

التصوير الفني في الثنائيات المتضادة عند الشعراء العصر الاموي دراسة تحليلية

Artistic Technical construction in the dichotomies of contrasting Umayyad poetry

أ.م. د. انتهاء عباس عليوي

Aintiha Abbass Aliwi

almlayktanyn32@gmail.com

2021

## الملخص:

تعد الثنائيات المتضادة عنصرا مهما في نظم الشعر العربي، وهي حاضرة في الشعر القديم، وازدادت حضورا في الشعر العصر الاموي،تناول هذا البحث الثنائيات المتضادة عند شعراء العصر الاموي، بدأت بتمهيد تحت تعريف الثنائيات المتضادة وازدفته بثلاثة محاور جاء المحور الاول التصوير الاستعاري وتناول الثاني التصوير التشبيهي ثم جاء التصوير الكنائية في المحور الثالث مدعوما بجانب تطبيقي من شواهد شعرية ، وأنهيت البحث بخاتمة ذكرت فيها النتائج التي توصل اليها البحث ، ثم اتبعها بفهرس المصادر والمراجع .

## abstract

Artistic Technical construction in the dichotomies of contrasting Umayyad poetry

The opposing dichotomies are an important element in the systems of Arabic poetry. They are present in ancient poetry and have increased in presence in Umayyad poetry. This research dealt with the artistic construct in the opposing dualities of the poets of the Islamic and Umayyad era. Follow it with an index and sources

Opening words, poetry, the Umayyad era, dichotomies, poets

#### مشكلة البحث:

اهم المشكلات التي واجهتني في اعداد البحث، لم اعثر على أي دراسة مستقلة تناولت التصوير الفني للثنائيات المتضادة عند شعراء العصر الاموي ، مما اضطرني الى الاعتماد على جهدي الخاص في استحصالها .

#### أسئلة البحث:

هل ان الحديث عن طبيعة الصورة الثنائية في الشعر العربي، يقتضي بالضرورة النظر الى طبيعة الصورة الفنية؟ نظرا لما لمست من اختلاف الصورتين وغيرها عبر نسيج الشعري لاسيما اذا تعلق الامر بطريقة التشكيل البلاغي ، ادركت ان الصورة الثنائية الضدية عبر السرد تنفصل عن الفكرة او تضاف الى الفكرة بطريقة تابعة شارحة ومدعمة مما جعلها صورا جاهزة تدخل الى النص الشعري ، بوصفها وحدات قائمة بنفسها ولها القدرة على التأثير بالمتلقي ، وهل يترجم اليها ذهنه؟، مما جعلت من وظيفة الصورة الفنية عبر تقنية السرد اداة للأفناع والتأثير، وهل هناك من الشعراء يميلون الى التصدر في الكثافة التصويرية للسرد نحو المركب الابداعي بغية التماس خصوصيات خطابهم ابداعي، ومن ثم اتخاذها كواشف عن اصداؤها الفنية.

#### أهداف البحث:

بناءً على ما تقدم في مشكلة البحث وأسئلته السابقة تشكلت مجموعة من الأهداف والغايات التي يمكن أن تسهم في توضيح هذه الأهداف:-

- 1-استنتاج النماذج النمطية لصورة الثنائية الضدية للشعر عند شعراء العصر الاموي والتعرف على خصائصها الفني والبياني .
- 2- استغلال ما يوفره البحث صور ثنائية ضدية من حقل اختياري مباشر لما يطول حوله من قضايا الخيال والابداع النظري ،ولاسيما العلاقة بالواقع الحسي من جهة وبالتمثل الفني من جهة اخرى ، بما تضعه الثنائيات المتضادة في شعر الاموي بأيدينا في بناء الخيال الواقع الحسي للتخييل والابداع ، للسعي في تحقيق رؤية جمالية حول افاق خيال الشاعر وابداعه .
- 3- المام القارئ العربي بالتصوير الفني وعلى أي عنصر فني يستند اليه لمعرفة اذا كان لكل الشاعر مصدر يتغذى منه ليشبع شاعريته من اجل تشكيل صورته الشعرية ، ومدى معرفة اذا كان للسرد ثقافة يستلهما كل من القارئ والمبدع من حيث التطور البنائي في الخطاب الشعري.

#### أهمية البحث:

تعد أهمية البحث في ان شعر العصر الاموي، يفيض بالعديد من الظواهر الفنية التي يكمن البحث فيها ولكن هذا البحث لم يحظ بدراسة الباحثين مما حفزني لدراسة ظاهرة التصوير الفني في الثنائيات المتضادة فيه ، والكشف عن مواطن الابداع لذا كان موضوع بحثي الموسوم بعنوان (التصوير الفني في الثنائيات المتضادة عند شعراء العصر الاموي) .

منهج البحث: استعملت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، المنهج الوصفي قائم على جمع المعلومات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الاطار النظري للبحث، والمنهج التحليلي الاستنباطي لما اورده الادبيات الفكرية والنقدية ذات العلاقة وصولاً لنتائج البحث.

الكلمات الافتتاحية: العصر الأموي، الثنائيات المتضادة، الشعراء، التصوير، الفنية.

المقدمة:

التضاد هو فن جمالية دلالة اللفظ الواحد على معنيين، اذ يضيف على النص جواً مشحوناً بالحركات الثنائية، فهناك الليل والنهار، والماء والنار، والنور والظلمة، والرجل والمرأة... الخ، والثنائيات المتضادة يجب أن لا تفهم أنها مجرد ظاهرة شعرية فارغة تدعو شاعراً ما إلى الجنوح إليها، أو استدعاء ألفاظها لمجرد شيء لا يُعدُّ له كل منهما ضد الآخر (الهاشمي جواهر البلاغة)، بل أن للثنائيات المتضادة هيمنة وفعالية في فضاءات النص الأدبي ولاسيما النص الشعري، فالثنائيات المتضادة هي بذرة النغم لدى الشاعر، لأجل خلق فضاءات إيقاعية متناغمة مع الجو الفكري والنفسي الذي يحيط بسياق النص؛ يمازج بين إيقاعية الصوت المبعثر، للتوليد الصوتي الذي يتناغم مع الاحاسيس الشعورية اذ ان الثنائيات المتضادة بوصفها انتفاحا نصياً لدى معظم الشعراء الادب العربي، وكانت لظاهرة الثنائيات المتضادة في شعر الخلفاء الراشدين والأمويين، ميثوثة في اشعارهم لبيان ما يعتلي في نفوسهم من صراعات وتناقضات تصل الى المتلقي أثرها النفسي لأنها تصوير فني لواقع حياتهم التي عاشوا فيه.

والثنائيات المتضادة الميثوثة في شعر الشعراء الأمويين تلفت الاسماع إلى جماليات الثنائيات المتضادة في النواحي الفكرية والاجتماعية والأخلاقية في ذلك النسيج الشعري الذي ارتفع إلى مستوى الإبداع في النصوص الشعرية، وقد اعتمد البحث على الثنائيات المتضادة الأساسية التي بلورت رؤية الشعراء الأمويين للوجود والحياة في العصر الأموي، وقد انبثقت منها ثنائيات أخرى يمكن من خلالها الولوج إلى نفسية الشعراء وكشف عن رؤيتهم للوجود والحياة.

أولاً: الصورة الاستعارية ...

تعد الاستعارة إحدى أنماط الصور البيانية، إذ لم يقف العمل الأدبي عند الشعراء العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي في خلق الصور الشعرية وتكوينها، بل امتدَّ إلى لون آخر من ألوان البيان الفني وهي دراسة الاستعارة دراسة تحليلية، ومن تعريفاتهم لها إن الاستعارة "نقل اللفظ من معناه الذي عرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل" (البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس (157)). (فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً)) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد الصقر، (135:، اذ تقوم ب"نقل العبارة عن موضوع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض، أما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسب المعرض الذي يبرز فيه) (كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل ت395هـ، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (274:))، إذ تكمن أهمية الاستعارة داخل النصوص الأدبية ولاسيما التي تقوم على تقنية المشهد في أنها (( تفيد شرح المعنى و تأكيد المعنى

وإبرازه ، والمبالغة فيه والإيجاز ، ، ثم التوليد والتجديد ؛ لأنها تكشف عن صورة جديدة ومعانٍ بدعيةٍ )) ((البلاغة والتطبيق ،  
د . أحمد مطلوب ود . حسن كامل البصير . ( . 365 :

ومن الصور التضاد الاستعارية الجميلة تلك التي جاء بها جميل بُثينة من قوله : ((ديوان جميل بُثينة (38. :

يموتُ الهوى مني إذا ما لقيتها ويحيا ، إذا فارقتها فيعودُ  
يقولونَ جَاهِدْ يا جميلُ ، بغزوةٍ وأيِّ جهادٍ ، غيرهنَّ ، أريدُ !  
لكلِّ حديثٍ بينهنَّ بشاشةً، وكلُّ قتيلٍ عندهنَّ شهيدُ

لقد رسم الشاعر صورته الثنائية في هذا التضاد من خلال استعمال الاستعارة التشخيصية (يموت ويحيا) وكأنَّ هوى  
كائن حي يحيا ويموت . فقد اعتمد الشاعر في بناء صورته الضدية على الصورة البيانية في (( نقل المعنويات إلى الحسيات  
مستعيناً بـ ( بـفن الاستعارة ) ، فضلاً عن أسلوب (النداء) ، وذلك لنبرته الموسيقية العالية، مستغلاً مساحة المد الصوتي، الذي توفره  
ادوات النداء، ومما يلفت الانتباه ان شاعرنا استعمل النداء لأشخاص فقط، وعمد ذلك رغبة منه لشدَّ المخاطب ولفت انتباهه،  
فيذكر اسمه من دون ذكر صفة من صفاته، او قرينة دالة عليه، والذي فصح عن قدرة خياله ، و تجربته الشعرية ليعبر عن  
مشاعره الذاتية . ومن الثنائيات الضدية التي اعتمد فيها جميل بُثينة صورة ثنائية بصرية عمادها اللون ، في نص سردي ،  
فيقول ) (ديوان جميل بُثينة ( 48. :

تقولُ بُثِينَةُ لَمَّا رَأَتْ  
كَبُرَتْ جَمِيلُ وَأودى الشَّبَابُ  
أَتَسِينُ أَيَّامَنَا بِاللَّوَى  
وإذُ أَنَا أَعِيدُ ، غَضُّ الشَّبَابِ ،  
وإذُ لِمَتِي كَجَنَاحِ الغُرَا،  
فَعَيَّرَ ذَلِكَ مَا تَعْلَمِينَ  
وَأنتِ كَلْوُؤَةُ المَرزبانِ،  
قريبانِ ، مَرَبَعًا وَاحدُ  
فُؤُونًا مِّنَ الشَّعْرِ الأَحْمَرِ  
فَقُلْتُ : بُثِينُ أَلَا فَاقصُرِي !  
وَأَيَّامَنَا بِذَوِي الأَجْفَرِ؟  
أَجُرُّ الرِّدَاءَ مَعَ المُنزَّرِ  
ب تَرْجَلُ بِالمِسْكِ والعُنْبَرِ  
تَعَيَّرَ ذَا الرِّمَنِ المُنْكَرِ  
بمَاءِ شَبَابِكِ لَمْ تُعْصِرِي  
فكَيْفَ كَبُرْتُ وَلَمْ تُكْبِرِي؟

في هذا الابيات ثنائية ضدية لونية الأولى مرحلة الشباب ( الأسود والأصفر والأخضر ولمعان البياض ) و الثانية مرحلة  
الكبر(اللون الأحمر)، مما ادى إلى خلق مشهد متكامل الأبعاد والجوانب ..

ربما شكَّلت اللوحة الطللية الميدان الأكثر اشتراكاً بين الشعراء من حيث المسار العام للوحة، بمعنى آخر: إنها تحمل من  
التقليدية الشيء الكثير جدلية القيم في الشعر الجاهلي: رؤية نقدية معاصرة(43): ( بخلاف بعض اللوحات الأخرى فالوقوف –  
بعده الركن الأهم في اللوحة الطللية – تقليد يشيع في عشرات النماذج الطللية في ديوان ذي الرمة، ومنها قوله: ) (ديوانه 2/778 :  
781-، ) (

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيَّاهُ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ وَمَا بَالُ تَكْلِيمِ الدَّيَارِ البَلَّاقِعِ

فَمَا كَلَّمْنَا دَارَهَا غَيْرَ أَتَى تَنَّتْ هَاجِسَاتٍ مِنْ خَبَالٍ مُرَاجِعِ  
ظَلَّلْتُ كَأَيِّ وَاقِفٍ عِنْدَ رَسْمِهَا بِحَاجَةٍ مَقْصُورٍ لَهُ الْقَيْدُ نَازِعِ  
تَذَكَّرَ ذَهْرٍ كَانَ يَطْوِي نَهَارَهُ رِقَاقُ الثَّنَائِيَا غَافِلَاتُ الطَّلَاعِ  
عَفْتُ غَيْرَ آجَالِ الصَّرِيمِ وَقَدْ يُرَى بِهَا وَضُحُ اللَّبَاتِ حُورُ المَدَامِعِ

نجد في هذه الأبيات ثنائية بين الماضي والمستقبل من خلال رسمه لبقايا الاطلال هي تكشف بشكل أو بآخر عن أمر ما يحتم على الشاعر فعل الوقوف أو التسليم إذا ما أراد أن يستعيد ماضيه أو يتشبث به في محاولة لدفع شبح الفناء ؛ لذا نجد شاعرنا يقف أو يكلم – حقيقة أم خيالاً – ما تبقى من ديار (أم سالم) علماً بوجود عليه بشيء من أخبارها، لكنه يصطدم بحقيقة أدركها حق الإدراك وهي عدم جدوى مناداة الديار؛ لأنها صماء لا تستطيع الجواب أو رد التحية، وهذا يعني أن الشاعر يدرك أيضاً عبثية سؤاله وعدم جدواه إلا واللوحة عند ذي الرمة نفسية أكثر منها فنية، يحاول توظيفها خدمة لغرضه الأساس، فحديث الغزل في الغالب – عنده- غاية لا وسيلة.

وقد يرسم الشاعر أكثر من صورة استعارية من النص الواحد لكي يستطيع من خلالها أن يوصل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي ، وهذا ما يمكن ملاحظته في نص لمجنون ليلي ، يقول فيه ( ديوان المجنون 119-120 )؛ ( ):

في هذا المشهد الحوارى المبني على المنولوج الداخلي يعمد الشاعر إلى تكوين صورة بيانية من خلال استخدامه للاستعارة التي جاءت في قوله (رمتني) وفي قوله (يد) وهي استعارة تصريحية ، وفي قوله (قوس وسهمين) وهما أيضاً استعارة تصريحية . وكل تلك الاستعارات التي حشدها الشاعر في هذا النص لكي يفصح عن طبيعة علاقته بليلى لم تأت حسب ما يهوى الشاعر وإنما عاكسه الدهر وأيامه فجرت الرياح على عكس ما تشتهي السفن ، لذا استطاع الحبيب أن يوصل صورته الغزلية مع ليلي مع رسم المعاناة النفسية التي يعانها من ابتعاد المحبوبة (ليلى) والتي انعكست على تخليص المشهد من الجمود وبث روح الحركة والفاعلية.

( الصورة الفنية في شعر أبي تمام ( 210 ) :

ثانياً: الصورة التشبيهية ....

تعدُّاً لصورة التشبيهية الذي حدّاه البلاغيون بأنه ((الدلالة على مشاركة أمرٍ آخر في معنى مما لم يكن على وجه الاستعارة أي ما كان بأداة التشبيه سواء أكانت موجودة أم مقدّرة ، مع وجود المشبه والمشبّه به)). ( الإيضاح في علوم البلاغة ، للخطيب القزويني (328) : و الصورة التشبيهية من أكثر الصور البيانية حضوراً في سياق النصوص التي تعتمد على تقنية الحوار الضدية لقدرة الذهن المتلقي لربط طرفي الصورة ليحقق رؤية عامة لصورة خيالية ، فكانت الطبيعة الملهم الاول ، لصوره التشبيهية ، وبهذا تكون الصور التشبيهية في النصوص الشعرية القائمة على تقنية المشهد متعددة الصيغ ومتنوعة الدلالة ، ومن أدوات التشبيه هي (الكاف ، وكأن ، ومثل ، وأمثال ، وشبيه) وغيرها ، وإنّ من يقف على أبيات ذي الرمة يجد ثنائيات ضدية تحفل بلمسات فنية تظهر كعملٍ متقنٍ تُستمد بواعثه من فكره لرسم مشهد بكانه ،قائلاً: (الديوان) 1/9-23 :

ما بال عَيْنِكَ منها الماء يَنْسَكُبُ      كَأَنَّهُ من كُلِّ مَفْرِيَةٍ سَرَبُ  
وَفَرَاءَ غَرْفِيَةٍ أَثَأَى خَوَارِزُهَا      مُشَلِّشٌ ضِيَعَتُهُ بينها الكُتْبُ  
أَسْتَحَدْتُ الرِّكْبُ منْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا      أَمْ رَاجِعَ الْقَلْبِ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرْبُ  
أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سُفْعًا      كما تَنْشُرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الكُتْبُ  
سَيْلًا مِنْ الدَّعْصِ أَغْشَنُ مَعَارِفَهَا      نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَجِبُ  
لَا بَلْ هُوَ الشَّقُوقُ مِنْ دَارٍ تَخَوَّنَهَا      صَرَبُ السَّحَابِ وَمَرُّ بَارِحُ تَرْبُ  
يبدو لعَيْنِكَ منها وهي مَزْمَنَةٌ      نُؤْيٍ وَمُسْتَوْفَدٌ بِالٍ وَمُخْتَلَبُ  
إلى لَوَائِحِ مِنْ أَطْلَالٍ أَحْوِيَةٍ      كَأَنَّهَا خَلَّلَ مَوْشِيَّةٌ قُشْبُ  
بجانبِ الرُّرُقِ لَمْ تَطْمَسْ مَعَالِمَهَا      دَوَارِجُ المورِ والأَمْطَارُ والجَقْبُ  
دِيَارُ مِيَّةٍ إِذْ مَيِّ نُسَاعِفْنَا      ولا يرى مثلها عَجْمٌ ولا عربُ

في هذه الابيات ثنائية ضدية محورية ترتبط ارتباطاً بثنائية الموت والحياة، وذلك من خلال ما تحمله هذه الابيات لجملة من الأحاسيس والمشاعر التي تضم داخلها محوراً بين الوجود والفناء، إذ يضم النص ثنائية من الألفاظ الأولى الموت (نسفت، سيبلاً، نكباء) والثانية الحياة (تنشر، لم تطمس)، الذي يقودنا الى ثنائية اخرى هي ثنائية السكون والحركة التي رسمها في البيت الثالث، معتمدا اعتماداً على عنصر التكرار حرف (من ) ، ليشرك المتلقي معه في حيرته وحزنه ويجعله على تشوق وانتظار لمعرفة حزنه العميق لذكرى امرأته الراحلة . إذ ان المشهد قام على المنولوج الداخلي ، فقد شبه الشاعر بين ما جرى من دمعه لفقده أهل الدار وما سال من عينيه وقد أضافت هذه الصورة للمشهد دلالة جديدة وبعداً جديداً في الكشف عن مدى الترابط القوي بين الشاعر وبيئته ، كما كشفت وأوضحت للمتلقي عن قدرة الشاعر الفنية في تصوير المواقف والحالات التي تستنفر طاقاته الإبداعية والفنية

مع ذلك عندما نستقري لوحاته الغزلية لا نعدم أن نجد ثنائية ضدية للدخول الى عطاء الممدوح، قائلاً: ( ديوانه -207/705 :

7))

أَكْفَكَفَ مِنْ فَرَطِ الصَّبَابَةِ عِبْرَةً      فَتُنُنِقُ عَيْنِي مَرَّةً وَأَغِيضُهَا  
فَدَعُ ذِكْرَ عَيْشٍ قَدْ مَضَى لَيْسَ رَاجِعًا      وَدُنْيَا كَظِلِّ الكَرَمِ كُنَّا نَحْوُضُهَا  
فِيَا مِنْ لِقَابِ قَدْ عَصَانِي مَتِيحٌ      وَنَفْسٍ قَدْ عَصَانِي مَرِيضُهَا  
فَقُولَا لِمِي إِنْ بِهَا الدَّارُ سَاعَفَتْ      أَلَا مَا لِمِي لَا تُؤَدِي فُرُوضُهَا

وَظَّيِّ بِمَيِّ أَنْ مَيَّاءً بِخَيْلَةٍ مَطُولٌ وَإِنْ كَانَتْ كَثِيرًا عُرُوضُهَا

رسم ذو الرمة ثنائيات ضدية في سياق إبداعي، تفصح عنه دلالات الألفاظ المتعددة من خلال الثنائية الضدية في البيت الخامس متمثلة بـ(البخل والعماء)، سبقتها ثنائيتين أخريين تمثلت بين (الماضي والحاضر) ظهرت بوضوح في البيت الثاني من اللوحة. ويحاول الشاعر من خلال تلك الثنائيات استثارة نفس (الممدوح) والتقرب منه أكثر، فهو يتخلى عن العيش الماضي إلى العيش الآخر الأكثر ترفيها المتمثل بالممدوح، الذي يتطلع إلى كرمه وجزيل عطائه

و نصي يحمل بين طياته ثنائية الموت والحياة بشكل واضح، اذ يقول ذو الرمة: (الديوان: 267/1-271؛) (الديوان-1/267 : 271.))

ما	هاج	عينيك	من	الأطلال	المزمنات	بعدك	البوالي
كالوحي	في	سواعد	الحوالي	بين	النقا	والجزع	المخلال
والغفر	من	صريمة	الأدحال	غيرها	تناسخ	الأحوال	
من	كل	أحوى	مطلق	العزالي	جؤن	النطاق	الأعالي
فاستبدلت	والدهر	نو	استبدال	من	ساكنيها	فروق	الأجال
فرائدا	تحنو	إلى	أطفال	وكل	وضاح	القرأ	ذبال
فرد	موشى	شبية	الأرمال	كأنما	هن	له	موال
فانظر	إلى	صدرك	ذا	بلبال	صباة	للأزم	الحوالي
شوقاً	وهل	يبيكي	الهوى	أمثالي	لما	استرق	لانزبال

وعلى الرغم مما تشيعه بقايا الأطلال – في نفس الشاعر- من حسن بالمأساوية والفجبة إزاء صروف الدهر التي تنذر بالتلاشي والفناء، إلا أنها تحمل على الطرف الآخر شوقاً عارماً لأيام شبابه (ولت ولن تعود) مثلت له الحيوية أمام حاضر متكاسل، وما هذا الشوق في حقيقته إلا سبيل الشاعر للتشبث بالحياة والتغلب على شعوري العجز والضعف، إنه يبكي – من دون أدنى شك – ذاته وأيام حياته وعمره الزاهية في ظل استنكار للبكاء يخفي وراءه يأساً وألماً من شيخوخة تنذر بالفناء وهي ترى وتدرك أن (الدهر ذو استبدال)، فما جرى على الديار سيجري حتماً على الإنسان؛ لذا يحاول الشاعر جاهداً – كما أسلفت – أن يتشبث بماضيه فيمنحه علاوة على ما سبق رموز خلود مادية تتحدى رموز الفناء والعدم، لذلك، فهو كفيلاً بأن يضمن لبقايا الطلل الديمومة والبقاء.

وذو الرمة على كثرة إشارات على بعد حبيبته(مي) وانعدام الوصال بينهما، يمنحنا ثنائية اليمين والشمال، قائلًا: (ديوانه:

2/1308-1310)



وَكُنْتُ أَرَى مِنْ وَجْهِ مَيَّةَ لَمَحَةً فَأَبْرُقُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ مَكَانِيَا  
وَأَسْمَعُ مِنْهَا نَبْأَةً فَكَأَنَّمَا أَصَابَ بِهَا سَهْمٌ طَرِيرٌ فَوَادِيَا  
وَأَنْصِبُ وَجْهِي نَحْوَ مَكَّةَ بِالضُّحَى إِذَا ذَاكَ عَنْ فَرَطِ اللَّيَالِي بَدَا لِيَا  
أَصْلِي فَمَا أُدْرِي إِذَا مَا ذَكَرْتَهَا أَتَيْنَيْنِ صَلَيْتُ الضُّحَى أَمْ ثَمَانِيَا  
وَأِنْ سَرْتُ بِالْأَرْضِ الْفَضَاءِ حَسِبْتَنِي أَدَارِي رَحْلِي أَنْ تَمِيلَ جَبَالِيَا  
يَمِينًا إِذَا كَانَتْ يَمِينًا وَإِنْ تَكُنْ شِمَالًا يُجَادِبُنِي الْهَوَى عَنْ شِمَالِيَا  
رَأَيْتُ لَهَا مَا لَمْ تَرَى الْعَيْنُ مِثْلَهُ لِشَيْءٍ فَإِنِّي قَدْ رَأَيْتُ الْمَرَانِيَا  
هِيَ السِّحْرُ إِلَّا أَنْ لِلسِّحْرِ رُقِيَّةٌ وَأَنِّي لَا أَلْقَى لَمَّا بِي رَاقِيَا

رسم لنا الشاعر صورة الحبيب الحائر لعشقه لمحبوبته بالثنائية الضدية بين (اليمين والشمال)، بين تقاؤل وأمل، وبين التشاؤم ويأس، وعند قراءتنا لأبيات الشاعر وجدناه يستعين ببعض التراكيب، لنقل تجربته لمتلقيه، ومن بين تلك التراكيب: الاستفهام: الذي عرفه البلاغيون بقولهم، هو ((طلب العلم بالشيء بأدوات معروفة)) (شرح التلخيص في علوم البلاغة) (83 : ، واسلوب الاستفهام فن تعبيرى له خاصية يخلص منها الشاعر من العبارة المألوفة والصيغة الروتينية ،وللاستفهام دلالات نفسية، ولا سيما المجازي منه، فهو اسقاطات نفسية متحيرة يعمد الشاعر اليه من اجل شد المتلقي؛ وجعله مشاركا له في ترجمة ما يدور في دواخله، فتكون المشاركة هنا فكرية وشعورية وجدانية في ان واحد فيمنحها طاقات تعبيرية وحركية اكثر داخل النص.

أما القطامي فنجده يرسم للوحة الغزلية ثنائيات ضدية قلقة بين الضمرين (المفرد-الجمع) و(الحياة-الموت)، و(المحاسن-المساوي)، قائلا: (ديوانه (78-79):

مَا اعْتَادَ حُبُّ سُلَيْمِي حِينَ مَعْتَادٍ وَلَا تَقَضَى بَوَادِي دَنِيهَا الطَّادِي  
إِلَّا كَمَا كُنْتُ تَلْقَى مِنْ صَوَاحِبِهَا وَلَا كِيَوْمِكَ مِنْ غَرَاءِ وَرَادٍ  
بِيضَاءِ مَحْطُوطَةِ الْمُتَنِّينِ بَهْكَنَةً رِيًّا الرَّوَادِفِ لَمْ تُمِغِلْ بِأَوْلَادٍ  
مَا لِلْكَوَاعِبِ وَدَعَّنَ الْحَيَاةَ كَمَا وَدَّعْنِي وَأَتَّخَذَنَ الشَّيْبَ مِيعَادِي  
أَبْصَارُهُنَّ إِلَى الشُّبَّانِ مَائِلَةً وَقَدْ أَرَاهُنَّ عَنِّي غَيْرَ صُدَادٍ

نجد في البيت الاول يتحدث عن صيغة المفرد(سليمى) وفي المقابل هذا البيت نجده في البيت الرابع يتحدث عن صيغة الجمع (الكواعب)، ويصور الحياة في البيت الثالث (بهكنة ربا) وصورة الموت في البيت الرابع (ودعن الحياة)، ليرسم نفسية القلقة

لتعبير عن فراق صاحبه وانقطاع وصلها، فيرى أنّ مواعيد المحبوبة من المحال أنّ تصدّق فهي أباطيل وترهات يبرأ منها، ليصور تلك الثنائيات بصور تشبيهه مستعينا بأداة (كأنّ) من الجمال الفني .

وللشاعر كثير عزّة الثنائيات الضدية رسم من خلالها صورة تشبيهية بأداة (كأنّ) مدح للخليفة بشر بن مروان ، قائلا : (الديوان : 120-21.)

فدغ	ليلى	فقد	بَخَلْتُ	وَصَدَّتْ	وَصَدَّعَ	بين	شعبينا	الفلول
وأحكّم	كُلَّ	قَافِيَةٍ	جَدِيدٍ	تُخَيِّرُهَا	غرائبَ	ما	تقول	
لأبيض	ماجدٍ	تُهدي	تَنَاءَ	إليه	والتَّناءُ	لهُ	قليلُ	
أبي مروانَ	لا	تعدِلَ	سواهُ	بهِ	أحدًا	وأينَ	بهِ	عديلاً
بَطَاحِيٍّ	لَهُ	نَسَبُ	مُصَفَى	وأخلاقُ	لها	عرضُ	وطولُ	
فقدُ	طلبَ	المكارمَ	فاحتواها	أغرُّ	كأنَّه	سَيِّفٌ	صقيلاً	
تجنَّبَ	كُلَّ	فاحشةٍ	وعيبٍ	وصافى	الحمداً	فهو	لهُ	خليلاً
إذا السَّبْعُونَ	لم	تُسكَّتْ	وليداً	وأصبح	في	مباركها	الْفُحُولُ	
وكان	القطرُ	أجلاًباً	وَصِيراً	تُحْتُ	بهِ	شاميةً	بليلاً	
فإنَّ	بكفه	ما	دَامَ	حيّاً	من	المعروف	أوديةً	تسيلُ

يفتح الشاعر قصيدته طرفي ثنائية ضدية معنوية بين (الكرم والبخل) فبخل (ليلى) يقابله كرم الممدوح (بشر بن مروان) محاولاً لفت انتباه المتلقي بمدلول هذه الكلمة وقد أسهمت هذه الصورة التشبيهية من بناء هذا المشهد الحوارى وتشكله ، ذلك أن المشهد هو صورة متكاملة الحركة والحوار، واللافت للنظر في هذه الأبيات، أنّ صيغة هو الغائب تكاد تسيطر على أفق النص، من خلال ( له، كأنه، بكفه) مع ضديه صيغة المؤنثة الغائبة (بخلت، وصدت) في التذليل على شجاعة ممدوح، من خلال تجسيم الأحداث التي من شأنها أن تؤدي الغرض على أحسن وجه، بصفته القائد المنقذ والجواد المكرم، ويليهما كثرة الاستعمال الفاء؛ لما تمنحه للكلام من الترتيب مع التعقيب من دون فترة زمنية، واستعمال هذا الحرف مظهر من مظاهر الميل الى دقة التصوير للأحداث في تعاقبها وترتيبها.

ولعلّ شعر البعيت لم يتجاوز أربعة أبيات، ضمنها ثنائية ضدية بين (المدح/الهجاء) ، قائلا (شعر البعيت) 88-89 :

وكانوا هم المسنين عقداً جوارهم وخير ذوي الثعمى إذا الناس أنعموا

فيحيمي بني عبس فوارس داحس  
ويسعى بها قوم كأن وجوههم  
بنو المحصنات البيض ما حصنتهم  
وآل أبي العاصي الوليد فينعم  
سعوداً جلتها طفلة لم تعيم (في البيت إقواء، فقد  
اختاروا، حكمة الصالح، الإقواء أم الأليغ مريم  
قطوم ولا أم

ولم يكن الشاعر في مدحه لهمام بن المطر فثنائية إذ يقول: ( ديوانه (130-131):

تذكرت هماماً وذكرني به  
بأبيض ما ينفك عاقداً راية  
وخير فاختار الجهاد وقد يرى  
لأفراسه يوماً على الدرب غارة  
نمي بك يا همام شيخ ورتته  
فقل لبني مروان لا تجعله  
فأصبح قومي قد تفقد منهم  
زمان كأحناء الرحالة آرم  
لمرد على جرد لهن هماهم  
لديه نساء مرشقات نواعم  
تصلصل في أشداقهن الشكائم  
بني لك والآباء بان وهادم  
كآخر يمتد الضحى وهو نائم  
رجال العوالي والخطيب المراجم

أدرك الشاعر من خلال ثنائية (البناء/الهدم) (بان هادم) مفارقات الحياة بخيرها وشرها، وفرحها وحسرتها، جاعلاً من العلاقة (الأنا) و(الأخر) تعبيرياً عاماً يستظل به الجميع، وقد أضافت هذه الصورة للمشهد دلالة جديدة وبُعداً جديداً في الكشف عن مدى الترابط القوي بين الشاعر وبيئته، كما كشفت وأوضحت للمتلقي عن قدرة الشاعر الفنية في تصوير المواقف والحالات التي تستنفر طاقاته الإبداعية والفنية.

ثالثاً: الصورة الكنائية ....

تُشكل الصورة الكنائية عنصراً مهماً في تشكيل الصورة الشعرية، وتكمن القيمة البلاغية للكناية فيما تحويه من دلالات تنقل المتلقي من معنى إلى معنى آخر، وهو ما عرف بمعنى المعنى، ولهذا فإن الصورة الكنائية أسلوب كلامي بليغ قائم على صيغة التصويرية، التي تصل القارئ إلى معنى المعنى التجربة الشعورية، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية بقوله: ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي إليه، ويجعله دليلاً عليه)) ( دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (57):، (واكد ذلك ابو هلال العسكري المتوفى (395هـ)) ( هو ان تكني عن الشيء وتعرض به ولا تصرح، على حسب ما عملوا في اللحن والتورية عن الشيء )) (كتاب الصناعتين: 381).

وفي نص لأبي صخر الهذلي يرسم الشاعر فيه صورة كنائية عن الموت، يقول:

لقد كنتي الشاعر عن الأجل والموت بقوله: ( تحت ردايه ) أي أنه قريب جداً من الإنسان فهو كظله يغدو معه أينما ذهب وأينما حل، فهذه الصورة الكنائية التي

و من هذه الكنايات قول الفرزدق في مدح الخليفة عمر بن عبد العزيز، ﷺ، في قصيدته التي ضمنها وصية لمن يقصده

: (شرح ديوان الفرزدق: 1/ 315. ؛ (شرح ديوان الفرزدق)) (1/ 315 :

سِيرُوا فَإِنَّ ابْنَ أَيْلَى مِنْ أَمَامِكُمْ      وبادروه فَإِنَّ العَرَفَ مُبْتَدِرٌ

وبادرُوا بِابْنِ أَيْلَى المَوْتِ إِنَّ لَهُ      كَفَيْنَ مَا فِيهِمَا بَخْلٌ وَلَا حَصْرٌ

أَلَيْسَ مَرَوَانُ وَ الفَارُوقُ قَدْ رَفَعَا      كَفَيْهِ، وَالْعُودُ مَاءُ العِرْقِ يَعْتَصِرُ

بنى الشاعر الصورة الثنائية بين الكرم والبخل في هذه الأبيات على كنايات عدة تكمن في جملة ((أَنَّ العَرَفَ مُبْتَدِرٌ)) و ((أَنَّ لَهُ كَفَيْنَ مَا فِيهِمَا بَخْلٌ وَلَا حَصْرٌ)) وكذلك جملة ((أَلَيْسَ مَرَوَانُ وَ الفَارُوقُ قَدْ رَفَعَا كَفَيْهِ)) و ((العُودُ مَاءُ العِرْقِ يَعْتَصِرُ)). لقد صَوَّرَ الشاعر عمر بن عبد العزيز النبع الصافي الذي يدر منه كل خير لمن يقصده ، ويتمثل ذلك في الجدِّين الكريمين له، هما مروان بن الحكم والفاروق عمر بن الخطاب ﷺ، وحقاً أَنَّ ((عصير العود يدرّ ماءً في عروقه)) ( (شرح الديوان نفسه). (1/ 315 : فهذه الصورة كناية عن أنه مماثل لهما، وأنَّ الاناء ينضح بما فيه، فالكناية فهي وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه ( ( الصورة الفنية في شعر أبي تمام (163. :

وقد مال الشعراء في كثير من الحالات إلى استخدام أسلوب الكناية للتعبير عما يدور في خلجات أنفسهم، منهم الشاعر هدية بن الخشرم، فكانت لهدية زوجةً تكنى أمَّ عامر، عندما أحسَّ فراقها، فهو يوصيها وصية يائسٍ مفارقٍ، مستعينا بالأسلوب الكنائي، تحقيقاً لمطالبه، قائلًا: ((شعر هدية بن الخشرم 113 : 114، (115 :

فَأَوْصِيكَ إِنْ فَارَقْتَنِي أُمَّ عَامِرٍ      وَبَعْضُ الوُصَايَا فِي أَمَاكِنَ تَنْفَعَا

وَلَا تَنْكِحِي إِنْ فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا      أَعَمَّ القَفَا وَ الوجْهَ لَيْسَ بِأَنْزَعَا.

مِنَ القَوْمِ ذَا لَوْنَيْنِ وَسَعَّ بَطْنَهُ      وَلَكِنْ أَدْيَا جَلْمُهُ مَا تَوَسَّعَا

كَلِيلًا سِوَى مَا كَانَ مِنْ حَدِّ ضِرْسِهِ      أُكْيِيدَ مِبْطَانَ العَشِيَّاتِ أَرْوَعَا

ضَرُوبًا بِلَحْيَيْهِ عَلَى عَظْمِ رُورِهِ      إِذَا القَوْمُ هَتَّسُوا لِلْفِعَالِ تَقَّعَا

وَلَا فُرْزُلًا وَسَطَ الرِّجَالِ جُنَادِفًا      إِذَا مَا مَشَى أَوْ قَالَ قَوْلًا تَبَلَّتْعَا

وَ كُوْنِي حَبِيْبًا أَوْ لِأَرْوَعٍ مَاجِدٍ      ذَا ضَنْنٍ أَوْ بَاشِئِ الرِّجَالِ تَبَرَّعَا.

اعتمد الشاعر على صور كناية للتعبير عن وصيته، إذ ساعده مخزونه اللغوي وحسُّ المرهف على اختيار الألفاظ المناسبة وصياغتها في العبارات الملائمة التي تحمل الأسلوب الكنائي الذي يعبر عما اختزنه من الصور التي انطلق منها الشاعر لتوضيح فكرته، وقد ألفت الصور ظلالها على مجموع الأبيات بفضل توظيف تلك الألفاظ في صياغات قوية تحافظ على هيكل الصور وتماسكها ضمن الأبيات، وأما الألفاظ التي قامت برسم هذه الصور والتعبير عنها هي ((أغم، انزع، أدنياً، كليلاً، أكبيد، الأروع، تققع، الفرزل، الجنادف، تبلتّع)) ، والتي حملت بمجموعها الأسلوب الكناية الذي استمد منه الشاعر بناء تلك الصور.

و أهمّ ما تحقّقه الصورة بالتعبير الكنائية هو أنّها تعطي ظلالاً ومبالغةً للدلالة على معاني الأشياء في الصورة، نحسّ طرفاً منها على وجه الحقيقة والايحاء والاشارة، فهي أسلوب ضمّن قوة وبراعةً من الضدية الثنائية.

وقد نلمح ونحن نستقرئ نماذج المدح لسمات ثنائية تتشكل من (أنا) و (أنت). ونلمس هذا في مدحته لأبي بكر بن عبد العزي، (إذ يقول: ) ديوانه(198-196 :

لِتَعْلَمَ أَنِّي لِلْمَوْدَةِ حَافِظٌ وَمَا لِلْيَدِ الْحُسْنَى لَدَيَّ كُنُودٌ  
وَأَنَّكَ عِنْدِي فِي النَّوَالِ وَغَيْرِهِ وَفِي كُلِّ حَالٍ مَا بَقِيَتْ حَمِيدٌ  
فَمَا لِأَمْرِي حَيٍّ وَإِنْ طَالَ عُمُرُهُ وَلَا لِلجِبَالِ الرَّاسِيَاتِ خُلُودٌ  
وَأَنْتَ أَبَا بَكْرٍ صَفِيٍّ بَعْدَهُ تَحْنَى عَلَى ذِي وَدِّهِ وَتَعُودٌ  
وَأَنْتَ أَمْرُؤُ الْأَهْمَتِ صَدَقًا وَنَانًا وَأُورْتَاكَ الْمَجْدَ التَّلِيدَ جُدُودٌ  
جُدُودٌ مِنَ الْكَعْبِينِ بِيضٌ وَجُوهُهَا لَهُمْ مَائِرَاتٌ مَجْدُهُنَّ تَلِيدٌ

تشكل صورة الآخر (الممدوح) الهدف الذي يروم الشاعر وصوله، فعلى الرغم مما بدا من تعب ناقتة وإعيائها، لكنها تحمل ركباً قد اجتمعت فيه دوافع الإرادة وتآزرت لتحقيق غايته، فهو يسعى جاهداً للوصول إلى أبي بكر حتى وإن حالت دونه عوائق الطبيعة وعفوانها.

ولم تكن شخصية يزيد بن عبد الملك بمنأى عن مدائح كثير، بل كانت هي الأخرى مصدر إعجاب عميق ومتحمس لعله كان وليد طموح الشاعر نفسه إلى الشخصية المثلى التي لم تمنحه ظروفه الخاصة على تحقيقها، يقول: ) ديوانه(342-340 :

فَدَعُ عَنكَ سَلْمَى إِذْ أَتَى النَّأْيَ دُونَهَا وَحَلَّتْ بِأَكْنَافِ الْخُبَيْتِ فِغَالِبِ  
إِلَى الْأَبْيَضِ الْجَعْدِ ابْنِ عَاتِكَةَ الَّذِي لَهُ فَضْلٌ مُلْكٍ فِي الْبَرِيَّةِ غَالِبِ  
كَرِيمٍ يُؤُولُ الرَّاعِبُونَ بِبَابِهِ إِلَى وَاسِعِ الْمَعْرُوفِ جَزَلِ الْمَوَاهِبِ  
إِمَامٍ هَدَى قَدْ سَدَّدَ اللَّهُ رَأْيَهُ وَقَدْ أَحْكَمْتُهُ مَاضِيَاتِ التَّجَارِبِ  
وَلَمْ يَبْلُغِ السَّاعُونَ فِي الْمَجْدِ سَعِيَهُ وَلَمْ يَفْضُلُوا إِفْضَالَهُ فِي الْأَقْرَابِ  
جَزْتَكَ الْجَوَازِي عَنِ صَدِيقِكَ نَظْرَةً وَقَرَّبْتَ مِنْ مَأْوَى طَرِيدٍ وَرَاغِبِ  
وَصَاحِبِ قَوْمٍ مُعْصَمٍ بِكَ حَقُّهُ وَجَارِ ابْنِ ذِي قُرْبَى وَآخِرِ جَانِبِ  
رَأْيِكَ وَالْمَعْرُوفِ مِنْكَ سَجِيَّةً تَعُمُّ بِخَيْرٍ كُلَّ جَادٍ وَغَائِبِ  
أُبُوكَ غَدَاةَ الْجَزَعِ مِنْ أَرْضِ مَسْكِنٍ يَوْمَ الْعِدَا بِالْجَمْعِ بَعْدَ الْمَقَابِ

يتصارع في النص زمانان يشكّلان محور ثنائية ضدية بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، فزمن الوصال مع (سلمى) الذي أصبح أو قد يصبح من الماضي يؤكد استمرارية الحاضر والمستقبل معاً، من حيث ما تجسده علاقة الشاعر بالمدوح، فالانقطاع مع (سلمى) يقابله استمراره مع (يزيد/المدوح)، إنّها ثنائية (الانقطاع/ والاستمرارية) التي يسعى الشاعر من خلالها إلى تجسيد حركة الزمن باتجاه المستقبل، الذي يمثل له الأمل المنشود، ومن هنا تأتي ضرورة تزيين ذلك المستقبل بما يتناسب وقوة الإرادة والتوق إليه، بل إنّ كثير نفسه وهو يسير في هذا الاتجاه لأبداً إنّه أدرك بأنّ في تحوله هذا ديمومة وسعادة ونقاء، إنّه يسير نحو الاتجاه الصائب متمثلاً بذلك الرجل الأبيض – بكل ما تحمله هذه الكلمة من رمزية على الصفاء والضياء – السخي الذي غمر فضله وضيائه البرية جمعاء، وحتى أنّ مفردة (الجعد) بثنائيتها دلالتها الضدية على البخل والسخاء قد أكّدت – دون أدنى شك – سجية السخاء في مقابل نفي رذيلة البخل، إنّه رمز الكرم والعطاء، إنّه الإمام الحقّ من (قد سدد الله رأيه)، وبلغ منزلة لا يطالها أحد، وقد شهدت له بذلك (ماضيات التجارب).

وبتحول الخطاب من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب كما يظهر من مفردات النص نحو (له، بابه، رأيه، سعيه، وجزتك، صديقك، بك، رأيتك، منك) كأننا بالأمل قد تحقق، وبالشاعر قد أدرك مناه، والأبيات بحركتها التحولية قد آتت حقّها يوم حصادها، إنّه المدوح – أمل الشاعر المنشود – لم يخيب ظن الشاعر، بل كان حقاً صاحب معروف أدركه الحاضر كما أدركه الغائب.

والأسلوب بضميره الجمعي نفسه يتكرر في مدحية القطامي لزفر بن الحارث الكلابي، وفيها يذكر ابنته ضباة ويحاورها - في أسلوب شيق وعرض جميل – في أمور قومها وأحوالهم، ذكراً لها ما كان من أمر الحرب ومأساويتها، حين فرقت بين تلك القبيلتين – قيس وتغلب – المتراحمتين، مستنهض – في خطابه لها – همّة والدها ومستثمراً عاطفته علّه ينشد السلام ويسعى إلى تحقيقه، يقول القطامي: (ديوانه (31-32):

قفي	قَبْلَ	التفرُّقِ	يا	ضُباعاً	ولا يكُ موقفُ	منكِ	الوداعا	(في البيت تناص مع
قفي	فادي	أسيرك	إنّ	قومي	وقومك	لا	أرى	لهم
وكيف	تجامع	مع	ما	استحلاً	من	الخرم	العظام	وما
ألم	يُحزّنك	أنّ	جبال	قيس	وتغلب	قد	تباينت	انقطاعا
يطيعون	الغواة	وكان	شراً	لمؤتمر	الغواية	أن	يطاعا	

ظهرت لنا ثنائية (الاجتماع/الفراق) جليّة في جَوّ النص من أول بيت من أبيات القصيدة، ففي السلام اجتماع، وفي الحرب فراق، من خلال صورته الايحائية، فضلاً عن ان الشاعر وظف ادوات الوصل في نصه الشعري، ولكن على وفق ما يحتاج اليه المعنى، اذ تعمل ادوات الوصل على شد او اصر العلاقة بين الجمل، جاعلا منها ذات دلالات موحية، إذ يعتمد العامل الأساس في هذا التصنيف على الشكل أو اللون أو الحركة ... أو أي شيء آخر يدرك بالحواس، صنفنا ضمن الصور البصرية، وتستنأثر حاستنا البصر والسمع من بين الحواس باهتمام أكبر من قبل الشاعر العربي القديم في تشكيل مشاهدته الشعرية وفي رسم وتكوين

أبعاد الصور الشعرية عنده ، وتحمل الصورة التي تعتمد على حاسة البصر المساحة الأكبر من صور الشعراء القدماء لأنها ))  
تحمل قسطاً من البروز قد لا يتوفر لغيرها )) (( الصورة الفنية في شعر أبي تمام .(146) :

نستخلص من خلال ما ورد بشأن موضوع ((البناء الفني في الثنائيات المتضادة في الشعر العصر الأموي)) إذ إنّ الصورة  
في شعر العصر الأموي تعمل على توضيح الفكرة وتقريب المعنى إلى ذهن السامع والمتلقي والتأثير في النفوس، بالاعتماد على  
البناء الفني التي تدرج ضمن علم البيان كالتشبيه والاستعارة والكناية، إذ إنّ هذه الفنون تعدّ المحور الأساس الذي ينطلق منه  
الشعراء لبناء صورهم الفنية وأبياتهم الشعرية، كما أنّهم جعلوا الطبيعة بموادها الحيّة والجمادة المصدر الرئيس لتكوين هذا البناء  
بشكل عام.

الخاتمة :

الحمد لله كما يحب ربنا ويرضى، والصلاة على فخر الكائنات محمد وعلى آله الطيبين الأبرار.

نختتم رحلتنا مع هذا البناء الفني، ونحط رحالنا لتبيان ما توصلنا إليه من نتائج:-

ذهب البحث الى ان شعر العصر الاموي اكثر من حيث الكم الشعري، يؤكد ذلك مجموعة من القرائن الا ان ضياع شعره وعدم  
الالتفات الى دراسته، كان السبب وراء قلة ما وجد بين ايدينا من باقي شعره.

-ويعد الاسلوب القصصي في شعر الشعراء العصر الاموي ، منافذ ووسائل تعبيرية للوصول الى غايتهم، في بث معاناتهم النفسية  
من خلالها.

اما فن الاستعارة فقد خلص البحث الى ان ثنائيات المتضادة في شعر الشعراء في العصر الاموي لم يكن مداحا، ولم تكن  
المنفعة الشخصية تقف وراء مدائحهم، وانما كانت خالصة لأناس ارتبطوا معهم بروابط الود والاعجاب أو الولاء القبلي.

وعند دراسة البنية التشبيهية للنص، خرجنا بحقيقة طغيان المقطعات والابيات المفردة على القصائد الطوال فيما وصل اليها من  
شعر الشعراء ،فضلا عن وجود لوحة الطلل هي السمة الغالبة على مطالع نماذجها، الا انهم اختلفوا مع بعضهم في تصويرهم  
التفاصيل والجزئيات الدقيقة بحالتهم النفسية.

وعند دراسة الالفاظ والتراكيب في شعرهم ، لاحظنا غلبة الالفاظ الصحراوية والبديوية التي فيها شئ من الغرابة والغلظة، في  
حين تتجه الفاظهم نحو الرقة والسهولة والوضوح اذا كان شعرهم في غير هذه المواضع.

وقد وردت بعض الظواهر الاسلوبية في شعره من ابرزها كثرة استعماله الجمل الشريطية وكذلك استعماله الاستفهام والتقديم  
والتأخير، فضلا عن تضمين الامثال والاساطير.

اما في مبحث الصورة الكنائية ، فقد تولى البحث مهمة الكشف عن وسائل تكوين الصورة في شعره، وهي من اكثر الفنون  
البيانية تعبيراً عن بينتهم، وقد كان الشاعر يعمد الى كنايةات المتتالية والمتداخلة، إذ يربط بعضها ببعض، لرسم لوحاتهم الشعرية.  
كما استخدموا الصورة السردية إذ احس الشعراء بقدرتها الادائية في استيعاب مشاعرهم وهمومهم الذاتية.

أسهمت ضروب البيان المختلفة كالتشبيه والاستعارة والكناية في بناء الصور الشعرية الثنائية الضدية ، لقد جاءت منها الصور الحسية بصرية وسمعية ، وذوقية والشمية واللمسية.

عمد الشعراء في رسم أبعاد مشاهدهم الشعرية إلى انتقاء الألفاظ والمفردات التي تساعد في بناء الثنائية الضدية وتشكله كألفاظ القول ومشتقاته وألفاظ الحركة وألفاظ الأوصاف ، أما الأساليب التي اعتمدها أولئك الشعراء في رسم أبعاد مشاهدهم الشعرية فهي كثيرة ومتنوعة كأسلوب الاستفهام والنداء والأمر والطلب وغيرها ، فقد عكست تلك الأساليب مقدرتهم الفنية في الإبداع والخيال .

شكّلت الموسيقى الشعرية العمود يقوم وينبني عليه المشهد ، فهي تعد إحدى مستلزمات بناء المشهد .

أكثر الشعراء الذين وجدت هذه التقنية الثنائية الضدية في شعرهم ، شعراء الغزل العذري والحسي في العصر الأموي لا سيما عند جميل بثينة والعرجي ومجنون ليلى وغيرهم من الشعراء وبدرجة أقل لدى ما تقدم من هؤلاء الشعراء .

وبعد فهذا جهد متواضع لا ادعي له الكمال، فالكمال لله وحده، وأمل ان اكون قد اسديت خدمة لثرائنا العربي العريق.

﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّنْ لِّسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾

## Sources and references



- 1\_ Ibn Qutayba Abu Muhammad Abdullah bin Muslim, Interpretation of the Problem of the Qur'an, achieved by: Al-Sayyid Ahmad Al-Saqr, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, Lebanon, 3rd edition, 1981: 135.
- 2\_ Abu al-Faraj al-Isfahani (died 356 AH) al-Aghani, explained and written in its margins: Abd A. Ali Muhanna and Samir Jaber, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 5th edition, 2008.
- 3\_ Ahmed Al-Hashimi, Jawaher Al-Balagha in Al-Ma'ani, Al-Bayan and Al-Badi', Al-Saada Press, Egypt, 12th edition, 1960 AD
- 4\_ Ahmed Matlab and Hassan Kamel Al-Baseer, Rhetoric and Application, Dr.: 365
- 5\_ Boujemaa Boubaio, Dialectic of Values in Pre-Islamic Poetry (Contemporary Critical Vision): Dr. Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 2001.
- 6\_ History of al-Tabari or History of the Messengers and Kings: Abu Jaafar Muhammad bin Jarir al-Tabari (d. 310 AH), investigation: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Dar al-Maaref in Egypt, 6th edition, 1999 AD.
- 7- Al-Khatib Al-Qazwini: The Clarification in the Sciences of Rhetoric, investigated by Dr. Muhammad Abdel Moneim Khafaji, The Lebanese Book House - Beirut, 5th edition, 1980 AD.
- 8- Diwan Al-Qatami: Investigation: Dr. Ibrahim Al-Samarrai, and Ahmed Matlab, House of Culture, Beirut, Lebanon, 1960.
- 9- Diwan Jamil Buthaina, investigated by Omar Farouk Al-Tabbaa, Dar Al-Qalam for printing, publishing and distribution, Beirut, d.T.
- 10- Diwan of Dhi Al-Rama, investigated by Abdul Quddus Abu Saleh, Publications of the Arabic Language Academy in Damascus, 1st edition, 1972 AD.
- 11- Diwan Katheer Azza, collected by Dr. Ihsan Abbas, House of Culture - Beirut, 1971 AD.
- 12- Diwan Katheer Azza: compiled and explained by: Dr. Ihsan Abbas, House of Culture for Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon, 1971 AD.
- 13- Diwan Majnoon Laila, compiled, investigated and explained by Abdel Sattar Ahmed Al-Faraj, Dar Misr for Printing - Cairo, d.T.

14- Saeed Hassoun Al-Anbaki, The Artistic Structure in the Abbasid Passion Poem, House of General Cultural Affairs - Baghdad, 2008 AD.

15- Explanation of Diwan Al-Farazdaq: I compiled it, printed it and commented on it: Abdullah Al-Sawy, owner of the Department of Knowledge for Arab Media, Al-Sawy Press, Egypt, d.T.

16- Poetry of Amr Ibn Shas: Investigation: Dr. Yahya al-Jubouri, Dar al-Qalam, Kuwait, 2nd edition, 1983 AD.

17- Abd al-Qaher al-Jarjani (died 471 AH), Evidence of Miracles, investigated by Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Madani Press, Cairo, 1984 AD.

18- Fadl Hassan Abbas Al-Balaghah, its arts and arts, the science of the statement and the Badi, Dar Al-Furqan Publishing and Distribution, Amman - Jordan, 1407 AH-1987

19- The book of the two industries, Abu Hilal Al-Askari Al-Hasan bin Abdullah bin Sahel (d. 395 AH), investigation by: Ali Muhammad Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, House of Revival of Arabic Books, Isa Al-Babi Al-Halabi and Partners Press.

Sources and reference

.