛ طالت مودة هؤلاء المحبين، وكلما قصر هجير القصيدة طالت مودة المحبين. مع إمكانية وضع "**إذا**" بصفتها البديل لكُلَّما؛ وهي إمكانية تُعبِّر عن سلامة الشعور، ومرونة الموقف، وتشكُّلاته التي لا تغادر منطق الانصاف، ومبدأ العدالة.

سادسًا: المعنى المضاد في سياق النداء:

يمارس أسلوب النداء من خلال البنية اللغوية المرافقة له إنتاج دلالات عكسية خصيبة للغاية؛ ففي قصيدة:" **أوراس**"؛ يقول **أحمد حجازي:**

يا بلادًا ظامئةً!
يا شعبًا حيرانا
يا أطفالًا صُمًّا، أطفالًا عميانا
يا رملًا مُصفرًّا، يا صيفًا مُصفرا
يا صبارًا مُصفرًّا
يا دنيا تشتاق الألوانا.(٢)

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" الخروج من دوائر الساعة السليمانية"، جـ٢، ص٤٩٠.
(٢) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان:" أوراس"، ص١٦٢.

تبوح هذه اللمحة بمظاهر السلب التي تملأ الحياة؛ وهي بذلك ترثي فقدان مظاهر الإيجاب، ويلاحظ أن المعاني الضدية هنا أكثر حضورًا في بنية الوصف؛ فبنية الظمأ تستدعي حالة الرِّي، وترثي الارتواء، وبنية:" **حيران**"؛ تستدعي معنى الاهتداء، والاستقرار الروحي والسلوكي. والوصف المرتبط بالطفولة يستنهض حالة القدرة على السمع والرؤية؛ وهي وضعية طبيعية؛ لكنها في زمن السلب تحوَّلت إلى أمنية كاشفة عن وجع الحرمان الذي شوَّه ملامح الجمال، وقيم البراءة، وإمكانيات المستقبل. وتجيء بنية اللون الأصفر؛ لتُعبِّر عن الموت والعقم، وهي في دلالاتها العكسية تبكي الحياة بكل خصوبتها واخضرارها، وترثي الارتواء والنماء. وهذه المعاني العكسية ترتبط بالمكوِّن المكاني: "**الرمل**"، والمكون الزماني:" **الصيف**"، والمكون النباتي:" **الصَّبار**"، ومن خلال ذلك تبرُز المعاني الضدية في هذه المكوِّنات؛ فمع الرمل تنتفي الخصوبة والإنبات، ومع الصيف يغيب الدفء والمتعة، ومع الصبار تتلاشى ملامح الحياة والاخضرار والنفع.

وفي السطر الأخير يظهر ملمح الحرمان من خلال المعنى العكسي لبنية الشوق؛ إذ يشي بانتفاء المعايشة للألوان؛ والألوان رموز تمثل الحياة بكل خصوبتها ومتعها المتنوِّعة، ولا يخلو من الإيحاء بتحقق العمى، وهو صورة من صور الحرمان؛ إذ يشي بانطماس الرؤية، وتبدُّد الوعي البصري والوجداني. ويلاحظ أن البنى التي تسلَّط عليها النداء؛ قد جاءت بصيغ معظمها لا يستنهض المعنى الضدى بصورة ينتفع بها الخطاب الشعري؛ حتى تلك التي تقبل إنتاج المعنى الضدي بلون من التلقائية؛ مثل الطفولة التي تستدعي الشيخوخة، والصيف المستدعي للشتاء، والدنيا التي تستدعي الآخرة، أو دنيا الآخر؛ ومن ثم بدا أنه لا بد من تثبيت الدلالات المباشرة لهذه البنى حتى تُحصد المعاني العكسية بفاعلية، ويتعمَّق الوعي بمدى بشاعة الحرمان، وألم الفقد الذي تُعبِّر عنه هذه اللمحة.

وفي قصيدة:" **في دنيا الرهبان**"؛ تقول **نازك**:

أيُّها الدِّير ياجَديبًا من الحُبِّ خواءً من النَّدى والحنانِ
يا غريقًا في الصمت والوحشة الصمَّ اء، يا مُقفر الروابي والأماني.(١)

تأتي هذه اللمحة في سياق البحث عن السعادة، وهي تتحدَّث عن الدير الذي جاءت إلية الشاعرة على أمل أن تجد فيه سعادتها المفقودة؛ لكنه بدا خاليًا منها. وتَبرُز أسلوبية النداء من خلال تكرار بنيته اللغوية؛ إذ تكرَّرت أربع مرات، وحدث فيها لون من التنوُّع؛ فقد جاءت بصيغتين؛ هما:" **أيها، يا**".

واللمحة تصوِّر حقيقة الدير، وتكشف عن مظاهر السلب فيه؛ فقد أبرزت بشاعة الدير، ومن فيه، كما أنها ترثي قيم الحياة المادية والروحية؛ وهي قيم تتجلَّى ملامحها من خلال فضاء النص، وعَبْر تصورات المعنى الضدي؛ فكون الدير جديبًا من الحب؛ فهذا يجعل التركيب اللغوي يستدعي دلالات ضدية كاشفة عن امتلاء الدير بالبغض والكراهية والأحقاد؛ وهو محصول وجداني له حظه الوافر من الخصوبة والنماء، والكثافة والوفرة. وحالة الفراغ من الندى والحنان تعلن عن حالة امتلاء بالقبح والجفاف، والغلظة والقسوة.

والغرق في الصمت يمثل صورة راصدة لحالة النجاة من البوح والكلام؛ وهي تشي بتحقق الكَبْت والحرمان من متعة التعبير، والتنفيس عن النفس. كما أن الغرق في الوحشة يمثل صورة للإيغال في النجاة من الأنس والمتعة، والأمان والاطمئنان. والوصف في:" **الصَّمَّاء**" يرثي ملامح الشفافية والإثارة والإمتاع الحاصلة في الأنس. أما القَفْر؛ فإنه يستنهض معاني ضدية ماثلة في القُرْب والأنس، والخصب والحياة؛ وهو يرثي تلك المعاني، ويبكي غيابها في الروابي؛ وهي

(١) نازك الملائكة، ديوان:" مأساة الحياة"، جـ١، ص٢٥٠.

معطى مكاني حسي، ويندب اختفاءها في الأماني؛ وهي معطى وجداني شعوري؛ وهذا مما يكشف عن بشاعة الحرمان، وسيطرته على عالم الحس والشعور.

وفي قصيدة:" **وطن**"؛ يقول **المقالح:**

يا أيُّها الوطن الأخضر
المتحزِّم بالضوء
يا وطنًا سكنته العقيدةُ
واستوطنته القصيدة..(١)

تأتي هذه اللمحة في سياق لحظة افتتان بالوطن، وهي تقرأ فيه معاني بالغة القيمة؛ وذلك من خلال الأداء الأسلوبي للنداء الذي تكرَّر مرَّتين، وبمظاهر أدائية مختلفة. واللمحة لا تفتأ من خلال معاني الإعجاب والافتتان تحاول أن تزيح عن الوطن معاني السلب والعقم؛ وذلك من خلال استثمارها للدلالات العكسية؛ فوصف الوطن بالخضرة؛ يستنهض معنى ضديّا يبوح بسلامة الوطن من العقم والجدب، وخلوه من الحاجة والعناء، والموت والفقد. وصورة الوطن المتحزِّم بالضوء؛ تعلن عَبْر المعنى الضدي عن انتفاء التحزم بالظلام؛ وهو مما يجعل الوطن يخلو من ملاصقة القبح والفساد، ومعايشة الشرور والمعاناة، والسلب والضياع، والجهل والحرمان.

والسطران الأخيران يطرقان دلالات السُّكنى والاستيطان، وهما يستنهضان معاني عكسية متمثلة في الارتحال والهجرة والبُعد، وما يتعلَّق بها من القلق والتوتر والضياع؛ وهي معان ترتبط بالدين، والقيم العليا، كما ترتبط بالإبداع الشعري؛ وهذا الارتباط يمارس إنتاجية خاصة للمعاني الضدية؛ إذ يبوح بطهارة الوطن من الإلحاد، والتنكُّر للقيم المثلى. كما يشي بسلامة الوطن من الفن الزائف، والكتابة الشعرية الشائهة. ولا تخلو اللمحة من استثمار المعنى الضدي في التنديد بالآخر، والتعريض به؛ إذ تشي بأن الوطن الآخر قد هجرته العقيدة، وارتحلت عنه الكتابة المبدعة.

وفي قصيدة:" **صانع العاهات**"؛ يقول **البياتي:**

يا صانع العاهات
والآهات، يا نهر الصقيع.(٢)

تجيء هذه اللمحة في معرض التنديد بذات مرفوضة، وهي تنتظم من خلال تقنية النداء التي تكرَّرت مرتين. والبنية اللغوية هنا تستنهض معانيها الضدية بكفاءة؛ فبنية: "**صانع**" تستنهض معنى الاستهلاك، والعاهات تستدعي معاني البرء والصحة، والشفاء والسلامة؛ ومن ثم فإن التركيب يبكي الذات المأمولة التي يقرأ فيها جملة من المعاني الدالة على إنتاجية الاستدواء، وتحقيق السلامة من الأدواء والإعاقات. ويبدو هنا أن المعنى الضدي يستلزم الإبقاء على المعنى المباشر لبنية:" **صانع**"؛ ليرتبط مدلوله بدلالات السلامة؛ ومن ثم تبرُز قيمة الذات المأمولة الغائبة، ويتعمَّق الإحساس ببشاعة الذات المخاطبة الحاضرة في الدلالة المباشرة؛ وهذا مما يسهم في تشكيل المفارقة، ويعمِّق ملمح الإدانة؛ لانحراف مدلول الصناعة إلى القبيح الشائه، والضار المرفوض. ويمكن تفعيل المعنى الضدي لبنية:" **صانع**"، وبنية:" **العاهات**"؛ إذ ستبرز دلالات مُعبِّرة عن حالة استهلاك للسلامة والصحة والجمال؛ ومن ثم يظهر قبح هذه الذات، ويتعمَّق الرفض لها. ولا يخلو التركيب من رثاء مستهلك الداء؛ وهنا يتم استنهاض

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" تأملات"، جـ٣، ص٦٨٢.
(٢) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" المجد للأطفال والزيتون"، جـ١، ص٢١٧.

المعنى الضدي لبنية:" **صانع**"، وتثبيت المعنى المباشر لبنية:" **العاهات**"؛ وهو رثاء يعمِّق الإيحاء بمدى بشاعة صانع العاهات، ويزيد من قوة إدانته، والتنديد به.

وترتبط بنية:" **الآهات**" ببنية:" **صانع**" برباط التعاطف الحاصل بين الآهات والعاهات، وبنية الآهات تستنهض معاني عكسية متمثلة في الضحكات أو البسمات، أو السعادة، ويبرُز في هذه الدلالة الضدية للتركيب رثاء مؤلم للمأمول أو الطبيعي أو المُتوقَّع؛ لأن صناعة السعادة تأتي في نسق الاستبعاد والتبدُّد؛ فصناعة الألم في الدلالة المباشرة للتركيب تعني تبديد السلامة والسعادة.

ويمكن تفعيل المعنى الضدي لبنية صانع، وبنية الآهات؛ إذ ستبرُز دلالة الاستهلاك للسلامة والسعادة؛ والاستهلاك هو عملية تبديد وإفناء؛ ومن ثم يصعد ملمح الحرمان بصورة آلية؛ ليعلن عن حالة الوجع والحزن؛ وهذا مما يشي بوجود تقارب لافت بين الدلالة المباشرة والضدية؛ فصناعة الحزن صورة من صور استهلاك الفرح. وفي التركيب الأخير يرتبط النداء بالنهر الذي يتضايف مع الصقيع، وتبدأ شعرية التركيب من التقاط مفهوم التدفق والوفرة في النهر؛ ومن ثم يتم استدعاء معان ضدية ماثلة في التوقف والقلة والانحسار والجفاف.

أما الصقيع فيعمل على استنهاض معاني الدفء والسلامة، والقوة والثبات، والامتلاك أو الاستغناء. وهنا يتم استدعاء المعاني الضدية للنهر والصقيع معًا؛ ومن ثم يصبح المخاطَب ممثلًا لقلة السلامة وتوقفها، وشحة القوة، وندرة الامتلاك، وانحسار الدفء؛ وهي معان تفيض بالسلب، وتكشف عن مدى بشاعة الحرمان من تلك المعاني الموجبة، وتعلن عن مدى سوء هذا المخاطَب، وبشاعة دوره في الحياة.

سابعًا: المعنى المضاد في سياق الاستثناء:

يغلب في الخطاب الشعري الحديث الالتفات إلى الاستثناء المفرَّغ؛ وذلك لأنه يجاور بين أداة الاستثناء، وصيغة النفي الأثيرة لديه، وتسهم الطاقة التعبيرية للبنية اللغوية المتشكِّلة في نسق الاستثناء في استهاض المعاني الضدية بكفاءة عالية؛ ففي قصيدة:" **الرباط**"؛ يخاطب **محمود درويش** صديقه؛ فيقول:

ما بيننا سوى النفاق
والخوفِ من متاعب الطريق.(١)

تنتظم البنية التركيبية للاستثناء هنا من خلال آلية النفي، واختيار الأداة: "**سوى**"، وتنهض اللمحة الشعرية على بنية لغوية أساسية متمثلة في النفاق والخوف؛ وهي بنية قابلة لإنتاج المعنى الضدي بصورة فاعلة؛ فاللمحة تستهدف رثاء الذات والصاحب، وتبكي حالة الفقد للمعاني الموجبة؛ فبنية النفاق ترثي غياب الصدق والإخلاص والوفاء، وبنية الخوف تعلن عن حالة فقد موجع للشجاعة والإقدام، وغياب التفاني والمناصرة والدَّعم؛ ومن ثم تُعبِّر اللمحة عن حالة انهزام مُر، وتشكو ألم الانفصام، وانعدام دفء التلاحم؛ وهي دلالات تقوي متاعب الطريق، وتزيد من أوجاعها وآلامها. والسياق هنا يستوجب تثبيت المعاني المباشر لأدوات الاستثناء، وبنية التركيب الإضافي المتمثلة في بنية:" **المتاعب**"، وبنية:" **الطريق**".

وفي قصيدة:" **أغنية للإنسان**"؛ يبرُز تشكيل مغاير للاستثناء؛ إذ تقول **نازك الملائكة:**

ليتني لم أزل كما كنتُ قلبًا ليس فيه إلا السَّنا والنقاءُ.(٢)

يُعبِّر هذا البيت عن أمنية تدور حول الرغبة في البقاء في كينونة فائتة؛ كانت تتوفَّر فيها السلامة الوجدانية للذات الشاعرة؛ وهي بذلك تكشف عن حالة فقد في اللحظة الحالية، وهذا الفقد تظهر ملامحه من خلال بنية التركيب:" **السنا والنقاء**"؛ وهي بنية ماثلة في أدائية أسلوبية تتبنى مُركَّب الاستثناء المتشكِّل من خلال النفي، والأداة الأساسية لهذا الأسلوب الماثلة في:" **إلا**".

(١) محمود درويش؛ ديوان:" أوراق الزيتون"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٦١.
(٢) نازك الملائكة؛ ديوان:" مأساة الحياة"، جـ١، ص١٦٧.

وبنية السنا المرتبطة بالوضع الفائت تكشف عن الوضع الوجداني للشاعرة في لحظته الآنية؛ إذ يعلن المعنى الضدي لهذه البنية عن أن هذا الوضع مملوء بالقتامة والدمامة، والحزن والضياع.

كما يشي من خلال المعنى الضدي لبنية النقاء بأن ذلك الوضع مشوب بالتلوث والأدران والشوائب؛ وهي دلالات كاشفة عن مشاعر سالبة، وميولات مرفوضة. كما أن بنية:" **قلبًا**" تشي بالتوهج الشعوري، وسياق الفقد هنا أسهم في استدعاء المعنى المضاد لها؛ إذ تكشف حالة التحوُّل عن وضع وجداني خاص؛ يهيمن فيه تبدُّد الإحساس، وتحقُّق الجمود العاطفي، والموت الوجداني، وهذه المعاني هي التي أثقلت الذات، وأدت إلى ذلك التوجع، والأمنية المُحرقة في التطلع إلى القيم الروحية المفقودة.

وتتعمَّق ملامح المعنى الضدي من خلال وجع التحوُّل؛ إذ تنهض فنية البيت من خلال ثنائية الماضي والحاضر؛ أو ما كان، وما هو حادث بالفعل؛ وهي زمنية تفيض بالتضاد من حيث الزمن، والوضع الوجداني معًا.

ويوظف **نزار قباني** بنية الاستثناء في عنوان مشترك؛ فيضعه لأحد دواوينه، وإحدى قصائد ذلك الديوان؛ فيقول:" **لا غالب إلَّا الحب**"،(١) وفي قصيدة:" **هطول منحرف**"؛ يقول **المقالح:" لا غالب إلَّا الخوف**".(٢)

تتشكَّل هذه التراكيب الشعرية من خلال آلية الاستثناء المفرَّغ؛ إذ تتجاور فيه أداة النفي والاستثناء معًا، وهي تستند إلى معطيات تراثية مفعمة بالزخم الديني والسياسي، وتوظف عنصر المفارقة؛ للإيحاء بدلالات معاصرة؛ تكشف عن رؤية الشاعر الحديث، وعن العنصر الغالب في واقعه، وفي حدود تجربته الخاصة. فعبارة **نزار قباني** لها رؤيتها الخاصة، وهي تستهدف إنتاج معناها الضدي بحسب تجربة الشاعر وهَمِّه؛ فهي تكشف عن إحساس مؤمن بقوة الحُب، والثقة بقدراته الفاعلة؛ ومن ثم فهي توظف فضاءها في البوح بمعان ضدية واضحة؛ إذ توحي بتحقق الهزيمة، وتجعلها ملاصقة للبغض، ومرتبطة بالفراغ العاطفي؛ وهي بذلك تقرُّر ضعف الشعور السالب، وتوحي بهشاشته وعجزه، وانهزامه وانكساره، وانفراده المرير بوجع الهزيمة. وهذه المعاني الضدية تدين مشروعية البغض والكراهية، وتقرأ فيها مظاهر انهزام فاجع على المستوى الفردي والاجتماعي.

أما العبارة الشعرية **للمقالح**؛ فإنها تأتي في سياق الإيمان بضعف الشعور الموجب وهزاله؛ ومن ثم فهي تُعبِّر عن حالة يأس وانهزام؛ وبذلك تستنهض معاني ضدية مختلفة؛ إذ تعلن عن تحقق الهزيمة والانكسار للمنجز الدلالي المضاد لبنية الخوف؛ وهو منجز يبرُز في معطيين دلاليين؛ وهما: الشجاعة والأمن؛ وهذا مما جعل العبارة تبوح بأن الانهزام والضعف معان تترافق مع الشجاعة والإقدام، وترتبط بالسلام والاطمئنان؛ وهو مما يكشف عن وجع الذات، وانكسارها البائس مع واقعها الذي تنهزم فيه القيم الموجبة، وتترك وراءها أوجاعًا بالغة المرارة.

ثامنًا: المعنى المضاد في سياق الخبر:

يمارس الخبر حضورًا فائقًا في الخطاب الشعري الحديث، وهو يمثل واحدًا من الأساليب التي تنهض على فكرة التضاد؛ إذ يتحدَّد الفارق بينه وبين الإنشاء في الدرس البلاغي في كونه قابلًا للصدق والكذب؛(٣) وهي ثنائية ضدية، تتساوق مع النفي والإثبات؛ أو وجود النقيض؛ وهذا مما

(١) نزار قباني، ديوان:" لا غالب إلَّا الحب"، عنوان القصيدة، ص٣.
(٢) عبد العزيز المقالح، ديوان:" تأملات"، جـ٣، ص٦٦٦.
(٣) انظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص٣١- ٣٥.

يؤهِّله لتوليد المعاني، ويجعل له قدرة مائزة على توظيف المعاني الضدية؛ ففي قصيدة:" **السَّفَر**"؛ يقول **القُصيبي:**

حتى النخيلْ
يجتاحُها صمتٌ ثقيلْ
الشاطئ الوضَّاء فارقه القمرْ
غارتْ من الأفق النجومْ
نامتْ زوارقه، وغاب السامرونْ
تركوه نهبًا للوجومْ.(١)

تُعبِّر هذه اللمحة عن حالة فقد شديدة الإيجاع، وهي تنهض على أسلوبية الخبر، وتمارس إنتاج دلالاتها من خلال تلاحق الصور بآلية المونتاج؛ لتفعيل شعرية المشهد بكل ملامحها التصويرية، وهي توظِّف المكوِّنات التصويرية للمشهد، وتصور الحدث بكل مرجعياته السالبة، وتتعامل مع تلك المكوِّنات على أساس أنها معادلات موضوعية؛ يبرُز من خلالها الوضع الوجداني للشاعر.

وتستهدف اللمحة المعاني الضدية على مستوى البنية اللغوية، والتشكيل الشعري المُرَكَّب؛ فالنخيل يستنهض دلالات السلب والضر، والعقم والجدب، والانخفاض والانهزام. وفعل الاجتياح يقدِّم صورة مفعمة بالحركة؛ وهو يستدعي معاني الانحسار والتراجع؛ فهو يكشف عن فاعلية الانهزام والتلاشي للبوح. وتتعمَّق بشاعة الصمت بوصفه بالثقل؛ إذ يقدم رثاءً للخفة والإمتاع، والتعايش الشفيف، وهذه المعاني الضدية تشي بمدى بشاعة فقد البوح، ومدى الخسارة الناجمة عن غياب خصائصه الممتعة. والصورة تستلزم الإبقاء على المعاني المباشرة لبنية النخيل، وهي نابضة بالإيجاب والنفع، والعلو والخصوبة والثبات؛ وهذا الإبقاء سيمنح المعاني الضدية للسطر الثاني قوتها، وسيكشف عن مدى مرارة الفقد، وألم التبديد الذي ينال المعاني الموجبة التي تبوح بها بنية النخيل.

ويعتمد الأداء التصويري للشاطئ على عناصر إشراقية؛ فمفارقة القمر للشاطئ تشي بتحقق حالة القتامة؛ ومن ثم فانمحاء ملمح الوضاءة من الشاطئ يمثل صورة تعلن عن انغماس الشاطئ بالظلام والقبح، وامتلائه بالوحشة والرهبة؛ وهذا مما يجعله باثًّا للضيق والتذمُّر. وتجيء حركة غور النجوم عن الأفق؛ لتوحي بمجيء الظلام والوحشة، والعناء والانسحاق، والضياع والتيه؛ وهي مما يعمِّق بشاعة الأثر الوجداني السلبي. ونوم الزوارق يمثل صورة للسكون والتوقُّف والغياب؛ وهي تستنهض حركة الرهبة، وفاعلية الأثر السلبي المُعبِّر عن الفقد؛ ومن ثم فهي ترثي حركة التحوُّل والتجاوز، والمتعة والأنس، والحياة والفاعلية، ودهشة المغامرة.

أما غياب السامرين؛ فإن بنية:" **غاب**" تستدعي الحضور الفاعل للحرمان والوحشة، والوحدة والعزلة والقطيعة. وبنية:" **السامرون**" تستنهض الصفة والذوات؛ ومن ثم تُعبِّر الصورة عن تبدُّد الوصال الجسدي والوجداني، وتلاشي البقاء الليلي بكل ما فيه من الأنس والمتعة، والتفاعل الروحي، ودفء الحياة والقُرْب. وتشي حركة التَّرك بتبدُّد الاحتفاء والاصطحاب والمعايشة؛ فالتَّرك يستدعي البقاء المرتبط بملمح السلبية، وعجز عناصر السعادة، أو غيابها؛ فترك الشاطئ فيه رثاء للمعايشة الممتعة. والصورة تبوح بفاعلية الوجوم؛ وهي فاعلية تستدعي سلبية البشاشة والطلاقة، وتشي بمدى ما فيها من الضعف والغياب والتلاشي؛ فهي فاعلية تبوح بتبدُّد السرور والبشاشة؛ وهو مما يوحي بمدى الضعف والانهزام في السعادة.

(١) غازي القصيبي، ديوان:" قطرات من ظما"، ص٢٢٦.

وتوحي بنية النهب بغياب الأخذ السلمي المحمود؛ ومن ثم ترثي قيمة المسالمة، وروعة الحيازة، والامتلاك المشروع، كما تبكي اللطف واللين والرفق. ويلاحظ أن هذه اللمحة تتأسس على مجموعة من الثنائيات؛ كالبوح والصمت، والثقل والخفة، والنوم واليقظة، وقريب منها الحضور والغياب، والضوء والظلام، والأخذ والترك، والسعادة والحزن؛ ووفرة هذه الثنائيات توحي بمدى عمْق الشعرية في هذه اللمحة، كما تمثل تلك الثنائيات أدوات فاعلة في إنتاج الدلالات العكسية، وتوظيفها في إبراز ثنائية الدلالة، وقوة التقابل الكاشف عن مرارة الفقد.

وفي قصيدة:" **بصمات نازفة**"؛ يقول **الثبيتي:**

أحبُّكِ حين يموت الربيعُ
وحين يزول الرحيقُ
ويذوي البريقُ
وحين تثور الليالي، وتقسو الرياحْ.(١)

تبرز القدرة الشعرية في هذه اللمحة على إنتاج المعاني الضدية من خلال التقابلات التي تعلن عنها المفردات اللغوية المكوِّنة لها، فهذه اللمحة تقرأ في الحب قوة مبدِّدة للسلب والعناء والحرمان؛ وهي قراءة فريدة ومختلفة، لا تخضع للاستجابة الشعورية الساذجة للخارج؛ وإنما تنهض على فلسفة شديدة العمق، واعية بقيمة الحب بصفته قدرة عاطفية ينبغي أن توظفها النفوس الكبيرة في تجاوز العناء، وتجد فيها وسيلة لإحداث التكافؤ في الحياة؛ فالحب عطاء يناهض عبث العقم، وهمجية الأخذ، ومنحٌ يبدِّد سطوة الفقد، واستبداد الحرمان.

ويتعمَّق الوعي بهذه الرؤية من خلال المعاني الضدية؛ فالحب يتحقَّق بتزامن مع حياة الخريف؛ وهي زمنية لفاعلية الفقد، ووجع التساقط، وحالة التجرُّد من عناصر الامتلاء والخصوبة، والحياة والدفء؛ ومن ثم يصبح الحب قوة مقاوِمة لمظاهر هذا الفقد المر. ويلاحظ أن هذه الصورة تتشكَّل من خلال ثنائيات؛ وهي الحب ويقابله البغض، أو الفراغ العاطفي، والموت والحياة، والربيع والخريف، والمسار الدلالي يستلزم الاحتفاظ بالدلالة المباشرة لبنية الحب؛ حتى تتحقَّق سلامة المعنى الضدي الخاص بالأداء الشعري للصورة. وتزمين الحب بزوال الرحيق؛ فيه استدعاء لبقاء كل مُر، وتحقُّق الكريه والمرفوض، وما تنعدم استساغته، وقبوله بالتذوق؛ ومن ثم يظهر الحُب قيمة مبدِّدة للمرارة، ومنتجة لكل حلو مرغوب ومستساغ. والصورة هنا توظف ثنائية الزوال والبقاء، والحلاوة والمرارة؛ لإنتاج مشروعها المضاد. ويجيء تزمين ضمني يرتبط بتلاشي البريق، والصورة معه تستنهض دلالة قوة القتامة، وفاعلية الحضور لها، وتقرأ في المحمول الإيحائي للانطفاء والخفوت معاني النضارة والارتواء والحياة، والاستواء والخصوبة والفاعلية.

وتتجلَّى المعاني الضدية هنا من خلال ثنائية الذبول والارتواء، والتوهُّج والانطفاء، ومعها يصبح الحب طاقة محقِّقة للتوهُّج الإشراقي بكل خصوبته وفاعليته، ويتزمَّن الحب ببنية صريحة ترتبط بحالة ثوران الليالي؛ وبنية:" **تثور**" تستدعي معاني ضدية ماثلة في السكون والاستقرار، والاطمئنان والراحة، والمتعة والهدوء، والمسالمة والوفاق، وهذه الدلالات تتوافق مع المحصول الدلالي المباشر لليالي.

والنسق الشعري يستلزم تثبيت المعنى المباشر للفعل:" **تثور**"؛ لأن هذا سيسهم في إنتاج المعاني الضدية للحقل الإيحائي لبنية الليالي؛ وهو مما سيجعلها مفعمة بالاضطراب والعنف، والقلق والهياج والتوتر؛ ومن ثم يصبح الحُب هو القوة المؤهَّلة لمقاوَمة هذه الثورة المُقلقة. ويلاحظ أن هناك ضرورة لاستبعاد المدلول الضدي لليالي؛ وهو الأيام؛ لأنه فاقد للقيمة الدلالية،

(١) محمد الثبيتي، ديوان:" عاشقة الزمن الوردي"، ص٢٧٩.

ولا يخدم التركيب الشعري؛ ومن ثم تُستبعد ثلاثة خيارات تركيبية مُمْكنة. ويبقى هذا التركيب محتفظًا بدلالاته المباشرة؛ ليعمل على إنتاج دلالاته الضدية بصورة مختلفة، وبقيمة أكثر فاعلية؛ إذ يتمثل المعنى الضدي له في الإعلان عن انعدام قيمة الحُب في الليالي الهادئة؛ وهذا لون من الفرادة في تصوُّر هذه العاطفة، وفلسفة عميقة لها.

ويبرُز تزمين ضمني أخير للحب؛ وذلك بفعل قانون التعاطف، ويظهر من خلال التركيب:" **وتقسو الرياح**"؛ ففعل القسوة يستدعي اللين واللطف والرفق، والرياح تستنهض معاني السكون والاستقرار، والتوقف والثبات. وهنا تعمل ثنائية القسوة والرفق، والحركة والسكون في إنتاج المعنى الضدي للتركيب، ويتعامل هذا التركيب مع الرياح على أساس أنها عنصر مرغوب؛ ومن ثم ربما التفت فيه إلى دلالات التحوُّل، وعوامل التغيير والتجدُّد، ومظاهر الحركة والفاعلية؛ وهي دلالات مفعمة بالقلق والألم؛ ومن ثم ينهض المعنى المضاد بصورة طريفة للغاية؛ إذ يشي بأن الحب ينعدم، وتتلاشى قيمته في حالة لين البقاء الخامل، ورقة المكث السالب، ولطف المعايشة الميتة. وهذا التصوُّر يقدم الحب على أساس أنه وسيلة لتجاوز المألوف، وأن قيمته الحقيقية تجيء مع دهشة التحوُّل، وألم التغيُّر؛ ومن ثم يصبح الحب في هذه اللمحة قوة نافعة وفاعلة؛ تبدِّد برودة المألوف، وسلامة التصالح مع المعتاد.

وفي قصيدة:" **ريتا ... أحبيني**"؛ يقول **محمود درويش:**

في الحلم تتسعُ العيون السودُ
ترتجف السلاسلُ ..
يستقيل الليلُ ..
تنطلق القصيدةْ.(١)

تجيء هذه الدفقة الشعرية بنمط خبري؛ وهي تنهض على بنية الحلم؛ بكل دلالاتها المباشرة والضدية. وهذه البنية تستنهض في المدلول الضدي ملمحين: الأول هو الواقع، والثاني هو اليأس؛ وهناك تقارب بينهما؛ فهيمنة الواقعي لون من تبدُّد المأمول، والرضا بالواقع، وانعدام الرغبة في تجاوزه نوع من اليأس؛ ومن ثم ترصد اللمحة قيمة الحلم في الناجز الدلالي المباشر، وتستدعي أثر اليأس، وسطوة الواقع في الناجز الدلالي الضدي المتشكِّل في فضاء النص. ففعل الاتساع المرتبط بالعيون السود يشي بأن اليأس قوة مدمرة للجمال؛ فالفعل يكشف عن حركة انزواء مؤلم، وانكماش بشع؛ تتبدَّد معه مساحة الجمال، ويقل الوعي به، وتتحقَّق الخسارة في الاستمتاع به، والصورة تشي بحالة تمدُّد للقبح، والمألوف الميت في ظل سلطة الواقعي، واليأس من تجاوزه.

وتحيل السلاسل في دلالتها المباشرة على القهر والقيود، وفعل الارتجاف يستدعي في حالة اليأس معنى الثبات والقوة، والفاعلية والتماسك، وهذا المُركَّب يستلزم الإبقاء على الدلالة المباشرة للسلاسل، وتفعيل المعنى الضدي لفعل الارتجاف؛ ليتشكَّل المعنى المضاد للتركيب بلون من السلامة والكفاءة؛ ومن ثم يبوح المعنى الضدي بأن مع اليأس تزداد سطوة القهر، وتتمكَّن قدرة العوائق، وتزيد فاعلية الاستبداد وتماسكه وبقاؤه.

ومع المُركَّب الشعري:" **يستقيل الليل**"؛ يحدث تفعيل مزدوج لكلٍّ من بنية الاستقالة، وبنية الليل؛ ومن ثم فاستقالة الليل صورة كاشفة عن زواله أو توقفه عن عمله؛ وهي تستنهض صورة ضدية ماثلة في بقاء النهار في وظيفته، والصورة تشي بتحقق غياب الراحة والمتعة، والهدوء والتجدُّد؛ وهي تستنهض فاعلية العناء والإحباط والضياع، وقسوة التبدُّد الروحي والجسدي؛ وهي دلالات نابتة في عمق اليأس، وهيمنة الواقع الحسي. أما المُركَّب الشعري:" **تنطلق القصيدة**"؛

(١) محمود درويش، ديوان:" العصافير تموت في الجليل"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٢٩٠-٢٩١.

فإنه يتعامل مع ملفوظ القصيدة على أساس أنه بنية صمَّاء؛ ومن ثم يتم تثبيت دلالتها المباشرة، واستدعاء المعنى المضاد في بنية الانطلاق؛ وعلى ذلك يكشف المعنى المضاد عن أن الانطلاق المتجدِّد للقصيدة في الحلم يشي بأن مع وضعية اليأس تفقد القصيدة فاعليتها، وتصاب بالعجز والضعف، وتعاني الشلل والهمود، والاحتباس والقعود؛ وهذا فقد للقيمة والأثر.

وفي قصيدة:" **إلى أين يذهب موتى الوطن؟**"؛ يقول **نزار قباني:**

أُحاولُ بالشعر ..
أن أستعيد مرايا النهارْ.
وعُشْبَ الحقولِ،
وضوءَ النجومِ،
ولونَ البحارْ.(١)

تبدأ هذه البنية الشعرية ذات التقنية الخبرية في الإحالة إلى المعنى الضدي من فعل الاستعادة؛ إذ يُعبِّر من خلال معانيه الضدية عن حالة فقد مفعمة بالذهاب والبعد والتلاشي؛ وهذا الفقد يرتبط بكفاءة التلقي الجمالي؛ فهناك حالة تبدُّد للشعور الروحي المؤهِّل للاستمتاع بجمال الحياة، والافتتان بروعة المعطى الطبيعي ودهشته؛ وهذا مما يجعل المعطيات المستهدفة بالاستعادة قابلة لاستدعاء المعاني الضدية من خلال تحقُّق الانتفاء؛ إذ يمكن تضمين لا النافية معها؛ لتبرُز هوية الفقد، وتتجلَّى ملامح الفعل المستعيد وقيمته. ولعل بروز تلك المعطيات من خلال التركيب الإضافي؛ مما يجعل سياق النفي المقدَّر يقدم هوية مغايرة للنهار والحقول، والنجوم والبحار؛ ومن ثم فهي في الواقع فاقدة لأخص خصائصها؛ فالمرايا في سياق الفقد تجعل النهار يفقد ملامحه الإشراقية والإمتاعية معًا؛ فيجيء مفعمًا بالقتامة والوحشة والدمامة، وموحيًا بالضيق والانكسار، والغفلة والبرود، واليأس والجمود.

وتجيء الحقول مفعمة بالعقم والجدب، واليبس والجفاف والاصفرار، وتبرُز النجوم شديدة القتامة، تعاني الانطماس، وضياع الهوية، وفقْد القيمة والأثر، وتتجلَّى البحار بلا لون؛ والتعبير يشي بانعدام الأثر البصري، وتلاشي المتعة، وانتفاء الدهشة؛ وهي صورة راصدة لزوال الافتتان الشعوري بالمعطى المكاني؛ ومن ثم تصبح قيمة الشعر كامنة في فعل الاستعادة؛ وهو فعل يزاوج بين الكشف عن حالة الفقد، وبشاعة الخسار، والإيحاء بروعة المفقود؛ وهي مزاوجة كاشفة عن مدى قيمة الشعر، وروعة وظيفته.

وفي قصيدة:" **ركعتان للعشق تحت شمسها**"؛ يقول **الفيتوري:**

تبقى الروحُ والكلماتُ والأعيادْ
تبقى هامةٌ في الجيل
ترفع كبرياء الجيل
فوق تهافت الأمثال والأضداد.(٢)

تُعبِّر أدائية الخبر في هذه السطور عن حالة افتتان بالغ بالأمل، وتفوُّق القيم على مظاهر السلب، وهي تعتمد على بنية لغوية قادرة على إبراز دلالات مزدوجة تعمل في الحيز المباشر، والحيز المضاد، ولعل فعل البقاء المتكرِّر مرتين؛ مما يعلن عن معنى ضدي يتمثل في دلالة الزوال والفناء، وهي دلالة متكرِّرة، وفيها يتلاحق العناء والسلب بصورة متجدِّدة. وأول تدفق دلالي لبنية البقاء يرتبط بالروح والكلمات والأعياد؛ ومن ثم فمع الروح يشي السطر الشعري بحالة الزوال الحتمي للجسدي والمادي والتشيؤ، ويؤكِّد في الكلمات على زوال القهر والكبت، ويقرأ في الأعياد تبدُّد الحزن والقطيعة، وزوال مواسم الكآبة والانكسار والهزيمة. والبنية الثانية

(١) نزار قباني، ديوان:" هوامش على الهوامش"، جـ٦، ص٦٠٥.
(٢) محمد الفيتوري، ديوان:" يأتي العاشقون إليكِ"، جـ٣، ص٢٥٧- ٢٥٨.

للبقاء تكشف عن انهزام النموذج الهابط، وتلاشي حالات الذل والهوان. وتتشكَّل في السطرين الأخيرين ثنائيات فاعلة؛ كالرفع والخفض، والكبرياء والهوان، والفوقية والتحتية، والتهافت والتصاعد، والتماثل والتمايز، والتضاد والتوافق. والمعنى الضدي هنا يستلزم تثبيت دلالات الكبرياء والجيل، مع أن بنية الجيل بنية صماء في الأساس؛ فالإحلال هنا غير مُمْكن، ومشروع الضدية ممتنع؛[1] ومن ثم فإن زوال النموذج الهابط يمثل زوالًا لانخفاض كبرياء الجيل. وهناك تضافر دلالي في بنية:" **ترفع**"، وبنية:" **فوق**"؛ إذ تستنهض البنيتان معاني الانخفاض والتحتية؛ وهي دلالة مباشرة للتهافت، وارتباط بنية التهافت بالأمثال والأضداد؛ مما يجعلها تستنهض استعلاء ملامح الفرادة والتميُّز والتنوُّع، وتفوُّق مظاهر التكامل والتصالح والتلاؤم.

وفي قصيدة:" **ظمأ .. ظمأ**"؛ يقول **أمل دنقل:**

غير أن الينابيع جفَّت بعينيَّ، والبحر غاض ..
والشطوط العراض
تتناءَى ..
ويهوي البياض![2]

تصوُّر هذه اللمحة حالة فقد، وتكشف من خلال بنيتها الخبرية عن رؤية الذات للون من الحرمان؛ وذلك من خلال حكائية تتضمَّن أربع صور، وهي تستثمر معانيها الضدية؛ لتعمِّق الوعي بوجع الفقد. والصورة الأولى تؤكد تحقُّق الجفاف للينابيع؛ وهي تكشف في معناها الضدي عن مدى فاجعة الفقد للارتواء والخصب، والحياة والتدفق والنماء، والطهر والمتعة. والفعل جف يشي بحركة زوال؛ وهو يستنهض حركة تشكُّل، وظهور لتلك الدلالات الضدية.

وصورة:" **والبحر غاض**"؛ ترصد حركة منخفضة للمياه، وهي في معناها الضدي تشي بحركة صاعدة للجفاف واليبس، فضلًا عن تبدُّد كل المعاني الموجبة للبحر؛ وهي معان تستدعي الضيق والسكون، والحرمان المادي والروحي. ويلاحظ أن الصورتين ترصدان زوال عنصر الماء، وهو استهداف فاعل للمعاني الضدية لكل الأبعاد الإيحائية والرمزية للماء؛ وهي تتمركز في الموت والجدب، كما تستهدف الصورتان المعاني الضدية بصيغ التأكيد الماثلة في: أن والفعل الماضي؛ وهي صيغ تستبعد هواجس الاحتمال والظنون والتوهُّم.

وتنائي الشطوط هي أيضًا حركة أفقية؛ تكشف عن ابتعاد موجع للمكان، وعنصر المكان هنا يستنهض معاني ضدية وفيرة؛ فهو يسهم في تشكيل حركة أفقية؛ يتحقق معها مجيء يتقارب فيه القبح والحرمان واليأس. والوصف:" **العراض**" يشي ضديًّا بملامح الضيق المعبِّرة عن الانقباض والضغط والتأزم. والصورة الأخيرة تبوح بحركة سقوط لأسفل؛ وهي تستدعي في مغزاها الضدي حركة صعود لأعلى؛ إذ يتحقق معها البروز والقوة والفاعلية للسواد؛ بصفته النقيض الدلالي للبياض؛ ومن ثم ترتبط تلك القوة بالقبح والجهل، والحرمان والضياع، والعناء والشرور والفساد، والصورتان تضفيان على معانيها الضدية مظاهر التجدُّد والفاعلية، وهذه الدلالات الضدية تعلن عن مدى بشاعة ذلك الفقد وقسوته.

وفي قصيدة:" **الميلاد الجديد**"؛ يقول **البياتي:**

كفرتُ بهذا العذاب
كفرتُ بهذا السراب
بنار القبيلةْ
بهذي الوجوه الذليلةْ.[3]

(١) انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص٩١.
(٢) أمل دنقل، ديوان:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص٢٠٥.
(٣) عبد الوهاب البياتي، ديوان:" النار والكلمات"، جـ١، ص٤٧٧.

تبوح هذه اللمحة بموقف الذات الشاعرة من بعض أوجاعها، وهي تؤسس مشروع الرفض من خلال بنية:" **كفرتُ**"؛ وهي بنية تستدعي مدلولها الضدي بلياقة عالية؛ وهو يتمثل في الإيمان، وتمارس بنية الكفر إنتاج دلالاتها الضدية بحضورها الظاهر في السطرين الأولين، وبحضورها الضمني في السطرين الأخيرين؛ ومن ثم تنهض اللمحة كلها على ثنائية رئيسية؛ هي ثنائية الكفر والإيمان؛ وهي ثنائية تُبْرِز المعاني الضدية للمحة بصورة فاعلة، وتسهم في إنتاج ثنائيات فرعية عديدة؛ كثنائية العذاب والراحة، والوهم والحقيقة، والقبيلة والدولة، والذل والشجاعة، وغيرها. والكفر بالعذاب؛ هو إيمان بالراحة والسعادة والنعيم. والكفر بالسراب؛ هو إيمان بالحقيقة، واقتناع بالواقعي واليقيني. والكفر بنار القبيلة؛ هو إيمان بنعيم الدولة، وما يرتبط بها من تحضُّر؛ يحقق الحرية والسعادة، ويكفل الحقوق. والكفر بالوجوه الذليلة؛ هو إيمان بالوجوه الشجاعة التي تمتلئ بالجراءة والتحدِّي، وتؤمن بالمقاومة والرفض.

ولا تخلو أسماء الإشارة من الإسهام في مناورة المعنى الضدي؛ فالاسم:" **هذا**"؛ يستنهض: "**ذاك**"، والاسم:" **هذه**" يستدعي: "**تلك**"؛ ومن ثم تنهض ثنائية القرب والبعد؛ وهي ثنائية تمارس استدعاء المعاني الضدية لأسماء الإشارة، وتجعلها كاشفة عن وجود أمنيات بعيدة مأمولة؛ يتطلع الشاعر إليها، ويرغب في تحقيقها؛ ومن خلالها تَبْرُز رغبة الشاعر في تجاوز المرفوض، وتحقيق المأمول.

وفي قصيدة:" **عند العشاق**"؛ تقول **نازك الملائكة:**

ويعود الضياء ليلًا دجيًّا وتعود الأزهار شوكًا وطينا.(١)

تُعبِّر هذه اللمحة عن لحظة تحوُّل مفعمة بالسلب؛ ولحظات التحوُّل من أخصب اللحظات الكاشفة عن المعاني الضدية، ويبدأ الإعلان عن المعنى الضدي من خلال فعل العودة الموحي بحالة التحوُّل والتغيير، وقد تكرَّر مرتين، وترافق مع صورة شعرية في كل مرة. والتحوُّل هنا من الإيجاب إلى السلب؛ فمع الصورة الأولى حدث تحوُّل من الضياء إلى الظلام. وبنية الضياء تستنهض دلالة الظلام، وذكر الليل، ووصفه بالدجي؛ فيه التفات مضاعف إلى عنصر الظلام؛ وهذا يُمثِّل لونًا من التكرار للمعنى الضدي للضياء؛ فهو يوظفه للإيحاء ببشاعة الفقد العاطفي.

ويلاحظ هنا أن مُركَّب الليل الدَّجي قادر على إنتاج معان ضدية خاصة به؛ لكن الحاجة قائمة لتثبيت المعاني المباشرة لمُركَّب الليل الدجي؛ ليبرُز خيار دلالي واحد؛ يتَّسق مع دلالة الصورة، ويحدث تعطيل لثلاثة خيارات تتصادم معها، مع أن المعنى الضدي لهذا المُركَّب له ارتباطاته الفاعلة بالمعنى المباشر لبنية الضياء؛ إذ يحقِّق معها لونًا من الترادف؛ ومن ثم يتجلَّى النشاط الدلالي هنا ببناء حلزوني؛ ناتج عن تدوير للمعاني المباشرة والضدية، وهو ما يقيم الترابط بينها بلون من التلاحم الدافئ؛ ومما يؤكِّد ذلك أن بنية الليل تستدعي النهار، وبنية الدَّجي تستدعي الإشراق؛ وهي مكونات ضوئية؛ ومن ثم ترتبط بالمدلول المباشر للضياء.

ومثل هذا التناول يجعل المنجز الدلالي له فيه نوع من التكرار؛ فهو يفتقد إلى التنوُّع والتعدُّد؛ وإن كانت قيمته بارزة في تكرار الدلالة، ورصد قوة التحوُّل من المعنى إلى نقيضه. ويتكرَّر فعل العودة مع الأزهار المتحوِّلة إلى شوك وطين؛ ولعل ناتج التحوُّل هو الذي يحدِّد هوية المعاني المستهدفة في المتحوِّل؛ فالشوك يحيل على قيمة النعومة في الأزهار؛ ويستهدف الإيحاء بتبدُّد النعومة والإمتاع، وتحقُّق الوخز والجرح والإدماء. ومع الطين تشي الصورة بتبدُّد الجمال والخفة، والعبق والوضاءة؛ لأن الطين يشي بالقبح والثقل والقتامة، والمشم الكريه؛ ومن ثم تصبح تحولات الدلالة في الأزهار كاشفة عن معان ضدية لإيحاءاتها المباشرة؛ وهذا مما يكشف عن مدى بشاعة هذا التحوُّل، وعناء الذات العاشقة، وفداحة أوجاعها.

(١) نازك الملائكة، ديوان:" مأساة الحياة"، جـ١، ص١١٣.

وفي قصيدة:" **سبع قصائد لاشتعال الأرجوان**"؛ يقول **المقالح:**

كان له بحرٌ
وشمسٌ
ويدان.(١)

يمارس فعل الكينونة هنا الكشف عن حالة فقد، وهو يستنهض دلالات ضدية تتمركز في بنية مؤوَّلة؛ تتمثل في:" **أصبح**"؛ وهي دلالات مُعبِّرة عن التحوُّل من الامتلاك إلى الخسران؛ وهذا ما تعمِّقه بنية:" **له**". وتَبرُز ملامح الفقد من خلال المعاني الضدية للبحر والشمس واليدين؛ فالبحر يستنهض دلالات ضدية ماثلة في الضيق والسكون، والفقر والبخل، والقبح والعناء والعقم، أو الخسر الإبداعي الشعري. وتبوح الشمس بمعان ضدية ماثلة في الظلام والبرودة، والجهل والقهر، والانسحاق والضياع والغموض. وتستدعي اليدان دلالة العجز والبخل؛ ومن ثم تكشف اللمحة عن فقد مؤلم، وتبوح ببشاعة التحوُّل، وتجعل فعل الكينونة مملوءًا بمعاني الرثاء والتوجع. وربما كانت اللمحة هادفة إلى تحديد دلالات محدَّدة؛ تستلزمها فلسفة التصوير الكنائي؛ ومن هنا يمكن أن تبرُز المعاني الضدية باختلاف يسير؛ فمع البحر تنهض دلالة الفقر، ومع الشمس تبرز دلالة العجز عن البيان، ومع اليدين تتشكل دلالة الضعف والبخل.

وتسهم عتبة العنوان في سياق الخبر في استثمار المعنى الضدي، والتعبير به؛ ومن ذلك عنوان:" **السفر إلى الأيام الخُضْر**"؛(٢) وهو عنوان قصيدة للبردُّوني، وعنوان للديوان الحاضن لها، وتجيء بنية هذا العنوان في سياق الأمل، والتطلع إلى واقع مفعم بالإشراق والخصوبة؛ ومن ثم يوظِّف العنوان المعاني المضادة لبنيته اللغوية في الكشف عن ملامح الواقع الذي تأمل الذات في تجاوزه، والتحوُّل عنه؛ فبنية السفر تستنهض حالة الإقامة والمكث، والسكون والبقاء والاستقرار؛ وهي دلالات تفيض بالانهزام والعجز. وبنية الحرف: "**إلى**"؛ تلتفت شعريًّا إلى دلالة ضدية ماثلة في الحرف:" **في**"؛ وهو يعمِّق حالة الركود والاحتباس، والكمون والثبات. وبنية:" **الأيام**" تستدعي بنية:" **الليالي**"؛ لتبوح بالظلام الذي يشي بالسواد والقبح، والضياع والعناء، والحزن والضيق، والشر والفساد والجهل.

وتلتفت بنية اللون الأخضر إلى دلالات اللون الأصفر المعبِّر عن الموت والعناء؛ وهذا يقابل دلالة الخضرة الدالة على الحياة والمتعة، كما تستدعي الوصف المُضْمر:" **اليابسات**"؛ وهو يشي بالعقم والجدب، والجفاف والعطش والموت؛ وهي دلالات تعمق بشاعة الواقع، وسطوة العناء فيه؛ وهذا مما جعل الذات تنفعل بالأمل، وترصده في الدلالات المباشرة للعنوان؛ في حين أعلنت الدلالات الضدية عن واقع الذات، ورغبتها في تجاوز بقائها المرير في الليالي اليابسة.

تاسعًا: المعنى المضاد في سياق المزاوجة الأسلوبية:

يمارس النص الشعري الحديث إنتاج دلالاته الضدية من خلال تعدُّد الأساليب الشعرية داخل اللمحة الشعرية الواحدة بصورة شديدة الوضوح؛ ففي قصيدة:" **عن إنسان**"؛ يقول **محمود درويش:**

يا دامي العينين، والكفين!
إن الليل زائلْ
لا غرفة التوقيف باقية
ولا زَرَدُ السلاسلْ!
نيرون مات، ولم تمت روما ...(٣)

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" أبجدية الروح"، جـ٢، ص٣١٢.
(٢) عبد الله البردوني، ديوان:" السفر إلى الأيام الخضر"، جـ١، ص٦٨٨.
(٣) محمود درويش، ديوان:" أوراق الزيتون"، الأعمال الأولى، جـ١، ص٢١.

تزاوج هذه اللمحة بين النداء والخبر والنفي الذي تكرَّر ثلاث مرات، وتنوَّعت أداته بين" **لا**" و" **لـم**". ويتسلَّط النداء على بنية الدم؛ وهي بنية تستدعي فقد السلامة والحرية، والسعادة والراحة؛ وهو فقد متنوّع بتنوُّع الجوارح، ومتضاعف بتضاعفها؛ فهو فقد على مستوى الرؤية والفعل معًا. والتأكيد في بنية الخبر على زوال الليل؛ يستنهض المعنى الضدي في نسق التفاؤل، والانفعال بالخلاص؛ إذ يؤكِّد على مجيء النهار وبقائه؛ وهو مجيء وبقاء يتعلق بالتحرُّر من المحتل، والحرية البارزة في ثوب النهار تجترُّ معها معاني الجمال والوعي، والسعادة والرؤية والصلاح.

والنفي في السطر الثالث؛ يشي بزوال غرفة التوقيف؛ وهو يشي بتحقُّق التحرُّر من القهر والاحتجاز بكل أوجاعه وامتهاناته. ويجيء مفهوم الزوال بصفته معنى ضديًّا في جملة النفي المرتبطة بالسلاسل؛ لأن بنية البقاء تعمل معه بصورة ضمنية أو مضمرة؛ ومن ثم فهو يبوح بزوال وسائل الاستبداد، وتبدُّد القيود؛ وهي دلالة كاشفة عن تحقق الحرية والخلاص من القهر. ويستهدف السطر الشعري الأخير تشكيل مفارقة من خلال ثنائية الموت والحياة؛ فالموت يلحق المستبد أو نيرون؛ وهذا مما يجعل الدلالة الضدية تستهدف القول بحياة غيره، وهذا الغير حدَّده التركيب الأخير؛ وهو الوطن أو روما؛ وهو تركيب متشكِّل من خلال أسلوب النفي، وقد مارس إنتاج معانيه الضدية بلياقة عالية؛ إذ يشي بتحقق حياة الوطن، وتمتعه بالخلود والبقاء؛ ومن ثم تتشكل بنية الموت، وبنية الحياة بلون من التناوب. وتبقى خلاصة المعاني الضدية لهذا السطر الشعري متمثِّلة في أن اليأس يبدِّد الحقيقة، ويشكِّل التصورات الزائفة؛ إذ تبرُز معه القناعة ببقاء المستبد، وزوال الوطن. وهذا المعنى المضاد يعزِّز من قيمة المعنى المباشر للسطر الشعري؛ إذ يوحي بمدى قيمة التفاؤل، وسلامة القناعات الناتجة عنه.

وفي قصيدة:" **كلمات سبارتكوس الأخيرة**"؛ يقول **أمل دنقل:**

فعلِّموه الانحناء!
وليس ثَمَّ من مفرْ ..
لا تحلموا بعالَم سعيدْ
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!(١)

توظِّف هذه اللمحة تقنية الأمر والنفي، والنهي والخبر، والشاعر فيها يخاطب مجموعَةً، وينصحه بكيفية التعامل مع السلطة المُستبدَّة؛ وهي نصيحة مفعمة بالسخرية والمرارة. والأمر بتعليم الانحناء يستدعي معاني ضدية؛ تهدف إلى رثاء قيم المقاوَمة والمواجهة، وغياب معاني الرفض والعزة والشموخ، وهي معان تدين المجموع، وتندِّد به. والتركيب قابل لصيغة النهي بكفاءة؛ إذ يُمْكِن أن تبرُز أداة النهي مرتبطة بفعل التعليم المتسلط على المقاومة والمواجهة، وتُقدِّم بنية النفي تعليلًا للتوجيه بتعليم الانحناء؛ إذ ترثي سبل الخلاص والتجاوز، وتبكي منافذ التسرُّب والتحرُّر؛ وهي تستحضر قيمة الخلاص؛ لتعمِّق الشعور بوجع الفقد لها، وتبوح بتحقق الحصار والتطويق والاستحواذ.

أما تقنية النهي عن الحلم؛ فهي تستدعي معنيين ضديين: الأول هو الرضا بالواقع؛ وهو واقع مملوء بالقهر والذل، والحرمان والعناء. والثاني هو اليأس من إمكانية التحوُّل، وتجاوز ذلك الواقع المُر. والمحصلة واحدة؛ وهي البقاء الذليل في واقع يمتلئ بالقهر والتعاسة، والشقاء والحزن. وتسعى بنائية الجملة الخبرية الأخيرة إلى تعليل ما سبق، وخاصة فكرة اليأس من التحوُّل والخلاص؛ إذ تشي بأن الطغيان يتعاقب ويتجدَّد، وهي تحمل معاني ضدية راثية لقيم العدالة، ولغياب السلطة الرشيدة المأمولة، واليأس من مجيئها؛ ومن ثم فهناك استهلاك للحياة

(١) أمل دنقل، ديوان:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٩.

بتجانس الطغيان وتكراره؛ وهو تكرار للانحناء والقهر واليأس، وتكرار لغياب السلطة المرجوة، وهي تُضَمِّن ملفوظ:" **جديد**" معنى الحياة؛ ومن ثم يحدث نوع من التقابل مع ملفوظ:" **يموت**"؛ إذ تبرُز ثنائية ضدية؛ تشي بالتعاقب المؤلم للاستبداد؛ وهو استحواذ مانع من التحرُّر، ومُعمِّق لغياب الخلاص.

وفي قصيدة:" **عتاب ووعيد**"؛ يقول **البردُّوني**:

غدًا لن أصفِّقَ لرَكْب الظلام سأهتفُ: يا فجرُ: ما أجملكْ!(١)

يجمع هذا البيت بين النفي والخبر، والنداء والتعجب، وهو يكشف عن موقف الذات من المجموع الظلامي والإشراقي معًا، ويوظِّف المعنى الضدي؛ لتعميق الوعي بموقف الشاعر من المجموع بنوعيه. تبدأ المناورة مع المعنى الضدي من ملفوظ:" **غدًا**"؛ إذ يقوم بتزمين الموقف، ويستهض زمنًا ضديًّا؛ وهو اليوم؛ وفي ذلك إيحاء بهوية مغايرة لموقف الشاعر؛ لكن البيت يرصد المستقبل، ويعلن عن هوية الموقف فيه؛ وتبقى دلالة غدًا مُعلِنة عن حالة التفاؤل، ومُعبِّرة عن فعل يتجاوز الواقع المرفوض؛ ويكشف عن حقيقة الموقف لدى الشاعر.

والتصفيق الخاضع لسلطة النفي، والمستهدف لرَكْب الظلام؛ يُقدِّم إمكانيتين للدلالة المضادة؛ لأن بنية:" **أُصفِّق**"؛ في نسق النفي تستدعي ثنائية الرفض والقبول، وبنية الظلام تستدعي النور؛ وتشكِّل معه ثنائية أخرى؛ ومن ثم فاستنهاض المعنى الضدي للتصفيق المنفي؛ يستلزم استدعاء المعنى الضدي للظلام؛ ولذلك فالمعنى الضدي للتصفيق المنفي؛ يَكمُن في إثبات معنى الإعجاب والقبول، والتفاعل الموجب على المستوى الوجداني والذهني والجسدي، وهي معان مرتبطة بالمعنى الضدي للظلام، وهو المتمثِّل في النور بكل إيحاءاته الموجبة؛ ومن ثم يكون موقف الشاعر متضامنًا مع ركب الحرية والوعي، والخير والصلاح، والجمال والسعادة؛ وتلك دلالات لا تبتعد كثيرًا عن الدلالات المباشرة للشطر الثاني من البيت؛ فمع هذا الشطر تتعمَّق هوية الموقف من خلال بنية الهتاف؛ وهي بنية ذات دلالة صماء إلى حدٍّ ما؛ لكنها قابلة للإيحاء بثنائية ضدية من خلال السياق؛ إذ تبوح بالرفض أو القبول؛ أي التمجيد أو التنديد، وقد تبوح بثنائية الارتفاع والانخفاض؛ أو المواجهة والاستسلام.

ويستنهض هذا الشطر المعاني الضدية بفاعلية؛ إذ يبرُز الهتاف معه حاملًا دلالة الرفض والتنديد، ويكون منطوقه:" **يا ليلُ: ما أقبحك!**"؛ ومن ثم يكون الهتاف هنا رافضًا للمعطى الظلامي الرامز للقهر والعناء، والفساد والشر، والجهل والضياع، وتكون صيغة التعجب راصدة لحالة اندهاش من ملامحه القبيحة، وآثاره السيئة. ويلاحظ أن هناك عملية تدوير للمعاني المباشرة والضدية؛ فالمعنى الضدي للشطر الأول يتقارب مع هوية المعنى المباشر للشطر الثاني، والمعنى الضدي للشطر الثاني يتجانس مع المعنى المباشر للشطر الأول، وقد أسهمت في تحقيقها ثنائية الظلام والنور؛ إذ برَز الظلام في الشطر الأول، والنور أو الفجر في الشطر الثاني.

وفي قصيدة:" **قافلة النقاء**"؛ يقول **البردُّوني**:

قلتم كثيرًا، وما قلتم، أكاشفكم: لا يعرفُ اللهَ من لم يعشق الوطنا.(٢)

يجمع هذا البيت بين الخبر والنفي المكرَّر، والشرط، مع إمكانية التساؤل في بنية المكاشفة، وقد تكرَّر النفي فيه ثلاث مرات، وبثلاث أدوات مختلفة، وجاء تشكيل الشرط بمعطيات النفي الجامعة بين التكرار والتنوُّع. والبيت يشي بمواجهة مع المجموع الذي ينتج القول مجرَّدًا من

(١) عبد الله البردُّوني، ديوان:" في طريق الفجر"، جـ١، ص٢١٧.
(٢) عبد الله البردُّوني، ديوان:" رجعة الحكيم بن زائد"، جـ١، ص١٦٣٦.

القيمة، ويفصل بين القيم، ويمزِّق الأواصر بين الفضائل، وهو يستهدف المعنى الضدي؛ ليعمِّق الوعي بالمشْكِل عند المجموع المخاطَب على مستوى الفعل والوعي.

فالمعطى الخبري في:" **قلتم كثيرًا**"؛ يُعبِّر عن السكوت القليل؛ وهذا مما يجعل التركيب يساوي بين المعنى المباشر، والمعنى الضدي من حيث القيمة؛ ومن ثم فالنفي:" **وما قلتم**"؛ هو نفي للقيمة في القول؛ وهذا مما يجعله يتقارب مع المعنى الضدي لجملة الخبر؛ إذ يتساوى مع السكوت. كما أنه يستنهض في القول معاني العقم والجدب، وهذا استدعى طلب المكاشفة؛ وهي بنية تستنهض معاني المداهنة والمجاملة والتمويه؛ وهي دلالات تلخص مشروع القول الجمعي؛ ومن ثم أبرزت قيمة المعنى المباشر للبنية؛ إذ تصبح المكاشفة متضمنة لفضيلة الحقيقة التي يعلن عنها الشطر الثاني.

ويبقى المعنى الضدي معلنًا عن أن المداهنة؛ هي الفصل بين القيم، وتمزيق الأواصر بينها؛ وهذا ما يوحي به الشرط؛ إذ يستدعي معنى ضديًّا، ويتمثل في وجود ترابط بين معرفة الله، وعشق الوطن؛ وهذا المعني يتلاءم مع المدلول المباشر لفعل المكاشفة، في حين يظل المدلول الضدي لها مرتبطًا بالاحتمالات الدلالية الأخرى؛ وهي إمكانية تحقُّق المعرفة بالله دون الارتباط الوجداني المتوهج بالوطن، أو أن معرفة الله يمكن أن تتحقق، ويصلح أن تتجاور مع بغض الوطن، والحقد عليه، وخيانته والتنكر له، أو مع الفراغ العاطفي نحوه؛ وهي دلالات متشكِّلة ضمن مفهوم المداهنة؛ وهو مفهوم يسعى البيت إلى رفضه وإدانته.

وفي قصيدة:" **خطاب مفتوح إلى أهل داحس والغبراء**"؛ يقول **المقالح**:

أيُّها الليل لا تنجلِ،
ارتحلي يا نجومُ
فإن البلاد التي ذبحت أجملَ الثائرين
وأشجعَهم،
لن ترى الشمس..(١)

تتجلَّى هنا مزاوجة فاعلة بين النداء المتكرِّر مرتين، والنهي والأمر، والخبر والنفي، وتكشف اللمحة من خلال دلالاتها المباشرة عن حالة يأس، في حين أن الدلالات الضدية تبرُز بكثافة؛ لتكشف بعمق عن بشاعة الواقع الذي أثمر تلك الحالة اليائسة. ونداء الليل يشي بأن الليل هو المتحقِّق، والمهيمن بالفعل؛ والليل يحيل على النهار؛ فهو نقيضه المفعم بالضوء، والمعبِّر عن الوعي والتحرر، والسعادة والصلاح؛ وهي دلالات غائبة؛ ومن ثم يتم رثاؤها من خلال المعنى الضدي.

ويتعمَّق ملمح اليأس من خلال نهي الليل عن الانجلاء، والصيغة فيها طلب بالبقاء والاستمرار؛ وهو بقاء واستمرار لغياب النهار بكل دلالاته الإشراقية الموجبة، والمحصول الدلالي بشقيه يستملح اليأس، ويقرأ لونًا من استحقاق العناء، وألم الحرمان. ويتعمَّق الوضع القاتم من خلال الأمر بارتحال النجوم، وفعل الارتحال يشي بوجود النجوم، والفعل يستوجب الرحيل؛ ومن ثم تبرُز ثنائية الحضور والغياب، وبنية الفعل فيها صيغة ضدية متضمِّنة لمشروع النفي الذي يتسلَّط على حالة البقاء، والحركة الماثلة في الفعل تستهدف تعميق المشروع القاتم في الليل الثابت؛ فهي تزيح دلالات بالغة القيمة، وتمكِّن لنقيضاتها من الحضور والفاعلية؛ فتزيح الضوء والعلو، والأنس والجمال، والاهتداء والنماذج الموجبة المفعمة بالخير والنفع، وتستدعي الظلام والانسحاق، والوحشة والقبح والضياع، والنماذج السالبة.

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، جـ١، ص٨٧.

ويشي السطر الثالث بأن البنية السابقة للنداء المتكرّر مرتين، والنهي والأمر مُشبَّعة بروح الشرط؛ ومن ثم يرصد هذا السطر نتيجة المسار الدلالي اليائس في السطور السابقة، ويقدِّم تعليلًا لهيمنة القنوط فيها؛ فهو يُقرِّر أن البلاد قد ذبحت أجمل الثائرين وأشجعهم؛ وهذه البنية الشعرية لها وظيفة تعليلية لما سبق، ومقدِّمة لحكم لاحق بعدها، وهي تستنهض معاني ضدية وفيرة؛ ففعل الذبح يستدعي إنتاج الحياة:" **أحيت**"؛ وفعل الإحياء هنا يستهدف دلالات القبح المرتبطة بالاستسلام والخنوع والجبن؛ ومن ثم فبشاعة الفعل القاتل للثائرين؛ أسهم في الإبقاء على الذوات السالبة المملوءة بالذل والاستسلام، وتمتعها بالحياة والبقاء؛ وهذا مما جعل النتيجة متلائمة مع عدم رؤية هذه البلاد للشمس.

ويستهدف هذا التركيب من خلال النفي إثبات رؤية تلك البلاد للمعنى الضدي للشمس؛ إذ سترى القهر والذل بصفتهما النقيض الدلالي للقيمة الرمزية للشمس؛ وهي المتمثلة بالحرية. كما يثبت رؤية الحقل الإيحائي المضاد للحقل الإيحائي المباشر للشمس؛ فهو يشي بأنها سترى الظلام والانحطاط، والضياع والقهر، والجهل والعناء، والعجز والصقيع والحاجة، ويلاحظ هنا أن المكوّنات اللغوية جاءت عاملة لإنتاج المعنى الضدي؛ عدا بنية البلاد التي تم تثبيت دلالتها المباشرة، وعدها بنية صماء.

وفي قصيدة:" **تكرارية**"؛ يقول **صلاح عبد الصبور**:

لا تُبْحرْ عكس الأقدار
واسقُطْ مختارًا في التكرار(١)

تزاوج هذه اللمحة بين أسلوب النهي والأمر، وفي هذا التجاور استثمار فاعل للمعاني الضدية؛ لأن كلًا من الأسلوبين يمثل ملمحًا ضديًّا للآخر. واللمحة تسعى إلى تعميق دلالاتها المباشرة من خلال المعاني الضدية؛ فالنهي عن الإبحار عكس الأقدار فيه أمر بالإبحار مع الأقدار؛ ومن ثم يقرأ الشاعر في هذا التصالح مع الأقدار فقدان ملامح الخصوصية؛ وهو مما يشي بأن اللمحة ترثي معاني الفرادة، وتبكي التحدي والمغامرة، ومتعة المغايرة، ودهشة الاختلاف. ويلاحظ هنا أن المعنى الضدي ينهض على ثنائية الموافقة والاختلاف؛ وهي تتمركز في بنية:" **عكس**"؛ وتساندها بنية النهي، وفعل الإبحار؛ في حين تحتفظ بنية الأقدار بمدلولها المباشر.

وتستدعي البنية اللغوية للسطر الثاني معاني الارتفاع والإكراه والفرادة، وهي تشي بأن هناك ضرورة لرفض القناعة بالسقوط في التماثل والتناسخ؛ فلابد من أن يكون التسامي الفريد عن إيمان بقيمة التحدي والتميُّز؛ فالارتفاع يمثل قيمة تتعزَّز بمبدأ الاختيار الذي يعني الحرية، والقناعة بالمثال، ورفض المُعاد والمكرور؛ وهو انعتاق في الفريد المتجدِّد، والمائز المدهش. ويمكن هنا أن ينتج السطر مظهرين للتشكيل اللغوي المنجِز للدلالة الضدية؛ فمع الأول يمكن تثبيت المعنى المباشر لبنية التكرار؛ فيكون الناجز اللغوي:" **ارتفع مجبرًا عن التكرار**"، والثاني يبرُز في بنية لغوية مغايرة لكل البنى البارزة في السطر؛ فيكون الناجز اللغوي:" **ارتفع مجبرًا إلى التفرُّد**"؛ وهو ناجز يحدث على مستوى كل أنواع البنية؛ فهو حادث في الأفعال والحروف والأسماء.

بقي القول بأن الشاعر الحديث لم يقتصر في توظيف المعاني الضدية على عنوانات القصائد، والأساليب المكوِّنة لها؛ وإنما سعى إلى استثمار المعاني الضدية على مستوى القصيدة كاملة؛ ففي قصيدة:" **شمس الوطن**"؛ يقول المقالح:

(١) صلاح عبد الصبور، ديوان:" الإبحار في الذاكرة"، ص٥٦١.

ما أطولَ هذا الليل،
ظلام يأتي
وظلام يرحلُ ..
يا شمس الوطن الأكبر
ضاقت بالأرض الظلماتْ،
نجمٌ يتحدَّى ويموتْ
قمرٌ يتحدَّى ويموتْ،
لكن الضوءَ على الأبوابِ
وفجرَ الأمَّة آتٍ آتْ.(١)

فالشاعر هنا يصور أوجاع وطنه، وينفعل بلحظة الخلاص منها، وذلك من خلال ثنائية شائعة؛ وهي ثنائية الظلام والنور. ففي النصف الأول من القصيدة؛ يصور أوجاع الوطن، ويستثمر في ذلك معجم الظلام؛ وقد تشكل ذلك المعجم من خلال بنية الليل، والظلام المتكرِّر مرتين، والظلمات، وهو معجم يهيمن بصورة فاعلة. وفي النصف الثاني يستدعي النقيض الدلالي؛ وهو معجم الضوء، وقد تجلَّى من خلال بنية النجم والقمر، والضوء والفجر، فضلًا عن بنية الشمس التي برزت قرب نهاية النصف الأول. وهذا مما جعل النص كله ينهض على ثنائية الظلام والنور؛ ومن ثم فكل بنية تحمل المعنى الضدي للأخرى؛ فمعجم الظلام المُعبِّر عن أوجاع الوطن يستدعي الملمح الإشراقي الضوئي المُعبِّر عن التحرُّر والخلاص؛ وهو يمثل المعاني المباشرة لمعجم النور المتشكِّل في النصف الأخير من النص، ومعجم النور الرامز إلى روعة الخلاص يستهض معاني القتامة والسواد المعبِّرة عن العناء الوطني، وهي دلالات مباشرة لمعجم الظلام البارز في النصف الأول من النص.

وقد مَثَّل النص نسيجًا من الاختلافات، ونهض على متقابلات تشي بأن توليد المعنى يستلزم النظر إلى الدلالات الضمنية الموجبة والسالبة، وقراءة الدلالات التعينية والضمنية، كما أن هذه المتقابلات مترابطة بقوة، ودلالة كل طرف على علاقة بدلالة الطرف الآخر،(٢) وهي علاقة ماثلة حتى في حضور بعض الأطراف وغياب بعضها.

الخاتمة:

في الختام هذه أهم النتائج التي يمكن رصدُها لهذه الدراسة:

١- يتشكَّل المعنى الضدي في الأساس؛ بتحقُّق الثنائيات الضدية السابحة في نسيج المعطى اللغوي المكوِّن للتركيب الشعري، وأشهر هذه الثنائيات؛ ثنائية الحياة والموت، والظلام والنور. وهي ثنائية تحيل إلى البنية السطحية والعميقة للنص.

٢- تُمثل المفردة اللغوية المنطلق الأساسي لبناء المعنى الضدي، ومن خلال تجاورها مع البنى الأخرى؛ يمكن للنشاط التحليلي أن يصل إلى المعاني الضدية للتراكيب الشعرية بكل تمظهراتها الأسلوبية.

٣- يمكن قراءة المعاني الضدية في كل أنواع الكلمة، مع وجود تباين في القدرة على البوح بتلك المعاني؛ فالأدوات من أقل المعطيات اللغوية قدرة على إنتاج المعنى الضدي؛ فالوصول إلى معنى ضدي لأدوات النداء مثلًا؛ يحتاج إلى مغامرة، وقد تطول، ولا تثمر ثمرة مرضية في الجانب الدلالي للنص.

---

(١) عبد العزيز المقالح، ديوان:" تأملات"، جـ٣، ص ٧١٢.
(٢) انظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص١٥٦، ص١٦٢، ص٢٣٥.

٤- يختلف إنتاج المعنى الضدي من ملفوظ إلى آخر؛ فهناك بنى مفردة وتركيبية تستنهض المعاني الضدية بسلاسة، ومنها ما يحتاج إلى رصد الدلالة الإيحائية، ثم وضع المقابل الضدي لها، ومنها ما يبرُز المعنى الضدي معها بلون من الجهد؛ إذ يتم تحديد القيمة الإيحائية والرمزية بصورة حقول إيحائية، ثم تكون قراءة المعنى الضدي لذلك الناجز الإيحائي والرمزي.

٥- تحتاج إنتاجية المعنى المضاد أحيانًا إلى تثبيت الدلالات المباشرة لبعض المكونات اللغوية؛ وذلك وفق شرائط الخطاب الشعري التي يضعها؛ لإنتاج معناه الكلِّي، ووفق إستراتيجية الانفتاح فيه؛ وهي إستراتيجية مرتبطة بالفعل التأويلي، وحرية المتلقي في ممارسته.(١)

٦- هناك بعض البنى المفردة ذات طبيعة دلالية صماء أو مغلقة؛ إذ يتحقَّق معها نوع من ركود النقائض، فيصعب إنتاج النقيض الدلالي لها؛ مثل: بنية:" **البلاد**"، وبنية:" **الجيل**" وقد تم الالتفات إليهما أثناء الدراسة.

٧- ارتباط المعنى الضدي بالبنية اللغوية؛ مما استدعى قراءة تلك المعاني من خلال أساليب لغوية؛ تنتمي بوضوح إلى علم النحو؛ وهي أساليب منتجة للأساليب الشعرية؛ كالصورة والأداء الحكائي، والتكرار والترميز، ونحوها.

٨- هناك تراكيب شعرية تلتفت بصورة أساسية إلى معانيها الضدية؛ إذ يكون المدخل إلى معرفة معانيها المباشرة من المعاني الضدية؛ ومن ثم تحوز المعاني الضدية الوظيفة التعبيرية الأساسية لهذه التراكيب.

٩- لا يشترط التوقف مع كل المفردات المكوِّنة للتراكيب الشعرية؛ لأن البنى الأساسية قد تُحقق الوصول إلى المعنى الضدي، وتعلن عنه بكفاءة عالية.

١٠- برزت المعاني الضدية في الخطاب الشعري على مستوى مشروع النص كله، وعناوين القصائد، والبنية الداخلية للنص في حالة الإفراد والتركيب، وفي الأساليب المتنوعة المُكوِّنة للمحات الشعرية داخل نصوصها.

١١- تتجلَّى المعاني الضدية بقوة في شعرية التحوُّل؛ وهي التي تعالج حالات التغيير بكل أشكاله من خلال بنيتها اللغوية الخاصة، مع حدوث فروق دلالية مُعتبَرة لتلك البنى؛ ففعل الكينونة له معان ضدية في مقام الرثاء؛ تختلف عن نظيراتها في مقام التحوُّل العادي.

١٢- يقوم المعنى الضدي باجترار بنية نصية خفية كامنة في المساحة المخصصة للنشاط التأويلي للنص؛ وهي تمثل المنطلق الأساسي؛ لتحديد لون المعنى الضدي، والكشف عن تضاريسه وإيقاعاته، وعن هويته واتجاهه.

١٣- ليس كل معنى مضاد يمكن قبوله؛ إذ لا بد من تحقُّق شرط التناغم مع المنجز الدلالي المباشر للخطاب؛ ومن ثم يصبح المعنى المضاد جزءًا من المنجز الدلالي للنص؛ فيعمِّق دلالاته المباشرة، ويزيدها قوة، كما يشي بثراء النص، وعمله في التدليل من خلال مستويين دلاليين.

١٤- برزت قيمة حقيقة للمعنى المضاد؛ فقراءته من الوسائل المعمِّقة للوعي بالمعطى الدلالي للنص(٢)، وهو وسيلة لإنتاج مفاهيم جديدة، وإيحاءات مختلفة، ويكشف عن الثراء الدلالي والفني للنص، ويضبط دلالته، ويسهم في تحديدها، والحفاظ على سلامة الوعي الناجم عنها، كما يبوح بوظيفة البنية اللغوية، وهل تعمل في اتجاه واحد؛ أم في أكثر من اتجاه؛ وهذا مما يدعو النشاط النقدي التحليلي إلى الاحتفاء به.

---

(١) انظر: أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص١٧- ٢٤.

(٢) انظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص٥.

١٥- يمثل المعنى الضدي منجزًا لتناسل المعنى؛ إذ يخضع لعملية توليد وتحويل، وهي عملية منتجة لحالة من التحاور والحركة والصراع بين المعاني؛ وهذه كلها من المظاهر المُعبِّرة عن دينامية النص(١). كما أن المقابلة بين المعنى المباشر والضدي تصل بالخطاب إلى عوالم خالية من التناقض؛(٢) فهي مما يحقق سمة الانسجام في النص.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١- **القرآن الكريم.**

٢- **أحمد عبد المعطي حجازي:**

- ديوان:" أشجار الأسمنت". • ديوان:" أوراس".
- ديوان:" لم يبق إلا الاعتراف". • ديوان:" مدينة بلا قلب".

(الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م.)

٣- **أمل دنقل:**

- ديوان:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة". • ديوان:" العهد الآتي".

(الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.)

٤- **صلاح عبد الصبور**: ديوان:" الإبحار في الذاكرة"، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٥- **عبد العزيز المقالح:**

- ديوان:" أبجدية الروح". • ديوان:" بلقيس وقصائد لمياه الأحزان".
- ديوان:" تأملات". • ديوان:" الخروج من دوائر الساعة السليمانية".
- ديوان:" عودة وضاح اليمن".

(الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م.)

٦- **عبد الله البردُّوني:**

- ديوان:" رجعة الحكيم بن زائد". • ديوان:" السفر إلى الأيام الخُضْر".
- ديوان:" في طريق الفجر". • ديوان:" مدينة الغد".

(الأعمال الشعرية، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط١، ٢٠٠٢م.)

٧- **عبد الوهاب البياتي:**

- ديوان:" أباريق مهشمة". • ديوان:" الكتابة على الطين".
- ديوان:" كلمات لا تموت". • ديوان:" المجد للأطفال والزيتون".
- ديوان:" النار والكلمات".

(الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.)

٨- **غازي القصيبي:**

- ديوان:" أنتِ الرياض". • ديوان:" العودة إلى الأماكن القديمة".
- ديوان:" قطرات من ظما". • ديوان:" معركة بلا راية".

(الأعمال الكاملة، تهامة للنشر، ط٢، السعودية، ١٩٨٧م.)

٩- **محمد الثبيتي:**

- ديوان:" عاشقة الزمن الوردي". • ديوان:" موقف الرِّمال".

(الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م.)

(١) انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص٧.
(٢) انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص٦٨.

١٠- **محمد الفيتوري:**
- ديوان:" ابتسمي حتى تمرَّ الخيل". • ديوان:" أقوال شاهد إثبات".
- ديوان:" يأتي العاشقون إليكِ".

(الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.)

١١- **محمود درويش:**
- ديوان:" آخر الليل". • ديوان:" أوراق الزيتون".
- ديوان:" حبيبتي تنهض من نومها". • ديوان:" عاشق من فلسطين".
- ديوان:" العصافير تموت في الجليل".

(الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.)

١٢- **نازك الملائكة:**
- ديوان:" عاشقة الليل". • ديوان:" مأساة الحياة".

(الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.)

١٣- **نزار قباني:**
- ديوان:" الرسم بالكلمات". • ديوان:" هوامش على الهوامش".

(الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.)
- ديوان:" لا غالب إلا الحب"، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

ثانيًا: المراجع:

١- **أحمد مختار عمر:** علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م.

٢- **الجيراس جوليان غريماس:** في المعنى: دراسة سيميائية، تر: نجيب عزاوي، دار الحداد، سوريا، ١٩٩٩م.

٣- **أمبرتو إيكو:** الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، ط٢، ٢٠٠١م.

٤- **أنطونيوس بطرس:** المعجم المفصَّل في الأضداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٥- **أوغدن ورتشاردز:** معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر والعلم والرمزية، ترجمة: كيان أحمد، دار الكتاب الجديد، د ط ت.

٦- **جون كوين:**
- بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م.
- اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.

٧- **حسن طبل:**
- المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م.
- المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٨- **حسن نجمي:** شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٩- **حميد لحمداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

١٠- **دانيال تشاندلر:** أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

١١- **رولان بارت:** المعنى الثالث، تر: عزيز المطلبي، الناشر: بيت الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
١٢- **رومان جاكبسون:** قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
١٣- **سامح الرواشدة:** فضاءات الشعرية: دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، ١٩٩٩م.
١٤- **سمر الديوب:** الثنائيات الضدية: دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م.
١٥- **صلاح فضل:** بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد١٦٤، الكويت، ١٩٩٢م.
١٦- **عبد العزيز عتيق:** علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١٧- **عبد القادر فيدوح:** إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
١٨- **عبد القاهر الجرجاني:** دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
١٩- **عبد الملك مرتاض:** التحليل السيمائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
٢٠- **عبد الواسع أحمد الحميري:** خطاب الضد: مفهومه - نشأته - آلياته - مجالات عمله، دار الزمان، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.
٢١- **غالية خوجة:** أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.
٢٢- **مَجْمع اللغة العربية:** المعجم الوسيط، مطابع الأوفست، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.
٢٣- **محمد حسان عوض:** مفهوم المخالفة وأثره في اختلاف الفقهاء، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٤، عدد١، ٢٠٠٨م.
٢٤- **محمد عبد المطلب:** قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
٢٥- **محمد مفتاح:** دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٨٧م.
٢٦- **وسيلة بوسيس:** دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٢م، (مخطوط).