شعر المكفوفين في الأندلس

(دراسة نفسية فنية)

-

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2337)

العلواني، حسام بدر

شعر المكفوفين في الأندلس: دراسة نفسية فنية/ حسام بدر العلواني/ عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.أ: (2013/7/2337).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// المكفوفين// العصر الأندلسي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-18-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

شعر المكفوفين في الأندلس

(دراسة نفسية فنية)

الدكتور

حسام بدر جاسم حمادي العلواني

الطبعة الأولى

2014 م - 1435هـ

أَعُوذُ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ

﴿ وَمَا بِكُم مِّن نِّعۡمَةٖ فَمِنَ ٱللَّهِ ﴾ صلے

شكر وعرفان

﴿ هَلۡ جَزَآءُ ٱلۡإِحۡسَٰنِ إِلَّا ٱلۡإِحۡسَٰنُ ﴾

(الرحمن: 60)

الفهرس

المقدمة 11

الفصل الأول

شعر المكفوفين في المنظور النفسي

المبحث الأول: التعويض بالحواس الأخرى..... 17
البحث الثاني: العاهة والمرأة..... 47
المبحث الثالث: العاهة والألوان..... 69
المبحث الرابع: العاهة والسخرية 100

الفصل الثاني

الثنائيات وأثرها النفسي في شعر المكفوفين.

توطئة 119
المبحث الأول: الزمان والمكان 120
المبحث الثاني: الحياة والموت 145
المبحث الثالث: النور والظلام 163
المبحث الرابع: عالم الأحلام وتجربة الواقع 178

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

المبحث الأول: اللغة والأساليب..... 195
- اللغة 195
- الأساليب 200
أسلوب الخبر 201
الإنشاء 202
1. الاستفهام 202
2. النداء 204

3. أسلوب الأمر 207
4. أسلوب النفي 210
5. أسلوب الشرط 212
الظواهر النحوية 220
1. التقديم والتأخير 220
2. الحذف 225
المبحث الثاني: الصورة البيانية 228
1. التشبيه 228
2. الاستعارة 240
3. الكناية 245
المبحث الثالث: الموسيقى الشعرية 250
أولاً: الموسيقى الخارجية 251
1- الوزن 251
2- القافية 257
ثانياً: الموسيقى الداخلية 262
1- الجناس 263
2- التكرار 268
3- ردُّ العجز على الصدر (التصدير) 271
4-التصريع 272
ملحق بأسماء الشعراء المكفوفين في الأَندلس 275
ثبت المصادر والمراجع 277

المقدمة

بسم الله العظيم، والصلاة والسلام على رسوله الكريم، وعلى آله وصحبه أهل النصر والتمكين، وبعد،،،،

فأحببتُ الأَدب الأَندلسي منذ مرحلة الدراسات الأَولية. ودفعني إلى هذا الحبّ أَشياء كثر، منها براعة أساتذته، وحلاوة هذا الشعر وسهولته وولع الدارسين به... وغير ذلك. وزاد هذا الحبّ كبراً وعظمة حين تعرّفت إلى أُستاذي الدكتور محمّد عويد الساير، الذي أَورد جملة من الأَمور العلمية والمنهجية المهمة التي تخص هذا الأدب وميادين دراسته، فوجدت نفسي تميل إلى أن يكون هذا الأَدب موضوعاً لدراستي، وهذا ما كان بإذن الله وحمده وفضله، فكان الموضوع: (شعر المكفوفين في الأندلس : دراسة نفسية فنية).

وهناك أَسباب كثيرة في اختيار الموضوع. منها : أن هذا كتاب لم يُدرس الدراسة النفسية المطلوبة. فأكثر الدارسين اختصوا بالجوانب الموضوعية والميزات الفنية التقليدية والمعروفة في الدراسة وهم يتذرعون بأن أكثر الشعراء كانوا غير مدروسين من هذه النواحي، فاختصت دراستهم بها. ومن الأسباب أيضاً كثرة الشعراء المكفوفين في الأَندلس، ولاسيما بعد صدور ذلك الكم الهائل من المصادر التي أبانت عن جهد ضخم من حيث المادة الشعرية، فكان هذا الموضوع يتسع لكثير من مفردات الدراسة والبحث، وهي كما جاءت في الخطة ـ كثيرة ومتنوعة ـ ومن الأَسباب الأَخرى، أن هناك دراسات سبقت دراستي كلّها اختصت بالأَدب العباسي ـ وأقصد الدراسة المتخصصة الدقيقة ـ فلا ضير أن تكون هناك دراسة متخصصة في الشعر الأَندلسي.

وقد تضمنت الدراسة ـ كما هو واضح في ثبت المحتويات ـ تمهيداً وثلاثة فصول وخاتمة.

وقام البحث على ثلاثة فصول: فقد جاء الفصل الأول متضمناً شعر المكفوفين في المنظور النفسي، ويحمل في طياته أربعة مباحث وهي:

المبحث الأَوّل: التعويض بالحواس الأَخرى.

المبحث الثاني: العاهة والمرأة.

المبحث الثالث: العاهة والأَلوان.

المبحث الرابع: العاهة والسخرية.

في حين جاء الفصل الثاني متضمناً الثنائيات وأثرها النفسي في شعر المكفوفين، ويحمل في طياته مهاداً نظرياً لهذا الفصل، وتضمن أربعة مباحث:

الأَوّل: الزمان والمكان.

الثاني: الحياة والموت.

الثالث: النور والظلام.

الرابع: عالم الأَحلام وتجربة الواقع.

أَمَّا الفصل الثالث، فقد اختصَّ بالدراسة الفنية، وفيه ثلاثة مباحث:

الأَوّل: اللغة والأساليب.

الثاني: الصورة البيانية.

الثالث: الموسيقى الشعرية.

إلاَّ أنّي ركزت في الفصل الثالث على النصوص الشعرية التي تخص نفسية الشاعر المكفوف، ونأت ـ قدر الإمكان ـ عن البحث والتحليل المشهور والمعروف المتناول من الدارسين الآخرين الذين سبقوني.

أَمَّا الصعوبات التي واجهتني في البحث فكانت يسيرة تمثلت في ندرة بعض المصادر، ولاسيما في الدراسة النفسية منها. وكذلك في قلَّة بعض تراجم الشعراء، وعدم إيراد شعر لهم في كتب التراجم والطبقات. ومحاولة الإتيان بأشياء علمية ومنهجية مخالفة لما جاء عند كثير ممن وقف على دراسة شعر المكفوفين في الأَندلس وغير الأَندلس.

وعن مظان كتاب فكانت بحمد الله كثيرة، منها ما اختص بدواوين الشعر، كشعر يحيى بن هذيل (ت389هـ)، وأبي الحسن الحصري القيرواني(ت488هـ)،

وديوان الأعمى التطيلي (ت525هـ)، وديوان المقصد الصالح لابن جابر الأَندلسي (ت780هـ)... وغيرها.

ومنها ما اهتم بالدراسة النفسية، مثل كتاب النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها:د. علي كمال، وكتاب نقد الشعر في المنظور النفسي: د. ريكان إبراهيم، وكتاب شعر المكفوفين في العصر العباسي: د. عدنان عبيد العلي، وكتاب الشخصية بين النجاح والفشل: عباس مهدي.

ومنها ما اهتم بكتب التراجم والبلدان، كالذخيرة، والجريدة، والإحاطة ونفح الطيب، ومعجم البلدان.

ومنها ما اهتم بالدراسة الفنية، مثل أسرار البلاغة للجرجاني(ت471هـ)، والإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني(ت739هـ)، والبرهان في علوم القرآن، للزركشي(ت794هـ).

في النهاية؛ أرجو أَنَّ القلم سار على وفق ما يريد الله ـ عز وجلّ ـ أن يسير في يوم القيامة، وأن يكون عملي خالصاً لوجهه، وأن لا يجعل لغيره فيه شيئاً، قال ابن جابر الأندلسي (ت780هـ):

وكلُّ ما لم يكنْ لله فهو وإن حوى البلاغة محسوبٌ من الهذرِ

كما أرجو أن يعجب عملي هذا أَهل الشأن ويفرحهم، والله ولي التوفيق والسداد.

والحمد لله أولاً وأخراً

إنه مستحق الحمد والثناء

حُسام

الفصل الأَوَّل

شعر المكفوفين في المنظور النفسي

المبحث الأول : التعويض بالحواس الأخرى
المبحث الثاني : العاهة والمرأة
المبحث الثالث : العاهة والألوان
المبحث الرابع : العاهة والسخرية

المبحث الأول

التعويض بالحواس الأخرى

التعويض (المفهوم والمصطلح):

مهما تكن طريقة الفرد في مواجهة واقعه المر، فإنَّه سيصل بعد حين إلى أحد أمرين: إما إيجاد الحلول الصحيحة، وإما "التعويض" عنها بحلول ربما تكون غير جذرية ولا حاسمة [1]. والتعويض محاولة الفرد التعبير عن الشعور بالنقص، سواء أكان هذا النقص فعلياً أم متوهماً، وسواء أكان جسمياً أم نفسياً أم مادياً. والتعويض محاولة غير واعية للارتفاع إلى المستوى الذي وضعه الإنسان لنفسه، أو الذي فرض عليه من علاقته بالآخرين[2]. ويأتي التعويض في مجالات علم النفس بمعنى تأكيد نوع من الفعاليات، حين يكون النوع المطلوب ممتنع الحصول أو مستحيلاً[3]. إنَّ الشعور بالقصور يدفع الإنسان منذ صغره إلى البحث عما يضمن له الأمن ليخفف ذلك الشعور فمن الحقائق المعروفة أنَّ أعضاء البدن الأساسية للحياة تزيد في النمو، وتحيد أداء وظيفتها إذا أُصيب جزء منها، أو جانب من الأعضاء الأخرى التي تتصل بها، بما يعوق عمله[4]. ففي أمراض الدورة الدموية تزيد قوة القلب، ويتضاعف عمله، حتى يصبح أكثر قوة، وأوفر كفاية من القلب السوي وإذا أُصيبت إحدى الرئتين، أو الكليتين، وتعطّلت عن العمل قامت الأخرى بعمل الاثنتين معاً، وزيادة، وهكذا تعمل النفس جاهدة تحت ضغط الشعور بالقصور أو بتأثير العذاب الذي يقاسيه

(1) ينظر: الشخصية بين النجاح والفشل، تأليف: عباس مهدي البلداوي، نشر وتوزيع مكتبة النهضة العربية - بغداد، 1985م: 157.
(2) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، تأليف: الدكتور علي كمال، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع - بغداد، ط4، 1988م: 1/ 66.
(3) ينظر: الشخصية بين النجاح والفشل: 157.
(4) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 27 – 28.

المرء بسبب ضعفه، وقلّة حيلته للتغلّب على ذلك الشعور القاصر، والانتصار عليه[1].

إنَّ الأعضاء القاصرة في حياة الشخص النفسية تجعله يفقد شعوره بالأمن، وهذا الشعور يدفع ويعجل الشخصية أن تبحث عن الاستقرار، وإثبات الذات، ويثير في المرء نزاعاً كبيراً قد يتخذ أشكالاً من العنف، ويزيد تبعاً لزيادة مقدرة العضو القاصر على التعويض زيادة كمية وكيفية[2].

وتتعادل درجة تنظيم أجهزة الجسم مع شدة الحاجة، وتختلف الصعوبات التي يواجهها الشخص لتحقيق إعادة تنظيم الأجهزة كجزء من عملية التكيف العام، للوصول إلى أحسن حال من الملاءمة مع الحياة. أما القوة الدافعة إلى إعادة التنظيم فهي "الضرورة" وأول قوانينها أن شدتها يجب أن تتناسب وصعوبة تحقيقها[3]. وهذه الضرورة قد تخلق لدى الإنسان من تداعٍ بيئي حين يستجيب لعشق الحياة، أو قد تخلق حين يرفض الاستسلام بسبب تربيته الأخلاقية أو تكوين شخصيته[4]، لذا يحاول المكفوف النجاح أو التعويض في حقل من حقول المعرفة بعد أن فشل أو أخفق في حقل آخر مختلف عنه، أو مقارب له[5].

إن عملية التعويض النفسي تكون ملازمة لأهل العاهات، وذلك بسبب شعورهم بالنقص مما يدعوهم إلى التعويض بالتفوق بطريقةٍ من الطرائق[6]. وقد تدل محاولة التعويض على حاجة الإنسان الكامنة للعطف والاهتمام والقبول من الآخرين. وفي كثيرٍ من الحالات يأتي التعويض عن الشعور بالنقص بشكل إيجابي وبنّاء، يعزز

(1) ينظر: علم النفس الفردي، تأليف: الدكتور إسحاق رمزي، دار المعارف – مصر، 1946م: 83 – 84.
(2) ينظر: علم النفس الفردي: 63.
(3) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 28.
(4) ينظر: تكيف الكفيف، تأليف: هكتور تشيفني وسيدل بريفمان، ترجمه: الدكتور محمد عبد المنعم نور، مطبعة البلاغ – القاهرة، 1961م: 39 – 40.
(5) ينظر: الشخصية بين النجاح والفشل: 157.
(6) ينظر: أسس الصحة النفسية، تأليف: عبد العزيز القوصي، مكتبة نهضة مصر، ط4، 1952م: 139.

مكانة الفرد في المجتمع وقد يصل في بعض الحالات إلى حدود أبعد في الاتجاه السلبي، مسبباً ظهور اضطرابات سلوكية متباينة[1].

ولقد توصل علماء النفس إلى أن حاستي السمع، واللمس قويتان عند المكفوف وذلك ضمن مبدأ التعويض؛ ولكن هذه القوة لا ترجع إلى موهبة خاصّة، وإنَّما تنشأ من كثرة استعمالها، وتدريبها بشكل مستمر[2]، ولهذا المبدأ يحتاج الإنسان إلى التمرين والتدريب دائماً كلّما أخفقت قدراته الاعتيادية[3].

إن التفوق والتقدم الذي يحصل للحواس الأخرى – عند من تقصر لديه إحداها – هو فرق في الدرجة، وليس في النوع. وهو فرق – كما يبدو – ناشئ عن المران الذي يمارس به المكفوف "قسراً" لحواسه الأخرى، لتعّوضه عن فقدان حاسّة البصر[4]. إذ (يلجأ الشاعر الأعمى إلى بعث كل الطاقات المدّخرة في حواسه الأخرى، ووسائله، بالشكل الذي يعّوض خسارة البصر. وحين يرفض الشاعر الاعتراف بدور العين في تغذية الباطن بصور الأشياء والوسط يعزز هذا الرفض بإبراز دور الوسائط الحسية الأخرى في عمله)[5].

وهذه الحواس هي التي تتلقى لنا المواد الأولية للإدراك العقلي حتى نستطيع تحديد علاقتنا بالمحيط الخارجي. وعن طريقها يكشف المرء عما يحيط به من معالم دنياه إذ كل حس ينقل من الواقع خاصية معينة، فالبصر ينقل من الشيء شكله ولونه بوساطة الضوء، والسمع ينقل الأصوات، والشم الروائح، والذوق الطعوم وهكذا فان هذه الأجهزة الحسية تقع عليها المنبهات ويختص كل منها بتلقي طائفة خاصة من المنبهات[6]. لكن البصر ينقل من المعلومات ما هو أكثر من غيره من وسائل الحس

(1) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 66.
(2) ينظر: رحلة في عالم النور، تأليف: اشبل روس، ترجمة، الدكتور عبد الحميد يونس، مؤسسة فرانكلين، نشر دار المعرفة – مصر، 1961م: 82.
(3) ينظر: تكيف الكفيف: 20.
(4) ينظر: مجالات علم النفس، تأليف: الدكتور مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة – القاهرة: 27. 27.
(5) نقد الشعر في المنظور النفسي: 131.
(6) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري : رسمية موسى السقطي، مطبعة اسعد – بغداد، 1968م: 29.

الأخرى. ومن ثم إن البصر ليس المصدر الأساس للمعلومات فحسب وإنَّما - أيضاً – الرقيب الأساس على معلومات الحواس الأخرى[1]. ومن ذلك نفهم أنَّه لو تعطلت حاسة البصر – التي هي من أكثر الحواس أهمية – فان البقية تتعاون خلال اتصالها في الأعصاب الحسية على إعطاء التأثير اللازم للاستجابة النفسية في تمثيل الموقف وإدراكه بما قد يغني عن عملية عضو التلقي العاطل "حاسة البصر" وكذا الذي لم يكن له مجال في الموقف، أو يخرج الانطباع الإدراكي وفيه شيء من الضباب والغموض[2].

ولذا أهمية البصر كما ذكرت هي الرقيب الأساس على معلومات الحواس الأخرى، من هنا نرى أنَّ المكفوفين يتولد لديهم التشكك في المعلومات التي تزودهم بها الوسائل الحسية الأخرى فلا يثقون بصحتها، وهذا الشك يكون حسياً وليس عقلياً[3]. وقد وجد الدكتور ريكان إبراهيم، أن ثمة فروقاً بين المولود الأعمى والذي فقد البصر لاحقاً. فالمولود الأعمى قادم إلى الحياة والأشياء بجهل مطبق للضوء واللون والهيئة. والمولود ببصر يفقده لاحقاً ويعيش على ذاكرته عن تلك الأشياء أيام كان مبصراً. والمولود الأعمى مستعين حتماً بمخيلته في تكوين صورة عن الضوء واللون والهيئة، يخلقها من عنده ويتبنى واقعاً خاصاً به عن الأشياء. والفاقد للبصر في وقت لاحق من الحياة يعيش على أنقاض ذاكرته عن الأبعاد في القياس والألوان في التمييز. وحين تخونه الذاكرة يلجأ إلى التعويض في المخيلة فيملؤها بالتخريف والوهم في محاولة لسد الشاغر الوظيفي[4].

وقد استعان الشاعر الأندلسي المكفوف بحالات التعويض المختلفة في شعره، فمرةً يتكئ على السمع وثانية على اللمس وثالثة على الشم وغيرها، وكان هذا التعويض عن حاسة البصر بهذه الحاسة أو تلك يرد كثيراً في شعره، فهو يأتي

(1) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 31.
(2) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء: 30.
(3) ينظر: رعاية المكفوفين، تأليف: توماس ج. كارول، ترجمة وتقديم: الدكتور صلاح مخيمر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، نشر عالم الكتب ومؤسسة فرانكلين – القاهرة ونيويورك، 1969م: 30.
(4) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 130.

بقصائد ومقطعات تعبر عن حالته الشعورية بشكل فني وموضوعي يحسن الإنصات إليه على الرغم من فقده بصره، وسنرى ذلك جلياً في مجالات التعويض بالحواس الأخرى.

مجالات التعويض:

أ. التعويض بالسمع:

مما لا شك فيه أن حاسة السمع تأتي في المرتبة الثانية بعد حاسة البصر، عند الإنسان المبصر، والمرتبة الأولى عند الإنسان المكفوف، من حيث القيمة الجمالية، وهما معاً يفضلان الحواس الأخرى من حيث القيمة العقلية والثقافية[1]. لذا يميل المكفوف بصفة طبيعية إلى الاهتمام بالحديث، والمعارف السمعية وبالجانب الدلالي للصوت؛ لأن السمع عماد المكفوف في صِلاته الاجتماعية.

فعن طريقه يرقبُ تصرفات الناس من حوله وانفعالاتهم الصوتية، فيكتسب بفعل اليقظة "الضرورية" مهارات كثيرة في معرفة حالة المتحدث النفسية، وتقدير نوعية العواطف، ودرجاتها أو تقدير المسافات[2]، (فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية)[3] إذ إنَّ إدراك الأصوات عبر الأذن والأصوات ينشأ عن اهتزاز دقات الأجسام، فينقل إلى الأذن عبر الهواء، ولولا هذه الحاسة، لما عرف الإنسان أنه كغيره من الكائنات يستطيع أن يصدر أصواتاً[4]، فإنَّه يسمع عن طريق الأذن الصدى غير المحدود الذي يصل إلى عقل المكفوف فيربطه بالبعد ويوقظ فيه الإدراك

(1) ينظر: مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد، دار المعارف – القاهرة، ط7، 1986م: 68.
(2) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 32.
(3) الصورة في شعر بشار بن برد، تأليف: الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، 1983م: 169.
(4) ينظر: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، 2006م: 691.

باللامحدود زيادة على ذلك تعطي الأذن للمكفوف معلومات ووصفاً لما يحدث في البيئة المحيطة به... وبهذا تقدم الأذن للمكفوف تعريفاً للمكان الذي يوجد فيه[1].

إذ إن صلة السمع بالرموز العقلية واضحة تتمثل بالتعبير اللغوي إلى جانب صلته بأصوات الحياة الطبيعية. والسمع يشبه البصر بما يحيط بالمرء من مدركات ومناهل حيوية ولهما ارتباط أوضح بهذه المدركات من الحواس الأخرى وفيهما وفي حاسة الشم أيضاً ميزة إدراك الشيء عن بعد والتهيؤ له بالتبصر والسبق الفكري في مواجهة الحالة الطارئة. وبهذا يستطيع السمع أن يعوض عن البصر في تغذية الفكر من الناحيتين الثقافية والعقلية[2]. ويحدثنا يوسف مراد عن قيمة حاسة السمع موازنة مع الحواس الأخرى فيقول: (فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أن حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استعمالاً للرموز والإشارات العقلية. وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي؟)[3]. أما الدكتور إبراهيم أنيس فإنَّه يرى حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تستغل ليلاً ونهاراً وفي الظلام والنور في حين أن المرئيات لا يمكن مشاهدتها وإدراكها إلا في النور، لذا يستطيع الإنسان أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامضها[4].

والمكفوف لا يستطيع أن يراقب تصرفات الناس وانفعالاتهم بعينيه، بل يعتمد إلى حد كبير جداً على أصوات الناس واختلافها نوعاً وحدة، فبوساطة حاسة السمع يتعلم كيف يزن شخصية الفرد الذي أمامه وكيف يميز لهجة الصوت بين فرد وآخر بدقة تجعله لا يكاد يخطئ اسم صاحبه[5].

---

(1) ينظر: الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف، تأليف: الدكتور لطفي بركات أحمد، دار نافع للطباعة، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1978م: 184.
(2) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي تمام: 45.
(3) مبادئ علم النفس العام: 68.
(4) ينظر: الأصوات اللغوية، الدكتور: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر – القاهرة، ط4، 1950م: 15 وما بعدها.
(5) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 45.

وبسبب تحول المكفوف إلى الأذن، والاعتماد عليها، وتدريبها ومِرانها بوصفها بديلاً مهماً للعين اهتم المكفوفون بالموسيقى، وبرع معظمهم فيها، فهي بمثابة أداة غرّاء للمكفوفين[1]. وإنها أقدم الحرف التي يمارسونها؛ وذلك لكونها مصدر رزق وفير في حياتهم، وهي بمثابة تنفيس عن كروبهم ومعاناتهم، ولأنها لغة عامة تتحدث بها جميع البلدان ويفهمها الناس كافة، ومن أقوى الأسباب أنَّ الموسيقى حين يعبرون بها عما يشعرون به يجدون أنهم مع المبصرين على قدم المساواة. وقد أشارت آداب الصين والآثار المصرية القديمة إلى نبوغ المكفوفين في الموسيقى[2]، (ولعل نبوغ كثير منهم في الشعر يعود إلى السبب، أو الأسباب نفسها، فلا يخفي ما بين الشعر، والموسيقى من قرب واتحاد)[3].

إن المكفوف من كثرة تجاربه وخبراته أشبه ما يكون بالمتخصص بعلم الأصوات ومخارج الحروف، فهو يكتسب مهارة عجيبة ليس في القدرة على تذكر الأصوات فحسب؛ ولكن أيضاً على استنتاج حالة المتحدث النفسية أو مدى تجاوبه معها، وكذلك يستطيع أن يقدر نوعية العواطف ودرجاتها من نبرة الصوت ووقعها على أذنه وحتى حالات الصمت يستطيع أن يفهم نوع الحالة العاطفية التي تلازمه ودرجاتها[4]، (وهذا يوضح أهمية تدريب السمع على الإدراك والإلمام بالأصوات المختلفة وأنواع الصدى وكذلك الشوشرة واتجاهها وبعدها)[5].

إن هذه الخبرة الكبيرة في تمييز الأصوات ومعرفة مصادرها، لم تأتِ من فراغ؛ وإنَّما من عملية التركيز في الأصوات تركيزاً كبيراً للحصول على المعرفة بالأشياء والأشخاص وما حولهما لدى الكفيف.

وتعويضاً من فقدانه العظيم، (فالألم الذي يعبر عنه الصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى

(1) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 32.
(2) ينظر: رحلة في عالم النور: 24.
(3) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 33.
(4) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 45 – 46.
(5) الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف: 184.

الحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر أن يهز الأذن هزاً أقوى)[1].

والشاعر الأندلسي المكفوف يقدم لوحات شعرية عمادها الصوت، جعلته معبراً عن فهمه لحقائق الوجود، وهو من ناحية أخرى يؤثر فيه فيفرحه أو يبكيه، وقد أدرك الشعراء المكفوفون أهمية حاسة السمع، وعبروا عن ذلك صراحة، محاولين بذلك تجاوز عاهتهم البصرية[2]، فقد وصف الشاعر يحيى بن هذيل(ت389هـ)، آلة العود وصفاً اسمع لحنه كل من قرأ هذه الأبيات فانساب ذلك الصوت إلى أذنيه، فبدا كالبلبل المغـــــــــــــرد، حـــــــــــــين قـــــــــــــال:

(من الكامل)

ومُؤَلّـــفِ الأوصـــالِ يختلـــفُ الصّـــدى ... فيـــه فتحســـبُ صـــوتَهُ تغريـــدا

رقّـــتْ معانيـــه برقّـــة أرْبـــعٍ ... صـــارت عليـــه قلائـــداً وعُقُـــودا

فكـــأنَّ بلبُـــلَ صـــائفٍ(*) فـــي صـــدره ... يصـــلُ الأغـــاني مُبْـــدياً ومُعيَـــدا[3]

فهنا بدا شعر المكفوف واضحاً بلذة التعويض في وصفه ومحاولته إرضاء الذات وإقناع نفسه، وربما إقناع المتلقي بقيمة السمع، أو مساواته بالبصر في الإدراك، والإحساس، على نحو ما يراه الكفيف – الشاعر وغيره – ويشعر به.

(1) مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو ، ترجمة: الدكتور سامي الدروبي، دار الفكر العربي – القاهرة، 1958م: 79.

(2) ينظر: شعر العميان الواقع، الخيال، المعاني والصورة الفنية (حتى القرن الثاني عشر الميلادي، تأليف: الدكتور نادر مصاروه، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 2008م: 126 – 127.

(*) اليوم الصائف: الحار، والصيف قد يطلق على الربيع.(الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية :لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت393هـ) ، تحقيق : احمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط4 ،1987م : مادة/صيف).

(3) شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي ت389هـ، جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور محمد علي الشوابكة، منشورات جامعة مؤتة، ط1، 1996م: 78.

ولم يغفل ابن هذيل حاسة السمع وأهميتها في أشعاره فقد زجها في كل مجال يحتمل الوصف فقال في المياه الجارية: **(من الكامل)**

تنحْـوُ إلـى حـالِ الغطـيطِ وربَّمـا[*] زأرت فتسـمعها زئيـرَ أسـودِ[1]

إن إذن ابن هذيل حين سمعت جريان الماء تخيلته زئيراً للأسود، وكأنه يأتي بمقارنة قوة الأسد إلى قوة سمعه؛ ليرفع من شأن حاسة السمع حتى عوضته من البصر.

فالبيت قائم على الصورة السمعية بشكل كبير، وفيه من المبالغة في تصوير حركة المياه الجارية، وعلو صوت هذا الجريان وكأنَّه زئير الأسود المدوي القوي. وهذا دليل على شدة سمع ابن هذيل، وقوة تمييزه لهذا الصوت وربطه بصوت هذا الحيوان الملك رغبةً منه في إضفاء الحركة والصفاء على صوت ذلك المنظر، ورسمه بأبهى صورة لكأنَّه يراه ويعرف أدق تفاصيله المرئية، ومناظره المشاهدة.

وكذا فقد استعمل أبو الحسن الحصري القيرواني(ت488هـ) مجالات التعويض كافة ومنها التعويض بحاسة السمع، فقال من قصيدة طويلة: **(من الطويل)**

وقـبحُ شـتاتٍ بعـد حُسْـن تـألُّفٍ ووحشـةُ قبـرٍ بعـد أنـس مغـانِ
فيـأتي الهـوى حتّـى يسـدّ مسـامِعي بكـاءُ حمـام عـن غنـاءِ قيـانِ
نسـيتُ ذنـوبي أو تناسـيتُ بـالهوى وأحصـى علـيَّ الله والملكـانِ[2]

(*) الغطيط: صوت للنائم والمخنوق. الصحاح : غطط

(1) شعر يحيى بن هذيل: 83، ولمزيد من الأمثلة على هذا التعويض ينظر شعر يحيى بن هذيل: (82، 83، 87، 91، 96، 107، 111، 126).

(2) أبو الحسن الحصري القيرواني، محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحيى، مكتبة المنار – تونس، 1963م: 377 – 378.

لقد قامت أبيات الحصري الماضية على مفارقات واضحة بين أنس المكان في الحياة، ووحشة القبر بعد الممات، وبين أنعام الهوى وأشجان الحمائم التي تدل شعوراً وعاطفة على الحزن، والألم، والمأساة، أو تذكرها كلها.

ولحاسة السمع الأثر البارز، بل تعد البؤرة المركزية التي قامت عليها الأبيات، حتى في سكون القبر وشدة وحشته، ودلالته – من خلال هذا الهدوء والسكون – على الوعظ والنصح والإرشاد، وموازنة بأُنس المكان (أي مكانه، وضجيج أشخاصه، وأصوات من يعيش فيه، ومن يتغنى به، ويحنّ إليه) كشاعرنا الحصري القيرواني.

وتجلّت غاية الصورة السمعية بصوت الحمام، وشدة سحره وتميزه بالحزن، وتعبيره عن خلجات النفس الحزينة الكسيرة، كما في نفس الشاعر الحصري ومشاعره الحزينة التي بدت في أغلب أشعاره، وأكثر قصائده.

هذا الصوت المحزن وسدّه مسد غناء القيان، وأحاديث الهوى، ومسامرات العشاق عكس صورة الشاعر، وعبر عن كل هذه المشاعر النفسية عند الحصري.

إنَّ الصوت وما يتبعه من دلالات ومؤثرات هو الذي أقام عماد الصورة في الأبيات، وأحسن نسجها، والشاعر الحصري – المكفوف – قد برع في توظيف تلك الدلالات واستعمال هاتيك المؤثرات إذ جعلت أبياته على نحو صادق ومواقف حقيقية عاشها الشاعر ونقلها كما عاشها من خلال التعويض بهذه الحاسة المهمة، وآلياتها ووظائفها.

كما نقل إلينا حالة الحزن والأسى في أبياته حين رثى ابنه (عبد الغني)، وهو من بين الأربعة الذين ماتوا من أبنائه[1]، وقد ذكر اسمه صريحاً في كثير من أبياته، فقال:

(من البسيط)

حُبيِّبَ النّفس لو أُعطِيتُ سُؤْلتها ... أصاب نحري وأخطا نحرك الرامي

كأنني لم أكلم منك نابغةً ... ولا رأيتك ملء العين قدّامي

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 78. من خلال أبيات الحصري يتضح أن له أربعة أولاد قد ماتوا، وزوجته التي أحبها، وأحب من بين أولاده الأربعة عبد الغني، لذا أكثر من ذكره في شعره.

ولا سـمعتُك تتلـو الـذكر فـي سـحرٍ بصـوتِ داوودَ فـي إفصـاح هَمّـامِ*[1]

أستخدم الشاعر الحصري ثقافته الدينية والأدبية في هذه الأبيات، وهو يشير إلى سيدنا داوود – عليه السلام – وحسن صوته كما قال الرسول (ﷺ) لأبي موسى الأشعري (يا أبا موسى، لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داوود)[2] وفي فصاحة الفرزدق الشاعر الأموي المشهور عند استخدامه للغة، وشدة عنايته بالفصيح منها، وقد وردت في شعره الألفاظ الفصيحة والتراكيب الدقيقة، والدلالات المعبرة عن هذه الألفاظ وتلك التراكيب سبيلٌ قوي، محكم، متقن.

وعوداً على بدء، كانت الصورة السمعية، أو التعويض بحاسة السمع هي العماد الذي قامت عليه الأبيات، وقد وردت ألفاظ توحي إليها وترمز لها، وتدل عليها، مثل قوله (كأني لم أكلم...) و (ولا سمعتك...) لتتكاتف هذه الألفاظ مع صوت داوود – عليه السلام – وفصاحة الفرزدق – التي تدل عليها حاسة السمع من خلال إنشاد شعره – في تكوين الصورة السمعية، وبيان دلالاتها وشرح وظائفها التي يريدها الشاعر الحصري، وهي هنا إنَّما تزيد في مشاعر الحزن، وتهتم بابراز حالة الشاعر المتألم لفقد ابنه، وأي مشاعر أكبر من فقد الابن، وأي أحزان أكثر من هذا الحزن ؟.

لقد استطاع الحصري الاتكاء على السمع – وظيفة وآلة وتعويضاً – عن حاسة البصر، وأما قوله: (وما رأيتك ملء العين...) فإنَّما يريد بذلك الهروب من العاهة، والتعويض بغيرها، وما البيت الثالث إلا مصور حقيقي لهذا التعويض. وكاشف لذلك الوهم الذي وقع في البيت الثاني ولاسيما في قوله: (ملء العين...)

(*) همام بن غالب بن صعصعة التميمي الدرامي، أبو فراس، الشهير بالفرزدق، من أهل البصرة ت 110هـ. (الأعلام، تأليف: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط15، 2002م: 8/ 93).

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 365، للمزيد من الأمثلة على هذا التعويض ينظر (116، 128، 217، 402).

(2) صحيح البخاري، تأليف: أبي عبد الله بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري (ت256هـ) ترقيم وترتيب، الشيخ محمد فؤاد عبد الباقي، وتقديم العلّامة أحمد محمد شاكر، ألفا للنشر والتوزيع – مصر، ط1، 2008م: 628 (باب حسن الصوت بالقراءة للقران، والحديث: 5048).

والتوهيم بالرؤية والنظر، ولعلّه أراد السمع، وما تثيره هذه الحاسة، وما تعوّضه عنه. ولذا جاء البيت الثالث مفسراً لهذا التوهيم كاشفاً ذاك الزيف.

أمَّا الأَعمى التطيلي(ت525هـ) فإنَّه يركز اهتمامه نحو السمع ليعطي الصوت والحديث أهمية بالغة، حتى يستطيع فهم الحقائق، ومجريات الأمور؛ لأن حاسة السمع هي الحاسة والوسيلة الرئيسة التي تغنيه عن بصره أحياناً.

لنستمع إلى أحد حواراته وعتاباته مع الدنيا وقد أتعبته في الرزق والعاهة والعمل، فقال:

(من الطويل)

وقالت وأصغينا إلى زور قولها ... وقد يستفزُّ القول وهو كذابُ
وغطت على أبصارنا وقلوبنا ... فطال عليها الحَوْمُ(*) وهي سرابُ(1)

إنَّ الإصغاء إلى قول الدنيا المعيشة من الشاعر المكفوف واضح، إذ إنه استعمل حاسته السمعية مجبراً على ذلك، وقد عرف استفزاز دنياه له من خلال نبرة صوتها، الذي دعاه إلى اتهامها (بالزور والكذب)، بل إن هذا الحديث جعله يتخيل غطاء على بصره وقلبه وهو يعرف أنَّه سراب غير حقيقي بدا من التأثير السحري لحديث الدنيا بتلونها مع الشاعر، ولاسيما الشاعر الكفيف.

وله أيضاً: **(من البسيط)**

لا تغترْ بعيونٍ ينظرون بها ... فإنَّما هي أحداقٌ وأجفانُ
فانظر بعقلك إن العين كاذبةٌ ... واسمع بحسك إن السمع خوَّانُ
لا تقُل كل ذي عينٍ له نظرٌ ... إنَّ الرعاة ترى ما لا يرى الضانُ(2)

(*) الحوم: القطيع الضخم من الإبل. الصحاح: حوم
(1) ديوان الأعمى التطيلي أبي جعفر احمد بن عبد الله بن أبي هريرة ت 525 هـ، ومجموعة من موشحاته، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، 1963م: 8.
(2) م. ن: 218.

لا شك في أنَّ التطيلي يريد نصح المُنعّمين بحاسة البصر بما يرونه بهذه الحاسة العظيمة. وهو يريد أن ينقل لنا مشاعر المكفوف من خلال النصح والإرشاد المقدم بهذه الأبيات. فالحديث عن النظر ونصح المبصرين من شاعر كفيف قد لا يروق لكثيرين بل يعد مثلبة عليه ومذمة فيه، فأنت تقول – على سبيل التوبيخ – للمبصر الذي يعثر في نهار مشمس، الشمس طالعة؟! ومن هنا فالتطيلي أراد أن يعيب على المبصرين سوء استخدامهم لهذه الحاسة، وأنها كاذبة في بعض النواحي، ويجب الرجوع إلى العقل الذي هو ميزان الأفعال، ومقوم الحركات وهاديها للخير والصواب والرشاد، عند المكفوف وغيره.

ويخرج التطيلي بعد كل هذه النصائح لغاية لطيفة، ولحكمة بالغة إذ قال: إن الرعاة ترى ما لا يرى الضأن، وكلاهما له عين يبصر بها. وهي لا تتوافر للكفيف.

إن الأبيات وان جاءت بكل ما في النظر من خير ونعمة إلا إنها عكست تجربة حقيقية لعاهة النظر، ولم تخلُ من التعويض بحاسة السمع على الرغم من وصفها بالخيانة في بعض الأحيان، واتهامها – مع العين – بالكذب والزور والتلفيق.

وفي كلٍّ حال أرى أن أبيات التطيلي جاءت من معاناة حقيقة طويلة ومتعبة مع العاهة، وأراه قدّم النصح لنفسه وللآخرين من خلال هذا التعويض بالحواس، ومن خلال استخدام المدركات الأخرى كالعقل والحس، ومن يعيد الحدس. فهي تشكل مع السمع باقي حواس الشاعر الكفيف، وتعوضه التعويض الحقيقي، والفعّال عن حاسة البصر، وتؤدي ما تؤديه العين من حركات ووظائف.

إذا وصلنا إلى آخر شعراء الأندلس المكفوفين- ابن جابر الأندلسي (ت780هـ)- رأيناه يستعمل التعويض بحاسة السمع، ويلجأ إليه في أشعاره، كقوله في غرض المديح:

(من البسيط)

وتَقـرَعُ السَّـمْعَ عـن حـقٍّ زواجـرُهُ قـرْع الرِّمَـاحِ ببـدرٍ ظَهْـرَ مُنهَـزِمِ
قالـت عِـدَاهُ: لنـا ذكْـرٌ، فقلـت: علـى لسـانِ داوود ذكـرٌ غيْـرُ مُنْصـرمِ[1]

نرى في بيتي ابن جابر بعضاً من الصوت الشديد العالي القوي. ولا شك في أن هذه الأصوات وشدّتها أمور محمودة، بل مطلوبة مع غرض المديح، ولاسيما في المعارك، وفي معركة كمعركة بدر الكبرى وما خلفته من نتائج طيبة للإسلام والمسلمين.

والأصوات بدأت مقرقعة مجلجلة وقد وظّفها ابن جابر التوظيف المثالي الذي يتفق مع أصوات المعركة والانتصار فيها، وشدّة المواجهة فيها، ويتّفق مع غرض المديح الذي غالباً ما تشيع فيه هذه الأصوات وغيرها بعلو، وقوة وحدة.

أما إذا ما قارنا بين الحصري وابن جابر فنلحظ ارتبط حالة الشاعر الحصري مع هذه الأصوات، ومع نوع آلة الدفاع – الدرع - وهو من الآلات الدفاعية التي يستخدمها الشاعر، وغيره من المكفوفين الذين يؤثرون استخدام هذه الآلات واللجوء إليها لمواجهة أي خطر يحيط بهم، أو مشكلة يقعون فيها، وعندهم – أعني الشعراء المكفوفين – الأخطار كثيرة، والمشاكل كبيرة، فيما يخص النواحي الاجتماعية، والاقتصادية، والنفسية.

وعلى الرغم من أنّ الحصري استخدم الموروث الديني بالرمز إلى لسان سيدنا داوود – عليه السلام – وحسن صوته كما مر بنا الحديث في أبيات الحصري المذكورة آنفاً، إلاَّ أني أرى أنها أفضل نسجاً، وأحسن استخداماً لهذا الرمز، ولا سيما في التعويض عن حاسة البصر، فأبيات الحصري جاءت في الرثاء، ورثاء الأبناء حصراً وفيه برزت المشاعر والعواطف الجياشة. وأبياته أبانت عن حاسة واستندت إلى حاسة السمع وعوضت عن باقي الحواس، في حين أن أبيات ابن جابر كانت تعتمد على النثرية والتقليد – كما في سائر شعره – وذلك واضح في الأصوات

(1) الحلة السيرا في مدح خير الورى لابن جابر الأندلسي ت780هـ، تحقيق: علي أبو زيد، عالم الكتب – بيروت، ط1، 1985م: 76.

وحدّتها فقط، كما أن الحوار في البيت الثاني فيه الكثير من التكلف والصعوبة أخرج البيتين عن التأثير والتميز وتركهما في ركة وجمود فني وعاطفي.

ويسعى ابن جابر إلى إنكار عاهته بالتعويض بالسمع، لقوله: **(من الطويل)**

وان هزَّ متن السيفِ أبصرَ ذو العمى ويَسمعُهُ من قد غدا وهو صالخ*[1]

إن هذا الإنكار الذي مارسه ابن جابر في غرض المديح يدل على عاهته، وقد قاده هذا الإنكار إلى الغلو في المدح من أجل دفع الشبهة عنه فقد جاء بأسلوب المخاطب الذي جعل هز متن السيف يبصره الأعمى، ويسمعه الأصم، إذ إن الشاعر المكفوف يحاول بكل الطرق ستر عاهته المستديمة.

ولـه فـي المعنـى نفسـه: **(من الكامل)**

ولقد علِمتكَ للعفاة ذخيرةً وسمعت عندك مطمحَ الآدابِ

فرأيتُ منك كما سمعتُ وفوقه وعلمتُ أنّي ناجحُ الآرابِ[2]

فابن جابر يقدم السمع على البصر في هذين البيتين، ثم يأتي بالنظر ليؤيد سمعه الذي جاء به أولاً. والبيتان وإن اتكأ على التعويض بحاسة السمع عن البصر، إلاَّ أني أرى فيهما بعض التقصير في الدلالة، وفي النواحي الفنية التي ما كان ابن

(*) صالخ: أصمّ. لسان العرب : محمد بن مكرم بن علي ،أبو الفضل ، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت711هـ) ، دار صادر – بيروت ، ط3 ،1993م ، مادة: صلخ.

(1) ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح لابن جابر الأندلسي محمد بن احمد بن علي 698 – – 780 هـ، تحقيق: الدكتور احمد فوزي ألهيب، دار سعد الدين – دمشق، ط1، 2008م: 56.

(2) ديوان المقصد الصالح: 159، وللمزيد ينظر: ديوان المقصد الصالح: (54، 89، 93، 302، 342)؛ ونظم العقدين في مدح سيد الكونين (ﷺ) – أو الغين في مدح سيد الكونين (ﷺ) لابن جابر الأندلسي محمد بن أحمد بن علي 698 – 780 هـ، تحقيق: الدكتور احمد فوزي ألهيب، دار سعد الدين – دمشق، 2005م: 82.

جابر يحسن استعمالها في كثير من شعره، فبقي من الشعر في تقليد ثقيل، ورتابة غير مستحبة.

ب. التعويض بالشم:

تأتي حاسة الشم في المرتبة الثانية بعد حاسة السمع عند المكفوف، وتكون بمثابة آلية دفاع عنه، وتعوضه أو تحاول أن تعوضه عن حاسة البصر، وتسد ثغرة من ثغرات قلق الشاعر المكفوف تجاه المجتمع وما فيه.

إنَّ عملية الشم هي تنبيه كيميائي، يحدث بعد إذابة المشمومات وتفاعلها بالمواد الموجودة في الحلمات التي تكسو الغشاء الأنفي، فتحدث عملية الشم.

وقد ينجم عن تعطل حاسة الشم إضعاف الإحساس بالكيفيات الذوقية، كما في حالة الزكام مثلاً، وللشم صلة وثيقة بالتغذية والتنفس، فإنها تحرس مدخل القصبة الهوائية من كل جسم ضار غير ملائم[1]، (وبالنظر لما تتميز به حاسة الشم من بعد المدى، فإنها تأتي في المرتبة الثانية بعد السمع عندما يضيع البصر فهي تسهم في تنويع حياة الكفيف وإثارة الاهتمام، كما تسهم في التعرف على روائح البدن الطبيعية)[2]، وإنها كالسمع في حاجة إلى مزيد من المران والتدريب لتكون يقظة في تمييز جميع الروائح على اختلاف أنواعها وقوتها، ومعرفة شتى مصادرها[3].

وكما هو معروف أن الروائح لا يمكن حجبها عن حاسة الشم لذا يستخدم المكفوف حاسته هذه في التمييز بين أنواع الطعام والشراب المختلفة، ويميز بين أنواع النباتات والحيوانات، بل إن المكفوف يستطيع أيضاً أن يميز بعض الأفراد من روائحهم الطبيعية أو من العطر الذي اعتادوا التعطر به[4]، بل إن هناك أكثر من ذلك في أثر الشم في المكفوف وكيف يمكن أن يعوضه عن عاهته في بعض الأحيان. وقد نقلت لنا الكاتبة المكفوفة الصماء البكماء، هيلين كيلر مشاعرها فقالت: (إنني أعرف

(1) ينظر: علم النفس الفيسولوجي: عباس محمد عوض، الدار الجامعية للطباعة والنشر – بيروت، 1981م: 124.
(2) رعاية المكفوفين: 152.
(3) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 51.
(4) ينظر: م. ن: 52.

عن طريق الروائح نوع البيت الذي أدخله، وعرفت مرة أن المنزل الذي دخلته منزل ريفي قديم ؛ لأنني شممت فيه طبقات من الروائح تركتها أسر مختلفة سكنت فيه من قبل، وانبعثت من نباتات حوله ومن ملابس، وأثاث خلَّفوها وراءهم، وكذلك يمكن أن اعرف نوع العمل الذي يقوم به بعض الأشخاص من الروائح العالقة بهم مثل روائح الخشب أو الحديد أو الطلاء أو العقاقير الطبية...)[1].

فالمكفوف يمكنه تحقيق حاسة الشم بعناية أكبر من المبصر لعدم انشغاله بالعناصر المكونة السابقة، ونتيجة الدربة التي يضطره إليها وضعه[2].

وقد تأثر الشاعر المكفوف بالروائح تأثراً كبيراً لذا قام باستخدامها كآلية من آليات الدفاع والتعويض عن عاهته في فقده لبصره، وقد جاء هذا واضحاً في أشعاره حين يصور أو ينقل لنا مواقف يفوح منها المسك والعنبر والطيب والريحان.

ومن بين الشعراء المكفوفين يقف يحيى بن هذيل ليذكر الروائح، والعطور والاستعانة بحاسة الشم، والتعويض بها، فقد قال يصف تنسّم يعقوب ريح يوسف، (عليهما وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام) وذكر ريح الجنوب: **(من الخفيف)**

خبِّروني إن كان ريحُ الجَنُوبِ ... أم نسيمٌ يعتادني من حبيب ؟
وسؤالي من غير ريب ولكنْ ... لأُداوي قلباً كثير الوجيبِ
قدْ تشفّى بريح يوسف يَعقُ ... بُ ولمْ تشتبه على يعقوب[3]

من المؤكد أنَّ هذه الريح جاءت لشاعرنا عن طريق الشم، فلم تذكر حاسة اللمس أو السمع ولم نقرأ تراسل الحواس في الأبيات أو تعاضدها، وهذه الريح أسبغ عليها ابن هذيل صفات القدسية والاحترام حين قرنها – شعراً – مع ريح سيدنا يعقوب – عليه السلام – وتذكره سيدنا يوسف – عليه السلام – وما تعرض له، وما بدر من أبيه تجاه هذا الابن. والأبيات أيضاً حكت حزناً طويلاً عاناه ابن هذيل،

(1) معجزة التربية عند هيلين كيلر، عبد العزيز عبد المجيد، دار المعارف – القاهرة، د. ت: 48.
(2) ينظر: سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، تأليف: الدكتور مختار حمزة، دار المعارف – مصر، 1956م: 127.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 75.

وحيرة جاءت في الاستفهام وفي كثرة السؤال، والتشبيه بيعقوب – عليه السلام – وحزنه، وحيرته ومرضه.

وبقيت صفة التعويض هي التي أنابت عن البصر، وكشفت عن تلك الدلالات التي جاءت في الأبيات من قلق وحيرة وحزن.

ويظهر هذا الحزن أيضاً عند حديثه عن مدينة الزاهرة[1]، إذ يصفها بقوله:

(من الطويل)

ولمَّـا اكتسـت أغصـانُها خلـتُ أنَّهـا قيـانٌ بـزيٍّ أخضـرٍ تتقنـعُ
ولمَّـا تنـاهى طيبُهـا وتمايلـت علينـا حسـبناها حبيبـاً يـودِّعُ[2]

ولم يكن وصفه لهذه المدينة ينبئ عن أنَّه مكفوف لما تحمله هذه الكلمات من معانٍ دقيقة وصور كأنه رآها بعينه لذا جاءت حاسة الشم عنده على أكمل صورة حين شم رائحة الأغصان والأوراق والأزهار في هذه المدينة، حتى دعته هذه الحاسة إلى تخيلها حبيبة تودعه.

وعلى الرغم من الراحة النفسية التي أبداها ابن هذيل في أبياته إلا أنها لم تخلُ من الأسى والحزن، ولاسيما أنها تحكي وداع الحبيب وما ينتج من هذا الوداع من مشاعر.

ومن الواضح أن الوصف يغلب على شعر ابن هذيل، ولاسيما في وصف الطبيعة الأندلسية وهي من الجمال والروعة والسحر بمكان ولا ينسى أن يأتي بحاسة الشم في هذا الوصف، ففي شعره في سوسنة نراه يتحدث عن رائحتها وكيف كانت مـن الطيـب والمسـك يقـول:

(من البسيط)

(1) الزاهرة: مدينة بناها المنصور بن أبي عامر، بدأ بناءها سنة 368 هـ، وأقامها المنصور على نهر قرطبة واستغرق بناؤها عامين، ثم انتقل إليها سنة 370 هـ وبجانبها (المُنْيه العامرية). تنظر ترجمتها: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تأليف: الشيخ أحمد بن المقري التلمساني، ت 1041هـ، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ط5، 2008م: 578 – 580.

(2) شعر يحيى بن هذيل: 96.

ورُبَّ سوســـــنةٍ قبَّلتُهـــــا كلفـــــاً ومَـا لهـا غيـرُ نشـرِ المِسْـكِ مَنْشُـوقِ
مُصــفرَّةُ الوســطِ مبــيضٌّ جوانبهــا كأنَّهـا عاشـقٌ فـي حجـر معشـوقِ[1]

قام البيتان على حاسة الشم التي عوضت عن حاسة البصر وأهميتها في مثل هذا الوصف الطبيعي لهذه الوردة الجميلة التي طالما تغنى بها الشعراء الأندلسيون ووصفوها وتحدثوا عنها.

وقد تكاتفت مع حاسة الشم الألوان وبعض النواحي الموسيقية لتظهر البيتين في مثل ما رأينا من الاستيفاء في الرسم، والحركة، واستنطاق الحواس.

وابن هذيل وُفق في رسم صورة هذه السوسنة كما وفق في باقي وصفه وبدا ذلك من خلال البيتين وكأن الشاعر رآها وميز ألوانها ولعل حاسة الشم كانت هي الدليل لهذه الرؤية والهادي لمثل هذا الوصف الدقيق.

إن حاسته لم تكن تدله على وصف الأشكال والألوان عن طريق الروائح فحسب؛ بل إنها تعرّفه أين سكن الظعن وأي طريق سلك، لقوله: **(من الطويل)**

عرفـتُ بَعـرْفِ[*] الـريح أيـن تيمَّمُـوا وأيــن اســتقل الظــاعنون وخيَّمــوا
خليلــيَّ رُدَّانــي إلــى جانــب الحِمَــى فلســتُ إلــى غيــر الحمــى أتــيَّمُ[2]

فالبيتـان وإن حمـلا التقليـد فـي التركيـب والمعـاني لشـعراء الجاهليـة، وصـدر الإسلام إلا أن ابن هذيل أحسن استخدام حاسة الشم لتدل على من يريد ومن يحب ويعرف مكانهم في حلهم وترحالهم. فالرائحة الطيبة والزكية ما هي إلا رائحة الأحباب ومواطنهم أينما كانوا وحلّوا، والحاسة الشمية أدت أثرها في البيتين على

(1) م. ن: 108.
(*) العرف: الرائحة الطيبة. لسان العرب مادة (عرف).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 119.

أحسن وجه وأتم وظيفة بل فتحت الباب الواسع للشاعر لإكمال أوصافه وإتمام معاني شعره على نحو ما رأينا.

أما الحصري القيرواني، فجاءت عنده حاسة الشم مع الغزل، ومن البداهة أن تكون رائحة الحبيب من الطيب والحسن كشكله وكهيئته وإعجاب الشاعر والناس به، وإلا لما تغزل به الشاعر وأثار أشواقه وعواطفه فلنرَ كيف تغزل الحصري وكيف عبر عنه ؟ يقول: **(من الطويل)**

غـــزالٌ تحلَّـــى بالبهـــاء وبالسَّـــنا ... وناهيـك مـن حَلـيٍ لـه الله صـائغُ
غـديرٌ شـممتُ المسـك مـن فيـه سَـحْرَةً ... فقلت لـه: هل أنت للمسك ماضـغُ؟[1]

فأنت تلحظ أنَّ الحصري استوفى الحديث عن جمال هذه المحبوبة وبهائها وكيف كانت من صنع قدير عزيز، والشاعر أعمى. ومن ثم جاء لرائحتها الزكية، وكيف كانت مثاراً لسؤاله الحائر.

والشم جاء منسقاً مع المنظر، فمثلما كانت المحبوبة من الحسن والجمال، كانت من الطيب والمسك، والبيت الثاني هو الذي عوض الصورة المرئية وزادها قوة ودعماً في الرسم، والدلالة، والتركيب بعد إن جاءت بعض سمات الصورة المرئية في البيت الأول.

أمَّا الأعمى التطيلي فقد كان له حظٌ في الولع بالطيب، والتعويض بالشم ولاسيما في غرض الغزل، وقد جاءت أبياته تنبئ عن ذوقه المرهف في هذا المجال، يقول:

(من البسيط)

بـــدرٌ لملـــتمسٍ، غصـــنٌ لمعتنـــقٍ ... خمـــرٌ لمغتبـــقٍ، مســـك لمنتشـــقِ
كأنَّمـــا الـــروض أهـــداها وشـــيعها ... فاستصـحبت لمّـةً مـن طريـة العَبَـقِ
ألهـو بمسـك شـذاها لا أحـاول مـا ... وراءَ ذاك ولـــو حاولـــت لـــم أُطـــق

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 230.

فبتُّ أحسبُ أنَّي قد طرقتُ بها روضاً شممتُ به طيباً ولم أذُقِ[1]

قام التطيلي بعد ذكر مواصفات الحبيبة برسم صورة مبتكرة تنم على ثقافته، وسعة اطلاعه وتجربته ولاسيما مع المرأة التي شكلت صوراً كثيرة، لدى محسوسات الشاعر الكفيف. فقد اتخذ من رائحة المسك عطراً لصاحبته حتى كانت تشعر من شم رائحتها أعلى درجات الراحة والسعادة حين قال: (طربة العبق). أمَّا في البيتين الأخريين فإنَّه يلهو بشذاها الذي تنبعث منه رائحة المسك من بعيد لا يحاول الاقتراب أكثر؛ لأنه لا يطيق ما وراء الرائحة.

فبات يحلم ويتخيل أنه وقف معها وكلّمها ولكن من شمه الرائحة فالتعويض بالصورة الشمية جعله يحس ويشعر بحاسته هذه أنَّه يقترب إلى الحد المطلوب من حبيبته، على الرغم من أنَّه لم يذق منها شيئاً.

ونلحظ أيضاً ان التعويض بالشم في شعر الأعمى التطيلي جاء في دلالات ومعان أخرى كقوله: **(من البسيط)**

أريقُ ثغرك أم بنت الزّراجين وعرف نشركِ أم مِسْكٌ بدارين(*)
ولحظكِ الغنجُ السحارُ أم قدرٌ أم ذو الفقار(**) مضى في يوم صفين[2]

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 88.
(*) بنت الزراجين: الخمر، والزرجون: شجر العنب. (لسان العرب، مادة: زرجن).
دارين: قرية في بلاد فارس، على شاطئ البحر، وهي مرفأ سفن الهند، بأنواع الطيب فيقال: مسك دارين، وطيب دارين. وليس بدارين طيب. (معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تأليف: أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي، ت487هـ، عالم الكتب – بيروت، ط3، 1983م: 2/ 538).
(**) ذو الفقار: سيف علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وهبه إياهُ الرسول (ﷺ) بعد معركة بدر الكبرى. (الكامل في التاريخ، تأليف: أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير، المتوفى 630 هـ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1997م: 2/ 29).
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 211.

يبدو أن التطيلي له ولع في ريح المسك الذي برز في أغلب أبياته في التعويض بالشم. وقد جاء بالاستفهام في بدء البيت، مع أم المعادلة في صدر البيت الشعري وعجزه ليرسم لنا حالته النفسية إزاء المرأة، وكيف قدم أوصافها بصورةٍ تدل على حسن حبيبته التي قد حسّها بشمه لها. فقد اخذ ريقها وجعله كالخمرة التي تسكر الناس، وجعل طيب نشرها كمسك دارين المدينة الجميلة، ولم يكتف بذلك بل أخذ من لحظها الذي سحر كل من رآه، وجعله كالقدر الذي كُتب على الإنسان فلا بد أن يمر عليه بخيره وشره، بل إنه قد يكون لحظها أشد من سيف الإمام علي (رضي الله عنه) في يوم صفين، وكيف عمل ذو الفقار في رقاب المرتدين.

هذه القوة الدائمة التي صوّرها الشاعر في معظم أبياته تجعلنا نشعر بنقص بارز في نفسية الشاعر المكفوف ومحاولة التعويض بالحواس الأخرى من هذا النقص ولم يكن التطيلي وحده الذي عانى ذلك، فقد ذهب ابن جابر إلى أبعد من ذلك حين جعل أذيال ثوب الحبيبة تنشر المسك والبخور حين تسير، يقول:

(من الطويل)

إذا ســـحبتْ أذيالهـــا دونَ مَسِّـــها لطيبٍ شممت المسك منهنَّ والقُسْطا*[1]

تبدو على صورة ابن جابر المبالغة في تصوير حبيبته ورسمها من خلال التعويض بالحواس، ولاسيما الشمية حين جاء بها في نهاية البيت، وجاء بالمسك والبخور وما يثيرهما من رائحة زكية تسحر حتى الناظرين وتجلب أنظارهم لمن يحملها أو لمن يكون مصدرها، فما بالك بالكفيف؟!

وابن جابر وإن أسبغ بعض الحركة وكرّر بعض الأصوات الصفيرية التي أشاعت جرساً فطرياً في البيت تتوافق مع ما يريد، من رسم، إلا أنه بقي على تقليده

(*) القسطا: البخور (لسان العرب، مادة: قسط).
(1) ديوان المقصد الصالح: 47.
(**) اللعس: لون الشفة إذا كانت تضرب إلى السواد قليلاً. الصحاح : لعس.

للشعراء الآخرين، وجاء بالطاء وألف الإطلاق في نهاية البيت روياً وهما ثقيلان لا يصلحان كثيراً مع معاني الغزل وما يريده ابن جابر.

ولم يترك ابن جابر شمه دون التمتع بالمرأة ليُشبع نقصه الحاصل من عاهته، لذا جاء بصورةٍ حسية نقلت لنا نفسيته التي أراد غناها بأشعاره، فقد قال:

(من الوافر)

بِلَـــــثمٍ منـــــك أو ضـــــمٍّ ... ومـــا مـــنْ ذلـــك الجـــنسِ
شَـــمِمْتُ الأقحـــوانَ الغـــضَّ ... تحـــت شـــفاهِكِ اللعْـــسِ(**)
فلـــم يـــنسَ الهـــوى قلبـــي ... وقـــالوا شـــمُّهُ يُنســـي
وفـــوق الخـــدِّ تفـــاحٌ ... قَنْعنَـــا منـــهُ بـــاللَمْسِ(1)

فهو يريد أن يلثم أو يضم أي شيء يسد حاجته ورغبته، وقد وجد رائحة الأقحوان المنعشة تحت شفاهها، وهو يحاول نسيان تلك الرائحة فلا يستطيع على الرغم من قولهم أن شمه ينسي. ويتحول شاعرنا من الشم إلى اللمس، ليحقق أمنيته من المرأة لأن اللمس أكثر إثارة من الشم، (لإمكانية ذلك ومعقوليته)(2). فابن جابر اتكأ على هذه الحواس من لمس وشم وتذوق في قوله: (وفوق الخد تفاح) ليعوض بها حاسة البصر والنظر، وأراه أحسن كثيراً في استخدامها والتعويض بها، فجاءت أبياته هنا من الجدة والإيحاء، والشمول أحسن بكثير مما مرَّ بنا من أبياته وصوره.

ج. التعويض بـ (اللمس والتذوق):

تعد اليد للمكفوف مصدراً مهماً في كثير من نواحي حياته. فمن خلالها تجتمع أدوات البحث، والمعرفة، والعمل لذا ان تدريب اليد له أهمية بالغة فيما يخص كيان المكفوف بصفة عامة، ويؤدي هذا العضو في حياة المكفوف أثراً في غاية الأهمية؛

(1) ديوان المقصد الصالح: 139، وللمزيد من النصوص التي تذكر الروائح والعطور بمختلف ضروبها، وألوانها، تراجع الصفحات الأتية من نظم العقدين، لابن جابر: (32، 40، 89، 142، 308، 371).

(2) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 52.

لأن مهارة اليد تصبح غالباً أساس النجاح الذي يطمح المكفوف أن يبلغه في حياته المستقبلية، فإنَّ مصير حياته مرتبط بها كما أنَّها في الوقت نفسه تعوضه إلى أكبر حد ممكن عن فقد نور عينه[1]، (فحاسة اللمس تشكل الاقتصاد العقلي للكفيف)[2]. وهي من الحواس المهمة في إدراك الجمال حين تطلعنا على ما لا تستطيع العين اطلاعنا عليه كالنعومة والرخاوة والملاسة، فالأصابع تداعب الشعر وتحس به، فالشاعر بهذه الصورة مثلاً يوقظ فينا انفعالاً قوياً مؤثراً لا يقل عن الانفعال الناتج من الصورة البصرية أو السمعية، فحاسة اللمس تصبح وسيلة إحساس وشعور ونقل[3].

وأمَّا حاسة التذوق عند الشاعر المكفوف فإنَّها تغني الثروة الثقافية عنده، على الرغم من أنها لا تضيف إلى مداركه وأحاسيسه مقداراً كبيراً من العالم المحيط حوله لذا جاءت في المرتبة الأخيرة للتعويض عند المكفوف؛ لأنَّ التعرف الذوقي يتطلب من الحاسة تماساً مباشراً، وتجربة عملية ليتحقق له فهم المادة المذاقة[4].

(وحاسة الذوق تشبه حاسة اللمس في اعتمادها على الاتصال المباشر لذا فإنَّهما يولدان عن طريق التماس)[5].

ولحاسة الذوق أهمية واضحة في المأكل والمشرب، مثلما لها أهمية للصحة والاستمتاع بكثير من المواقف الاجتماعية، وإنَّها تزيد من تنوع الحياة ومسراتها[6]، لتعوض عن حاسة البصر في هذا الجانب.

ولقد وجدت أنَّ يحيى بن هذيل من بين الشعراء المكفوفين الذين عوضوا بوسيلة اللمس، ولكنه لم يكثر منها، إذ قال في الدروع والبيض: (من المنسرح)

وسابغاتٍ كأنَّما نُسِجَتْ ... بالآل ممّا صَفَا مُلَمَّعُهَا[*]

إن اكتسى فارسٌ بها انهرقت ... كأنَّه في التُّرابُ يَزْرَعُهَا

(1) ينظر: الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف: 182.
(2) ينظر: تكيف الكفيف: 200.
(3) ينظر: شعر العميان: 251.
(4) نفسه: 260 – 261.
(5) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 53 – 54.
(6) ينظر: رعاية المكفوفين: 153.

كأنَّهـــــا والأكُـــــفُ تَلْمُسُـــــها رُقْــشُ الأفــاعي تَكَــادُ تَلْسَــعُهَا[1]

لقد وصف الدروع في أبياته كأنه رآها، وهذا الوصف الدقيق تأتَّى له من حاسة اللمس، وهذا واضح في أبياته، إذ أخذ من الكلمات القوية الوقع كأنَّه يختار أخشنها لتتلاءم مع وصف آلات القتال التي يحملها الفارس في المعركة، ولاسيما آلات الدفاع عن النفس، والأسلحة الدفاعية، التي وردت كثيراً في أشعار الشعراء المكفوفين الأندلسيين.

ولا شك في أن غاية التعويض بحاسة اللمس كانت في البيت الأخير عندما جاء بها صريحاً ووازنها بحركة الأفاعي ولسعها. ومن هنا كان ابن هذيل يتقن رسم هذه الحاسة المهمة للشاعر المكفوف ويحسن التعويض بها، ولاسيما في أبياته هذه.

أمَّا أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التطيلي[2] - التطيلي الأصغر – (من شعراء المئة السادسة) فإنَّه أخذ من حاسة اللمس، ليصف بها كيف يعاني المكفوف من اتصاله بالحياة، واكتشاف عامله الذي يحيط به. كقوله: (من البسيط)

يثنـــي إلـــى وطءِ مـــا يغتالـــه قَـــدَماً يُهوي إلى لمس ما يعدو عليه يدا
يمشـي فتحسـبه يقضـي الصـلاة خِطـاً إذا استوى راكعـاً من ركعـةٍ سـجدا

(*) سَبَغَ: طال إلى الأرض واتسع، وسبغت الدرع، طالت إلى الأرض (لسان العرب، مادة: سبغ)، الآل: السراب أول النهار (لسان العرب، مادة: ألل).

(1) شعر يحيى بن هذيل: 97.

(2) أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التطيلي الضرير، نشأ بقرطبة، وسكن اشبيلية، وكان يعرف بالتطيلي الأصغر، واشتهر بالشعر بعد أبي العباس التطيلي الأعمى بزمان يسير. (لم أجد له سنة وفاة بالتحديد).
ينظر ترجمته: تحفه القادم لابي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي (ت 658 هـ)، اعاد بناءه وعلق عليه: الدكتور إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط1، 1986م: 39، نكت الهميان في نكت العميان، تأليف: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، (ت 764 هـ)، علق عليه ووضع حواشيه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 2007م: 65، والوافي بالوفيات، تأليف: صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي (ت 764 هـ)، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1، 2000م: 6/ 87 -88، موسوعة شعراء الأندلس، عبد الكريم الوائلي، دار اسامة للنشر والتوزيع – عمان، 2000م: 56.

تهــوي بـــه قــدماه صـــولَجَيْ لعـــبٍ تنـزو السـلام كـراتٍ عنهمـا بـددا[1]

لقد نقل إلينا الشاعر حاله وهو يمارس حياته اليومية، وكيف يعاني عماه، إذ إننا نراه يحاول أن يمس أي شيء من الأشياء أو الأجسام ليتعرف إليه من خلال برودته وحرارته وخشونته وغير ذلك، لعلها تغنيه عن فقده للبصر، وان كان تأثره بالموقف واضحاً في أبياته، من خلال المشية التي تحسبها أنها في الصلاة وهو يركع ويسجد، وهو في مبالغة محمودة يستدعيها الموقف الذي يصوره ويرسمه، ويتطلبه – في أكثر الأحيان – التعويض الذي لجأ إليه ولاسيما التعويض بحاسة اللمس.

ولعل ابن جابر من أكثر الشعراء المكفوفين الذين عوضوا بحاسة اللمس، ولم يكن تعويضه هذا يقتصر على غرض واحد بل في أغراض شعره المختلفة، ومن ذلك قوله:

(من الطويل)

ينـوء بطـاوي الخصـر مفعـم ردفهـا فلولا الذي يحوي من اللين لانْقَطّا[(*)] [(2)]

مـــوردة الخـــدين ســـوداً فروعهـــا مجعـــدةً بيضـــاً ملامســـها ســـبطا[(*)] [(3)]

يبدو أن ابن جابر لديه معرفة عميقة في مواطن الإغراء في جسم المرأة، لذا عبر عن ذلك بوضوح تام، إذ أخذ الخصر والأرداف من جسم المرأة، وهي التي تثير اهتمام الرجل، ولم يكن وصفه عابراً معاداً، وإنَّما شعر بحاسته اللمسية، بأن الأرداف ممتلئة لينة، والخصر دقيق جميل يدل على خصوبة ورونق ذلك الجسم المفعم بالحيوية، وأخذ بوصف الخدود الموردة البيضاء المشربة بالحمرة، ذات الملمس الحريري الناعم.

(1) تحفة القادم: 39.
(*) لانقطا: انقطع. (ديوان المقصد الصالح، لم أجد لها معنى في المعاجم).
(2) ديوان المقصد الصالح: 48.
(**) سبطا: ناعمة أو سهلة. (لسان العرب، مادة: سبط)
(3) ديوان المقصد الصالح : 48

فأنت ترى كم استند إلى حاسة اللمس في كل شيء، وفي كل زاوية من زوايا هذه الصورة التي يرسمها عن هذه المرأة التي هام بها وأعجبته كثيراً فجاء رسمه لها بهذا الشمول والتقصي.

أسهمت الألوان وهو يرسم الثنائيات المتضادة بين السواد والبياض في توشيح هذا الرسم، وإضفاء الأصالة عليه. كما أن التعويض باللمس فيه من الليونة والنعومة ما يترك لنا أن هذه المرأة في ترف متزايد ودقة متناهية تستحق الإعجاب والرسم ونظم الشعر وما يزال ابن جابر مولعاً بوصف مفاتن المرأة، ورشاقة جسمها، ورقة خصرها، واعتمد على التعويض بحاسة اللمس في هذا الولع: يقول:

(من المتقارب)

بأحسنَ منها قد لاحَظتَني ... بِلَحظٍ رقيقِ الحَواشي وَمِقْ(*)

وولَّت وخلخالها ساكنٌ ... وفي الخصرِ منها وشاحٌ قَلِق(1)

وفي أبيات أُخر دالة على تعويضه بالملمس، يقول أيضاً: **(من البسيط)**

شعرٌ ووجهٌ وخدٌّ فوقهُ مقلٌ ... ليلٌ وصبحٌ وروضٌ ناعم ورَشا(2)

أما وسيلة التذوق، فلم تكن كثيرة في شعر ابن هذيل إلا ما وقف عليه في بعض أوصافه، فقد قال في المياه الجارية مثلاً:

(من الكامل)

صافٍ على صفة المها* ومذاقه ... شهدٌ فخذ من طيّبٍ وبرود

ملأ التلاّع فأقبلت وكأنها ... هجماتُ حيّاتٍ ذوات حقودِ(3)

(*) ومق: محب (الصحاح، مادة: ومق).

(1) ديوان المقصد الصالح: 339.

(2) م. ن: 91، للمزيد من شواهد حاسة اللمس عند ابن جابر، ينظر شعر ابن جابر الأندلسي محمد بن بن احمد بن علي الضرير: 698 – 780 هـ، صنعه: الدكتور أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين – دمشق، ط1، 2007م: (34، 41، 148)، ونظم العقدين: 97.

(*) المها: البلور. (الصحاح، مادة: مها)

(3) شعر يحيى بن هذيل: 83.

لقد عوض ابن هذيل عن البصر بحاسة الذوق فهو يشعر ويحس صفاء الماء وطعمه وبرودته؛ بل إنَّ صفاءه كالبلور وطعمه كالشهد، وسرعته في التلاع كالحيات الحاقدات، وهذا ليس بالغريب على طبيعة الأندلس التي حباها الله – سبحانه وتعالى – بنعمه، وليس غريباً على شعر ابن هذيل الذي عرف كثيراً بشعر الوصف ووصف الطبيعة الأندلسية بشتى مظاهرها ومكوناتها وتفرعاتها، وبرع في أغلب هذا الوصف وأجاد، وله في الشّراب الأبيض: (من الكامل)

فـإذا اسـتقرَّتْ فـي الكـؤوس حسـبتها منهـا لرقَّـة جرمهـا المتكـافي
عصـرت كـأن مـن اللآلـئ ذوبـتْ فشـرابها مـن كـل ضـرّ شـاف[1]

لقد كان الشراب الأبيض على حاسة ذوقه كالدواء يشفي الأمراض والأسقام إذ إن حاسة ذوقه أشعرته برقة هذا المشروب وكأنَّه من اللآليء قد عصر لصفاء لونه، وحلاوة ذوقه وطعمه.

أما الحصري القيرواني فلقد كان له شأن آخر في استخدامه لوسيلة الذوق التي تعطلت عندما ندب القيروان، فقال: **(من البسيط)**

أصـبحتُ فـي غُرْبتـي لـولا مُكَـاتَمَتي بَكَتْنـي الأرضُ فيهـا والسـماواتُ
كـأنَّني لـم أذقْ بـالقيروانِ جَنـىً ولـم أقل هل لأحبابي ولا هاتوا[2]

إنَّ مبالغته هذه لم تكن إلا وصفاً للحالة النفسية، حين خرج من القيروان بعد أن دخلها الهلاليون فيما يسمى بـ (نكبة القيروان) سنة 449 هـ[3].

(1) م. ن : 103.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 125. وللمزيد من هذا التعويض عند الحصري. ينظر: أبو حسن القيرواني: (212، 238، 376).
(3) ينظر: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تأليف: شهاب الدين أبي العباس أحمد بن خالد بن محمد الناصري الدرعي الجعفري السلاوي (ت 1315 هـ)، تحقيق: جعفر الناصري، ومحمد الناصري، دار الكتب – الدار البيضاء، (د. ت): 3/ 162.

فكانت غربته قاسية عليه، ولكنه كتمها في نفسه ولو أعلنها لبكت الأرض والسماوات على حاله، وحال القيروان، وهذه الحالة النفسية أنسته جنى القيروان، وكأنَّه لم يذقه، وأحبابه كأنَّه لم يرهم.

أمَّا وسيلة التذوق عند الأعمى التطيلي فقد استخدمها للتعويض عن أوصاف المرأة المرئية، وسماتها المشاهدة، يقول مثلاً: **(من البسيط)**

أريقُ ثغركِ أم بنت الزراجين وعَرفُ نشرك أم مسك بدارين
وماءُ خدِّك أم خمرٌ بكاس مها يروقُ في حسنِ إشراقٍ وتلوين[1]

شكلت حواس الأعمى التطيلي جوانب عدة في استخدامها المتنوع، وابتكارها الجديد، حتى إنها عوضته تعويضاً كبيراً عن فقدانه لحاسة البصر.

ومثلما استندت ألفاظ التطيلي في وصف هذه المرأة إلى التذوق في أغلب ألفاظ البيتين مثلما جاءت معها الحواس الأخرى، مثل الشم واللمس وغيرهما. والتعويض بهذه الحواس جاءت عن حاسة البصر، وقد جعل ذلك البيتين وغيرهما من شعر التطيلي في تكامل تام، وتعويض حسن على الرغم من أن الأبيات مقدمة لقصيدة ومن البداهة أن تأتي في هذه المقدمات سمات التقليد للشعراء الكبار من ذكر الخمرة والمرأة ووصفها، وجاء هذا التقليد في أبيات أخرى استعمل فيها الشاعر التعويض بحاسة التذوق عن حاسة البصر حين يقول: **(من الطويل)**

وأما أنا فالتعتُ والله لوعةً هي الخمرُ لو سامحت في لذة السكر
أهزّ لها عطفيَّ من غير نشوةٍ على ما بجسمي من كلال ومن فتر[2]

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 211.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 71، وللمزيد من هذا التعويض عند التطيلي، ينظر ديوانه: (88 ، 129) (129

ولم يكن الأعمى التطيلي وحده من استخدم وسيلة التذوق في الخمرة والمرأة، عند تعويضه في البصر فحسب؛ بل إن ابن جابر سار على نهجه وزاد على ذلك التعريف بهذه الحاسة، وبيان طعمها وحلاوتها، يقول:

(من الوافر)

سكرت بخمر ريقتهِ فيا عجباً مدام لم أذقها وهي تسكرني
هي العسل الشهيُّ ولست ذائقها ولكن صادق المسواك اخبرني[1]

لقد أفاض ابن جابر في هذين البيتين في استيفاء معالم الصورة الذوقية أكثر من سابقيه من شعراء الأندلس المكفوفين كابن هذيل والأعمى وغيرهما.

إذ ذكر العسل صراحةً، وراح يتفنن بذكر هذا العسل وذاك الريق، ورائحة المسواك وطعمه. ومن هنا فقد كان التعويض لديه كاشفاً عن معاني الصورة المرئية وحاسة الذوق لديه معوضه عن حاسة البصر، فجاءت الألفاظ والدلالات والإشارات لكأنَّها لشاعر مبصر عرف المرأة وأحس جمالها وتلمس رشاقتها ونضارتها.

بل إن ابن جابر جعل ريق حبيبته أطيب ذوقاً من النبيذ الذي يختاره النبّاذ الذي عرف بصنعته، إذ قال: **(من الوافر)**

ذُقْ ريقها تنسَ المدام وإن تكن ممَّا تخيَّرهُ يدُ النَّبَّاذ*[2]

فعلى الرغم من أن الصورة في هذا البيت مستهلكة معروفة، إلا أن ابن جابر سخر حاسة التعويض بالذوق عن حاسة البصر، وإن زاد عليها في التركيب والقافية الصعبة والنادرة التي أتمت البيت.

---

(1) ديوان المقتصد الصالح: 141.
(*) النَّبَّاذ: الذي يصنع النبيذ. (لسان العرب، مادة: نبذ).
(2) ديوان المقصد الصالح: 159. وللمزيد من هذا التعويض بالتذوق، ينظر ديوان المقصد الصالح: الصالح: (91، 337، 369).

والتعويض هنا جاء موافقاً لطبيعة الشاعر المكفوف وسلوكه كما رأينا عند غيره من الشعراء، وفي باقي الحواس. ويحتسب لابن جابر مثل هذا التعويض وغيره. وهو لا يعدّ هروباً نفسياً من العاهة بقدر ما هو استناد إلى باقي الحواس ووظائفها، وما خلقت لأجله فمن المؤكد أن باقي الحواس تزيد حدة وقوة عند الكفيف – الشاعر وغيره – لتعوّض حاسة البصر وأهميتها ووظيفتها الكبيرة.

المبحث الثاني

العاهة والمرأة

الحبّ وسمات العشق عند الشاعر الكفيف

إن التراث الشعري يختزن كثير من أوصاف المرأة، سواءٌ أكانت أوصافاً حقيقيةً واضحة أم ضبابية عاتمة تحتاج إلى قراءة متكررة حتى تبرز، ومن تلك الأوصاف أوصاف حالة الحب والعشق التي صورها الشاعر المكفوف في أشعاره تجاه محبوبته أو معشوقته أو زوجته.

هذه الأوصاف كلها عاناها الشاعر المكفوف الأندلسي كمعاناته عاهته التي ترافقه في أوقاته كلها.

أما المرأة – كما صورها الشعر العربي – فهي رحمة تنال الجميع، وهي تقاوم الموت بالولادة تواجه العطش بالرضاعة والأثرة بالإيثار، فهي حبيبة تمسح قلق الفارس بالطمأنينة ومقت الدماء النغارة بالمودة، وهي أيضاً خليلة وأخت وابنة[1]. فنرى المرأة يتغزل بها امرؤ القيس، ويحبها جميل، ويعشقها جرير، ويصفها المتنبي.

هذه الأوصاف والعادات كانت تلازم المرأة منذ القدم إلى يومنا هذا، ولكن التشبيه قد اختلف، والوصف قد تغير، والشغف قد زاد مع الشاعر الأعمى الأندلسي، الذي صار يشبه محاسن المرأة بمفاتن الطبيعة، كأن يجعل قدها كالغصن، وشعرها

(1) ينظر: شعر العميان: 126 – 127.

كالليل... وهذا ما اعتاده الشعراء، سواء أكانوا عرباً أم أعاجم... غير أن شعراء الأندلس كانوا بحكم بيئتهم أكثر تجاوباً من سائر شعراء المشرق مع مشاهد الطبيعة التي حفلت بها بلادهم الجملية، وكان من المنطقي تبعاً لذلك أن تشيع معاني الطبيعة في موضوعات الحب والغزل ويسري نسغهما في عناصر تصوير جمال المرأة[1]، عند الشاعر المبصر وغير المبصر.

فقد نقل لنا الأعمى التطيلي تشبيه المرأة ومحاسنها بمفاتن الطبيعية فقال: **(من البسيط)**

بـــدرٌ لملـــتمسٍ، غصـــن لمعتنـــقٍ ... خمـــر لمغتبـــق، مســـك لمنتشـــق
كأنمـــا الـــروضُ أهـــداها وشـــيعَها ... فاستصـحبت لمـةً مـن طربـة العَبَـقِ
تتوجـت بالـدجى، فالشـعر مـن غَسَـقٍ ... والخـد مـن شـفق، والثغـر مـن فلـقِ
ألهـو بمسـك شـذاها لا احـاول مـا ... وراءَ ذاكَ ولـو حاولـت لـم أُطـقِ
فبـتُّ أحسـب أنـي قـد طرقـتُ بهـا ... روضـاً شـممت بـه طيبـاً ولـم أذقِ[2]

لم يترك الشاعر المكفوف شيئاً إلا وقد تطرق إليه، سواء أكان هذا الشيء معنوياً أم لفظياً، قريباً أم بعيداً، وفي أغراض الشعر كافة.

ومهما كانت قوة الرجل وحيلته فإنه يحتاج إلى المرأة، وهذه هي حكمة الله – سبحانه وتعالى – في خلقه إذ إن (المخلوق المبتلى بمحنة انشطاره ذكراً وأنثى وتشتت طاقاته بينهما، والمُغرى لذلك بالبحث الوجودي عن شقه الآخر المتمم والمكمل له، مما أسفر على مر العصور عن حكايات وقصص متجددة ومتشابهة أحياناً في مضامينها وإن اختلفت الأسماء والأشكال)[3]، لذا لا بدَّ من أن يكون للشاعر للشاعر المكفوف أشياء كثيرة في حياته تشعره بالقلق والطمأنينة، بالخوف والأمن،

(1) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي، تأليف: الدكتور عمر الدقاق، دار الشرق العربي – بيروت، 1973م: 207.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 88.
(3) المغيب والمعلن قراءات معاصرة في نصوص تراثية، تأليف: الدكتورة نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط1، 2002م: 30.

وبالهجر والحب، بالحلم والواقع، فضلاً عن عاهته التي تلازمه في هذه الأحاسيس كلها.

والمرأة في حياة الشاعر "شيء" أولاً وفارز "بالحث" ثانياً، ومن هذه الملاصقة بين الشيء وعنصر الحث تذهب المرأة إلى أن تكون في حياة الشاعر وأدبه على نحو من: 1) الرمزية، 2) الحاجة، 3) الإيحاء، 4) التجسيد، 5) المعاناة. ويبدو من هذه النقاط الخمس التي ذكرتها أنها لا تعدو أن تكون أساساً من أساسيات الشاعر إنساناً اعتيادياً أولاً ومن ثم إنساناً متفوقاً، ومن ثم إنساناً مفترقاً ثالثاً، ولكي يعشّق الشاعر هذه الخصال الثلاث: ((الاعتيادية والتفوق والافتراق)) تعشيقاً موفقاً، يحتاج إلى معدات قوله الأدبي بدءاً بالعقل مروراً بالوجدان وانتهاءً بوسائل التعبير ومنها اللغة[1].

إن الذي يدعو إلى حبّ المرأة والتغزل بها أمور كثيرة منها: اللقاء الذي يكون ما بين الرجل والمرأة وهو الدعامة الأولى للغزل، وقد يكون هذا اللقاء عن طريق النظر – عند الشاعر المبصر – أو عن طريق السمع – عند الشاعر المكفوف – ولو لم يكن هذا اللقاء ما كان ثمة غزلٌ، ولا كان ثمة حديثٌ، ولا كان ثمة وصفٌ لحب أو وداع، وما يتبع اللقاء من ذكريات وشؤون وما يتبع الوداع من حسرةٍ وأنين، ولو لم يكن هذا اللقاء ما كانت النجوى، ولا كان عتب وملام، ولا عرف الرجل من المرأة مواضع دلها وحسنها وفتنتها، ولا فاض شعره بوصف ذلك كله، وما يتبع هذا الوصف من فنون[2].

وليس اللقاء وحده له الأهمية في الحب والتغزل، وإنما رضاء المرأة أيضاً، و(منذ دبت الحياة البشرية على الأرض سعى الرجل إلى إرضاء المرأة في أساليب شتى، تفنن فيها واعمل براعته وخياله وعبقريته، فطوراً كان يغني بالأصوات،

(1) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 73.
(2) ينظر: الغزل عند العرب، تأليف: حسان أبو رحاب، مطبعة مصر –القاهرة، ط1، 1947م: 16.

وطوراً يعزف على الآلات، وأحياناً يختار أجمل القول وأطيب الحديث)[1] لكي يستحصل رضا المرأة.

وقد أعانت المرأة الشعراء على تذوق طبيعتهم وإستلهام موضع الفتنة فيها، كانت إلهامهم في مجالس اللهو، ومشارب الخمر، ومراقص الأنس، ومحافل الغناء[2].وإنها – المرأة – لم تختلف كثيراً عند الشعراء المكفوفين في أوصافها الجمالية والجسدية موازنةً مع المبصرين من الشعراء، فقد نقلوا المعاني نفسها. وعن تلك الأوصاف يقول ابن جابر:

(من الطويل)

يُقسِّم بين الروض والظبي حُسْنَهُ ... دلالاً ولم يجعل لعاشقه قسطا
فللروّض خدّاهُ وللظبي لحظه ... وللغصن منه المشيُ أسرعَ أو أبطا
بنفسي الذي قد أكمل الله حُسنها ... فمن قد رآها قال:سبحان من أعطى[3]

في هذه الأبيات يضع الشاعر أيدينا على طريق الهوى إلى قلب الشاعر المكفوف وجعلنا نلمح من القراءة الأولى أن وصفه سار بصورة مقسمة بين الروض والظبي في الحسن والدلال، وكيف مزج بين محاسن المرأة ومفاتن الطبيعة التي كان لها الأثر الأكبر في أشعارهم، مما جعل العاطفة الكبيرة الجياشة تطفو على الأبيات لتصوير المرأة تصويراً خالداً.

إن الأبيات تحمل إشارات توكيدية على قوة شخصية المرأة في خلفيات المكفوفين لذا أراد إثبات وجوده الحسي والمعنوي من خلال هذه المؤكدات.

لقد عد الإنسان العين مدار السحر، ومبحث الفتنة[4]. وهي من أهم الحواس الإدراكية التي يمتلكها الإنسان، فهي التي تجعله يبصر الأشياء ويصورها بعد

(1) الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، تأليف: الدكتور محمد سامي الدهان، دار المعارف – القاهرة، ط3، (د. ت): 7.
(2) ينظر: البيئة الأندلسية وأثرها في شعر عصر ملوك الطوائف، تأليف: الدكتور سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، (د. ت): 443.
(3) ديوان المقصد الصالح: 47.
(4) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 172.

إدراكها وخزنها، وإظهارها متى احتاج إليها، فكيف يصنع من لا يرى هذه الأشياء؟! وكيف هي حالته النفسية إزاء هذه النعمة العظيمة التي يتذكرها كلما سئل عن شيء، أو كلما أراد أن يقوم أو يقعد...

إن هذه الحالة النفسية للشاعر المكفوف واضحة في أشعاره، وان حرص على عدم إظهارها لكن لدى الشاعر المكفوف حواس أخرى أغنته عن حاسة البصر – كما رأينا في مبحث التعويض بالحواس الأخرى – وهذا ما أثبته في أشعاره، إذ إن المطلع على شعر المكفوفين لا يعرف أنهم مكفوفون، إلا من خلال بعض العلامات أو الألفاظ الدالة على عاهتهم، لذا جاء وصفهم في الحب بصورة حية، ولفظ محكم، ومعنى صادق، من ذلك قول أبي الحسن الحصري:

(من الطويل)

بذلتُ له الودَّ المصون وأدمعي ... فلم يقتنع حتَّى وهبتُ له القلبا
بدا لي فقلتُ: اردُده قال ملكتُه ... ولو لم تَهَبه لي تملَّكته غصبا
بعينين هاروتيتين كأنَّما ... يجرّدُ نحوي منهما صارماً عَضْبَا[1]

فالحصري واحد من أولئك الشعراء الذين بذلوا كلّ شيء لإرضاء محبوبته من الودِّ المصون والدموع والقلب الذي تملكته، دون أي مقابل لهذه الهبة التي أعطاها لها. بل إننا وجدنا أنَّه نادى بالشكوى من حبه على قومه بأن ينصفوه من هذا الذي لا يرعى فيه إلاًّ ولا ذمة. فقال:

(من الطويل)

عسى الطيف إن يزدارني فأبثّه ... سرائر شوقٍ للحبيب المودِّع
عهدت الهوى حُلواً فلما شربته ... تجرعتُ منه غُصَّةَ المُتجّرِعِ[2]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 213.
(2) م. ن: 229.

إن الدعاء الذي جاء في أول البيتين، أضاف إليهما بعداً نفسياً خاصاً بيّن فيه الشاعر المكفوف حالة تمكن المرأة وإظهارها لابسة رداء العظمة ورافضة للشاعر سعيه هذا، وفي أي لون من الألوان التي يستخدمها لترويض جانبها الرافض، وإن دلّ هذا على شيء فإنه يدل على ضعف شخصية الشاعر المكفوف المنهزم تجاه المرأة، وكأن العاهة كانت حجر العثرة التي بينه وبين المرأة المعشوقة.

لم يكن ضعف الشاعر الحصري وحده هو الواضح، وإنما وصل هذا الضعف إلى أبيات الأعمى التطيلي، وهذا ما نقله لنا في أبياته، قال: **(من البسيط)**

بكى المحبُّ وأيدي الشوق تقلقه أصابه خرس فالدمع منطقهُ
ما عنده غير قلبٍ مات أكثره وما تبقى لـه إلا تعلقه[1]

مثله قوله: **(من البسيط)**

هيهات يسلو فؤادي عنكم أبداً إني ووجدي بكم باقٍ على الأبد[2]

فالشاعر المكفوف يعاني الفقدان الحقيقي، أو فقدان وهمي للحب الذي هو أحوج ما يكون إليه، ففيه قهر للواحدية، ومحاولة للتخلص من وطأة الشعور بالخوف الناجم عن تلك الوحدة. ولكنه في الغالب لا يجد هذا الحب، أو أنه – أحيانا – يتوهم انعدامه بسبب عاهته ويقينه في انصراف المرأة عنه، وزهدها فيه، وما تولده العاهة لديه من شعور بالخوف من الفشل[3].

ونرى هنا أبا القاسم السهيلي[4] (ت 581هـ)، صاغ حالة الرفض بصورة فلسفية قلب فيها رفض حبيبته إلى قبول ومعارضتها إلى موافقة.

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 237.
(2)ديوان الأعمى التطيلي: 248.
(3) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 180.
(4) عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد بن أبي الحسن أصبغ بن حسين بن سعدون بن رضوان بن فتوح الخثعمي السهيلي. ويكنى أبا القاسم، وأبا زيد، من أهل مالقة... كف بصره بما نزل به وهو ابن سبع عشرة سنة، وكان عالماً بالقراءات واللغات والعربية وضروب الأدب، مقدماً في

يقول: **(من الكامل)**

لمـــا أجـــابَ بـــلا طمعـــتُ بوصـــلِهِ إذ حـــــرفُ لا حَرْفَـــــان مُعْتَنقـــــان
وكـــذا نَعَـــم بِنَعـــيم وَصْـــل آذَنـــت فـــنَعَمْ ولا فـــي الحـــبِّ مُتفقـــان[1]

وله أيضاً بيتان يدلان على حبه العفيف وحيائه المتزايد الذي يشف عن معاناة قاسية كان يتكبدها الشاعر المكفوف من المرأة، يقول: **(من الطويل)**

أســـائل عـــن جيرانـــه مـــن لقيتـــه وأسـكتُ عـن ذكـراه والحـالُ تَنطـق
ومـــا بـــي إلـــى جيرانـــه مـــن صـــبابةٍ ولكـــن قلبـــي عـــن صـــبوحٍ يُرَقّـــقُ[2]

تبدو معاناة السهيلي واضحة من حبه العفيف، وقد زاد معاناته أسىً حياؤه الذي منعه السؤال عن حبيبته، لذا زاد حزنه بسبب كتمانه وحيائه وعاهته. وتنم الأبيات على أن الشاعر كان على ثقافة عالية، والتزام كبير بمبادئ الدين، وأن هذه الأبيات

الفهم والفطنة وله حظ وافر من قرض الشعر. ولد سنة 509هـ، وتوفي في مراكش سنة 581هـ. ينظر ترجمته: بغية المتلمس في تاريخ رجال أهل الأندلس ، تأليف: أبي جعفر أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت 599هـ)، قدمه وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: الدكتور صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية – صيدا – بيروت، ط1، 2005م: 340؛ المطرب من اشعار اهل المغرب : لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمرو بن حسن، تحقيق: إبراهيم الابياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه الدكتور طه حسين، المطبعة الاميرية – القاهرة، ط1، 1954م: 230؛ إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي (ت 646هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية – بيروت، ط1، 1986: 2/ 162؛ التكملة لكتاب الصلة، للحافظ أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي، ابن الآبار (ت 658هـ)، تحقيق: عبد السلام الهراس، دار الفكر – بيروت، 1995م: 3/ 32 – 33؛ المغرب في حلى المغرب، تأليف: علي بن موسى بن محمد بن عبد الله بن سعيد (ت 685هـ)، حققه وعلق عليه، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط4، 1993م: 1/ 448.

(1) ينظر: زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، ، لأبي بحر صفوان بن إدريس التجيبي المرسي (ت 598هـ)، أعده وعلق عليه: عبد القادر محداد، دار الرائد العربي – بيروت، 1970م: 140؛ وينظر: نفح الطيب: 2/ 103.

(2) زاد المسافر: 138؛ والإحاطة في أخبار غرناطة، تأليف: أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد بن أحمد السلماني الشهير بلسان الدين الخطيب (ت 776هـ)، شرحه وضبطه وقدم له: الدكتور يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 2003م: 3/ 365.

جاءت عفو الخاطر، أو رُبما تكون فلتات لسان، أو معاناة وجدان، اجتمعت فكونت هذه الأبيات.

أما الشاعر أبو عبد الله بن الحداد المكفوف[1] فإنه من شدّة حبّه شعر بأن منزل الحبيبة قريب منه على الرغم من بعده، لقوله: **(من الوافر)**

لئنْ بَعُدَت مَنازلكم لأنتُم إلى قلبي بذكراكم قريب
وإن كانَ الزَّمان قضَى بِبَينٍ فما بان البكاءُ ولا النَّحيبُ[2]

إن إحساس الشاعر المكفوف بقرب المكان وهو بعيد يؤكد إحساسه بالأسى والحزن، وان كان يتمنى قربه ويأمل ذلك. بل أن الزمان كان له النصيب الأكبر في أحزان الشاعر فهو الذي حكم على الشاعر المكفوف بهذا البعد ولم يكتفِ بظلمته الدائمة، بل إنه حرمه من حبيبته أيضاً.

كانت هذه التقلبات من الشاعر الأندلسي نتيجة للحالة النفسية المضطربة التي خلفتها المرأة له فضلاً عن عاهته التي كان لها كبير الأثر في صنع هذه التقلبات والاضطرابات لديه.

لم يقتصر الشاعر المكفوف على حالة واحدة في الحب والعشق، إذ إنه صور أو نقل لنا حالات أخرى نابعة من نفسيته المضطربة ونزعاته الوجدانية تجاه المرأة، ومن هذه الصور، صورة العيون.

(1) أبو عبد الله بن الحداد المكفوف، كان أديباً مشهوراً بقرطبة، تُقرأ عليه الآداب والأشعار، ويتكلم على المعاني، وله أشعار كثيرة، (لم أجد له في المصادر سنة ولادة أو وفاة). تنظر ترجمته: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس وأسماء رواة الحديث وأهل الفقه والأدب وذوي النباهة والشعر: لأبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح الحميدي (ت 488هـ)، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: الدكتور صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية – صيدا – بيروت، ط1، 2004م: 385؛ بغية المتلمس: 486.

(2) جذوة المقتبس: 385؛ بغية الملتمس: 486.

فالعيون سر الجمال وآيته وغايته، فلا نجد شاعراً كتب القريض إلا كان بدء تلك الكتابة حديثاً عن نرجس العيون وجفونها الصحاح وأهدابها الفاتكة، ونظراتها القاتلة[1].

ولا ندري سبب حب الشاعر المكفوف للعيون والتغزل بها وبأشكال وأوصاف مختلفة، ربما لأنه لا يمتلك هذه الحاسة التي سلبت منه، فخلفت له الظلام مكان النور، والقلق مكان الاستقرار.

فهذا ابن هذيل أحس بفتك العيون وقوتها، وجعلها كالخمرة المسكرة، يقول: **(من الوافر)**

كأنَّ عُيُونهن عُيونُ عينٍ ... فواترُ قد سكرن بغير راحِ
يموتُ العَذْلُ في أهل التَّصابي ... بهنَّ فما لأهل العشقِ لاحِ[2]

لم تكن هذه العيون عند شاعرنا عيوناً جميلة فحسب، بل إنها عيون ناعسة ذابلة، وقوية أيضاً تسحر كل من رآها وتقتله أحياناً، فكيف يصنع من عشق تلك العيون.

ونرى أن الحصري أحب العيون أيضاً، وشبهها بالنرجس، لقوله: **(من الكامل)**

ودعت من أهوى بل استودَعْتُها ... قلبي وسِرَّ مدامعي وزفيري
فبكت بنرجستين خفتُ عليها ... نفسي فلم ألثم بغير ضميري
قالت: أترحلُ والأحبَّةُ هاهُنا ... قلتُ: القضاءُ كما علمتِ ضروري[3]
ضروري[3]

يبدو أن الحصري استشعر موقف الوداع هذا، ليسجل انتصاراً كبيراً لنفسيته المهزومة أمام المرأة، وهي تطلب منه البقاء بل تلح على ذلك.

(1) ينظر: ألوان من الجمال والغزل، الدكتور عبد العزيز جادو، دار المعارف – القاهرة، 1988م: 1988م: 44.
(2) شعر يحيى بن هذيل: 76.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 114.

إن هذه الأبيات جاءت وهي تحمل عاطفة جياشة، وكأن شاعرنا غير متصور أن هذا الموقف قد مر به.

لذا جاءت الأبيات وفيها إشارات نشوة حالمة، على الرغم مما يبدو على الأبيات من بكاء وحزن وحرمان وفراق.

إن العيون التي أحبها الحصري كالنرجس بل هي أرق، لذا حين لثم دموعها لثمها بإحساس صادق، وبضمير حي، فخاف على محبوبته من هذا الموقف.

إن الشاعر الأندلسي المكفوف من شدة حبه للمرأة تغزل بكل شيء فيها، ومنها كما أسلفت العيون، والجفون أيضا وبكل ما يحيط بتركيبة العين، لذا قال الحصري في نظرات المرأة الساحرة: **(من الطويل)**

صبوت إليها فاشترتني بلحظها رخيصاً، كذاك العاشقون رخاص[1]

يعود الحصري إلى ما كان عليه من الضعف أمام المرأة، وقد رأينا قبل قليل كيف سجل انتصاراً عليها؛ ولكن كما هو واضح أن الشاعر المكفوف لا يستطيع الثبات أمام سطوة المرأة لذا نرى ان الحصري أصبح رخيصاً ضعيفاً، كالسلعة البائرة التي لا ينظر إليها المشتري.

وهذا ابن جابر يدعو الله بأن لا يعذب من عذبته، ولا يسهد من سهدته بجفونها الراقدة. يقول: **(من المتقارب)**

فلا عذّب اللهُ من عذّبَتْ فؤادي بناعم تلك القُدود
ولا سهّد الله من سهَّدَتْ جُفوني بتلك الجُفون الرُّقودِ[2]

إن معاناة ابن جابر واضحة في بيتيه، وضعفه بارز، فهو يريد إثبات وجوده أمام المرأة، مع إعلان استسلامه لها.

(1) م. ن: 225.
(2) ديوان المقصد الصالح: 332.

هناك تباين كبير وواضح في وصف العيون والجفون بين الشعراء المكفوفين وهذا ما لمحناه في أبياتهم الشعرية، فقد أخذ الحس عند الشاعر المكفوف مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات، التي لا يقنع بها المبصرون[1]. فراح يكثر من هذه الصور التي تدعو إلى التغزل بالمرأة عن طريق عيونها.

(1) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 188.

الغزل عند الشاعر الكفيف:

يغرد طائر الحسون لأنثاه وتغريده غزل وغرام والطاووس يعجب بنفسه، وما إعجابه بثوبه الرائع إلا نوع من الحب والإغراء، وأول ما يتعلم الناشئ من الشعر الغزل، سنة الطبيعة في الأحياء، تفنناً منها في أساليب البقاء[1].

إن الأبيات والقصائد الكثيرة التي قرأتها في شعر المكفوفين عن المرأة أفكار وآراء حول المرأة. وكيف تغزل بها الشاعر المكفوف على الرغم من عاهته التي تحجب عنه رؤيتها وإن كان يسمع حديثها ويشم عطرها ورائحتها، وهذه الأشياء لا تكفيه ولا تشبع رغباته ولا تشفي غليله، لذا وجد نفسه أمام صراع نفسي، وعقبة حسية تمنعه من رؤية محبوبته التي يتغزل بها. فلم يجد شيئاً يعبر به عما يدور في خلجات نفسه إلا لسانه الذي يوصله إلى قول الشعر، (كما أن جميع الناس بغير استثناء يجدون أنفسهم بحاجة إلى استخدام اللسان كأداة يعبرون من خلالها عما يساورهم من أفكار ومشاعر)[2].

إن سمات شخصية المكفوف، وأثر عاهته في علاقته بالمرأة، يظهران – بجلاء – اهتماماً زائداً بالمرأة، وعناية مفرطة بها طبيعةً وأخلاقاً، وعلاقةً، حتى استحوذ موضوعها على ذهنه، فأمدته بكثير من موضوعات شعره الاجتماعية نسيباً وتشبيباً، ويحس قارئ شعر المكفوف، ويستنتج أن الشاعر يمارس سلوكاً تعويضياً لإثبات الذات، والرجولة المهزومة – وهماً أو حقيقة – في نظره أو نظر مجتمعه ومنهم المرأة مضمون شعره الغزلي[3].

وعلى الرغم مما قيل في الشاعر المكفوف فإن لديه مشاعر وأحاسيس تفوق قرينه المبصر أحياناً، وإن كانت أبياته يسري فيها طابع الحزن العميق عند قراءتها

---

(1) ينظر: دراسات في الأدب والفن، حنا نمر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط1، 1982م: 154.

(2) سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب،يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد،(د.ت): 12.

(3) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 83.

أو الاستماع إليها. فهذا يحيى بن هذيل يقول في الوداع والفراق:

(من الكامل)

شاهدتهم ولقد أخاف عناقهم ... شحاً على أجسامهم أن تحرقا
فتركت حظي من دنوي منهم ... ومن الوفاء أن تحب فتصدقا
وأقل فعلي يوم بانوا إنني ... قبلت آثار المطيّ تشوقا
ولو أن عذرة شاهدت من موقِفي ... شيئاً لحذرها بألا تعشقا[1]

إن الحزن الذي يتركه الفراق في قلب الإنسان شيء كبير ومؤلم، وقد أحس ابن هذيل بهذا الحزن حين تركته حبيبته وحيداً يعاني حبه.

إن ترك المرأة للشاعر المكفوف وصدها عنه ليس بالجديد عليه، وقلما نجد من الشعراء المكفوفين من لم يعانِ هذه الحالة، أو يمر بها. وقد عبّر الشاعر أبو بكر المخزومي[2] (ت 541هـ) عن هذا الصدود بقوله: **(من الخفيف)**

الخفيف)

رُبَّ حسناء كالغزالةِ جيداً ... والتفاتاً تزري بحور الخلود
كلمتني فطار قلبي إليها ... وترجَّيت للظماءِ ورودي
فتجافت عن منظري ثم قالت ... أترى الحور واصلات القرود
لم ألمها على الصدود لأني ... كنت أهلاً من مثلها للصُّدودِ[3]

(1) شعر يحيى بن هذيل: 105.
(2) أبو بكر المخزومي الأعمى المورواري المدوَري، كان أعمى، شديد القِحَة والشرّ، معروفاً بالهجاء، مسلطاً على الأعراض، سريع الجواب، ذكي الذهن، فطناً للمعارضين، سابقاً في ديوان الهجاء، فإذا مدح ضعف شعره. تنظر ترجمته: خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني الكاتب (ت 597هـ) تحقيق الأستاذين: عمر الدسوقي، علي عبد العظيم، دار التونسية للنشر، (د. ت): 4/ 2/ 154؛ المغرب: 1/ 228؛ الإحاطة: 1/ 231 – 232؛ نفح الطيب: 1/ 190.
(3) المغرب: 1/ 231.

تؤكد هذه الأبيات من خلال المشاعر الصادقة، والعاطفة الجياشة، أن المخزومي مر بحالة حب عظيمة. وهذا الحب كما يبدو من طرف واحد فقط لذا كان فيه معاناة كبيرة من قبل الشاعر. وعلى الرغم من هذا فقد رفع شاعرنا مكانة المرأة، لذا جاءت صورتها متوشحة بالجمال والحسن والقوة والعنفوان.

وكم تمنى وصلها، واللوذ بقربها حتى يروي عطشه منها لكنها بالمقابل رفضته وسخرت منه ومن عاهته، حتى إنها أربكته، وجعلته يفقد توازنه، وثقته بنفسه، لذا استسلم لقوتها وجبروتها الطاغيين.

أما حالة الهجران التي عاناها الشاعر المكفوف فكثيرة، وهي تضاف إلى أزماته الكثيرة والمتعددة، وقد نقل الحصري كيف أنه ضعف واستكان وشعر بالفراغ بعد أن هجرته المرأة، (محبوبته)، يقول:

(من الطويل)

وشى عندك الواشون بي فهجرتني ... وحملتني في الحب ما لم أكن أقوى
ولو أنني إذ كنت عندك مذنباً ... وجدت سبيلاً حيث أسألك العفوا
وصالك لي محييٍ وهجرك قاتلي ... وحبك شغلٌ كنت من قبله خلوا[1]

أظهر الحصري ضعفه عندما هجرته محبوبته، وقد شعر بالحرمان الحقيقي، لذا راح يعتذر ويتوسل بان لا تتركه، لأنَّ الوصل لديه هو الحياة، والهجر هو الموت.

يبدو من خلال أبيات الحصري أن هذه المرأة قاسية لا رحمة عندها تجاه الشاعر المكفوف الذي أحبها بصدق، وهي لم تحبه يوماً. بل إنها بمجرد وشاية تركته وحده يعاني هجرها.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 238. وللمزيد من هذه الشواهد. ينظر: أبو الحسن الحصري: الحصري: 108، 109، 114، 116، 118، 143، 144، 212، 213، 217، 219.

كما عبر الشاعر غالب بن عبد الرحمن[1] (ت 518هـ) عن صدود المرأة وانصرافها عن الشاعر المكفوف في قوله:

(من الكامل)

كيف السُّلوّ ِولي حبيبٌ هاجرٌ قاسي الفؤاد يَسُومني تعذيبا
لما درى أنَّ الخيال مواصلي جعل السهاد على الجفون رقيبا[2]

الشاعر المكفوف في هذين البيتين أثبت للمرأة قسوتها المعهودة الحقيقية التي يعانيها الشاعر المكفوف، ولم تكتفِ بما في المكفوف من معاناة للعاهة، بل راحت تسخرمن مشاعره، وتلعب بأعصابه، حتى أصبح المكفوف محط سخرية المرأة، تصله متى شاءت، وتهجره متى شاءت، بل إنها من شدة قسوتها صارت تراقب حتى خيال المكفوف لتحرمه من طيفها.

وأما قول الأعمى التطيلي: **(من البسيط)**

ركبت هول الهوى من غير تجربةٍ وراكب الهول محمول على العطب
تركتني ياحياتي للردى غرضاً تفديك أمي من صرف الردى وأبي[3]

فالتطيلي يمتلك القدرة على تصوير انفعالات النفس بدقة ومهارة من خلال مزج الأفكار التي تبديها مخيلته تاركاً للقارئ حرية التصوير والانطلاق[4]، إذ إنه

(1) غالب بن عبد الرحمن بن غالب بن عبد الرؤوف بن تمام بن عبد الله بن تمام بن عطية بن خالد خالد بن خفاف بن أسلم بن مكتوم المحاربي، يكنى أبا بكر، من أهل غرناطة كان من أهل العلم والعمل، مقرئاً فاضلاً، رواية، قرأ القران بالسبع على ابي الحسن بن عبد الله الخضرمي، كف بصره في آخر عمره. ولد سنة إحدى وأربعين وأربعمائة، وتوفي ليلة الجمعة من جمادى الآخرة سنة ثماني عشرة وخمسمائة. تنظر ترجمته: الصلة في تاريخ علماء الأندلس لأبي القاسم خلف بن عبد الملك بن بشكوال (ت 578هـ)، واعتنى به ووضع فهارسه: الدكتور صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1، 2003م: 363؛ وبغية المتلمس: 408 – 409؛ والإحاطة: 4/ 200 – 201؛ وموسوعة شعراء الأندلس: 46.
(2) الإحاطة: 201/4.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 247.
(4) ينظر: الأعمى التطيلي حياته وأدبه، تأليف: عبد الحميد عبد الله الهرامة، المنشأة العامة للنشر للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا، ط1، 1983م: 202.

أثبت شيئاً مغايراً في قوله كالفخر تجاه صدود المرأة وتركها له حين قال: (ركبت هول الهوى) وهذا ما يحاول الشاعر إثباته ليبرهن قوته – رجولته المنهزمة – أمام المرأة.

ويطالعنا ابن جابر في ضعفه حيال المرأة الرافضة له – وإن كان له قصص في حبها – وهو يريد أن ترفع شكواه، علّه يجد من يسمعها، لقوله:

(من البسيط)

صدُّوا وتاهوا فلي في حُبِّهم قصصٌ ... يا ليت شعري إلى من تَرفعُ القِصصُ

صالوا وقالوا لنا أجرٌ وكيف لهم ... أجرٌ على قتلِ صَبٍّ لَيتَهم خَلَصوا

صاروا ملوكاً وصرنا كالعبيد لهم ... كم فرصةٍ من دمي يوماً قد افترصوا

صدُّوا وليس لهذا الصد من سببٍ ... في الحب لكن على قتلي به حرصوا[1]

ضمَّن ابن جابر أبياته كثيراً من المعاني منها: القبول والرفض، حين سعى لإرضائها وهي تسعى لرفضه، ومنها الحضور والغياب، فهو يريد بقاءها وحضورها، وهي تريد هجره وصدوده، ومنها الضعف والقوة، فقد جعلها تشعر بضعفه واستكانته، وأثبت لها القوة والإصرار، ومنها الحياة والموت فقد أوضح في أبياته حياتها، وهي تسعى لقتله وتحرص على ذلك ومنها الملوك والعبيد، فقد جعلها من طبقة الملوك، وهو من طبقة العبيد.

لقد مثلت هذه الثنائيات اضطراب نفسية الشاعر المكفوف، بشكل واضح، كما مثلت ضعفه وتخبطه من المرأة التي شكلت مع العاهة قوة مزدوجة لتفتك بآمال الشاعر المكفوف وتحطيم غاياته.

إن ثقة الشاعر المكفوف تكاد تصل إلى الانحطاط النفسي تجاه النساء وهذا ما يبعث في نفسه الشعور بالعظمة، وهو شرط ضروري عند الكثيرين، الذين يبحثون

(1) ديوان المقصد الصالح: 93. وللمزيد من هذه الشواهد. ينظر: ديوان المقصد الصالح: 34، 36، 37، 38، 42، 52، 54، 62، 65، 72، 84، 91، 141، 186.

عن النجاح الجنسي[1]، أو يخشون الجنس – عموماً – ويتوهمون الفشل والإخفاق فيه وهو ما يعانيه المكفوف، والشاعر المكفوف على وجه الخصوص[2].

الجنس والبصر:

إن من أكبر وأهم النواحي التي ترتبط بوجدان الإنسان وتؤثر في نفسيته وبناء شخصيته ونجاحه وفشله في الحياة الناحية الجنسية.

يعدّ الجنس ناحية مهمة في حياة معظم الكائنات الحية، وهو يمثل عنصراً أساسياً ثابتاً ودائماً في حياتها، يتمثل في حاجة كلا الجنسين من الخليقة للالتقاء الجنسي بطريقة أو أخرى للتخصيب والتكاثر، ومن ثم البقاء.

وللجنس في حياة الإنسان ما لا يقل عن أهميته في حياة الكائنات الأخرى، غير أن نفاذ العامل الجنسي في حياة الإنسان وسلوكه وعاطفته وتفكيره أعظم وأوسع من نفاذه في حياة الكائنات الأخرى بالرغم مما يبدو من أن الجنس مجرد حاجة حياتية[3].

وهناك أسباب (نفسية) للاختلاف في الشعور الحسي في الجنس يعرف في الطب بـ (حب النظر) أو (حب الاستعراض)، فحواس الإدراك الخارجي عند الذكر أكثر أهمية منها عند الإناث. ويبدو أن هذا موجود في الحيوانات أيضاً[4] وحتى بهذه الصورة فانه ليس لهذه الحاجة ما للحاجات الأساسية الأخرى كالجوع والعطش والدفاع عن النفس من أهمية حياتية.

ومع ذلك تظل الناحية الجنسية من أهم نواحي الحياة الإنسانية[5]، ولاسيما عند المكفوف. وقد أورد الصفدي (ت 764هـ) مثلاً يبين فيه أن العميان أكثر الناس نكاحاً، كما جاء في المثل، (أنكح من الأعمى)[6] وقد (حكى ابن المرزباني في

(1) ينظر: علم النفس الجنسي، أوسفلد شفارتس، تعريب: شعبان بركات، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1972م: 304.
(2) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 188.
(3) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 296.
(4) ينظر: علم النفس الجنسي: 207.
(5) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 296.
(6) جمهرة الأمثال ، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت395هـ) ، دار الفكر – بيروت : 299/2

تاريخه عن الأصمعي أنه قال: هما طرفان ما ذهب من أحدهما زاد في الآخر. قلت: ولهذا نرى الخُدّام، وهم الخصيان يعمر الإنسان منهم وبصره قوي)[1]، أي إن لدى المكفوف شهوة أو غريزة أو طاقة أكثر من المبصر.

وقد وجدتُ أن هناك طرقاً للتعبير عن الجنس، فهناك من يحدد التعبير بالعلاقة المباشرة بين الجنسين وفي المجال البايولوجي فقط، في حين يرى آخرون أن التعبير عن الواقع الجنسي يمكن أن يأخذ عدة طرق غير مباشرة تشمل السلوك والعاطفة والتفكير والعمل والإبداع[2]، ومن هذه الطرق التي تهمنا في دراستنا (طريقة الإبداع) الإبداع) كما عبر عنها الدكتور علي كمال فإنها هي التي جعلت المكفوف يبدع ولاسيما في باب الجنس، فعلى الرغم من ملازمة العاهة للمبدع طوال حياته، فلم يكن لها أثرٌ إلا في بعض ما نلمحه في بعض أبياته، إذ إنه يجعل لها مكانة من خلال إبداعه المتواصل الذي يفوق به المبصر أحياناً.

وقد اتخذ الشاعر الأندلسي المكفوف من الغزل الحسي – الماجن – مجالاً واسعاً، لتفريغ بعض طاقاته وشهواته المتزايدة، فهذا يحيى بن هذيل يتسلسل بوصف المرأة في الجانب الحسي، إذ إنه يصور لنا مواطن جمال المرأة، وهما الأرداف والنهود، فيقول:

(من الوافر)

مشين إلى الرّكاب وقد أُنيخَتْ ... كما يَمشي الأسارى في القُيُودِ
تغازلُنا مُلاء الخزّ عَمداً ... بأطرَافِ الروادِفِ والنُّهُودِ[3]

من الواضح أن ابن هذيل خبير بمواطن جمال المرأة، لذا اختار هذه المواطن التي تكون مركز الإثارة عند الرجل، واصفاً إياهنَّ بالمشي البطيء الجميل، مظهرات كل الحُلي – من حجول وغيرها – في هذه المشية، كالأسارى بالقيود، أما النهدان فهما العضوان البارزان اللذان يسبيان العقول بحسنهما، ويجذبان الأبصار، وتهفو

(1) نكت الهميان: 19.
(2) النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 298 – 299.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 81.

إليهما الأفئدة، جّمل الله بهما صدر الحسناء ببديع صنعه كيما يكونا نعيماً لبعلها، ونبعاً ثراً يفيض بكل الحنان لطفلها[1].

وبعد ذلك يصف لنا ابن هذيل الليلة الجميلة التي قضاها مع هذه الحسناء وهو يعيش أجمل ليلة في حياته كما يبدو وبهذه الصورة، يقول: **(من الطويل)**

عجبت لليل الوَصْلِ أسرعَ سيرُهُ وقد كان ليلُ الهجر أبطا واعجزا
وبتنا جميعاً لالتصاق جسومنا ولو مُيِّزَ مِنَّا بَعضُناً ما تَميَّزا[2]

لم يكن ليل ابن هذيل هذا فيه شيء من السواد أو الظلمة أو الطول، أو الملل، كما هو معتاد لليل عنده، بل إنه أصبح أجمل إشراقاً من الشمس عنده، ويسير بسرعة عالية.

وأما الطريقة التي تعانق فيها الحبيب مع الحبيبة، فطريقة عجيبة حتى إن الناظر إلى هذا العناق لا يميز أحدهما من الآخر، وهذا يدل على الحالة النفسية المضطربة التي كان يشعر بها المكفوف دائماً، والحرمان من المرأة، حتَّى أصبح كالأرض الجرداء، فنزل عليها المطر.

وقد سار على نهج ابن هذيل، الحصري القيرواني فهو أيضا يتمتع كقرينه بروح المداعبة الجنسية مع المرأة، وقد زاد في هذه الصور. فقال: **(من الطويل)**

ضُحى وَرد خدّيه يعود بنفسجاً إذا ما اجتناه عاشقٌ بعِضاضِ[3]

لا شك في أن الحصري لديه إحساس مرهف أمام المرأة، وإن استخدم شيئاً من القساوة الجنسية مع المرأة حين قال: (بعضاض)

(1) ينظر: ألوان من الجمال والغزل: 58.
(2) شعر يحيى بن هذيل: 93.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 226.

يبدو أن هذين الخدين رقيقان، يمسيان أو يعودان بنفسجا، وهو اللون الذي يسببه عضه لخد الحبيبة.

ومن الواضح أن الشاعر يريد أن يثبت رجولته من جهة، وأن يشبع شهوته من جهة أخرى.

ويستمر الحصري في هذا المجال من الغزل الحسي، حاساً فيه بالراحة التامة والاستقرار النفسي اللذين طالما سعى إليهما الشاعر المكفوف، يقول: **(من الكامل)**

قالت وهبتك مهجتي فخُذِ ... ودَعْ الفراش ونم على فخذي
وثَنت إلى مثل الكَثيب يدي ... فأجَبْتُها نِعم الأريكةُ ذي
وهممتُ لكن قال لي أدبي ... بالله من شيطانك استعِذِ
قالت: عففتَ فعفت قلتُ لها ... مذ شبت باللذات لم ألُذِ[1]

يبدو أن شاعرنا يتمتع بالراحة النفسية في هذه الأبيات، وهذا ما يخلفه الإشباع الجنسي، فالعلاقة بين الرجل والمرأة إن كانت سلبية أم ايجابية فان فيها عمليتي النظر والعرض، وهو الأمر الذي يكون عند الإنسان من أول لقاء يرى فيه المرأة.

لقد بدت الناحية الجنسية حاجة دائمة وملحة عند الشاعر المكفوف، والسعي إلى إرضائها لا يمثل حاجة بايولوجية تضمن البقاء فحسب، وإنما تمثل حاجة نفسية تخدم أغراض المتعة والمعاناة وتكون الحوافز المهمة في الحياة الإنسانية[2].

وقد تطرق الحصري إلى النهود كما تطرق ابن هذيل من قبل فقال: **(من الوافر)**

ولمَّا أينعتْ رُمّانتاها ... ونادى الوصل حي على القِطاف
تأذَّت فيهما بفمي فقالت ... شمائلُ عاشِق وفِعال جافِ[3]

البيتان يوضحان أن التي تغزل بها الحصري فتاة صغيرة، في ريعان شبابها، وهذا يدل على أمور: منها أن الشاعر المكفوف نال مبتغاه من المرأة، وهذا يفضي

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 112.
(2) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 296.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 113.

إليه المتعة واللذة. ومنها أن الشاعر المكفوف كسر الحاجز بينه وبين المرأة؛ بل أن الفتيات أصبحن يطلبن قربه وهذا إثبات للذات أراده الشاعر المكفوف لنفسه، ومنها – وهذا هو المهم – أن الشاعر أراد أن يعتم على عاهته.

ويطالعنا الأعمى التطيلي ببيتين يفصح بهما عن إحساسه المرهف، في الغزل الحسي، إذ يقول: **(من الكامل)**

هل تذكرين لياليا بتنا بها ... لا أنت باخلةٌ ولا أنا أمنع

أُثني عليك وكل اصفر مرهفٍ ... لهواك يَعنُو أو لحمدك يَضْرعُ[1]

يتوجع التطيلي من الحاضر، فتوجه إلى الماضي وهو يتذكر الليالي الجميلة التي قضاها بكنف حبيبته، وهما في رضاء لا بخل فيه ولا صد.

إن النجاح الجنسي الذي يسعى إليه الشاعر المكفوف هو شعور كبير؛ لأنه يعوضه من عمق الشعور بالعاهة. فحين لا تهبه المرأة الحب – وهو أحوج ما يكون إليه – فلا غرابة من أن يعوضه فيصنعه، ويتخيله[2].

وهذا ما يبدو في بيتي التطيلي، فهو يريد الهروب من الواقع المؤلم الذي يعيش فيه، لعله يصل إلى اللذة والمتعة فينسى عاهته.

وهذا ابن جابر تصده إحداهن، وهو يريد أن يقبلها أو ما شابه ذلك بقوله: **(من الوافر)**

وتروي سحرَ بابل عن جفون ... تحدِّثُ منه أخباراً صحاحا

عَرَضْتُ لها لألثمها فقالتْ ... لحاكَ الله ما تخشى افتضاحا[3]

لقد رفضت المرأة ما تعرضت له من هذا الشاعر، لذا قامت بصده والدعاء عليه، بسبب جرأته المفرطة لهذا العمل.

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 78.
(2) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 184.
(3) ديوان المقصد الصالح: 135.

وكما يبدو أن الشاعر أراد أن يحقق إشباعاً من المرأة، ولو أدى هذا الإشباع إلى هلاكه، وهذا أكبر دليل على أنه فاقدٌ للبصر، شاعرٌ بلوعته، أو ربما بسبب شغفه بها، فهو لا يستطيع المقاومة حين يراها. لذا جاء في أبياته ما يؤكد هذا الكلام، يقول:

(من الكامل)

فجنيتُ تفاح الخدو ... دِ بمقلتي لا باليدِ
وهصرت رمان النهو ... دِ على القضيب الأملدِ*
قبَّلتها ولثمت وجـ ... ـنتَها ولم أتردد
فظفرت من حُسنيهما ... بمُمَسَّكٍ ومورّدِ
بتنا كما حكم الهوى ... وعفافنا لم يفقد
متعانقين فما تميـ ... ـزُ لنا حقيقةُ مُفردِ[1]

جاءت هذه الأبيات وفيها معاني القوة الجنسية نتيجة ما يحمله الشاعر المكفوف، فهو يسعى إلى إشباع غرائزه وبأي شكل من الأشكال.

إنَّ هذه الأوصاف التي ذكرها ابن جابر بصورة حسية تنم على أنَّ هذه المرأة ذات حسن وجمال، فخدودها كالتفاح ونهودها كالرمان وهو لم يتردد في أن يلثمها ويروي عطشه منها، ومن شدة هذا الحب، يصل ابن جابر إلى وصف الليلة التي باتا فيها معاً، وهما متعانقان كتعانق ابن هذيل مع حبيبته في الأبيات المذكورة آنفاً فالناظر لا يميز بينهما لشدة التصاق جسميهما بعضهما ببعض.

(*) الأملد: الشباب ونعمته. (لسان العرب، مادة: ملد).
(1) ديوان المقصد الصالح: 186.

وبعد ذلك يأتي ابن جابر ليذكر لنا كيف كان يصنع عندما خلا بها، لقوله: **(من الطويل)**

دنـــا كـــلُّ محبـــوبٍ وغـــابَ رقيبُـــهُ فنشربُ من ريق ونقطفُ من وَردِ[1] وَردِ[1]

ولم يرتوِ منها، ولم يشبع، وهذا هو حال المكفوف، لذا قال: **(من الطويل)**

خلاصـي من هذا الرشا كيف يرتجى وقيـد غرامـي لا يلـين ولا يرخـو[2]

إن الشاعر المكفوف الأندلسي كان يطمح إلى الخلاص من واقعه المؤلم باللذة والمتعة ولو كان كلاماً، واستظهاراً، فيتوجع مما (يراه) أو يتوهم أنه يراه من المفاتن والمغريات مستبدلاً الرؤية (العيانية) برؤية (شهوانية) مادية تعزز الرجولة داخل الذات وتثبت أركانها في أذهان الشاكين وأهل الظنون من (النساء) والرجال، مما أدى به هذا الطموح إلى الاضطراب الواضح في شخصيته، فاستخدم الألفاظ التي تحمل المعاني الحسية، وإظهار ما يدور في ذهنه ومخيلته لشقه الآخر (المرأة).

لذا تتعرض شخصيته إلى صراعات موصولة، وإحباطات عدة، أدت به إلى سوء توافقه الشخصي والاجتماعي، وبدت عليه مظاهر الاضطراب والشذوذ والانحراف[3].

(1) ديوان المقصد الصالح : 34.
(2) ديوان المقصد الصالح : 42.
(3) ينظر: الشخصية في سوائها وانحرافها، تأليف:الدكتور مصطفى فهمي،دار مصر للطباعة،(د. للطباعة،(د. ت): 73.

المبحث الثالث

العاهة والألوان

تشير لفظة اللون في اللغة إلى تغيّر الهيئة والصورة، فهو لون البشرة الخارجية والغطاء الذي يظهر للعيان للأجسام المختلفة في الوجود. ويبدو أن المعنى الغالب في اشتقاق لفظة اللون والتلون هو التغير من شكل إلى آخر ومن حال إلى أخرى[1]. واللون (هيئة مرئية، يمكن تقسيمها إلى ألوان أساسية تتمثل: بالأبيض، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأسمر، وألوان ثانوية تتمثل بالألفاظ التي تعني دلالة لونية تعود على الألوان الأساسية أو أنّها تعطي دلالة لونية جديدة)[2].

واللون يلازمنا في حياتنا، وهو جزء من العالم المحيط بنا، ويدخل في ما حولنا... ويبرز واحداً من أهم عناصر الجمال التي نهتم بها، ونستعين بآراء المتخصصين والخبراء لتحقيقها[3]. ومن المعروف أنّ لكلِّ لون من الألوان انعكاسات ضوئية خاصة به، تغطي (الجزء المنظور من كائنات العالم وأشياؤه وبفضلها استطاع الإنسان منذ أقدم العصور أن يتعرف على الأشياء والحالات ويميز بينها)[4].

والشاعر – كما هو معروف – مصور فنان يستعمل الألفاظ والكلمات والأوزان ليعبر عن تجربته مستعملاً اللون ودلالته ومؤثراته النفسية... وغيرها، فالشاعر كالرسامِ الذي يرسم لوحاته بضربات من فرشاته مستعملاً

(1) ينظر: لسان العرب: (مادة: لون).
(2) دلالة الألوان في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري: نوري كاظم منسف، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1997م: 9.
(3) اللغة واللون: الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع – القاهرة، ط2، 1997م: 13.
(4) رمزية الألوان في شعر المأتمي: الدكتور عبد السلام المساوي، مجلة عمان – الأردن، ع: 108، 2004م: 34.

تشكيلات لونية عدّة يزاوج بينها ليظهر العمل بصورته النهائية، فأواصر العلاقة بين الاثنين وشيجة ومتينة[1]، عبر عنها الجاحظ (ت 255هـ) بقوله عن الشعر بأنه جنس من التصوير[2].

واللون عنصر مهم ومؤثر من عناصر هذا التصوير يحمل دلالات مختلفة تبعاً لوظيفته وموقعه، فكانت الظاهرة التلوينية جزءاً مهماً في تشكيل الصورة الشعرية بعناصرها الحسية المختلفة إلى جانب الحركة والضوء، علماً أنّ الصورة اللونية قد تتشكل من أكثر من قيمة لونية انسجاماً أو تضاداً[3]، (فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط، وإنّما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً)[4].

لكون الصلة بين اللون وعلم الدلالة متينة، ومن الواضح أن لألفاظ اللون أهمية في علم الدلالة ؛ لأنّها أحد المجالات القليلة التي يمكن فيها مقارنة نظام لغوي بنظام يمكن تحديده، وتحليله بأسلوب موضوعي[5].

وللون دلالتان حقيقية ومجازية تنبثق منها الدلالات النفسية والفنية التي اكسبتها السعة والتنوع[6].

وحين نتحدث عن الألوان عند المكفوفين، يجب التمييز بين شاعر كف بصره منذ الولادة، أو قبل الخامسة من عمره، أي قبل أَنْ يعي الألوان وتبيانها، وبين شاعر

(1) ينظر: الخطاب السياسي في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484هـ - 897 م): محمود شاكر ساجت، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2008م: 120.

(2) ينظر: كتاب الحيوان: للجاحظ(255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر – بيروت، ط1، 1988م: 3/ 132.

(3) ينظر: جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية: الدكتور عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج: 80، ج2، 335.

(4) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى: موسى ربابعة، بحث في كتاب قطوف دانية، لمجموعة من المؤلفين مُهدى للدكتور ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية – بيروت، ط2، 1997م: 1363 ؛ وينظر: الصورة الشعرية واستيحاء اللون: يوسف نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة – القاهرة، 1985م: 40.

(5) علم الدلالة : اف. ار. بالمر، ترجمة: محمد عبد الحليم الماشطة ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية – بغداد، 1985م: 16.

(6) توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة تحليلية : 6

كف بصره في كبره؛ لأن الأخير يميز الألوان ويدرك معانيها بعد أن اختزن في ذاكرته أوصافها وطبيعتها، ويستطيع أن يعطي مفاهيم بينة شأنه في ذلك شأن المبصرين.

وأمَّا الذي يُكف بصره في زُهاء الخامسة والسادسة، (فهو حتى إذا ما أدركها يختلط عليه الأمر بعد كف البصر ومرور السنين. ولا يدري إن كانت تلك الصور الضوئية المختلفة المتباينة التي ما زالت تترآى له في بعض أحلامه، وهي التي نعنيها بكلمة اللون الأصفر والأخضر والأبيض وما إليه، أم أنها غير ذلك)[1]. وعلى الرغم مما قيل فإنَّ الشاعر المكفوف (أدرك خاصية الألوان، وأدرك قدرتها على التعبير فاستعملها استعمالاً موفقاً واستخدم منها ما كان متفقاً مع أحواله وظروفه ونفسيته)[2]؛ ولكن ليس بشكل دائم فالشاعر المكفوف قد ينقل التجربة الشعرية في اللون دون أن يحسها ولاسيما فيما المقيد عليه في التعبير الشعري فالأنموذج الشعري العربي كان يفرض أحياناً بعض الصور التي يكررها الشاعر حتّى لو لم يعشها مثل الطلل. والمكفوف يعتمد على الاقتران والمحاكاة، فاللون الأبيض – مثلاً – يقترن بالجمال والنقاء والوضوح، والأسود بالجهل والكآبة والظلمة والحزن، والأحمر بالعواطف الثائرة ولغة الشباب المتفجرة حيوية، فتصبح دلالة هذا اللون مرتبطة بما تثيره تلك المعاني في نفسه، من مشاعر[3].

وتقدم لنا (هيلين كيلر) التي أصيبت بالعمى وهي بالمهد فضلاً عن الصمم والبَكَم، تصورها للألوان والأضواء، والأشكال عبر تخيلها تقول فيه: (إنَّ الأعمى الذي لديه خيال، وروح العطف، والإنسانية يشارك بالرغم من المبصرين في إدراكهم المبصرات. فإذا سمع كلمات تدل على الأضواء والألوان، والأشكال خمَّن، واستعان بالحدس على فهم معانيها مقارناً إياها بغيرها من المعاني التي يدركها

(1) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 119، وينظر: شعر العميان الواقع ، الخيال ، المعاني ، والصور الفنية ، (حتى القرن الثاني عشر الميلادي) : 266 – 267.

(2) الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها: نوري حمودي القيسي، مجلة الأقلام، ج11، السنة الخامسة_ العراق، 1969م: 76.

(3) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي : 323 – 324 ؛ وينظر: توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة تحليلية : 6 – 7.

بحواسه السليمة، وأنا كذلك أفكر وأتعقل واستنبط كأَنَّ لدي خمس حواس، لا ثلاثاً)[1]، ثم تقول: (ربما كانت شمسي لا تشرق إشراق شمسكم، ورُبّما كانت الأَلوان التي تغمر العالم حولكم لا تطابق الألوان التي في ذهني، نعم، ورُبّما كانت زرقة السماء وخضرة الحقول التي تبصرونها غير ما أَدركه، ولكنها مع ذلك أَلوان عندي. وأنا أَفهم أَن اللون غير اللون الأحمر، لأني أعرف رائحة البرتقال غير رائحة الليمون، وأدرك ذلك. إنَّ لكل لون ظلالاً مختلفة، وأخمّن معاني هذه الظلال وصورها)[2].

ويتساءل الدكتور عبد العزيز عبد المجيد في كتابه "معجزة التربية" حين قال: (أترى هيلين كيلر قد أَعطتْ للأَلوان مفاهيمها ومميزاتها؟... أَبداً، وإنّما هي أَوضحت لنا كل لون وما يقترن به في ذهنها عاكسة بذلك عن عالم المبصرين ما قرأته وما نُقل إليها عن الأَلوان والأَضواء)[3].

وهي هنا لم تنكر الفرق بين إدراك المكفوف، وإدراك المبصر في تمييز الأَلوان، والأَشكال في بعديها البصري، والجمالي. ولكنها، وغيرها من المكفوفين يكوّنون – عن طريق مخيلتهم – مفاهيم عقلية، ورموزاً تعبيرية عن المعطيات البصرية، ثم يقومون بتعديلها، وضبطها مع إدراكات المبصرين، لكي يحققوا التعويض، والتكيف مع المحيط. ولكنه غير قادر على الإحساس به، وتذوقه كما ينبغي[4].

إنَّ المكفوف يستفيد كثيراً من العلاقات اللفظية التي يتحدث بها المبصرون فيشكل منها صوراً خاصة لمفاهيمه اللونية، من تلك الأَلفاظ (شمس مشرقة، نور الصباح، ضوء الضحى، إشراقة الفجر، الليل الداجي، سواد الليل، خضرة الربيع، الدم الأَحمر، الثلج الأَبيض) فمن هنا يقرن تلك الألوان بخياله وإحساسه سواءٌ في

(1) معجزة التربية عند هيلين كيلر: 128 – 129.
(2) م. ن: 128 – 129.
(3) اثر كف البصر على الصورة عند أَبي العلاء المعري: 122.
(4) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 324 – 325.

اللمس أو السمع بسببٍ أَو بارتباط ما، ومنها ما تبقى في خياله معاني مجردة وبعضها تقف على لسانه أَلفاظاً لا تحمل أي معنى[1].

وارتباطات الإحساسات اللمسية أَو السمعية بالأَلوان ليست من اختصاص المكفوفين فحسب، فالمبصرون يستخدمون ذلك التبادل – تبادل الحواس أو تراسلها – كثيراً في المجاز والاستعارة. (فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة)[2].

فكثيراً ما تقول: "صوت خشن، ويد بيضاء، وفكرة سوداء، وأحاسيس قاتمة"، مما يوفر للمكفوف – من ألفاظ المبصرين – قدراً وافراً من الاقترانات[3].

إنَّ قراءة اللون عند الشعراء المكفوفين تسعى بشكل رئيس إلى تناول الصورة اللونية، وجمالية اللون عبر السياق، إذ تنبع أهمية اللون في عموم الشعر العربي ولاسيما في شعر المكفوفين، من أَنَّه يشكل جزءاً أَساسياً من نسيج النص الشعري، (فاللون على الرغم من أَنَّه عنصر أَقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنَّه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أَو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، ولذلك فإنَّه يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية)[4].

ولقد وجدتُ أنَّ الشعراء المكفوفين في الشعر الأَندلسي، قد شغلهم اللونان الأَبيض والأَسود بشكل لافت للانتباه، في أشعارهم، ولا تكاد تجد قصيدة إلاَّ وقد ضمنها الشاعر المكفوف الأَندلسي اللونين. فهما من الأَلوان الأَساسية فالأَوّل: (يكاد يفوق سائر الأَلوان الأَخرى)[5]. وهو أَوّل الأَلوان البسيطة، وقد عدَّهُ بعضهم من

(1) ينظر: شعر العميان: 269 ؛وينظر: أَثر كف البصر على الصورة عند أَبي العلاء المعري: 123.
(2) النقد الأدبي الحديث: الدكتور محمد غنيمي هلال، دار النهضة – مصر، 1997م: 395.
(3) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 325.
(4) جماليات اللون في شعر زهير بن أَبي سلمى: 1355.
(5) سايكلوجية إدراك اللون والشكل: قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر – بغداد، 1982م: 116.

الألوان الباردة، التي تبعث حالة الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، والبياض هو لون الثقة والرقة والسلام، والضعف والعجز[1].

وأَمَّا الأَسود فهو أَعمق الألوان، وهو نقيض الأَبيض، يمثل الظلام الكامل، وانعدام الرؤية، وعُدَّ رمزاً للحزن والموت والألم والخوف من المجهول والعدمية والفناء[2]، لذلك استعمله الشعراء المكفوفون بكثرةٍ في أَشعارهم وإن كانوا قد أَدخلوه أَدخلوه في وصف العيون والشعر وغيرهما إلاَّ أَنَّه مثّل صورة حقيقية واقعية لما يعانونه من فقدهم لحاسة البصر.

فقد كرر يحيى بن هذيل(ت389 هـ) اهتمامه بهذين اللونين، إذ ربطه بالشيب في قوله: **(من الكامل)**

لما رَأَت شَعْرِي تغيَّر لَوْنُهُ ... ورَأَتْهُ مُحْتَجِباً وراء حجابِ

قالتْ: خضبتَ ؟ فقلتُ شيبي إنَّما ... لَبِسَ الحِدادَ على ذهاب شبابِي[3]

لقد رسم الشاعر المكفوف بهذه اللوحة، اللونين الأَبيض وهو لون الشيب، والأَسود وهو لون الخضاب، بعد أن رَأَتْه صاحبته قد غير البياض سواداً، (قالت: خضبتَ ؟) فتحايل عليها بحجة الحداد على ذهاب الشباب ! يبدو أَنَّ البياض محبوب ومرغوب في كلِّ شيءٍ إلاَّ في الرأس حين يظهر الشيب، لدلالته على الضعف والعجز[4].

ولا يخفى ما للشيب على نفس المرأة من وقع شديد طالما تعرض له الشعراء فصوروها فزعة لمنظره أو متجاهلة لوجوده، وتختلف ردود فعل النساء تجاه ظاهرة

(1) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية): إبراهيم محمد علي، جروس برس، طرابلس – لبنان، ط1، 2001م: 129 – 130.
(2) ينظر: اللغة واللون: 186 وما بعدها.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 74
(4) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية): 130.

الشيب على حسب علاقتهن بالشعراء، فالبنت تعدُّ شيب أبيها وقاراً، والعاشقة تراه جمالاً، في حين تراه الكارهة شيناً يدعو إلى القطيعة والانفصال[1].

وعمدت صاحبة ابن هذيل إلى إن تبدو مستنكرةً مستغربةً من فعله لتخضيب البياض سواداً. ولم يكن الشاعر بمعزلٍ عن حالة الحزن والأسى التي عاناها قرناؤه من الشعراء المكفوفين، والتفجع من عاهته في أَغلب أَبياته، وهذا واضح في بيتيه هذين حين اختار الكلمات ليضعها في أَشعاره دون أَنْ يشعر، بل إنَّه لم يكن سواداً حقيقياً فهو محتجب بحجاب، كتحجب المرأة بخمارها الأسود، وهذا ما دل على نفسيته، وشخصيته التي تكمن وراء عاهته، وتستتر بها.

وأَخذ الشاعر من هذين اللونين ليصوغهما ويمزجهما بأَساه الذي اتضح بالحداد على ذهاب الشباب. ولم يزل ابن هذيل يصف الأشياء وصفاً دقيقاً تكاد تراها عندما تقرأ أبياته، قال في القلم على سبيل المثال: **(من الكامل)**

ويعيـــرُكَ القلَـــمَ المُعلَّـــى واعِيـــاً ... أُذُنَ المُحـبِّ إلـى الحبيـبِ الأَغْيَـدِ
لِـبسَ السّـقَامَ ولـم يُكابِـدْ فـي الهـوى ... عِشــقاً ولــم يشــهدْ بَــوَاليَ ثَهْمَــدِ*
وكَأَنَّمــا كَــتَمَ الهــوى فاختــالَ فــي ... دمــعٍ خِــلافَ الــدَّمعِ داجٍ أســودِ[2]

يصف ابن هذيل القلم واستجابته ليد الكاتب كإصغاء المحب إلى حبيبته، ليصور طاعة القلم وسلاسته وسهولته وتوجيهه عند الكتابة كاستجابة وخضوع المحبوب لحبيبته. بل إنَّ هذا المحب أكثر أسى وحزناً من القلم، لعدم مكابدته، على الرغم من انه يقيم معه ويعرف ما يكتب به.

---

(1) ينظر: الأعمى التطيلي حياته وأدبه : عبدالحميد عبد الله الهرامة ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس _ ليبيا ، ط1 ، 1983م : 101.

*إشارة إلى معلقة طرفة، في قوله: لخوله اطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد. (ديوان طرفة بن العبد : كرم البستاني ، دار صادر – بيروت ، 1961م :19)

(2) شعر يحيى بن هذيل: 83 -84.

ويتدرج بنا ابن هذيل بوصفه ليصل بنا إلى إدراك ضعفه وقلة حيلته أمام المرأة، وكتمان حبه لها لولا أنَّ دمعه ظهر على خديه لما عرف أحدٌ حبه، ولم يكن الدمع كالمعتاد،بل مثّل حالة حزن عميقة صبغت دموعه بالسواد الداجي وكأنَّما هي عصارة حزنه وألمه من حبه وما يعانيه. يقول في الحب والغزل وقد استنطق ألوان السواد، ودلالة العتمة لتأكيد حاله المتعبة والصعبة:

(من البسيط)

لمَّا وضعتُ على قلبي يَدي بيدي ... وصحتُ في اللَّيلة الظلماء وا كبدي
ضَجّتْ كواكبُ ليلي في مَطَالِعها ... وذابتْ الصخرةُ الصَّمَّاءُ من كَمَدي
وليس لي جَلَدٌ في الحبِّ ينصُرُني ... فكيفَ أَبقَى بلا قلبٍ بلا جَلَدِ[1]

تحمل الأَبيات إحساساً متضخماً بقدرة الليل على الإحاطة والاكتساء، والشاعر يؤكد بصيحته (وصحت) السوداوية التي تنشر الظلمة والرهبة في قلب الشاعر حتى توجع بقوله: (وا كبدي)، لينقل لنا تفجعه ومصابه في حبه الذي طالما عاناه الشاعر المكفوف.

إنَّ المبالغة التي تبدو واضحة في الأَبيات لم تكن إلاَّ من اللاشعور الذي حمل الشاعر على أَنْ يخرج مكنونات نفسه،حين ضجت الكواكب من كمده وحزنه، بل إنَّ الصخرة الصماء القوية ذابت وتلاشت لفرط حزنه وأَساه، فصورته حملت معاني الحزن، والكآبة، والوحدة، والعدمية.

فأَخذ ابن هذيل من عالمه المحيط به من الليل، والظلام والكواكب وغيرها، ليصوغ منها نفسيته وانفعالاته الداخلية. ويستمر بنفي القوة عنه، وإثبات العكس بقوله: (وليس لي جلدٌ في الحبِّ ينصرني) ليصل إلى السؤال، كيف يمكن الاستمرار من دون حب ومن دون غرام، يجمع شتاته ويحوي تجربته العاطفية والغزلية حتى

(1) شعر يحيى بن هذيل: 80. وللمزيد من الشواهد عن اللونين الأَبيض والأَسود عند ابن هذيل. ينظر: شعر يحيى بن هذيل: (74، 79، 84، 88، 102، 107، 108، 109، 120، 122، 123، 124).

أدرك نهايته بالضياع والخوف من التلاشي والزوال نتيجة نفسيته التي أوجدتها عاهته.

أما عبد الله محمد بن سليمان ابن الحناط[1] (ت437هـ) فله وصف آخر في الليل وسواده حين قال: **(من الطويل)**

مررتُ بشوسٍ(*) والنجومُ كأنها ... توقّدُ من فكري وتُسرَجُ من ذهني
وأَسريت من بدر الظلام بألبَةٍ(**) ... بصحبة مطفي الجمر أو مكفئ الظعن
لبسنَا بها ليلاً من الثلج أبيضاً ... كَسَتْهُ يدُ الصّنّبرِ ثوباً من القطن
ورُحنا على أَلبيرة(***) فاستقل بي ... جناحُ عقاب لا يرُوحُ إلى وَكن

(1) أبو عبد الله محمد بن سليمان بن الحناط الرعيني الأَعمى القرطبي، ولد أَعشى الحملاق، ضعيف ضعيف البصر، متوقد الخاطر، فقرأ كثيراً في حالة عشاه ثم طفئ نور عينه بالكلية، فازداد براعة، ونظر في الطب بعد ذلك فانجح علاجاً، وكان أبوه يبيع الحنطة بقرطبة، نشأ نشأة أعانته على أن بلغ غاية من العلم. وكان بنو ذكوان هم الذين كفوه مؤونة الدهر، وفرغوه للاشتغال بالعلم ! وكان الغالب عليه المنطق حتى أتهم في دينه، ونفي عن قرطبة توفي ابن الحناط سنة 437 من الهجرة. تنظر ترجمته: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأَندلس :لأبي عبد الله محمد بن أبي نصر فَتُوح الحميدي (ت488هـ)، قدم له وشرحه : الدكتور صلاح الدين الهواري ، المكتبة العصرية ، صيدا _ بيروت ، ط1 ، 2004 م : 64-65؛ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت542هـ)، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي ـ بيروت، ط1، 2000م: 1/1: 338-339؛ الخريدة القصر وجريدة العصر : للعماد الأصفهاني الكاتب ، (597هـ) ، تحقيق : الأستاذين عمر الدسوقي و علي عبد العظيم ، الدار التونسية للنشر ، (د.ت)، قسم شعراء الأندلس: 2/4: 223 ؛ تأريخ قضاة الأَندلس ، أو المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا، : لأبن الحسن النباهي الأَندلسي (ت بعد 793هـ)، ضبطته وشرحته وعلَّقت عليه وقدَّمت له ورتبت فهارسه:الدكتورة مريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1995م: 115.

(*) شوس: منطقة إلى الجنوب من قرطبة، وتدعى (شوش) أيضاً. ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار : لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحمري، (ت 900هـ)، تحقيق: الدكتور إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة – بيروت، طبع على مطابع دار السراج، ط2، 1980م: 329.

(**) ألبة: من الجزر الصغيرة بالأندلس، تجاور أرض الروم. ينظر: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق : محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس الحسني الطالبي، المعروف بالشريف الإدريسي (ت 560هـ)، الناشر عالم الكتب – بيروت، ط1، 1988م: 2/ 583 – 584.

(***) أَلبيرة: مدينة بين القبلة والشرق من قرطبة،بينهما وبين غرناطة ستة أَميال. ينظر: الروض المعطار: 28.

ولمّـا تنكبنـا المنكّـبَ(****) لـم نجـد لنـا مركبـاً أَهـدى سـبيلاً مـن السـفن
ترامـت بنـا الأَهـوالُ فـي كـل لُجّـةٍ تخيَّلُهـا جـواً تجلّـلَ بالـدَّجْن
تـرى السـفنَ فـوق المـوج فيهـا كأنهـا تَحـدَّرُ مـن رَعْنٍ وتُـوفي علـى رَعن(1)

يصور لنا الشاعر المكفوف – ابن الحناط – في أَبياته، رحلته واصفاً فيها المدن التي مر بها (شوس، وأَلبيرة، والمنكب)، والعلامات الكونية التي تخيلها (النجوم، والبدر، والليل، والثلج) وقد أَخذ جميع الصور من عالمه المحيط به، ليمزجها باللونين البارزين الأَبيض والأَسود. ولم يكن اجتماع هذين اللونين في هذه الرحلة أَو الأَبيات إلاَّ صورة نفسية توحي بهول هذه الرحلة ومدى معاناة الشاعر فيها، ناقلاً لنا حزنه وأساه وتعبه وإن ابتدأ بالفخر حين قال عن النجوم: (توقد من فكري وتسرج من ذهني) ولكن الفخر هنا مكابرة لم تدم وسرعان ما تلاشت بإظهار ضعفه وخنوعه، بوصف جوعه وعطشه اللذين كانا أَقوى من تصبره وتجلده ليجعلنا ندرك مخاطر الرحلة وهو يغمرنا بسواد الليل، وبياض الثلج الذي ألبسه إياه، استعارة واضحة للنخل الذي لبس ثوباً أَبيضَ من القطن، ولم يترك حالة الحزن والتشاؤم تفارقه حين أخذ من (جناح العقاب)، الذي رافقه طوال رحلته، حتى ركب السفينة، وفي أثناء ركوبه فيها تخيل صورة سوداوية ممزوجة بأهوال الموقف وكآبة المنظر وبغيوم السماء المطبقة، بل إنه جعلنا نحس بنفسيته وحالته كحال السفينة التي تتلاعب بها الأمواج ارتفاعاً وهبوطاً بقوة أمواج البحر التي كانت كالجبال العالية، في نظر شاعرنا.

(****) المنكب: مرسى صيفي بالأندلس، له نهر يريق في البحر. ومن المنكب إلى غرناطة أربعون ميلاً. ينظر: الروض المعطار: 548 – 549.
(1) الذخيرة: 1/ 1: 349.

ولقد مثل شاعرٌ آخر حالة فقدان الأَمل والشعور باليأَس ومزج الأَلوان ليخرج لنا حالة قلقه وحزنه العميقين، قال ابن خلصة[1] (ت470هـ): **(من الكامل)**

مالي أَرى الآمال بيضاً وضَّحاً ... ووجوهُ آمالي حوالك جون
والعدلُ خيَّمَ منك إلاَّ أنَّه ... جدّي العثُور وحظّي المغبون[2]

لم يزل الشاعر المكفوف الأَندلسي يحس بفقدان الثقة بسببٍ من عاهته التي سلبته قواه تاركةً له اليأس والأَسى. وقد مثل ذلك في استعماله للألوان، ودلالتها التي أشرنا إليها من قبل إذ إن الأَبيض يمثل الفرح والنقاء والأمل...إلخ. والأسود يمثل الموت والعدمية والحزن...إلخ. فلم يخرج ابن خلصة عن هذه المعاني والدلالة في مزج الأَلوان ممجداً نفسيته ومعاناته عندما أَشار إلى ممدوحه، وكيف صور حالة الممدوح وقوته وتمكنه حتّى دلت على الآمال البيض، وكيف صور حرمانه وضعفه في هذين البيتين؛ لأَنَّه رأى آماله السود تحجب عنه آمال ممدوحه وعدم الجدوى من كل شيء دال على السعادة التي سمعها عن الممدوح والعدل الذي ينشره حين قال (جدي العثور) وكأن شيئاً قد ضاع منه، وكيف يمكنه العثور عليه وهو أَعمى لا يرى شيئاً فلم يجد إنصافا في قضيته الخاسرة ؛ لأَنَّه مغبون دائماً، لا يمتلك بصراً يدافع به عن نفسه أو يمكنه من ربح قضيته.

---

(1) أَبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن بن أحمد بن فتح بن قاسم بن سليمان بن سويد بن خلصه الشذوني الداني الضرير، أحد علماء الكلام، له حظ من النثر والنظم، ولكنه بالأئمة والعلماء، أشبه منه بالكتَّاب والشعراء، من أهل بلنسية ثم نزل دانية ثم انتقل إلى المريّة، وفيها توفي سنة 470هـ. تنظر ترجمته: جذوة المقتبس: 61 ؛ الذخيرة: 5/3: 239 ؛ تحفة القادم :لأبي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي ،(658هـ): أعاد بناءه وعلق عليه : الدكتور إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي _ بيروت ، ط1 ،1986م : 7 ؛ بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة : للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت911هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي _ القاهرة، ط2: 179م: 100/1.

(2) الذخيرة: 3/ 5/ 243 ؛ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب : للشيخ أَحمد بن المقري التلمساني ، (ت1041هـ) ، تحقيق : الدكتور إحسان عباس ، دار صادر _ بيروت ، ط5 ، 2008 م :4/ 156. للمزيد من شواهد اللونين الأَبيض والأَسود عند ابن خلصة. ينظر: جذوة المقتبس: 61 ؛ الخريدة : قسم شعراء المغرب والأَندلس: 93.

وتستمر دلالة اللونين الأبيض والأسود على الفرح والحزن عند شعراء الأَندلس المكفوفين رابطين الصلة بين هذين اللونين وبين نفسيتهم في أشعارهم لعلهم يجدون بصيص نور في عالمهم المظلم.

وأَرى أنَّ الحصري القيرواني(ت488هـ) قد أَفرط في استعمال هذين اللونين وزجهما في أَغلب الصور اللونية لديه. فقد قال في بيت من مخمسة: **(من الطويل)**

ضللنا فلما لاح منك وميضُ ضمنتَ لنا أَنّ الحنادِس[*] بيضُ
ضياءٌ جناح الليل منه مهيض[**] ضحىً في دجىً لو عيد فيه مريضُ

كأجفان من أَهوى ولكنه سال[1]

رسم لنا الحصري ثنائيات كثيرة نابعة عن مخيلته العظيمة ليضعنا أَمام منظر جميل ناقلاً معاناته وأَلمه من حبه، فأَخذ من الليل وظلمته وسوداويته قبل أَنْ يرى من أَحبها، فتغير هذا الظلام وتحول إلى نور ووميض يأَخذهُ إلى الأَمل والسعادة، حين شعر بأَنَّ الليالي السُود أَصبحت بيضاً، وجعلنا نتخيل لو أَنَّ الليل والنهار يمران بتجربته لمرضا، من شدة جمال حبيبته وبهاء طلعتها، ولكن يأَتي في نهاية أَبياته ويثبت ما ثبت عليه من قبل في صدود المرأة عنه، وأَزمة الحبِّ لديه وشعوره بالنقص تجاه المجتمع الذي يحيط به، حين قال: (كأجفان من أَهوى ولكنه سالِ). وله أيضاً: **(من الطويل)**

(*) الحندس: الليل الشديد الظلمة. الصحاح: 916/3 ، مادة (حندس).
(**) مهيض: مريض من الم الحب أو غيره. جمهرة اللغة : لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت321هـ)، تحقيق : رمزي منير بعلبكي ، دار العلم للملايين _ بيروت، ط1 ، 1987م : 1078/2 ، باب الطاء في المعتل. (مادة :ضهواي)
(1) أَبو الحسن الحصري القيرواني: 109.

سـئمتُ حيـاتي والمقـام بطنجـةٍ(*) كـأنَّ بـلادَ اللهِ غيـر عِـرَاضِ
سـيورقُ عـودي إن سـكنتُ بريَّـةٍ(**) ويسـودُّ مـن فـوْدَيَّ كـلُّ بَيـاضِ
لـدى قَمَرَيْهـا إنَّ فـي غرَّتيهمـا هدايـة عُميـانٍ وبُـرْءَ مِـراضِ[1]

يستمر الحصري في استعمال هذين اللونين ودلالتهما في شعره ويخلطهما بمقامه بطنجة – التي سأم منها ومن إقامته فيها – ليكون بذلك يأسه وألمه إن بقيَ فيها، وأمله وسعادتهِ إن خرج منها، بل إنّه يخبرنا بأن البلاد قد ضاقت عليه؛ ولكنه بعد ذلك يأتي بالأمل الذي انتظره طويلاً، وكأنَّه سجينٌ جاءه الفرج حين قال: (سيورق عودي إن سكنت بريةٍ) جعل حالة انتقاله وتحوله من طنجة كأنه منح الحياة من جديد بعد إن كاد يصل إلى الهلاك، بل أصر على ذلك ونقل حالته بعد تحوله حين قال: (ويسود من فوَدَيَّ كلُّ بياض) جعل اللون الأسود دلالة على السعادة بعودة لون شعره إليه، واللون الأبيض حالة الضعف؛ لأن الشيب مطية الموت كما يقال. ومن دلالة اللون الأسود في شعر الحصري، قوله:

(من المتقارب)

لبسـتُ البيـاضَ ولـولا الخـلافُ لسـوَّدْتُ ثـوبيَ كالرَّاهِـبِ[2]

وله في الشيب، قوله: **(من الوافر)**

إذا كـان البيـاضُ لبـاسَ حُـزْنٍ بأَنـدلُسٍ فـذاكَ مـن الصّـوابِ
ألـم تَرَنـي لبسـتُ بيـاضَ شـيْبي لأَنَّـي قـد حزنـتُ علـى الشـبابِ[1]

(*) طنجة : مدينة بالمغرب قديمة على ساحل البحر، فيها آثار كثيرة للأول وقصور واقباء، بينها وبين سبتة ثلاثون ميلاً في البر. ينظر: الروض المعطار: 395.
(**) بريّة : مدينة متصلة بحوز سالم بالأندلس ، وهي شرقي قرطبة ، وهي مدينة كبيرة ، كثيرة الخيرات. معجم البلدان :366/3
(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 123.
(2) م. ن: 127.

لقد صوَّر الشعراء المكفوفون بالألوان صميم حياتهم الذاتية والموضوعية، فكشفوا عن أحاسيسهم بتحولاتها، كما في حديثهم عن الشيب، فالحصري يذكر الشيب كناية عن حزنه لذهاب شبابه في البيتين السابقين، وجعل البياض أو اللون الأبيض دالاً على الحزن، كما استعمله الأندلسيون شعاراً لهم في أحزانهم وهي عادة ما تزال نراها حتى اليوم في المغرب العربي[2].

وقد أثبت الحصري حجة لباس اللون الأبيض في المآتم وغيرها من الأحزان حين قال: **(من الوافر)**

أَلا يا أهل أندلسٍ فطنتُمْ ... بلطفِكمُ إلى شيء عجيبِ
لبستم في مآتِمِكُمْ بياضاً ... وجئتم منه في زيٍّ غريبِ
صدَقتُم، فالبياضُ لباس حزنٍ ... ولا حزنٌ أشدَّ من المشيبِ[3]

إنَّ حزن الحصري على الشباب واضح في أبياته يدل على ذلك اللون الأبيض الذي لوَّن شعره ناقلاً له الأحزان الخفية التي تتسرب إلى نفسه بالعجز والضعف؛ لأنَّ الشيب نذيرٌ بالموت الذي طالما توجسوا خوفاً وقلقاً منه. وللحصري حديث مع المرأة في أبيات زاوَج بها ما بين اللونين الأبيض والأسود، ما بين بياض يدها وبين بياض شيبه، إذ يقول:

(من الكامل)

خَضَبتْ يديْها لون فاحِمِها فما ... نقص البياضُ ملاحةً بل زادا
ما بال شيبي تنكرينَ خِضابَه ... وأراك صابغة البياض سوادا

(1) م. ن: 131.
(2) ينظر: الألوان والناس: الدكتور عمر الدقاق ، مجلة العربي – الكويت، 2 – 3، 1984م: 158.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 131.

قالــت: نجيعُــكَ فــي يــديَّ وإنَّمــا بدّلتُـــه أســـفاً عليـــك حِـــدادا[1]

إنَّ صياغة الأَبيات وتداعي اللون فيها يوحي بأن المكفوف يصور الألوان وكأنه يراها بعينه ففي هذه المجادلة يتحدث الشاعر عن الخضاب وبياض يد المعشوقة، وبياض شعره، ولم تكن هذه الألوان إلا حزناً عميقاً يتغلغل في خلجات نفس الشاعر المكفوف، فهو يواجه متاعب كثيرة منها: قلقه وخوفه، وقلة حيلته، وقساوة المرأة وصدها، وسخرية المجتمع المحيط به، وواقعه المظلم. هذه الأَمور كلّها أَدت إلى زيادة شكوى الشاعر المكفوف ومعاناته مما أعطته صبغة خاصة لوّن المكفوف بها أبياته ومن غير شعور سابق.

أَمَّا الأَعمى التطيلي(ت525هـ) فله شأَن آخر مع اللونين الأَبيض والأَسود، وكيفية مزاوجته بينهما في أَشعاره، قال: **(من البسيط)**

شابت من النقع فارتاب الشباب بها فَغُيِّرَتْ من دمِ الأبطالِ بالشَّقَرِ
والشَّيبُ مما أظنُّ الدهرَ صحَّفَهُ معنىً من النّقصِ عَمّاهُ عن البشر (*)
لو يعلمُ الأفْقُ أنَّ الشّيب منقصةٌ لم تَسْرِ أنجمه فيه ولم تَسِرِ
وليس للمرءِ بعد الشيبِ مُقتَبَلٌ نهايةُ الروضِ أن يعتمَّ بالزّهرِ
أما ترى العِرْمِسَ الوجناء كيف شَكَت(**) طولَ السَّفار فلم تَعْجِرْ ولم تَخُرِ
تسري ولو أنَّ جون الليلِ معركةٌ(***) من الرّدى كاشرًا فيها عن الظُّفر

(1) أَبو الحسن الحصري القيرواني: 133. وللمزيد من شواهد اللونين الأبيض والأسود عند الحصري. ينظر: أَبو الحسن الحصري القيرواني: (116، 117، 125، 127، 129، 135، 146، 219، 223، 226، 312، 327، 365، 378، 388، 394، 404، 406، 412، 413، 419، 428، 478، 484).

(*) كان الشيب شيناً فصحفه الدهر ليعمى معناه عن البشر.

(**) العرمس: الناقة الشديدة، (الصحاح: عرمس)، الوجناء: الضخمة أو السريعة (الصحاح: وجن).

(***) جون: الأسود. الصحاح: جون

(****) توجي: تشكو الوجى لكثرة السير والتعبع، أي التعب (الصحاح: وجى).

باتتْ تَوَجَّى(****)، وقد لانت مواطئها كأنَّها إنَّما تخطو على الإبَرِ[1]

يأتي التطيلي بالموضوعات بصورة تبهر القارئ لما ينماز به من قوة التعبير وسبك الكلام ودقة المعنى، لذا أخذ من المديح صوراً كثيرة صاغ منها الألوان وربطها – دون أن يشعر – بنفسيته الحزينة بأسلوب متين قائم على جمال اللفظ وقوة المعنى، من دون أن تلحظ تكلفاً في أبياته.

قيلت هذه المقطوعة في أحد ممدوحيه، وهي تصف ثلاثة أشياء، أوّلها: المعركة، وثانيها: الشيب، وآخرها: وصف الرحلة. مازجاً بفرشاته بين الألوان والعاهة، وان كاد يخفيها إذ انَّه وصف هذه الأشياء الثلاثة وكأنه مبصرٌ ثاقب النظر، مما يجعلك واقفاً بين الفرسان في المعركة.

إنَّ وضوح الألوان ودقتها نابع من حواسه الأخرى، ومخيلته الواسعة التي حاول أنْ ينقلها لنا وقد نجح في ذلك، فالألوان ممزوجة مع بعضها مزجاً ساحراً ينبيك عن ثقافة التطيلي وكأنَّه رسام مبصر، حين أخذ من اللون الأسود (الشعر) الذي لونه الغبار وجعله كالشيب، وخلط لون الغبار بدم الفرسان الأبطال فظهر منه اللون الأشقر، ويستمر بوصف الألوان إذ أخذ من الشيب الحقيقي صورة دالة على أنّ الشيب عيبٌ وخزيٌ ؛ لأنَّه يدل على العجز والضعف واقتراب الأجل، بل إنَّه كاد يبالغ حد الغلو حين قال:

(من البسيط)

لو يعلمُ الأفقُ أنَّ الشيبَ منقصةٌ لم تَسرِ أنجمه فيه ولم تَسرِ[2]

وهذه المبالغة لم تأتِ من فراغ، بل جاءت من نفسه المأسورة المقيدة بعاهته، جامعةً عليه الأحزان من كلِّ جانب، إذ نرى حال الاستسلام واضحة في بيته:

(من البسيط)

وليس للمرءِ بعدَ الشيبِ مقتبلٌ نهايةُ الروض أنْ يعتم بالزهرِ[3]

(1) ديوان الأعمى التطيلي : 51.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 50.
(3) م. ن: 50.

ولكن هذا الاستسلام لم يدم طويلاً، بمكابرة التطيلي وعلو همته على الرغم من عاهته وضعفه. وهو يقيم تشبيهاً بينه وبين ناقته مقارناً حالَهُ بحالِ الناقة التي سوف تنتصر في الرحلة. وإن شكت الناقة فإنّها مستمرة بالسير غير مبالية بالعجز والضعف اللذين يخيمان عليها.

لقد كانت المعركة قاسية وشديدة على الشاعر، والسوداوية التي رسمها تخيم عليه لتزيد الظلمة ظلمات، وكأَنَّه الموت الذي كشر انيابه ليفترسهُ، حتى أوصله إلى الانكسار والاستسلام مرة أَخرى، حين أخذت الناقة تشكو من الوجع والألم الذي يصيب رجليها وكأنها تمشي على الأُبر.

إنَّها حالٌ قلقة يعيش فيها الشاعر، جراء العاهة والضعف والشيب، تلك الحالات الثلاث جعلته يتخيل أَنَّه في معركة كبيرة لا يعرف من معه ومن عليه، وهل هو منتصر أو مهزوم؟.

لقد أَثبت وجوده بين المبصرين في هذا الوصف والتصوير الذي جاء عقب معاناته عاهته وذهاب شبابه، لذا لمسنا فيها الصورة المرئية التي تمثلت في المعركة والدماء والشيب، والغبار وغيره. وقال يصف حماماً:

(من مخلّع البسيط)

وابيضَّ من تحته رخامٌ كالثلج حين ابتدا يذوبُ[1]

فالبيت أعطى صورة بصرية لونية لما نشاهده في الحمام، فالتطيلي مبدع مجيد في حسن سبك هذا الوصف ودقته،[2] (فهذه الصورة المرئية تشير إلى ما يعتري الثلج من تصدّع وتفكّك في جزئياته وظهور ما يشبه الخطوط على سطحه، تلك

(1)ديوان الأعمى التطيلي: 246. للمزيد من شواهد اللونين الأَبيض والأَسود. ينظر: ديوانه: (20، 24، 28، 49، 50، 55، 201، 235).

(2) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية): الدكتور محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة ، ط1، 2005م: 189.

الخطوط التي يتوافر وجودها عادة في الرخام، من هنا لا نعتقد صدورها إلاَّ عن مبصر وناظر مدققين)[1].

فاللون الأَبيض جاء هنا للنظافة في هذا المكان، مشبهاً إياه بالثلج حين أَبتدأ يذوب، أي: أسالته على الأرضية الجميلة، وهو يحاول أن يجمع بين الرخام والثلج لتداعي اللون الأبيض فيهما، مضيفاً إلى اللون صورة حركية، وهي صورة الثلج الآخذ بالذوبان[2].

أمَّا التطيلي الأَصغر (من شعراء المأئة السادسة) فله في وصف السيف:

(من الطويل)

وأَبيض يحكي الموت فعلاً ودقةً ... فلولا شعاعُ الصَّقْلِ لم يبدُ عن نصلِ
يذيبُ بماءِ الصقلِ كل مُفاضةٍ ... فما تقع الغربانُ إلاَّ على مُهْلِ[*]
وقد عجمت دودُ النوائبِ نصلَهُ ... فعضَّتْ وما أبْدَت سوى أثرِ النملِ[3]

تطلق العرب لفظة (البيض) على السيوف، فأخذ التطيلي الأصغر هذا اللفظ لتلوين هذه المقطوعة بلونين بارزين الأبيض والأسود فمثل الأَبيض السيف وجدته وقوته ومحاكاته للموت، وجماله ورونقه، وصقله الجميل، فهو أبيض لا تجد له عيباً، فهو يُذيب كلَّ درع، فالغربان لكثرة قتلى هذا السيف لا تنزل إلا على مهل غير مسرعة. إن هذا السيف أَسْكَتَ دُوْدَ النوائب(كنايةً عن دفعه المصائب والشدائد)؛ لذلك إنَّ هذه النوائب لم تترك فيه أثراً(كناية عن عدم هزيمته)إلاَّ أثراً يسيراً يشبه أثر النمل(كناية عن ضعف هذا الأثر).

صورة تكاد لا تُصدَّق أَن قائلها أَعمى لا يرى أي شيء سوى ظلمته المعتمة، وبصيص من نور خيالاته القلقة.

---

(1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأَندلس: الدكتور محمد مجيد سعيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، 1980م: 359.
(2) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأَندلس: 359.
(*) مُهل: النحاس المذاب. الصحاح: مهل.
(3) تحفة القادم: 41.

وأَمَّا الشاعر المكفوف محمّد بن محمّد النُّمري القرطبي[1] (ت736هـ)، فهو يتحدث مع زوجه في رسالة أرسلها إليها وهو نازح عنها ببعض البلاد. فقال: **(من الطويل)**

ومن أَطلُع البدر التَّمام جبينُها يُرى تحت ليلٍ من دُجى الشَّعرِ مسودِّ
وثغر أقاحٍ زانه سِمط لؤلؤ يُجَبُّ به المرجان في أحكم النَّضد[2]

وكثيراً ما يشبه الشعراء وجه المحبوبة بالبدر، وشعرها بالليل، والأسنان باللؤلؤ؛ ولكن أَن يكون التشبيه من شاعر مكفوف فهنا يكثر السؤال، إذ أخذ من نور البدر الجميل في تمامه ليصوره ويشبهه بجبين زوجه، وجعل الصورة أجمل واللون أوضح عندما وضع هذا الجبين الساطع تحت شعر أسود فاحم راسماً بذلك إبداعاً خلقياً في وجهها وشعرها، بل إنَّه زاد في ذلك حين استخدم اللؤلؤ والمرجان ليتمكن من تخيل أَسنانها بهذه الروعة وهذه النصاعةِ.

ولم يكن النُّمري وحدهُ من يتحدث عن هذه الصفات للمرأة فابن جابر(ت780هـ) تناول هذه الأوصاف أيضاً، وهو من الشعراء المكفوفين الذين أكثروا من استعمال اللونين الأَبيض والأَسود وأدخلهما في كل صورة لونية رسمها في أشعاره، في مختلف الأغراض والأوصاف، وقد كان للمرأة الحظ الأوفر في هذين اللونين، يقول:

(من الطويل)

منَ الفاتنات التي لم يُبقِ حسنُها هلالَ دُجىً لم يحكِهِ ولا خِشفا
مُهفهفَةٌ بيضاءُ سودٌ فروعُها مورَّدة الخدَّين لا تعرفُ الخُلفا[1]

(1) محمد بن محمد النُّمري الضرير من أهل غرناطة، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بنسبه كان حافظاً للقرآن، طيب النغمة به، طِرفاً في ذلك، واعظاً بليغاً، أستاذاً يقوم على العربية قيام تحقيق، ويستحضر الشواهد من كتاب الله وخطب العرب وأشعارها. توفي بغرناطة في التاسع عشر من شعبان عام 736هـ من الهجرة. تنظر ترجمته: الإحاطة في أخبار غرناطة : 3 /19-21 ؛ بغية الوعاة: 238/1.

(2) الإحاطة: 3/ 20.

لقد فتنت المرأة ابن جابر ببياضها، والبياض يراد به جمال الوجه والبدن، ولكون البياض من أكثر الألوان مجيئاً مع وصف المرأة والتغزل بها، فقد اعتاد العرب إضفاء هذه الصفة المثالية على المرأة، لشدة تأثير هذا اللون في قلب الرجل، ولم يكتفِ ابن جابر بالبياض، بل؛ زاد جمالها ورونقها حين بيّن فروعها السود التي تسحر من رآها، ومزج بين البياض والحمرة ليعطينا لوناً ورودياً لخديها المتوردين المتوهجين، ولم يكن استخدام الشاعر المكفوف لهذه الألوان بهذا الشكل إلاَّ حالة انفعالية متأججة داخل نفسيته، وهو ينقل لنا من هذه النفسية المنفعلة ألواناً متناسقة رسمها لنا بفرشاته على لوحاته المختلفة.

يقـــول: **(مـــن البسيط)**

جارت عليّ العيونُ السودُ واعجبا ... جارتْ ولستُ بذاكَ الجَوْرِ بالحرجِ
جَمْرُ الهوى في سواد القلب مُشتِعلٌ ... هذا على أَنَّني للدمع في لجج*
جرَّبت من جورِ هذا الظبي ما سئمت ... نفسي له وعلى الإنصاف لم يَعُجِ**[2]

يستمر ابن جابر في وصف المرأة واستعمال الألوان في أوصافها، فقد جارت عليه العيون السود، ولم يبالِ من هذا الجور والظلم، ولم يكن منه في حرج؛ بل انه مسرور من مكابدته معها في حبه لها، ثم يعود ليذكر اللون الأسود مرةً أخرى، ولم يكن للشَّعر أو للعين، بل للقلب الحزين المكسور، المتوشح بالسواد الأَزلي الذي أَرتبط بسواد وظلمة بصره، ولم يكن قلبه حزيناً وحسب؛ وإنما فيه الجمر من فرط حبه

---

(1) ديوان المقصد الصالح : 39.
(*) لجج: أَمواج. (الصحاح: لجج)
(**) يعج: عاج، مر وأقام. (لسان العرب: عجج).
(2) ديوان المقصد الصالح : 87. وللمزيد من شواهد اللونين الأَبيض والأَسود لابن جابر. ينظر: ديوان المقصد الصالح: (38، 40، 42، 46، 47، 48، 70، 100، 139، 141، 145، 154، 156، 164، 177، 266، 332، 337) ؛ والحلة السيرافي مدح خير الورى : (86، 87، 101) ؛ وشعر ابن جابر الأندلسي محمد بن أحمد بن علي الضرير (ت780هـ) ، صنعه : الدكتور أحمد فوزي الهيب ، دار سعد الدين _ دمشق ، ط1 ،2007م : 28.

وتعلّقه بمن أَحبَّ، بل إنَّ حالته أَغرب من ذلك، حين نقل لنا دموعه الكثيرة كالموج على خديه، وعلى الرغم من هذه المكابدة والمعاناة من المكفوف، إلاَّ أن المرأة لم تنصفه ولو مرّة واحدة.

نستشف من هذه المقطوعة رغبة ابن جابر الجامحة في تعلقه بالمرأة بأي شكل من الأشكال، وقد كان اللون حاضراً في هذه الأشكال كلها، ورسم العلاقات، وبيّن مواطن الجمال، وأباح عن نفسية الشاعر المكفوف الذي كثيراً ما يتعلق بالمرأة وصدها عنه، وشكوى الفراق، وألم البعاد... وما إلى ذلك.

ويأتي اللون الأَحمر بعد اللونين الأَبيض والأَسود عند الشعراء المكفوفين في الأَندلس كثرة واستخداماً. ومن المعروف أن هذا اللون من أَكثر الألوان جاذبية، لما له من جمال أَخاذ وهو (اللون الأكثر دفئاً وحيوية وهياماً)[1]، بل هو من أكثر الألوان دلالةً، وأَكثرها تضارباً، فيمكن أن يكون لون بهجة وحزن، ولون ثقة بالنفس، وتردد وشك، ويمكن أَنْ يمثل العنف والمرح، وما إلى ذلك من دلالاته الجزئية المتداخلة والمتباينة في آن واحد[2].

ولعلّ السبب في ذلك عائد إلى ارتباط اللون الأحمر بأمور مختلفة، ومفاهيم متنوعة، فهو لون الدم، والنار، والذهب، والطيب، والأحجار الكريمة، ولون بعض الزهور، وهو اللون الذي يعلو وجنتي الإنسان عند الخوف أو الخجل، وهو اللون الذي يصبغ به بياض العين عند الغضب أو الحزن، وهو لون السماء عندما تودع الشمس للمغيب، ولونها عند الجدب والمحل[3].

وقد زجّ الشعراء المكفوفون في الأَندلس اللون الأحمر في وصف طبيعتهم الفاتنة المتمثلة في أَزهارها وثمارها وأَشجارها، ومياهها، إذ إن (وصف الطبيعة كان

(1) اللون والضوء بحث جمالي علمي: فارس متري ظاهر، دار القلم – بيروت، ط1، 1979م : 53.
(2) ينظر: اللغة واللون : 211 – 214 ؛ اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية) : 55 وما بعدها ؛ شعر العميان : 299 – 309 ؛ التكوين في الفنون التشكيلية: عبد الفتاح رياض، دار النهضة – =القاهرة، ط2، 1983: 260 – 261 ؛ الصورة الشعرية والرمز اللوني: يوسف حسن نوفل، دار المعارف – مصر، 1995م: 21 – 22.
(3) اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي شعر المعلقات نموذجاً: أَمل محمود عبد القادر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين، 2003م: 16.

أمراً واقعاً إذ كان على هذه الطبيعة التي أَحسن الله صنعها أن تكون ذات أهمية كبيرة على مخيلة الأَندلسي وفنّه، ولو لم يكونوا مسبوقين في هذا الفن لكانوا دونما شكّ ابتكروه)[1].

ومن بين أولئك الشعراء المكفوفين ابن هذيل إذ إنَّه فُتِنَ بطبيعة الأَندلس وأسهم مع المبصرين في وصفها. يقول في خوخة: **(من السريع)**

فـي نِصْـفِهَا مـن خَجْلِهَـا حُمْـرَةٌ ... وَبَيْنَهـا طُـرْقٌ لطـافٌ دقـاقْ(*)
كأنَّهـا فـي بعضـها عاشـقٌ ... زاحمَهـا للَّـثمِ أو لِلْعِنَـاقِْ[2]

لقد وصف ابن هذيل هذه الخوخة بعين ثاقبة، وإحساس مرهف، وبمخيلةٍ تنم عن تمكنه من هذا الغرض والإبداع فيه، إذ استعار من خد المرأة الحييَّة حمرته، وفيها خطوط صغيرة دقيقة لا يراها إلاَّ من تأمل قشر الخوخة بدقة نظره فهو وصف عظيم، بل إنَّه جعل هذه المرأة الحبيبة وكأنَّ محبوبها يُريد لثمها أو عناقها، فيزداد الخد حمرةً، كلما زاد خجلها وحياؤها، فأخذ من هذه الصورة ليُوْدعها الخوخة التي كأنما رآها وعرف لونها ودلالته.

وله في العنب: **(من الخفيف)**

وَبَسَـلٍّ فيـه مـن العِنَـب الغَضْـ ... ـضِ شـبيهُ العُنَّـاب فـي الاحمـرارِ
رقَّ منـه أديمُـهُ فهـو كاليـا ... قـوت يُسـتَام بـين أيـدي التجـارِ(**)
وغذتـه الأيّـام فهـو أنابيـ ... ـبٌ طـوالٌ علـى جفـانٍ قِصـارِ(***) [3]

(1) اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: أَحمد مقبل محمد المنصوري، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء، 2004م: 129.
(*) الطرْق: جمع طريق سكنت للضرورة. ومن معانيها الخيوط (الصحاح: طرق).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 105.
(**) الأديم: الجلد، وهنا القشرة. (الصحاح: أدم).
(***) الجفان: جمع جفن، وهو قضيب العنب، ويعني هنا أَصله. (الصحاح: جفن).
(3) شعر يحيى بن هذيل: 92.

صوَّر لنا ابن هذيل العنب واصفاً هشاشته، ولونه الأَحمر الذي يشبه العنّاب في الاحمرار، أمَّا شكله فهو كالياقوت في اللون وفي الجسم، فضلاً عن قيمته التجارية ؛ لما ينماز به العنب في صناعة الخمر (النبيذ)، ناقلاً لنا أوصاف أغصانه الطويلة وكأنها أنابيب ماء.

ولم يكن وصفه هذا محض صدفة، وإنّما أَراد التميز حتى على الشعراء المبصرين في رسم مثل هذه الصورة، وتميز أَلوانها، وما وضعت له من دلالات ومؤثرات.

أَمَّا الحصري فله شأن آخر مع اللون الأحمر، فلم يجعله إلاَّ رمزاً للعواطف الثائرة، التي توحي بالموت والتفجع والأَسى الذي يكابده الشاعر، فهو شهد نكبة مدينته القيروان كما أَسلفت، ومفارقة زوجه الحياة، مع أبنائه الأربعة، وهذه فاجعة كبيرة ما بعدها فاجعة. ولقد وجدتهُ أَحبَّ (عبد الغني) ابنه حبّاً عظيماً، الذي توفي أثر نزف في أنفه، ربما لطمه أحدُ إخوانه كما تنقل لنا الأخبار في ديوانه،لذا أخذ من دلالة اللون الأحمر ليزاوج بينه وبين حزنه بدموعه التي شابها لون الدم ليمثل حالة فقدانه لبصره وأَحبابه معاً، يقول:

(من مخلَّع البسيط)

جرت دموعي عليك حُمراً ... إنّ لها من دمي مِزاجَا
جراح قلبي عليك تَدْمَى ... لم يدر آسٍ لها عِلاجَا[1]

والشاعر هنا يجعل من دموعه حمراء ؛ لأنها قد خالطها الدم المنبثق من عينيه فضلاً عن دماء قلبه التي تنزف باستمرار ومن المعلوم أن (اللون الأحمر في العيون مصدر إزعاج ومرض، وأرق وقلق، مثير للخوف)[2] وقد لمسنا هذا عند الحصري من خلال قصيدته، وهو يشير باستمرار إلى سيلان الدم من قلبه، وكربته التي لا تنقضي ولا تنفرج.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 461.
(2) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: احمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2008م: 42.

نفسية منكسرة، وظلام دائم خلّفه له موت ابنه، فضلاً عن فقد الأحباب والمكان والنظر، وقد مزج السواد الناتج من ظلمة عينه بدم البكاء الأَحمر على ابنه، ليتكون اللون الأحمر القاني لشدّة السواد فيه، في قوله: **(من الطويل).**

فسودٌ من التكحيل حُمرٌ من البُكا عليك ومُلسٌ من نعيم الصِّبا حُرشُ*
شُغِلنَ عن الحمّامِ والطِّيب والحُليُ فما مُيِّزتْ منهنَّ عفرُالفَلا الحُمْشُ(**)(1)

أَمَّا الأعمى التطيلي فإنه يوظف اللون الأحمر ليعبر به عن مشاعره وتجاربه وانفعالاته في الحياة، ومن تلك الصور: **(من الطويل)**

وما احمرَّ إلاَّ من صيالك مَعْرَكٌ ولا اخضرَّ إلاَّ من نَداك جنابُ(2)

لقد جمع التطيلي بين الأَحمر والأَخضر، إذ إنَّك تجد في هذا الجمع تناسباً بين اللون والدلالات التي أَراد الشاعر مزجها في بيته، فالاحمرار في الصورة يناسب المعركة. والأخضر يناسب كرم الممدوح، فاللون الأحمر دائماً ما يستخدم في المعارك ويثبت صفات الممدوح عند الشاعر، واللون الأخضر كثيراً ما يناسب النعمة والكرم والطبيعة والخصب والنماء، ليرسم بهذين اللونين صورة متباينة متناقضة بين الشر والخير، أو التعب والراحة، أو الحرب والسلم. لتلائم المناسبة التي قيلت فيها القصيدة.

(*) حرش: خشنة. (الصحاح: حرش).
(**) العفر: التراب (الصحاح: عفر)، الحمش: دقاق السوق أَو الأرجل. (الصحاح: حمش).
(1) أبو الحسن الحصري القيرواني : 428. وللمزيد من شواهد اللون الأحمر في شعر الحصري. ينظر : أبو الحسن الحصري القيرواني : (125 ،127 ،226 ،327 ،379 ،419 ،480).
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 12.

لقد جعل التطيلي كغيره من الشعراء اللون الأحمر رمزاً للموت والفناء والمنية، في قوله:

(من الوافر)

تخطى نحوه حُمْرُ المنايا يدبُّ إليه في سُود الحروبِ[1]

وله في المعنى نفسه: **(من الوافر)**

نفت بنيانها حُمرُ المنايا وولتْ وهي تَخْنَى أو تخون[2]

وله أيضاً: **(من الطويل)**

تباهي به حُمْرُ المنايا وسودها ويُزهي فخاراً جفنُهُ وحمائله[3]

إن استحضار اللون الأحمر عند التطيلي له ما يسوغه على مستوى الوعي واللاوعي إذ يسيطر على الشاعر هاجس هذا اللون، لذلك ربطه بالموت والمنية، التي تصيب جميع الخلق عند مجيئه، بصورة بطيئة وهادئة وصامتة وكأنَّه يدب إلى المجني دبيباً، حاملاً حرابه السوداء لتنهي عمر الإنسان.

ولقد مثّل اللون الأحمر في الأبيات جميعاً دلالة الموت والنهاية الحتمية لدى التطيلي لارتباطه بلون الدم والفناء وغيره، وله في هذا اللون، أيضاً:

(من الطويل)

رأى أَدمعي حمراً وشيبي ناصعاً وفرط نحولي واصفراراً على خدِّي[4]

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 20.
(2) م. ن: 205.
(3) م. ن: 235.
(4) م. ن: 34.

صوّر الأعمى التطيلي بهذه الألوان صميم حياته فكشف عن أحاسيسه بتحولات في استخدام دلالات الألوان كما في حديثه عن دموعه الحمراء وشيبه الأبيض وفرط نحوله واصفرار خدَّيه، وبيان المتغيرات الجسدية والنفسية وانفعالاته الداخلية التي رمز لها بالألوان ودلالتها في هذا البيت إنّما مثلت ضعفه اللازم لعاهته، في مراحل حياته المختلفة.

أَمَّا ابن جابر فقد أولع بخدِّ المرأة وحمرته، فشّكل الخد لديه حضوراً فاعلاً في صورة المرأة، وتلوينها بالألوان النابعة من مخيلته، واصفاً حالته الشعورية تجاه المرأة، وينماز لون الخد بقيمته الدلالية المرتبطة بالجسد ارتباطاً حياً[1].

فمثل ذلك بقوله: **(من البسيط)**

رَاحَ السُّرورُ على قلبي غداةَ رأى ... بياض وجنتِه مع حُمرةِ الخَفر[2]

ولقوله: **(من الكامل)**

قسماً بحمرةِ ذلكَ الخدِّ التي ... لِلخال فيها شُكلةٌ سوداءُ[3]

ولقوله: **(من الكامل)**

يا خدَّه الورديَّ ما كذَبوا ... لكَ ظلُّ ورد الروض منتميا[4]

ولقوله: **(من السريع)**

حُمْرةُ خدَّيه وألحاظُه ... وحُسنُ ما تحتَ وفوَق الوشاحِ[5]

وقوله: **(من المتقارب)**

وما تعَبُ الناسِ في الدِّهر إلاَّ ... بَحُمر الخدودِ وسُود الحَدَقْ

(1) ينظر: توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة تحليلية: 79.
(2) ديوان المقصد الصالح: 88.
(3) م. ن: 154.
(4) م. ن: 172.
(5) م. ن: 264.

وما عرفَ الوجد من بات خلواً ولا التذَّ بالعيشِ من قد عَشِقْ[1]

(1) ديوان المقصد الصالح : 337.

وقوله: **(من الخفيف)**

فـــوق خدَّيـــه للعِـــذارِ طريـــقٌ قـــد بـــدا تحتـــه بيـــاض وحُمْـــرَهْ
قيـــل مـــاذا فقلـــتُ : أشـــكال حُســـنٍ تقتضـــي أَن أَبيـــع قلبـــي بنظـــرهْ[1]

ففي البيت الأول تملكه الفرح والغبطة، عندما استعار لقلبه رؤية الخد الأبيض المشبع بالحمرة. ومن المؤكد أن هذين اللونين مِمَّا جلب السرور والنشوة لهذا الشاعر المكفوف.

وفي البيت الثاني جعل الخد شيئاً مقدساً عندما أَقسم به، لُيبدي تعلقه بحمرة خدها وشامتها السوداء، على سبيل المجاز اللغوي والدلالي ليس إلاَّ.

وفي البيت الثالث جعل خد الحبيبة مصدراً للون الورد، ويبدو أنّه سمع عنه وبعد ذلك رآه ببصيرته، فوصفه كما رآه.

وفي البيت الرابع يدخل اللون الأحمر في غرض الغزل الحسي الذي طالما تمناه ابن جابر، لعله يسد شهوانيته المتأججة.

وفي البيتين الخامس والسادس وكأنَّه أَراد أَنْ يصل إلى نتيجة الولع من هذا الخد وحاملته، وهو يقول إنَّ تعب الناس كلهم كان محصوراً بحمرة ذلك الخد وسواد ذلك الحدق، لما لهما من سحر على الرجال وفتنة، لذا شعر بالاستسلام من هذه الأَوصاف التي أَتعبته حتى تمنى أن يبيع قلبه مقابل نظرةٍ إليها فقط.

هذه الصور المرئية نقلها ابن جابر بشعره متكلماً على حبه ومعاناته من المرأة، متحدياً كل العقبات التي تواجهه، وأهمها عاهته.

وله في مدح الرسول محمد (ﷺ): **(من مخلع بسيط)**

كـــم خـــائفٍ قـــد أَنـــال أَمنْـــاً كـــم قـــد شـــفى للـــذنوبِ داءَ
إذا بـــــدا وجهُـــــهُ صـــــباحاً تحمَـــرُّ شـــمسُ الضـــحى حيـــاءَ[2]

(1) شعر ابن جابر: 90.
(2) نظم العقدين في مدح سيد الكونين (ﷺ): 31.

إنَّ احمرار الشمس وارد عند شروقها وغروبها، وليس في وقت الضحى كما هو معلوم.

وهذا كسر للقاعدة في التشبيه والاستعارة؛ ولكن الشاعر جاء بشيء مخالف ليلفت انتباه المستمع أو القارئ إلى مكانة الرسول (ﷺ)، وكيف استحت الشمس منه في وقت الضحى، وهو صاحب الحياء، إذ كان أَكثر حياء من العذراء في خدرها (ﷺ).

وأَمَّا اللون الأَخضر فهو لون الطبيعة الدال على الخصب والنماء، (له خواصه المسكنة المهدئة للجهاز العصبي، فهو لون الربيع والتجدد والأَمل)[1]، وقد عبّر ابن هذيل عن هذا اللون مصوراً الطبيعة إذ يقول: **(من الكامل)**

والأرضُ عاطرة النواحي غضَّةٌ خضراءُ في ثوبٍ أغرَّ جديدِ[2]

لقد اهتزَّ الشاعر المكفوف في الأندلس اهتزازاً لتلك الألوان المبثوثة في طبيعة الأندلس الجميلة. إذ كان يرصد اللون الصريح المبثوث في الطبيعة ليستغل اللون وايحاءاته في سبيل النفاذ إلى النفس والتعبير عن خلجاتها[3].

وهذا هو الذي جعل ابن هذيل يزاوج بين اللون الأخضر الدال على العطاء والنماء والبهاء والجمال، واللون الأبيض. فهذان اللونان يدلان على الراحة والسكينة. فأراد ابن هذيل من استخدامهما وصف طراوة الأرض ونعومتها بالاتكاء على الحواس في ذلك الاستخدام.

وله أيضاً في هذا الباب، في مباني الزاهرة وبساتينها: **(من الطويل)**

ولمَّا اكتست أَغصانُهَا خِلْتُ أنَّها قِيانٌ بزيٍّ أَخضَرٍ تَتَقَنَّعُ[1]

(1) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية): 212.
(2) شعر يحيى بن هذيل: 83.
(3) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف: 133 – 134.

يصف ابن هذيل هذه المدينة الباهرة، بصورة مرئية مشاهدةٍ معتمداً على حواسه الأَخرى في ذلك، أَو ما نقله أحدٌ له، مستعيناً باللون الأخضر في ذلك متحدثاً عن حالة الترف والراحة والسكينة لتلك المدينة، وما يتخيله فيها من بساتين وأَشجار وأَزهار، وكأنها قيان جميلات، لبسن ثياباً خضراً فاتنات لكل ناظرٍ لهنَّ.

ويبدو أن ابن الحناط شعر بالراحة نفسها التي شعر بها من قبله ابن هذيل وهو يصف مبيته بنفسية مطمئنة هادئة فقد قال: **(من الكامل)**

بتنا وبات البَرد يضربه النَّدى ... من كلِّ أخضر بارد الأَنداءِ[2]

فقد أحس ابن الحناط بندى الليل وبرودته الرائعة، وكيف كانت الأَشجار والأزهار والثمار وكل ما تشمله الطبيعة، حاساً بشمه وذوقه هذه المشاعر والأحاسيس كلها.

والبيت جاء ليرسم هذه الحواس كلها، وأكدَّ اللون حضوره بين هذه الحواس فزاد في قيمة البيت الجمالية والتعبيرية، في قوله: **(من الطويل)**

ليالي روض الوصلِ فيهنَّ ممرعٌ ... وَغُصنُ الصَّبا إذ ذاك أَخضرُ فينان[3]

ودلَّ اللون الأَخضر على الراحة أيضاً عند الحصري عندما أخذ من الوسائد الخضر (رفرف) ليطمئن بعد شدة الحزن على ابنه في قوله: **(من المتقارب)**

أَعبد الغني اشفعَنْ لي غداً ... ليجمعنا اللهُ في مُتَّكا

على الرفرفِ الخضرِ في جنَّةٍ ... تزفُّ لنا العُرُبَ الفلكا(*) [1]

(1) شعر يحيى بن هذيل: 96.
(2) الخريدة: 4/ 2/ 233.
(3) الذخيرة: 1/ 1/ 345.

لا يخفى ما للنداء في الرثاء من أَثر الحزن والتفجع على الميت وقد استخدمه الحصري، منادياً ولده بأَن يشفع له عند اللهِ يومَ القيامةِ، على الرفرف الخضر – أي الوسائد الخضر في الجنة -، حتى تزف لهم الحوريات اللواتي في ريعان شبابهن وكأَنَّ الحصري أراد فك أَسره، وإنهاء حزنه باستعمال اللون الأخضر ودلالته على الحياة والأمل في المستقبل والتفاؤل به.

وأَمَّا بقية الألوان عند شعراء الأندلس المكفوفين، مثل: الأَصفر، والأَسمر، والأَزرق، والأَشقر. فقد استعملوها؛ ولكن بقلة، فابن هذيل يقول في الشمعة: **(من الطويل)**

وناحلةٍ صفراءَ من غير علَّةٍ ... لها لمّةٌ حمراءُ ذاتُ توقُّدِ
تلوح عليها صُفرةٌ عَسْجَديَّةٌ ... بها تتحلَّى بُرنسا كلَّ مشهدِ[2]

إنَّ اللون الأَصفر ذروة الألوان الفاتحة فيه إضاءة وتوهج،وهو ذو أَبعاد نفسانية بعيدة وعميقة ورائعة[3]. لذا أَخذ ابن هذيل توهج هذا اللون مزاوجاً بينه وبين اللون الأحمر من الشعلة، فضلاً عن الأَصفر الذهبي الذي يأتي مكملاً للأصفر في بدء البيتين، مكملاً الصورة الواقعية للشمعة التي تخيلها ابن هذيل بحواسه.

ومن الواضح أنّ هذه الأَلوان أَعطت بيتي ابن هذيل التناسق والصمت للشمعة، بشكل غاية في الدقة في لونها وضوئها ووظيفته، مصوراً حالة السكون حين اشتعالها.

ولابن هذيل في استعمال اللون الأصفر، بيت يصف فيه الخمرة : **(من الخفيف)**

(*) العُرب: جمع عَروب، وهي المرأة المتحببة إلى زوجها، وأَراد بها هنا الجارية الضحوك. (الصحاح: عرب). والفلك: جمع فالك من فلكت الجارية إذ استدار ثديها. (الصحاح: فلك).

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 357.

(2) شعر يحيى بن هذيل: 79.

(3) ينظر: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: الدكتور ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط1، 1982م: 30.

تتبـدَّى مـن حُبِّهـا وهـي صـفرا كبـدوِّ الخيـريِّ فـي الاصـفرارِ[1]

فالشاعر في مثل هذا التصوير، إنَّما تبرز لديه الألوان التي تستميله وتشد عواطفه، لذا وظفَّ اللون الأَصفر – وهو من الأَلوان المشعة – في وصف الخمرة مازجاً بذلك بين حاسة الشم والتذوق، في شمه لرائحة الخمرة التي جعلها كنبات الخيري. طيب الرائحة والمنظر واللون.

وقد تحدث التطيلي الأصغر عن اللون الأسمر والأزرق ليرسم لنا من خلالهما آلة من آلات القتال ألا وهي الرمح، في قوله: **(من الطويل)**

وأَسـمرَ يَضـحَى فـي شـعاع سـنانه وإن كـان مـن خَفْـق اللـواءِ لفـي ظـلِّ
حوى جُرأة الأعراب من سُمْرةِ القنا وحـاز دهـاء الـروم مـن زرقـة النصـل[2]

كانت العرب تطلق على الرماح (السمر)[3] وقد أستعمل هذه اللفظة كثير من الشعراء، لذا أستعملها التطيلي الأصغر في وصف الرمح، مازجاً بذلك بين الأسمر والأزرق الدال على شدة النصل ؛ لأنه يصبح أزرق اللون إذا كان حاداً جداً واصفاً بذلك قوة وجرأة الأعراب، لذلك ربط بصورة ذكية ما بين سمرة الرماح وزرقة النصال.

وباللون الأشقر رسم ابن جابر خيل ممدوحه، في قوله: **(من البسيط)**

شـقرُ الجيـاد شـكت ممَّـا يُكـرُّ بهـا والغِمْـدُ مـن شـوقِهِ للسَّـيف قـد دَهِشَـا[4]

فالشقر دلّت على قوة جياد الممدوح، والغمد وشوقه للسيف ؛ لأنه لم يعد إليه منذ وقت طويل كناية عن كثرة استخدامه مع الجياد القوية في المعارك والحروب.

(1) شعر يحيى بن هذيل: 92.
(2) تحفة القادم: 40.
(3) ينظر: الألوان والناس: 158.
(4) ديوان المقصد الصالح: 92.

والبيت فيه من القوة المجلجلة ومن الألوان والأوصاف ما يناسب قوة الممدوح وما يريده الشاعر المكفوف.

المبحث الرابع

العاهة والسخرية

تعدّ السخرية من الموضوعات التي جذبت اهتمام كثير من الكُتّاب والأدباء والفلاسفة، لأهمية الفكاهة في التعبير عن الأوضاع السائدة في المجتمع والتعبير عن أفكار الناس وقيمهم وآرائهم[1]، لذا يجب أن تنظم السخرية بأسلوب بسيط واضح ليسهل فهمها من الآخرين، ليكون وقعها في النفوس أشد وأثرها أبعد. وقد تعتمد اللوحات (الكاريكاتيرية) القائمة على تضخيم الأشياء أو إبداء التناقض فيها وتجسيمه لتثير الضحك[2].

ويعد البعض السخرية: (وسيلة ينفس فيها المرء عن بعض ما يحمله من الأعباء، والمتاعب بغية استرداد عافيته)[3].

وتشمل السخرية، الفكاهة والتهكم والهجاء، واللذع، والدعابة، والمزاح، والهزل، والنكتة، وبسبب هذا التنوع وهذا التعدد كان من الصعب وضع تعريف دقيق لهذه الكلمة، (حتى إن كاتب مادة فكاهة Humour في دائرة المعارف البريطانية قال: إن الفكاهة اصطلاح من الصعب تعريفه، بل إنه يعد من النقص في روح الفكاهة أن نبحث عن تعريف للفكاهة)[4].

والواقع أن السخرية تعد أرقى أنواع الفكاهة، إذ إنَّها تحتاج إلى خفاء، ودهاء ومكر، وهي السلاح الذي يستخدمه الساسة للتندر بخصومهم والكيد لهم، كما أنها

(1) ينظر: السخرية في الأدب العربي الحديث (عبد العزيز البشري نموذجاً)، الدكتورة سها عبد الستار السطوحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 2007م: 35.
(2) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 244.
(3) الفكاهة في الأدب العربي، الدكتور أحمد محمد الحوفي، مطبعة أحمد علي مخيمر – مصر، 1967م: 36.
(4) السخرية في الأدب العربي الحديث (عبد العزيز البشري نموذجاً): 36، وتنظر: دائرة المعارف البرطانية.

الأداة التي يستخدمها الكُتَّاب والشعراء والفلاسفة لبيان رأيهم في الخرافات السائدة والمعتقدات الخاطئة التي يختلفون معها[1].

وتختلف بواعث السخرية، وغاياتها عند الأشخاص، والجماعات، ولكن العامل المشترك الذي يوحدها – باعثاً – وجود الانحرافات الفردية، والاجتماعية وتفشي مظاهر الفساد، والقهر، والنقص، مما يجعل السخرية مؤهلة للقيام بالواجبات الآتية: تقوية الذات الساخرة، والإصلاح، والتقويم، والجزاء، وتهوين شأن المسخور منه[2].

إن للبشر في مواجهة مواقف الحياة أساليب شتى ومواقف عدة، فالبعض يواجهها بشجاعة، وغيرهم يهرب منها بلباقة. وقد يواجهها البعض بشيء من الجدّ، يكثر أو يقل تبعاً لأهمية المشكلة، أو الموقف الذي يواجهه، وقد تكون المواجهة ببعض الهزل، أو بقليل من السخرية[3].

من هذا كله فقد وجدتُ – كما وجد الدكتور عدنان عبيد العلي من قبلي – أنَّ السخرية عند الشاعر المكفوف في الأندلس، تعود في الغالب إلى سببين رئيسين هما: كف البصر، وسوء التكيف الاجتماعي[4].

(وليس هناك عجز جسمي يعطي صاحبه حصانة ضد القصاص مثل فقدان البصر وهذا يمكن أن يكون جهازاً داخلياً كاملاً للدفاع ضد أي شعور بالنقص)[5].

(1) ينظر: السخرية في الأدب العربي الحديث (عبد العزيز البشري نموذجاً): 48.
(2) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 214.
(3) ينظر: السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا، ط1، 1988م: 5.
(4) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 219.
(5) تكيف الكفيف: 258.

إنَّ العاهة تثير في نفس الشاعر المكفوف شعوراً بالنقص، تدفعه إلى الثورة على المجتمع والتمرد عليه. وتبدو مظاهر هذا التمرد في صور الهجاء، والسخرية والنقد[1].

إنَّ العاهة لها أثر كبير في نفسية المكفوف (لأنَّ كف البصر يبعث في ذات الكفيف طول التأمل، ويصغر في نفسه ما يراه الناس كبيراً، فيستعلي على الحوادث بالسخرية منها، أو لأنه يرى بفكره، ومن طبيعة هذه الرؤية – حين تفقد الرؤية العيانية الواقعية – الاستعلاء، والشعور بالتفوق، أو الشعور بالنقص، والاضطهاد حيناً آخر. وكلاهما باعثان على السخرية، والاستخفاف، لما تبعثه السخرية في نفس الساخر من شعور بالتفوق والاستعلاء، وما تفعله من تخفيف شعوره بالآلام، والتهوين من حملها)[2]، وقد لاحظ الباحثون في هذا المجال أن المستضعفين – كالمكفوفين – يلجئون إلى السخرية ويعتصمون بها؛ لأنها الثأر السلمي العادل الذي لا يمتلكون أمضى منه في الدفاع عن أنفسهم من قهر المجتمع ومن العاهة[3].

أمّا سوء التكيف الاجتماعي، فقد عاناه المكفوف كما عانى الاضطهاد، أو الشعور به، فهو يرهق الإنسان؛ لأنه يخلق قلقاً، وتوقعاً دائماً للخطر[4].

إنَّ تناقضات الحياة تثير بعض المرارة، فتكون السخرية مرة أيضاً دون أنْ تفسد المرارة جوها المألوف، ومن هذا النوع بعض مواقف السخرية من النفس، فإنها لا تكون دائماً مشبعة بروح الفكاهة، بل إنها تكون بمثابة تنفيس للكرب الكثيرة التي يكابدها المكفوف[5].

(1) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 220.
(2) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 221 – 222.
(3) ينظر: سيكلوجية الفكاهة والضحك، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة – القاهرة، (د. ت): 74.
(4) ينظر: التخلف الاجتماعي – دراسة في سيكولوجية الطفل الإنسان المقهور - ، د. مصطفى حجازي، معهد الاتحاد العربي – بيروت، 1976م: 74.
(5) ينظر: السخرية في أدب المازني، د. حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م: 8.

ومن الأسباب الأخرى التي قادت الشاعر المكفوف إلى السخرية إثبات وجوده في المجتمع الذي يحس فيه المكفوف بأنه يريد تجاهله، لذا (يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه قوة دافعه لرغباته الطموحة إلى مبدأ إرادة التفوق في محاولة إثبات الذات وتأكيد الوجود)[1].

حتى إن النكتة تكون في بعض الأحيان ما هي إلا تعبير رمزي عن العدوانية التي تعتمل في الإنسان المقهور حين يستحيل التعبير المباشر، فهي نوع من قلب الأدوار الوهمي، إذ يضحك المقهور ضحكة النصر التي تقوم بالتفريج، وتصريف الكراهية[2].

وقد أحسَّ الأمير هشام بن عبد الرحمن بن معاوية بهذه السخرية حين قال أبو المخشي[3] (ت 180هـ) فيه: **(من الوافر)**

ولـيس كمثـل مـن إن سـيم عُرْفـاً يقلّـب مقلـةً فيهـا اعـورارُ[4]

وكان هشام أحول، فأمر به فقطع لسانه، وسملت عيناه[5].

وبما أنَّ الهجاء جزءٌ من السخرية، وهو رد فعل لموقف معين يتعرض له الشاعر، فقد تعرض أبو المخشي، حين كان الشعراء يطعنون عليه تدينه بالنصرانية،

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، الدكتور عبد الفتاح فيدوح، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب – دمشق، ط1، 1992م: 68.
(2) ينظر: التخلف الاجتماعي – دراسة سيكولوجية الطفل الإنسان المقهور -: 264.
(3) أبو المخشي، عاصم بن زيد بن يحيى بن يحيى بن حنظلة بن علقمة بن عدي بن زيد التميمي التميمي العبادي، وأبوه زيد هو الداخل من المشرق إلى الأندلس، كان شاعراً مطبوعاً من شعراء القرن الثاني الهجري وكان منقطعاً الى سليمان بن عبد الرحمن الداخل، فكان هشام بن عبد الرحمن يكرهه بسبب ذلك، واتهم أبو المخشي بأنه عرّض بهشام؛ لأنه كان أحول، فعمل هشام الحيلة حتى يمكن من أبي المخشي فامر بقطع لسانه وسمل عينيه، فصار أعمى. توفي سنة 180هـ. تنظر ترجمته: جذوة المقتبس: 389؛ بغية الملتمس: 491؛ المغرب: 2/ 123؛ الإحاطة: 4/ 195.
(4) المغرب: 2/ 124 ؛ الإحاطة: 4/ 196.
(5) الإحاطة: 4/ 196.

ولمـــــــــا قـــــــــال فيـــــــــه ابـــــــــن هبيـــــــــرة[1]:

(من الوافر)

أَقلفتُـــك التـــي قطعـــت بشـــوشٍ دعتـــك إلـــى هجـــائي وانتضـــالي[*][2]

فأجابه أبو المخشي بقوله: **(من الوافر)**

ســـألت وعنـــد أمـــك مـــن ختـــاني بيـــانٌ كـــان يشـــفي مـــن ســـؤالي[3]

هذا الهجاء مؤثر لا ريب؛ ولكن الشاعر المكفوف أراده سلاحاً إزاء الخصوم، لذا إن الناس تحاول أن تتقيه ما وسعها الجهد؛ لأنه سيبقى سبّة، يتعدى الموقف الآني إلى الأجيال المتعاقبة ويبقى أبد الدهر.

وأما ابن هذيل فلم يكثر من السخرية في شعره ولم أجد له غير هذه المقطوعة التي قالها في أحدب: **(من مجزوء الوافر)**

شـــكَا فـــي ظَهْـــرِهِ حَدَبـــهْ فَقُلـــتُ دَعُـــوهُ يـــا كَذَبَـــهْ

جـــرابٌ بـــين فخذيـــه تعلـــق صَـــيِّتَ الجَلَبـــه*

فألقـــاه علـــى كتفيـــه فَهْـــوَ عليـــه كالعَقَبـــهْ[4]

لا يخفى على أحد ما للأحدب من شكل يجذب الانتباه ويدعو إلى الاستعطاف أو السخرية أحياناً كما جاء في هذه المقطوعة فقد جمع ابن هذيل بين روح المرح والتسلية مبيناً لنا بذلك العطف والكره، وكأنه يريد التشويه والتسلية، لذا جاءت هذه

(1) عمر بن هبيرة بن سعد بن عديّ الفزاري ، أبو المثنى (ت نحو110هـ). الأعلام :5 /68

(*) قلفتك:الغرلَةُ التي تقطع عند الختان. الصحاح: قلف

(2) المغرب: 2/ 124.

(3) المغرب : 2/ 124.

(*) الجراب: وعاء... وقيل هو المزود، والجراب: وعاء الخصيتين. (لسان العرب: جرب)، صيّت الجلبة: واضح الصوت شديدة. (الصحاح: صوت).

(4) شعر يحيى بن هذيل: 72 – 73.

السخرية خالية من الضغينة والحقد، خالصة من الأنانية، بل إنه أراد إبراز مظهر الغرائز الاجتماعية، ومن بينها الضحك.

ومن تلك الأبيات التي خرجت إلى معنى الفكاهة ما قاله محمد بن عبد الله الناجحون الضرير[1] (ت 414هـ) في صبيان كان يعلمهم: **(من مجزوء الخفيف)**

يـــــا فـــــراخ المزابـــــلِ ونتـــــــــــــــاج الأراذلِ
أقـــــــرأوا لا قـــــــرأتم غيـــــر ســـــحر وباطـــــلِ
روَّح الله مـــــــــــــنكم عـــــاجلاً غيـــــر آجـــــل[2]

إن هذه الأبيات تبدو من القراءة الأولى إنَّه قالها لغرض الفكاهة، (والفكاهة بوصفها وسيلة نافعة للتهرب – وقتياً – من الآلام. وهذا دليل على انعدام التكيف الاجتماعي)[3]، مازجاً بين السخرية والدعابة.وأما الحصري فقد قال في هذا الباب:

(من الخفيف)

رابَـــه علَّتـــي ضَـــنىً فأتـــاني عائـــداً فـــي يـــدهِ لـــي يَاسَـــمِينُ
فتفاءلـــت أنـــه قـــد تهـــدّى لهُزالـــي فقـــال لـــي ياســـمينُ[4]

يبدو أن الحصري قد تداعت عليه الفكاهة والمرح، على الرغم من حزنه وحرمانه مازجاً تلك الأحزان بالسخرية والفكاهة، إذ مثل جانب الحزن (رابه، علتي، هُزالي).ومثل جانب السخرية – السعادة – في (أتاني، عائداً، في يده لي ياسمين، فتفاءلت، تَهدَّى) فأكثر من هذه الألفاظ والمعاني التي ضمنها الفرح، علـه يخرج من

(1) محمد بن عبد الله الناجحون، هو من أبناء قفصة، خرج منها صغيراً، وكان يسرد جميع ديوان أبي نواس، ويقرأ القرآن براويات، ولم يكن له صبر على النبيذ، وكان يعلم الصبيان. أطعم طعاماً فمات منه مبطوناً بالحضرة سنة أربع عشرة وأربعمائة مشرفاً على الستين. واتهم به جماعة ممن كان هجاهم.
تنظر ترجمته: نكت الهميان: 245؛ والوافي بالوفيات: 3/ 274.
(2) نكت الهميان: 245.
(3) سيكولوجية الفكاهة والضحك: 107 وينظر 71.
(4) أبو الحسن الحصري القيرواني: 115.

ظلمته وعاهته فينال الراحة والاستقرار. وقال في غلام اسمه هارون: **(من مجزوء الرمل)**

يـــا غـــزالاً فـــتن النـــا ... س بعينيـــــه فتونـــــا
أنـــت هـــاروت ولكـــن ... صـــحفوا تـــاءك نونـــا[1]

يخرج الحصري بهذه الصورة الفكاهية التي أراد بها صفة الجمال والسحر لصاحبه مستخدماً (هاروت) بدلاً من (هارون) لما لذلك من انبعاث الابتسامة ورسمها على وجه المتلقي في هذين البيتين.

فمن هاتين المقطوعتين يتضح أن مصدر الفكاهة اكتشاف السامع لمغالطة في منطق المتكلم يحاول أن يتستر بالتلاعب باللفظ والمعنى، وكلما كانت المغالطة قريبة في صورتها من الحقيقة كانت مفاجأة السامع عنيفة واستثارت هذه المفاجأة الرغبة في التفكه والضحك[2]. وقد سخر الحصري من حظه العاثر، مصوراً عاهته قرداً في فـــي اشـــمئزاز النـــاس منـــه، لقولـــه:

(من الوافر)

نصـــبتُ الفـــخَّ ثـــم قعـــدت عنـــه ... بعيـــداً كـــي أرى فيـــه فلاحـــا
إذا قِـــردِي مقـــيمٌ عنـــدَ رأســـي ... يقـــول لمقـــبلات الطيـــر: حاحـــا[3]

ويربط الحصري بين الحكمة وبين السخرية، وإن كانت هذه السخرية لا تضـــحك وانمـــا تجعلنـــا نبتســـم للصـــديق الخـــداع فـــي قولـــه:

(من الكامل)

كـم مـن خليـلٍ كـان عنـدي شـهدةً ... حتـى بلـوت المـرّ مـن أخلاقـه
كـالملح يحسـب سـكراً فـي لونـه ... أو حجمـه ويحـولُ عنـد مَذاقِـهِ[1]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 115.
(2) ينظر: سيكولوجية الضحك، تأليف: احمد عطية الله، دار النهضة العربية، ط2، 1965م: 92.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 133.

لقد تبين من خلال قراءتي لسخرية الحصري أنه لا يرغب فيها ولا يكثر منها، بل انه حاول أن يبتعد عنها لولا هذه الأبيات التي قالها خوفاً أن يقع في هوة اليأس والقنوط إزاء مواقف الحياة ومشاكلها الصعبة؛ لكن تلك صفة المتبرم بالحياة الراغب عنها.

وأبو بكر المخزومي، بشار الأندلس انطباعاً ولسناً وأذاة، وهو الذي أحيا سيرة الحطيئة بالأندلس فمقت، وكان لا يسلم من هجوه أحد، ولا يزال يتخبط الآفاق بعصاه، ويقع فيمن أطاعه أو عصاه[2] فقد سخر من نزهون[3]، (ت نحو 550هـ) في قوله:

(من الطويل)

على وجه نزهونٍ من الحسن مسحةٌ وإن كان قد أضحى من الصون عاريا
قواصدٌ نزهونٍ توارك غيرها ومن قصد البحر استقل السواقيا[4]

فقد استخدم المخزومي حواسه في سخريته واستهزائه من الشاعرة نزهون دون أن يعلم، عارضاً عاهته كاشفاً لها، فقد استعان بحاسة اللمس في حسن وجهها ونعومته إلا أنه استعان ببصيرته على طلعتها ونورها فوجدها عاريةً عن الصون، لأنه لا يرى إلا ظلاماً دامساً، كالمكفوفين من أقرانه.

ولم يكتفِ بذلك بل صب سخطه وكآبته على هذه الشاعرة التي عرض بها وقذفها في شعره، فقد قال: **(من المتقارب)**

ألا قُلْ لنَزْهُونةٍ ما لها تجرُّ من التيه أذيالها
ولو أبصَرَت... شمرت - كما عَوَّدتني – سِرْبالها[1]

(1) م. ن.
(2) المغرب: 1/ 228.
(3) نزهون بنت القلاعي، شاعرة ماجنة كثيرة النوادر.تنظر ترجمتها: تحفة القادم: 236، والمغرب: 2/ 121.
(4) تحفة القادم: 237؛ نفح الطيب: 1/ 192.

من الواضح على البيتين أنهما خرجا بديهياً دون تفكير سابق بالموقف، لما اعتاده المخزومي من سرعة الرد، وبديهية القول.

وعلى الرغم من خروج البيتين عن الذوق الخلقي، إلا أنهما أورثا الشاعر راحة نفسية مؤقتة فهو لم يكتفِ بالسخرية وحدها، وإنما عرضها للتهكم أيضاً[2].

إن الحالة النفسية والعاهة أثَّرتا في أبي بكر المخزومي بشكل سلبي إذ إنه حاول أن يريح نفسه بترك العنان للسانه، فـ (إذا فقد الإنسان الإيمان بالغير أو بالمجتمع أو بالحياة نفسها، ووجد أن كل محاولة في هذا السبيل تضيع هباء؛ أو إذا فقد الإنسان الأمل في إيمان الغير به أو اعتراف المجتمع برسالته وعزت عليه وسائل الدفاع فانه ينزع إلى سلاح التهكم)[3]، كما فعل شاعرنا المخزومي.

---

(1) نفح الطيب: 1/ 193. في البيت كلمة محذوفة لفحشها، وهناك نصوص شعرية للشاعر المخزومي آثارت حذفها لفحشها وإثباتها من دون ألفاظ الفحش يسئ إلى معنى النص ودلالته.

(2) إن السخرية التي دارت ما بين المخزومي ونزهون كثيرة، إذ تروي المصادر، أنها – نزهون – هي التي بدأت بالسخرية من المخزومي حين قال المخزومي عند دخوله غرناطة أيام ولاية أبي بكر ابن سعيد. ووجه له الوزير أبو بكر ابن سعيد عبداً صغيراً قادة فلما استقر به المجلس، وافعمته روائح النّدّ والعود والأزهار، وهزت عطفه قال:

دار السعيدي ذي أم دار ... ما تشتهي النفس فيها حاضرٌ داني
رضوان

إلى آخر الأبيات (نفح الطيب: 1/ 191).

فقالت نزهون بعد سماع الأبيات: (ولكن من يجيء من حصن المدوَّر – مدينة المخزومي – وينشأ بين تيوس وبقر، من أين له معرفة بمجالس النعيم؟ فلما استوفت كلامها، تنحنح الأعمى، فقالت: ذبحة، فقال: من هذه الفاضلة؟ فقالت: عجوز مقام أمك...) (المغرب: 1/ 288؛ نفح الطيب: 1/ 192). فقالت فيه:

قل للوضيع مقالاً ... يُتلى إلى حين يُحشر
من المدَّر أنشئت ... ت... منه أعطر
حيث البداوة أمست ... في مشيها تتبختر
لذاك أمسيت صباً ... بكل شيء مدوّر

(نفح الطيب: 1/ 192)

فردَّ عليها بالبيتين التي ذكرتها: (ألا قل لنزهونةٍ مالها...)

(3) سيكولوجية الضحك: 137.

ويخرج المخزومي إلى باب الدعابة حين قال في رجل يطير لعابه حين يتكلم:

(من الكامل)

لا شـيء أشْـبَهُ مـن خسـيس طباعـه ... إن حُقّقـت بطبـاع أسـد المـاءِ
يمـتصُّ أفـواه... بفَقحـةٍ ... ويبثّهـا فـي أوجـه الجُلَسَـاءِ[1]

لقد ناسق المخزومي ما بين الدعابة والتهكم، إذ إن التهكم جاء في صدري البيتين والدعابة جاءت في عجزي البيتين كما يتضح فيهما وكأنه أراد أن يشكل ثنائية في ذلك، جاعلاً المسخور منه، وفي موقع إبراز عيوبه، والصفات الممقوتة فيه، وإبرازها بين الناس بأسلوب سهل وبصورة مجسمة، تبدو أكبر من حجمها الطبيعي حتى تثير الاستغراب والتندر[2].

ولم يترك المخزومي أحداً يسلم من سخريته، وهجائه، وفكاهته، إلاَّ وقد صب عليه ضيم عاهته، حتى يصل به إلى التهكم من الناس ظاناً بهم ظن السوء غاضباً عليهم، لقوله وهو يوصي أحد الناس:

(من الوافر)

ألا لا تـركنَّ إلـى فـلانٍ ... فتسـري منـه فـي ليـلِ السَّـلِيمِ
لئـيمٌ لـيس ينفـع فيـه لـؤمٌ ... يـروم وراثـه العـرق اللئـيمِ
إذا جرَّبتَـهُ يومـاً تـراهُ ... مضـاع الجـار مَمْطُـولَ الغـريمِ
وإن كشَّـفتَه لاقيـت منـه ... مَصُـون المـال مبـذولَ الحـريمِ[3]

إن وصية المخزومي لم تكن وصية خير كما هو معروف، بل هي نصيحة بالابتعاد عن ذلك الرجل، وإلا فسوف تبعد عنه بليلٍ من شدة لؤمه؛ لأنه ورث هذا اللؤم من الآباء والأجداد إذ ورثه كابراً عن كابر، واصفاً كل صفات اللؤم والحقارة

(1) زاد المسافر: 117. النقاط تدل على كلمة فاحشة.
(2) ينظر: القصص القرآني في شعر الأندلس، الدكتور أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2001م: 189.
(3) المغرب: 1/ 229.

والدعارة فيه، فهو خائن للجار مماطل للدين، بخيل مبذول العرض، لم يترك شيئاً من مروءة الرجل إلاَّ وقد صبغها بسخطه وتهكمه.

إن المُنقِّب عن سخرية المخزومي وهجائه يتوصل إلى أنه أراد أن يسير على ما سار عليه الشعراء الساخرون من قبل أمثال الحطيئة وبشار بن برد، فقد جعل الأخير هجاءه موجعاً قاصداً به الإيلام؛ وذلك بأن يجرد مهجوه من الصفات النبيلة، ويجعل منه مجالاً للتصوير الباعث على السخرية والاستهزاء.

وها هو ذا المخزومي يهجو ابنه ساخراً منه – كما فعل الحطيئة فقد هجا حتى نفسه - [1] بقوله: **(من الكامل)**

الحق أبلجُ ليس أنت وحقّ من ... أحيا بك الأجلافَ ممَّن يُفلحُ
لا تهتدي بفضيلة لا ترعوي ... بملامةٍ لا أنت ممن يَصلحُ
يزداد عقلك ما كبرت تناقُصاً ... وتلجُّ في صَمَم إذا ما تُنصحُ
أكلٌ وسَلْحٌ كُلَّ حين لا تُرى ... لسواهما ما دُمتَ حيا تطمحُ[2]

يقدم المخزومي لابنه النصيحة التي خرجت إلى معنى السخرية والاستهزاء، ناقلاً لنا معاناته الأبوية، وشكوته التربوية، علَّه يُحرك مشاعر ابنه فتنقلب أعماله إلى الصلاح بهذا الاستفزاز الملحوظ فيكون في داخله شيء من النشاط للاستماع إلى نصح أبيه.

وقد يسخر الإنسان من نفسه أو من أهل بيته لينجو من حملة المجتمع عليه؛ وذلك حين يتنبه على عيب فيه أو في أهله، أو حين يشعر أن المجتمع متنبه لهذا العيب، وقد يسخر من نفسه أو من أهله حين يأتي بعمل يثير ضحكاً أو يبعث الآخرين على السخرية منه، فلا يشاء أن ينتظر حتى يحدث ذلك بل يبادر إلى السخرية من نفسه أو أهله ليمنع نفسه من أن يكون هدفاً للغير[3].

(1) ينظر: الشعر والشعراء، تأليف: أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، دار دار الحديث – القاهرة، 2008م: 1/ 312.
(2) المغرب: 1/ 229.
(3) السخرية في أدب المازني: 32.

إن قدرة أبي بكر المخزومي التصويرية دعته إلى التعبير عن مزاجه وطبعه ونفسيته الساخرة التي لا يتملكها الإعجاب في شيء ولا يدانيها الرضا والقبول[1].

فمن خلال قراءتي لسخريته وتهكمه شعرت أن لسخريته وتهكمه أسباباً دعته لهذا الغرض والتمتع بها ومنها: كف بصره، وشعوره بالنقص، فقد جرهُ كف بصره إلى الثورة على المجتمع، فـ (لقد ضاعفت العاهة إرهاف الشاعر الكفيف، وحساسيته حيال ما يدور حوله فصارت استجابته، وردود فعله تحمل قدراً كبيراً من الشك، والحذر والترقب)[2].

ومنها تعرض الناس له وذكر عاهته، فضلاً عن ازدرائهم له وتحقيرهم له، ألم تقل نزهون في حقه: **(من المجتث)**

خُلِقْـــتَ أعمـــى ولكـــنْ تَهـــيمُ فـــي كـــلِّ أعـــورْ
جاوبـــتُ هجـــواً بهجـــو فقـــل لعنـــت مـــن اشـــعرْ
إن كنـــت فـــي الخَلْـــقِ أنثـــى فـــإنَّ شـــعري مـــذكَّرْ[3]

فهاج في نفسه السخط والسخرية من المجتمع ومن كل شيء، فلم يجد سلاحاً أقوى من لسانه فتضاعف ردّه بكلّ ما حمل من طاقة لغوية يصبها على من حاول إن يسخر منه أو قصر في حقه، فقد قال، عن بني سعيد[4]. **(من الكامل)**

الكامل)

لا ترجـــون بنـــي ســـعيدٍ للنـــدى فالظـــلُّ أفيـــد مـــنهم للســـائل
فلقـد مـررت علـى منـازلهم فمـا أبصـرت منهـا غيـر بعـد منـازل

(1) انظر: أثر كف البصر في شعر بشار بن برد، سهام كاظم جابر النجم، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الكوفة، 1996م: 105.
(2) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 224.
(3) المغرب: 1/ 228.
(4) بنو سعيد، وهو جد ابن سعيد، واسمه عبد الملك، فقد كان كثير الإحسان على المخزومي متحفظاً من لسانه، وبعد ذلك فما يسلم من ذاته. (المغرب: 1/ 230).

قـــومٌ مُصـــيبتهم بطلعـــة وافـــدٍ وســـرورهم أبـــداً بخيبـــة راحـــلِ[1]

لم تكن تلك الأبيات قد شفت غليله من بني سعيد بل انه تعدى ذلك إلى التهكم والاستهزاء، من موقفهم معه حين أشاد بنفسه وجعلهم كالحمير طالباً من الله سبحانه وتعالى. الخلاص منهم والابتعاد عنهم، بقوله: **(من الكامل)**

ابنـــي ســـعيدٍ قـــد شـــقيت بقـــربكم فلتتركـــوني حَيـــثُ شـــئتُ أســـيرُ
أفنـــي المـــدائحَ فـــيكم لا وعـــدُكم يُقضـــى، وقلبـــي فـــي المطـــال أســـيرُ
أعطيـتم نـزراً علـى طـول المَـدَى ويقـــولُ وغـــدٌ: إنـــه لكثيـــرُ
ولشـــدَّ مـــا عرضـــتموني للعَنَـــا فَـــرَسٌ عَتيـــق عاشـــرَتهُ حميـــرٌ
فـــإذا صَـــهَلْتُ إذا النُّهـــاق مُجـــاوِبي يـــا ربِّ أنـت علـى الخـلاص قـديرُ[2]

ومن أسباب سخريته، ورغبته بالتشفي من الناس، وحبه للمرح والنكتة وفي تصوره أن الناس يحفرون له ويكيدون، فلا بدَّ أن يُرهبهم ويخيفهم ليكون بعيداً عن شرورهم، فجعل من لسانه سيفاً على تصوره ذاك، من خلال فهمنا للحوار الدائر بينه وبين والد ابن سعيد الأندلسي، فقد قال له الأخير: (يا أبا بكر هلا اقتصرت على ما أنت بسبيله، فكم تقع في الناس ؟! فقال: أنا أعمى وهم لا يبرحون حفراً، فقال: والله لا كنت لك حفرةً أبداً)[3].

وقد ذهب ابن الفراء الخطيب[4]من فضلاء المائة السادسة إلى البدائه الظريفة الدالة على الفطنة واللوذعية على لسان محب وامق. قوله: **(من المتقارب)**

---

(1) المغرب: 1/ 231.
(2) المغرب: 1/ 231. وللمزيد من سخرية المخزومي. انظر: الخريدة: 4/ 2/ 154، 155، 668؛ زاد المسافر: 117، 118، 119؛ المغرب: 1/ 229، 230، 231.
(3) المغرب : 1/ 230؛ وينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 245.
(4) أبو عبد الله محمد بن الفراء الخطيب الأعمى، إمام النحو واللغة في زمانه، وهو من فضلاء المائة السادسة، شاعر مجيد، كان يُعلم بالمرية القرآن والنحو واللغة، وكانت فيه فطنة ولوذعية، وذكاء وألمعيّة، خرق بها الفوائد. وجدَّه القاضي أبو عبد الله ابن الفراء مشهور

شـــكوتُ إليـــه بفـــرط الـــدَّنفْ(*) فـــأنكرَ مـــن قصـــتي مـــا عَـــرَف
وقـــال: الشـــهود علـــى المـــدَّعي وأمـــا أنـــا فعلـــيَّ الحَلَـــف(1)

وله في المعنى نفسه، حين روي عنه أنه تأخر به الخروج إلى تلامذته فطال بهم الكلام والمذاكرة، فقال أحدهم نصف بيتٍ، وكان فيهم وسيمٌ من أبناء الأعيان وكان ابن الفراء كثير الميل إليه، فلما خرج، قال له: يا أستاذُ، عملتُ نصفَ بيتٍ وأريدُ أن تتمَّه، فقال: ما هو؟ فقال: ألا بأبي شادنٌ أو طفُ

فقال ابن الفراء استاذه بديهةً: **(من المتقارب)**

إذا كـــــان وردك لا يقطـــــف وثغـــــر ثنايـــــاك لا يرشـــــف
فـــأيُّ اضـــطرار بنـــا أن نقـــول: الا بـــأبي شـــادنٌ أو طـــف؟(2)

وقد علّق الدكتور حسين يوسف خريوش، على هذين البيتين بقوله (وحتى نتمثل الدور الايجابي في "فسيولوجية الفكاهة" نذكر أن التحول المفاجئ في سلوك الإنسان، يقود في العادة إلى الضحك، وهذه التحولات المفاجئة من سياق إلى سياق آخر في مجرى الشعور، يكون نتيجة عضوية تحكمها العادة والغفلة والذهول والنسيان، وهذه كلها من "فسيولوجية الفكاهة")(3).

ومن الشعراء المكفوفين الساخرين في الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الصفار القرطبي(4)، فقد قال ساخراً من أبي العلاء(1) - الذي أباح دمه – مادحاً ابن أخيه

بالصلاح والفضل والزهد. تنظر ترجمته: زاد المسافر: 141؛ بغية الوعاة: 208/1؛ نفح الطيب: 382/3-387.

(*) الدنف: المرض الملازم. الصحاح: دنف.

(1) نفح الطيب: 3/ 383.

(2) نفح الطيب : 3/ 382.

(3) أدب الفكاهة الأندلسي، دراسة نقدية تطبيقية، د. حسين خريوش، مطابع الدستور التجارية – عمان: 18.

(4) أبو عبد الله محمد بن الصفار الأعمى الزمن القرطبي، من بني الصفار، المنتمين إلى بني مغيث مولى بني أمية وهو بيت عظيم بقرطبة كان أعمى معطل اليدين والرجلين شنيع الخلقة، لا يزال لعابه يسيل ووجه يهتز، إذا جاذبته أهداب الآداب رأيت منه بحراً زاخراً، وتوفي ضحى

يحيى بن الناصر[2] الذي نازعه رداء السلطان: **(من البسيط)**

وإن ينازعكَ في المنصور ذو نسبٍ فنجلُ نوح ثَوى في قسمة العطَب
وان يقل أنا عمٌّ فالجواب له عمُّ النبيِّ بلا شكٍّ أبو لهبِ[3]

ونفهم مما تقدم أن ابن الصفار كان مناصراً ليحيى في فارس ضد عمه المستنصر لذا استخدم سلاح الهجاء والسخرية إزاء خصمه ليقلل من قيمته، ويثبت لممدوحه موقفه النبيل، اعتقد الحق والخير بوجوده، فدعته سخريته إلى بيان رأيه السياسي بعنف وصلابة على الرغم من كونه أعمى مشوهاً، وقد أدى به هذا الموقف إلى إباحة دمه[4].

يوم الأربعاء الثالث عشر من جمادى الآخرة سنة 639 من الهجرة. تنظر ترجمته: التكملة لكتاب الصلة: 2/143-144؛ المغرب: 1/117-119؛ نفح الطيب: 2/199-120؛ موسوعة شعراء الأندلس: 183.

(1) المأمون أبو العلاء المستنصر (ت 630هـ) (نفح الطيب: 4/ 384).

(2) يحيى بن الناصر بن المنصور (ت 633هـ) (نفح الطيب: 4/ 384).

(3) المغرب: 1/ 118؛ النفح: 2/ 120.

(4) ينظر: المغرب: 1/ 117 – 119؛ الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس: 252 – 253.

أما محمد بن عبد الله المعروف بابن الأصفر[1]، فقد سخر من جهور[2] بقوله:

بقوله:

(من الطويل)

وإنـــي امـــرؤ أســـتغفر الله كلمـــا هجوت امرأ إلاَّ أبا الحزم جهورا[3]

لقد استهان ابن الأصفر بجهور واستخف به، إذ جعل باب السخرية فيه حلالاً والسخرية من باقي البشر حراماً. ولم يحاول ابن الأصفر أن ينكر وجود غريمه إطلاقاً، ولكنه يحاول الإقلال من شأنه.

وكان بالأندلس وزير قد استناب في ضياعه ثلاثة رجال كواسج عور العيون ولمـــا دخلـــوا أنكـــروا علـــيهم بعـــض أمـــورهم، وألـــوى عـــنهم، فكتـــب إليـــه يقول: **(من البسيط)**

لله أنـــت فقـــد أحســـنت مـــا شـــينا أعطيتنـــا كرمـــا أقصـــى أمانينـــا
وإنهـــــم لمســـــاكين سواســـــية والله أوصـــاك أن تعطـــي المســـاكينا
إن الكواســـجة العـــور العيـــون أتـــوا وأنـــت تـــزورّ عـــنهم حـــين يأتونـــا
أدوا عشـورك واسـتبقوا علـى وجـلٍ ولـــيس عنـــدهم شـــيءٌ يؤدونـــا[4]

لقد ضمن ابن الأصفر سخريته شيئاً من المديح ليدخل السرور والفكاهة على قلب ممدوحه، مظهراً عيوب أولئك العور، (فهو يسر أن يكون الناس كلهم نقصاء

(1) محمد بن عبد الله أبو عبد الله المكفوف الأندلسي المعروف بابن الأصفر، كان مقيداً للقرآن والشعر والنحو، وكان حظه من علم النحو متوافراً، وكان له في علم الكلام تقدم وبصر بمعاني الشعر، وكان له شعر، وهو بذيء اللسان شديد النيل من الأعراض، وكان مقامه باشبيلية، ثم رحل إلى قرطبة فسكنها حتى توفي بها (لم اعثر على سنة وفاته في المصادر). تنظر ترجمته: إنباه الرواة: 3/ 162.

(2) هو الوزير أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور. ينظر: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، للفتح بن خاقان الأندلسي (ت 529هـ)، تحقيق د. هدى شوكت بهنام، دار الغصون – بيروت، ط1، 1989م: 14.

(3) إنباه الرواة: 3/ 162.

(4) إنباه الرواة: 3/ 162.

ليساووه في النقص، ويخلوا دونه فهو أبداً يتتبع معايب – الآخرين – ويعيرهم بها، ليرى الناس أنه أفضل ممن فيه ذلك العيب، ويشعر نفسه أيضاً ذلك لتطيب بما فيه من العيوب)[1].وهكذا وجد الشعراء المكفوفون في السخرية ملاذاً فيه تعزيتهم، وخلاصهم وتحقيق وجودهم ولمّ شتاتهم والدفاع عن أنفسهم إن لم يكونوا مهاجمين ساعين بذلك إلى توفير الأمن لأنفسهم والحماية من القسوة والاستهانة والاضطهاد.

(1) فلسفة الأخلاق، محيي الدين ابن عربي (ت 560 هـ)، دار البصري – بغداد، 1968م: 53.

الفصل الثاني

الثنائيات وأثرها النفسي في شعر المكفوفين

المبحث الأول : الزمان والمكان

المبحث الثاني : الحياة والموت

المبحث الثالث : النور والظلام

المبحث الرابع : عالم الأحلام وتجربة الواقع

الفصل الثاني

الثنائيات وأثرها النفسي في شعر المكفوفين

توطئة

يقوم هذا الفصل باستنطاق الثنائيات المعروفة في دراسة الشعر العربي وأثرها في شعر المكفوفين، ولاسيما شعر المكفوفين في الأندلس، وفي هذه الثنائيات كانت الدراسة النفسية هي الحاضرة والمقومة والمعتمدة في التحليل، والمظان وما إلى ذلك.

ومن هذه الثنائيات التي جاءت في هذا الفصل، ثنائية الزمان والمكان، وثنائية الحياة والموت، وثنائية النور والظلام، وثنائية عالم الأحلام وتجربة الواقع، وكان ورود هذه الثنائيات بحسب كثرة مادتها الشعرية، فضلاً عن أهميتها في حياة الشاعر المكفوف، فمن البداهة أن يكون الزمان والمكان في البداية، يتبعها الحياة والموت والباقي تباعاً.

وتجافيت عن ثنائية الصبر والجزع، والأمل واليأس، فمثل هذه الأمور قد تختص بالجوانب التاريخية أكثر منها في الجوانب النفسية، فضلاً عن أنها قد تسير بالبحث مساراً آخر غير الذي وضع له من النواحي النفسية إذ إن مثل هذه الثنائيات قد تجرف البحث إلى رثاء المدن والممالك، ووصف المعارك والحروب وما إلى ذلك، ومثل هذه الموضوعات لا تخدم البحث لكثرة الدراسات فيها، كما أن المادة الشعرية فيها قليلة، بل نادرة، فلم تكن في حساباتي في الدراسة والخطة.

المبحث الأول

الزمان والمكان

أدت ثنائية الزمان والمكان في نفسيه الشاعر المكفوف الأندلسي أَثراً كبيراً، لما لها من أَهمية بالغة في حياته وتنقلاته، وقلقه واستقراره. ونراه أَكثر من استعمال الزمان بكل أسمائه – الدهر – العمر – الليل – اليوم – الصباح... الخ. كما أَكثر من استعمال المكان؛ ولكن الزمان كان له النصيب الأوفر من المكان، فقد جعله الشاعر المكفوف محملاً يرمي عليه كلَّ أَحزانه وهمومه وشكواه، لما له من ارتباط كبير بالشاعر، إذ إنَّ الشاعر المكفوف أَحسَّ بأَنَّ الزمان هو الذي كان وراء كل ما أَصابه من قهر، وضيم، وظلمة، وعاهة.

وقد رأيتُ أن أجعل للزمان أَبعاداً ثلاثة: البعد الذاتي (النفسي)، والبعد الموضوعي والبعد(التشريحي)[1] وهي الأبعاد التي اختارها الدكتور أحمد محمد عبد الخالق، وما ستدور عليه دراستنا من أَبعاد هذا الزمن هو الزمن النفسي؛ لأَنَّه يعني الإحساس بأَنَّه معطى مباشر من معطيات الوجدان[2]؛ ولأَنه العامل الأَساس الذي زامن الشاعر المكفوف.

ويشكل الزمن عند الشاعر هماً أَساسياً يحقق فيه أَحلامه، وأَمجاده، أو يفقد فيه الاثنين معاً، فكان عراكاً خفياً أَزلياً يدور بين الاثنين الزمان والشاعر وغالباً ما تكون الغلبة في هذا الصراع للطرف الأَوّل[3]، لذا أَقلق الزمان الشعراء المبصرين وأَخافهم

(1) ينظر: زمن الرجع البصري، د. أحمد محمد عبد الخالق، نشر دار المعارف – مصر، مطبعة السفير، الإسكندرية، 1981م: 38.

(2) ينظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: د. أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، نشر مؤسسة سجل العرب – القاهرة، 1972م: 16.

(3) ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1986م: 269.

ولم يمتلكوا قوةً حيال قياده الذي لا يضعف ولا يتسرب إليه الوهن، ولا حيلةَ لهم في تحديه إلاَّ الاستسلام له، وإذا كان هذا الحال مع الشعراء المبصرين؛

فإنّه قد شغل الشاعر المكفوف أكثر من غيره بسبب رهافة إحساسه، وتوقد عواطفه وتعذّر عليه رؤية الزمان ومظاهره وتحولاته[1].

فللزمن دلالات في حياة الشاعر تتخذ طابع الرّمز، فأجزاء اليوم الواحد الموزعة على النهار، والليل، وعلى الصباح والمساء، وعلى السحر والفجر، تمثل لديه استدلالاً لحالة مستنبطة[2].

إنَّ تغير الزمان وتقلباته جعلت منه عاملاً فعالاً في الحياة؛ (لأنّه عنصر يحمل قدرة على التغيير يجعل البيئة بكل تفاصيلها لا تستمر في حالة ثبات، بل يحركها باستمرار، بوصفه متحركاً، فاللحظة الواحدة متحركة إلى اللحظة التالية، كل حركة تحمل معها تعبيراً)[3].

وقد بينت الدكتورة فاطمة عيسى جاسم الزمن النفسي حين قالت: (ليس للزمن النفسي مقاييس محددة، فهو بعيد عن الضبط لا يخضع للتوقيتات المتداولة)[4]؛ ولكن أَثره مهم في تجسيد وتصوير الحالة النفسية من خلال مشاعر الإنسان وإحساسه بالضيق والحسرة وما يعانيه من وحشه وقلق واضطراب[5].

وقد توصل الإنسان، ولاسيما الشاعر، إلى أنّ من العسير معرفة الزمن بصورة واضحة يمكن الوقوف عندها وقفة اطمئنان وأمن لتشعب أَحداثه وتغير حوادثه وتقلب صروفه، فهو في حركة لا تتوقف وفي تغير مستمر، فهو ماضٍ وآتٍ، جارفٌ بجبروته كل تيار، وقالع بقوته كل ما يعترضه من صمّ جنادلٍ، لذا فالخوف

(1) ينظر: أثر كف البصر في شعر بشار بن برد: 64.
(2) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 237 وما بعدها.
(3) البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، ع7، تموز، 1989م: 50.
(4) غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2004م: 134.
(5) م. ن: 138.

من قدرته وهيمنته انعكس في تعابير ومعاني الشعراء وجاءت صور الزمن مختلفة من شاعر إلى آخر[1].

إذن فالمعركة أَزلية بين الإنسان والزمان، والأَول هو المهزوم الوحيد فيها، والخاسر الضعيف أَمام بطش الزمن وجبروته ومفاجآته الكثيرة التي يحملها بين طياته.

وأَمَّا النصف الثاني من الثنائية فهو المكان، وهو لا يقل أهمية وأَثراً عن أَخيه الزمان.

إنَّ ارتباط الإنسان بأرضه ومكانه خلّف له الكثير من المعاناة، ولاسيما إنْ أُجبر على تركه، وقد (عُرف الإنسان العربي بحبه للأرض وارتباطه بها وحنينه لكل مكان تركه)[2].

لذا قد أدرك الإنسان أَثر المكان، في حياته، ودوره الفاعل في رسم العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، فهو حقيقة معيشته، ويؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه[3]. (فالإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جمالياته، والمكان من دون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها)[4].

أَمَّا المكان عند الشاعر المكفوف، فقد كان وسيلة للتعبير عن معاناته، حتّى قرنه بالغرض الشعري وأَصبح أَداة فاعلة فيه، ودخل المكان بدلالاته الانتمائية والنفسية بكثافة عالية في الغرض الشعري، لذا أَصبح وسيلة للإفصاح عن مشاعر الحزن والحنين والغربة والخوف والقلق[5].

---

(1) ينظر: أَثر كف البصر في شعر بشار بن برد :63

(2) المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، د. محمد عبيد السبهاني، دار الآفاق العربية – القاهرة، ط1، 2007م: 20.

(3) ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، ع6، ربيع 1986م: 83.

(4) غائب طعمه فرمان روائياً: 155.

(5) ينظر: دلالة المكان في مدن الملح، لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك – الأردن، مج 9، ع2، 1991م: 19.

وأَهمية المكان لدى الشاعر العربي تتضح بقول أَبي هلال العسكري (ت 395هـ): (كانت العرب في أَكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها)[1].

ومن هذا كله أَصل إلى أنَّ الزمان والمكان أكثر اقتراناً وأَشد التحاماً مما يُتصوّر... فالشعراء بسبب هذا الاقتران كثيراً ما يستعيرون الأَلفاظ الدالة على الزمان للتعبير عن المكان[2].

إنّ من أَهم مفردات الزمان التي تؤدي أثراً بارزاً في حياة الإنسان هو الليل لما تمثل ساعاته من اهتمام لدى الشعراء، ولاسيما المكفوفين الذين يعانون أزمات نفسية وظروف قاسية، والليل يكون فيه التفكير والتأمل فهو (أكثر الأزمنة إثارة لمعاني الوحشة والظلمة والتوحد مع النفس)[3] فتكون المشاعر صادقة والآلام هادئة فيصبح فيصبح زمناً نفسياً خاصاً لا يخضع لمقاييس زمنية محددة[4]، فقد مثل وقت الليل حالة حالة سوداوية مظلمة، تضاف إلى ظلمة الشاعر المكفوف.

قال ابن هذيل في الليل: **(من الطويل)**

وليلٍ بَغَى فيه الغُرابُ جناحَهُ ... ولَمْ يَنفصِل عنه ولكنه عَمِي

دجا فكأَنّي من حَنَاياهُ،أَو أَتى ... جريمةَ سوءٍ في سَرِيَرة مُجْرِمِ

إذا قُلتُ أَين الصبح فاضت سُدُولُهُ ... عليَّ كأَنّي مستغيثٌ بأبكَم

وأفزَعُ من إطراقِهِ فكأَنَّهُ ... يراصد أَطلاقي نجيَّ التكتُّمِ[5]

(1) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر:لأبي هلال العسكري (ت395ه)، تحقيق: علي محمد البجاوي، البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية – بيروت، ط1، 1952م: 452.

(2) ينظر: دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مطبعة الحياة – دمشق، 1972م: 1972م: 250.

(3) وحدة الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي، حيدر لازم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب الآداب – جامعة بغداد، 1991م: 60.

(4) ينظر:الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي (ت 527هـ)، ختام محمد حسين العبودي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، 2002م: 11.

(5) شعر يحيى بن هذيل: 122 – 123.

ظهر تشاؤم ابن هذيل في هذه المقطوعة من الليل وظلمته، حتّى إنّه جعله يزيد ظلمته ظلاماً، بل إنّه يصور نفسه كأَنّه صاحب جريمة، فلا يستطيع الاستقرار، وقلقه يتزايد حيناً بعد حين. لذا انتظر الصباح بفارغ الصبر ولكن بلا جدوى وكأَنّه يستغيث بأبكم، بل إنّه كره الليل؛ لأنّه يحمل مفاجآت سيئة له.

لم يكن ابن هذيل متفائلاً من الزمان، ولاسيما الليل، لما يحمله من مشاعر وآهات أَتعبت الشاعر، وأشعرته بالملل والخوف في الوقت نفسه، لذا اتجه شاعرنا إلى الصباح لينادي، لقوله:

(من البسيط)

كأَنَّ ليلِي مِمَّا طالَ جانبُهُ ... أخافَ صُبحِيَ حتَّى ضلَّ أَو هربَا
كأَنَّ صُبحيَ يخشى أنْ يؤنِّبه ... أَهلُ الهَوَى فاختفى بالليل وانتقبا[1]

إنَّ معاناة ابن هذيل من الليل كثيرة ومستمرة لربما بسبب ظلمته التي خلفها فقد البصر، فيزداد ظلاماً، ورُبّما لا يريد أَنْ يكون وحده فتهجم عليه الهموم والأَوجاع، لذا صور أَنّ الليل قد شاب من همومه؛ ولكن لا يريد تركه فهو يشاركه في كل شيء حتى سد الباب على مجيء الصباح لقوله: **(من البسيط)**

كأَنَّ ليلي وفي أَعلاهُ أنجُمُهُ ... لمّا تأَوهتُ في ظلمائه شابا
كأَنّ ليلي شريكي في الهوى فإذا ... فكّرتُ فكَّر والبلوى لمن خابا
كأَنّ ليلي وصبحي فيه محتجبٌ ... غيرانُ سَدَّ على معشوقتِي بَابَا[2]

إنّ استخدام ابن هذيل لأداة التشبيه (كأن) في بدء كل بيت من مقطوعته يدل على قلقه وارتباكه، لذا كرّر هذه العبارة (كأن ليلي) في الأبيات الثلاثة ليؤكد ما يتخلل الليل من هموم ومصائب لديه.

(1) شعر يحيى بن هذيل: 72.
(2) م. ن: 72.

ويستمر ابن هذيل في بيان أَهمية الزمان والمكان وما يشكلان من أَهمية نفسية، فقد جاء بصورة وصفية زاوج فيها بين الزمان والمكان لقوله:

(من الطويل)

كأَنّ جَنَى الخيري في غَبش الدجى نسيمُ حبيبٍ زارَ عاشقَهُ سِرًّا
كأنَّ ينابيعَ المياهِ مَرَاجلٌ تفور وقد أَذكت لهن الحصى جمراً*(1)
جمراً*(1)

إنَّ تمكن ابن هذيل من الوصف ليس بالجديد، وإنّما أبدع إبداعاً كبيراً في هذا الغرض، لذا جاءت هذه الصورة الحسية التي مثلها في وقت الصباح المبكر وهو يشم رائحة الخيري، وكأنه نسيم عاشق جاء للقاء معشوقته سراً، وقد وصف الينابيع وشدة تدفق مياهها وكأَنّه قدرٌ يغلي فيه ماء، ويبدو أَنّ ابن هذيل كره الليل كله حتى آخره، وان كان ينبئ بولادة يومٍ جديد، فقد أعاد (غبش الصباح) في بيت آخر حين قال في الفراق:

(من الكامل)

لَمْ يَرحلُوا إلاّ وفوقَ رحالِهم غيمٌ حكى غَبَش الصَّباحِ المعتلي(*)(2)
المعتلي(*)(2)

وقد بكى على الديار، واستذكر الربع والطلل، فراح في وصفها أَيما وصف، داعياً إنّه وجد لذلك بوحاً لمشاعره وأنفاسه، وما اكتفى بهذا البكاء والصراخ بل راح يطلب عدم اللوم على هذه المشاعر مهما كبرت(3). لقوله: **(من الخفيف)**

(*) شبه المياه في آخر البيت بالمراجل وهي القدور واحدها مرجل. (لسان العرب: مرجل).
(1) شعر يحيى بن هذيل: 85.
(*) الغبش: شدة الظلام، أو ظلام آخر الليل. (الصحاح: غبش).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 116.
(3) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة: 47.

لا تلمنـــي علـــى البُكَـــاء بـــدارٍ أهلُهَـــا صَـــيّروا السَّـــقامَ ضـــجيعي
جعلـــوا لـــي إلـــى الوصـــل ســـبيلاً ثـــمَّ ســـدّوا علـــيَّ بـــاب الرُّجـــوعِ[1]

لقد علق ذهن الشاعر بوصف مكان الأهل والأحبة، حتَّى أَصبح خاصيته في نشاطه الفني يبدع في التعبير من خلاله عن همومه ومآسيه التي علقت بذاكرته فحركت وجدانه للتعبير عن مكنوناته الذاتية[2].

أَمَّا ابن الحناط فقد قال: **(من البسيط)**

يا دار عَلوَة قد هيجتِ لي شَجَناً وزدتنـــي حُرقَـــاً، حُييّـــت مِـــن دار
كم بتُّ فيك على اللذات مُعتكفاً واللّيـــلُ مُـــدَّرعٌ ثوبـــاً مِـــن القـــار
كأنـــه راهـــبٌ فـــي المســـح مُلتَحـــفٌ شـــدَّ المجـــد لـــه وَسْـــطاً بزُنّـــار
يُـدير فيـه كـؤوسَ الـراح ذو حـورٍ يـدير مـن طرفـه ألحـاظ سـحّار[3]

إنّ أسلوب ابن الحناط في التفجع على الديار، والتوجع للمدن والآثار، يتخلله الكثير من العواطف والمشاعر الجياشة، التي عبر عنها حتَّى المتلقي شريكه في تجربته التي عاشها وبجعله يحس بها.

فلقد مزج الزمان بالمكان بثنائية معروفة، مبيناً حالته المنكسرة لخراب تلك الدار التي قضى فيها أحلى أيام عمره وصباه، إلاَّ أنّ عاهته ظهرت بعض الشيء رُبّما بغير شعور، حين قال: (واللّيلُ مُدَّرعٌ ثوباً من القار) هذه الظلمة الحالكة ترافق الشاعر المكفوف في أغلب أبياته.

إنّ خوف الشاعر المكفوف من الزمان واضح بارز شكّل هماً كبيراً فوق همومه، ففي الغالب لا تخلو قصيدة من قصائد الشعراء المكفوفين من غدرات الزمان، وتغيراته واختلاف أحواله، وهذه الاختلافات شملت كل البشر من شاعر

(1) شعر يحيى بن هذيل: 97.
(2) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – دراسة: 243.
(3) نفح الطيب: 1/ 503.

وأَديـــــب وغيرهمـــــا، لـــــذلك قـــــال ابـــــن الحنـــــاط:

(من الكامل)

لـم يخـلُ مـن نـوبِ الزمـانِ أَديـبُ كـــلاّ فشـــأن النائبـــاتِ عجيـــبُ
وغضـــارةُ الأَيـــام تـــأَبى أَنْ يُـــرى فيهـــا لأبنـــاء الـــذكاءِ نصـــيبُ
وكـذاك مَـنْ صَـحِبَ الليـالي طالبـاً جـــدّاً وفهمـــاً فاتـــهُ المطلـــوبُ[1]

يبدو أَنَّ الخوف من الزمان، ومن الشر الذي يدخل في نسيجه، وحركته قد تأَصل في نفس الشاعر المكفوف ولاسيما الأَندلسي بصورة واضحة.

ولابن الحناط أيضاًً في مدح أبي عامر بن شهيد: **(من البسيط)**

لـولا النسـيمُ الـذي تـأَتي الريـاحُ بـه إذا تضـوّع عن عَرْفِ الحِمَـى الأَفُقُ*
لَـــمْ أَدرِ أَنّ بيـــوت الحـــيّ نازلـــةٌ نجداً ولا اعتـادني نحـو الحِمَـى القلـقُ
مـا فـي الهـوادج إلاَّ الشَّـمسُ طالعـةٌ ومـــا بِقَلبـــي إلاَّ الشـــوقُ والأَرَقُ**[2]

يستعمل ابن الحناط حواسه في بيان المواضع والأماكن، وقد كان لحاسة الشم النصيب الأَوفر في معرفة هذه الديار وما فيها من رياح زكية، ونسائم عطرة ولهذا يحاول الابتعاد عن أحزانه وحرمانه ونقصه. إلاَّ أنها تعود إليه، لذا قد شعر بالقلق، والقلق حالة أشبه ما تكون في طبيعتها الشعورية وفي انفعالات الجسم المصاحبة لها بحالة الخوف. والفارق الوحيد بينها أنّ للخوف مصدراً واضحاً معلوماً بالنسبة إلى الخائف، في حين مصدر القلق غير واضح أو معلوم بالنسبة إلى الذي يعانيه[3].

---

(1) م. ن: 3/ 288 – 289.
(*) تضوع: اشتد ضوعه (رائحته)، وضاع الشيء: تحرك فانتشرت رائحته، وضاعت الرائحة: طابت وفاحت. (الصحاح: ضوع). والعرف: الرائحة الطيبة (لسان العرب: عرف).
(**) الهوادج: جمع هودج، اداة ذات قبة، توضع على ظهر الجمل لتركب فيها النساء. (لسان العرب: هدج).
(2) جذوة المقتبس: 65.
(3) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 2/ 161.

وقد مثلت أَبيات ابن الحناط تأملاً كبيراً في صدق المشاعر، وحرارة التعبير وشمولية الفكرة، لذا حاول أَنْ يرسم التفاؤل على وجه أَبياته؛ ولكن التعاسة والحزن سبقاه إلى ذلك.

وهذا ابن سيدة[1] (ت 458هـ) كان لديه إحساس بالتطلع إلى التمتع بملاذ الحياة؛ ولكنه خاب فيها، وأَبى الزمان إلاَّ أَنْ يذيقه صروفه ونكباته، فقد قال:

(من الطويل)

ومالي مِن دَهري حياةٌ أَلَذُّهَا فتجعلها نُعمَى عليَّ وتمتنّا[2]

لقد خلّف الدهر لابن سيدة ضعفاً، أَدى به إلى عدم إمكان التحدي أو الوقوف بصلابة وعناد أَمام الأحداث.

وقد شعر ابن سيدة عندما ابتعد عن أهله وديار ه بغربةٍ سيطرت عليه وعلى إحساسه، فجعلته بعيداً عن واقعه الاجتماعي لذا قال: **(من الطويل)**

غريبٌ نأى أَهلُوهُ عنه وشَفَّه هواهم فأمسى لا يقرُّ ولا يَهنَا[3]

أَمّا الحصري القيرواني فقد أحب مدينته – القيروان – حباً كبيراً فوجدته يكثر فيها قوله للشعر بأوصاف رائعة، ومنها قوله: **(من البسيط)**

أَلا سقى الله ارضَ القيروان حياً كأَنّه عبراتي المُستهلَّاتُ

(1) علي بن احمد بن إسماعيل المعروف بابن سيدة، المكنى بأبي الحسن،كان إماماً في اللغة وفي وفي العربية حافظاً لهما على انه (كان) ضريراً، وقد جمع في ذلك مجموعات أربى فيها على من تقدمه، وله مع ذلك في الشعر حظٌ وتصرف. وله تواليف حسان منها: (كتاب المحكم في اللغة) ؛ (وكتاب المخصص) ؛ (وكتاب الأنيق) تنظر ترجمته:مطمح الأَنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس للفتح بن خاقان الأندلسي (ت 529هـ)، دراسة وتحقيق: محمد علي شوابكة، دار عمان، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط1، 1983م: 291 وما بعدها؛ كتاب الصلة: 334 – 335؛ بغية الملتمس: 388؛ المغرب: 2/ 259؛ نفح الطيب: 4/ 27 وصفحات متفرقة من هذا الكتاب.

(2) مطمع الأَنفس: 293.

(3) م. ن: 292.

فإنّهـــا لِـــدَة الجنـــات تُربَتُهـــا ... مســـكيَّةٌ وحصـــاها جوهريـــاتُ
أَلا تكـن فـي رُباهـا روضـةٌ أُنـفٌ ... فإنّمـــا أَوجـــه الأَحبـــاب روضـــاتُ
أو لا يكـن نهَـرٌ عـذبٌ يسـيلُ بهـا ... فـــإنّ أَنهارهـــا أَيـــدٍ كريمـــاتُ
أَرضٌ أَريضـــةُ أَقطـــار مباركـــةٍ ... لله فيهـــا بـــراهينٌ وآيـــاتُ[1]

استخدم الحصري الأوصاف المادية للطبيعة التي تضمنتها القيروان لينقل الأوصاف التي شعر بها بحواسه، فهي في نظره كالجنة في نعيمها، بل إنّ أهلها لهم وجوه كالروضات في بهائها ورونقها.

لقد نسق الحصري بين الدعاء والتشبيه، كما نسق بين عاهته وحرمانه، وبين مكانه الذي ولد فيه، وشكوى هجره.

جعل هذا المكان المألوف، ينم على طيب أرضه، ونماء عشبه، وتوافر مياهه، وكرم أهله، وبركة ثمره، ورضاء ربه.

وله يودع قبر أَبيه بالقيروان وقت جوازه للأَندلس: **(من الطويل)**

أَبِـــي نَيِّـــرُ الأَيَـــامِ بعـــدك أَظلمـــا ... وبنيـــانُ مجـــدي يـــوم مِـــتَّ تَهـــدَّما
وجسـمي الـذي أَبـلاه فقـدُك إن أكـن ... رحلـــتُ بـــه فالقلـــبُ عنـــدك خيمَّـــا
ســـقى اللهُ عينـــاً مَـــن تعمـــد وقفَـــةً ... بقبـــرك فاستســـقى لـــه وترحمـــا
وقـــال ســـلامٌ والثّـــواب جـــزاءُ مَـــن ... ألـــمّ علـــى قبـــر الغريـــب فَســـلَّما[2]

إنّ صدق الإحساس الذي أعتلى المقطوعة، واضحٌ بارز، ولاسيما أَنَّ الشاعر أستطاع أَنْ يزاوج ما بين رثاء الأَب وفراق المدينة، في موقف وداع يدمي القلب لقسوته وحنينه لهذا المكان، فأَحب مدينته وعاملها معاملة الحبيبة، فمدحها ووصفها وفخر بها، وعاتبها ورثاها.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 126.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 129.

فلشدة تعلقه بأبيه، تعلق بقبره فأحبه، حتَّى إنَّه أَخذ من ترابه في وداعه له، ليكون له طيباً، يستغني به عن كل طيب. لقوله:

(من الوافر)

رحَلتُ وها هُنا مثوى الحبيبِ ... فَمَن يُبكيكَ يا قبرَ الغريبِ
سأَحمِلُ من ترابِكَ في رحالي ... لكي أَغنى به عن كلِّ طيبِ[1]

لم يكن حبه للقيروان مدينته دون غيرها، بل إنه أَحب دانية كذلك مع أنه لم يحب مدينة بقدر القيروان التي ضمنها في الكثير من أبياته، أَمَّا دانية، فلرُبّما قال فيها لمجاملةِ أهلها، أو واليها. لقوله: **(من الوافر)**

أَلم ترني نَدَمْتُ على ارتحالي ... وغالَطْتُ العداةَ بسوءِ حالي
وما بلدٌ كدانيةٍ ولكن ... أُسَلِّي النّفس عنها بالمُحالِ[2]

ومن الواضح أنّ الشاعر اعتاد التنقل بين المدن في الأَندلس، علَّهُ يجد كالقيروان مدينة فيسكنها وينعم بها، وتقر بها عينه.

وقد سبب له تنقله هذا كثيراً من الحزن والكآبة، بل أَدى به إلى حدوث منازعة في نفسه، فعندما أَراد الرحيل عن المرية، دخل على المعتصم صاحبها وأنشده: **(من مخلّع البسيط)**

محبتي تقتضي ودادي ... وحالتي تقضي الرَّحِيلاَ
هذَان خصْمانِ لستُ أَقضِي ... بينهُمَا خوفَ أَن أَمِيلاَ
ولا يزالان في اختصام ... حتَّى نرى رأيك الجميلاَ[3]

(1)م. ن: 129.
(2) م. ن: 131.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 131 – 132.

وكأنه يريد من المعتصم أَنْ يطلب منه البقاء، لحنينه لغير المرية.

تخبط واضح بالأفكار، لفقده أُلفة المكان، والأُلفة متأتية من أُلفة ساكنيه، كما يبدو، فلم يشعر الحصري بهذه الأَلفة إلاَّ في القيروان، أَو مع ابنه – عبد الغني – في أي مكان كان؛ لأنّه كان يشعر بالأَمان والاستقرار مع ابنه فعندما مات فقدهما ولن يعودا إليه. لقوله:

(من الخفيف)

كان عبدُ الغنيّ للعَينِ نورا ... ولقلبي هُدىً وللعيشِ طيبا
كان شيبى به شباباً فلما ... بان عنِّى رَدَّ الشباب مشيبا
كنت في غربتي كأَنَّي به في ... وطني فانقضَى فعُدتُ غريبا
لم يدع فقدُهُ لمغنًى معنىً ... فخلا آهلاً وضاق رحيبا
أَخطأتني الخطوبُ ما أَخطأَتْه ... ثم إنّي أصبت لما أُصيبا
لستُ أنسى مقامهُ ومقامي ... وكلانا مثلُ القتيل خضيبا[1]

إنّ ربط الزمان والمكان، والعاهة والشعور بالنقص وفقد الأَحبة، كان طبيعياً أَنْ يحصل؛ لإنَّ الشاعر المكفوف أَسيرٌ لعاهته، موثوقٌ بظلمتها، وقد بيّن في البيت الخامس عنفوان الزمان وجبروته وقسوته في سلب مسراته، وقد تركه وحيداً يقاسى وحدته، بل إنَّ الشاعر في بعض الأَحيان يفصح عن غضبه صراحةً لبعض المدن والمواضع.فقد قال في طنجة:

(من الطويل)

سئمتُ حياتي والمقام بطنجةٍ ... كأَنَّ بلادَ اللهِ غير عِرَاضِ[2]

هذا اليأس والتضجر من الأَماكن والمواضع التي أَقام بها الحصري، لم يكن إلاَّ بسبب أُلفته للقيروان مسقط رأَسه وذكريات طفولته، ولذا فقد أَحس بأَنّه غريب بعدما

(1) م. ن: 278.
(2) م. ن: 123.

تركهـــا. لقولـــه: **(مـــن البسيط)**

أَصـبحتُ فـي غربتـي لـولا مكـاتمتي بكتنـــي الأَرضُ فيهـــا والســماواتُ[1]

هنا غربة مكانية قاسية أَلمت بالشاعر وتركته في أَحضان الشوق والحنين، متحسراً على مدينته التي أحبها.

إنَّ لنفسية الشاعر المكفوف – الحصري – تقلّباً واضطراباً، أَوصلاه إلى القلق من المكان والزمان على حدٍ سواء، وقد اتضح في أَبياته، لقوله: **(من الطويل)**

حَمِـــدْتُ زمـــاني فيـــه ثـــم ذَمَمتُـــه وما زال هذا الدهرُ يُهْجَى ويمدحُ[2]

ويأَتي الحصري إلى مفاصل الليل أو أَجزائه ويأَخذ جزءاً من الليل، ويبدو أَنَّ الليل أرتبط بخيبة الأَمل لدى الشاعر، فقد قال فيه: **(من الطويل)**

دجـى اللّيـل صُـبحٌ فيـك إذ أَنـتَ مطلَـعٌ لكـــل هـــلالٍ أَطلعتُـــهُ سُـــعودُ
دهتنـــا الليـــالي بـــالنِّوى فتفرَّقـــت جـــآذرُ كانـــت تلتقـــي وأَســـودُ(*)
دوائـــرُ ذي الـــدنيا تـــدور بأَهلهـــا فتـــنقصُ أَحـــوال الفتـــى وتزيـــدُ
درايَ ســـعِدى للأُفـــول تجانَحَـــت فبـيضُ الليـالي فـي عيـونيَ سـودُ[3]

نقل الشاعر لنا ترقبه وقلقه من الليل وظلمته، وإنْ كان لديه بصيص أَمل بانتهاء الليل، وإفصاح الصباح، واصفاً بحكمته حال الدنيا وكيف هي تعطي وتحرم، تغني وتفقر، كل هذا الشعور جاء من الليل ومن ظلمته مما جعله يبغض بياض الليالي وأفراحها؛ لأنّها أوجدت لديه أَوهاماً وأَحزاناً لا تنقضي.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 125.
(2) م. ن: 217.
(*) جآذر: جمع للفظة جُؤذر وهو ولد البقرة الوحشية. الصحاح:جأذر.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني : 219.

وفي غير هذا الموضع جعل الحصري الليل مساوياً للصباح، وهما من النقائض؛ لإنّ الأول يدل على العتمة والظلمة، والثاني يدل على الضوء والنور، فجمع بينهما في قوله:

(من الطويل)

سواءٌ عليَّ الليل والصبح بعدهم ولو بتُّ فيهم لانجلى كلُّ حندِسِ[1]

إنّ ارتباط ظلمة العاهة بظلمة الليل شيءٌ طبيعي، فكلاهما ينجلي إذا بات الشاعر بقرب الحبيبة. ولا شكَّ في أنّ الصبح والليل عند الشاعر المكفوف سواء؛ ولكن بلقاء الحبيبة ورؤيتها تنجلي هذه العاهات ويزول ذاك السواد إلى أَمل وتفاؤل وبياض.

ومن هنا فهو يؤكد إزالة الظلمة عنه إنْ زارهم أَو ذكرهم حتَّى، لقوله: **(من الطويل)**

سويداء قلبي للاحبة منزلٌ وذكرهم في ظلمة الليل مؤنسي[2]

وعلى الرغم من كل ما قاله شاعرنا- الحصري – حول الدهر فقد أَصبح على يقين بأنه لن يتركه بسلام، وإنّ غدراته متتالية لا تنقضي، وقد جسّد هذا بقوله: **(من الطويل)**

ظننت بأن الدهر يبقى مسالماً وهيهات حرب النائبات كظوظ*[3]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 223.
(2) م. ن: 223.
* كظوظ: شديدة. (الصحاح: كظظ).
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 228.

وفي النهاية اكتشف الحصري أنْ ليس من الزمان جدوى، بأنْ يعطيه ما سلبه منه، فراح يهجوه، ويهجو أَهله لقوله: **(من الكامل)**

خبُـث الزمـانُ كمـا تَـرينَ وأَهلُـهُ كـل امـرئٍ فـي وُدِّهِ تـدليس[1]

ويطالعنا الأعمى التطيلي بسخطه على الزمان وكرهه له، فقد تيقن بأنّه غدار لا أمان له، وخائن لا وفاء فيه، فراح يعاتبه ويعاتب صروفه ودنياه، فقال: **(من الطويل)**

عتـابٌ علـى الـدنيا وقـل عتـابُ رضينا بما ترضى ونحنُ غضابُ
وقالـتْ وأَصـغينا إلـى زور قولهـا وقـد يستفز القـولُ وهـو كـذابُ
وَغطَّـتْ علـى أَبصـارنا وقلوبنَـا فطـالَ عليهـا الحَـوْمُ وهـي سَـرَابُ
ودانـت لهـا أَفواهُنـا وعقولنـا وهـل عنـدَها إلاَّ الفنـاء ثـوابُ
وتلـك لعمـر الله، أمـا ركوبهـا فَهُلـك، وأَمـا حكمُهَـا فَغِـلابُ[2]

غضب التطيلي من الدنيا واضح، وإن كان قد رضي بما ارتضته له، وهو يحاول أنْ ينقل الحديث كأَنَّه يتكلم معها وتكلمه، ويعرف أنها كاذبة إلاَّ أنه مرغم على سماع حديثها والإصغاء إليه. وقد خضع لأحكامها والتزم بقوانينها إلاَّ أنَّها لم تهبه إلاَّ الحرمان والفناء لقوله: (وهل عندها إلاّ الفناء ثواب)، وربما شعر التطيلي ببعض من الراحة والاستقرار من تقلب الزمان عليه، إلاّ انه سرعان ما ينقلب عليه فيغير أَفراحه أحزاناً، لذلك قال: **(من البسيط)**

(1) م. ن: 421؛ وللمزيد من ثنائيات الزمان والمكان في شعر الحصري، ينظر أبو الحسن الحصري القيرواني: (121، 123، 1125، 129، 131، 215، 219، 223، 225، 234، 236، 276، 283، 303، 439).
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 8.

كانتْ يدُ الدهرِ عندي فاستبدَّ بها ما أَعْلَمَ الدهرَ باسترجاعِ ما يهبُ[1]

فالتطيلي يحذر الناس من الدهر، وأنْ لا يغفلوا عنه؛ فالدهر أَبى إلاَّ أَنْ يفرق بين المرء وزوجه، فقد قال: **(من البسيط)**

يا آخذي بذُنوبِ الدهرِ، بادرةً من عتبه لم أَكُنْ منها على حذرِ
هي الليالي ولم تجهل عواقبها فانظر وأَنتَ على حالٍ من النظر
وقد صَفَوتُ فردني، ثم معذرةً إليكَ من كَدَرِ الأَيام لا كَدَري
وأَعلم بأَنّ الليالي غير آليةٍ حتَّى تُفرّقَ بين القوسِ والوترِ[2]

فأحاسيس الشاعر العميقة أَنَّ الزمان يجب الحذر منه، والاستعداد له؛ ولتقلباته الكثيرة وبعد ذلك مع أن التطيلي يلين للزمان في مواضع أخرى بعد مقاومته والاستعداد له ولصروفه، وبعد ذلك يسوغ هزيمته فيقول: **(من الكامل)**

لَعبتْ صروفُ الدهرِ بي وبهمتي من بعد تجربتي لها ومراسي
كالكأسِ طاف بها المديرُ فلم يكن لي ظئرها وغذا صريعَ الكاسِ
أدعوك بين صعودها وصَبُوبِها كالعشقِ بين الشَّيب والإفلاسِ[3]

يريد التطيلي أَنْ يبين كيف أَنّ صروف الدهر أضعفته بعد تلك الخبرة التي تعلمها من الحياة فقد سقط وسحقه الزمان كغيره من البشر.

(1) م. ن: 16.
(2) ديوان الأعمى التطيلي : 66.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 75.

ويتواصل التطيلي في هجاء الزمان والتحذير منه، فقد قال قصيدة يرثي بها: **(من الكامل)**

لا تركننَّ إلى الزمانِ وَصَرْفه فَتَكَ الزمانُ بآمنٍ وَمَرُوعِ[1]

لم يكن سخط التطيلي من الزمان فحسب، بل إنّه سخط من الزمان والمكان معاً، وقد صوّر ذلك حين صارت إشبيلية (حمص) مكاناً معادياً له، فقد قال:

(من البسيط)

مللتُ حمصَ وملتّني فلو نَطقَت كما نطقتُ تلاحَيْنَا على قدرِ
وسوّلت لي نفسي أَن أُفارقها والماءُ في المزن أصفَمنه في الغدر
هيهات بل رُبّما كان الرحيلُ غداً كالمالِ أُحيي به فقراً من العمرِ[2]

إن ملل التطيلي من إشبيلية (حمص) دعاه إلى إبراز صورة نفسية في أَبياته مزج فيها المكان بالزمان، وقد صوّر المكان أنه مكان معادٍ، لا يرغب المكوث فيه، بل إنَّه يريد الرحيل عنه، لذا قام بالهروب من الزمن الحاضر نحو الغد، فهو زمن ذاتي وشخصي ولدته الظروف المعيشة والأدبية والسياسية، عاناه الشاعر التطيلي ووصفه كما عاناه وأحس به.

ولم يكتفِ بذلك بل إنّه أصبح يشعر بأَنَّ المكان قد ضاق عليه، والزمان قد اتسع به، لقوله: **(من الطويل)**

فمالِيَ قد ضاقت عليّ مسالكي وساعات ليلي في النهار شهورُ[3]

(1) م. ن: 80.
(2) م. ن: 49.
(3) ديوان الأعمى التطيلي : 63.

وفي نهاية المطاف يستسلم الشاعر ويخضع كغيره من البشر للقدر الذي صنعه الله، وهو يحاول أَنْ ينسى ما مضى من تهكمه على الزمان والدهر والدنيا، وبعبارات هادفة تنم على ضعفٍ كبير، وحيلة ذليلة، علّ زمانه يرحمه، فقد قال:

(من البسيط)

أمـــا الزمـــان فـــلا أشْـــكو ولا اذَرُ ... لا يَصْـنـعُ الـدهرُ مـالا يَصْـنـعُ القـدرُ
لـــو أنْ حظّـــيَ مـــن دنيـــايَ أُمْنَحُـــهُ ... جـــاءتْ إلـــيَّ الليـــالي وهـــي تعتـــذرُ
مـاذا أَقـولُ وقـد أخنـى علـى جَـدتي ... رَيْـبُ الزمـانِ وخطـبٌ كلُّـهُ ضـرَرُ[1]

إنّ المكابرة التي تخللت أَبياته جلية واضحة، لكنها لم تسم النص بضعف الشاعر، وتقلباته النفسية، وإبداء الشكوى، التي تمخضت عن تجربة مرة عاشها الشاعر، متمثلة بتنقله النفسي ما بين القلق والاستقرار، الحقيقة والخيال، ناشداً بذلك من يرحمه وينظر إليه، فهو لم يرحمه أَحد، ولا حتَّى الزمان، على الرغم من عاهته وظلمته، وعدم تكيفه مع المجتمع.

(1) م. ن : 63.

أَمَّا أبو القاسم السهيلي فله في كل ذلك قوله: **(من الطويل)**

ولمَّـا رأيـتُ الـدَّهرَ تسـطو خطوبُـهُ بكـل جليـدٍ فـي الـورى أَو هـداني
ولـم أَرَ مـن حـرزٍ أَلـوذ بظِلّـه ولا مـن لـه بالحادثـات يـداني
فزعـتُ إلـى مـن ملّـك الـدهر كَفَّـه ومـن لـيس ذو مُلـك لـه بمـرانِ[1]

عرفَ السهيلي حقيقة الزمان، وسطو الدهر، لذا توجه إلى الله سبحانه وتعالى فشعر بالإيمان المطلق، بأن حادثات الدهر تصيب القوي والضعيف، البعيد والقريب، فلم يجد منجداً إلاَّ الله سبحانه وتعالى، لهذا فقد دعاه ورجاه، وشكى له حاله، وبعد هذا الإيمان وهذا الرجاء، أَطمأن الشاعر، وأَصبح لا يخشى الدهر ولا الزمان، بل إنَّه عاد ليؤمن بقضاء الله وقدره، علَّهُ ينال استقراراً ولو لقليلٍ من الوقت. وله أبيات بلغت ذروة التحسر وجداً على وطنه – وادي سهيل – وقد سلب منه إلى غير رجعة، بعد أن دخله النصارى فخربوه وعاثوا فيه فساداً[2]:

(من الكامل)

يـا دارُ أَيـن البـيضُ والآرامُ أَم أَيـن جيـرانٌ علـيّ كـرامُ
رابَ المحـبَّ مـن المنـازل أَنَّـه حَيَّـى فلـم يرجـع إليـه سـلامُ
لمـا أَجـابني الصَّـدى عـنهم ولـم يَلِـجِ المسـامع للحبيـب كـلامُ
طارحـتُ وُرق حمامهـا مترنِّمـاً بمقـال صـبٍّ والـدموعُ سـجامُ[3]

إنَّ المتأمل في هذه الأَبيات، يشعر بعاطفة جياشة، تجاه وطن السهيلي أَو مدينته لما تحمله الكلمات من تعبير الحرمان والتحسر والفراغ. إنَّ البصمات التي خلفها وراءه الاحتلال، تركت أَثراً بارزاً في نفسية السهيلي، لذا جاءت أَبياته هكذا فيها الضعف والعجز، والتذكير بالنقص.

(1) الإحاطة: 3/ 365.
(2) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484هـ - 897هـ)، الدكتور محمد عويد الطربولي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2011م: 403.
(3) المغرب: 1/ 448.

إنّ طابع الحزن يبدو عنيفاً أَصيلاً عند السهيلي، ولكن عندما قال هذه الأبيات استجمع كل ما أُوتي من مجامع الأَحزان – عاهة، سوء تكيف، شك، مدينة منكوبة – فصبها في قالب شعري.

أَمَّا أَبو القاسم الشاطبي[1] (ابن فِيْرُّة)، (ت 590هـ)، فقد قال: **(من الكامل)**

خالصْتُ أَبنـاء الزمـان فلـم أَجـد مَـن لـم أَرم منـه ارتيـاديَ مخلصـي
رَدُّ الشـبابِ وقَـد مضـى لسـبيله أَهيا وأَمكن من صديقٍ مخلصِ[2]

لقد مزج ابن فِيُّرة ما بين وفاء الناس والزمان، حتَّى سخط من الزمان ومن الناس معاً. إنْ عجز ابن فِيرَّة من أن يجد إنساناً مخلصاً يصاحبه، يشير إلى عدم تكيفه مع المجتمع، وكل هذا بسبب إخفاء الشاعر لعاهته مما ولَّد لديه اغتراباً نفسياً وتنحياً عن المجتمع، ولم يكن تنحيه إلاَّ بسبب نظرة الناس إلى المكفوف نظرة اشمئزاز أو عطف أَحياناً، لذا نرى أن الشعراء المكفوفين لم يتوافقوا مع الزمان، وأَخذوا منه مواقف حساسة.

أما التطيلي الأَصغر – إبراهيم بن محمد- فقد كان له رأي آخر في ذكر المواضع والأماكن، فقد هجا إشبيلية (حمص) في قوله: **(من البسيط)**

إنْ تجفُ حمصٌ فتجفو غير ذي رحمٍ تعصّباً لبنيها فيه إذ مجدا[*]
وغاظها إنْ رأت إنجاب ضرّتها مَن رأى كرماً في نِدِّه حقدا
فإن نمتني وليداً دارُ قرطبةٍ وأنكرتني وسنّي قد وفي رشدا

(1) القاسم بن فيرُّة، ابن أبي القاسم خلف بن احمد الرعيني، الشاطبي، المقرئ، الضرير، احد الأعلام، ولد بشاطبة، أحد ثغور الأندلس، وبها نشأ، وقرأ القران، وتعلم النحو واللغة، وتفنن في قراءة القران، والقراءات وهو حدث، وقرأ الناس عليه في بلده. نظم قصيدة طويلة في القراءات أودعها كتاب (التيسير) في القراءات تسهيلاً لحفظها وعليها أكثر القراء إلى اليوم. مات في يوم الأحد بعد صلاة العصر، وهو اليوم الثامن من بعد العشرين من جمادى الآخرة سنة تسعين وخمسمائة. تنظر ترجمته: إنباه الرواة: 4/ 160؛ والتكملة لكتاب الصلة: 4/ 73 – 74؛ ونكت الهميان: 213؛ وبغية الوعاة: 2/ 260؛ والنفح: 2/ 22 – 25.

(2) النفح: 2/ 23.

(*) حمص هي إشبيلية، وشكواه منها تشبه شكوى التطيلي الأكبر.

فعـــذرها أن أم الليـــث ترضـــعهُ شـبلاً وتمنـعُ منـه دَرَّهـا أَسـدا[1]

إنّ (المكـان يشـير إلـى دلالات رمزيـة لأشـياء ومواقـف أَو حـوادث كـان لهـا حضور عند الشاعر)[2]، لذا أَشار التطيلي الأصغر إلى موضعين مختلفين لمدينتين متباينتين في نظره، فمثلت له إشبيلية (حمص)_ التي سكنها بعد رحيله من قرطبة_ سخطاً دائماً، وغضباً مستمراً تجاهها.

أَمَّا قرطبة (قاعدة الأَندلس وأَم مدائنها)[3] فقد أحبها؛ لأنّه ولد فيها، وترعرع، فأَكل من خيراتِها، وشرب من مياهِها.

لم يكن المكان هو السبب الرئيس لراحة الشاعر المكفوف، بل إنّ سكّانها لهم الأَثر الأَكبر في ذلك. وهذا عامل نفسي يحمله كل إنسان.

وأَمَّا محمّد بن محمّد النُّمري، فله، حين كتب إلى زوجه وهو نازح عنها ببعض البلاد: **(من الطويل)**

وراحَت فراح الروح أثر رحيلها وودّعتُ صبري حين ودَّعها كبدي
وصارت لي الأيام تبدو لياليا وقد كان ليلُ الوصل صُبحا بها يبدي
فساعاتُها كالدهرِ طولاً وطالما حكى الدهر ساعات بها قِصرّا عندي[4]

لم يحّمل الشاعر الزمان ما لا يطيق، فقد جعله في حالة منصفة في العطاء والحرمان.

ويبدو أَن الزمان عند المحبين يتخذ (نمطين من الطول أَو القصر، ففي الشوق أو البعد يَصحبهُ ضيق وحزن فيبدو الزمن طويلاً جداً، أَمَّا في حالة وصال المحبين،

(1) تحفة القادم: 40.
(2) جماليات المكان في شعر عرار، د. تركي المفيض، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عمان، مج 4، ع2، 1989م: 219.
(3) الروض المعطار: 456.
(4) الإحاطة: 3/ 20.

فيبدو الزمن قصيراً، وكأنّه يمر بسرعة، لذلك يشعر المحبون بطول الزمن في حالة القلق والخوف، بينما يشعرون بقصره في حالة الأمن والسرور)[1].

إنّ شكوى الشاعر وجدت لها ثنائية رائعة في الغياب والحضور، ففي الحضور يشعر بأَنَّ الزمان يكون لمصلحته، وأنّ الأيام تزهو، والليالي تزدهر، والعمر يُسرع، لشدة فرحه، وإنْ كان العكس – الغياب – فإنّه يرى أنّ الزمان يقف أمام أَفكاره، ويسد عليه تقدمه، فلا يجعله يفرح أو يحاول أَنْ يفرح، وأنّ السعادة الحقيقية التي يطلبها الشاعر هي بوصل زوجه والمكوث معها.

ويأتي ابن جابر بعد النُّمري ليطالعنا بأَشعاره. فقد كان له شأن في ذكر المكان والزمان، ودلالتهما لما ينماز به في مدح الرسول (ﷺ). فقد قال:

(من البسيط)

بطيبـــة انـــزل ويمِّـــم سَـــيّدَ الأُمـــمِ وانشُر لـه المدح وانثر أطيب الكِلِمِ[2]

إنّ هذا الموضع – طيبة – له خلود زمني ومكاني في نفس المسلم ومشاعره وعواطفه، فهي مكان رسوله الأَمين (ﷺ) وهي مركز استقطاب المسلمين في كل أَنحاء العالم، لذا نرى ابن جابر قد أكثر من ذكرها في أَشعاره وأَحبها حباً كبيراً كحبه لساكنِها، حتَّى كان له ديوان كامل في مدح الرسول (ﷺ) وهو (نظم العقدين في مدح سيد الكونين). ومن شدة حبه لتلك الديار والأَماكن المقدسة، تصور أَن الحب أَصاب الحيوانات أيضاً لقوله: **(من الكامل)**

دَعْهَـا فـإنّ الشـوق يَجـد بهـا إلـى تلـك الـديار وإنْ يكـن ليـلُ سَـجَا
يـا أَيّهـا الحـادي وشـوقُك شـوقنا سـر عـن يمـين الـواديين معرّجَـا
واسـلُك بـأَعلى الـرقمتين(*) وخـذ إلـى دار النبـوة والهدايـة مَنهَجَـا[1]

(1) الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي: 7.
(2) الحلة السيرا في مدح خير الورى: 28.
(*) موضع قرب المدينة. (معجم البلدان، تأليف: شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي (ت 626هـ)، دار صادر – بيروت، ط2، 1995م: 3/ 58)

ويستمر ابن جابر في حبه لتلك الديار، حتَّى إنّه أَصبح يبعث السلام إلى نجدٍ مع مَن ذهب إليها، وكأنّه يريد أَنْ يثبت إيمانه بالله، وحبه لرسوله (ﷺ)، لقوله:

(من الطويل)

إذا جئتَ نجداً كرّم اللهُ عهدَهُ فسلم على أَهل المنازلِ مِن نجدِ
لئن حال بُعد الدار بيني وبينهم فإنّي لأَرعاهم على ذلك البعدِ[2]

بل إنَّ حبه لتلك الديار جعله يزهد كل الديار والمواضع إلاَّ مواضع طيبة، ونجد، وغيرها من الأماكن المقدسة. فقد قال:

(من الطويل)

دعِ الدارَ وارحل للذي جاءَ بالبشرى وبع داركَ الدنيا مِن اللهِ بالأُخرى[3]

لقد أَصبح ابن جابر بهذا الحب العظيم، يتوسل بكل من اتجه إلى تلك الديار أَنْ يقلَّهُ معه، لإنّ بقاءه سيهلكه، وإنْ لم يرحل: **(من الخفيف)**

أَيّها المُتهِمُون(**) نفسي فداكم أنجدوني على الوصولِ لنجد
وقفوا بي على منازل ليلى فوجودي هناك يُذهبُ وجدي[4]

يمكن القول أن ابن جابر عند إظهار حبه لتلك الديار وشوقه إليها، أنشأت له إمكانية نفسية، أَشعرته بالراحة والطمأنينة والاستقرار، وكأنه على علاقة وشيجة بتلك الديار، حتَّى يشتاق إليها في كل حين.

---

(1) شعر ابن جابر: 31.
(2) م. ن: 43.
(3) شعر ابن جابر : 70.
(**) المتجهون إلى تهامة، وتهامة: الأَراضي الواقعة شرق البحر الأحمر، ومنها مكة. (معجم البلدان: 2/ 63)
(4) شعر ابن جابر: 69.

أَمَّا الزمان عند ابن جابر فقد اتخذ صورة التشاؤم والصراع الدائم الذي لا ينقضي، وأنّ النكبات التي تأَتي من الزمان لم تكن عفوية، بل إنَّها جاءت عمداً، فقد قال في هذا المعنى: **(من الطويل)**

رماني هذا الزمانُ عمداً فما أَخطا وحكمتُهُ في مهجتي فأَبى القِسطا[1]

أَبدى ابن جابر تهكمه على الزمان وصروفه؛ لأنّه لم يعطه شيئاً، ولذا لم نجده يميل إليه إلاَّ في أَوقات الحب والغرام فإنّه ينصف الزمان ويثبت له الإعانة والستر، فقد قال:

(من الطويل)

رعى اللهُ أَيّاماً تقضَّتْ بِوَصْلِها بَسَطنا بها للأُنس ما بيننا بُسطا
وقد قُضِيَتْ من وَصْلِها كلُّ حاجةٍ وغطّى جناحُ الليل منهنّ ما غطّى
وكانت عيونُ الدهرِ نائمةً لنا فمهما سألنا فيه من أَملٍ نُعطى[2]

لقد دامت راحة الشاعر من الزمان لبعض الوقت، حتّى أراد أنْ يعتذر من الدهر؛ لأنّه قال فيه ما لا يستحق، بل أراد أن يفديه بنفسه لقوله: **(من الطويل)**

أَرى الدهر قد أَضحى بقربكَ مُحسِناً فعفواً لدهر بالبعادِ أَساءَ
ألا أيّها الدهر الذي جادَ بالرَّضا فِداؤكَ نفسي إنْ أَردتَ فِداءَ[3]

يعود ابن جابر إلى ما بدأَ به، من تحذيره من الزمان، وكيف يتلاعب بالناس، حتَّى يودي بهم في النهاية إلى الموت. فقد قال: **(من الرمل)**

(1) ديوان المقصد الصالح: 47.
(2) ديوان المقصد الصالح : 48.
(3) ديوان المقصد الصالح : 57.

لعبت في شملنا أَيدي الليالي ... وكذا تفعل في الناس الدّهورُ
إنَّما النَّاس مع الدنيا نجومٌ ... بعضها يطلُع والبعضُ يغورُ
لا يزال الناسُ في هذا إلى أنْ ... تذهبَ الدنيا كما شاء القديرُ
أَنا كالطائرِ لا يأوي لوكر ... كلَّ يوم لي في ارض مَسِيرُ
قد خبرتُ النَّاسَ من قاصٍ ودان ... فأنا اليوم بمَن فيها خبيرُ[1]

يريد أَنْ يثبت في هذه الأَبيات أَشياء منها: أنَّ الحياة لا تدوم، والسعادة لن تستمر؛ لأنَّه عرف أن (دوام الحال من المحال)، ويثبت الموت الذي لا مفر منه، ولا مهرب، بحكمة عميقة تنم على سعة إدراكه للحياة، وكذلك يريد أنْ يثبت تنقله وحبه للسفر، (ففي السفر ينسجم الإنسان مع الناس ويتعرف على أناس غير الذين يعرفهم وعلى أَماكن غير التي تعودها وعلى أَمور لم يعهدها)[2]، وكذلك أَراد أَنْ يستر عاهته، بمكابرته الواضحة، إنَّ المكابرة جاءت لتبين نفسية شاعرنا وما يتخللها من قلق وتقلب كتقلب الليالي وتغير حالها.

أَمَّا الشاعر عبد الله بن يعقوب الأَعمى[3]، الذي كان يعرف بـ (عبود) فقد أَثبت أَثبت ما أَثبته الواقع، بأن الزمان متقلب، والدهر متلون، وأنَّ الإنسان لا بدَّ من أَنْ يرى الأَحزان، كما رأَى السعادة، لقوله: **(من البسيط)**

(عزُّ الفتى في الحياة مَالُه ... وذلُّهُ في الورى) سؤَالُه
لا تغترر باعتدال حالٍ ... فَعَن قليل تُرَى زَوَالُهُ

(1) ديوان المقصد الصالح : 257.
(2) المكفوفون بين التعليم والتأهيل، الدكتور خليل محمد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، بغداد، ط1، 2008م: 70.
(3) عبد الله بن يعقوب، يعرف بـ (عبود)، كان أَعمى كثير الانتجاع للملوك عالماً بالأَدب مدرساً له له في أَيام حكم المستنصر. علماً أني لم أجد له سنة وفاة في المصادر. تنظر ترجمته: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تأليف: الشيخ أبي عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب، (توفي قريباً من سنة =عشرين وأربعمائة)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، 1966م: 320؛ وجذوة المقتبس: 258؛ وبغية المتلمس: 327؛ وموسوعة شعراء الأندلس: 225.

وكمـــــا قـــــد تـــــراه حَتمـــــاً لا بُـــدَّ مـــن أَن تحـــول حالُـــه[1]

يخشى عبد الله بن يعقوب الزمن وتحوله، ويصل خوفه إلى الذروة؛ لأنّه يربط بينه وبين الفقر، وما أسوأ أن تجتمع هذه الأمور على المكفوف – عاهة، وزمان قاس، وفقر – فتجعله يزداد مِحنة فوق مِحنته، وظلمة فوق ظُلَمِته.

أمَّا بكر الأعمى[2] فلم يكن حاله يختلف عن حال قرينه عبد الله بن يعقوب، إلاَّ أَنّه لم يكن سخطه على الزمان وحسب، بل على الناس أيضاً؛ لأنه كان يشعر بأَنَّ الزمـــــان غيـــــر منصـــــف فـــــي قســـــمته. يقـــــول:

(من الكامل)

قُلِـــبَ الزَّمـــانُ فجـــاءَ بـــالمقلُوبِ وتظـــاهرت آيـــاتُ كـــلِّ عجيـــبِ
لا تيأســـنَّ مـــن الـــوزارةِ بَعـــدَما نـــال ابـــن أرقـــم* خُطَّـــةَ التأديـــبِ[3]

إنَّ سخرية بكر الأعمى من الزمان جاءت نابعة من يأَسه منه وكيف يسير مع الناس، فهو لا ينصفهم ولا يعطيهم ما يستحقون، بل إنّه يزيد الغني غنىً، ويزيد الفقير فقراً.

ومن هذا كله فقد كان الزمان على الشاعر المكفوف الأَندلسي دواراً لا يقر له قرارٌ، ولا يثبت له حالٌ، والشاعر في ذلك كله لا يملك شيئاً، بل هو أَشبه ما يكون بريشةٍ في مهب الريح.

أَمَّا المكان فإنَّه يكتسب هويته من هوية الإنسان[4]، وإنه لا بدَّ أَن يتأثر به، ويأَخذ طباعه، مهما طال الزمان.

---

(1) بغية المتلمس: 327.
(2) بكر الأعمى، أديبٌ، شاعرٌ، لا نعرف السنة التي ولد فيها أو التي مات فيها. تنظر ترجمته: جذوة المقتبس: 179؛ بغية الملتمس: 227.
(*) عبد العزيز بن محمد بن أرقم، أبو الأصبغ النميري، أديب أندلسي، من الرؤساء السفراء من أهل وادي آش، سكن المرية، وتأدب في غرناطة وقرطبة، توفي سنة 485هـ. (الأعلام:288/1)
(3) جذوة المقتبس: 179.
(4) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً: 155.

المبحث الثاني

الحياة والموت

هناك تلازم وطيد لا انفكاك له بين الحياة والموت؛ لأَنَّ الموت هو النهاية الطبيعية التي لا بدَّ منها للحياة، وهذه حقيقة لا يمكن الجدل فيها، ولا الزيغ عنها، وتبرر رأي الوجوديين من أَن الموت هو الحقيقة الوحيدة والأَكيدة التي يعرفها الإنسان على الأرض، وهنالك التزام آخر بين الحياة والموت، وهو التزام زمني يجعل الموت أكثر ابتعاداً عن مجرى الحياة كلما تقدم الكائن في العمر، حتَّى لو بدا في طفولته وحداثته وشبابه وكأَنّه ينمو ويثبت أقدامه في الحياة[1].

ومما لا شك فيه أنّ قضية الحياة والموت عُرفت على مر الأَجيال وفي الحضارات الإنسانية كلها وكانت قضية مجابهة الموت هي القضية الأَساسية للوجود فهناك صراع أَزلي (بين الموت والفناء المقدرين وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود)[2]، وقد عُرف الإنسان بحبه الفطري للحياة، ورغبته في أنْ يمارسها بكل امتلاء وحيوية، وأَنْ يحياها بلا انقطاع أَو معرقلات، لذا كان خوفه شديداً من كل ما يعيق هذا النزوع مادياً أو معنوياً فيسعى جاهداً إلى تطمين هذا الخوف بإبعاد وسائله المباشرة[3]؛ لأَنَّ حبّ الحياة غريزة عند كلِّ إنسان ولذلك نراه يخاف الموت، بل إنَّ (النفس الإنسانية يتنازعها عاملان قويان هما حب الحياة والخوف من الموت)[4].

---

(1) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 2: 708.
(2) ملحمة كلكامش: طه باقر، دار الحرية – بغداد، 1980م: 42.
(3) ينظر: الموت والحياة في شعر نازك الملائكة: إيمان عبد دخيل، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الكوفة، 1997م: 2.
(4) روح العصر، دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة، د. عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي – بيروت، ط1، 1972م: 19.

ولعل الموت هو الذي يشعر الإنسان بالقنوط واليأس والقلق لذلك يعد الحياة رحلة عابرة (إنْ تكن حياة الإنسان لا تعدو هذه الرحلة العابرة من المهدِ إلى اللحدِ، فما أَبشعها من مأساة تدعو إلى القنوط وتخنق في الأَحياء منا إرادة الحياة !)[1].

إنَّ خوف الإنسان من الموت ومواجهته شيء بديهي لابدَّ منه؛ ولكن حبّ الحياة يسيطر على أَفعاله، وتصرفاته، والحبّ هذا يبعث الراحة والتفاؤل والأَمل بكل ما هو جميل كالشباب والربيع والمناظر الرائعة والصحة والخضرة وكل شيء ينعش النفس الإنسانية، ويزيد من تعلّقها بالحياة.

أَمَّا الجانب الآخر فهو الخوف من كل ما يعكر صفو النفس ويبعثها على الضجر والملل والتشاؤم، كالشيب والهرم والمرض والضعف الجسدي أو أَي أَزمة نفسية تجعله يقع في هوة الفناء واليأس من الحياة[2].

إنّ الحياة والموت (ينتمي أحدهما إلى الآخر)[3] في سلسلة من التطور الحياتي للكائن الحي انتماء أَدركهُ ذلك الرجل الحكيم الذي سُئل عن سبب موت أَخيه، فأجاب إنّها حياته ![4].

فالإنسان يموت منذ اللحظة التي ولد فيها، إلا أن الموت كواقعة وجودية آلية كانت مجبلة للفزع والحزن والمآسي عند الإنسان على الرغم من تكررها يومياً أمامه[5].

ويطالعنا ابن مسكويه (ت421هـ) بمجموعة من الأَسباب التي تكون باعثاً على الخوف عند الإنسان، منها: أنّ الإنسان يجهل ماهية الموت، وإلامَ تصير روحه بعد الموت، ولأنّه يظن أَن الموت فناء الذات كما هو فناء للجسد، أَو يعتقد أَن له أَلماً

(1) مقال في الإنسان دراسة قرآنية، الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف – مصر، ط3، 1995م: 121.
(2) ينظر: الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي (ت 527هـ): 26 – 27.
(3) الموت والحياة في الفكر العربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين – الكويت، 1984م: 225؛ وينظر: قلق الموت: أحمد عبد الخالق، سلسلة عالم المعرفة، ع: 11، الكويت، 1987م: 15.
(4) ينظر: الموت والحياة في شعر نازك الملائكة: 2.
(5) ينظر: مشكلة الإنسان، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة : 118.

شديداً أَعظم من الآلام التي سبقته وأَدت إليه، أو خوفاً من عقاب ما يحل به بعد الموت، أَو أَسفاً على ما يخلّف وراءه[1].

ومن هذا كله اتضح أَنَّ الإنسان لا يخاف من الموت إلاّ لأنّه يتحول من دار إلى دار ومن دنيا إلى آخرة، ظاناً بذلك أنّ بعد الموت عذاباً، ولكن الشاعر المكفوف الأَندلسي بطبيعة الحال مسلم، ولذا عرف أنّه لا بُدَّ من أنْ يموت ولا بدَّ من بعث وحياة أخروية، إمَّا إلى نعيم، وإمَّا إلى عذاب، فهو عرف معنى قوله تعالى: ﴿ وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ ﴾[2] فالموت عندهم (قضاء الله وحكمته في أنْ يعيش الإنسان عمراً زائلاً في الدنيا ثم يعيش عمراً خالداً في الآخرة)[3].

وقد ارتبطت قضية الحياة والموت بالشعر أكثر من أَي فنٍ من فنون الأدب، فالشعراء نظموا قصائد منذ أَقدم العصور تعبر عن قلقهم وخوفهم من الموت، أَو التأمل فيه وإحساسهم بقدومه مادام الشعر انعكاس الحياة على نفس الشاعر[4].

ومن الطبيعي أنْ يربط الشاعر المكفوف الأندلسي – بسبب تشاؤمه – بين الزمن والموت أو بين الحياة والموت. وقد شكّل الشاعر المكفوف هذه الثنائية – الحياة والموت. في شعره بطريقة جدلية، ليتوصل إلى ربط الوعي وغير الوعي بين الموت وكف البصر؛ لان كف البصر شكل من أشكال الموت[5].

وقد صور ابن هذيل مصلوباً في شعره، خالطاً في ذلك بين موته وتعلقه بالحياة:

(من الكامل)

فَكأَنَّما فيه بقيّةُ روُحِهِ ... وكأَنَّما عن ريبةٍ لم يَنْطِق

مُتَقلّصُ الشَّفَتَين تحسب أَنّه ... في الجذع يَضحَك للعُلا إذ يَرتَقِي

(1) ينظر: دائرة معارف القرن العشرين، محمد فريد وجدي، ط2، 1925م: مادة (موت)، 9: 489.
(2) الرحمن: 26.
(3) قلق الموت: 14.
(4) ينظر: الفنان، توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، 1970م: 253 – 255.
(5) ينظر: شعر المكفوفين في العصر العباسي: 285 – 286.

أوفـــى عليـــه فـــي العُلُـــوِّ كأَنّـــه مُتعلّـــــقٌ بالفرقـــــد المُتَعلِّـــــق
قـــد قابَـــلَ الجهـــةَ التـــي كانـــت لـــه فكأَنَّـــه بـــاكٍ وإنْ لـــم يَشـــهَقِ[1]

نقل لنا من خلال هذه المقطوعة أسلوب الغياب والحضور، فقد شكّل الغياب موته وانتقال روحه، وسلب نفسه.

أَمَّا الحضور فتمثل بالجسد المصلوب المعلق. آخذاً من موته وحياته مادة لوصفه، فهو يجعله وكأنه فيه روح حين قال: (فكأنّما فيه بقية روحه) فلا يجد فيه حراكاً ولا كلاماً، حين قال: (وكأنما عن ريبةٍ لم ينطق) بل جعلنا نشاهد كيف تقلصت شفتاه حتَّى بدت كالابتسامة على وجهه، وهو في العلا يتصعدُ، وجعلنا نشعر بارتفاعه عن الأرض، ناقلاً بذلك ضعفه إلى قوة، وموته إلى حياة. وفي نهاية المقطوعة يصور لنا كيف كان في الوضع الحقيقي عندما أصابه الموت بأنّه (باكٍ وإن لم يشهق) استسلام للموت على الرغم من الكبرياء والعظمة. وله أبيات أخرى عن المصلوبين أيضاً، يقول:

(من الكامل)

تَتـــرى رُؤُوسُـــهم عَلَيـــك كأَنَّهـــا نُغَـرٌ توافـت فـوق روس تـلال (*)
صُـــفَّت بقارعـــةِ الرَّصـــيف كأَنَّمـــا تَقضِـــي صَـلاَةَ الخـوفِ دُونَ كَمـالِ
فاســـتقبلتكَ كأَنّمـــا عـــن توبـــةٍ خَضَـعَت لـو ارتَفَعت إلـى الإمهـالِ[2]

ينقل لنا ابن هذيل مشاعره تجاه الذين فارقوا الحياة رغماً عنهم – كحاسته التي سلبت منه – فالشاعر يتخذ موقفاً من تكاثر الحوادث القاتلة التي تزيد من تأثيرها النفسي في الشاعر، على الرغم من كثرة الحوادث التي تجعل الإنسان تحت وطأة

(1) شعر يحيى بن هذيل: 109.
(*) تترى: تتوالى، أو تتابع.(لسان العرب: وتر)؛ نُغَرٌ: طير كالعصافير حمر المناقير. (الصحاح: نغر).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 117.

تهديد لا يتمكن من دفعه ولا يجد له تفسيراً أو تعليلاً[1]. لذا أَخذ من الموت العنيف صورة للمصلوبين وكأنّه أَراد أَنْ ينقل لنا مكابدة الشيء الذي يؤخذ منك قسراً ودونما أي سبب يُذكر، وما يخلّفهُ هذا الفقدان من أَثر سلبي في نفسية الإنسان.

إنّ هذا الوصف الدقيق الذي يصوره لنا ابن هذيل، من خلال نقل المشهد المتصور في خياله، لم يكن وصفاً فقط، وإنّما نقلٌ للحالة النفسية التي يعانيها الشاعر من سلبه لبصره، فهو ما بين الحياة والموت لفقده هذه الحاسة.

إنّ رسم صورة المصلوبين من ابن هذيل لم تكن تصويراً فنياً فحسب، بل إنّها أَثارت في نفسه الخواطر، وحركت المشاعر، والتعامل مع وعي الشاعر، لذا جاءت بهذه الصورة المؤلمة.

وقد صوّر ابن الحناط الحياة والموت في رثائه لأبي العباس ابن ذكوان (ت 413هـ)[2] بقصيدة فريدة أوّلها: **(من الطويل)**

عفاءً على الأَيّام بعد ابن ذَكوانِ ... وقبحاً لدنيا غيَّرتْ كلَّ إحسانِ
سأبكي دماً بعد الدموع بعَبرةٍ ... تغير إحساني وتعبر عن شاني
وان حياتي اليوَم بعد وفاته ... دليلٌ بأنَّ العذر في كل إنسان
أحقاً سراج العِلم أَخمده الردى ... وهدَّم ركن الدين من بعد شان؟
وغودر في دار البلا علمُ الهدى ... فزعزع اساس مضعضع أَركان؟
فشقَّت عليه المكرمات جيوبها ... وأَلقت رؤوس المجد عنها محانِ؟[3]

(1) ينظر: الموت والانبعاث قراءة في أدب توفيق الحكيم، تأليف جان فونتان، ترجمة: محمد قوبعه، قوبعه، الدار التونسية للنشر، ط1، 1984م: 63.

(2) أبو العباس أحمد بن عبد الله بن ذكوان، وتسمى بقاضي القضاة. قال ابن عفيف: كان من خير خير القضاة نزاهةً، وعلماً، ومعرفة، ورزانةً، وعدلاً، وحزامةً، وقد كان قاضياً بقرطبة، وقد تلا محمد بن يحيى بن زكريا التميمي المعروف بابن برطال، خال المنصور محمد بن أبي عامر. وقد توفي ابن ذكوان سنة 413هـ. ثم تلاه أبو حاتم أخوه. تنظر ترجمته: جذوة المقتبس: 130 – 131؛وبغية الملتمس: 172؛ وكتاب الصلة: 42؛ والمغرب: 1/ 216.

(3) تاريخ قضاة الأندلس: 115 – 116.

في مطلع هذه القصيدة يربط ابن الحناط التشاؤم من الأيّام بالموت، إذ يجد من الأَيام إيذاناً بانقضاء حياة الإنسان، وهو ساخطٌ على الدنيا شاعرٌ بتقلباتها واختلاف أحوالها، ناقلٌ من خلال هذا الحادث الجلل – موت ابن ذكوان – عواطفه ومشاعره انفعالاته النفسية التي أَثرت فيه وانصبت في أبياته، ويبدو في بيته الثالث كأَنّه (لم يتح له أنْ يرى الموت معانقاً الحياة، والفرح ملازماً الترح)[1]، لذا صوّر الموت بأنّه مُخمدٌ للنور مثيرٌ للظلمة، هادمٌ للبناء، معلنٌ للخراب، وكأَنّه يعلن عبثية الحياة بعد الموت، وكيف أن الردى نغص عليه حياته، وقد أَثار زوبعة من المبالغات التي رسمها في أَبياته، شاعراً بضعفه، مبرزاً عاهته، وكأَنّ أَركان بنائه قد تضعضعت بعد رحيل ابن ذكوان.

ولم يكن رثاء ابن الحناط هو الرثاء الوحيد الذي أثر في نفسيته فقد صوّر لنا ابن خلصة رثاء والده بأرق الأبيات حين قال: **(من الخفيف)**

يا ضريحاً حوى عظاماً عظاماً ... لخليلٍ أمسيتُ منه خليلا
اعياءً داويتُ داءً عياءً ... ومحالاً سألتُ رسماً محيلا
إن عهدي وان بليت جديد ... كلما طال زاد شوقيَ طولا
كدتُ أَقضي عليك نحبي نحيباً ... وأَرى ذاك في رضاك قليلاً
وأَحلّ الثرى حلولك فيه ... بدلاً منك لو أَكون بديلا[2]

من خلال تعقيد وتشابك الموت مع العاهة، نقل لنا ابن خلصة الحالة النفسية عند فقدانه لأبيه شاعراً بقساوة الرحيل، مصوّراً ذلك بوقوفه على ضريحه بعد دفنه، وكيف حوى القبر تلك العظام لذلك الأب العظيم، وكيف فارقه بعد ملازمته؛ ولكنه لا يستطيع أنْ ينساه، فقد أَثار الموت فزع ابن خلصة، لذا أراد بر والده ولو بعد الممات متمنياً لو أَنّه يفدي أباه بروحه حتَّى يحل هو مكانه بديلاً وعوضاً؛ ولكن هيهات!

(1) التشاؤم في رؤية أبي العلاء، عبد القادر زيدان، مجلة فصول-القاهرة، مج:4،ع:2،1984م: 207.
(2) الذخيرة: 3: 5/ 245.

لم يستمر ابن خلصة في تشاؤمه ويأسه وتفجعه، بل إنّه رضي بقضاء الله وقدره، وهذا حال كل من له قلبٌ سليم، فقد قال: **(من الخفيف)**

كلنـــا صـــائرٌ إلـــى الله حتمـــاً ... واســـتراح العـــذول والمعـــذول
وقصـــارى بـــين القصـــور قبـــورٌ ... ويهـــبُّ الصـــبا بهـــا والقبـــول
سُـــنّةُ الله فـــي العبـــاد ومـــا فـــي ... سُـــنّةِ اللهِ للـــورى تبـــديل
حُكمُـــهُ الفصـــلُ لـــيس عنـــه انفصـــالُ ... وَهُـــوَ العـــدلُ لـــيس عنـــه عـــدول[1]

إنَّ القارئ لهذه الأبيات يكون على يقين بأن ابن خلصة قد هان عليه الموت، وآمن به، وعرف أنه سنة الله في خلقه، واستسلم لقضاء الله وقدرته.

ولم يكن ابن خلصة وحده في هذا الموقف، بل إنّ جميع الخلائق خاضعة لهذا القانون الرباني، ويطالعنا رأي الدكتورة: عائشة عبد الرحمن في هذا الباب فقد قالت: (هان على الأَحياء منا أَنْ يودعوا أحبابهم في الحفرة الموحشة، وأنْ يطيقوا بعدهم محنة العيش إلى ان يحين الأَجل المحتوم فيلتئم الشمل الممزق. ولولا هذا الرجاء لأَلقى بهم اليأس في جحيم من العذاب لا نجاة منه إلاَّ الفرار إلى الموت)[2].

وقد سرى هذا الإيمان إلى الحصري حين قال: **(من الكامل)**

فخـرت بـه الأحيـاء ثـم إذ انقضـى ... فخـرت بـه المـوتى علـى الأحيـاء
لهفـي علـى ريحانـة راحـت إلـى ... مثـوى ثـوابٍ ليـت فيـه ثـوائى
سـالت حشاشـة نفسـه مـن أنفـه ... فشـهدت منـه مصـرع الشـهداء
ونظـرت فـي قطـع الرعـاف فلـم تمـط ... حكـم المنيـة حيلـة الحكمـاء
وإذا أراد الله ميتـة مـدنفٍ ... أخفـى علـى الأسـى دواء الـداء[*]

(1) الذخيرة : 3: 5/ 245.
(2) مقال في الإنسان دراسة قرآنية: 123.
(*) مدنف: الثقل من المرض. الصحاح: دنف.
(**) أدواه: أمرضه. (الصحاح: دوى).

داواه مـــن أدواه[**] حتـــى قـــال لـــي لا تـــأتني مـــن ذا الـــردى بـــدواء[1]

في المقطوعة التي نظمها الحصري في رثاء ولده، يبدو عليها العاطفة الجياشة التـي تخللـت فـي أثنائهـا، وأضـفت عليـه الألفـة والمـودة والحـب العميـق لهـذا الابـن المحبوب الذي فخرت به الأحياء والأموات، متمنياً أن يفديه بنفسه لينعم هو بالحياة.

لم يكن الحصري متفائلاً في هذه الأبيات بل إن تشاؤمه طغى على أغلب أبياته لما للعاهة من تأثير في نفسيته مضافاً إليها موت زوجتـه وأولاده. كمـا بينـتُ هذا مـن قبل. ناقلاً لنا في أبياته عبثية الحياة به، مصوراً حزنه وكآبته من مشهد الرعاف الذي أصاب ابنه، فغشى الدم وجهه، حتى خرجت روحه، وهو واقف يشعر بـه ويحس تدفق دمه الغزير، حتى خرجت روحه مع رعاف الدم من انفه ليثبت لابنـه كبريـاءه وعظمته.

وكم حاول الحصري تأخير ابنه عن المنية ولكنه لم يستطع ولن يستطيع!؛ لان حكمة الله كائنة، ولا بدّ منها، لذلك استسلم لهذه الارادة الربانية بقوله:

وإذا أراد الله ميتـــــــة مـــــــدنفٍ أخفـــى علـــى الأســـى دواء الـــداء

وله قصيدة أخرى في المعنى نفسه، يطغى عليها الإيمان المطلق بـالموت، وأن الحيـاة زائلـة، وأن الـردى يحصـد الصـغير والكبيـر، الغنـي والفقيـر، الحسـن والقبـيح. بقوله:

(من المجتث)

ومـــــا علـــــى الـــــدهر ذنـــــبٌ فيلـــــــــــزم الاعتـــــــــــذارُ
انظـــــر إذا المـــــوت أوفـــــى هـــــل للهمـــــام انتصـــــارُ
لا يشـــــــمتن الأعـــــــادي فلـــــيس بـــــالموت عـــــارُ
لكـــــل حـــــي ممـــــاتٌ وكـــــل عمـــــرٍ معـــــارُ
قـــد اســـتوت فـــي التنـــاهي طوالهـــــا والقصـــــارُ

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 274.

أعمـــــال شـــــيبٍ وطفـــــلٍ كـــــأنهن اختصـــــارُ
ولا يفتـــــنَّ بيـــــاض الـــــ ـــــخدود ولاحمـــــرارُ
لا الياســـــمين المنـــــدى يبقـــــى ولا الجلنـــــارُ
والآس ان كـــــل نـــــورٍ ذوى وفيـــــه اخضـــــرارُ
فأنـــــه ســـــوف يـــــذوى ويعتريـــــه اصـــــفرارُ
يـــــا بـــــدرُ كنـــــت منيـــــراً حتـــــى محـــــاك الســـــرار*
يـــــا غصـــــن أصـــــبحت يبســـــاً فـــــأين تلـــــك الثمـــــار[1]

لقد تمكن (عبد الغني) ابن الحصري من قلب أبيه، لهذا زجه في أغلب أشعاره لمكانته عنده، وتفضيله له على سائر إخوانه، لذا جاء موقف الحصري من ابنه الميت، متجهاً نحو التضارب في رسم وإبداع الثنائية المتضادة وهي الحياة والموت، فهو يعز عليه أن يفارقه؛ لارتباطه به بروابط قوية وثيقة، وهذا الشعور بألم الفقدان الذي لا رجعة بعده، والشعور المضاد الذي يتولد من الخوف الطبيعي من الموت والعدم، هو الخوف الذي ولّده (عبد الغني) لأبيه وهو على عتبة الموت.

إن الحياة أخذت من شاعرنا أكثر مما أعطته !؟ وزرعت في قلبه بغضها عندما سلبته ما وهبت فضاق بها، وسخط عليها، ونشبت بينهما حرب عوان، تماسك بها شاعرنا حيناً، وغلب على أمره في أغلب الأحيان[2]، لذلك رأينا أكثر سخطه على علـــى الحيـــاة حتـــى كرههـــا وتمنـــى مفارقتهـــا، فهـــو يقـــول:

(من الطويل)

(*) السّرار، بفتح السين وكسرها مع الشد: آخر ليلة في الشهر. (الصحاح: سرر).
(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 327.
(2) ينظر: ابن حمديس الصقلي شاعراً، الدكتور سعد إسماعيل شلبي، دار الفكر العربي – القاهرة، القاهرة، د. ط، 1986م: 125.

كرهـت حيـاتي، واسـتطبت منيتـي إذا ضـحكت سـني، فعينـي دمـاً تبكـي
كبـرت علـى شـكوى الزمـان وأهلـه ودهـر خـؤونٍ لسـت عنـه بمنفـكِّ[1]

يستطيب الحصري منيته في أبياته متمنياً إنهاء هذه الرحلة الشاقة المضنية التي طالما أشعرته بالحزن والحرمان، خالقاً بذلك عدائية مجحفة ضد الزمان، الذي أشعره بأنه في معركة دائمة أزلية، وشاعرنا هو الوحيد المهزوم فيها والخاسر الضعيف أمام بطش الزمن ومفاجأته الكثيرة على الحصري[2].

ويكرر كره للحياة وسخطه عليها في أبيات كثيرة نذكر منها: **(من المجتث)**

هـــو الحســـام فـــويلي أفـــي الضـــريح غمدتـــه
لا حبـــذا العـــيش إنـــي علـــى الممـــات حســـدته[3]

وله في المعنى نفسه: **(من المجتث)**

لا مرحبـــاً بحيـــاتي مـــات الكـــرام الخيـــار
ولا ســـقتني الغـــوادي حســـبي الـــدموع الغـــزار
ســـبقتني وعـــداني عـــن اللحـــاق العثـــار[4]

ولـه أيضـاً: **(من المنسرح)**

مـن أجـل حزنـي عليـه يعجبنـي عـيش أمـرَّ الحمـام أحـلاهُ
وددت – لـولا ثـواب ربـي – لـو أمـاتني قبلـه وأحيـاه

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 233.
(2) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس: 237.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 285.
(4) م. ن: 328.

ليجعـــل الصـــالحات فـــي عقبـــى باقيـــــةً بالحميـــــد عقبـــــاه[1]

يصور الحصري في هذه الأبيات، صورة رثاء خرجت إلى مدح ابنه ورفع شأنه، وقد ثبت ذلك في قوله (هو الحسام)، ويأتي بعد ذلك ويتفجع عليه، حتى حسده على موته، بل إنه سئم الحياة بعد ممات ابنه الذي سبقه، متحيراً؛ لأنه باقٍ بعده على قيد الحياة وكأنه تعثر عن اللحوق به في قوله: (سبقتني وعداني عن اللحاق العثار)، ومن ثم يشعر بأن الموت مذاقه أحلى من الحياة، ويود لو أنه افتدى ابنه بنفسه وكل هذا العجز والضعف والقهر خلفه له ابنه.

وفي نهاية المطاف يستسلم الحصري استلامه الأخير، معلناً إيمانه بالقدر، وبالأجل، وقد شاب شعره، وضعف جسمه، وبان عظمه.

يا له من مشهدٍ عظيم، بعد كل تلك التمنيات، والإلحاح على مفارقة الحياة، والالتحاق بابنه الذي أدمى قلبه، وحطم أمله، وفك شمله عن الدنيا وارتباطه بها، يؤمن بأن ﴿لكل أجل كتاب﴾ [2] إيمانا راسخاً، إذ يقول: **(من الوافر)**

هـــي الأقـــدار لـــيس نقـــي دروع مـــن اســـتولت عليـــه ولا صـــروحُ
دنـــا منـــي الرحيـــل وقـــل زادي وشـــبت ومـــا لأعمـــالي صُـــلُوح*
ومـــا أذنبـــتُ محضـــاً فـــي كتـــابٍ ومحـــو الـــذنب تـــوبتي النصـــوح
فهـــلا تبتهـــا مـــن قبـــل يـــومٍ بمـــا أســـررتُ مـــن ســـوء يبـــوحُ[3]

بهذه التوبة والرجعة يعود الشاعر إلى ما بدأ به من الإيمان وانتظار أجله المحتوم، منفذاً بذلك زمنه المكتوب، (على هذا النحو يكون الزمن حسياً بالنسبة إلينا،

(1) م. ن: 433.
(2) الرعد: 38.
(*) يقال: صلح يصلح صَلاحاً وصلوحاً فهو من مصادر الفعل صلح.(لسان العرب : صلح)
(3) الحصري: 303. وللمزيد من أمثلة الحياة والموت عند الحصري. ينظر الحصري (128، 232، 232، 289 موضعان، 294، 295، 301، 326، 329، 333، 352، 353، 477، 486، 489).

ويكون محسوساً أكثر في حالات القلق والافتكار بالموت، لا نعني القلق من هذه الآلام أو من التخلي، بل نعني القلق أن لا نعود شيئاً يذكر، وان يتهدم على هذا النحو عالم بأسره)[1].

أما الأعمى التطيلي فقد أوضح ثنائية الحياة والموت بأسلوب تفوح منه روائح النصح والإرشاد منسقاً فيما بينهما (ففي نفسه روح دينية قوية تركت بصماتها جلية في أدبه وحياته، واستجابت نفسه من خلالها إلى ضروب الخير والفضيلة)[2]. فهو يقول:

(من البسيط)

سل المنايا، على علم وتجربة ... في أي شيءٍ بغى الإنسان أو حسدا
تنافس الناس في الدنيا وقد علموا: ... أن سوف تقتلهم لذاتهم بددا
تبادروها وقد آدتهم فشلاً* ... وكاثروها وقد أحصتهم عددا
قل للمحدِّث عن لقمان أو لبدٍ ... لم يترك الدهر لقماناً ولا لبدا**
وللذي همه البنيان يرفعه ... إن الردى لم يغادر في الثرى أسدا
ما لابن آدم لا تفنى مطالبه ... يرجو غداً وعسى أن لا يعيش غدا[3]

يبدأ مقطوعته بالوعظ والترغيب ويضمنها معنى الآية القرآنية: ﴿ لِيَعْلَمَ أَن قَدْ أَبْلَغُوا رِسَالَاتِ رَبِّهِمْ وَأَحَاطَ بِمَا لَدَيْهِمْ وَأَحْصَى كُلَّ شَيْءٍ عَدَدًا ﴾ [4] وأسماء من القران الكريم: ﴿ ولقد آتينا لقمان الحكمة ﴾ [5] فإشارته إلى هذه المضامين تبعث على الاعتقاد أن لها في قلب الرجل تقديراً كبيراً يجعلها قريبة من خاطره في أغلب

(1) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – الجزائر، ط2، 1988م: 48.
(2) الأعمى التطيلي حياته وأدبه: 106.
(*) آدتهم: بهظتهم وأثقلتهم. (لسان العرب: أود)؛ فشلاً: ضعفاً (لسان العرب: فشل).
(**) لبد: آخر نسور لقمان وفاة؛ وهو مضرب المثل بطول العمر. (لسان العرب: لبد).
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 27.
(4) الجن: 28.
(5) لقمان: 12.

الأحيان. وقد جاءت المضامين الدينية على سبيل التشبيه أو الاعتراض، ولم يرد أي من تلك الأمثلة مقصوداً غير أن لورودها دلالة على تعلقه بها وحضورها في خاطره. ولقد كوّن التطيلي العلاقة الضدية، وهي تسمية الشيء باسم ضده حين قال في البيت الثاني من هذه المقطوعة:

تنافس الناس في الدنيا وقد علموا: أن سوف تقتلهم لذاتهم بدداً

فاللذات ما يتلهى به المرء ويسعد بمناله؛ ولكن التطيلي استخدمه ضدها مجازاً.

ويرتبط هذا المعنى بعاهة الكف، وتشاؤم المكفوف منها[1] فـ (لكي يخرج الشاعر نفسه من دائرة اتهامه بالكآبة الناتجة من عماه، نجده كثيراً ما يفلسف كآبته ويجد لها مخارج وتصريفات، مبرراً ذلك باعتذار، وأسباب تتعدى حالة عماه، فينصرف إلى ذكر المنغصات الحياتية، والعوامل المحيطة بالفرد ويعد اللذة المتحققة بالنظر؛ سبباً من أسباب الإغراء بالتواصل مع لعبة الحياة الزائفة)[2].

وله في المعنى نفسه: **(من الرمل)**

لا يغرنك شيءٌ بائدٌ انه لو كان شيئاً لم يبدْ
سدّ الموت لأعمار الورى فليعش من شاء ما عاش لبدْ[3]

إن إعادة هذا المعنى يدل على تشبع روح التطيلي بالعاطفة الدينية ونزعة الخير في نفسه. فهو يقول:

(من البسيط)

لا عين يبقى من الدنيا ولا أثرا فكيف تسمع إن دكت وكيف ترى
حسب الفتى نظرةً في كل عاقبةٍ لولا تمنعه عنت له نظرا
ما أشبه الموت بالمحيا وأجدر من لا يعرف الورد أن لا يعرف الصدرا
وافرغ لشانيك: من قولٍ ومن عملٍ كل سيجري مداه، طال أو قصرا

(1) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية): 186.
(2) نقد الشعر من المنظور النفسي: 133 – 134.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 39.

اعـدَّ زادك: مـن قـولٍ ومـن عمـلٍ إن المقـام إذا طـال اقتضـى السـفرا
وسل عن الناس هل صارو مصيرهم فمـا أظنـك ممـن يجهـل الخبـرا
قضـيت حاجـة نفسـي غيـر مشـكله في الموت لم اقضِ من علمٍ بها وطرا[1]
وطـــــــــــــــــــــــــــــــرا[1]

بهذه النظرة الفلسفية عن الحياة والموت لوّن التطيلي شعره ببعض الخلجات والعواطف النفسية عن كل ما يتدرج تحت مفهوم الحياة والموت وببعض المفاهيم العقلية والمنطقية، والأفكار الجادة المتأملة، كالحكم البليغة.

ولو تأملنا مفهوم الحكمة لوجدناه نابعاً ممن يعتاد التأمل وطول الفكر، ومن يفيدهم من خبرات الحياة وتجاربها إذا كانت لديه ركيزة ثقافية يعتمد عليها، وفلسفة في الحياة يراها ويتميز بها، لذا كان التطيلي شاعراً مفكراً، ذا ثقافة واسعة، تنم على إدراكه للحياة مازجاً تلك الأفكار والثقافة بنظره دينية زاهدة في الحياة.

بل إنه جعل الإنسان الذي لا يتذكر الموت ويعمل له مغفلاً، لقوله:

(من الطويل)

ونبئـت أن المـوت يختـرمُ الفتـى ولـم يقـضِ مـن لذاتـه مـا يؤمـل
فـإن كـان مـا نبئـت حقـاً فـان ذا لمنتهـــــــزٌ، وان ذا لمغفّـــــــلُ[2]

يبدو أن الأعمى التطيلي قد سخط على الحياة وكرهها وزهد فيها؛ ولكن لم يصل كرهه إلى ما وصل إليه الحصري من قبل. فقد قال: **(من البسيط)**

مـا فـي الحيـاة لنفسـي بعـدهم طمـع آهـاً علـى حُسـن وجـه حـال رونقـه[3]

(1) م. ن: 43.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 126.
(3) م. ن: 238.

وفي نهاية حكمه وزهده في الحياة، يتمنى أن تكون حياته صدقاً، وموته كرماً، منادياً على حياة كل كريم أن تكون هكذا: **(من البسيط)**

حياة صدقٍ وموتٌ في ذرى كرمٍ يا نفس كل كريم هكذا كوني[1]

أمّا أبو زيد السهيلي فإنه يربط الحياة والموت بالمرأة وما تشكله على الشاعر من وصل وصدود، فإن هي وصلته كانت له الحياة، وإن هي قطعته كان الموت الزؤام. فقد قال:

(من المتقارب)

إذا قلت يوماً سلامٌ عليك ففيها شفاء وفيها سقام
حياةٌ إذا قلتها مقبلاً وان قلتها معرضاً فالحمام
فاعجب من ضد حاليهما وهذا سلام وهذا سلام[2]

أبدع السهيلي في هذه الأبيات تضاداً بين الحياة والموت: (شفاء × سقام، حياة × حمام، مقبلاً × معرضاً) وكأنه أراد وصف الحضور والغياب، فإنه بحضورها يكون الشفاء والسعادة، وبغيابها السقم والتعاسة.

أما ابن جابر فقد كانت نظرته إلى الحياة والموت نظرة ثاقبة، إذا أخذ من الحياة وجعل خلفها الترغيب والتفاؤل والأمل، والموت يستتر خلف الترهيب والوعظ والإرشاد. بأسلوب سلس مبتكر، داعياً إلى الحكمة تارةً، وإلى الحب تارةً أخرى.

وقد اقتبس من القران الكريم والأحاديث النبوية – سواءٌ أكان هذا الاقتباس مباشراً أم غير مباشر – ولا يخفى ما لهذين المصدرين من صورة مثالية في مبانيهما

(1) م. ن: 208. وللمزيد من أمثلة الحياة والموت. ينظر ديوانه: (4، 20، 26، 38، 85، 96، 197، 204، 213، 228، 234).
(2) زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر: 139.

ومعانيهما[1]، فقد قال: **(من السريع)**

يا صاحب المال الم تستمع ... لقوله ﴿ ما عندكم ينفد ﴾ [2]
فاعمل به خيراً فو الله ما ... يبقى ولا أنت به مخلدُ[3]

تعد وعظية ابن جابر في هذين البيتين دعوة إلى البذل والإنفاق، مقتبساً آية من القرآن ليزداد التوكيد في ذلك. مبيناً بذلك أن الحياة باطلة والموت حق.

ثم يقتبس بعد ذلك من الحديث النبوي اقتباساً غير مباشر.

لقوله: **(من البسيط)**

خذ من فراغك قبل الشغل مجتهداً ... ومن حياتك قبل الموت واختصرِ[4]
ووقر الشيب بالتقوى فما بصرت ... عينٌ بأقبح من لهوٍ على كبر
وخير ما أبصرتهُ العينُ فضل تقى ... مع الشباب وفي أغصانه النضر
احذر فؤادك أن تعمى بصيرته ... فهو العمى لا احتجاب الطرف عن نظر
فلن ترى العين حيث القلب ليس يرى ... عمى البصائرِ أدهى من عمى البصر[5]
البصر[5]

في هذه الأبيات يريد الشاعر أن يشعر الإنسان بقيمة الوقت، وأنه إذا ذهب فلن يعود، مقتبساً معنى حديث الرسول (ﷺ)، رابطاً بذلك علامات الوعظ كلها من شيب

(1) ينظر: الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين، الدكتور الدكتور منجد مصطفى بهجت، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط1، 1986م: 481.
(2) قال تعالى: ﴿ ما عندكم ينفد وما عند الله باقٍ ﴾. النحل: 96.
(3) شعر ابن جابر الأندلسي: 35.
(4) قال (ﷺ): (اغتنم خمساً قبل خمس، شبابك قبل هرمك، وصحتك قبل سقمك، وغناك قبل فقرك، وفراغك قبل شغلك، وحياتك قبل مماتك). المستدرك على الصحيحين: أبو عبد الله الحاكم محمد بن عبد الله بن محمد بن حمدويه بن نعيم بن الحكم الضبي الطهماني النيسابوري المعروف بابن البيع (ت 405هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1990م: 4/ 341.
(5) نظم العقدين: 217.

وكبر وتقى بالنظر، مفضلاً البصيرة على البصر وجاعلاً لها المكانة الكبرى على تصرفات وإرادة الإنسان، مدافعاً عن عاهته مرة، وساتراً لها مرةً أخرى، فإن العمى الحقيقي هو عمى القلب وليس عمى البصر كما يتضح ذلك من أبياته محاولاً صبها في معاني الحياة والموت. بل إن ابن جابر يريد الإسراع والتعجيل في قضاء الحاجات، والعبادات والمحافظة عليها لقوله:

(من الطويل)

وعجّل إليه القصد فالعمر أحرفٌ ... وأيدي المنايا قد شُغلن بها قشطا
وكن خائفاً فوت الحياة فللردى ... دبيب إلى الإنسان كالحية الرقطا[1]

فيسعى ابن جابر إلى إيصال هذا الإرشاد بصورة يريد بها لفت انتباه الإنسان بوعظية هادئة؛ لأن الزمان لا ينتظر أحداً، حتى يصل إلى تصوير الموت الذي اثار فزعه فجعله كالحية الرقطاء، فهي تسير بهدوء تام، وانسيابية صامتة حتى إذا تمكنت من فريستها لم تفلتها، وكذلك الموت فله الصورة نفسها على أرض الواقع فقد يعرف الإنسان أنه بصحة جيدة وإذا به ينقض الموت عليه فيكون جثة هامدة لا حراك بها.

ولم يجعل ابن جابر هذه الثنائية – الحياة والموت – تمر دون تضمينها المرأة التي شغلت فكره – كما يبدو 0 حتى في الممات لقوله: **(من المجتث)**

كم زرت دارك ليلاً ... والموت دون لقاك
فقلت للنفس موتٌ ... أو تبلغين منالك
فسرت مالي دليلٌ ... إلا دليل شذاك[2]

وله في المعنى نفسه: **(من المتقارب)**

(1) نظم العقدين : 316 – 317.
(2) ديوان المقصد الصالح: 320.

جـرى مـن صـدودك مـا قـد جـرى ... بحرمـــة مـــا بيننـــا لا تزيـــدي
تعمـــدّت قتلـــي بـــلا موجـــب ... فرفقـــاً بهـــذا القتيـــل العميـــد
بحســـبي انـــي شـــهيد الهـــوى ... فيـــا رحمتـــا للمحـــب الشـــهيد[1]

إن النص الأول يستهين بالموت في سبيل رؤية حبيبته مازجاً في ذلك بين الموت وحاسة الشم التي أوصلته إلى دار الحبيبة التي تعوضه البصر.

أمّا النص الثاني فيصور صد المرأة عنه، وإعراضها طالباً منها من أن لا تزيد؛ لأنه سيكون قتيلاً بسببها، راجياً منها أن ترفق بقتيلها؛ لأنه ظن أن قتيل الحب يكون شهيداً، لذلك يريد رحمتها في قتله.

لقد استهان الشاعر بحياته أمام المرأة وكأنه جعلها هي الحياة، وصدها هو الموت المحقق.

إن الحبّ عند الشاعر المكفوف شيء مقدس، لذا بمجرد صد المرأة عنه تتسرب إليه فكرة الموت، ويشعر أن عمُرهُ قد أشرف على نهايته، مغلقاً عليه كل أبواب السعادة، حتى تعتلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى.

وفي النهاية يستسلم ابن جابر – كاستسلام الحصري – لقضاء الله وقدره موقناً أن الموت يأتي بغتة، وأن الآجال لا تتقدم ولا تتأخر، قال تعالى: ﴿ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ ﴾[2] ناصحاً العباد الرضا بحكم الله سبحانه وتعالى والإكثار من الصالحات حتى تعمر الآخرة وتحب لقاء الله سبحانه وتعالى. يقول:

(من الكامل)

إن الشـــدائد لا تقصّـــر مـــدّةً ... ومواعـــدُ الآجـــال لـــن تتقلّبـــا
مـــا قـــد حبـــاهُ الله لـــيس بزائـــد ... شـــيئاً ولا هـــو نـــاقصٌ عمـــا حبـــا

(1) ديوان المقصد الصالح : 333.
(2) الأعراف: 34.

سـلّم لأمـر الله وارض بحكمـه وإذا أتـاك قضـاؤه قـل مرحبـا[1]

لقد شعر ابن جابر بأن عمره القصير مهما طال لن يمنح فرصة الارتواء من هذه الحياة قبل الموت، لذا نراه غير متشبث بالحياة ولا متمسكاً بها، ولا حريصاً عليها.

(1) نظم العقدين: 81. وللمزيد من أمثلة الحياة والموت عند ابن جابر. ينظر نظم العقدين: (46، 52، 80، 83، 84، 100، 101، 140، 213، 214، 298، 326، 531)؛ شعر ابن جابر: (18، 19، 112)؛ ديوان المقصد الصالح: (43، 113، 181، 200).

المبحث الثالث

النور والظلام

لقد كرهت النفس الإنسانية الظلام، وعملت جاهدة في سبيل إزالته، لذا ذهبت الاكتشافات الكثيرة والكبيرة للقضاء على هذه الظاهرة وذلك باستخدام الضوء – النور – في كل مكان مظلم، أو قريب إلى الظلمة.

لقد ارتبط الظلام بأشياء كثيرة في حياة الإنسان، منها الخوف، والقلق، والجهل، وهو (رمزٌ مستوعبٌ للأسى والحزن والفشل والعبودية والانهيار)[1].

وكما هو معروف أن النور والظلام ثنائية متضادة كما اثبت ذلك القران الكريم: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي ٱلظُّلُمَٰتُ وَٱلنُّورُ ﴾[2] ﴿ وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ ﴿١٩﴾ وَلَا ٱلظُّلُمَٰتُ وَلَا ٱلنُّورُ ﴿٢٠﴾ ﴾[3]. وقد أثبت القران الكريم أيضاً أن الظلام هلاك وجهل وشرك وعذاب، والنور رحمة وعلم وتوحيد واستقرار وفوز ونجاة، فقد قال تعالى: ﴿ ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ يُخْرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾[4].

وقد عرّف الدكتور الداهري المكفوف بشكل دقيق بأنه (الذي لا يملك الإحساس بالنور)[5] لذا قد ذهب به حرمانه من الإحساس بالضوء – النور – إلى السمو الذاتي على كل مرفقات الضوء الجمالية ويصير الحديث عن النهار والليل أو النور والظلام حديثاً ذاتياً مملوءاً بالافتراضات والتكهن المصنوع بالمخيلة التي قد لا تتفق مع الواقع[6].

---

(1) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، الدكتور مصطفى السعدني، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر: 163.
(2) الرعد: 16.
(3) فاطر: 19 – 20.
(4) البقرة: 257.
(5) سيكلوجية رعاية الكفيف والأصم، الدكتور صالح حسن الداهري، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2008م: 43.
(6) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 133.

إن عدم إحساس المكفوف بالنور، أدى به إلى القلق، وإن هذا القلق قد خيّم على حياته، وفرض عليه أن يعيش في عالمين: عالم المبصرين، وعالمه الخاص المحدود المظلم. وهو لا يستطيع مجاراة البصر في عالمه، ويطمح في الوقت نفسه إلى الخروج من عالمه الضيق؛ لكنه يجد نفسه عاجزاً عن ذلك، ويتولد في نفسه نوع من الصراع يقوده تارة إلى الخروج من عالمه الضيق، وتارة أخرى يجذبه إلى عالم المبصرين[1].

لذا قد شاعت عند الشاعر المكفوف حالات الاكتئاب والتشاؤم والسوداوية، ولكي يخرج الشاعر نفسه من دائرة اتهامه بالكآبة الناتجة من عماه، نجده كثيراً ما يفلسف كآبته ويجد لها مخارج وتصريفات مسوغاً ذلك بأعذار وأسباب تتعدى حالة عماه[2]، ولكن الباحثة رسمية موسى السقطي ترى أن المكفوف لا يعرف النور والظلام، لذا ترى أن المكفوف يمكنه أن يعيش في الظلام بصورة طبيعية، كما نحن نعيش في النور، (ولولا كلمة الضوء والظلام التي تتكرر في ذهنه، وإشعار الناس إياه أنه يعيش في ظلمة وأنه لا يرى النور. لولا هذا وذاك لظن انه يعيش حياة طبيعية اعتيادية جداً، كما نشعر نحن إننا نعيش في إيجابية تامة)[3].

ولقد وجدت أن الشاعر المكفوف الأندلسي، يضع نفسه في مكان المنازعة ما بين أن يحس، ولا يحس بالنور، وأكدت ذلك أشعارهم الكثيرة في هذا الصدد، فهذا ابن هذيل يطالعنا في ثنائية النور والظلام حين قال في جمال الوجه: **(من الكامل)**

وجه أغرُّ كأنه بدرُ الدُّجى ... فعليه من نور السعود كمال
تتزاحم اللحظات في إشراقه ... فكأنه فوق العيون هلال[4]

(1) ينظر: سيكلوجية رعاية الكفيف والأصم: 45.
(2) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 133 – 134.
(3) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 129.
(4) شعر يحيى بن هذيل: 113.

إن إكثار ابن هذيل من ألفاظ النور في هذين البيتين تجعلنا نشعر بحرمانه منه وتحسره عليه، فلقد أورد عدة ألفاظ مشعة – وجه أغر، بدر الدجى، نور السعود، إشراقه، هلال – ليثبت أنه يرى النور، ويتمتع به، بل إنه يحاول نفي عاهته، ويطمئن نفسه، حتى لا يشعر بخيبة الأمل. لذا وصف ابن هذيل حبيبته بأنها قد شفته، وأسهرت طرفه باللمعان والبرق اللذين كانت تحملهما. وعلى الرغم من الظلام الذي يعتلي شاعرنا إلا أنه وصله شيء من النور في ذلك الظلام المستمر، فجعل رؤيته لها في تلك الظلمة، كأنه زنجي شديد سواد الوجه، شديد بياض الأسنان، لذا هو لا يرى إلا أسنانه. لقوله:

(من الخفيف)

ولقد شفّني وأسهر طرفي ... لمع برقٍ يرف في لمعانه
شمته والظلام يفتر عنه ... كافترار الزنجيّ عن أسنانه[1]

وبعد ذلك يعترف ابن هذيل بأن النور هو الذي يقود الإنسان إلى السلامة، ويدله على الخير والصواب، حتى الحيوانات تهتدي في النور إلى الصيد وفي غيره، لذا قال في كلب:

(من الطويل)

وأغضف يلغي أنفه فكأنما ... يقود به نورٌ من الوحي نيرُ[*]
إذا ألهبته شهوةُ الصيد طامعاً ... رأيت عقيم الريح عنه تقصِّرُ[**][2]

(1) شعر يحيى بن هذيل : 128.
(*) الأغضف: المسترخي الأذن، والمقصود انه يلغي أنفه فلا يحتاج إلى حاسة الشم، فكأنه ملهم. (الصحاح: غضف).
(**) عقيم الريح: الجافة الخالية من الرطوبة والأمطار؛ كناية عن السرعة. (الصحاح: عقم).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 87.

جعل ابن هذيل النور يشير إلى الخير ويرمز إليه، والظلام يرمز إلى الشر والهلاك، وفرق بينهما، وعرف أن النور والظلام على طرفي نقيض لا يجتمعان، بل إنه اتخذ من النور زينة وجمالاً للمرأة والمدينة والحياة، فقد قال في مباني الزاهرة:

(من الطويل)

تـرى نورهـا مـن كـل بـابٍ كأنمـا سـنا الشـمس مـن أبوابهـا يتقطـع
ومـــن واقفـــات فـــوقهن أهلَّـــةٌ حنايـا هـي التيجـان أو هـي أبـدعُ
علـى عمـدٍ يـدعوك مـاء صـفائها إليـه فلـولا جمدها كنت تكرع(***)[1]

ويستمر في وصف مدينة الزاهرة التي كانت تعرف بجمال بنائها، وروعة بســـــــــاتينها فقـــــــــال فـــــــــي دكاكينهـــــــــا:

(من الطويل)

كـأن الـدكاكين التـي اتصـلت بهـا صـفائح كـافورٍ تضـيء وتسـطع[2]

وقـال فـي الخمـرة: **(مـن البسيط)**

عقيقـةٌ فـي مهـاةٍ فـي يـدي سـاقي أضـوا مـن البـدر إشـراقاً بإشـراق(*)
إذا تطاطـا لـه الإبريـق تحسـبه مصـلّياً خـرَّ إعظامـاً لخـلاق
قـد نفحـت فيـه روحـاً فهـو مرتحـل مـن النـدامي إذا مـا أمسـك السـاقي[3]

ينهي ابن هذيل هذه الثنائية – النور والظلام – بوصف الخمرة، حين جعلها تحمل ضوء البدر، بل إنه راح يصورها بوقار وإجلال، وربما لمكانتها عنده، فقد

(***) كرع الماء: شربه بفيه من موضعه من غير أن يشرب بكفيه!. (الصحاح: كرع).
(1) شعر يحيى بن هذيل: 95.
(2) شعر يحيى بن هذيل : 96.
(*) عق البرق، انشق، وعقيقه: شعاعه. (لسان العرب: عقق) ؛ المهاة: كأس البلور. (الصحاح: مها).
(3) شعر يحيى بن هذيل : 107.

جعل إبريقها حين يصب كالمصلي الذي يركع ويسجد لله رب العالمين، ولا شك في أن هذه صورة مشهورة ومعروفة عند المسلمين ولا تشبيه بين حب الخمر وبين حركات المصلي من الناحية العقائدية والتعبدية والاجتماعية.

والشاعر إنما صوّر هذه العلاقة ورسمها مع أنه شاعر مكفوف لأنه أراد أن يسبغ صفات النور والحركة على صورة لتأتي قريبة من صور الشاعر البصير في حسن الرسم، وجودة ربط العلاقات بين أطراف الصورة جميعاً.

إن روعة تصوير الخمرة لم يَأت من فراغ، إذ إن وصفها يدل على أن الشاعر كان محتسياً لها، شاعراً بنشوتها، مستمتعاً بنورها الذي لا يراه إلا من يتعاطاها.

ولم يعرف الشاعر المكفوف النور الحقيقي فحسب، وإنما عرف النور المجازي الذي يكون بمثابة الهداية والحق والنجاة، لذا قال ابن الحناط لأحد ممدوحيه[1]: **(من الطويل)**

وأشرقت الدنيا بنور خليفةٍ ... به لاح بدر الحق بعد أُفولهِ
من الهاشميين الذين بمجدهم ... تعود شخص المجد جر ذيوله
فلا تسأل الأيام عما أتت به ... فما زالت الأيام تأتي بُسوله[2]

إن هذا الإشراق جاء مع الخليفة الذي مدحه ابن الحناط بعد أن كانت الدنيا ظلماء لا نور فيها ولا أمل، ومن الطبيعي أن تأتي مثل هذه الصور مع لوحات المديح وتكثر فيها، سواءٌ أكان ذلك عند الشاعر المكفوف أم عند غيره. وربما كان إكثار الشاعر الأندلسي المكفوف من ألفاظ النور والإشراق وجمعها في بيت واحد على سبيل التميز لرسم ممدوحه، ومجاراة الشاعر المبصر في حسن الرسم وإبراز الممدوح كما يريد الشاعر ويسعى اليه.

(1) هو علي بن حمود الناصر، تسمى بالخلافة مغتصباً لها من بني أمية فمكث عامين غير شهرين، ثم قتله الصقالبة سنة 408هـ. (المغرب: 1/ 122).
(2) الذخيرة: 1: 1/ 350.

إن ابن الحناط يريد أن يثبت لنفسه ولممدوحه أن النور تطمئن به النفوس وتهتدي إليه الأرواح، لذا أكثر منه. عله ينال شيئاً منه. لقوله:

(من الطويل)

ولما أقال الله عثرتك التي قضى الله فيها بالنجاة وقدرا
تمللت الدنيا وأشرق نورها وأقبل سعد كان بالأمس أدبرا[1]

وقد جعل ابن الحناط النور هو الذي يبسط يده لممدوحه. حين قال:

(من الكامل)

والنور يبسط نحو ديمتها يدا أهدى لها ساقي الندى أقداحا[2]

أما أبو الحسن الحصري فقد أكثر من استخدام ثنائية النور والظلام، وقد جعلها تتضمن معاني كثيرة، منها: العدل والظلم، فقد قال في هذا المعنى لأحد ممدوحيه:

(من الطويل)

جلا عدله إظلام كلِّ ظلامة وحاط قناة الدين حفظاً من الخفض
كففت أكف الظلم عن كل مسلم عرضن لمال منه أو دمٍ أو عرض[3]

وقد ضمنها معنى الخير والشر حين قال لأحد ممدوحيه: **(من الكامل)**

سهل الأباطح من علاك يفاع والنجم أنت وكفك المرباع
بل أنت شمس لا تزال ولم يزل في سائر الآفاق منك شعاع[4]

(1) م. ن : 1: 1/ 344.
(2) المغرب: 1: 122.
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 120.
(4)أبو الحسن الحصري القيرواني : 122.

فقد جعل ممدوحه مصدراً للنور وليس عاكساً له، إذ جعله كالنجم والشمس، وقد ضمّن الثنائية – النور والظلام – معاني أخرى فيها: العلم والجهل. في قوله:

(من المتدارك)

وذكـــاءٌ مثـــل النـــار جـــلا ظلـــم الشـــبهات توقـــده
وهـــدى فـــي الخيـــر يرغبـــه وتقـــىً فـــي الملـــك يزهـــده[1]

وقد ضمنها معنى الاستئناس والكآبة، حين قال: **(من الطويل)**

ســـويداء قلبـــي للأحبـــة منـــزلٌ وذكـرهم فـي ظلمـة الليـل مؤنسـي[2]

وقد ضمنها معنى الوجود والفراغ، أو الحضور والغياب، أو الحياة والموت أيضـــــــــــــــاً، فـــــــــــــــي قولـــــــــــــــه:

(من الكامل)

لمـــا أتـــوا بـــك حـــائرين كأنمـــا يمشـــون فـــي ظلـــم لـــدفن ضـــياء
صـــلوا عليـــك فوفقـــوا إلا امـــرأً تنحـــل منـــه حبـــأً* لأخـــذ جنـــاء[3]

ولـــــــــــــــه فـــــــــــــــي نفســـــــــــــــه:

(من المجتث)

يـــــا نـــــور عينـــــي فقدتـــــه وفـــــي الفـــــؤاد وجدتـــــه
يـــــا كوكبـــــاً لقبـــــوني بالبـــــدر يـــــوم ولدتـــــه
لـــــم يهـــــدِ ركبـــــي ســـــناه حتـــــى خبـــــا فلحدتـــــه[4]

(1) م. ن: 145.
(2) م. ن: 223.
(*) جمع حبوة: ما يشتمل به كالثوب ونحوه. والمقصود أن هذا الشخص يفتح ثوبه لأخذ العطايا؛ كناية عن طمعه وجشعه. (الصحاح: حبا).
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 276.
(4) أبو الحسن الحصري القيرواني : 284.

وضمن الثنائية – النور والظلام – معنى الإبصار والعمى.

حين قال: **(من الخفيف)**

كـــان عبـــد الغنـــي للعـــين نـــورا ولقلبـــي هـــدى وللعـــيش طيبـــا
كـــان شـــيبي بـــه شـــباباً فلمـــا بـــان عنِّـــي ردَّ الشـــباب مشـــيبا[1]

وضمنها معنى الفخر والخذلان، حين قال: **(من مجزوء الوافر)**

كـــان ســـراج قـــومٍ هـــم فويـــق ســـروجهم ســـرج
فأطفـــأه الـــردى ومضـــى صـــباحٌ كـــان ينـــبلج[2]

وضمنها حسن الظن وخيبة الأمل. حين قال: **(من الوافر)**

ســـلام الله والصـــلوات تتـــرى علـــى قمـــرٍ أنـــار بـــه الضـــريح
علـــى زهـــرٍ أنـــارت منـــه أرضٌ تهـــب لـــه مـــن الفـــردوس ريـــح
فـــنم علـــى الثـــرى طيـــب يفـــوح ونـــورٌ مـــن محاســـنه يلـــوح[3]

ولـه فـي المعنـى نفسـه: **(من مخلع البسيط)**

أي هـــلالٍ أنـــار ليلـــي كـــان الســـنى فيـــه والســـناء[4]

ولـه فـي المعنـى نفسـه ايضـاً: **(من مخلع البسيط)**

جـــنَّ علـــيَّ الظـــلام صـــبحاً وإنمـــا كنـــت لـــي ســـراجا[1]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 278.
(2) م. ن : 296.
(3) م. ن: 301.
(4) م. ن: 457.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 461.

وضمنها معنى أو صورة الماضي والمستقبل، حين قال: **(من المديد)**

كـــن غـــداً نـــور الشـــقي إذا مـــا ســـعى نـــور الألـــى ســـعدوا[1]

وضـمنها أيضـاً معنـى النجـاة والهـلاك، حـين قـال: **(مـن الخفيف)**

يـــا هـــلالاً متـــى ذكـــرت ســـناه يتنـــاثر مـــن لؤلـــؤ الـــدمع ســـلك

ظلمـــة القبـــر مـــن محيـــاك نـــورٌ وثـــراه مـــن طيـــب ريـــاه مســـك[2]

وقد ضمنها أيضاً معنى السعادة والحزن، حين قال: **(من الطويل)**

إلى أي ضوءٍ من بروق المنى تعشو ألا وغيـث الصـوادي سـار منـك بـه نعـشُ

عميـــت عـــين الزمـــان فـــلا هـــدىً وشلّت يمين المجد منك فلا بطشُ[3]

لم يكن دعاء الحصري على الزمان بالعمى إلا لأنه يعرف معنى العمى، الذي يولد الظلام، ويكون هذا الظلام بمثابة الموت لديه، لذا جاء بهذا الدعاء لشناعته وسوء عاقبته.

هذه المعاني كلها ضمنها الحصري في ثنائية النور والظلام، وكأنه يريد أن يثبت أن الحياة قائمة عليها، فهي تمثل الأمل واليأس، الحياة والموت، العلم والجهل، الماضي والمستقبل...إلخ.

فهذه الصور التي وردت في أبيات الحصري ترمز إلى شيء واحد هو عدم تمتعه بالنور والالتذاذ باستخدامه، وفقدان النور له يعني الموت وخيبة الأمل، وانقطاع الرجاء من كل شيء جميل بهي في حياة الكفيف.

أما الأعمى التطيلي فلم يختلف كثيراً عن قرينه – الحصري – فقد أورد معاني كثيرة في هذه الثنائية؛ ولكن أغلبها في المديح.

---

(1) م. ن: 310.
(2) م. ن: 351.
(3)أبو الحسن الحصري القيرواني : 428.

فقد قال وهو يمتدح احدهم: **(من الوافر)**

يؤرقـــه بعـــادك كـــل ليـــلٍ تـــوهم طـــول زفرتـــه فطـــالا
كـــأن نجومـــه أقـــداح شـــربٍ إذا زيـــدت هـــدى زادت ضـــلالا[1]

إن ظلمة الليل طالت على التطيلي بعد فراق ممدوحه، لذا راح يتأمل نجومه التي كانت كأقداح الشراب الناصعة المضيئة، وكلما زادت شراباً زادت إضاءةً.

ويتمنى التطيلي لممدوحه الدوام والسعادة، لقوله: **(من البسيط)**

ودم شـــهاباً بـــأفق الســـعد متقـــداً إذا رقـــى مســـترق الســـمع بحرقـــه[2]

ويستمر التطيلي في مدحه جاعلاً منه متنفساً من ضيق عاهته، وجسراً مع مجتمعـــــه. وقـــــد وصـــــف التطيلـــــي عتمـــــة الليـــــل بقولـــــه: **(من الطويل)**

وجـــنح ظـــلامٍ لـــو تثـــار عجاجـــةٌ لمـــا لمعـــت فيهـــا الســـيوف البواتـــك[*]
دجىً لو سرت فيها الشياطين ترتقي إلـى السر لـم تخلص إليها النيـازك[3]

يبدو أن هذا الليل ذو ظلمة شديدة على الشاعر، وهذا طبيعي فقد اجتمعت على الشاعر ظلمتان، ظلمة الليل وظلمة العمى، لذا جاء بهذه الصورة الشديدة العتمة. وقد ضمّن التطيلي النور معنى العلم والرفعة، حين قال: **(من الكامل)**

نـــورٌ رفعـــت لـــه منـــار بلاغتـــي فمشـت علـى سـنن الطريـق الأقـوم[4]

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 243.
(2) م. ن: 239.
(*) البواتك: القواطع. (لسان العرب: بتك).
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 89 – 90.
(4) م. ن: 171.

وبعد ذلك يأتي إلى المبالغة أو الغلو لممدوحه حين قال في جيشه: **(من الوافر)**

وجـــيشٍ لا يضـــيء الصـــبح منـــه مخافـــــة أن تنـــــوره العيـــــون[1]

بل إنه جعل ممدوحه ينير الأجواء ويجلو الظلام حين يبتسم. لقوله:

(من البسيط)

إذا تبســـــم والظلمـــــاء عاكفـــــةٌ فـــالبرق مـــن ثغـــره يبـــدو تألفـــه[2]

ويصل معنا الأعمى التطيلي إلى عدم التفريق بين النور والظلام، أو الليل والنهـــــــــــــــــــار لمـــــــــــــــــــا قـــــــــــــــــــال:

(من البسيط)

لمـــا التقينـــا وقـــد قيـــل المســـاء دنـــا وغابـت الشـمس أو كـادت ولـم تغـبِ[3]

إن جدار العتمة الذي يقف حائلاً بين التطيلي وبين الضوء، يجسد الضيق النفسي الذي يلازمه في أبياته.

إن التطيلي لم يتعرف إلى دنو المساء إلا من أقوال الناس: (وقد قيل المساء دنا) وصعوبة التمييز عند التطيلي جعلت الأمور مختلطة عليه: (وغابت الشمس أو كادت ولم تغب). ويرى الدكتور يوسف عيد أن أغلب قصائد التطيلي خالية من الأضواء، والألوان وهي أشبه بشريط سينمائي وصلنا باللونين الأسود والأبيض، وأنها رمادية اللون، باهتة، أقرب إلى العتمة منها إلى النور، تماماً كالطريق التي يتلمس معالمها بعصاه[4].

(1) م. ن: 202.
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 237.
(3) استدراكات على ديوان الأعمى التطيلي، د. محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، ع: 2، مج: 6، 1977م: 303.
(4) دفاتر أندلسية: 243.

وإني أرى مبالغة كبيرة في كلام الدكتور عيد السابق، فالشاعر لا يرى كما يرى الناس، ثم إن الأعمى التطيلي مصورٌ بارعٌ، والألوان الأخرى جاءت كثيراً في شعره. وربما أعجبته إحدى الصور فكررها أكثر من مرة وهذا لا يعني أنها رمادية باهته بلا شعور أو خيال.

أما أبو القاسم السهيلي فقد جعل النور راحة وهدوءاً واستقراراً، وجعل المساء والليل والظلام نكداً وهموماً، في قوله: **(من الطويل)**

طلعت وأفقي مظلم لفراقكم فخلتك بدراً والمساء همومي[1]

فقد ابتدأ ابن جابر هذه الثنائية، بأجمل شيء حين ضمن معاني النور للنبي محمد (ﷺ) الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربه.

قال في نور النبي (ﷺ) وهو يضاهي نور الصباح ويطغى عليه: **(من البسيط)**

قل للصباح إذا ما لاح نورهم إن كان عندك هذا النور فابتسم

إذا بدا البدر تحت الليل قلت له: أأنت يا بدر أم مرأى وجوههم[2]

لقد أخرج ابن جابر هذا الكلام مخرج المبالغة، فالصباح عنده لا يقدر أن يضاهي نورهم إذا ابتسم.

وقال أيضاً عن جمال محمد ونوره (ﷺ): **(من البسيط)**

كأنما الشمس تحت الغيم غرته في النقع حيث وجوه الاسد كالحمم[3]

لقد جعل ابن جابر بمخيلته الشمس مصدر النور، بين الغيوم ليكون المنظر أحلى، والإشعاع أجمل، ليوافق جمال النبي محمد (ﷺ).

(1) نفح الطيب: 3: 401.
(2) الحلة السيرا: 143 – 144.
(3) الحلة السيرا : 98.

ولقد شعر ابن جابر بنور قلبه وعينه حين أحب رسول الله (ﷺ)في قوله:

(من البسيط)

فـي القلـب مـن حـبكم بـدرٌ أقـام بـه فـالطرف يبصـر نـوراً حـين يبصـره
تشـابه العقـد حسـنا فـوق لبتـه* والثغـر نظمـاً إذا مـا لاح جـوهره[1]

وقد صوّر لنا ابن جابر حال الجاهلية القديمة وكيف كانت منغمسة في الشرك والظلام، فأخرجها الرسول(ﷺ) إلى النور. في قوله: **(من البسيط)**

جـاء وليـل الظـلام داجٍ فأصـبح الحـق قـد أضـاء
كـم خـائف قـد أنـال أمنـاً كـم قـد شـفى للـذنوب داء[2]

ويكرر المعنى نفسه، في قوله: **(من الطويل)**

فمبعثـه نـورٌ وللخلـق رحمـةٌ فقد قصّرت في الفضل عنه المباحث[3]

ويستمر في حبه للرسول محمد (ﷺ) وهو يمدحه، ويجل مكانته، بكل ما يمتلك من معانٍ وألفاظ، ليزينها بأرق وأعطر الأفكار. في مثل قوله: **(من الرمل)**

أشـرقت مـن نـوره الأرض لنـا فكـأن الليـل صـبح قـد بـدا[4]

(*) موضع القلادة من العنق. (لسان العرب: لبب).
(1) شعر ابن جابر: 69.
(2) نظم العقدين: 31.
(3) نظم العقدين: 113.
(4) نظم العقدين : 199.

بل إنه جعل وجهه يضيء في الليلة الظلماء، في قوله: **(من المتقارب)**

يلوح لنا في الدجى وجهه فتبصر في الليل صبحاً منيرا[1]

(1) م. ن: 221.

وقد أثبت ابن جابر للرسول (ﷺ) النور الدائم، والبركة التي لا تنفد، في قوله:

(من الطويل)

تضـــيء ظــلام الليــل أنــوار وجهــه وإن أقحطـوا يستدفعون بـه القحطـا[1]

ولم يكتف بنور الرسول (ﷺ) بل جعله موصولاً لأصحابه (رضوان الله عليهم) فـــي قولـــه:

(من البسيط)

تضـــيء أحســـابهم لـــيلاً وأوجههـــم كأنمـــا فـــي الـــدجى مـــنهم قناديـــل[2]

وأما بشأن الليل وظلمته عند ابن جابر، فقد اتخذ جانبين: الأول: كرهه له، حين ارتبط بالملل والطول، كما كرهه الشعراء المكفوفون من قبله، فهو يتمنى إزالته وذهابـــه، لقولـــه:

(من البسيط)

أقـول: (يـا لـك مـن ليـل)(*) وأنشـدُهُ بيت ابن حجرٍ وفجري غير مبتسم[3]

ومن جانب آخر أحب ابن جابر الليل؛ لأنه حوى الحب والسمر، بل إن الظلمة لديه قد يكون لها طعم خاص يوصله إلى الإشباع، لقوله: **(من المتقارب)**

فقالـــت تمتـــع بوصـــلي وعنـــدي نهـــــودٌ لـــــك الآن أهـــــديها

---

(1) م. ن: 316.

(2) نظم العقدين: 435.

(*) قال امرؤ القيس:

فيالـــك مـــن ليـــلٍ كـــأنَّ نجومَـــهُ بكـــلّ مُغـــارِ الفتْـــل شُـــدَّتْ بِيَـــذْبُل

(ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط4، 1984م : 19).

(3) الحلة السيرا: 79.

فقبلـــت فاهـــا علـــى خلـــوةٍ ولـــم يعـــرف الأمـــر وآشـــيها
وعانقتهـــا تحـــت بـــرد الظـــلام وأشـــــياء إنـــــي لأُخفيهـــــا
مـــا هـــو عيـــبٌ ولكنـــه مـــن الصـــون أن لســـت أبـــديها
فـــنعم الليـــالي بتلـــك الـــديار فكـــل المنـــى فـــي لياليهـــا[1]

هذه الأوصاف والمسميات كلها جاءت في أشعار المكفوفين. وكلها اختصت أو تحدثت عن ثنائية النور والظلام في تلك الأشعار ورأيت الشاعر الأندلسي المكفوف يكثر من أوصاف النور ويتحدث عن الإشراق، والسطوع واللمعان. مرة في المديح ومرة في مديح الرسول (ﷺ) وكلها جاءت لتبين عن حالة نفسية متأزمة حاولت الخروج من عاهة العمى، ومشاكلة الشاعر المبصر فيما يرى ويصف. فجاءت تلك الأشعار من الإتقان ومن التعبير عن حالات الشاعر المكفوف النفسية التي يمر بها في مراحل حياته المختلفة، بحلوها ومرها، بجمالها وصفوها وبانتكاساتها.

(1) ديوان المقصد الصالح: 344.

المبحث الرابع

عالم الأحلام وتجربة الواقع

يُعدُّ الحلم جزءاً مهماً من الحياة العقلية للإنسان، ويعمل جنباً إلى جنب مع التفكير الواقعي. والحلم وسيلة لتجنب الشدة التي يفرضها الواقع على وعي الفرد، كما أنه يفيد في إرضاء بعض الدوافع التي لا يمكن إرضاؤها في الواقع[1].

معروف أن الأحلام تنقسم على قسمين: أحلام النوم، وأحلام اليقظة، وأن التي يكثر منها الشاعر المكفوف الأندلسي، أحلام اليقظة، لارتباطها بالخيال، وأن هذه الأحلام لها الأثر الكبير (في توجيه أعمال الفرد إلى الطموح، وإعمال الفكر والسعي إلى المجد؛ بل إن أحلام اليقظة كثيراً ما تلهم الفنان في العلم والأدب كشف بدائع الفكر وروائع الخواطر. وتوحي إليه بالأساليب الجديدة الشيقة وتفتح أمامه عالم الجمال والرفعة وهي تجعل من الخيالات السلبية نسائم طيبة عطرة للفكر والحقيقة، وإذ تنشط الخواطر وتنعشها وتنقيها وتنمقها وتفتح أمامها أجواء جديدة في الإلهام السامي الدقيق. يظهر جلياً في شعر الشعراء وأطباع الكتّاب)[2].

ومن الأمور الأخرى التي تجعل الشاعر المكفوف يحلم أحلام اليقظة العاهة؛ لأنها توفر للمكفوف قدراً كبيراً من الانطواء، والتأمل وسعة التخيل والتفكير في الذات، لأن (الكفيف يتعرض كثيراً إلى فقدان النوم أو فقدان النوم في ميعاده المناسب)[3].

إن للأحلام أثراً واضحاً في إبراز ما يكنه الشاعر المكفوف من المكبوتات – اللاشعور – لذا هو يظهره في أحلامه، و(الأحلام هي الصورة "الحقيقة" التي تكشف لنا "واقع" تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول – اللاشعور -)[4].

---

(1) ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 67.
(2) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 33.
(3) رعاية المكفوفين: 111.
(4) الإبداع في الفن: 101.

إن الشاعر المكفوف يبتعد عن الواقع؛ لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه، وهو يسمح لرغباته الطموحة بان تؤدي أثراً أكبر في عمليات التخيل، ومن هنا يكون التخلي عن الواقع واستبدال غيره به وسيلة لحل الصراع النفسي[1].

وبهذه الصورة يكون للحلم في شعر المكفوفين، وظيفتان: الأولى: أن يمنح الرؤيا البصرية في القصيدة إيحاء بوجود رؤيا داخلية. والأخرى: يقوم بتوفير الغطاء اللازم للحديث عن أمور لا تتوافر للشاعر أن يتحدث عنها في إطار الظروف الاعتيادية.

وعلى الرغم مما قيل في الأحلام – أحلام اليقظة طبعاً – (يظل "لوقائع" الواقع سحرها في الفن)[2]، ويرى الدكتور عبد المحسن طه بدر (أن كل عمل أدبي رائع يفترض فيه أن يصدر عن رؤية متكاملة للواقع)[3]، ويرى بعض الباحثين النفسيين أن كتابة القصيدة لا تعدو في حقيقتها عملية حلم يقظة[4].

ومن هذه الآراء نستنتج ارتباط الحلم بالواقع ارتباطاً تكاملياً، ولا يمكن الفصل بينهما، إذ إن الشاعر المكفوف يتصور ما في الواقع عن طريق حواسه، كالسمع والشم واللمس والذوق، والنظر إلى الأشياء بخياله... وغير ذلك.

فيعكس ما أدركه بهذه الحواس عن طريق الأحلام فتتكون الصور الشعرية والفنية والأدبية في أشعاره.

فالشاعر حين يريد كتابة القصيدة ينصرف إلى ذاته والى مخيلته وأحلامه ليستبعث ما في مخزونه من رؤى وأفكار. إنه "يهندس" عالماً على طريقته،ويصور أحداثاً بما يمليه طموحه وحقه في التصوير. إنه يحقق ذاته المكبوتة في قصيدة. فتكون القصيدة بذلك حلماً يقظاً مفرغاً لكل طموح مكفوف باحباط، وتعزية لكل ممارسة مشلولة بضوابط أو نواميس[5].

---

(1) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، تأليف: د. شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م: 54؛ ينظر: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها: 1/ 68.

(2) المفكرة النقدية، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2008م: 142.

(3) حول الأديب والواقع دراسة تطبيقية، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1971م: 10.

(4) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 58.

(5) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 58.

لقد اشرتُ من قبل إلى أن المعوق يستعيض بأدوات وأشياء أخر يستعين بها على الحياة. ومن هذه الاستعاضات قوة المخيلة وقوة الحس الجسدي والروحي، فقد يتخيل ويحلم المكفوف من السماع، لذا يصف الأشياء كما يصفها المبصر، وقد يكون للأعمى رهافة التخيل والتصوير بحسب ما قرئ على مسمعه فينشد للاخضرار لأشعة الشمس وللأشياء كلها وكأنه مبصر ورسام يرسم ما يراه بعين الفكر، كما في قول يحيى بن هذيل في السراب، يقول:

(من الطويل)

ومطرد الأعلام خالٍ سرابه ... على الأَمعز العالي برودٌ تنشرُ(*)
كأن روابيه إذا اتزرت به ... رجالٌ ببيض الريط ظهراً تأزروا(**)(1)
تأزروا(**)(1)

حظي ابن هذيل بمخيلة واسعة وعظيمة، وهذا ما لمسناه في أشعاره، فعندما يصف الشيء يعطينا صورة مبتكرة عنه، تجعلنا نتصور ما يصفه ونشعر به ونتلمسه أحياناً أخرى.

فقد أخذ من السراب، ليصفه كما سمع عنه وحلم به فراح يصوره كما حلم به – بأحلام اليقظة – وكأني به يرى بحدسه ما يشعر به، فيصفه لنا فيعلم بالحدس أن السراب حلم يراود العطشان في الصحراء.

وله في المعنى نفسه: **(من الكامل)**

مُتوسِّطٌ جَوْزَ الفَلاةِ كأنَّهُ ... ثِمْلٌ يَميدُ به الطَّريق المَهْيَعُ(***)
وترى بها جسم السَّراب كأنَّما ... نزلتْ به الحُمَّى فما إن تُقْلِعُ(1)

(*) الأمعز: المكان الغليظ الصلب الكثير الحصى ومثله المعزاء. (الصحاح، مادة: أمعز).

(**) الريط: الملاءة إذا كانت قطعة واحدة. وقيل: كل ثوب لين رقيق. وقال الازهري: ولا تكون الريط إلا بيضاء، واستعار الشاعر البرود والرياط من الملابس التي يلبسها الناس؛ لبيان شكل السراب وهو يمر على الروابي والأمكنة بجامع البياض. (ينظر: تهذيب اللغة:محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي ، أبو المنصور (ت370هـ)، تحقيق : محمد عوض مرعب ،دار إحياء التراث العربي – بيروت ، ط1 ،2001م: باب الراء والطاء؛ ولسان العرب: ريط).

(1) شعر يحيى بن هذيل: 88.

(***) جوز كل شيء: وسطه. (لسان العرب: جوز). والأرض الهيعة: الواسعة، وطريق مهيع: واضح واسع بيّن. (لسان العرب: هيع).

يطمح ابن هذيل بهذه الأبيات إلى أن يثبت وجوده بين المبصرين، ويرفع الشبهة عنه؛ لأنه يأخذ من الصور المرئية البصرية التي يتوهم بها المبصر أحياناً؛ ولكنه يصر على أن يخوض هذا الصراع النفسي، ويخرج منه بنتيجة.

إن أحلامه واسعة، ودقيقة، فهو يستطيع أن يُفهم الجميع بأن ما يحس به هو حقيقة وليس وهماً.

ويعاود ابن هذيل الكرة في السراب ووصفه. حين قال في السيف: **(من الكامل)**

أوحى(*) وأوجز من إعادة نظرة ... في وجه معشوقٍ يصدُّ ويبخلُ
ويريك أن على يدي مستله ... نسجاً من الآل(**) الذي يتخيّلُ(2)

يبدو أن هذه اللفظة – السراب – مثلت نفسية الشاعر فلفظة "الآل" التي تكون أشبه بالسراب والوهم، تشعرنا بأن الدنيا حلم، وسرعان ما ينتهي هذا الحلم.

إن هروب الشاعر المكفوف إلى الأحلام والأخيلة، يدل على انه يعاني الواقع الذي هو أكبر مشاكله، فالواقع عنده يمثل الألم والحزن والعاهة أيضاً، لذا يلجأ إلى الأحلام ليستريح من الواقع.

وقد لجأ ابن هذيل إلى الأحلام ليترك الواقع المعيش، حين رسم صورة لحبيبته وهي تودعه، فقال: **(من الكامل)**

مروا كما مضت السهام فلم تعج(***) ... نحوي ركابهم ولم يتوقفوا
ورأيت محبوبي فمال بجيدهِ ... نحوي كما مال القضيب الأهيفُ
حيران من وجل البكاء كأنه ... نشوان قد غلبت عليه القرقف(*)

(1) شعر يحيى بن هذيل: 96.
(*) أوحى: أسرع (الصحاح: وحى).
(**) الآل: السراب (لسان العرب: الل).
(2) شعر يحيى بن هذيل: 113.
(***) عاج: انعطف، وعاج بالمكان: مر به. (جمهرة اللغة: عوج).
(**) القرقف: الخمر، سميت بذلك لأنها ترعد شاربها. (الصحاح: قرقف).

فعصـــيت إقـــدامي فمـــا ودّعتُـــهُ إلا مخالســـة وعيـــريَ ترسُـــفُ [1]

لا تقتصر صورة الأحلام على بث المشاعر النفسية فحسب، وإنما تشمل المظاهر الطبيعية ومجالس الأنس، ومواقف الحب وغيرها. ونرى ابن هذيل في هذه المقطوعة قد استعاض الحلم بالواقع للتنفيس النفسي عن رغبته التي لم يحققها بالواقع... لذا لجأ إلى الحلم لإشباع حرمانه، وإعطاء المجال للأحاسيس المكبوتة في اللاشعور للظهور والتعبير عن الذات وما يدور بخلجاتها.

ويتمنى ابن هذيل أن يزوره طيفها ويشاهد ما يعانيه الشاعر. يقول: **(من الطويل)**

ألا عـودة مـن طيفـه فيـرى حـالي ألا يـا أَدّكـاري لكـرى لـي أتـى تـالي
يكـاد يضـيق الجـو مـن عظـم زفرتـي وتهفو نجوم الليل من فرط اعوالي
أبـى غيـر تعـذيبي ولـو أمـر الـردى أطـاع ولكـن فعلـه هـو إنكـالي[2]

يرسم ابن هذيل بهذا التمني صورة موهومة من صور الحالم عن عالم لا يتحقق[3]، لذا شعر بأن الواقع يخنقه ويحطم أحلامه، اذ يقول (يكاد يضيق الجو من عظم زفرتي).

تمثل هذه الصورة واقع الشاعر المكفوف الأندلسي، الذي يطمح بحلمه إلى أن يصل إلى الإبصار، والمرأة والسعادة، لعله يخرج من أزماته المتراكمة.

ونراه يفرح عندما يمر به طيفها أو خاطرها، أو أي شيء يذكّره بها. يقول: **(من الخفيف)**

مـرَّ بـي خـاطرٌ يكـاد مـن العُجـ ـب بـه ان يـراع فـي ريعانـهِ
فـي مـلاءٍ كأنـه وهـو فيهـا ورد خديـه فـي جنـا سوسـانه[4]

(1) شعر يحيى بن هذيل: 98.
(2) م. ن: 115.
(3) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي: 60.
(4) شعر يحيى بن هذيل: 127 – 128.

يمتلك ابن هذيل قدرة فائقة على تصوير أحلامه إذ ينقلها إلينا بطريقة مغايرة عن قرنائه من المكفوفين، إذ إن أشعاره محملة بالعواطف الصادقة والأحلام المعبرة، التي يكون فيها نكهات حقيقية، مطرزة بالواقع المعيش.

ويأتي الحصري القيرواني ليصور أحلامه والصدمات والعقبات التي تعود به إلى الماضي؛ لان المستقبل عنده هروب ذاتي لمعاناته من العاهة، والمجتمع، والمرأة. وغيرهم. يقول:

(من البسيط)

لئن بعدتم وحال البحر دونكم ... لبين أرواحنا في النوم زورات
ما نمت إلا لكي ألقى خيالكم ... وأين من نازح الأوطان نومات[1]

إن الرؤى التي أخبر عنها شاعرنا تأتيه في أثناء النوم كما يبدو، فهي أحداث وصور مستقاة من معاني الحياة حتى إذا ما استيقظ من النوم علم أن كل الذي رآه ليس إلا صور ذهنية لا تمت إلى الأحداث اليومية بصلة واقعية غير أنها قد تكشف عن صلة ما بواقع من ماضي حياته أو من أحداث بيئته أو من أفكار وخواطر راودت ذهنه[2]، فهو على الرغم من البعد المكاني بينهما، إلا أنه يراها في النوم بوساطة الأحلام وإن كان نومه يكتظ بالكوابيس والأحلام المزعجة، فهو لا يستطيع النوم براحة؛ لأنه بعيد عن وطنه، بعيد عن حبيبته، بعيد عن ذاته، لذا يجبر نفسه على النوم لكي يرى أحبابه وديارة.

إن العامل النفسي الذي شكلته الغربة على الحصري كبير، ومؤثر، فقد جعله في قلق دائم، حرمه النوم، فضلاً عن غمّ كبير ضيّق عليه حياته، إلا أنه يحلم أن يعود إلى دياره، ومكانه، ويتمنى تلك العودة ولو حلماً.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 125.
(2) ينظر: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 99.

وقد رأيناه يبعث مع خياله دموعه إلى أحبابه مع النسيم حين يهب. ويقول:

(من الطويل)

بعثت رسولي: الخيال الذي سرى اليك بدمعي، والنسيم الذي هبَّا[1]

من الواضح أن أحلام الحصري كثيرة ومتنوعة، فهي تزوره في المنام، واليقظة، ويتعايش معها بعيداً عن الواقع؛ لان الواقع لم يخلف له إلا الحرمان، والبعد عن الأوطان والأحباب. وها هو ذا يصور كيف أن حبيبته زارته في المنام وأطفأت نار شوقه وشفت غليله، لقوله:

(من الطويل)

تراءت لعيني في المنام فأطفأت بزورتها الهوى حين شبت
تمثلتها حتى إذا ما تمثلت طربت كأني قد دعوت ولبت[2]

لقد شغلت أحلام الحصري عقله وفكره وقلبه؛ لأنها ملاذه الآمن الذي يأويه ويحميه من واقعه وعاهته وشعوره بالنقص. وقد جاء بما يثبت هذا الكلام حين قال:

(من الطويل)

جلاء همومي طيفكم يوضح الدجى وإلا فأنفاس الصبا تتأرَّج[3]

إن هموم الشاعر المكفوف كثيرة ومتعددة فهي ترافقه، وتحاصره، لذا جعلته يشكو واقعه المرير، وزمانه القاسي، يقول: **(من الطويل)**

قنعتُ بوصل الطّيف إن قاده الكرى وكيف رقادي والمدامع ما ترقى
قسا قلب دهرٍ حل عقد وصالكم وسد علينا دون وصلكُمُ الطرقا[4]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 213.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 214.
(3) م. ن: 216.
(4) م. ن: 232.

لم تكن أحلام الحصري كلها للمحبوبة فحسب، وإنما جاءه ما يشغله عن ذلك، وهو موت ولده، كما أسلفت، فقد راودته صورته في الحقيقة، والوهم، في الأحلام والواقع، في اليقظة والنوم. يقول: **(من مخلع البسيط)**

لولا حيائي وقول قومٍ سفه أستاذنا الخليل
لطمت ديباجتي على ابنٍ خيَّل لي أنه قتيل[1]

يشير في هذين البتين إلى كيفية حزنه على ابنه، ولولا الناس لاشتد عليه بكاؤه وللطم الخدود وشق الجيوب.

إن الذي يزيد من حزن الحصري شعوره بأن ابنه مات قتيلاً، وقد زاد حزنه الماً وحرقةً، وزادت عيناه سواداً وظلمةً بعده، لقوله: **(من الطويل)**

يُخيّل لي أنَّ الضّحى بعدك الدُّجى وأنّ الندىَّ القفرُوالأنسَ الوحْشُ[2]

ويتمنى بعد ذلك أن يزوره ابنه في الحلم أو في الواقع، المهم أن يراه، يقول: **(من مخلع البسيط)**

زرني خيالاً وبت ضجيعي حقيقةً أو على المجاز[3]

يصل الحال بالحصري إلى اليأس من أن يرى ابنه حتى في المنام، لقوله: **(من البسيط)**

من أين للعين أن تلقاك في حلمٍ وماؤها كلما كفكفته وكفا[1]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 473.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني : 428.
(3) م. ن: 468.

إن الذي سبب الانقطاع في الاتصال ما بين الأب الحي، والابن الميت، الدموع، فهي جارية ليل نهار، مستمرة ما دامت فيها ماء.

إن حالة الحزن والكمد التي يمر بها الحصري عظيمة وكبيرة، وهو لا يريد أن ينسى ابنه، ولن يحاول أن ينساه – في أحلامه – فكان له من الحزن على ابنه ما زاد عن حد عاهته.

وبعد ذلك كله من استرسال للأحلام في مخيلة شاعرنا، يعود إلى الواقع وإلى ما تدعو إليه النفس البشرية بالإيمان الفطري بأن الموت لا بدّ منه، وأن الأحلام وإن كانت جميلة إلا أنها لا تتحقق ولا سيما فيما يتضمنه الماضي، فهو لن يعود ولن يرجع؛ لأن الواقع يجري لا يتوقف ولا يرحم، فهو يحمل في طياته المخاوف والأحزان والمفارقات، لذا يقول الحصري في عدم رجوع الماضي:

(من البسيط)

ما أصدق الناس لو قالوا إذا سُئلوا عن كل عيش مضى، أضغاثُ أحلامِ[2]

أما الشاعر غالب بن عبد الرحمن، فهو يعاني المرأة أيضاً، بل إن هذه المرأة قاسية القلب، إذ جعلت رقيباً حتى على الخيال الذي يزوره في أحلامه. يقول:

(من الكامل)

كيف السلو ولي حبيب هاجر قاسي الفؤاد يسومني تعذيبا

لما درى ان الخيال مواصلي جعل السهاد على الجفون رقيباً[3]

إن استفسار الشاعر المكفوف عن النسيان – السلوّ – شيء يدل على أن الشاعر تُمارس عليه ضغوط نفسية عدة، منها المرأة، فهو يريد أن ينساها أو يدعي

---

(1) م. ن: 410.

(2) أبو الحسن الحصري القيرواني : 367. وللمزيد من هذه الشواهد. ينظر أبو الحسن الحصري القيرواني: (120، 330، 362، 365، 474، 487).

(3) الإحاطة: 4/ 201.

ذلك، لأنه يراها في أحلامه وواقعه، في نومه وفي يقظته، لذا شملت عملية الحرمان كل شيء حتى الأحلام للمكفوف، فهي مقيدة كلها.

ولو وصلنا إلى الشاعر التطيلي لوجدناه يحلم، ويكثر من الأحلام، ليهرب من الواقع؛ ولكن لم تكن أحلامهُ إلا صورة للواقع المرير الذي كان يعيشه. فقال يرثي زوجته: **(من الطويل)**

وأحلام مذعور الكرى كلما اجتلى سروراً رآه وهو في صورة الذعر[1]

الأحزان لا تحصى ولا تعد على الشاعر المكفوف، فلا يجد مهرباً حتى في الأحلام. ولكنه يحاول معها، أن يستخرج منها بعض الأفراح، لذا هو يتمنى أن يمر طيف حبيبته ويعانقه؛ لأنه اشتاق إليها شوقاً كبيراً، كقوله: **(من البسيط)**

ليت الخيال الذي قد كان يطرقني يكون لي بدلاً منه أعَنّقه[2]

هذا البيت يشير إلى النفسية التي يمر بها الشاعر، من معاناة وحرمان دائم من المحبوبة، فهو يريد أن يغير الواقع أو أن يتركه يحلم كيفما يشاء فصار الحلم مثل الواقع في نفسه وشعره، ويقول أيضاً: **(من الوافر)**

ولو أن الخيال ينوبُ عني لأبلغك الكرى قِصصاً طوالا
ولولا أن أدلّس في التلاقي لزرتك حيث تعترف الخيالا[3]

فهو يريد أن يقترب منه طيفه، سواء أكان نائماً أم مستيقظاً، ليشعر بحلاوة اللقاء، فهو عاجز عنه؛ ولكن نصب له الشباك، علّهُ يمر بليلٍ أو نهارٍ فيصيده، يقول:

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 71.
(2) ديوان الأعمى التطيلي : 237.
(3) م. ن: 243.

(من الوافر)

بلـى، إن يـدن طيفُـك مـن وسـادي فقـد سـميتها السّـحر الحـلالا
وكيـف يحـسّ طيفـك أو يـراه ولـو نصـبَ الحبائـلَ والحِبـالا[1]

ويأتي بعد ذلك ليثبت، بان النفس تحلم بالليل وبالنهار، وبالنوم وباليقظة. لقوله:

(من البسيط)

رهـنٌ بأضـغاثِ أحـلامٍ إذا هجعـت وربَّمـا حَلِمَـتْ والمـرءُ يقظـان[2]

بعد كل هذه التوسلات الكثيرة، والطلبات العديدة، في أن يرى حبيبته حتى ولو في الأحلام، فإنه لم يستطع؛ لأن أمانيه لن تتحقق، وأن الواقع مصر على أن يسقيه كأس الحرمان حتى في خيالاته وأحلامه، لذا راح الأعمى التطيلي يعلل بأن الطيف هـو الـذي لا يريـد أن يـزوره ؛ لأن المـرأة تمنعـه مـن ذلـك، يقـول:

(من الطويل)

ومـانعتي حتـى علـى النـاي وصـلها لعلك قد صارمت طيفك في وصلي
وقاضـيةً بـالهجر بينـي وبينهـا كأنـك لـم تلـقَ سـبيلاً إلـى العـدل[3]

كره التطيلي الأحلام ككرهه للواقع الذي عاش فيه؛ لان أحلامه تكتظ بالأحزان والهموم والآلام، فهو قلق خائف من كل شيء، ويتمنى أن طيفها لا يمر عليه أو يتـذكره، ويقـول فـي رثـاء زوجـه:

(من الطويل)

ولا تبعـدي إنـي عليـكِ لواجـدٌ ولكن على قدر الهوى لا على قدري
ذكرتـك ذكـر المـرء حاجـة نفسـه وقـد قيـل إن الميـت منقطـع الـذكر
ووالله مـا وفيـت رزءك حقـه ولكنـه شـيء أقمـت بـه عـذري

(1) م. ن: 243.
(2) ديوان الأعمى التطيلي : 218.
(3) ديوان الأعمى التطيلي : 122.

أصيخي إلى الداعي فليس بنازحٍ وما بك عنه من وقارٍ ولا وقر
ولا تبعثي طيف الخيال فانه سمير همومٍ لا يضيف ولا يقري[1]

لقد عبّر الشاعر التطيلي في هذه الأبيات المحزنة المبكية عن فجيعة الذات المستسلمة لذلك القدر، وقد تجلت في أبياته مشاعر الفجيعة من الواقع المؤلم الذي حمل ملامح القلق والخوف من أحلام الموت، لذا يريد التطيلي من زوجته العودة، وإن كان يعلم أن من يموت لا يرجع إلى الدنيا – الواقع -، لذا قد صب سخطه على الزمان الذي حرمه إياها، لذلك استحضر الشاعر، كما في (لا تبعدي، إن الميت منقطع الذكر، أصيخي إلى الداعي) كل هذه الألفاظ المؤلمة، الدالة على عدم الرحيل، جاءت لتنتشل الشاعر من الواقع المؤلم الذي يقع تحت وطأته، مؤكداً بذلك عدم قدرته على مواءمة الواقع الجديد – موت زوجه – والهبوط من العالم المثالي إلى العالم الواقعي[2].

ولو قرأنا شعر ابن جابر الأندلسي لوجدناه يصور لنا الواقع بأنه حقيقة لا يمكن الإعراض عنها، وقد عرف بان الدنيا دار فناء، وأنها حلم غير جميل، والناس عنها في رحلةٍ دائمة، آخذاً بهذا التصور من ثقافته الدينية التي كانت تلازمه في كثير من أبياته، يقول:

(من الطويل)

لعمرك ما الدنيا بدار إقامة فللناس عنها رحلة وذهابُ
إذا ما رأيت الدار ملأى فإنه سينعق فيها بالفراق غرابُ
ومن صحب الأيام كرّت خطوبها عليه وكرات الخطوب غرابُ
وكيف خلاص المرء منها وخلفه خيول الردى يجرين وهي عرابُ
لئن جمعتنا والجماعة رحمة فقد فرقتنا والفراق عذابُ
لقد راع قلبي من تقلب دهره أمور قضت إن الحياة سرابُ

(1) م. ن : 71.
(2) ينظر: التداخل النصي بين السياب ومالك بن الريب، أ. د حسن جبار شمسي، مجلة الأقلام، ع4، 2008م: 58.

أرى النـاس تمضـي واحـداً بعـد واحـد ولـم أرهـم بعـد الترحـل آبـوا[1]

يربط الشاعر المكفوف – ابن جابر – الواقع بالموت، وكأن الواقع لا يحمل إلا هذا الرمز عند الشاعر المكفوف.

أما إذا حلم فإنه يترك العنان لأحلامه وهي تقص علينا مواعظ زهدية في ترك الدنيا وزينتها فهي لا تبقي على أحد، ولا تدوم لشخص مهما كان وأنى كان، ولكن إذا جاء إلى الواقع تزاحمت عليه الصور الحزينة التي ترتبط بالواقع المحزن، وتذكره بالخلان الذين فارقوا الحياة قبله، لذا هو يتذكرهم، ويحن إليهم.

إن ارتباط الواقع بالعاهة شيء لا يمكن إنكاره عند المكفوف فهو يحمل الزمان أو الواقع كل المسؤولية في فقد بصره، لذا يأتي بهذه الصور عند الحديث عنه. أما قوله:

(من الخفيف)

واصـــلوني ولـــو بطيـــف خيـــال هـــدّ هـــذا البُعـــادُ منـــي القُـــوى
ولقـــد شـــتّتت يـــدُ الـــدّهر شـــملي لا تـرى لـي فـي بلـدةٍ مـن ثـوا(*)[2]

فهو يطلب من أحبابه أن يواصلوه ولا ينسوه، ولو بالأحلام؛ لأنه يشعر بأن قواه خارت بسبب هذا البعاد، متهماً الزمان والواقع بشتيت شمله، وإبعاده عن خلانه وأحبابه، ولم يكتفيا بذلك بل حرماه الاستقرار والإقامة، لذا هو غريب حتى في بلده.

لقد قرن ابن جابر الحلم والواقع بالبقاء والرحيل، فقد جعل الدنيا – الحلم – زائلة، وأن مسراتها تنتهي وتتلاشى، وجعل الآخرة – الواقع – حقيقة، تطمح إليها

(1) شعر ابن جابر: 18 – 19.
(*) ثواء: أي اقامة. (الصحاح: ثوى).
(2) ديوان المقصد الصالح: 302.

النفوس الصادقة، في قوله: **(من الوافر)**

هـــي الـــدنيا إذا ســـرّتك يومـــاً تسـوءُك ضـعفَ مـا فيهـا سُـرِرتا
تغـــرّك كالســـراب فأنـــتَ تســـري إليـــه ولـــيس تشـــعر إن غررتـــا
وتشـــهد كـــم أبـــادت مـــن حبيـــب كأنـــك آمـــن ممـــا شـــهدتا[1]

لقد ارتبط الحلم عند الشاعر المكفوف بالمسموع، أكثر من ارتباطه بالمرئي، وهذا حال المكفوف، وقد مثّل الحلم لديه، الوضوح، والتحدي، والازدهار. ومثّل الواقع، الغموض والاستسلام والانكسار.

وقد رأيتُ أن الشعراء المكفوفين يكثرون من استخدام الأحلام ولاسيما أحلام اليقظة، لانعدام الرؤية البصرية، وكذلك قساوة الواقع على الشاعر المكفوف، وأن الواقع دائماً يذكره بعاهته.

أما الأحلام فإنها تكون ملاذاً آمناً، واستقراراً نفسياً يشعر معها المكفوف، بأنه يجوب الأرض بلا عصا، ويتمتع مع النساء دون رقيب، ويميز الألوان دون من يصورها له.

(1) نظم العقدين: 99.

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

المبحث الأول : اللغة والأساليب

المبحث الثاني : الصورة البيانية

المبحث الثالث : الموسيقى الشعرية

المبحث الأول

اللُّغَة والأساليب

اللغة:

لا يمكن أن نتصور قصيدة تخلو من التركيب اللغوي؛ لأن اللغة تعدُّ (واحدة من مكونات البناء الفني للقصيدة ولا يمكن الحديث عن العناصر والمكونات من دون أن تحظى لغة القصيدة بالعناية الأولى من جهد المتحدث، فاللغة هي العنصر الذي تقوم عليه القصيدة ويمكن أن نتصور افتراضياً قصيدة تخلو من الموضوع المفيد والصورة الموحية... ولكن لا يمكن أن نتصور قصيدة تخلو من الألفاظ والتراكيب اللغوية)[1].

ولهذا عدت لغة القصيدة (الطاقة المبدعة التي تخلق الصورة أو مجموعة الصور في تعبيرها عن أي مشهد أو تجربة أو حالة شعورية يراها أو يحس بها الشاعر بوعي أو بدون وعي، ولذلك فإن اللغة الشعرية تُعدّ بحق أهم عناصر البناء الفني في القصيدة)[2].

إن وظيفة اللغة في الشعر وظيفة إيحائية وتصويرية فهي (ليست مجرد ألفاظ أو معانٍ ولكنها تنطوي على كثير من النواحي الموسيقية والوجدانية والخيالية وتتضمن كذلك ألواناً من الإيحاء والرمز)[3] فاللغة الشعرية لا تقتصر على نقل الأفكار فحسب، بل نقل المشاعر والانفعالات النفسية، فاللغة تستطيع (أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس)[4].

---

(1) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1994م: 26.

(2) الشريف الرضي دراسة في ذكراه الألفية، بناء القصيدة عند الشريف الرضي: د. عناد غزوان، دار آفاق عربية، 1985م: 203.

(3) الأصول الفنية للآداب، عبد الحميد حسن، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، 1949م: 59.

(4) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر – القاهرة، (د. ت): 379.

وقد امتازت لغة الشعراء المكفوفين في الأندلس بكونها أشد اتصالاً بحقيقة الواقع؛ لأنها تقترب من الذات فهي مزيج من الرقة والجزالة بعيدة عن التعقيد؛ لأنهم تأثروا بوفرة الخير في بلادهم ونعومة العيش بها، فقد طبعهم ذلك على الرقة واللين في اللفظ وعوّدهم تناول المعنى من قريب دون تعمق أو غوص لما في ذلك من مشقة وعناء تعجز عنهما الأعصاب المترفة الناعمة ومن هنا كانت ألفاظهم ولغتهم سهلة عذبة، لا ترى فيها غموضاً ولا صلابة ولا غرابة.

فلغة المديح كانت جزلة قوية، تناسب مقام الممدوح، وتحاكي أفعاله، وفضائله، ولذا يطغى عليها جانب الرصانة، ومثل هذه اللغة جاءت في مخاطبة يحيى بن هذيل ممدوحيه:

(من البسيط)

وتُشْفِقُ الدِّرعُ أن تَنْسَابَ خائفةً ... مِنْهُ عليه فقد حارتْ من الحَذَرِ
كأنما نارُ إبراهيم باقيَةٌ ... فيها فإنْ صَالَ لم تحرق ولم تضِرِ(*)
كأنَّما السيف يقضي فوقَ ساعِدِه ... فرضاً فيركع فوق الهَام والقَصَرِ(**)(1)

فالألفاظ (تُشفق، خائفة، الحذر، السيف، يقضي، يركع) ذات رصانة وشدة، أسبغت على الأبيات جزالة واضحة تناسب مقام الممدوح.

إلا أن هذه اللغة قد تميل نحو السهولة واليُسْر أحياناً، كمثل قول ابن الحناط يمدح علي بن حمود[2]: **(من**

(من الطويل)

(*) إشارة إلى الآية الكريمة: (قلنا يا نارُ كوني برداً وسلاماً على إبراهيم). الأنبياء: 69.
(**) القَصر: الرِّقاب. (لسان العرب: قصر).
(1) شعر يحيى بن هذيل: 90 – 91.
(2) علي بن حمود، المستنصر الحمودي: هو الحسن بن يحيى بن علي بن حمود، من خلفاء دولة بني حمود في الأندلس، بويع بسبتة سنة 431هـ، ولقّب بـ (المستنصر). توفي سنة 434هـ، وقيل مات مسموماً. (الأعلام: 2/ 226).

إمـــامٌ أقـــام الـــدين حـــدُّ حســـامه طريـــراً ومنـــهُ فـــي يـــدِ الله قـــائمُ
وَيُزْهِـرُ فـي يمنـاهُ نـورٌ مـن الظبـا لـه مـن رؤوس الـدَّارعين كمـائمُ[1]

فالألفاظ (إمام، أقام، حسامه، يُزهر، نور) كلها ألفاظ سلسة مأنوسة، توافق شخصية علي بن حمود لبسالته وكرمه.

على أننا لا نعدم في ألفاظ المديح بعضاً من الألفاظ التي تتسم بالتعقيد والتكلف كقول الأعمى التطيلي في نهاية قصيدة يمدح بها الأمير إبراهيم الطبني[2]:

(من الخفيف)

فتســـربلْ فمـــا أفـــوِّفُ بُـــرداً عبقـــريَّ التَّعضـــيد والتَّسْـــهيمِ
وتســوَّغْ مِــن عــودة الفطــر يَومــاً عائـــداً بالتبجيـــل والتعظـــيمِ[3]

و (تسربل وتسوغ) ألفاظ توحي بصنعة كلامية ربما لا يحسن استخدامها في مثل غرض المديح[4].

أما لغة الغزل فهي أكثر سهولة ورصانة من لغة المديح، فالغزل أرحب ميادين القول، يتيح للشاعر إظهار مقدرته الشعرية، وافتنانه في إبداع المعاني والتشبيهات، ومهارته في رقة الأسلوب، ومن هنا يلجأ إلى تحسين لغته، والبحث عن ألفاظ تعينه على تماسك قصيدته الغزلية وتوحيد معانيها. لذا نجد السلاسة والسهولة والمتعة تســـطع مـــن تلـــك القصـــائد، كقـــول ابـــن خلصـــة:

(من الطويل)

لـئن وردت مـن لفظهـا المنهـل العـذبا لقد جردت من لحظها المنصل العضبا
وقــالوا كســاك الحــبّ أثــواب ذلّــة وهـل ممكـن أن اجمـع العـز والحبـا[5]

(1) الذخيرة: 1/ 1: 345 – 346.
(2) إبراهيم بن يحيى بن محمد بن الحسين التميمي الطبني أبو بكر الوزير. (بغية الملتمس: 207).
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 168.
(4) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية): 137.
(5) الخريدة: قسم شعراء المغرب والأندلس: 94.

فألفاظ (وردت، المنهل، العذبا، لحظها، العز، الحبا) تميل إلى اليُسْر والخفة، على الرغم من كون الشاعر يختار من المعجم اللغوي لأبياته الألفاظ الصعبة ذات التراكيب المعقدة، إلا أنه استعمل هذه الألفاظ لتلائم غرض الغزل.

لم تكن ألفاظ الغزل ولغته سهلة غير معقدة فحسب، بل إن فيها من الإيقاع الموسيقي ما تهتز له أذن السامع، لحسن التركيب وتناغم الكلمات، قال أبو الحسن الحصري: **(من الطويل)**

هوى الحبِّ ريحان وروحٌ لأهلهِ ... وإن نضِجَت اكبادهم بلظاهُ
هَريقوا دمي في حق حبكمُ فما ... أرى الحبَّ إلا أن يبيحَ أخاه
هنيئاً مريئاً في الهوى لكم دمي ... رضاكم عن الصبِّ العميد رضاهُ
هجرتم وخنتم عَهْدَ من لم يخنكم ... وقلتم مَلولٌ، والمَلولُ سواهُ
هدمتم بناء الحبّ منا بهجركم ... وفي مثلكم يرضى الحليم صباهُ
هدى اللهُ قلبي للهوى وأضلَّهُ ... ولو شاء من بعدِ الضلال هداهُ
هوىً عُذرُهُ أدنى هواى وإنَّما ... بليَّةُ من يهوى بقدر هواهُ[1]

نلحظ أن الشاعر قد أفرط في استعمال لفظة (الهوى) بتصريف متنوع ومتغير من بيت لآخر بهذه الصيغ الصرفية (هوى، الهوى، للهوى، هوى، يهوى، هواه) إن هيمنة اللفظة على النص تشكل تركيباً مختلفاً ولاسيما حين عبرت عن دلالة واحدة وهي معنى الحبِّ.

إن هذا النص يعطي صورة متكاملة عن عمق المشاعر التي تُفرض على الشاعر من الحبيبة، فضلاً عن الصدود المستمر من المرأة تجاه الرجل، لذا كانت خيبة الأمل تفوح من قصائد المكفوفين ممزوجة بالمرارة والهجران، وإن حاولوا عدم الاستسلام إلا أنها بدت جلية في أشعارهم.

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 237.

وأما لغة الرثاء، فمن البداهة أن تكثر فيها ألفاظ الحياة والموت، وتكثر فيها تراكيب النصح والإرشاد والموعظة، ولاسيما أن الموت له دوي شديد يعتمل في النفس فينبه الغافلين والساهين من خلال إحساسهم بفقد قريب لهم أو عزيز عليهم. كقول التطيلي:

(من الوافر)

نشـــيّعُ بالبُكـــا ميتـــاً فميتـــاً ... فـــلا وأبيـــك مـــا نُغنـــي فتـــيلا
وقـــد أفنـــى الحِمـــامُ الـــدهرَ نوحـــاً ... ولكـــنْ ســـلْهُ هـــل رَجَـــعَ الهـــديلا
نظـــنُّ حياتنـــا الـــدّنيا مُقامـــاً ... علـــى أنـــا شَـــهِدناها رحـــيلا[1]

إن أول ما يقوله الإنسان المؤمن وهو يستمع إلى خبر الموت عبارات استسلام تؤكد حقيقة الفناء والرجوع إلى الله، ويصوغ الشاعر تلك العبارات، مازجاً بين اللغة السلسة والحكم والمواعظ في غرض الرثاء، إلا أن هذه اللغة – لغة الرثاء – تجنح نحو السهولة واليُسْر أحياناً، فنرى الشاعر يترجم مشاعره برقة إحساسه ورهافة مشاعره ليستقبل هذا الحدث – الموت – كمثل قول ابن جابر يرثي أبا جعفر[2].

(من الطويل)

لقـد اخـذ المـوت اللبـاب فلـم يـدعْ ... سـوى القشـرِ لا يُلفـى لديـه لبـابُ
فـأيُّ شـهابٍ غـاب عنّـا فلـم يكـنْ ... ليخلفـــه فـــي الخـــافقين شـــهابُ
فـو الله مـا يـأتي الزمـان بمثلـهِ ... وإن زعمـــوا إتيانـــه فكـــذابُ[3]

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 96.
(2) أحمد بن يوسف بن مالك الغرناطي، أبو جعفر الأندلسي الرعيني ، رفيق ابن جابر الأعمى (ت (ت 779هـ)، (الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة)، تأليف: أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني (ت 852هـ)، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد – الهند، ط2، 1972م: 1/ 403.
(3) شعر ابن جابر الأندلسي: 20.

ولغة الإخوانيات كانت سهلة عذبة (فملاك الأمر منها التلطف والإثلاج إلى كل معتذر إليه أو معاتب أو مستعطف من الطريق الذي يعلم من سجيته أو يقدِّر تأثره لذلك)[1]. ومن ذلك قول الحصري: **(من الطويل)**

برمتُ بما ألقاه مِمَّن أُوامِقُ ... وأوذيتُ حتى لا أرى من أصادقُ
إذا امرُؤ أصفيته الودَّ واثقاً ... بخُلّته لم تصفُ منه الخلائقُ
ودِدْتُ بأن ألقى من الناس منصفاً ... إذا قلت حقا قال لي: أنت صادق
وإن قلتُ غيرَ الحقِّ لم يرض لي به ... وأوضَح للفكر الذي هو لائق
أذلُّ مراراً للصديق تواضُعاً ... وأسطو على من يعتدي وأراهق[2]

فهكذا أن معانيه جاءت سهلة بعيدة عن التعقيد ولغته مغلفة بالود والظرف، إنه يخاطب أحد أصدقائه المقربين له.

الأساليب:

إذا كانت اللغة هي الوسيلة الأولى، والمهمة التي يُعبّر بها الشاعر عن عواطفه وأفكاره، فإن الأسلوب هو الوسيلة الثانية، والمميزة للشاعر في كيفية تعامله مع لغته الشعرية، وتشكيلها بصورةٍ تكشف عوامل الجمال والتأثير في النص الشعري[3]، لذا يمكن أن نقول: إن الأسلوب هو (الطريقة الخاصة التي يصوغ فيها الكاتب أفكاره ويبين فيها عما يجول في نفسه من العواطف والانفعالات)[4]، وجاءت أساليب الشعراء الأندلسيين المكفوفين بصيغ مختلفة ومتنوعة منها الأساليب البلاغية، ومنها النحوية واللغوية وهي مفصلة كالآتي:

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجي (ت 684هـ)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية – تونس، 1966م: 352.
(2) أبو الحسن الحصري: 134 – 135.
(3) ينظر: شعر ابن سنان الخفاجي – دراسة موضوعية فنية -: خلود هاشم جوحي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد) – جامعة بغداد، 2009م: 155.
(4) أسس النقد الأدبي عند العرب، د: احمد بدوي، مكتبة مصر – القاهرة، 1964م: 403.

فمن الأساليب البلاغية:

- أسلوب الخبر:

الخبر: وحَدّ الخبر هو (ما احتمل الصدق والكذب لذاته)[1]، وهذا الأسلوب يحقق دلالات متنوعة عند استعماله داخل فضاء النص الشعري، وخروجه إلى معانٍ مجازية يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، ومن هنا وجدتُ أن الخبر عند الشعراء المكفوفين قد خرج إلى معانٍ متنوعة، تضمّنت:

أ) إظهار النصح والإرشاد نحو قول أبي الحسن الحصري: (من البسيط)

حكمُ الردّى هو حُكْمُ الله ليس له معقّبٌ ولهذا الخلقِ آجالُ[2]

ب) إظهار الحسرة والتأسف على ما مضى نحو قول الأعمى التطيلي: (من البسيط)

قبرٌ تركنا به روضَ المنى خضلا والشمسَ طالعةً، والدمعَ منهمرا[3]

ج) إظهار الحزن واللوعة نحو قول ابن هذيل: (من البسيط)

ضجت كواكب ليلي في مطالعها وذابت الصخرة الصَّمَّاءُ من كمدي[4]

الأساليب الإنشائية:

- الإنشاء:

(1) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع): أحمد مصطفى المراغي، دار القلم – بيروت، ط2، 1984م: 43.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 364.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 45.
(4) شعر يحيى بن هذيل: 80.

هو (كلام لا يحتمل صدقاً ولا كذباً لذاته)[1]، والإنشاء ضربان: (طلب وغير طلب. والطلب يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل)[2]، وقد اعتمد عليه أغلب الشعراء في نتاجهم الشعري لأهميته التركيبية والإيقاعية، وسأتحدث عن الأساليب التي شاعت في شعر المكفوفين في الأندلس التي تقع ضمن الإنشاء الطلبي، ومنها:

1) الاستفهام:

وهو(طلب ما في الخارج أو تحصيله في الذهن)[3]، وهو من الأساليب الإنشائية التي وردت عند الشعراء المكفوفين، ويتميز هذا الأسلوب بكثرة أدواته وخروجها إلى معانٍ مجازية كثيرة، وظهر هذا الأسلوب عند الشعراء المكفوفين بحروفه وأدواته، ومن ذلك قول ابن هذيل في أحد ممدوحيه: **(من البسيط)**

مِنْ أين أقبلتَ يا مَنْ لا شبيه له ... ومَنْ هو الشمس والدنيا له فَلَكُ[4]

إن الاستفهام المجازي في البيت الشعري خرج إلى معنى التفخيم والتعظيم لمكانة الممدوح.

ولابن سيدة في المعنى نفسه: **(من الطويل)**

وَهَلْ هِيَ إلاّ ساعةٌ ثمَّ بعدها ... ستقرعُ ما عمَّرت من ندم سِنّا[1]

---

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط12، (د. ت): 75.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، تأليف: محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبي المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق (ت 739هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط3: 3/ 52.

(3) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، وزارة التعليم والبحث العلمي – جامعة بغداد، مطابع بيت الحكمة للنشر والتوزيع والترجمة، 1989م: 308.

(4) شعر يحيى بن هذيل: 110.وللمزيد من الشواهد على الأسلوب عند ابن هذيل. ينظر شعر يحيى يحيى بن هذيل: (80، 93، 113، 119، 123).

وقد يخرج أسلوب الاستفهام إلى الاستئناس[2] كما في قول ابن سيده:

(من الطويل)

ألا هـل إلـى تقبيـل راحتـك اليُمْنـى سَـبيلٌ فـإن الأمـنَ فـي ذاك واليُمْنـا[3]

ويخرج أسلوب الاستفهام إلى معنى الحزن والتحسر، كما في قول ابن خلصة:

(من الطويل)

إلـى كـم أُمنِّـي الـنفسَ وهـي نفيسـةٌ أمـانيَّ لا وجهـاً تُرينـي ولا عجـزا[4]

إذ إن (كم) جاءت للدلالة على عدد المرات التي يُمني بها الشاعر نفسه ولكن دون جدوى.

ولو عرجنا على الحصري لوجدناه يتكئ على أسلوب الاستفهام بشكل يلفت النظر، فقد استعمله بمختلف المعاني بأسمائه وحروفه، تاركاً إيقاعاً ممسوقاً في قصائده على المستوى التركيبي. يقول الحصري

(من البسيط)

هـل مـن رسـالةِ حـبٍّ أسـتعينُ بهـا علـى سـقامي فقـد تشـفي الرسـالاتُ[5]

استعمل الشاعر أحد حرفي الاستفهام (هل)، (وهي أداة مختصة بطلب التصديق)[6]، وهو بذلك وظّف هذا الأسلوب لخدمة غرضه الشعري أولاً، ولكي يفصح عما يجيش في نفسه ثانياً.

وأما قوله: **(من الوافر)**

---

(1) بغية الملتمس: 389.
(2) ينظر: جواهر البلاغة: 94.
(3) بغية الملتمس: 388.
(4) الذخيرة: 3: 5/ 244.
(5) أبو الحسن الحصري القيرواني: 125.
(6) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 361.

ألــم ترنــي لبســت بيــاض شــيبي لأنّــي قـد حزنــتُ علــى الشــبابِ[1]

فالشاعر في حزن عميق على ذهاب الشباب، واقتراب الأجل، لذا جاء بـ (الهمزة) الدالة على (التقرير) لتأكيد حزنه وأساه.

أما الشاعر غالب عبد الرحمن، فله بيت في هذا الأسلوب – الاستفهام – خرج إلى معنى الشكوى والحيرة. يقول: **(من الكامل)**

كيـف السـلو ولـي حبيـب هـاجرٌ قاســي الفـؤاد يسـومني تعـذيبا*[2]

2) النداء:

هو (في أصل الاستعمال: مد الصوت لنداء البعيد)[3]، ويُقصد به (تنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى له)[4]، وهذا الأسلوب أولع به به الشاعر الأندلسي المكفوف لما فيه من مرونة واسعة في الخطاب الشعري، فضلاً عن حروفه الكثيرة.

إن استعمال النداء وأدواته قد شاع في أغراض الشعر كافة، ومنها المديح؛ لان الشاعر يلقي قصيدة المديح في حضرة الممدوح، فهو يخاطبه بالثناء وحسن الإطراء ومن ذلك قول يحيى بن هذيل: **(من الوافر)**

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 131. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب للحصري. ينظر ينظر أبو الحسن الحصري القيرواني: (116، 117، 126 موضعان، 131، 133، 135، 212، 218، 223، 224، 235، 273، 281، 284، 426، 429، 431، 433، 450).

(*) وللمزيد من هذا الأسلوب عند التطيلي. ينظر ديوانه: (1، 5، 9 موضعان، 12 موضعان، 16، 19 موضعان، 22، 31 موضعان، 32، 35، 38، 45 موضعان، 49، 70، 97،98، 163، 178، 179، 192، 208، 216 موضعان)؛ وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب لابن جابر. ينظر نظم العقدين: (34، 37، 41، 50، 52، 54، 91، 92، 98، 109، 155، 172، 194، 200، 309، 314، 493 ثلاثة مواضع، 506 موضعان، 560، 561)؛ شعر ابن جابر: (159، 161، 163، 164).

(2) الإحاطة: 4/ 201.

(3) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 217.

(4) م. ن: 218.

مُحمّــدُ هَــلْ جــوادُك فــي الجِيــادِ إذا حَصَّـــــلَت إلا كـــــالفُؤادِ*[1]

وتقدير الكلام (يا محمد...) وقد حذف أداة النداء لدلالة البيت على هذا الأسلوب، وزيادة منزلة الممدوح وجعله من أهل الفضل والمجد وهذا ما يدل عليه لفظ (الجواد) فهو من سلالةٍ عريقةٍ ورثت العز، جيلاً بعد جيل، وقد يتخذ الشاعر من هذا الأسلوب وسيلة يصل بها إلى التنفيس عن معاناته ومكابداته من الوحدة والحرمان. أو ربما أراد الشاعر بحذف الأداة مخاطبة الممدوح مباشرة بلا فاصل ويسهب في ذكر خصاله الحميدة وميزاته الفريدة التي يراها هو ويريد أن ينقلها للآخرين.

وأما الحصري، فقد جاء لديه هذا الأسلوب بشكل كبيرٍ، ولعلّ ظروفه النفسية هي التي دعت لهذه الكثرة فهو دائماً في نداء القريب والبعيد، لعظيم الفقد الذي مرّ بـــه، وكبيـــر المصـــائب التـــي وقـــع فيهـــا فلنســـتمع لقولـــه مـــثلاً:

(من البسيط)

يــا أهــلّ ودِّي لا والله مــا انتكثــتْ عنـدي عُهـودُ ولا ضـاقَتْ مـودّاتُ[2]

يأتي الحصري بأسلوب النداء في هذا البيت للدلالة على عدم انتكاث العهود التي قطعها على نفسه من نسيان أهل المودات والعشرة، ولم يكتف بذلك الأسلوب، بل يأتي بأسلوب القسم ليؤكد حبه ويثبت محبته، ومن الواضح أن الشاعر ينادي بعيداً وهذا ما تدل عليه أداة النداء (يا) وكذلك المعنى الواضح في البيت، وهذه دلاله أخرى

(*) لعل المقصود بالخطاب المنصور محمد بن أبي عامر. (نفح الطيب: 1/ 578).
الحاصل: ما خلص من الفضة من حجارة المعدن. وحصّلت الأمر: حققته وابنته. ولعل المقصود أن الجواد منقّى مستخلص من جيادٍ أصلية؛ فهو أفضلها. (الصحاح: حصل).

(1) شعر يحيى بن هذيل: 81.

(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 125. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب – النداء – عند الحصري. ينظر: أبو الحسن الحصري: (112، 113، 115، 118 موضعان، 129، 130، 131، 212، 280، 282 موضعان، 283، 290، 406، 436، 453).

على أن الذي يناديهم قد هجروه وتركوه يعاني وحيداً من حبه ملتزماً بالعهود التي قطعها لهم.

ويكثر أسلوب النداء عند الأعمى التطيلي في مختلف الأغراض، ومنها الرثاء، فقد نادى الشاعر زوجه، فقال: **(من الطويل)**

أآمـــنَ ان أجـــزعْ عليـــك فـــإنني رُزئتكَ أحلى من شبابي ومن وفري
أآمـــنَ لا والله مـــا زلـــتُ موفيـــاً ببينك لـو أنـي أخـذت لـه حِـذرْي[1]

يأتي النداء المرخم الذي تحذف فيه آواخر اللفظة من المنادى[2]، ولقد أنشأ هذا هذا الحذف وهذا التكرار نغماً موحداً داخل البيتين، ولقد كان للقافية ارتباطٌ في إنشاء بنية تركيبية واحدة بالنداء المرخم، وقد خرج النداء في البيتين إلى التسلية والتصبر، قاطعاً من خلال المعنيين العهد على الوفاء لزوجه مهما طال الزمان وقسا.

أما ابن جابر فإنه يعتمد على هذا الأسلوب كثيراً للتعبير عن أغراضه وأفكاره. يقول: **(من المتدارك)**

يـــا غـــيظ عـــدىً يـــا بـــدر هـــدى يـــا بحـــر نـــدىً أحيـــا وســـقا
يـــا مـــن ســـبقت فـــي المجـــد بـــه بـــاعُ الأيـــام فمـــا ســـبقا[3]

إن تواتر أسلوب النداء وتكراره بشكل متلاحق على مستوى البيت الأول بالأداة(يا) لم يكن إلا إثباتاً للصفات الحميدة والخصال الفريدة للممدوح من الشاعر،

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 71.
(2) ينظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك : بهاء الدين بن عبد الله العقيلي الهمذاني (ت 769هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع – بغداد، ط14، 1964م: 2/ 228.
(3) ديوان المقصد الصالح: 354. وللمزيد. ينظر المقصد الصالح: (46، 57، 78، 81 موضعان، 95، 116، 117 ثلاثة مواضع، 118، 151، 153، 157، 172، 173، 302، 323، 333)؛ شعر ابن جابر: (22، 32، 35، 37، 69، 93، 102، 173، 176).

فضلاً عن الإيقاع الموسيقي الذي يتولد من هذا البحر، والتركيب الخاص الذي يتركه هذا التكرار.

3) أسلوب الأمر:

من أساليب الطلب التي مال إليها كثير من الشعراء؛ ليعبروا عن تجاربهم النفسية والفكرية وما يعتريها من تغيرات وجدانية، وهو يعني عند البلاغيين الطلب على وجه الاستعلاء والإلزام، وهو ما أشار إليه العلوي (ت 745هـ) بقوله: (هو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء)[1].

ولأسلوب الأمر أهمية بارزة ومؤثرة في فضاء النص الشعري، يؤدى بصيغ كثيرة، وبمعانٍ عدّة، منها خروجه إلى السخرية والدعاء. نحو قول محمد بن عبد الله الناجحون:

(من المقتضب)

اقـــــــــرؤا لا قـــــــــرأتم غيـــــر ســـــحرٍ وباطـــــل[2]

(1) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تأليف: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم الحسيني العلوي الطالبي، الملقب بالمؤيد بالله (ت 745هـ)، المكتبة العصرية – بيروت، ط1، 1423هـ: 3/ 155.

(2) نكت الهميان: 245.

ويخرج إلى معنى الغزل والمؤانسة: نحو قول الحصري: **(من الكامل)**

وهممْتُ لكن قال لي أدبي ... بالله من شيطانكَ استعِذِ[1]

أما صيغة اسم فعل الأمر، التي جاء بها الحصري في أبياته، فقد خرجت إلى معنى الهجاء، كما في قوله: **(غير موزون)**

صهٍ حاسدي أنا من طيّبَيْنِ ... إذا مسك أيُّهُما مسَّكَا[*][2]

فقد جاءت لكف الكلام عنه، ومعنى (صَهْ) اسكت[3]. وقال أيضاً:

(من الهزج)

رُوَيْدَ الدّهر كم أبْكى ... على طفلٍ مُطافيلا[*][4]

فالشاعر يُريد من الدهر أن يتوقف عن إماتة الأطفال، لما يخلّفه موت الطفل من حزن ولوعة وهلع عند والديه ولاسيما إذا كان الوالد مكفوفاً وتقلبت به الظروف.

ولو طالعنا شعر الأعمى التطيلي لوجدناه يحوي كثيراً من صيغ الأمر ومعانيه، ومن هذه الصيغ صيغ المضارع المجزوم بلام الأمر كقوله: **(من الوافر)**

---

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 112.

(*) مسّكه: طيبه. (الصحاح: مسك).

(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 355.

(3) ينظر: جامع الدروس العربية، تأليف: الشيخ مصطفى الغلاييني، (ت 1364هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2004م: 110.

(**) جمع مُطفِل بضم الميم وكسر الفاء: كل ذات طفل من الحيوان الأنيس والوحشي. (الصحاح: طفل).

(4) أبو الحسن الحصري القيرواني: 448. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب في شعر الحصري. ينظر: أبو الحسن الحصري القيرواني: (114، 275، 339، 358، 363، 368، 386، 392، 416، 423، 425، 426، 436، 437، 468).

لتبـــكِ المكرمـــاتُ وإن عَـــدتْها عـــوادٍ مـــن عـــذولٍ أو رقيـــبِ[1]

ويأتي أيضا مع صيغ المصدر النائب عن الفعل، في مثل قوله: **(من البسيط)**

رفقــاً بقلبـــي يـــا قلبـــي فإنـــك قـــد أسكنت منهُ الأسى في السهل والجلدِ[2]

ويخرج الأمر إلى معانٍ كثيرة كالالتماس[3] وقد جاء بصيغة فعل الأمر، كقوله:

(من الطويل)

أصخْ – غير مأمورٍ – لا مرار لوعةٍ تشير إلى استحياء مثلك من مثلي[4]

ومثل قوله في رثاء زوجه: **(من الطويل)**

خـذي فانظميهـا فهـي كالـدرّ إننـي أرى علّتي أورى بها وهي كالجمرِ
خـذي اللؤلـؤ الرطـبَ الـذي لهجـوا بـه محارتـه عينـي ولجتّـهُ صـدري[5]

وأما ابن جابر فقد اتخذ من أسلوب الأمر وسيلة لإيصال أفكاره وأخيلته إلى المتلقي، وكذلك فانه أفاد منه في النواحي التركيبية، إذ ارتبط مع اداة الشرط وجوابها فكونت لها الأبيات شكلاً تركيبياً مترابطاً وبناء لغوياً وبلاغياً محكماً، كقوله:

(من الطويل)

(1) ديوان الأعمى التطيلي: 20.
(2) استدراكات على ديوان الأعمى التطيلي: محمد مجيد السعيد: 302.
(3) ينظر: جواهر البلاغة: 78.
(4) ديوان الأعمى التطيلي: 123.
(5) م. ن: 73. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب في شعر الأعمى التطيلي. ينظر ديوانه: (7، 7، 24، 43، 46، 56، 118، 125، 137، 206، 239).

وعَشْ في حِمى خَيْر الأنام ومُتْ به إذا كنتَ في الدارين تطلُبُ أن تُرقَى
إذا قُمتَ فيما بين قبرٍ ومنبرٍ بطيبة فاعرفْ اين منزلك الأرقى[1]

ظاهر النص أن الشاعر يوجه الكلام إلى شخص آخر (غير مقصود) على شاكلة الحكمة، وما إلى ذلك. فالأفعال (عشْ، مُتْ، اعرف) أفعال أمر جاءت صادرة من الأعلى للأدنى، ولم يكن في البيتين معنى الحكمة والإرشاد فحسب بل فيهما معنى الحث والهمة على العبادة والطاعة.

4) أسلوب النفي:

النفي هو أحد الأساليب الطلبية التي استعملها الشاعر الأندلسي المكفوف، والنفي نقض فكرة وإنكارها، وهو ضد الإثبات يستعمل لدفع ما تردد في ذهن المخاطب، والنفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول فينبغي إرساله بحسب ما تمثله ملابسات القول ومناسباته[2]، ومن أدواته (ما، ولا، ولم، ولما، ولن،... وغيرهن).

يقول أبو المخشي، واصفاً حالة عماه: **(من الرمل)**

بالعصا إن لم يقده قائدٌ وسؤال الناس يمشي إن مشى
لم يزل في كل مخشيّ الردى يصطلي الحرب ويجتاب الدجى[3]

الذي نفهمه من هذين البيتين المتقدمين أن الشاعر في ضيق ومعاناة من جور الزمان عليه، فهو يصرح بهذا الجور وهو يكشف عن معاناة الضرير النفسية. والجميل منه أن يجعل العصا قائداً يقوده في السير. والحقيقة أن الشاعر كان ذا عاطفة صادقة ومعاناة حقيقية.

(1) شعر ابن جابر: 98. وللمزيد من الشواهد لهذا الأسلوب في شعر ابن جابر. ينظر ديوان المقصد الصالح: (36، 38، 75، 88، 105، 108، 113، 159، 160، 161، 166، 249)؛ شعر ابن جابر: (98، 135، 136).
(2) ينظر: في النحو العربي، نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2، 2005م: 265.
(3) الإحاطة: 4/ 197.

أما ابن هذيل فله استخدام واسع لهذا الأسلوب، قال في الفراق يوم الطلّ:

(من الكامل)

لـــمْ يرحلـــوا إلا وفـــوق رحـــالهمْ غـيْمٌ حكـى غـبش الصّـباح المعتلـي
وعلـــى هـــوادجهم مُجَاجَـــاتُ النـــدى فكأنّهـــا مُطـــرتْ بـــدُرٍّ مُرسَـــلِ
لمّـــا تحركـــتِ الرّكـــاب تنـــاثرتْ مِنْ فوقِهِمْ في الأرض بين الأرْحُلِ[1]

استخدم ابن هذيل أداتي النفي (لم – لما) في هذه الأبيات للدلالة على نفي السعادة والأفراح بفراقهم، وقد علّق إحسان عباس على هذه المقطوعة بقوله: (... ولذلك فان كثيراً من تصويره مبني على نوعٍ من الوهم الغريب. كتصوير أحبته يرحلون وقد بلّهم الرذاذ والنّدى فلما تحركت جمالهم تساقطت على الأرض، وبكى هو فاختلطت دموعه بتلك القطرات، فما عاد تمييزها ميسوراً)[2].

وقد يخرج أسلوب النفي إلى معانٍ كثيرة، منها الرثاء، كما في قول ابن الحناط يرثي أبا عامر بن شهيد:

(من السريع)

لمـــا نعـــى النـــاعي أبـــا عـــامر أيقنـــت أنـــي لســـت بالصـــابر[3]

ويخرج إلى معنى المديح، كما في قوله: **(من البسيط)**

لـــم أدرِ أن بيـــوت الحـــي نازلـــةٌ نجداً ولا اعتادني نحو الحمى القلق
مـــا فـــي الهـــوادج إلا الشـــمس طالعـــةٌ ومـــا بقلبـــي إلا الشـــوق والأرق[4]

(1) شعر يحيى بن هذيل: 116. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب في شعر ابن هذيل. ينظر شعره: (85، 87، 91، 93، 96 ثلاثة مواضع، 100، 103، 106، 114، 122 موضعان).
(2) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، تأليف: د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، بيروت، ط1، 1960م: 163.
(3) جذوة المقتبس: 64.
(4) م. ن: 65.

ولو عرجنا على الحصري لوجدناه يكثر من استعمال هذا الأسلوب، ويؤدي استعماله إلى معانٍ مجازية عدة من النصح والإرشاد. كقوله: **(من المجتث)**

ما على الدهر ذنبٌ فيلزم الاعتذارُ
انظرْ إذا الموت أوفى هل للهمامِ انتصارُ
لا يشتمتنّ الأعادي فليس بالموت عارُ[1]

ويخرج أسلوب النفي إلى معنى الغزل، كما في قوله: **(من الطويل)**

وما صامَ من خصْرٍ لهنَّ مُخَفّفٍ وافطَرَ من ردفٍ لهنّ مُثُقّل
وما وردّتْ من أدمعي بمورّدٍ وما خلخلتْ من أضلعي بمخلْخلِ
وما شاقني من شقّ جيبٍ ومدْمعٍ أسيلٍ على خدٍّ أسيلٍ بمأسَلِ[2]

فتكرار (ما) ودلالتها أفادت مدّ الكلام في الأبيات، وأبان صورة الشاعر الصابر في الصياغة والنظم بين استخدام الأساليب البلاغية، ومعانيها المجازية.

5) أسلوب الشرط:

يعني هذا الأسلوب وجود أمرين في الجملة احدهما سبب لحصول الآخر عن طريق عقد علاقة بين شيئين يكون الأول مكملاً للآخر بشرط الحقيقة، وقد شاع هذا الأسلوب في نتاجات الشعراء المكفوفين في الأندلس لما يؤلفه من تقارب بين الأشياء. وتنقسم أدواته التي استعملها الشعراء المكفوفون على قسمين:

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 326 – 327.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني : 118. وللمزيد من الشواهد على هذا الأسلوب في شعر الحصري. ينظر أبو الحسن الحصري القيرواني: (125 موضعان، 126، 129، 131 موضعان، 276، 278، 279، 284، 285، 287، 289، 301، 333، 349، 367، 399).

أولاً: أدوات الشرط غير الجازمة:

أ/ الأداة (إذا):

وهي ظرف لما يُستقبل من الزمان، وتُستعمل للمقطوع في حصوله وكثير الوقوع[1]، مثل قول أبي المخشي: **(من الرمل)**

الرمل)

وإذا نـــــال العمـــــى ذا بصـــــرٍ كـــان حيّـــاً مثـــل ميـــتٍ قـــد ثـــوى[2]

يصف أبو المخشي بهذا البيت حالته في فقد بصره، فلقد كان بصيراً؛ ولكن هشام ابن الأمير عبد الرحمن بن معاوية قطع لسانه وسمل عينيه، واستمرَّ العمى فعظم عليه مصابه فكثرت الشكوى في أشعاره، لذا هو يشعر بأن العمى هو الموت.

وقد استخدم أداة الشرط (إذا) غير الجازمة، ليأتي بفعل الشرط (نال) وجوابه (كان) وكأنه يريد أن يُثبت الفعل ومن ورائه النتيجة فالفعل هو العمى، والنتيجة هي الموت.

ولو طالعنا شعر ابن هذيل لوجدناه أفرط في استعمال هذه الأداة، وجعلها تحتل الصدارة بين أدوات الشرط الأخرى، لما لهذه الأداة من أهمية في نفسية الشاعر، وكأنه يمثل دلالتها وهو الهروب من الحاضر إلى المستقبل، كما يفيد معناها الذي وضع لها. قال:

(من الطويل)

إذا قُلْـتُ أيـن الصُّـبحُ فاضـت سُـدُولُهُ علـــيّ كـــأنَّي مُســـتغيثٌ بـــأبكمِ[3]

نرى الشاعر – حين يوغل في هجاء الليل – يُشرك المتلقي في قلب الحدث وقد استعمل الشرط غير الجازم لمجرد إشراك القارئ وعدم تحميله طاقة الشرط

(1) ينظر: المفصل في صنعة الإعراب: جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري (ت 538هـ)، 538هـ)، تحقيق: د. علي بن ملحم، مكتبة الهلال – بيروت، ط1، 1993م: 213.
(2) الإحاطة: 4/ 197.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 123.

الواجبة، أي بمجرد تنبيهه على معاناة الشاعر المكفوف وهمومه، ولاسيما في وقت الليل، الذي يزيد من ظلمة المكفوف. والشاعر يريد الخلاص من الليل وظلمته ولكن دون جدوى، وكأنه (مستغيثٌ بأبكمِ). وقوله في الشراب الأبيض:

(من الكامل)

فإذا استقرتْ في الكؤوس حسبتها منها لرقةِ جرمها المتكافي[1]

فالشاعر يريد بهذا البيت المتعة والتسلية، من خلال أسلوب الشرط باعثاً في نفس المتلقي الشوق واللقاء والتمتع بهذا الشراب الروحاني.

ويخرج أسلوب الشرط بهذه الأداة إلى معنى الحكمة والإرشاد، كما في قول أبي عبد الله محمد بن الصفار: **(من المجتث)**

إذا نويت انقطاعاً فاعمل حساب الرجوعِ[2]

ب/ الأداة (لو):

وتسمى (حرف امتناع لامتناع)[3]، وقد وظّفها الشاعر الأندلسي المكفوف في في شعره، نحو قول ابن هذيل: **(من الطويل)**

وبتنا جميعاً لالتصاق جُسُومِنَا ولو مُيِّز منّا بعضنا ما تميّزا[4]

ججج

(1) م. ن: 103. وللمزيد من الشواهد على هذه الأداة في شعر ابن هذيل. ينظر شعر يحيى بن هذيل: (71، 76، 82 موضعان، 85، 87 موضعان، 90، 91، 94، 98، 99، 107، 110، 115 موضعان، 118، 120 موضعان، 123 موضعان).

(2) المُغرب: 1/ 119.

(3) شرح ابن عقيل: 2: 4/ 47.

(4) شعر يحيى بن هذيل: 93.

عبر الشاعر بوساطة (لو) عن امتناع التمييز من الناظر – لو حاول ذلك – لالتصاق جسميهما – أي الشاعر ومعشوقته – راسماً صورة عن حالته الهانئة السعيدة.

وقول الحصري: **(من الكامل)**

لو كان كلُّ ابن نجيباً مثله منع الأباءُ بكاً على الأبناء[1]

فالشاعر يعبر من خلال الأداة (لو) عن مشاعره تجاه ابنه الذي فقده، عارضاً بذلك مكانة ونجابة ابنه، مشيداً برفعته بين الأبناء.

ويخرج الشاعر التطيلي بهذه الأداة – لو – إلى معنى الفخر، لقوله:

(من البسيط)

لو أنْ حظي من دنياي أُمنحُهُ جاءت إليّ الليالي وهي تعتذرُ
لو كان بالقدر يسمو من له خطرٌ ما كان يسكن قعْرَ اللجّة الدُّرَرُ[2]

فالأداة (لو) أسهمت في خلق بنية تركيبية متواصلة للشاعر، وأفادت في التركيب للبيتين معاً، وكررت معها جواب الشرط، فحملت صفتين: إولاهما المعاناة من الزمان، وإن كان مكابراً، والأخرى الفخر بنفسه وإثبات ذاته، وكف نظر الناس إلى عاهته.

ج/ الأداة (لولا):

(وتدل على امتناع الشيء لوجود غيره)[3]. من أمثلة استعمالها، قول أبي الحسن الحصري:

(من التقارب)

لبستُ البياضَ ولولا الخِلافُ لسودتُ ثوْبي كالراهِبِ[1]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 274. للمزيد من الشواهد على هذه الأداة في شعر الحصري. الحصري. ينظر أبو الحسن الحصري القيرواني: (125، 126، 130 موضعان، 146 موضعان، 238، 275، 342، 363، 428، 487).
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 53 – 64. وللمزيد (121، 244).
(3) شرح ابن عقيل: 2: 4/ 55.

من عادات أهل الأندلس لبس البياض في أحزانهم، لذا نرى أن الشاعر لم يكفه البياض، بل يريد مخالفة هذه العادة لشدة حزنه وقهره، فتمنَّع عن لباس السواد لوجود البياض والمخالفة. لذا نرى الشاعر وظّف (لولا) توظيفاً أظهر من خلاله ما يعانيه وما يدور في خلجات نفسه. وله في المعنى نفسه: **(من البسيط)**

لــولا مَصــاب الــدّمع يــوم مُصــابه ذابـت صـخور الحـزْن والبطحـاءِ[2]

وأما التطيلي الأصغر فاستعماله قليل لهذه الأداة، من خلال وصفه للسيف، يقول:

(من الطويل)

وأبـيض يحكـي المـوت فعـلاً ودقـة فلولا شعاعُ الصقلِ لم يبدُ عن نَصلِ[3]

فالشاعر يصور السيف وشدّته من خلال أسلوب الشرط، مستخدماً الأداة (لولا) ليوظفها خدمة لوصفه وإتقاناً لِصنعته.

د / الأداة (لما):

وهي ظرف بمعنى (حين) وتدل على توافر جواب الشرط لتوافر معنى الشرط، ومن أمثلة مجيئها في شعر المكفوفين قول يحيى بن هذيل:

(من الكامل)

لمَّـــا رأت شـــعري تَغيّـــر لونُـــهُ ورأتـــهُ محتجبـــاً وراءَ حجـــابِ
قالـت: خضـبتَ؟ فقلـت شـيبي إنمـا لـبس الحـداد علـى ذهـاب شـبابي[4]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 127.
(2) أبو الحسن الحصري القيرواني: 273.
(3) تحفة القادم: 41.
(4) شعر يحيى بن هذيل: 74.

ويؤخر ابن هذيل جواب الشرط (قالت) إلى البيت الثاني؛ وذلك ليوفر المتعة والجمالية للمتلقي، ويجذب انتباهه ويشده ليسمع البيت الثاني وقوله في مباني الزاهرة وبساتينها: **(من الطويل)**

فلمّا نشا النّوار فيها ظننتُها قِبابك يا منصورُ حين تُرفَّعُ
ولمّا اكتست أغصانُها خلْتُ أنَّها قِيانٌ بزيٍّ أخضرٍ تتقنّعُ
ولمّا تناهى طيبُها وتمايلت علينا حسبناها حبيباً يودِّعُ[1]

لقد وظّف الشاعر (لمّا) في الأبيات الثلاثة توظيفاً يؤكد جمال وروعة تلك المدينة، وهو لم يحذف أو يؤخر في الشرط، بل جعله تاماً، كتمام المدينة – الزاهرة -، وإن ورود أجوبة الشرط الثلاثة: (ظننتُها، خلتُ، حسبناها) كلها من أفعال القلوب، دليلٌ على أن الشاعر وصف المدينة ببصيرته وبما سمعه عنها وليس ببصره وما شاهده.

ويخرج ابن الحناط بهذا الأسلوب ومن خلال هذه الأداة إلى معنى المديح، كقوله:

(من الطويل)

ولمّا أقال الله عثرتكَ التي قضى الله فيها بالنجاة وقدّرا[2]

إذ وظّف ابن الحناط هذا الأسلوب للمديح وحول ظاهرة الإخفاق إلى نجاة ونجاح. وقال أبو عبد الله بن الفراء الخطيب: **(من المتقارب)**

فلمّا رآه حبيبي معي ولم يختلف في الهوى مختلفْ

(1) شعر يحيى بن هذيل: 96. وللمزيد من الشواهد على هذه الأداة في شعر ابن هذيل. ينظر شعر شعر يحيى بن هذيل: (72، 80 موضعان، 114، 116).
(2) الذخيرة: 1: 1/ 344. وقد ورد شاهد للشاعر المكفوف غالب بن عبد الرحمن. الإحاطة: 4/ 201.

أزال العِنـــــــــادَ فعانقتـــــــــه كـــــأني لامٌ وإلفِـــــي ألِـــــفْ[1]

يوظف الخطيب (لمّا) في غرض الغزل الحسي، جاعلاً رائحة الحبّ والغرام تفوح من البيتين وهما يحملان عاطفة كبيرة جياشة، تنم عن حبّ حقيقي وراء هذين البيتين.

وان تأخير جواب الشرط – أزال – أضاف للبيت متعة وشوقاً لدى القارئ لمتابعة الجواب، وقراءة النص.

ثانياً: أدوات الشرط الجازمة :

أ. (إنْ):

وهي أصل الأدوات الشرطية الملازمة لمعنى الشرط ولا تخرج عنه، ولا تستعمل (إلا في المعاني المحتملة الشكوك)[2].

يقول ابن هذيل في النحول من الحبِّ: **(من الطويل)**

ويَعْلَـمُ أنّـي قـائِمُ الشـخص كلمـا أحِـنُّ إلـى ذِكْـرِ الحبيـبِ وأزفِـرُ
كمـا الـريح إنْ هبـت سـمعت هُبُوبَهَـا ولـيس يراهـا نـاظرٌ حـين تخطُـرُ[3]

من خلال البيتين السابقين يفصح لنا الشاعر ابن هذيل عن حالته النفسية وهو يعيش حالة الحبِّ والعشق وما يعانيه العاشق من نحول واصفرار، وسوء تدبير، مازجاً بين الأداتين (كما، إنْ).

(1) زاد المسافر: 142.
(2) المفصل في صنعة الإعراب: 340.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 87.

فالأولى غير جازمة، والأخرى جازمة، فهو يريد التكرار ليتلاءم ومعاناته، وبيان زفراته وآهاته التي تتكرر كلما ذكرها، أو سمع صوتها الذي هو كالريح من شدة ما يلقاه الشاعر المكفوف ويحسه.

ولا شك في أن الشاعر عوض بحاسة السمع عن حاسة البصر في استخدام صوت الريح ودلالته القوية وارتباط هذا الاستخدام بالغزل جذبت ابتكاراً وزادت الأبيات متعةً وحسناً.

يقـول الحصـري: **(مـن مجـزوء الرجز)**

أصـــبحتُ فـــي قـــومٍ عِـــدىً إن غبـــتُ عـــنهم وخـــزوا[1]

جاءت الأداة (إنْ) مناسبة لذم وهجاء قوم الشاعر، فهم بمجرد غيابه ينتقصونه، وكأن شرط الانتقاص الغياب.

يقول الأعمى التطيلي في الحكمة: **(من الطويل)**

إذا جـــاوز المـــرء الثلاثـــين حجّـــةً فقـد جـاوز العُمْـرَ الـذي هـو أفضـلُ

فـان بلـغ الخمسـين فهـو علـى شـفاً فمـــا بالُـــهُ يعتـــلُّ أو يَتَعلّـــلُ*[2]

يخرج الأعمى التطيلي من هذين البيتين بحكمة بالغة الأثر لعُمر الإنسان وذلك من خلال استخدام أداتين أداتين الأولى: (إذا) غير جازمة استقبل بها الزمان بعد الثلاثين وهو أجمل عمر يمر به المرء، والأخرى: (إنْ) جازمة، إذ جاء جوابها مقترناً بالفاء لسرعة مدة العمر ونفاذه.

ب. (مَنْ):

اسم من أسماء الشرط يستعمل للدلالة على العاقل.

ومن أمثلته، قول أبي الحسن الحصري في المديح: **(من البسيط)**

فمَـنْ يكـن فيـه بـين اثنـين مختلـفٌ فـذا الـذي اتفقـت فيـه البريـاتُ[3]

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 338.

(*) وهناك شواهد أخرى للشعراء المكفوفين آثرت عدم ذكرها لعدم الإطالة، من أولئك الشعراء ابن جابر. ينظر شعر ابن جابر: (18 موضعان، 26، 30، 34، 64، 145 ثلاثة مواضع، 180، 183 موضعان)، وكذلك الشاعر أبو عبد الله ابن الحداد، ينظر: جذوة المقتبس: 385.

(2) ديوان الأعمى التطيلي: 126. وللمزيد من الشواهد على هذه الأداة في شعر التطيلي. ينظر ديوانه: (88، 92 موضعان، 126 موضعان، 245 موضعان).

(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 127.

وقد خرج بهذا الأسلوب إلى معنى النصح والإرشاد: **(من الطويل)**

ومَنْ عرف الدّنيا صحا من سروره وأمسى كما أمسيتُ من همّه ينشُو[1]

ولعبد الله بن يعقوب الأعمى (يعقوب) في المعنى نفسه: **(من البسيط)**

من يعتمدْ غيره يرجع بمَحْرمِهِ كالمبتغي بالفلا الصحراء أحواتا*[2]

يحمل البيت في طياته معنىً بليغاً، فقد أثبت ابن يعقوب حقاً من حقوق الله سبحانه وتعالى ألا وهو الاعتماد عليه سبحانه، فإن الذي يعتمد على غير الله سبحانه وتعالى يخيب ويخسر، وكأنه يصيد سمكاً في الصحراء لذا كان اختياره لهذه الأداة موفقاً مناسباً لما لهذا المعنى من أهمية اعتقاديه للمسلم، أداه هذا الأسلوب، وقامت به هذه الأداة.

الظواهر النحوية:

1. التقديم والتأخير:

واحدٌ من الأصول التي تعرض للإسناد في نظم الكلام، ويعدّ من الفنون البلاغية المهمة، يقول عنه الزركشي (ت 794هـ): (هو أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق)[3]. ويتبين من خلال ذلك أن العرب لهم في أسلوب التقديم والتأخير غاية مهمة، فالتقديم يكون للأهم، لكي يكون الكلام أكثر فصاحة، وإن خالف ذلك نظام الجملة العربية المتعارف عليها.

---

(1) م. ن: 429.

(*) الأحوات: جمع حوت: السمكة صغيرة كانت ام كبيرة. (جمهرة اللغة: حوت).

(2) جذوة المقتبس: 258.

(3) البرهان في علوم القران: للزركشي (ت794هـ) تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1957م: 3/ 233.

ونجد هذا الاسلوب في شعر المكفوفين في الأندلس الذين أعجبوا به، وولعوا فراحوا يقدمون ما حقه التأخير، ويؤخرون ما حقه التقديم، ليدلل على فصاحتهم وبلاغتهم وحسن استخدامهم للتراكيب اللغوية والنحوية وما وضعت له ولاسيما أنهم عاشوا في بلاد بعيدة نسبياً عن بلاد النحو واللغة ومواطنهما، وفي حقب بعيدة عن حقب الفصاحة والاستشهاد ومع أقوام أجانب لم يعرفوا اللغة العربية كثيراً فدخل في لغتهم كثير من العجمة والشعبية وغيرهما.

وقد نال هذا الأسلوب عناية نقادنا الأوائل ومنهم عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) حين قال عنه: (بابٌ كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر عن بديعةٍ ويفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطُف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان)[1].

أما أهم الفوائد المتوخاة من هذا الأسلوب فتأكيد المعنى ورفع الإبهام والغموض عن النص الشعري عن طريق التلاعب بقوانين اللغة باستعمال أيسر الطرق، والتوافق بين صدر البيت وعجزه، وقد استعمل الشاعر الأندلسي المكفوف هذا الأسلوب بأشكاله كلها التي حددها النحويون والبلاغيون وأشاروا إليها.

فهذا ابن هذيل يقول في جمال الوجه: **(من الكامل)**

وَجْـــهٌ أغَـــرُّ كأنّـــه بَـــدْرُ الـــدُّجى فعليــه مــن نــور الســعودِ كمــالُ[2]

جج

فنجد تقديم الخبر (عليه) على المبتدأ (كمالُ) قد أحدث قوة في المعنى ينم على إعجاب الشاعر بوجه المرأة وحسنه، وإن كان قد أدركه بحواسه الأخرى، وأفاد التقديم أيضا التخصيص إذ كأن هذا الوجه فقط يقع عليه النور وعليه يكون الكمال

(1) دلائل الإعجاز في علم العاني: عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) تحقيق: محمود محمد شاكر أبي أبي فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م: 1/ 106.
(2) شعر يحيى بن هذيل: 113.

منظراً وخلقاً فقط. ويقول في الليل: **(من الطويل)**

كـــأنَّ دراريـــهِ اســـترابتْ هـــدوَّهُ فأخطـتْ مجاريها فليس لها طُـرْقُ[1]

فتقدم خبر ليس (لها) على اسمها (طُرْقُ) قد أعطى للبيت قوة أسلوبية وجعله أكثر دلالة على المعنى وهو أن هذا الليل لا يزيد الشاعر إلا هماً وقلقاً، لشدة ظلامه، حتى إن الكواكب أخطأت مجاريها لشده ذلك الظلام، فضلاً عن التقديم والتأخير إذ أفاد في تكوين القافية ونهاية البيت به أعطت ميزه تركيبية وأسلوبية أخرى فضلاً عن ميزاتها الأخرى. ويقول ابن الحناط في المديح: **(من الكامل)**

أخفـــى مســـالكها الظـــلام فأوقـــدت مـن برقهـا كـي تهتـدي مصـباحا[2]

إن تقديم المفعول بـه (مسالكها) على الفاعل (الظلام) قد ساعد على إظهار معنى التودد إلى الممدوح وطلب عطفه ورضاه، ولاسيما عندما استخدم معنى النور والظلام في هذا البيت.

أَمَّا أَبو الحسن الحصري فله كثيرٌ من الأَبيات التي وضحت فيها تراكيب التقديم والتأخير، ولاسيما في تقديم المفعول به على الفاعل وفي غرض الرثاء بخاصـــــــــة، يقـــــــــول فـــــــــي رثـــــــــاء ابنـــــــــه :

(من الطويل)

إذا صـبَغَ البِـيضَ العِضـابَ دمُ العِـدا فـدمعي لخـدِّي فـي نعيِّـكَ أَصـبغُ[3]

(1) م. ن: 105. وللمزيد ينظر شعر يحيى بن هذيل : (76، 77، 89، 91، 92، 105، 113 ثلاثة مواضع، 126 موضعان، 132).

(2) الذخيرة: 1: 1/ 344؛ ونفح الطيب: 1/ 483. وللمزيد من الشواهد لابن الحناط. ينظر الذخيرة: الذخيرة: 1: 1/ 346؛ ونفح الطيب: 3/ 288. ولابن خلصه أيضا: الذخيرة: 3: 5/ 243.

(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 404.

فالشاعر يقدم المفعول به (البِيضَ) على الفاعل (دمُ العِدا) وهو غير مجبر على هذا الأَسلوب فيجوز له أَنْ يقول(إذا صبغ دمُ العِدا البيض العضاب)،ولكنه عوّل على الترتيب ليدل ويؤكد حبه وحزنه وأساه حين فقد ابنه وهذا ما يدل عليه قوله(فدمعي لخدِّي في نعيك أَصبغُ) فهو خص ابنه دون غيره. ويقول أيضاً: **(من الكامل)**

ونظرتُ في قِطَع الرّعاف فلم تُمِطْ حكمَ المنيَّة حيلةُ الحكماءِ[1]*

من الواضح أَنَّ هذا البيت خرج إلى معنى الرثاء وذكر الموقف الذي يمر به الشاعر وهو يصارع مع ابنه نزعات الموت، فهو عاجز عن إيقاف النزف، ولا حتى الحكماء استطاعوا ذلك، فهو يتوجع ويتفجع ويشكو مما يشعر به ويعايشه، لذا قد قدّم المفعول به (حكم المنية)؛ لأنها واقعة لا محالة، وتأخير الفاعل (حيلة)؛ لأنها لا تستطيع الوقوف في وجه المنية.

إن هذا الأسلوب جاء في البيت ممثلاً بروعةٍ كبيرة، وإحكام متقن ليصور ذلك الموقف المؤلم الذي يمر به الشاعر.

وأما الأعمى التطيلي فإنه لم يطمع كما طمع أقرانه في هذا الأسلوب إلا في بعض المواقف التي تستحق هذا الأسلوب دون تفريط ولا إفراط. كقوله في باب الحكمة:

(من الطويل)

وكلُّ حياةٍ فالمنيّة بعدها وللمرءِ آمالُ تجور وتعدلُ[2]

فالشاعر قدّم الخبر (للمرء) على المبتدأ (آمالُ) وذلك لتكثيف معنى المنية في نظر المتلقي والحذر من هذه الحياة وعدم الاغترار بها وبما فيها.

---

(1) م.ن: 274 وللمزيد ينظر أبو الحسن الحصري: (109، 117، 119، 128، 131، 219، 225، 305، 326، 327 ثلاثة مواضع، 357، 364، 377، 378، 461، 483، 486).

(*) للشاعر غالب بن عبد الرحمن شاهد. ينظر: الإحاطة: 201/4.

(2) ديوان الأعمى التطيلي: 126. وللمزيد ينظر ديوانه: (8، 26، 67، 205، 238، 240، 248).

وقول أبي بكر المخزومي في اشتياقه إلى قرطبة: **(من الطويل)**

أقرطبـــة الغـــرّاء هـــل لـــي أوْبـــةٌ إليـك؟ وهـل يـدنو لنـا ذلـك العَهْـدُ
سـقى الجانـب الغربـي منـك غمامـة وقعقع فـي ساحات دوحاتك الرعدُ[1]

قدّم المخزومي الخبر (لـي) على المبتدأ (أوْبَـةٌ) لشدة توقه، ولهفة رجوعه لمدينته. وفي البيت الثاني يقدم المخزومي أيضاً المفعول به (الجانب) على الفاعل (غمامة) ليبين خصوصية المكان الأليف – قرطبة – دون غيره. وهذا ينم على دقة الشاعر في اختيار الألفاظ، وتمكنه من النواحي اللغوية فجاء شعره يمثل هذه الصياغة المحكمة والبراعة المتقنة علماً أنه كفيف !؟

ونرى أن الشاعر ابن جابر الأندلسي قد أكثر من استخدام هذا الأسلوب في مختلف الأغراض والمعاني، فقد قال في حبِّ النبي محمد (ﷺ): **(من البسيط)**

فـي القلـب مـن حـبّكم بـدرٌ أقـام بـه فالطرفُ يبصرُ نوراً حين يبصرُهُ[2]

فقدّم الخبر (في القلب) على المبتدأ (بدرٌ) لتخصيص الحبّ في قلب الشاعر وتقدمه على بقية الأحباب، فهو بدرٌ أنار حياته، وأضاء بصيرته.

هكذا يظهر لنا أسلوب التقديم والتأخير من الأساليب البلاغية التي تفصح عن قدرة المنشئ وفصاحته، وحسن تصرفه في الكلام، من أجل هدف معين، داعياً الفكر إلى تأمله ومحركاً النفس نحو الهدف المقصود من التقديم والتأخير.

وقد كان الشاعر الأندلسي المكفوف محسناً ومجيداً في استعماله لأنواع التقديم والتأخير كلها التي عرفها النحويون والبلاغيون وأشاروا إليها وأشادوا بها، فالشاعر كان مهتماً بهذا الأسلوب في شعره وعارفاً بفوائده البلاغية ومعانيه فجاءت كما أشاد به أولئك البلاغيون وتحدثوا عنه وأثبتوا أهميته وجماليته.

---

(1) نفح الطيب: 1/ 155. للمزيد ينظر: م. ن: 1/ 192.
(2) شعر ابن جابر: 69. للمزيد ينظر: المقصد الصالح: (34، 37، 38، 39، 42 ثلاثة مواضع، 54، 54، 154، 156، 339)؛ ونظم العقدين: (23، 32، 199، 316)؛ وشعر ابن جابر: (22، 30، 38، 90، 138)؛ الحلة السيرا: (87).

2) **الحذف:**

وهو من عنوانات الجملة العربية التي عني بها البلاغيون، فالجمال والروعة إنما يتجليان في الكلام إذا أنت حذفت أحد ركني الجملة أو شيئاً من متعلقاتها، وإن قدرت ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام غثاً سفسافاً ونازلاً لا صلة بينه وبين ما كان عليه أولاً[1].

وقد تكلم علماء البيان على الحذف في موضعين:

أحدهما: حذف الكلمة سواءٌ أكانت مسنداً إليه أم مسنداً أم مفعولاً.

والآخر: حذف تحدثوا عنه في (باب الإيجاز): (وهو ما يحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا مما زاد معناه على لفظه)[2] إن هناك بعضاً من أنواع الحذف الأخرى كحذف كحذف المبتدأ والخبر والمضاف إليه والمفعول وغير ذلك مما نجده في الجملة العربية وتراكيبها، وفي الكتاب المعجز[3].

ويقول عبد القاهر الجرجاني مبيناً بلاغة الحذف: (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون، إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن... وربَّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد)[4]

وحدّد البلاغيون بعد عبد القاهر سياقات الحذف في شكل إطارات ثابتة تنضوي تحت شرطين أساسيين:

الأول: وجود ما يدل على المحذوف من القرائن.

والآخر: وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر[5].

---

(1) ينظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم – بيروت ،ط2 ، 1984م: 92.

(2) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ)، قدمه وحققه وعلق وعلق عليه: د.أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1960م: 2/ 275.

(3) ينظر: البرهان في علوم القران: 3/ 153.

(4) دلائل الإعجاز: 1/ 146.

(5) ينظر: البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م: 1984م: 243.

وهذا الأسلوب وجدناه في شعر الشعراء المكفوفين للدلالة على المعاني التي أرادها الشعراء ومن ذلك قول أبي المخشي:

(من الرمل)

وكأنَّ الناعمَ المسرور لم يَكُ مسروراً إذا لاقى الرَّدى[1]

فقد حذف الشاعر (النون) في المضارع الناقص (يكن).

ونرى قول يحيى بن هذيل في شمعةٍ: **(من الطويل)**

وقائمةٍ تسبي العقولَ بحسنها حكى قدُّهَا في شكلِهِ قدَّ كاعبِ[2]

فقد حذف الشاعر الأداة (ربَّ) وتقدير الكلام: (وربَّ قائمة...) وأفاد من الاختصار الذي يؤديه هذا الأسلوب.

ويقول الحصري: **(من الطويل)**

رحيمٌ لغيري ذا الرخيم كلامُه فما بالهُ ماءً ولي قلبه صخرُ[3]

فـ (رحيمُ) مسند لمحذوف تقديره (هو) وقد أفاد الحذف شد ذهن المتلقي لأوصاف الحبيبة التي يريد أن يتحدث عنها الشاعر.

(1) الإحاطة: 4/ 197.
(2) شعر يحيى بن هذيل: 73.وللمزيد من حذف (ربَّ) في شعر ابن هذيل. ينظر شعره: (79 موضعان، 86، 91، 93، 94، 97، 99، 101، 105، 106، 110، 115، 121، 122، 124، 125).
(3) أبو الحسن الحصري القيرواني: 221.

ويقول ابن الحناط في غرض المديح: **(من السريع)**

شمسٌ ولكنّما فرعها ليلٌ على صبحها فاحم[1]

إنْ اللفظتين (شمس، ليلٌ) مسندتان لمسندين إليهما محذوفين والتقدير: (هي شمسٌ)، (هو ليلٌ). فأراد الشاعر بذلك الحذف شد ذهن المتلقي وجلب انتباهه، كما يريد أن يصف.

(1) الذخيرة: 1: 1/ 341.

المبحث الثاني

الصورة البيانية

أولا: التشبيه:

يُعدُّ التشبيه من أَساليب البيان المهمة إذ يسهم في رسم الصورة بغية توضيح المعاني والأَفكار والتعبير عن العاطفة (ففيه تتكامل الصور وتتدافع المشاهد)[1] فهو (يقرب بين البعيدين حتَّى يصير بينهما مناسبة واشتراك)[2]، إذ يقوم التشبيه على عقد علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما، أَو اشتراكهما في صفة أَو حالة أَو مجموعة من الصفات والأَحوال هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أَنْ يكون من الضروري أَنْ يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة[3]، وليست التشبيهات على ضربٍ واحد، لكنها (على ضروب مختلفة، فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورةً وهيئةً، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة... ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، ورُبَّما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض)[4]، ومثلما يحتمل التشبيه مكانته من السعة والانتشار في رسم صور الشعراء تنعكس هذه النسبة من الشيوع والاتساع إيجابياً على الشعراء المكفوفين وصورهم إذ هو – التشبيه – من أكثر الفنون البيانية رسماً للصورة، وقد ورد عندهم بأساليبه المختلفة وأَنواعه المتعددة.

---

(1) الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر – بغداد، 1981م: 66.
(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت 463هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط5، 1981م: 1/ 289.
(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، 1974م: 208.
(4) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن محمد بن احمد بن إبراهيم بن طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (ت 322هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، (د. ت): 25.

ولقد رأيت في دراسة التشبيه عند الشعراء المكفوفين في الأَندلس، أَنْ أَوسّع الكلام على الشعراء المشهورين من أَصحاب الدواوين والمجموعات الشعرية. كما إنّي تركت الحديث عن أنواع التشبيه الكثيرة والمعقدة كالتشبيه البليغ والتشبيه المرسل وغيرهما، إذ إنْ أكثر الدراسات من قبلي أَشارت إليها وعرّفت بها، وجاءت بنماذج – في الاستشهاد والتحليل – ضافية لها، فرأيت عدم التكرار لجهود الآخرين وعدم التكرار للشواهد فهي متوافرة ومدروسة بما تثبت براعة الشاعر الأندلسي المكفوف، وتؤيد إتقانه لرسم الصورة التشبيهيه وجمع علائقها تحت دلالة واحدة، ومعنى واحد.

ومن هنا بيّنت هذه الدراسة بعضاً من دلالات الصورة التشبيهية وبرزّت جوانب الإبداع الفني في هذه الدلالات. كذلك اهتممت بدراسة الأدوات التشبيهية وما تؤديه من وظائف لفظية في رسم الصورة التشبيهية عند الشاعر المكفوف وكيف استخدمها الشاعر المكفوف وسعى لبيان الدلالات والعلاقات التي تتأتى من ذلك الاستخدام، كما سيأتي في النماذج الشعرية وتحليلها في الصفحات القادمة.

يقول عاصم بن زيد، أبو المخشي في قصيدة يصف فيها عماه: **(من الرمل)**

ففؤادي قرحٌ من قولها: ما مِنَ الأَدواء داءٌ كالعَمى
وإذا نال العمى ذا بصرٍ كان حياً مثل ميتٍ قد ثوى
وكأنَّ الناعم المسرورَ لم يَكُ مسروراً إذا لاقى الردّى[1]

فلا تخلو هذه الأبيات الثلاثة من صورة نفسية تشفُّ عن الاضطرابات التي تصيب الأعمى، وما يمر به من تقلبات.

على المستوى التركيبي فالأَبيات جاءت تحمل في طياتها صوراً تشبيهية وقد ضمّن الشاعر كل بيت أداة تشبيهية تختلف عن الأَخرى، فقد جاءت الأَداة في البيت الأَوّل (الكاف) إذ جعل الشاعر العمى أَصعب الأَمراض وأَتعسها؛ لما يتركه من أَثرٍ

(1) الإحاطة: 4/ 197.

نفسي في حياته، وقد أَخّر الأَداة والمشبه به (العمى) في البيت وكأنه يأتي – العمى – آخر الأَمراض التي لا يمكن الشفاء منها.

وجاءتْ الأَداة في البيت الثاني (مثل) لتبين هذا المرض العضال إذ إنّه يكون كالموت، وقد منحت الأَداة (مثل) البيت سهولة ويسراً لتوضيح أَهمية العمى، وما يعانيه صاحبه في حياته وفي أَثناء تنقلاته.

وفي البيت الثالث جاءت الأَداة (كأن) في بدء البيت فهو يريد أَنْ يوصل إلى القارئ – بهذا التقديم – أنّ الذي يفقد بصره، يفقد النعيم والسرور، بل إنّه يفقد الحياة لما يلاقيه من هذه العاهة.

ويقول يحيى بن هذيل في طول الليل: **(من البسيط)**

كـأنَّ ليلـي وفـي أَعـلاهُ أنجمُـهُ ... لمـا تأوهْـتُ فـي ظلمائِـهِ شـابا

كـأنّ ليلـي شـريكي فـي الهـوى فـإذا ... فكـرت فكّـر والبلـوى لمـن خَابَـا

كـأن ليلـي وصُـبْحي فيـه مُحْتَجَـبٌ ... غيـرانُ سـدَّ علـى معشـوقتي بَابَـا[1]

فالشاعر يمزج بين التشبيه الحسي والمعنوي (العقلي) في هذه الأبيات ليكوّن بذلك صورة تركيبة تفصح عن معاناته من المرأة والعاهة في وقت واحد.

يصور ابن هذيل الليل في هذه الأَبيات بصورة شريك روحي ومادي للذات. وتبدو هذه الشراكة وتلك الروحانية من خلال التكرار، وتأكيد هذا التكرار، فضلاً عن (كأن) التي تفيد التأكيد والقوة والفخامة. والليل يأتي في شعره ليعبر عن حالة نفسية يعانيها المكفوف – الشاعر وغيره – فالمكفوف حياته ليلٌ كلها، ولذا يجمع ابن هذيل بين المتضادات مثل الليل والصبح، والمترادفات كالليل والظلام ليبوح بتلك المشاعر النفسية التي يعانيها الشاعر المكفوف منها.

ولا شكّ في أَنّ التشبيه أَدى ما يريد الشاعر من الصورة ورسمها بل؛ من التكرار، ولاسيما في بدء الأبيات، فكان – وهو كذلك في سائر شعره، والمتتبع

(1) شعر يحيى بن هذيل: 72.

لشعره يدرك أنّه- لا تكاد تخلو مقطوعة من عناصر التصوير كالتشخيص والتجسيد أَنسنة الأشياء وإنطاق الجمادات والاتكاء على التشبيهات والاستعارات[1]، فهو شاعر شاعر مصور، بارع في رسم العلائق النفسية واللفظية التي ترسم أَطراف الصورة، وتجمع معانيها، وتؤدي دلالات نفسية وفنية.

ولنا في بيت ابن الحناط صورة تشبيهية أَخرى من خلال الأَداة (كأنّ):

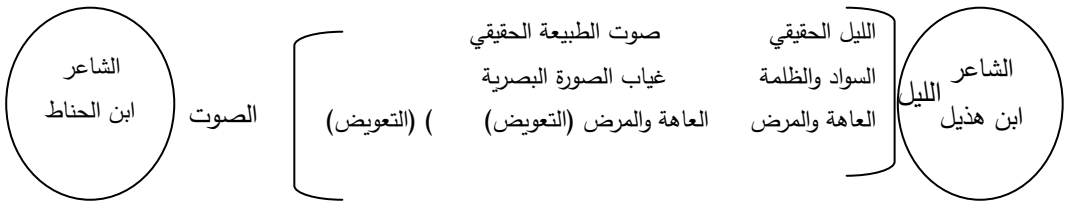
(من الكامل)

وكـأَنَّ صـوت الرَّعـد خلـف سـحابها حــاد إذا ونــتِ الســحائبُ صــاحا[2]

مثلما جاء الليل بوحاً نفسياً وثقلاً شعورياً تراكمياً في صورة ابن هذيل كذلك كان الرعد وشدة صوته في صورة ابن الحناط. فالشاعر ابن هذيل اتكأ على الليل، والشاعر ابن الحناط اتكأ على صوره السمعية فكان صوت الرعد، وحدته، وصياحه كفيلة بأن تخرج الصورة عن مداها البصري والمرئي لتجعلها في إطار صوتي سمعي مغلق تماماً، والشاعر وإنْ كان البيت في وصف الطبيعة إلاَّ أَنَّ القصيدة جاءت في غرض المديح ومن هنا رُبَّما كان صوت الرعد وصياحه والأَلفاظ المجلجلة التي أَرادها ابن الحناط جاءت لتوافق صفات الممدوح التي ستأتي بعد هذا البيت ف(كأَنَّ) التشبيهية كانت فاتحة لصفات وعلاقات ستأتي بعد هذا البيت وتمزج بين الصفات التي فيه، مع صفات من يمدح.

وإذا عملنا مخططاً يوضح العلاقة بين الصورتين – صورة ابن هذيل وصورة ابن الحناط – وجدت أَثر العاهة كامناً خلف العلائق بين الصورتين، فالشاعر المكفوف ليس بعيداً عن عاهته مهما كان متفائلاً أَو سعيداً، ولن ينساها في صوره ورسومه.

(1) شعر يحيى بن هذيل :59
(2) الذخيرة: 1: 1/ 345.



وله في المعنى نفسه: **(من الطويل)**

كـــأَنَّ مثـــار النقـــع إثمـــدُ عينـــه وأشـفار جفنيْـه الشـفارُ الصـوارم[1]

هذه صورة – وإن كانت تشبيهية بسيطة التركيب والعلائق – إلاَّ أَنَّها تشبه صور أبي تمام والمتنبي في المديح وإبراز صورة الممدوح على النحو الذي يريده الشاعر ويتمنى سماعه المتلقي. وابن الحناط وفق تماماً في رسم صورة ممدوحه على الرغم من التناص الذي جاء في بدء البيت مع بيت بشار بن برد الشهير[2].

فابن الحناط جاء بالألفاظ الإنشادية في التاء والشين ليزيد من انتشار قوة الممدوح وبسالته وتعريف الناس بها، والصورة السمعية المجلجلة القوية التي رافقت الشطر الثاني من البيت لم تكن عن بال ابن الحناط ببعيد وهو يرسم مثل هذه الصورة المفزعة لممدوحه التي أَوسعت من شهرته، وأَسهمت في تعميمها على المتلقين.

وتقف مع هذه الصور القوية صورة السكين والسيوف وغيرهما، فكلها جلبت معاني وافقت معاني المديح المعروفة، وجعلت دلالة الصورة في بيت ابن الحناط أكثر تركيزاً ودقة وأكبر أَهمية في الرسم والدلالة واللفظ، وقال ابن خلصة في

(1) الذخيرة: 1: 1/ 346؛ وينظر: المغرب: 1/ 124.
(2) قال بشار بن برد:
كـــأن مثـــار النقـــع فـــوق رؤوســـنا وأســـيافنا ليـــل تهـــاوى كواكبـــه
(ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، 1950م: 1/ 318.).

الشـــــــــــــــكوى مـــــــــــــــن الـــــــــــــــدهر:

(من الطويل)

ولمـا لحـاني الـدهرُ لحـوَ العصـا ولـم أجدْ من بنيه غيرَ من زادني وخزا[1]

صوّر الشاعر بهذا البيت حالة نحوله وضعفه وقهره بسبب الزمان، ثم راح يصور أبناء الزمان الذين زادوه أَلماً وقهراً على أَلمه وقهره، لذا جاء هذا التشبيه تعظيماً للانهيار الذي يمر به، والظلام الذي يرافقه.

ولا شكَّ في أنّ الشاعر جاء بالتشبيه البليغ[2] في هذا البيت ليوسع من الدلالة على ندرة المحبين والأَصدقاء.

وجاء التشبيه أيضاً عن طريق البناء التركيبي النحوي من خلال الفعل ومصدره وهو مما أشاع الحروف أنفسها في البيت في شطره الأول، وخلف تناسقاً لفظياً وصوتياً بين التشبيه ودلالته، واسهم في رسم علائقه الواضحة التي جمعت بين طرفيه.

وأَمَّا الحصري فله نصيب وافر من الصور التشبيهية، مثل قوله: **(من الطويل)**

ثملـت بـذكراها وطبـت كشـاربٍ لهـا بالمثـاني تـارةً والمثالـث[3]

استطاع الشاعر من خلال هذا البيت أَنْ يصور منزلة الحبيبة وما يجيش في نفسه من شعور وإحساس، ومن خلال تمكنه من هذا الأسلوب استطاع أن يزاوج ما بين التشبيه المعنوي والحسي، فيكون التشبيه قد نقل صورة الإحساس من الداخل (معنوياً) إلى الخارج (مادياً) إذ يقرب صورة ذكر الحبيبة ويشبهها بثمالة السكران فرؤية الحبيبة وتذكرها لهما أثر قوي في جعل الشاعر يخرج عن وصفه الطبيعي وحالته الاعتيادية إلى حالة الإنسان المدمن على الشراب فأَصبح أَثر تذكر صورة الحبيبة في نفس الشاعر كأثر الخمرة حينما تفقد الإنسان توازنه، ولعل الفعل (ثمل)

(1) الذخيرة: 3: 5/ 244.
(2) ينظر: علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة – بيروت، ط1، 1983م: 154.
(3) أبو الحسن الحصري: 215.

في بدء البيت هو الذي استدعى صورة (شارب الخمر) في مخيلة المتلقي، لذا كشف التشبيه عمق التجربة الشعورية لدى الحصري، وحاول أَنْ يجعل علائقها، علائق طريفة، وأنْ يشرح من خلال تلك العلائق ما كان من حالة الحصري وما يحس به. ويقول غالب بن عبد الرحمن محذراً من أبناء الزمان:

(من الرمل)

واجعل الناس كشخص واحد ثم كن من ذلك الشخص حَذِرْ[1]

عمل الشاعر على إبراز الحكمة من خلال هذا البيت، فهو يوصي المتلقي بأَنْ يجعل الناس سواسية في معاملته لهم وليكن على حذرٍ منهم.

وقد أَورد الشاعر في البيت أَغلب عناصر التشبيه من: (المشبه، والمشبه به، والأَداة)، وهذا قد يمنح الصورة التشبيهية وضوحاً وتمّيزاً، ولاسيما أَنّها خرجت إلى معنى النصح والإرشاد، وإنْ كان في البيت بعض المبالغة، فلا يصح التعامل مع الناس بشكل واحد؛ لأنَّ الناس معادن كما في الحديث الشريف[2].

ولو طالعنا شعر الأَعمى التطيلي لوجدناه ينوع في التشبيه وفي رسم الصورة الفنية من خلال أَنواعه، من ذلك قوله:

(من البسيط)

والناس كالناس إلاَّ أَنْ تجربهم وللبصيرة حكم ليس للبصر
كالأَيك مشتبهات في منابتها وإنَّما يقع التفضيلُ بالثمر[3]

(1) الإحاطة: 4/ 201.
(2) قال النبي محمد ﷺ (الناس معادن كمعادن الفضة والذهب ، خيارهم في الجاهلية خيارهم في الإسلام إذا فقهوا ، والأرواح جنودٌ مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها أختلف). المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ : لمسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت361هـ)،تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث العربي – بيروت :2031/4 رقم الحديث 2638.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 48.

يخرج الشاعر من هذين البيتين بحكمة بالغة الأَهمية، مفادها أنّ الناس في المظهر واحد، ولكن إذا ما جئت تعاملهم رأيتهم مختلفين، فهم كالشجر منه ما يثمر شيئاً حلواً، وهناك ما يثمر شيئاً علقماً، وآخر لا يثمر أصلاً، وقد أحسن حين جعل الحكم في ذلك للبصيرة وليس للبصر، وهذا فيه معنيان: الأول. أن الشاعر يريد أَنْ يثبت أَنَّ الإنسان بجوهره وليس بمظهره، جاعلاً التجربة أساس المعرفة فهي خير دليل. والآخر، أَراد التقليل من شأن حاسة البصر، وكأَنَّه يريد أَن يقول: كم من بصير لا يمكنه التمييز بين الناس، ولا يعرف شرهم من خيرهم ومن هذا كله أراد الشاعر التطيلي ان يسجل بذلك انتصاراً نفسياً أمام عاهته ومجتمعه.

وإذا ما وازنا بين الصورتين التشبيهيتين عند الشاعر غالب بن عبد الرحمن والشاعر التطيلي وجدنا أَنَّ التطيلي أَعطى في البيتين صورة واضحة ودقيقة على المستوى التركيبي واللفظي، ولاسيما أن الصورتين خرجتا إلى معنى النصح والإرشاد، فـ (قيمة التشبيه لا يكتسبهما من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينها بقدر استعدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري المنبت خلال الموقف التعبيري)[1].

ويقول أبو عبد الله بن الفراء الخطيب الأعمى: **(من السريع)**

وغادةٍ كالشمس عَنّتْ لنا يعْنو لها بدرُ الدُّجى مُذعنا[2]

افتتح ابن الفراء قصيدته بقوله (وغادةٍ) إذ حذف ربَّ، وهذا الحذف جاء مناسباً للبيت، ولقد شكلت لفظة (غادة) نغماً إيقاعياً منح البيت خفةً منذ بدايته ليتلاءم وغرض الغزل الذي جاء البيت بصدده.

(1) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف – الإسكندرية – مصر، 1979م: 175.
(2) زاد المسافر: 143.

إن الصورة التشبيهية في هذا البيت كان أساسها البصر والرؤية والتأمل في صفات المحبوب الذي أَخذ من الشمس نوره، ولذا كان وجه الشبه المتصور في هذا البيت البهاء والطلعة، بل إنَّه جعل البدر يخضع لها لجمال وجهها، ولين جسمها.

وقال محمد بن محمد النُّمري الضرير في رسالة كتبها لزوجه وهو نازحٌ عنها ببعض البلاد:

(من الطويل)

سلامٌ كرشف الطَّلِّ في مَبسِمِ الوَردِ وسيلُ نسيم الريح بالقضب الملد

وقال في القصيدة نفسها:

وأَضحى هواها كامنا بين أَضلعي كمُزنٍ خفيّ النار في باطن الزَّندِ

وقال فيها أيضاً:

فساعاتها كالدهر طولاً وطالما حكى الدهرُ ساعات بها قِصَرا عندي[1]

يأتي النّمري بالتشبيه العقلي في البيت الأَوّل، وقد أدت الأداة التشبيهية (الكاف) بيان المحبة ما بين الزوج وزوجه، ولطافة العشرة بينهما، وإظهار رقته وعذوبته وعمق حبه لها، وهذا ما يثبته النص فقد أَرسل السلام الذي يشبه الرشف وهو الشرب الخفيف الرقيق مازجاً ذلك الرشف بمبسم الورد فما أَرقه وأَجمله من تشبيه.

وشبّه أيضاً سيل نسيم الريح – خالعاً بذلك صفة سيلان الماء مانحاً إياها للنسيم ليجمع ما بين التشبيه والاستعارة – بالقضيب الملد (أي الغصن الناعم) وقد كون بهذا التشبيه موازنة ما بين الشطر الأول والشطر الثاني في البيت الثاني.

ويأتي في البيت الثاني ليكشف قساوة ما يعانيه في بعده عن زوجه، إذ يشبه هواها بالمزن (وهي السحابة البيضاء) ولكن ما تخلّفه هذه السحابة في قلب الشاعر وجسمه كالنار المتوهجة.

(1) الإحاطة: 3/ 20.

وبعد ذلك يشبه الساعات الطوال التي تمر به في الغربة فإنَّها كالدهر في طوله وبعده، مع أنها كانت قصيرة وسريعة وهو بين أَهله وفي بلده.

ولابن جابر الأندلسي من صور التشبيه، قوله: **(من الطويل)**

يهول كمثل البحر إن هبَّ عاصفٌ فيهرم من أهوالها ويشاب[1]

إن الثقافة الدينية التي يمتلكها ابن جابر قد رافقته في أغلب شعره، فهو لا يأتي بأَداة التشبيه (مثل) إلاَّ ويقرنها بالأَداة التشبيهية الأَخرى (الكاف) – في أَغلب أَبياته – وكأنه متأثر بقوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾ [2]. فقد قرن الشاعر في هذا البيت أَداة التشبيه (الكاف) بـ (مثل) لتأكيد هذه الصورة التشبيهية، ومن الواضح أنَّ الشاعر له غاية من الابتداء بالفعل (يهول)، فالفعل يمكنه أَنْ يتصرف ويتقلب أكثر من قرينه الاسم وهذا ما يلائم حالة البحر المضطربة، وكذلك نلمح ورود الأفعال في هذا البيت أكثر من الأسماء، وهو السبب نفسه لدلالة الحركة والتقلبات البحرية، لذا استعمل الشاعر لبيته أَسلوب الشرط ليربط تلك الدلالة بين الإنسان والبحر، ليبرز من هذا كله وجه الشبه وهو الهرم (الكبر) وما يتركه من خوف وقلق، تاركاً الشيب في الرأس برهاناً صريحاً لاقتراب الأَجل.

ويقول محمد بن محمود المكفوف القبري[3]: **(من الطويل)**

تَرَى مَن يرى الميدان يجهل أَنّه لأَهل التَّباري في الشطارة مَيَدانُ

كأَنَّ الجيادَ الصافناتِ وقد عَدَتْ سُطُورُ كتابٍ والمقدم عُنَوانُ[4]

(1) شعر ابن جابر: 19.
(2) الشورى: 11.
(3) محمد بن محمود بن أيوب الغنوي القبري المكفوف، أديب شاعر، تنظر ترجمته: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تأليف: أبي المنصور عبد الملك الثعالبي (ت 429هـ)، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1983م: 2/ 35؛ وجذوة المقتبس: 97؛ وبغية الملتمس: 125؛ والمغرب: 1/ 109؛ وموسوعة شعراء الأندلس: 295.
(4) جذوة المقتبس: 97.

يتخذ القبري من التشبيه مادة لبيان منزلة الممدوح، راسماً بذلك صورة عسكرية للجيش الذي يكون فيه الجياد وقد صفها فرسانها، فهي في خط مستقيم منسق لا يظهر منه إلاَّ القائد، فقد اتخذ هذا الشاعر هذا الموقف وشبهه بالسطور التي تكتب على صحائف الأوراق ويتقدمها العنوان موشحاً بالزخرفة والترتيب وهو صاحب المرتبة الأولى في هذه الكتابة، كالقائد وهو يتصدر الجيش، فهو تشبيه يحمل معاني جديدة في هذا الباب، ولاسيما أنَّ الشاعر كان مكفوفاً والصورة كما تبدو هي صورة بصرية مرئية فمن أَين له هذا التشبيه الرائع؟!

والجواب عن ذلك هو أنَّ الشاعر المكفوف استعمل حاسته الأولى بعد البصر وهي حاسة السمع، حين يسمع عن الجيش وكيف يطنبون في وصفه يتخلله الإجلال والهيبة قبل خوض المعركة، فمنحته حاسته سعة الخيال في رسم هذه الصورة. وأما الشاعر محمد بن إبراهيم القفصي[1] فيقول:

(من الوافر)

وظل الصبح يخطر في رداه ... وقد خط العذار به ظلاما
كأن تموج الأصداغ منه ... عقارب مسكة تشكو الضراما[2]

يُمهد الشاعر للصورة التشبيهية بأسلوب الاستعارة حين منح الصبح لازمة من لوازم الإنسان (يخطر في رداه) ليجعل البيت أكثر رصانةً وأقوى تركيباً، فعلى الرغم من أنّ الوشاة أَرادوا لصق أشياء باطلة به إلاَّ أنَّه يزداد شرفاً وجمالاً، ويأتي بعد ذلك إلى التشبيه بالأداة (كأن) وهذه الأَداة (تحمل معنى التخييل، فلها من القوة ما يكفي بجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف)[3] ويرى بعض الباحثين أَنَّ التشبيه بـ (كأن) أبلغ من التشبيه بالكاف (لما فيه من التوكيد لتركبّها من الكاف

(1) محمد بن إبراهيم القفصي الكفيف، أصله من دانية، وبها تأدب وهو شاعرٌ متقدم علامة بغريب اللغة. ينظر ترجمته: نكت الهميان: 220؛ والوافي بالوفيات: 2/ 7.
(2) نكت الهميان: 221.
(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية – تونس، 1981م: 147.

وأَنّ)[1]، فحينما يجعل تموج الأصداغ تشكو منه الضِراما (وهي اشتعال النار في الحلفاء ونحوها)[2]، إذن ما أَعظم هذه الفتنة التي تولدها خدود هذه المرأة التي وصفها الشاعر المكفوف، بل لم يكتفِ بذلك فزاد على الأصداغ حركة تشبه حركة الموج ليمنح الصورة التشبيهية بعداً خيالياً وعلائق مركبة ذهبت بالتشبيه في صورة محكمة، وتردُّ على من قال إنّ التشبيه بسيط العلائق ساذج الصورة قد لا يرقى إلى مستوى فنون البيان الأَخرى في الرسم والعلائق.

جداول بعدد الأَدوات التشبيهية المستعملة في شعر المكفوفين لأَصحاب الدواوين منهم:

يحيى بن هذيل

الأداة	كأنَّ	الكاف	كما	مثل	شبه
عدد تكرارها	158	21	6	4	4

أبو الحسن الحصري

الأداة	كأنَّ	الكاف	كما	مثل	شبه
عدد تكرارها	65	40	15	13	4

الأعمى التطيلي

الأداة	الكاف	كأَنّ	كما	مثل	شبه
عدد تكرارها	96	77	31	6	2

ابن جابر الأندلسي

الأداة	الكاف	كأَنّ	مثل	كما	شبه
عدد	251	148	106	63	6

(1) علوم البلاغة: 214.
(2) الصحاح: مادة: ضرم.

تكرارها					

ثانياً: الاستعارة:

هي واحدة من الأَساليب البيانية الفاعلة في نسج الصورة الشعرية وتشكيلها، و (هي أَنْ تذكر أَحد طرفي التشبيه وتريد منه الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به)[1]، وللاستعارة أَثر في بناء الصورة فنياً، وملاك هذا المظهر المجازي (تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر)[2].

وتختلف هذه الوسيلة البيانية عن التشبيه بأمرين: أولهما، الإيجاز، فالاستعارة أوجز من التشبيه، فهي (تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه)[3] مما يسبغ على الكلام المتضمن لها صفة التكثيف، أي أنها (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر)[4] وهذا ما تتطلبه بلاغة العمل الأدبي، وثانيهما إثبات الادعاء وتحقيقه، فإذا كان التشبيه يمتاز بالوضوح، ويوجد التمايز بين الأطراف، ويضع الفواصل المنطقية بينها، فإن الاستعارة تعمل على إلغاء ذلك التمايز، وتدخل كل طرف في جنس الآخر، وتصهرهما في بوتقة الخيال إلى الحد الذي يدعي زوال أي فرق بينهما، بحيث يصبح الطرف الأول هو عين الثاني والثاني عين الأول، والخروج بطرفٍ واحد يحمل صفات الآخر، مع تناسي ما يمكن أن نسميه بالعملية التشبيهية ومن ثم

(1) مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة – بغداد، ط1، 1982م: 174.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء التراث الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1951م: 41.

(3) تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبد الرّحمن القزويني (ت739هـ) قرأه وكتب حواشيه:د.ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية، صيدا – لبنان، ط1، 2002م: 151.

(4) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط2، 1983م: 30.

يفتح الطريق الناتج عن عملية الانصهار باب الخيال، فتبرز المعاني في صور جديدة، وتخرج الأشياء في معرض غير معرضها، وتكتسب من الصفات ما ليس لها.

فقد ترى بواسطتها المعاني الخبيئة في العقل أَمام العين، وتكون الصورة الصادرة عن الاستعارة أَكثر قدرة على الإيحاء والتخييل؛ لأنّ الذهن يجمع بواسطتها في الشعر (أشياء مختلفة لم توجد بينهما علاقة من قبل وذلك لأَجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها)[1].

إنّ قيام الاستعارة على المشابهة واعتمادها على طرف واحد من طرفي العملية التشبيهيه يفضي بنا إلى دراستها بحسب الطرف المذكور.

يقول ابن هذيل في الشمعة: **(من الطويل)**

وناحلةٍ صَفراءَ من غير علّةٍ ... لها لمَّةٌ حمراءُ ذاتُ توقدِّ
تلوح عليها صُفرةٌ عسجديةٌ ... بها تتحلّى برنساً كل مشهد[*] فعاد
بكت لؤلؤاً ينهلُّ من كلِّ مِدمعٍ ... عليها كالجُمان المُنضَّدِ[2]

في البيت الأَوّل صورة استعارية واضحة متمثلة بمنح الشاعر الشمعة لازمة من لوازم الإنسان وهي صفة النحول، وكأنّه خلع صفات العاقل لما لا يعقل له، أَيّ إنّه استعار جسم الإنسان للشمعة وحذف المستعار وأبقى لازمة من لوازمه، لذا يتبين

(1) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمه: مصطفى بدوي، مطبعة مصر – القاهرة، 1963م: 300.

(*) العسجد: الذهب، والعسجدية ركاب الملوك، وهي إبل النعمان.(الصحاح: عسجد).
والبرنس: قلنسوةٌ طويلة. (الصحاح: برنس).

(2) شعر يحيى بن هذيل: 79. للمزيد من الشواهد ينظر شعر ابن هذيل. ينظر: (81، 83، 88، 90 90 موضعان، 102، 122).

أَنّ الشاعر استعمل التشخيص[1] في هذه الاستعارة ليجعل الصورة أَكثر جمالاً، وأَكثر وضوحاً في ذهن المتلقي.

ويستمر بهذا الأسلوب حينما جعل الشمعة ترتدي برنساً كالإنسان وكذلك بكاؤها بالدموع الذي كان كاللؤلؤ لجماله ورقته، وهذا اللؤلؤ يعود على الشمعة كالجمان المنضد لروعة هذه الشمعة التي وصفها ابن هذيل في شعره.

وقد أسهمت الألوان في تشكيل الصورة فاستعمل (الأَصفر، والأَحمر، والأَصفر العسجدي) فأَعطى الصورة لوناً مشعاً حين مزج بين تلك الألوان في أبياته.

ولابن خلصة في المعنى نفسه: **(من الكامل)**

وقف الرجاءُ بذي الرجاءِ عليكمُ وبدا لكم سرُّ العلا المكنون[2]

لقد أَضفى شاعرنا على (الرجاء) – وهو شيء معنوي – تشخيصاً ومنحه الحياة والحركة، بل إنّه يمتلك صفات الكائن الحي، فهو (يقف) كالإنسان.

إنّ عاهة العمى هي التي منحت الشاعر هذا التصوير الدقيق وإنطاقه للموجودات من الجمادات وغيرها، لذا نرى أَنّ الشاعر المكفوف ينتقي الأَلفاظ ليرسم لنا أحاسيسه تجاه ممدوحه، فيوازن بين الشطر الأَوّل في البيت (وقف الرجاء) والشطر الثاني (سرُّ العلا) فهذه الألفاظ لها طابع خاص في هذا البيت فهي تلائم غرض المديح وتزيد الاستعارة في البيت قوةً إلى قوته في الرسم والتعبير والدلالة.

ومن صور الحصري القائمة على الاستعارة قوله: **(من البسيط)**

وما أَرى الموت إلاّ باسطاً يدهُ من قبل أَنْ يمكن المأسور إفلاتُ[1]

---

(1) يقوم التشخيص على إبراز الظواهر في تكوين الصورة؛ لما فيه من سمو في الخيال وجمال في في التعبير، إذ (ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان، مستعيرة صفاته ومشاعره) ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، نشر جامعة اليرموك – اربد، ط1، 1980م: 169.

(2) الذخيرة: 3: 5/ 243.

لقد زج الحصري صورة الموت في هذا التصوير الاستعاري الذي خرج به إلى التجسيد، وقد حققته الاستعارة إذ أَظهر صورة مروعة للموت، وهو يحيط بالإنسان كإحاطة السوار بالمعصم.

وأما قول التطيلي: **(من البسيط)**

يـــومٌ شـــتيمُ المحيّـــا لا يزينُـــهُ حليٌ وان كان لا يزري به العطلُ*[2]

يعرّج التطيلي على أسلوب آخر في الاستعارة وهو التجسيد، إذ هو (الارتفاع المجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس)[3] وقد حسم الشاعر في هذا البيت (اليوم) وأَعطاه صفتين هما (كره المنظر، وعدم التزين) محاولة منه في بث الصفات الحسية على المعاني الذهنية، ولاسيما أنّ هذا اليوم هو يوم من أَيام الحرب، ليصل الشاعر بهذا اليوم إلى التشاؤم والكره لشدته وضراوته حتى يتمكن فيما بعد من عرض صفات الممدوح في الشجاعة والبأس لما كان يوم المعركة مثل هذا اليوم.

ويقول التطيلي الأَصغر: **(من الكامل)**

وشـــكا الجمـــالُ مقيلـــه فـــي وَرده فأَظلّـــهُ آس العـــذار المشـــرقُ[4]

يلجأ الشاعر إلى التجسيم في أسلوب الاستعارة، فيجعل من الجمال أَنّه يشكو (مقيله في ورده) لجمال المرأة التي أَحبها الشاعر المكفوف فالشاعر يخلع لازمة من لوازم الإنسان ويمنحها لشيء حسي وهو (الجمال) لتكون الصورة أكثر تناسقاً مع

(1) أبو الحسن الحصري: 126. وللمزيد ينظر الحصري (214، 273، 281، 329، 362).
(2) ديوان الأعمى التطيلي: 116. وللمزيد ينظر ديوانه (1، 2، 29، 36، 86، 171، 181، 234).
(*) العطل: مصدر عَطِلَتِ المرأةُ وتَعَطَّلَتْ، إذا خلا جيدها من القلائد. الصحاح: عطل.
(3) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 77.
(4) تحفه القادم: 40.

حبّ التطيلي الأصغر، لذا جعلنا نشعر من خلال البيت، كم إنّ هذه المرأة جميلة،هذا من جانب، ومن جانب آخر صوّر لنا المعاناة التي يمر بها الشاعر المكفوف من حبه للمرأة. ويستمر الشاعر في ذكر معاناته وصعوبة ما يلقاه في حبه، وهذا ما استشعرناه في قراءة بيت النُّمري الضرير، يقول:

(من الطويل)

وراحت فراح الروح إثر رحيلها ووددعتُ صبري حين ودَّعها كَبدِي[1]

شكّل النُّمري بيته من أَلفاظ أغلبها تدل على التحول من مكان إلى مكان آخر، (راحت، راح، الروح، إثر، رحيلها، ودعت، ودّعها) راسماً بذلك ثلاث استعارات في الشطرين من البيت فالأولى (فراح الروح)، والثانية (وودعت صبري)، والثالثة (ودعها كبدي) فهو يمنح (الروح، والصبر، والكبد) لازمة من لوازم الإنسان وهو الذهاب، والوادع، ولم يكن هذا التراكم اللفظي والأسلوبي إلاّ نتاج حالة نفسية كان يصارعها الشاعر، فعمل على تفريغ هذه الصراعات في شعره، ليكون الشعر عند المكفوف تنفيساً عن المكبوتات داخل نفسه، لذا زج كل هذه الأشياء في بيته ليصور لنا حالة وداع نادرة مرّ بها الشاعر، فالأَفراح هجرته بهجر حبيبته، بل إنّه يودع صبره، فتركه الفراق جسداً هامداً دون مشاعر دون أفراح وصبر.

أَمَّا ابن جابر فقد كان يعتمد كثيراً على هذا الفن البلاغي في تشكيل الصورة الشعرية، مما يمنح الصورة طاقة إيحائية وتنوعاً أَدائياً في الرسم والتشكيل، من خلال إعادة تشكيل الواقع وعرضه بشكل جديد، قال:

(من السريع)

ما هو هادٍ لي ولكنّهُ هاذٍ فسمعي قال: لا تسمعوا[2]

(1) الإحاطة: 3/ 20.

(2) شعر ابن جابر: 93. وللمزيد ينظر: شعر ابن جابر: (21، 22، 37، 110، 112) ؛ نظم العقدين: العقدين: (69، 128، 129، 280، 316، 539) ؛ ديوان المقصد الصالح: (36، 52، 54، 148، 339).

لقد استنطق الشاعر مالا ينطق حينما قال: (فسمعي قال: لا تسمعوا) وكأنّه خلع صفات العاقل لما لا يعقل له، أيَّ استعار جسم الإنسان بحاسة السمع فحذف هذا المستعار وأبقى لازمة من لوازمه وهي السمع وهذا هو التشخيص – كما أسلفت القول – وقد كانت هذه أهم النماذج الشعرية التي وقفتُ عليها في الاستعارة. والنماذج كثيرة والدراسات التي حامت حولها كثيرة أيضاً، ومن هنا رأيت الاختصار وعدم الإطالة بما يرهل البحث، ولا يجعل له قيمة أو فائدة، لو كان مختصراً مفيداً يعطي صورة واضحة عن فن الاستعارة وأنواعها وكيفية رسمها لدى شعراء الأندلس العميان.

ثالثاً: الكناية:

تُعدُّ الكناية فناً من فنون علم البيان، ومعناها (أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني،فلا يذكرُهُ باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجودِ، فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه)[1] وقد أشار الجرجاني أيضاً أيضاً إلى أنَّ الكناية أبلغ من الإفصاح[2]، لذا إنّ له مزية في قوله ولجوئه إلى التعبير التعبير الظليل الذي يحرك الفكر ويبعث على التأمل[3]. ويرى ابن الأثير أن الكناية (كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز)[4].

قال أبو المخشي مادحاً الأمير عبد الرحمن الداخل: **(من الكامل)**

هو الذي ورث النَّدى أهل النَدى ... ومحا مغبَّة يوم وادي الأحمر[*]

بُعداً لقتلى بالمجانص أصبحت ... جيفاً تلوح عظامها لم تُقبر[**]

(1) دلائل الإعجاز: 113.
(2) دلائل الإعجاز : 113.
(3) ينظر: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شفيع السيد، مطبعة الاستقلال الكبرى – القاهرة، القاهرة، 1977م: 161.
(4) المثل السائر: 2/ 194.
(*) مغبَّة: عاقبة (لسان العرب: غبب).

فالليـــل فيهـــا للـــذئاب فـــرائسٌ ونهارُهـــا وقـــفٌ لـــنهش الأَنُســـرِ
أفنـــاهُمُ ســـيف مبيـــرٌ صـــارم فـي قسطلونة بل بـوادي الأحمـر(*) (1)

يوظف الشاعر في الشطر الأَوّل من البيت الأول صورة كنائية متمثلة في قوله (ورث النّدى) دلالة على رقة وتواضع الممدوح، ويتدرج بنا الشاعر من السهل إلى الصعب، ومن البسيط إلى المعقد وذلك من خلال الألفاظ حتّى يوصلنا إلى بسالة الممدوح وشجاعته.

إنَّ الأَلفاظ القوية الصاخبة تتلاءم والموقف الذي أنتجته ساحة المعركة فالألفاظ (محا، مغّبة، قتلى، مجانص، جيفاً، عظامها، لم يقبر، ذئاب، فرائس، نهش، الأنسر، أفناهم، سيف، صارم) فيها من القوة ما يجعل المتلقي يشعر ويتخيل ساحة المعركة، بل إنّه يلمس بيده غبار المعركة، ويسمع بإذنيه صليل السيوف، ويشم بأَنفه الجيف التي خلفتها هذه المعركة.

ومن الملاحظ إنّ هذه الأبيات فيها من المبالغة الشيء الكثير إذ جعلت الشاعر يسرح بخياله بعيداً ليكوّن هذه الصورة، فقد جعل الأَجساد متناثرة على الأرض فلا يستطيع أَحدٌ أَنْ يدفنها ويقبرها لهول الموقف وشدة المنازلة، بل إنها – الجثث – تكون فرائس للذئاب ليلاً، وجيفاً تأكل منها النسور في النهار.

بهذا الأَسلوب تكون الصورة أَكثر إثارة للمتلقي، من خلال الصورة الكنائية التي رسم بها الشاعر صورته في الأَبيات الماضية.

وقال ابن هذيل في الشيب: **(من الكامل)**

ورأَى بقيّـــة مفرقـــي قـــد فرَقّـــت ليُـرى بهـا ريـشُ الغـرابِ غريبـاً(1)

وادي الأحمر: ناحية بالأَندلس، تقع في سرقسطة. (معجم البلدان: 1/ 117).
(**) المجانص: جمع مجنص وهو اسم مكان من جنص أي مات فزعاً. (الإحاطة: 4/ 198).
(***) قسطلونة: مدينة بالأَندلس (معجم البلدان: 4/ 347).
(1) الإحاطة: 4/ 198.

يشير ابن هذيل من خلال قوله (ليُرى بها ريش الغراب غريباً) إلى أن السواد أَصبح غريباً في رأَسه لكثرة المشيب، مكنياً بذلك عن الحزن والأَسى اللذين يصيبان الإنسان بفقد الشباب، وقد رسم لنا في هذا البيت صورة بصرية مرئية عن حال رأسه الذي لم يبقَ فيه من الشعر إلاَّ القليل،لقوله (وأَرى بقية مفرقي) أَي أن، شعره ضعيف قليل بعد أن كان قوياً كثيفاً.

وأَمَّا لفظة (الغراب) ودلالة لونه، فهي تشير إلى التشاؤم وانقضاء الأَجل.

فالكناية وسمت البيت بطابع مجازي متخيل مع إمكان وجود المعنى الحقيقي.

ويرسم ابن الحناط صورة ممدوحه من خلال الكناية في قوله: **(من المتقارب)**

يبنـــي العـــلا بالنَّـــدى جاهـــداً وغيـــرهُ للعـــلا هـــادم[2]

نلمح في هذا البيت كناية عن صفة الممدوح حين عدل الشاعر عن ذكره بالعلم والدراية في إدارة شؤون العباد، ومال إلى أَنْ يجعل له (يبني العلا بالندى) بعبارة تدل على اتصافه بها، وكأَنّه يبني الصروح، ويشيد المباني، ويشجع الخبرات، ويستثمر الطاقات التي يبني بها البلد.

ويقول ابن خلصة في غرض المديح أيضا: **(من الكامل)**

شـــيمٌ إذا دعـــت المـــديحَ أَجابهـــا سَـــلِسَ العِنـــانِ وإنّـــه لحـــرون(*)[3]

لقد رأيت أَنّ الشاعر الأَندلسي المكفوف يلجأ دائماً إلى استعمال الأَلفاظ الدالة على انبعاث الغبطة والبهجة في نفس الممدوح، وذلك من خلال تكرار تلك الأَلفاظ، وغزارة الصفات المتلاحقة في البيت، لذا نرى أَنّ الشاعر أَكثر من الصفات الحميدة للممدوح وهو شيء بديهي حتَّى أعطى للبيت صورة كنائية رائعة، فقد جعل الممدوح

(1) شعر يحيى بن هذيل: 73.
(2) الذخيرة: 1: 1/ 341.
(*) حرون: فرسٌ لا ينقاد، واذا اشتد به الجري وقف. (الصحاح: حرن).
(3) الذخيرة: 3: 5/ 243.

ذا شيمة ملبياً دعوة المحتاجين سلس العنان، صاحب تواضع وخُلق، مستمعاً للآخرين، علماً أنّه شجاع لا يهاب الموت ذو رأي سديد لا يخالف أبداً.

ولو جئنا لشعر الحصري لوجدناه يرسم بعض صوره البيانية من خلال الكناية أَيضاً في مثل وقوله: **(من البسيط)**

عهـــدت ليلتـــك البيضـــاء نيـــرةً فمـــا لهـــا كحّلـــت عينـــي بـــإظلامِ[1]

يشير الحصري من خلال قوله (ليلتك البيضاء نيرةً) لعادة لياليه مع المحبوب، مازجاً بذلك بين ثنائية معروفة هي النور والظلام ومكنياً بذلك عن عاهة العمى وكيف كان قبل العاهة، إذ كانت السعادة والسرور يحيطان بالشاعر؛ ولكن الحال لا يدوم ولاسيما مع الشاعر المكفوف فسرعان ما تحول النور إلى ظلام والسعادة إلى حزن، فأَعطى الشاعر بذلك جانباً شعورياً عن ذلك التحول الكبير والخطير في حياته.

لقد منحت الكناية البيت دلالة ثانية حين ثارت الأَجواء فجعلت المتلقي يتخيل الليل الأَبيض الذي أَنشأته الأَضواء الحالمة التي أَنارها شاعرنا بخياله وأَوقدها بنار حبه وهو يحاور محبوبته بكل سعادة وطمأنينة.

ويقول الأَعمى التطيلي: **(من الطويل)**

طويـلُ نجـاد السـيف مـاضٍ غُـرارُهُ أَلا قلبُـــهُ أَمضـــى وُيمنـــاه أطـــول[2]

لقد كنى الشاعر بقوله (طويل نجاد السيف) وهي كناية عن صفة الممدوح، وهذا القسم من الكناية يُسمَّى بـ (الكناية عن صفة) وهي التي يطلب بها الصفة نفسها

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 365. وللمزيد ينظر أبو الحسن الحصري: (125، 375، 415، 415، 427، 465).

(2) ديوان الأعمى التطيلي: 128. وللمزيد: ينظر ديوانه (168، 234، 281) ؛ وينظر شعر ابن جابر: (24، 34، 37، 46، 63) ؛ ونظم العقدين: (36، 143، 185، 230، 256) ؛وديوان المقصد الصالح: (36، 48، 50، 54، 158، 332).

التي يريد الشاعر إثباتها لممدوحه، كالكرم والغنى والعلم[1] وقد منح الشاعر صفتين للممدوح وهما طول قامته، وقدرته على مجابهة الأعداء. فعوض الشاعر بالكناية عن المعنى الحقيقي في اللغة، ورسم بذلك صورة منحت البيت خيالاً رحباً عن بسالة الممدوح وهو ما لم تمنحه الحقيقة للبيت.

هذه كانت أَهم الصور التي عرضناها للكناية عند الشعراء المكفوفين، والكناية قليلة الورود في الشعر العربي موازنة مع التشبيه والاستعارة، ومن هنا هي أيضاً قليلة عند شعراء الأَندلس ولاسيما عند المكفوفين منهم.

وقد وجدنا الشاعر الأَندلسي المكفوف يحسن رسم الكناية، ويعبر عنها أحسن تعبير، ولاسيما في غرض المديح، فالكنايات جاءت لترسم صورة مجازية مخيلة متقنة مع وجود المعنى الحقيقي الملموس المُشاهد. وقد استعان الشاعر الأَندلسي المكفوف بالأَلوان وسحر الطبيعة وجمال المدن، لتظهر صوره كلها ومنها صوره الكنائية على أَتم وجه، وأَحسن بلاغة وأَبدع تشكيل.

(1) ينظر:علم أساليب البيان:286

المبحث الثالث

الموسيقى الشعرية

تمثل موسيقى الشعر ركناً أساسياً من أركان الشعر المهمة فهي (سمة جوهرية من سمات الشعر تميزه عن غيره من الفنون القولية)[1]. أي أننا نستطيع عن طريق الموسيقى الشعرية أن نميز الشعر من أنماط الأدب الأخرى، فالشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب[2] لذا أصبحت الموسيقى في الشعر قادرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع تمكين الشاعر على ربط بنائه الفكري[3].

ولا نريد اجترار الحديث في هذا الموضوع فقد أشبعه الباحثون نقاشاً طويلاً[4]؛ ولكن أريد أن أقصر الحديث على موسيقى شعر المكفوفين في الأندلس، وسأتناول في دراستي هذه موسيقى الشكل الخارجي أو ما يعرف بموسيقى الإطار[5] وتتمثل بالوزن والقافية، وموسيقى الشكل الداخلي أو ما يسمى بـ (الإيقاع الداخلي)[6] التي تتمثل بالجناس والتكرار والترصيع وغير ذلك.

(1) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 1984: 3.
(2) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م: 15.
(3) ينظر: الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، 1975م: 9.
(4) ينظر: العمدة، 1/134-181؛ وسر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، (ت466هـ)، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي وأولاده، 1969م: 171.
(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 20.
(6) بنية الخطاب الشعري: عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م: 63-64، 206-207.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

1- الوزن:

يمثل الوزن الموسيقى الخارجية خير تمثيل؛ لأنَّه يشكل الإطار الخارجي الذي يحافظ على نظام القصيدة[1]، فهو (أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية)[2]، وقد أشار ابن طباطبا إلى أهمية الوزن من خلال قوله: (وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه)[3] ومن خلاله ـ الوزن ـ يستطيع الشاعر نقل ما يحس به من اللذة والألم إلى المتلقي، وبه تفصح العبارات عما فيها من معانٍ ربما لا تبوح بها دون الأوزان[4]، لذا جاء اهتمام شعراء شعراء العرب بالوزن ربما لقناعتهم بأهمية الموسيقى التي لا تقل عن أهمية الصورة: (لأنَّها تسهم إسهاماً فاعلاً في إقامة بناء القصيدة وتوحيده باعتباره عنصراً من عناصر الإيحاء الشعري)[5].

إنَّ تجربة الشعراء المكفوفين الشعرية قادرة على إيجاد تلك المتعة المرجوة من الشعر باستعمالهم الموسيقى الشعرية العذبة، الخارجية منها والداخلية.

وفي دراسة الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) في شعر المكفوفين يتبين لنا مقدرة الشعراء على تناول الأوزان والتنوع فيها وهي تفيدنا في معرفة التجربة النفسية التي يمرون بها، فقد طرقوا أغلب الأوزان الشعرية وفي مختلف الأغراض والموضوعات التي احتوتها أشعارهم بحيث جاءت أشعارهم على هذه الأوزان

(1) ينظر: الشعر والنغم: 21.
(2) العمدة: 237/1.
(3) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت322هـ)، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة: 21.
(4) ينظر: البناء الفني في شعر أبي العتاهية، شيماء جاسم خضير القيسي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، 2005م: 99.
(5) شعر سالم علوان الجلبي، (دراسة موضوعية وفنية)، صبار شبوط طلاع، كلية التربية، جامعة جامعة البصرة، 2000م: 24.
(*) اخترت شعر ابن هذيل؛ لأنه من أصحاب الدواوين ، وأن شعره غير مدروس من النواحي الموسيقية كما درس شعر الحصري أو الأعمى التطيلي أو ابن جابر.

المبينة في أدناه. وأخذتُ شعر يحيى بن هذيل[*] على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر.

(أ) البحور التامة

ت	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	الكامل	158	31.10
.2	الطويل	140	27.55
.3	الخفيف	58	11.41
.4	البسيط	52	10.23
.5	المتقارب	37	7.28
.6	الوافر	25	4.92
.7	السريع	12	2.36
.8	المنسرح	11	2.16
.9	الرمل	9	1.77

(ب) البحور المجزوءة

ت	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	مجزوء الوافر	3	0.59
.2	الرجز المشطور	3	0.59

ومذهب الشاعر المكفوف هو مذهب تقليدي محافظ سلك فيه مسلك شعراء العرب قبل الإسلام حتَّى زمان الشاعر الأندلسي المكفوف من قبيل الالتزام بالبحور الخليلية والقافية الواحدة، وقد تبين من مجموع الأبيات التي احتوتها أشعار المكفوفين في الأندلس (21.397) بيتاً ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة وبيت يتيم، وقد خاض الشاعر الأندلسي المكفوف (11) بحراً (الطويل، البسيط، الكامل، الرجز، الوافر،

المنسرح، المتقارب، المديد، الرمل، السريع، المتدارك) وهي نسبة مقاربة لنسب غيرهم من الشعراء، مما كوّن تنوعاً في نصوص الشاعر الأندلسي المكفوف بحسب الحالة والتجربة النفسية التي يمر بها الشاعر.

ولعل المطلع على تنوع البحور عند الشاعر الأندلسي المكفوف يتفق على قدرة الشاعر في الأوزان الشعرية، ولو أمعنا النظر في تلك الأوزان الخمسة المستبعدة ـ وإن كان الحصري وابن جابر استعملا أغلبها ـ لوجدنا الشاعر المكفوف لا يختلف عمن سبقه من الشعراء العرب، فعزوفه عن المضارع؛ لكونه نادر الاستعمال وقيل إنه (لم يسمع من العرب)[1]، ولعل عزوف الشاعر الأندلسي المكفوف عن المقتضب والمجتث لندرة هذين البحرين وقلتهما في معظم دواوين العرب[2].

ومن ذلك نصل إلى أن الشاعر الأندلسي المكفوف كان كثير الميل للأبحر الطويلة، مثل الشعراء العرب؛ لأنَّ هذه الأبحر تتيح للشاعر المساحة الواسعة لنقل صوره وتجربته الشعرية[3]، والتطرق إلى مختلف الموضوعات بما يجده مناسباً من الأوزان الشعرية وكما يأتي:

1. البحر الطويل:

ويأتي في المرتبة الأولى من استعمال الشعراء المكفوفين في الأندلس، وقد فضلته العرب في شعرها لما امتاز به من رحابة الصدر، وطول النفس، لذا وجدوا فيه مجالاً للتفصيل والإطالة[4] (ومن الغريب في هذا الوزن أنَّه لا يستعمل إلا تاماً فلا يأتي مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً...)[5]. وكما فعل العرب وجدنا الشاعر الأندلسي المكفوف أكثر من الاهتمام به، إذ نظم عليه الشعراء المكفوفون كثيراً نذكر منهم يحيى بن هذيل الذي يأتي عنده هذا البحر بعد الكامل وقد وصلت نسبته إلى

(1) العروض التطبيقي الميسر، عبد المنعم أحمد صالح، دار الأنبار للطباعة، بغداد، 1999م: 105.
(2) العروض التطبيقي الميسر: 108، 123.
(3) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م: 370/1.
(4) ينظر: م. ن: 370/1.
(5) العروض التطبيقي الميسر: 28.

(27.55%) من عدد أبياته (508) أبيات، وكذلك الحصري الذي وصلت نسبته إلى (24 و 23%) من مجموع أبياته (3332) بيتاً، والتطيلي الذي وصلت نسبته إلى(30.95%) من مجموع أبياته (3045) بيتاً، وابن جابر الذي وصلت نسبة استخدامه إلى (24.80%) من مجموع أبياته (13,848) بيتاً. وقد استخدمه الشعراء المكفوفون بنسبة (25.21%) من مجموع أبياتهم الكلي الذي وصل إلى (21.397) منها (5396) البحر الطويل، متناولين فيه الأغراض المختلفة إلا أن المديح والرثاء أكثر أغراضهم في هذا البحر. يقول ابن هذيل: (من الطويل)

ولـيْس انبساطي فـي عُـلاكَ مُـثَقَّلاً كغيـري ولكـن فيـك جـواهرُ منطقـي
فمـــا أســـألُ الحاجـــات إلاَّ كأنَّمـــا حيـائي علـى وجهـي حُسـامٌ بمفرقـي[1]

عبّر الشاعر عن عفته في السؤال في هذين البيتين أمام ممدوحه، راسماً بذلك مدى تعاليه في سؤال الغير في قضاء الحاجات، وقد وجد ابن هذيل في الطويل مجالاً واسعاً لما يريده، فضلاً عن كونه (ميدان الوصف والملحمة، والتأمل والبلاغة الحرة، ومن غير اعتماد على دندنة النغم، وجلبة التفاعل..)[2].

2. **البحر البسيط:**

وهو البحر الثاني في استعمال الشاعر الأندلسي المكفوف إذ جاء في الشعر العربي تاماً ومجزوءاً ومشطوراً، حتى أصبح من البحور الواسعة الانتشار في موروثنا الشعري[3] لما له من أهمية دعت الشعراء العرب إلى ركوبه منذ عصر ما قبل الإسلام (لاتساع أفقه، وامتداد رقعته، وجمال إيقاعه)[4]، وهو من البحور الجميلة

(1) شعر يحيى بن هذيل: 106.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 363/1.
(3) ينظر: العروض التطبيقي الميسر: 45.
(4) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، 1974م: 164.

الجميلة التي يعطي نغمها اتساعاً للشاعر للتعبير عن تجربته الشخصية بما فيها من معاني القوة والعنف ومعاني الرقة في آن واحد[1].

ولهذه الميزات وظّف الشاعر الأندلسي المكفوف البحر البسيط لأغراضه.

يقول ابن المخزومي: **(من البسيط)**

دارُ السعيديّ ذي أم دار رضوانِ ... ما تشتهي النفس فيها حاضرٌ دانِ
سقت أبارقها لِلنَّدِّ سُحْبُ ندًى ... تحدو برعدٍ لأوتارٍ وألحانِ
والبرَقُ من كلِّ دَنٍّ ساكِبٌ مَطراً ... يحيى به ميتُ أفكار وأشجانِ*
هذا النعيم الذي كنا نحدِّثُه ... ولا سبيلَ له إلاَّ بآذانِ[2]

لقد عبَّر الشاعر عن ارتياحه لدخوله قصر الوزير أبي بكر بن سعيد[3] بأسلوب تنتابه الرقة والعذوبة، مستخدماً في ذلك الألفاظ الجامعة لكل معاني النعيم والراحة والسرور (دار رضوان، تشتهي النفس، حاضرُ دانٍ، ندى، لأوتار وألحان، أشجان، النعيم) لذا لم يجد المخزومي من البحور التي تلائم هذا المقام إلا البسيط لرصانته وروعة سرده، وصلابة حوكه[4] وعلى ندرة قول المخزومي للمديح، إلا أنَّه أجاد وأبدع، فقد رنت الأبيات بموسيقى خارجية وداخلية، وهي دلالة على ذوق المخزومي في اختيار الألفاظ واطلاعه وسعة تمكنه من اللغة.

وقد بلغت النسبة المئوية لأبيات الشعراء المكفوفين في الأندلس لهذا البحر (18.96%) من مجموع الأبيات المستخدمة (4058) بيتاً.

(1) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعته: 423/1؛ وينظر: البناء الشعري عند أبي تمام: نبيل محمد سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994م: 27.
(*) الدَّنُّ: وعاء الخمر ، أو الوعاء العظيم، لسان العرب: دنن.
(2) الإحاطة: 232/1-233.
(3) ينظر: الإحاطة : 232/1.
(4) ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر، 1969م: 102.

3. البحر الكامل:

جاء هذا البحر في المرتبة الثالثة من بين البحور التي استعملها الشاعر الأندلسي الكفيف لربما (لأنَّه مستساغ فيه تقطيع التفاعيل على وجوه شتّى متناظرة وغير متناظرة، إذ الأصل في هذا ضمان الضوابط الإيقاعية التي يستقر عليها أمر الشعر ويستقيم عموده...)[1].

يقول عبد الرحمن السهيلي في المجبنات: **(من الكامل)**

شَغَفَ الفؤادَ نواعِمٌ أبكارُ ... بَرَدَتْ فؤادَ الصّب وهي حرارُ
أذكى من المِسك الفتيق لناشقٍ ... وألذ من صهباء حين تدارُ
وكأنَّ من صافي اللجين بطونها ... وكأنَّما ألوانهُنَّ نضارُ
صَفَتِ البواطنُ والظواهرُ كلها ... لكنْ حكتْ ألوانها الأزهارُ
عجباً لها وهي النعيم تصوغها ... نارٌ وأين من النَّعيمِ النارُ ؟[2]

في هذه المقطوعة يصور الشاعر صورة مرئية عمادها البصر- لإثبات الذات - وهو يصف لنا المجبنات وكيف كانت ؟ فهي ذات طعم لذيذ، باردة، تطفئ نار القلب، زكية الرائحة وكأنَّها رائحة المسك، بل هي ألذ من الخمرة حين تدار صافية مزهرة.

إنَّ جملة هذه الأوصاف تجعلنا نستشعر بأن صناعة المجبنات كانت صناعة فائقة الأهمية، ربما تكون أروع مما عليها الآن؟.

إن اتخاذ الشاعر من البحر الكامل وزناً لمقطعته أتاح له الانطلاق وحرية الحركة، والإكثار من رسم الصفات، كما نلاحظ أن هذا البحر منح الشاعر أجواء لبث المشاعر والأحاسيس التي أوصلها البحر لما (فيه لون خاص من الموسيقى)[3].
الموسيقى)[3].

(1) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: 417.
(2) الإحاطة: 366/3.
(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 246/1.

أما نسبة هذا البحر المئوية فإنَّها (10.64) من مجموع استخدامه لدى الشعراء المكفوفين إذ كان عدد الأبيات المستخدمة لهذا البحر من شعرهم (2278) بيتاً.

وقد جاء هذا البحر ـ الكامل ـ في المرتبة الأولى من أشعار ابن هذيل إذ بلغت نسبته (31.10%)، وعند الحصري المرتبة السادسة أي بنسبة (5.38%)، وعند التطيلي في المرتبة السابعة بنسبة (5,65%) وعند ابن جابر في المرتبة الثالثة أي بنسبة (12.17%).

وقد رأينا أن الكامل أزيح عن مركزه في الشعر العربي، إذ جعله د.إبراهيم أنيس في المرتبة الثانية بعد الطويل[1]، وإن تأخر البحر عند الحصري، والتطيلي، ربما بسبب اشتغال الشاعرين بالبحور الأخرى التي تلاءمت نفسيتهما في نظمهما، لذا تأخر عن بقية الأوزان.

أما الأوزان الأخرى التي تطرق إليها الشاعر الأندلسي المكفوف في شعره فقد جاءت بنسب ضئيلة إذا ما قورنت بالأوزان الثلاثة الأولى، وقد يكون قلة اهتمام الشاعر المكفوف بهذه الأوزان، بسبب قناعته بعدم فائدتها لما يريد إيصاله من معانٍ وأحاسيس، فضلاً عن المقدرة الشعرية التي جعلت الشاعر المكفوف يكثر من الطويل والبسيط والكامل وهذه كلها من الأبحر التي أكثر القول فيها كما أكثر شعراء العربية من قبله.

2- القافية :

هي (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية)[2]، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[3]. و(لن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة، والتي تبدو وكأنَّها زمام لولاه لظل

(1) ينظر: موسيقى الشعر:191
(2) العمدة: 261/1.
(3) ينظر: موسيقى الشعر: 244.

الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك بل سيظل مندفعاً بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له)[1]، وتتضح أهمية القافية من خلال العلاقة بينها وبين المعنى على أساس الانسجام إذ تكون متعلقة بما تقدم من معنى البيت وملائمة لما مرَّ به[2]، وسميت قافية (لأنَّها تقفو أثر كل بيت)[3] ويشترط لها قدامة (أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج)[4]، لأنَّها الركن الأساس التي يبنى عليها الشعر، وهي تساعد على اكتمال جوانب النص الشعري من ناحية الإيقاع الموسيقي. وقد جعلها النقاد القدماء نوعين:

أ. القوافي المقيدة:

وهي ما كان آخرها ساكناً[5]، ولم يقم الشاعر الأندلسي المكفوف بنظم أشعاره بقوافٍ مقيدة، إلا بنحو قليل، وهو بذلك يسير بالاتجاه نفسه الذي سار عليه من سبقه من الشعراء في نظمهم؛ لأنَّ هذا (النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي...)[6]، إذ لا تكاد تتجاوز نسبته الـ (10%) حسبما يرى الدكتور إبراهيم أنيس[7]؛ وذلك لما فيها من قصر نغمية وعسر مردها إلى صغر مساحتها الصوتية، ومن الجدول الآتي يتبين استعمال الشاعر الأندلسي المكفوف للقافية المقيدة:

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فارنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1961م: 45.
(2) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت337هـ)، تحقيق كمال مصطفى مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، (د. ت): 167.
(3) العمدة: 265/1.
(4) نقد الشعر: 168.
(5) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط4، 1974م: 217.
(6) موسيقى الشعر: 260.
(7) ينظر: م. ن: 260.

ت	اسم الشاعر المكفوف	عدد أبيات القافية المقيدة	مجموع أبيات الشاعر	النسبة المئوية
.1	يحيى بن هذيل	31	508	%6.10
.2	أبو الحسن الحصري	168	3332	%5.04
.3	غالب بن عبد الرحمن	3	5	%60
.4	الأعمى التطيلي	278	3045	%9.12
.5	عبد الرحمن السهيلي	2	109	%1.83
.6	محمد بن الفراء الخطيب	13	31	%41.93
.7	ابن جابر الأندلسي	1615	13848	%11.66
.8	عبد الله بن يعقوب (عبود)	3	18	%16.66

فهي قليلة جداً إذا ما وازناها بالقافية المطلقة، ولعل الشاعر الأندلسي المكفوف أدرك ثقل هذا النوع من القافية فلجأ إلى القافية المطلقة لسهولتها وخفتها.

أما أنواع القافية المقيدة فهي:

1. **القافية المردوفة:** هي القافية التي يكون قبل رويها حرف مد أو لين[1]. كقول ابن هذيل في خوخة: **(من السريع)**

(1) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1974-1975م: 347.

فـي نِصْـفِها مـن خَجَلِهـا حُمـرةٌ وبينهـــا طُـــرْقٌ لِطـــافٌ دقـــاقْ
كأنَّهـــا فـــي بعضـــها عاشـــق زاحَمهـــــا لِلّـــــثمْ أو للعنـــــاقْ[1]

2. **القافية المقيدة بالتأسيس:** هي التي يفصل بين رويها وألف التأسيس حرف واحد متحرك يسمى الدخيل[2]. كقول ابن هذيل: **(من الرمل)**

وكـــأنَّ الـــريح فـــي إعجاجـــهِ نَفَـــسٌ أرْهَقـــهُ كـــدُّ الأجـــلْ[*] [3]

ولابن جابر أيضاً في هذا الباب: **(من المتقارب)**

فـــرَقَّ الحـــديث وراقَ الوصـــالُ وغـــاب الرقيـــبُ وطـــاب الأَرقْ[4]

3. **القافية المجردة من الأرداف:** هي الخالية من الأرداف والتأسيس كقول السهيلي:

(من المتقارب)

تواضـــعْ إذا كُنـــتَ تبْغـــي العُـــلا وكُـــنْ راســـياً عنـــد صـــفْو الغَضـــبْ
فَخَفْـــضُ الفتـــى نفســـه رِفْعَـــةٌ لـــه واعتبـــرْ برُسُـــوب الـــذهبْ[5]

ب. القافية المطلقة:

(1) شعر يحيى بن هذيل: 105.
(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.
(*) العجُّ والعجيج: الجلبة، والعجاج: الغبار، (الصحاح: عجج).
(3) شعر يحيى بن هذيل: 112.
(4) ديوان المقصد الصالح: 339.
(5)(5) الإحاطة: 365/3.

هي القافية التي يكون رويها متحركاً[1]، وقد شغلت الحيز الأكبر في شعر الشعراء الأندلسيين المكفوفين لما فيها من حرية في اختيار الروي المناسب لغرضه، وقد وردت القافية المطلقة بأنواعها عند الشاعر الأندلسي المكفوف منها:

1. القافية المطلقة المجردة من الردف، نحو قول المخزومي في ابن له:

(من الكامل)

الحق أبلجُ ليس أنتَ وحقِّ مَنْ ... أحْيا بك الأجلافَ مِمن يُفلِحُ
لا تهتدي بفضيلة لا ترعوي ... بملامةٍ لا أنتَ ممن يَصلُحُ[2]

وقد يكون روي القافية المطلقة موصولاً بألف الإطلاق، كقول ابن سيدة.

(من الطويل)

ومالي مِنْ دهري حياة ألذُّها ... فيعتدَّها نعمى علي ويَمتنّا[3]

وقد يوصل بالهاء، مثل قول الأعمى التطيلي: **(من البسيط)**

كواكبٌ في سماءِ العزَّ قد طَلَعَتْ ... من السَّنا في شعاعٍ لستُ أرُمُقهُ[4]

2. **القافية المردوفة:** هي نوع آخر من القافية المطلقة التي وردت في شعر المكفوفين في الأندلس، وهي القافية التي تأتي بعد أحرف مد أو لين، كقول ابن الحناط في قافية مردوفة بالألف:

(من الكامل)

تشدو بعيدان الآراكِ حمامةٌ ... شدْو القِيانِ عَزَفْنَ بالأعوادِ
مال النسيم بغصنِه فَتَمايلتْ ... مُهْتَزَّة الأعطافِ والأجيادِ[1]

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 260.
(2) المغرب: 229/1.
(3) جذوة المقتبس: 305.
(4) ديوان الأعمى التطيلي: 239.

وفي قافية مردوفة بالواو، مثل قول محمد النميري: **(من الطويل)**

سلامٌ وتكريمٌ وبرٌّ ورحمةٌ بقدر مَزيد الشَّوقِ أو منتهى الوُدِّ
- -
ومن اطلعُ البدر التَّمام جبينُها يُرى تحت ليلٍ من دُجى الشَعْر مسودِّ[2]

وفي قافية مردوفة بالياء، كقول أبي عبد الله بن الحداد: **(من الوافر)**

لئِنْ بَعُدتْ منازِلكمْ لأنتم إلى قَلبي بِذكراكُمْ قريبُ[3]

أو قول بكر الأعمى: **(من الكامل)**

قُلِبَ الزَّمانُ فجاءَ بالمَقْلُوبِ وتظاهرَتْ آياتُ كلِّ عجيبِ[4]

3. **المطلقة المؤسسة:** أن تأتي القافية بعد ألف، يفصلها عن الروي حرف متحرك يسمى الدخيل، كقول أبي الحسن الحصري: **(من الطويل)**

إذا قلتُ قولاً طارَ في النَّاس ذكرُه وسار به في الخافقين الفُرانِقُ*
ولستُ كمن إن قال يوماً مقالةً يُطوِّقُها في جيده ويعانِقُ[1]

---

(1) الخريدة: 227/2/4.
(2) الإحاطة: 20/3.
(3) بغية الملتمس: 486.
(4) بغية الملتمس: 227.
(*) الفُرانق: من معانيه الأسد، ودليل الجيش، والذي يدل صاحب البريد على الطريق، ولعله المقصود هنا: (لسان العرب: فرنق)

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

شكَّلت هذه الموسيقى عنصراً فعَّالاً مال إليه الشاعر الأندلسي المكفوف، وحرص على توافره في شعره، ويشترط في هذه الموسيقى أن تكون أنغامها متجاوبة مع حركة النفس في انفعالها الجياش، وإلا تحوّلت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الجلبة الصوتية، سرعان ما ينطفئ بريقها[2]، وتتوقف أهمية الموسيقى الداخلية على حسن اختيار الشاعر لكلماته، وترتيبها على وفق نظام موسيقي معين يتلاءم ويتناسب مع لحظة انفعاله، وشعوره[3]، فالشاعر البارع لا يكتفي بموسيقى الأوزان والقوافي، بل نجده يسعى إلى إيجاد الموسيقى الداخلية عن طريق (تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً)[4]. ولاسيما أن هناك عناصر من التشكيل الموسيقي تسهم في الإحساس بالذوق والجمال في القصيدة العربية، ومن أبرز الفنون البديعية المهمة التي شكَّل بها الشاعر الأندلسي المكفوف موسيقاه الداخلية:

1- الجناس:

من أبرز الفنون البديعية المهمة التي يبنى عليها الإيقاع الداخلي، وهو (تشابه الكلمتين في اللفظ مع الاختلاف بالمعنى)[5]، لذا هو تكرار متجسد في تقوية الألفاظ عن طريق تشابهها كلياً، أو جزئياً، وهذا التماثل في الإيقاع يؤكد للسامع التماس معنى تشتق منه اللفظتان بما توحي به من تلاؤم وتوافق بين إيقاع التماثل اللفظي

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 135
(2) ينظر: الشعر والنغم: 19.
(3) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 19.
(4) الشعر والنغم: 21.
(5) التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، شرف الدين محمد الطيبي (ت743هـ)، تحقيق: د. هادي عطية مطر الهلالي، مكتبة النهضة المصرية، بيروت، 1987م: 480.

والسياق الدلالي في النص[1]. وقد ورد الجناس في شعر المكفوف الأندلسي بأنواع مختلفة، منها:

أ. الجناس التام: ويعرف (بالكامل، وهو ما تماثل ركناه لفظاً، وخطّاً، واختلفا معنًى من غير تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركتهما سواء كانا اسمين، أم فعلين... فإن كانا من نوعٍ واحد سُميَ مماثلاً)[2] ومن ذلك قول ابن خلصة:

(من الطويل)

ولم تُنسهِ الأوتارُ أوتارَ قينةٍ إذا ما دَعاهُ السيفُ لم يثنهِ المثنى[3]

فقد جانس الشاعر بين كلمتي (الأوتارُ و أوتارَ) فالأولى بمعنى القوس آلة من آلات المعركة والثانية أوتار عود المغنية، فقد ساعدَ الجناس على الوصول إلى المعنى المراد وهو أن الممدوح لم تنسه أو تلهيه أوتار القينة عن الجهاد في سبيل الله، والدفاع عن بلاده وأرضه.

وله أيضاً في هذا النوع: **(من الخفيف)**

يا ضريحاً حوى عظاماً عظاما لخليل أمسيتُ منه خليلا[4]

فالجناسُ حاصل في هذا البيت مرتين الأولى (عظاماً وعظاما) في نوع الحروف وعددها، وهيئتها وترتيبها، إلاّ أنَّ المعنى مختلف فاللفظة الأولى تعني:

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980م: 284.
(2) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني (ت1112هـ) تحقيق: هادي شاكر سكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1968م: 148/1.
(3) الذخيرة: 241/5/3.
(4) الذخيرة: 245/5/3.

عظام جسم الإنسان، والأخرى مفردها العظيم، وهو المعروف بالعزَّة، والكبرياء، والزهو والنخوة[1].

والمرّة الأخرى (لخليل وخليلا) فاللفظة الأول تعني: الصاحب، والحبيب، والأخرى: الثوب البالي[2] الذي لا فائدة منه. بهذا الجناس التام يرسم ابن خلصة إيقاعاً نفسياً في البيت ينم على عظمة المرثي في البيت ومكانته لدى الشاعر، لذا جاء بجناسين تامين في البيت الواحد.

(1) لسان العرب: مادة عظم.
(2) م. ن: خلل.

ومن أمثلة الجناس التام المتماثل، قول المخزومي: **(من الوافر)**

طويس الشؤم يا ابن أبي الخِصالِ لقد نكّبت عن كَرمِ الخِصال[*][1]

فالجناس التام حاصل في قوله: (الخصال، الخصال) فالأولى كنية أحدهم والأخرى الفضيلة والرذيلة تكون في الإنسان، وقد غلب على الفضيلة[2]، وقد ساعد هذا الفن البديعي على إيجاد موسيقى داخلية في البيت الشعري، وساعد على إضفاء نوع من الحركة والإيقاع داخل البيت.

ب. الجناس غير التام: هو (اختلاف اللفظين في نوع الحروف، أو عددها أو هيأتها، أو ترتيبها)[3]، ومن ذلك قول يحيى بن هذيل: **(من البسيط)**

لما وضعت على قلبي يدي بيدي وصحتُ في الليلةِ الظلماء واكَبدي
ضجت كواكب ليلي في مطالعها ضض وذابت الصخرة الصماء من كمدي[4] كمدي[4]

إذ جانسَ الشاعر بين (كبدي وكمدي) إذ اختلفت اللفظتان في حرف واحد مع اختلافهما في المعنى، وهذا النوع يسمى الجناس المضارع (وهو أن يجمع بين كلمتين لا اختلاف بينهما إلاّ في حرف واحد)[5]. ومنه قول ابن خلصة: **(من البسيط)**

(*) طويس: هو عيسى بن عبد الله مولى بني مخزوم، أول من غنى بالمدينة توقيعياً تلقاه عن أسرى الفرس كان مخنثاً (ت92هـ) يضرب به المثل في الشؤم. الخريدة: 154/2/4
- وأبو خصال، هو أبو عبد الله محمد بن مسعود بن أبي الخصال كاتب يوسف بن تاشفين، توفي مقتولاً سنة 540هـ. الخريدة: 154/2/4.

(1) الخريدة: 154/2/4.
(2) لسان العرب: مادة خصل.
(3) التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية، مصر، (د. ت)، 390؛ وينظر: جواهر البلاغة: 396.
(4) شعر يحيى بن هذيل: 80.
(5) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط1، 1975م: 228.

ألْفــى عــذاب الهــوى عــذباً فآلفــه فمــا يصــيخُ إلــى عــذر ولا عــذل[1]

استعمل الشاعر ثلاثة جناسات، الأول حاصل بين (ألفى، فألفه) وهو جناس اشتقاقي، والثاني بين (عذاب، وعذبا) فاللفظة الأولى تعني الهلاك والحرمان، والأخرى المستساغ من الشراب والطعام، والجناس الثالث هو ما بين (عذر، عذل) وهذا ما يسمى بالجناس المضارع. ولا يخفى ما للجناس المتكرر في هذا البيت من أثر في إتمام المعنى، وإبداع موسيقى داخلية ملائمة في البيت الشعري.

ج. الجناس الاشتقاقي: وهو (أن يجمع بين اللفظتين والاشتقاق)[2]، ومن أمثلته أمثلتــــــــــــه قــــــــــــول أبــــــــــــي المخشــــــــــــي:

(من الرمل)

أبْصَــرَتْ مســتَبِدلاً مــن طرفــه قائــداً يســعى بــه حيــث ســعى
بالعصــــا إن لــــم يَقُــــدْهُ قائــــد وسـؤال النـاسِ يمشـي إن مشـى[3]

فالجناسُ الاشتقاقي حاصل في البيت في ثلاثة مواضع الأول (يسعى وسعى) والثاني (يقده وقائد)، والأخير (يمشي و مشى) فالكلمات من أصل واحد ويجمعها الاشتقاق مع وجود الاختلاف في الأحرف. وقد قصد الشاعر بهذا التراكم تبيان حالة الأعمى النفسية، وكيفية التنقل وصعوبة المشي، وبذا كان للجناس أثر بارز في إحداث التناغم الموسيقي داخل بنية البيتين.

ومن قول ابن خلصة: **(من الطويل)**

ولما لَحَاني الدهرُ لحو العصا ولم أجدْ من بنيه غير من زادني وخزا[1]

(1) الخريدة، قسم شعراء المغرب والأندلس: 92.
(2) الإيضاح: 220؛ التلخيص في علوم البلاغة: 392؛ وينظر: فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد، مصر، 1954م: 114.
(3) الإحاطة: 197/4.

نلحظ الجناس الاشتقاقي جلياً في الشطر الأول من البيت في قوله (لحاني، لحو) وقد أعان الجناس على إتمام معنى البيت، وإيضاح الصورة المطلوبة منه والغرض المنشود له وهو وصف الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر الأندلسي المكفوف عن أحداثه نغمات موسيقية زادت من البيت قوة وجمالاً.

د. جناس القوافي: وهو الجناس الذي يكون في القافية[2]، أي تكرار اللفظة في القافية، سواءٌ أكان هذا التكرار في اللفظة والمعنى، أم في اللفظ فحسب.

ومن أمثلة هذا النوع قول ابن هذيل: **(من الوافر)**

إذا هَبَّت أهازيجي صَبَتْ لي ... قُلُوب لَسْنَ مِنْ قلب العَمِيدِ[*]

وللأوتادِ في صَدْرِي حَنينٌ ... يَهِيجُ الشَّوقَ في نفس العميدِ[**][3]

فجانس ابن هذيل في قوافي مقطوعته بين لفظتي (العميد) الأولى: المشغوف عشقاً، والعميد: المعمود الذي أضرَّ به الحُب، والأخرى: رئيس القوم وكبيرهم: إذ أوجد من خلال جناسه نغمة موسيقية متناسبة، مع إيقاع المقطوعة.

ومن قول المخزومي: **(من الكامل)**

ابني سعيدٍ قد شَقِيت بقربكم ... فلتتركوني حَيْثُ شِئتُ أسيرُ

أُفني المدائِح فيكم لا وعدُكمُ ... يُقضى، وقلبي في المِطالِ أسيرُ[4]

---

(1) الذخيرة: 244/5/3.

(2) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي: 1987م: 75/2.

(*) العَميد: المشغوف عشقاً. (الصحاح: عمد)

(**) العَمِيد: رئيس القوم وكبيرهم. (الصحاح: عمد)

(3) شعر يحيى بن هذيل: 81.

(4) المغرب: 231/1.

جعل المخزومي موضع الجناس يكمن في قافيته، وهي لفظة (أسير) في الموضع الأول: الجري والسير المعروف وأراد به السفر والتحول عن أرضهم، وفي الموضع الآخر: المأسور أو المسجون، وقد ساعد هذا الفن البديعي على إتمام معنى البيت الذي قصد منه الشاعر استحضار الشكوى من بني سعيد وقد ضاق بهم ذرعاً، راسماً بذلك صورة هجائية من سوء مجاورتهم ومطلهم في الدين وغيره، وقد أحدث الجناس موسيقى داخلية بإيقاع شجي.

2- **التكرار**:

هو أسلوب قديم من أساليب العرب، الغرض منه إيضاح الكلام، والإقناع، والتوكيد)[1]، وهو من الظواهر الفنية التي يستميل من خلالها الشاعر نفوس سامعيه لكونه (وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتَّى يكون له نغم موسيقي يستند على الآذان بألفاظه، كما يستدعي القلوب والعقول بمعانيه)[2]، لذا يعمد الشاعر إلى التكرار من أجل تنبيه السامع أو زجره أو إبعاده عن الملل.

وللتكرار دلالة نفسية (فعن طريقه يمكن أن نتعرف إلى نفسية الشاعر أو إلى بعض خوالجها في الأقل)[3].

لقد عدَّ الدارسون التكرار (باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها)[4]، ولعل التكرار أُريد به عند الشاعر الأندلسي المكفوف تقوية مشاعر الفراق، وتأكيد القلق والحزن، وإشاعة الشوق والحنين، وكل ذلك يعمل على تقوية الصورة، وزيادة تأثير المعنى العام، وإضفاء لون عاطفي حزين على أجواء القصيدة، ابتداءً من تكرار الحرف أو بضعة أحرف، إلى تكرار لفظة فأكثر، ومن ثم تكرار الجمل.

---

(1) الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس (ت395هـ)، تحقيق: مصطفى الشويمي، بيروت، 1964م: 207.
(2) موسيقى الألفاظ: 53.
(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن، بغداد، 1965م: 242.
(4) جرس الألفاظ: 240.

أ. تكرار الحروف: هو مظهر من مظاهر التنغيم داخل البيت يُبدي الشاعر من خلاله مقدرته الشعرية على تنسيق جرس الحروف بشكل موسيقي يلفت الانتباه، وذلك من خلال (إعادة حرف معين عدّة مرات لتبيان مزاياه التي تعود إلى الموسيقى والمعنى)[1]. ومن ذلك قول ابن الحناط:

(من البسيط)

أمَّا الفِراقُ فلي مِن يَوْمِه فَرقُ وقد أرِقتُ له لو يَنفَعُ الأرقُ[2]

جاء تكرار حرف (القاف) في البيت خمس مرات فأدى إلى تناغم صوتي قوي في البيت، مما أكسبه تماسكاً وحدّة ؛لأنّه من الأصوات الشديدة[3]. ويأتي بعد (القاف) (القاف) في نسبة التكرار (الفاء) ليكون لفظة (قف، أو فق) ولاسيما أن المخاطب في البيت ميت، لذا أراد ابن الحناط من مرثيه أن يفق! أو من الموت أن يقف عن أخذ أحبابه!.

ومنه قول الأعمى التطيلي: **(من الكامل)**

لا تستربْ من ذا النحولِ فإنَّهُ صَدأٌ أصابَ الصارمَ المصقولا[4]

جاء تكرار صوت (الصاد) في البيت مناسباً لتقديم النصح وتهوين الأمر على المصاب، ولاسيما أن البيت جاء في مقطوعة يهنئ فيها الشاعر شخصاً بعد شفائه من مرضه، لذا كوّن (الصاد) بنية موسيقية عامة للبيت، كما كان لأسلوب النهي في بدء الشطر الأول من البيت جواً يوائم روح الأسلوب التركيبي المتمثل بالنهي في بداية

(1) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م: 12.
(2) جذوة المقتبس: 64.
(3) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، مصر، 2007م: 84.
(4) ديوان الأعمى التطيلي: 250.

البيت،فالنتيجة الطبيعية لهذا الأسلوب أن تتعالى الأصوات ويصاحبها قوة وجلبة لتنبيه المنهي، وهذا ما أحدثه تكرار الصاد[1].

ب. تكرار الألفاظ: يكون هذا التكرار على أساس التآلف والتجانس بين المعنى والصوت والموسيقى المتحف داخل النص فهو (يخلق جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة)[2]، كما يعمل على تعزيز المعنى والدلالة، وقد استعان الشاعر الأندلسي المكفوف كثيراً بهذا النوع من التكرار، ومن ذلك قول ابن هذيل: **(من البسيط)**

وليس لي جَلَدٌ في الحُبِّ يَنصُرني فكيف أبقى بلا قَلبٍ بلا جَلَدِ[3]

فكّرر الشاعر لفظة (جلد) في الشطرين؛ مما ساعد على إنشاء توازن إيقاعي جميل، فضلاً عن تأكيده معنى هذه الصفة، وإثارة أسماع المحبوب إليها.

ج. تكرار الجمل: يكون هذا النوع من التكرار صدًى لانفعالات الشاعر الوجدانية، فيكون (التوتر الوجداني الذي يفترش القصيدة قد وصل إلى غايته، وتدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم بعد أن فقد ـ بواسطة توتره ـ القدرة على الاستقرار، أو الإبانة عن مشاعره الغائصة)[4].

وبذلك يكون التكرار الفضاء الذي يفرغ فيه الشاعر شحناته وانفعالاته وحدَّة توتره، ونجد مثل هذا النوع عند الشاعر أبي القاسم السهيلي إذ يقول: **(من الكامل)**

ما لي سوى فقري إليكَ وسيلةٌ فبالافتقادِ إليكَ فقريَ أدفعُ
ما لي سوى قرعي لبابكَ حيلةٌ فلئن رُددتُ فأيَّ بابٍ أقرعُ[5]

إذ إن في تكرار (مالي سوى) التي تتأجج معها عواطفه الجياشة في التوسل إلى الله ـ عزَّ وجل ـ ليظهر مدى ما يكنه في صدره من التوسل المشروع، معتقداً أنَّه

(1) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين: 220.
(2) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1987م: 37.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 80.
(4) لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1985: 72.
(5) نفح الطيب: 103/2.

لا يوجد سوى الله من يفرج الهموم، ويمحو الذنوب، ويعطي المحتاج. فضلاً عن دور التكرار في إثراء البيت بالموسيقى الحزينة التي تلائم غرض التوسل والتضرع إلى الله ـ عزَّ وجل ـ.

3- **ردُّ العجز على الصدر (التصدير):**

وهو (أن يرد إعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة ويكسوه رونقاً، وديباجةً، ويزيده مائية وطلاوة)[1]. ويُعدُّ من أبرز الوسائل الإيقاعية التي يعتمد عليها الشاعر في إيجاد التوازن الموسيقي؛ لأنَّه (يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية، تلف البيت فتوحِّد أجزاءه، كما تكثِّف داخل هذا الإطار الموسيقي)[2]. وقد لوّن الشاعر الأندلسي المكفوف شعره بلون آخر من ألوان الحُلة البديعية الزاهية، وقد جاء عند الشاعر الأندلسي المكفوف على ثلاثة أنواع[3]:

أ. ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول منه، كقول التطيلي في الأصغر:

(من البسيط)

إن نازعَ الدهرُ في ثنتينِ من عَدَدي فواحدٌ في ضلوعي يبهر العددا[4]

ب. أن يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه، كقول ابن هذيل: **(من الوافر)**

يزيدُ الحَنو في نفسي، ونفسي يقال لها: بحقِّ الله زيدي[5]

(1) العمدة: 3/2؛ وينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض، للمظفر العلوي (ت656هـ)، تحقيق تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م: 104.
(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، (د.ت): 199.
(3) ينظر: كتاب البديع، لابن المعتز (ت296هـ)، اعتناء ونشر وتعليق: أغناطيوس كراتشكوفسكي، كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م: 47-53؛ وينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م: 225.
(4) تحفة القادم: 39.
(5) شعر يحيى بن هذيل: 80.

ج. أن يوافق آخر كلمة في البيت بعض الكلام في أي موضع كان، كقول المخزومي: **(من الكامل)**

فلقد مررتُ على منازلَهم فما أبْصرتُ منها غير بُعْدِ منازلِ[1]

وقوله: **(من الخفيف)**

لم ألْمْهَا على الصُّدودِ لأنَّي كنتُ أهلاً من مثلها للصُّدُودِ[2]

4- **التصريع:**

وهو (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته...)[3]، وتكمن قيمة هذا اللون في الشعر بأنَّه (دليل على قوّة الطبع، وكثرة المادة؛ إلاَّ أنَّه إذا كثر في القصيدة دلَّ على التكلّف)[4]، ولهذا اللون جرس موسيقي جميل بما يوحيه من نبرة موسيقية يستطيع الشاعر بقوتها أو رقتها السيطرة على المتلقي، فلا ينفلت من قبضته ويجعله متواصلاً حتى نهاية المقطع أو القصيدة[5]، والتصريع دليل على (اقتدار الشاعر وسعة بحره)[6]، وقد أشار القرطاجني إلى حلاوة التصريع:قائلاً (فإنَّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك)[7]. لذا كان الشاعر

(1) المغرب: 231/1.
(2) م. ن: 231/1.
(3) العمدة: 149/1.
(4) العمدة : 146/1.
(5) ينظر: مفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م: 492.
(6) نقد الشعر: 86.
(7) منهاج البغاء: 283.

الأندلسي المكفوف مولعاً بهذا اللون الفني رغبةً منه في إنشاء موسيقى داخلية في عروض وضرب البيت الشعري لكي ينال استحسان المتلقي ويحظى بإعجابه، ومن ذلك قول يحيى بن هذيل: **(من الطويل)**

عرفتُ بعرف الرّيح أين تيمَّموا وأين استقلَّ الظاعِنون وخيَّموا[1]

وقول الحصري: **(من مجوزء الوافر)**

نعَتْ نفسي أحبَّتها أهلّتها وأغصُنَها
وهذا كان أكبرها وأسعدها وأيمنها[2]

وقول الأعمى التطيلي: **(من البسيط)**

استوفِ شأويكَ: من عزٍّ وتمكينِ واذْهَب بحظَّيكَ: من دُنيا ومن دينِ[3]

فلكل هذه الأبيات موسيقى مرخَّمة، لما أحدثه التصريع فيها وهذه كلَها ـ الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر والتصريع ـ من الأساليب الفنية التي وظَّفها الشاعر الأندلسي المكفوف في أبياته لشحن البيت بالموسيقى الداخلية التي تعزّز وتقوي من الترابط النغمي للنص الأدبي.

تتجلى أهمية الموسيقى الداخلية في قراءتنا لأبيات الشاعر الأندلسي المكفوف في كونها تقوي الإيقاع الداخلي للنص من خلال ترابط أجزائه حتى يصبح كنسيج واحد متماسك من المعاني والتراكيب.

(1) شعر يحيى بن هذيل: 119.
(2) أبو الحسن الحصري: 383.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 206.

ملحق بأسماء الشعراء المكفوفين في الأَندلس

1. عاصم بن زيد بن حنظلة بن علقمة... التميمي العبادي المكنى بأبي المَخشي (ت180هـ).
2. يحيى بن هذيل بن عبد الملك بن هذيل بن إسماعيل بن نويرة...القرطبي الأَندلسي الأعمى (ت389هـ).
3. محمّد بن عبد الله الناجحون الضرير (ت414هـ).
4. محمّد بن سليمان بن الحناط الرعيني الأعمى القرطبي المكنى بأبي عبد الله، والمعروف بابن الحناط (ت437هـ).
5. علي بن أحمد بن إسماعيل المكنى بأبي الحسن، والمعروف بابن سيدة (ت458هـ).
6. محمّد بن عبد الرحمن بن أحمد بن فتح... خَلَصَة الشدوني الداني الضرير المكنى بأبي عبد الله المعروف بابن خَلَصَة (ت470هـ).
7. علي بن عبد الغني الحصري الفهري الضرير المكنى بأبي الحسن، والمعروف بالحصري القيرواني (ت488هـ).
8. غالب بن عبد الرحمن بن غالب عبد الرؤوف بن تمام بن عبد الله...المحاربي المكنى بأبي بكر (ت518هـ).
9. أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة الضرير المكنى بأبي جعفر وأبي العباس، والمعروف بـ " الأعمى التطيلي " الأكبر (ت525هـ).
10. محمّد الأعمى المخزومي المورودي المُدوّري، المكنى بأبي بكر، والمعروف بـ " بشار الأَندلس "(ت541هـ).
11. عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد بن أبي الحسن أصبغ...الخثعمي السهيلي المكنى بأبي زيد (ت581هـ).
12. القاسم بن فِيْرُّة بن أبي القاسم خلف بن أحمد الرعيني الشاطبي المقريء الضرير، والمعروف بابن فِيْرُّة (ت590هـ).

13. محمّد بن الصفار الأعمى الزمِن القرطبي من بني الصفار المكنى بأبي عبد الله (ت639هـ).
14. إبراهيم بن محمّد التطيلي الضرير المكنى بأبي إسحاق، المعروف بـ "التطيلي الأصغر " (من شعراء المأئة السادسة).
15. محمّد بن الفراء الخطيب الأعمى المكنى بأبي عبد الله (من شعراء المأئة السادسة).
16. محمّد بن محمّد النُّمري الضرير الغرناطي المكنى بأبي عبد الله (ت736هـ).
17. شمس الدين محمّد بن أحمد بن علي بن جابر الأندلسي الضرير المكنى بأبي عبد الله (ت780هـ).
18. أبو عبد الله بن الحداد المكفوف القرطبي.
19. محمّد بن محمود المكفوف القبري.
20. عبد الله بن يعقوب الأعمى، والعروف بـ " عبود ".
21. بكر الأعمى.
22. محمّد بن إبراهيم بن عمران القفصي الكفيف.
23. محمّد بن عبد الله الأندلسي المكنى بأبي عبد الله، والمعروف بـ "بابن الأصفر".

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

حرف الألف

- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.
- ابن حمديس الصقيلي شاعراً، د. سعد إسماعيل شلبي، دار الفكر العربي- القاهرة، 1986م.
- أَبو الحسن الحصري القيرواني، محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، مكتبة المنار- تونس، 1963م.
- الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين، د. منجد مصطفى بهجت، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط1، 1986م.
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دراسة: عبد القادر فيدوح، مطبعة اتحاد الكّتاب العرب- دمشق، ط1، 1992م.
- أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، مطبعة أَسعد- بغداد، 1968م.
- الإحاطة في أَخبار غرناطة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد بن أحمد السلماني الشهير بلسان الدين ابن الخطيب (ت776هـ)، شرحه وضبطه وقدم له: د. يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 2003م.
- أدب الفكاهة الأَندلسي، دراسة نقدية تطبيقية، د. حسين خريوش، مطابع الدستور التجارية- عمان، (د. ت).
- أَساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطابع بيت الحكمة للنشر والتوزيع والترجمة، 1989م.

- الاستقصا لأَخبار دول المغرب الأقصى، شهاب الدين أَبو العباس أحمد بن خالد بن محمد الناصري الدرعي الجعفري السلاوي (ت1315هـ)، تحقيق: جعفر الناصري، ومحمد الناصري، دار الكتب- الدار البيضاء، (د. ت).
- أسرار البلاغة، علي بن عبد العزيز الجرجاني، (ت392هـ)،صححه وعلَّق على حواشيه، محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط2، 1983م.
- أسس الصحة النفسية، عبد العزيز القوصي، مكتبة نهضة مصر، ط4، 1952م.
- الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، د. شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
- أسس النقد الأَدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، مكتبة مصر- القاهرة، 1964م.
- الأَصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر- القاهرة، ط4، 1950م.
- الأصول الفنية للأَدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1949م.
- الأَعلام، خير الدين الزركلي(ت1396هـ)، دار العلم للملايين- بيروت، ط15، 2002م.
- الأَعمى التطيلي حياته وأَدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس- ليبيا، ط1، 1983م.
- الأَعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين (دراسة موضوعية فنية)، د. محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة، ط1، 2005م.
- الأَغاني، لأبي الفرج الأصفهاني (ت356هـ)، مصور عن طبعة دار الكتب، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 1963م.
- أَلوان من الجمال والغزل، د. عبد العزيز جادو، دار المعارف- القاهرة، 1988م.
- إنباه الرواة على أَنباه النحاة، الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القِفطي (ت646هـ)، تحقيق: محمد أَبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية- بيروت، ط1، 1986م.

- أَنوار الربيع في أنواع البديع،لابن معصوم المدني (ت1112هـ)، تحقيق: هادي شاكر سكر، مطبعة النعمان- النجف الأشرف، ط1، 1968م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، محمد عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق (ت739هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل- بيروت، ط3، (د. ت).
- البرهان في علوم القرآن، للزركشي (ت794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1957م.
- بغية المتلمس في تاريخ رجال أَهل الأَندلس، لأبي جعفر أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت599هـ)، قدَّم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2005م.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت911هـ)،تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر،ط2،1979م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1994م.
- البنيات الأَسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف- الإسكندرية، 1987م.
- بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة- بيروت، ط1، 1986م.
- البيئة الأَندلسية وأَثرها في شعر عصر ملوك الطوائف، د. سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، (د. ت).
- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، ط1 ، 1960م.

- تاريخ قضاة الأَندلس، أو المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا،لابن الحسن النباهي الأندلسي (توفي بعد793 هـ)، ضبطته وشرحته وعلقت عليه وقدمت له ورتبت فهارسه، د. مريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية – بيروت،ط1،1995م.
- التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، شرف الدين محمد الطيبي، (ت743هـ) تحقيق: د. هادي عطية مطر الهلالي، مكتبة النهضة المصرية- بيروت، 1987م.
- تحفة القادم، لأبي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي، (ت658هـ)، أعاد بناءه وعلَّق عليه: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط1، 1986م.
- التخلف الاجتماعي- دراسة في سيكولوجية الطفل الإنسان المقهور-، د. مصطفى حجازي، معهد الاتحاد العربي- بيروت، 1976م.
- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، د. مصطفى السعدني، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية- مصر، (د. ت).
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، (د. ت).
- التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شفيع السيد، مطبعة الاستقلال الكبرى- القاهرة، 1977م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة- بيروت، ط4، 1988م.
- التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب- بيروت، ط2، 1986م.
- التكملة لكتاب الصلة، للحافظ أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي ابن الأبار (ت658هـ) تحقيق: عبد السلام الهراس، دار الفكر- بيروت، 1995م.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، دار النهضة- القاهرة، ط2، 1983م.
- تكيف الكفيف، هكتور تشيفني، وسيدل بريفمان، ترجمة: د. محمد عبد المنعم نور، مطبعة البلاغ- القاهرة، 1961م.

- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية- مصر، (د. ت).
- تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت739هـ)، قرأه وكتب حواشيه: د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، ط1، 2002م.
- تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت370هـ)، تحقيق : محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1،2001م.
- جامع الدروس العربية، الشيخ مصطفى الغلاييني (ت1364هـ)، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط1، 2004م.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- الجزائر، ط2، 1988م.
- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأَندلس، لأبي عبد الله محمد بن أبي نصر فَتُوح الحميدي (ت488هـ)، قدَّم له وشرحه، د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2004م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط12، (د. ت).
- الحلَّة السيرا في مدح خير الورى، لابن جابر الأندلسي (ت780هـ)، تحقيق: علي أبو زيد،عالم الكتب- بيروت، ط1، 1985م.
- الحيوان، للجاحظ (ت255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر- بيروت، ط1، 1988م.
- خريدة القصر وجريدة العصر، للعماد الأصفهاني الكاتب (ت597هـ)، تحقيق الأستاذين: عمر الدسوقي، وعلي عبد العظيم، الدار التونسية للنشر-تونس، (د. ت).

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية- تونس، 1981م.
- دائرة معارف القرن العشرين، محمد فريد وجدي، دار المعرفة – بيروت، ط2، 1925م.
- دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مطبعة الحياة- دمشق، 1972م.
- دراسات في الأدب والفن، حنا نمر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1، 1982م.
- الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني (ت852هـ)، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد- الهند، ط2، 1972م.
- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس- لبنان، 2006م.
- دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبي فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م.
- ديوان الأعمى التطيلي أبي جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (ت525هـ) ومجموعة من موشحاته، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، 1963م.
- ديوان امرئ ألقيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط4، 1984م.
- ديوان بَشَّار بن بُرْد، محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950م.
- ديوان طرفة بن العبد، كرم البستاني، دار صادر – بيروت، 1961م.
- ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح،لابن جابر الأندلسي محمد بن احمد بن علي (ت698 - 780هـ)، تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين- دمشق، ط1، 2008م.

حرف الذال

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، (ت542هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط1، 2000م.
- رحلة في عالم النور، أشبل روس، ترجمة: د. عبد الحميد يونس، مؤسسة فرانكلين، نشر دار المعرفة- مصر، 1961م.
- رعاية المكفوفين، توماس. ج. كارول، ترجمة وتقديم: د. صلاح مخيمر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، نشر عالم الكتب ومؤسسة فرانكلين- القاهرة، ونيويورك، 1969م.
- روح العصر، دراسة نقدية في الشعر والمسرح والقصة، د. عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي- بيروت، ط1، 1972م.
- الروض المعطار في خبر الأقطار، لإبي عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِمري (ت900هـ)، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة- بيروت، طُبع على مطابع دار السراج، ط2، 1980م.
- زاد المسافر وغرَّة محيا الأدب السافر في أشعار الأندلسيين من عصر الدولة الموحدية، لأبي بحر صفوان بن إدريس التجيبي المُرسي (ت598هـ)، أعدهُ وعلَّق عليه: عبد القادر محداد، دار الرائد العربي- بيروت، 1970م.
- زمن الرجع البصري، د. أحمد محمد عبد الخالق، نشر دار المعارف- مصر، مطبعة السفير- الإسكندرية، 1981م.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986م.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: د. أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، نشر مؤسسة سجل العرب- القاهرة، 1972م.
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

- السخرية في أَدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام- ليبيا، ط1، 1988م.
- السخرية في الأدب العربي الحديث (عبد العزيز البشري نموذجاً)، د. سها عبد الستار السطوحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 2007م.
- السخرية في أَدب المازني، د. حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1982م.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي (ت466هـ)، تحقيق:عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي وأولاده، 1969م.
- السلوك الاجتماعي للمعوقين، محمد سعيد فهمي، المكتب الجامعي الحديث، مصر- الإسكندرية، 1973م.
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأَدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، (د. ت).
- سيكولوجية الضحك،أحمد عطية الله،دار النهضة العربية، ط2،1965م.
- سيكولوجية الفكاهة والضحك، د. زكريا إبراهيم، دار مصر، للطباعة- القاهرة، (د. ت).
- سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، د. مختار حمزة، دار المعارف- مصر، 1956م.
- سيكولوجية رعاية الكفيف والأَصم، د. صالح حسن الداهري، دار صفا للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 2008م.
- الشخصية بين النجاح والفشل، عباس مهدي البلداوي، نشر وتوزيع مكتبة النهضة العربية- بغداد، 1985م.
- الشخصية في سوائها وانحرافها، د.مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة، (د. ت).
- شرح ابن عقيل، بهاء الدين بن عبد الله العقيلي الهمذاني (ت769هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع- بغداد، ط14، 1964م.

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة - بغداد، ط2، 1974م.
- الشريف الرضي دراسات في ذاكرة الألفية، بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د. عناد غزوان، دار آفاق عربية، 1985م.
- الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي،دار المعارف بمصر، 1969م.
- شعر ابن جابر الأَندلسي محمد بن أحمد بن علي الضرير (ت780هـ)، صنعهُ: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين- دمشق، ط1، 2007م.
- شعر العميان الواقع، الخيال، المعاني، والصور الفنية، (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، د. نادر مصاروة، مراجعة وتدقيق وتقديم: د. غالب عنابسة، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 2008م.
- الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأَندلس، د. محمد مجيد السعيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1980م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرانكلين، للطباعة والنشر- بيروت، 1961م.
- شعر المكفوفين في العصر العباسي، د. عدنان عبيد العلي، دار أُسامة للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 1992م.
- الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ)، دار الحديث- القاهرة، 2008م.
- الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة- القاهرة، 1975م.
- شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأَندلسي (ت389هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد علي الشوابكة، منشورات جامعة مؤتة، ط1، 1996م.
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب وكلامها، أحمد بن فارس (ت395هـ)، تحقيق: مصطفى الشويمي- بيروت، 1964م.
- الصحة النفسية والنمو، دحام الكيّال، دار السلام- بغداد، ط1، 1973م.

- صحيح البخاري، لأبي عبد الله بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، (ت256هـ) ترقيم وترتيب: الشيخ محمد فؤاد عبد الباقي، تقديم: العلامة أحمد محمد شاكر، ألفا للنشر والتوزيع- مصر، ط1، 2008م.
- الصلة في تاريخ علماء الأندلس، لأبي القاسم خلف بن عبد الملك بن بشكوال (ت578هـ)، اعتنى به ووضع فهارسه: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2003م.
- الصورة الشعرية واستيحاء اللون، يوسف نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة – القاهرة، 1985م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني، يوسف حسن نوفل، دار المعارف- مصر، 1995م.
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، د. ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1، 1982م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1990م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة، 1974م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، نشر جامعة اليرموك- أربد، ط1، 1980م.
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان، 1983م.
- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم الحسيني العلوي الطالبي، الملقب بالمؤيد بالله (ت749هـ)، المكتبة العصرية- بيروت، ط1،2002م.

حرف العين

- العروض التطبيقي الميسر، عبد المنعم أحمد صالح، دار الأنبار للطباعة- بغداد، 1999م.
- العروض تهذيبه، وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني- بغداد، 1974م.
- العقد الفريد،لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (ت328هـ)، شرحه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزبن، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، ط3، 1969م.
- علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة- بيروت، ط1، 1983م.
- علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية- بيروت، 1985م.
- علم الدلالة، تأليف: اف. ار. بالمر. ترجمة: محمد عبد المجيد الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية- بغداد، 1985م.
- علم النفس الجنسي، أوسفلد شفارتس، تعريب: شعبان بركات، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1972م.
- علم النفس الفردي، د. إسحاق رمزي، دار المعارف- مصر، 1946م.
- علم النفس الفسيولوجي، د. عباس محمود عوض، الدار الجامعية للطباعة والنشر- بيروت، 1981م.
- علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم- بيروت، ط2، 1984م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط5، 1981م.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت322هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي- القاهرة، (د. ت).

- غائب طعمه فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2004م.
- الغزل عند العرب،، حسَّان أبو رحاب، مطبعة مصر- القاهرة، ط1، 1947م.
- الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، د. محمد سامي الدهان، دار المعارف- القاهرة، ط3، (د. ت).
- الفكاهة في الأدب العربي، د. محمد الحوفي، مطبعة أحمد علي مخيمر- مصر، 1967م.
- الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف، د. لطفي بركات أحمد، دار (نافع) للطباعة، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1978م.
- فلسفة الأَخلاق، محيي الدين ابن عربي (ت560هـ)، دار البصري- بغداد، 1968م.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية، 1979م.
- فلسفة الدين والحياة عند أبي العلاء المعري (دراسة نفسية)، أحمد علي إبراهيم الفلاحي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، الموسوعة الثقافية، ط1، 2009م.
- الفنان، توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، 1970م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي- بيروت، ط4، 1974م.
- فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد- مصر، 1954م.
- فنون البلاغة، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط1، 1975م.
- في النحو العربي، نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط2، 2005م.

حرف القاف

- القصص القرآني في الشعر الأندلسي، د. أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2001م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن- بغداد، 1965م.

- الكامل في التاريخ، لأبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير (ت630هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي- بيروت، ط1، 1997م.
- كتاب البديع، لابن المعتز (ت296هـ)، اعتناء ونشر وتعليق: أغناطيوس، كراتشكوفسكي، دار المسيرة- بيروت، ط3، 1982م.
- كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، لإبي عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب (توفي قريب من 420هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، 1966م.
- كتاب الصناعتين في الشعر والكتابة، لأبي الهلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت395هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية- بيروت، ط1، 1952م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي (ت711هـ)، دار صادر – بيروت، ط 3، 1993م.
- لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية، 1985م.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 1997م.
- اللون في الشعر الأندلس حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد محمد المنصوري، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة- صنعاء، 2004م.
- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، (قراءة ميثولوجية)، إبراهيم محمد علي، جروس برس، طرابلس- لبنان، ط1، 2001م.
- اللون والضوء، (بحث جمالي علمي)، فارس متري ظاهر، دار القلم- بيروت، ط1، 1979م.
- مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد، دار المعارف- القاهرة، ط7، 1986م.
- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر- القاهرة، 1963م.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير (ت637هـ)، قدمه وحققه وعلّق عليه: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر- الفجالة، ط1، 1960م.
- مجالات علم النفس، د. مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة- القاهرة، (د. ت).
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر- بيروت، ط2، 1970م.
- مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ترجمة: د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي- القاهرة، 1958م.
- المستدرك على الصحيحين، لإبي عبد الله الحاكم محمد بن عبد الله بن محمد بن حمدية بن نُعيم بن الحكم الضبي الطهماني النيسابوري، المعروف بابن البيع (ت405هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1990م.
- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ : لمسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت361هـ)، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي – بيروت
- مشكلة الإنسان، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة.
- المُطرب من أَشعار أَهل المغرب، لأبي دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن حسن (ت633هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه: د. طه حسين، المطبعة الأميرية- القاهرة، ط1، 1954م.
- مطمح الأَنفس ومسرح التأنس في مُلح أَهل الأَندلس، للفتح بن خاقان الأَندلسي (ت529هـ)، دراسة وتحقيق: محمد علي الشوابكة، دار عمان، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط1، 1983م.
- معجزة التربية عند هيلين كيلر، عبد العزيز عبد المجيد، دار المعارف- القاهرة، (د. ت).
- معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي (ت626هـ)، دار صادر- بيروت، ط2، 1995م.

- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأَندلسي، (ت487هـ)، عالم الكتب- بيروت، ط3، 1983م.
- معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986م.
- المُغرب في حلى المغرب، علي بن موسى بن محمد بن عبد الله بن سعيد (ت685هـ)، حققه وعلَّق عليه: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط4، 1993م.
- المغيب والمعلن قراءات معاصرة في نصوص تراثية، د. نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2002م.
- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي (ت626هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة- بغداد، ط1، 1982م.
- المفصل في صنعة الإعراب، جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري (ت538هـ)، تحقيق: د. علي بن ملحم، مكتبة الهلال- بيروت، ط1، 1993م.
- المفكرة النقدية، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2008م.
- مفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة، 1978م.
- مقال في الإنسان دراسة قرآنية، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف- مصر، ط3، 1995م.
- المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484 - 897هـ)، د. محمد عويد الطربولي، دار الرضوان للنشر والتوزيع-عمان، ط1، 2011م.
- المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، د. محمد عبيد السبهاني، دار الآفاق العربية- القاهرة، ط1، 2007م.

- المكفوفون بين التعليم والتأهيل، د. خليل محمد إبراهيم، دار الشؤون الثقافة العامة- بغداد، ط1، 2008م.
- ملامح الشعر الأَندلسي، د. عمر الدقاق، دار الشرق العربي- بيروت، 1973م.
- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 1984م.
- ملحمة كلكامش، طه باقر، دار الحرية- بغداد، 1980م.
- من الوجهة النفسية، د. محمد خلف الله أحمد، مطبعة الجمالية، نشر معهد البحوث والدراسات العربية، ط2، 1970م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت684هـ)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية- تونس، 1966م.
- الموت والانبعاث قراءة في أَدب توفيق الحكيم، جان فونتان، ترجمة: محمد قوبعة، الدار التونسية للنشر، ط1، 1984م.
- الموت والحياة في الفكر العربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين- الكويت، 1984م.
- موسوعة شعراء الأَندلس، عبد الحكيم الوائلي، دار أُسامة للنشر والتوزيع- عمان، 2000م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.
- نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس الحسيني الطالبي، المعروف، بالشريف الإدريسي (ت560هـ)، الناشر عالم الكتب- بيروت، ط1، 1988م.
- نضرة الإغريض في نصرة القريض، للمظفر العلوي (ت بعد 642هـ)، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر- بيروت، ط2، 1995م.
- نظم العقدين في مدح سيد الكونين ﷺ،أَو الغين في مدح سيد الكونين ﷺ، لابن جابر الأندلسي (ت780هـ)، تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين- دمشق، ط1، 2005م.

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للشيخ أحمد بن المقري التلمساني،(ت1041هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر- بيروت، ط5، 2008م.
- النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، د. علي كمال، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع- بغداد، ط4، 1988م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر- القاهرة، 1977م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت337هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط3، (د. ت).
- نقد الشعر في المنظور النفسي، د. ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1989م.
- نَكْتُ الهميان في نُكت العميان، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، علّق عليه ووضع هوامشه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 2007م.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط1، 2000م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء التراث الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، وشركاؤه، ط1، 1951م.
- حرف الياء
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو المنصور الثعالبي (ت429هـ) تحقيق:د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1983م.

الرسائل الجامعية

- أثر كف البصر في شعر بشار بن برد، سهام كاظم جابر النجم، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة الكوفة، 1996م.

- البناء الشعري عند أبي تمام، نبيل محمد سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1994م.
- البناء الفني في شعر أبي العتاهية، شيماء جاسم خضير القيسي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد)- جامعة بغداد، 2005م.
- توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة تحليلية، دنيا طالب محمد العتابي، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية- بغداد، 2007م.
- الخطاب السياسي في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484هـ - 898م)، محمود شاكر ساجت، أطروحة دكتوراه، كلية التربية- جامعة الأنبار، 2008م.
- دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2008م.
- دلالة الألوان في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري، نوري كاظم منسف، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1997م.
- الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي (ت527هـ)، ختام محمد حسين العبودي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات- جامعة بغداد، 2002م.
- شعر ابن سنان الخفاجي- دراسة موضوعية فنية-، خلود هاشم جوحي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد)- جامعة بغداد، 2009م.
- شعر سالم علوان الجلبي (دراسة موضوعية وفينة)، صبار شبوط طلاع، كلية التربية- جامعة البصرة، 2000م.
- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي شعر المعلقات نموذجاً، أمل عبد القادر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2003م.
- الموت والحياة في شعر نازك الملائكة، إيمان عبد دخيل، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة الكوفة، 1997م.
- وحدة الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي، حيدر لازم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1991م.

البحوث والدوريات

- استدراكات على ديوان الأعمى التطيلي، د. محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، ع: 2، مج: 6، 1977م.
- الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، نوري حمودي القيسي، مجلة الأقلام – بغداد، ج:11،السنة الخامسة، العراق،1969م.
- الألوان والناس، د. عمر الدقاق، مجلة العربي- الكويت، 2-3، 1984م.
- البيئة في القصة، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام- بغداد، ع:7، 1989م.
- التداخل النصي بين السيّاب ومالك بن الريب، أ. د. حسين جبار شمسي، مجلة الأقلام- بغداد، ع: 4، 2008م.
- التشاؤم في رؤية أبي العلاء، عبد القادر زيدان،، مجلة فصول ـ القاهرة، مج: 4، ع: 2، 1984م.
- جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، موسى ربابعة، (بحث) في كتاب قطوف دانية، لمجموعة من المؤلفين، مُهدى للدكتور ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية- بيروت، ط2، 1997م.
- جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، د. عدنان محمود عبيدات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج،: 2/80.
- جماليات المكان في شعر عرار، د. تركي المفيض، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- عمان، مج: 4، ع: 2، 1989م.
- دلالة المكان في مدن الملح، عبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك- الأردن، مج: 1، ع:2، 1991م.
- رمزية الألوان في شعر المأتمي، د. عبد السلام المساوي، مجلة عمّان- الأردن، ع108، 2004م.
- قلق الموت، احمد عبد الخالق، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ع: 11، 1987م.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، ع: 6، ربيع 1986م.