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):

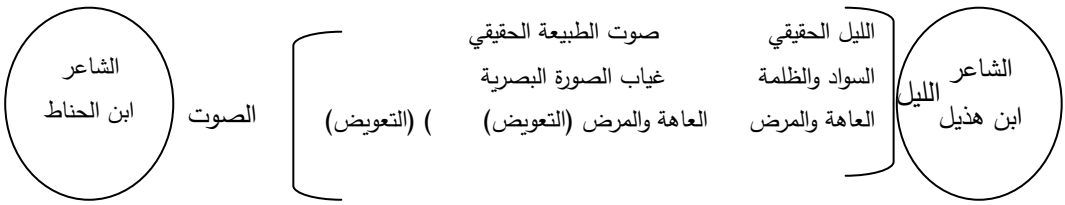
(من الكامل)

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