



الدكتور / عبد الله المغامري الفيضي

الطهارة النظرية فدا لشعر العميان



دراسة نقدية في الخيال والإبداع

النادي الأدبي بالرياض

١٤١٧ هـ = ١٩٩٧ م

الصورة البصرية في شعر العميان

دراسة نقدية في الخيال والإبداع

الدكتور / عبد الله بن أحمد المغامري الفيضي

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

ح) عبد الله أحمد الفيضي ، ١٤١٦ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الفيضي ، عبد الله أحمد

الصورة البصرية في شعر العميان .

... ص ؛ ... سم

ردمك ٩ - ١٤٤ - ٢٠ - ٩٩٦٠

١ - الشعر العربي - نقد ٢ - البلاغة العربية

أ - العنوان

١٦ / ٣٧٤٨

ديوي ٨١١

رقم الإيداع : ١٦ / ٣٧٤٨

ردمك ٩ - ١٤٤ - ٢٠ - ٩٩٦٠ .

الطبعة الأولى

١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م

حقوق الطبع محفوظة

لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب في أي شكل من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل - سواء التصويرية أم الإلكترونية أم الميكانيكية ، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافية والتسجيل على أشرطة أو سواها وحفظ المعلومات واسترجاعها - دون إذن خطي .



الإهداء

إلى التي رأتك ذات حلم «قاضيا»..
إلى الذي تنقلت بك الطفولة تضم منكبیه..
إلى أمي !
إلى أبي !..
بعض رؤى
بعض انتقال..
وقبله صغيرة ينو، دائماً بها الوفاء !

هذا الكتاب في أصله أطروحة جامعية، نوقشت صباح يوم السبت ٢٩
شعبان ١٤١٣هـ الموافق ٢١ فبراير ١٩٩٣م، بكلية الآداب - جامعة الملك
سعود بالرياض، ونال بها صاحبها درجة دكتوراه الفلسفة في الأدب والنقد،
بتقدير عام (امتياز مع مرتبة الشرف الأولى).

فلاصة

تهدف دراسة الصورة البصرية في شعر العميان : أولاً - إلى استنباط نماذجها النمطية ، ومن ثم خصائصها - موازنة بالمبصرين - والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامها ، وثانياً - استغلال ما توفره من حقل اختباري لما يطول حوله الجدل من قضايا الخيال والإبداع ، من حيث علاقتها بالواقع الحسي من جهة وبالتمثل الثقافي من جهة أخرى ، بغية الخلوص إلى منظور علمي أشمل حول الملكة الإنسانية في التخيل والإبداع .

وقد انتهت دراسة (المعجم الفني) و(المركب الإبداعي) و(مدارات الدلالة) إلى اتحاد صور العميان البصرية في نموذج بنائي نفسي جامع ، اصطلح عليه بـ (نموذج التوحش) ، يعد مولد الطاقة الكلية لنظامها . ومن أهم خصائصه : الكثافة في النسيج ، والرتابة في التكوين ؛ للافتقار إلى إيقاع النبض الواقعي ، مع «سوريالية» الأداء ؛ مجنحاً بـ (التخيل) و(التشخيص) و(التجسيد) ، وسوداوية الطابع ؛ منعكساً عن سوداوية المزاج في التركيبة النفسية .

وكان في توفر الخاصية الإبداعية في صور العميان البصرية ، ما يحسم الخلاف حول المكانة المضافة على دور التجربة الحسية في الإبداع الفني ؛ لتثبت أنها إنما تكمن في قيمتها الرمزية لا في مشخصاتها الشكلية . وأكثر من ذلك ، أن اكتشاف تفوق العميان على المبصرين في إبداع الصورة البصرية ، يثير الانتباه إلى مناهل الفن الأصيلة والأسخى بعباتها لموهبة الفنان ، النابعة من مكنونات الذات وتمثلها الثقافي ؛ فلئن كانت لثرى الحواس الخارجية سبيلاً أولياً لتحصيل ذلك وتنميه فلقد تكون سبباً إلى تعكير صفوه وسلب غناه .

وبذا نمسك بوجه آخر لطاقت الإبداع ، يبصّرنا بالشوط الذي ما زال علينا قطعه قبل دعوى العلم بأسرار الإنسان .

ABSTRACT

The Study, of the visual images of blinds poetry, aims: First; to deduct its typical patterns and its peculiarities, then comparing with those of eyesighters, and with the technical and psychological logic which governs its order. Second; to make use of its potentialities so as to test the last long questions of imagination and creativity on regard to its relation, on one hand, with the material existence and the cultural assimilation on the other hand; in order to reach a scientific and comprehensive wide scope view about the human faculty of imagination and creativeness.

The study, of the “Technical Dictionary”, the “creative Construction” and “Axes of Indication”; has concluded to combine various blinds visual images in a comprehensive psychologic constructive pattern called the “Ferocity” pattern which is the source of power of these images. The main characteristics of this pattern are intensity of the construction, monotony of formation, result in lack of the inner real harmony, with surrealism expression tending to imagination, personification, materialization, and melancholic impression which reflects melancholic behaviour of psychologic composition.

Creativeness particularity, of the Visual images of blinds, has settled the dispute about the role of the sensitivity in the technical creation process, to prove that; this experience exist in its symbolic values rather than its formal incarnates - Moreover, to discover the superiority of blinds on eyesighters, which pay attention to the sources of original art which is more bountiful with its talent endowments of the artist which spring from the inner feelings and cultural assimilation. Although senses can absorb and develop this art, as well as they may disturb and spoil its prosperity.

Thus, we get another aspect of creativeness capabilities, that directs us to the stage which we have to implement before allegation knowledge of man secrets.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
خلاصة	ز
ABSTRACT	ح
المحتويات	ط-ن
قائمة الجداول	س-ع
مقدمة	ف-ذ

الباب الأول

الصورة البصرية في شعر العميان : دراسة تحليلية	١-١٦٧
---	-------

الفصل الأول

المعجم الفني	٣-٥٣
١- العناصر الحسية	٥-١٩
١-١- اللون	٦-١٨
١-١-١	٦-١٣
١-١-٢	١٣-١٤
١-١-٣	١٤-١٧
١-١-٤	١٧-١٨
١-٢- الحركة	١٨-١٩
١-٣- الضوء	١٩
٢- التدخل الثقافي	١٩-٣٨

٢٩-٢٠	١-٢- التناص
٣١-٢٩	٢-٢- الثقافة
٣٨-٣١	٢-٣- الميثولوجيا
٤٣-٣٨	_____	٣- الأدوات الفنية
٤١-٣٨	١-٣
٤٢-٤١	٢-٣- التشبيه
٤٤-٤٣	٣-٣- الاستعارة
٤٤-٤٣	١-٣-٣
٤٤	٢-٣-٣
٥٠-٤٤	٣-٤- الموسيقى التصويرية
٤٥-٤٤	١-٤-٣
٥٠-٤٥	٢-٤-٣
٥٣-٥٠	_____	٤- المعجم الفني

الفصل الثاني

١٢٤-٥٦	_____	المركب الإبداعي
٧٧-٥٨	_____	أ- الأنماط التقليدية
٦٦-٥٨	١-أ
٧٧-٦٦	٢-أ
١٠٩-٧٧	_____	ب- أنماط الصورة البصرية في شعر العميان
٩٩-٧٨	ب-١- الظلام
٨٩-٧٨	ب-١-١
٩٩-٨٩	ب-١-٢
١٠٢-٩٩	ب-٢- الضوء

- ب- ٣- المرأة ١١٩-١٠٢
ب- ٤- الألوان والأشكال ١٢٣-١١٩

الفصل الثالث

- مدارات الدلالة ١٤٦-١٢٥
١- مدارات الدلالة الحسية ١٣٨-١٢٨
٢- مدارات الدلالة المعنوية ١٤١-١٣٨
٣- الإخراج ١٤٥-١٤١

الفصل الرابع

- النماذج النمطية ١٦٧-١٤٧
١- ١٥١-١٥٠
٢- ١٦٣-١٥١
٣- ١٦٧-١٦٤

الباب الثاني

- بين الأكمه والضرير والمبصر: دراسة موازنة ٢٦٥-١٦٩

الفصل الأول

- بين الأكمه والضرير ١٩٦-١٧١
١- خارطة البناء ١٩٠-١٨١
٢- خارطة الأدوات ١٩٢-١٩٠
٣- الخارطة النفسية ١٩٥-١٩٢

الفصل الثاني

٢٦٥-١٦٧	بين الأعمى والمبصر
٢٢٤-٢٠١	١- المعجم الفني
٢١٠-٢٠١	١- أ- المؤلف
٢٠٥-٢٠١	١- أ- ١- العناصر الحسية
٢٠٧-٢٠٥	١- أ- ٢- التداخل الثقافي
٢١٠-٢٠٧	١- أ- ٣- الأدوات الفنية
٢٢٤-٢١٠	١- ب- المختلف
٢١٥-٢١٠	١- ب- ١- العناصر الحسية
٢١٩-٢١٥	١- ب- ٢- التداخل الثقافي
٢٢٣-٢١٩	١- ب- ٣- الأدوات الفنية
٢٢٤-٢٢٣	١- ب- ٤- المعجم الفني
٢٥٢-٢٢٥	٢- المركب الإبداعي
٢٣٩-٢٢٦	٢- ١- الظلام
٢٣٠-٢٢٧	٢- ١- ١- نمط (انشقاق الظلام)
٢٣٢-٢٣٠	٢- ١- ٢- نمط (الشمس الحيرى)
٢٣٧-٢٣٢	٢- ١- ٣- نمط (جيش الظلام)
٢٣٨-٢٣٧	٢- ١- ٤- نمط (مثار النقع)
٢٣٩	٢- ١- ٥- نمط (الليل/ الزنجي)
٢٤٠	٢- ٢- الضوء
٢٤٦-٢٤٠	٢- ٣- المرأة
٢٤٢-٢٤٠	٢- ٣- ١- (لون المرأة)
٢٤٤-٢٤٢	٢- ٣- ٢- (صوت المرأة)
٢٤٦-٢٤٤	٢- ٣- ٣- (حركة المرأة)

٢٤٧-٢٤٦	٢-٤- الألوان والأشكال
٢٦٢-٢٥٣	—————	٣- مدارات الدلالة
٢٥٨-٢٥٦	٣-أ- المؤلف
٢٦٢-٢٥٨	٣-ب- المختلف
٢٦٥-٢٦٣	—————	خصائص الصورة البصرية في شعر العميان
٢٦٤-٢٦٣	أ- خصائص البناء
٢٦٤	ب- خصائص الأداء
٢٦٥-٢٦٤	ج- الخصائص النفسية

الباب الثالث

٣٦٨-٢٦٧	—————	نظرية الخيال والإبداع
٢٧٠-٢٦٩	مدخل

الفصل الأول

٣٢٣-٢٧١	—————	الواقع الحسيّ والتمثّل الثقافي
٢٩٢-٢٧٣	—————	أ- في النظرية العامة
٢٨٠-٢٧٣	أ-١- الجمال والبصر
٢٩٢-٢٨٠	أ-٢- بين الواقع الحسي والتمثّل الثقافي
٣٢٣-٢٩٣	—————	ب- في صور العميان البصرية (بين الواقع الحسي والتمثّل الثقافي)
٢٩٨-٢٩٤	ب-١- الواقع الحسي
٣٢٣-٢٩٩	ب-٢- التمثّل الثقافي

الفصل الثاني

٣٦٨-٣٢٥	—————	التمثّل الثقافي والإبداع
---------	-------	--------------------------

أ- الإبداع	٣٢٧-٣٣٠
ب- بين التمثل الثقافي والإبداع	٣٣٠-٣٦٣
ب- ١- التجربة	٣٣٥-٣٤٨
ب- ٢- الذاكرة	٣٤٨-٣٥١
ب- ٣- العامل النفسي	٣٥١-٣٦٣
ج- الصورة البصرية في شعر العميان (البنية العميقة)	٣٦٤-٣٦٥
ج- ١	٣٦٤
ج- ٢	٣٦٥
د- نظرية الخيال والإبداع	٣٦٦-٣٦٨

الخاتمة ٣٦٩-٣٨١



ملحق (ثبت عام بالمادة الشعرية المدروسة) ٣٨٣-٣٩٣

فهارس ٣٩٥-٤٤٢

كشاف (شامل بمواد الكتاب) ٣٩٧-٤٠٨

مصادر البحث والمراجعة ٤٠٩-٤٤٢



قائمة الجداول

٧	جدول رقم (١): الألوان
١٨	جدول رقم (٢): الحركة
١٩	جدول رقم (٣): الضوء
٢٠	جدول رقم (٤): التناص
٢٨	جدول رقم (٥): التناص بين صور العميان نفسها
٢٩	جدول رقم (٦): الثقافة
٣١	جدول رقم (٧): الميثولوجيا
٣٩	جدول رقم (٨): الأدوات الفنية
٤٤	جدول رقم (٩): الاستعارة المكنية
٥١	جدول رقم (١٠): المعجم الفني للصورة البصرية في شعر العميان
٥٣	جدول رقم (١١): كثافة التصوير البصري
١٢٩	جدول رقم (١٢): مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما
١٣٠	جدول رقم (١٣): مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما
١٣٠	جدول رقم (١٤): مدارات الحرب والأسلحة
١٣١	جدول رقم (١٥): مدارات الحيوان
١٣٢	جدول رقم (١٦): مدارات الأمكنة وما يتعلق بها
١٣٢	جدول رقم (١٧): مدارات المشروبات
١٣٣	جدول رقم (١٨): مدارات الأدوات والأواني
١٣٣	جدول رقم (١٩): مدارات الأشكال والصور

١٣٤	جدول رقم (٢٠) : مدارات الأصوات (منقولة إلى صور بصرية)
١٣٨	جدول رقم (٢١) : مدارات الشؤم
١٣٩	جدول رقم (٢٢) : مدارات الفأل
١٣٩	جدول رقم (٢٣) : مدارات معنوية أخرى
١٤٤	جدول رقم (٢٤) : الإخراج
٢٠٢	جدول رقم (٢٥) : المعجم الفني للصورة البصرية في شعر المبصرين
٢٥٣	جدول رقم (٢٦) : مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما
٢٥٣	جدول رقم (٢٧) : مدارات المشروبات والأطعمة
٢٥٣	جدول رقم (٢٨) : مدارات الأسلحة والحرب وما يتعلق بهما
٢٥٣	جدول رقم (٢٩) : مدارات الحيوان
٢٥٣	جدول رقم (٣٠) : مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما
٢٥٥	جدول رقم (٣١) : مدارات الأمكنة وما يتعلق بها
٢٥٥	جدول رقم (٣٢) : مدارات الأدوات والأواني
٢٥٥	جدول رقم (٣٣) : مدارات النبات والشجر
٢٥٥	جدول رقم (٣٤) : مدارات الأصوات (في صور بصرية)
٢٥٥	جدول رقم (٣٥) : مدارات الأشكال والصور
٢٥٥	جدول رقم (٣٦) : مدارات الروائح (في صور بصرية)
٢٥٦	جدول رقم (٣٧) : مدارات معنوية مختلفة
٢٥٦	جدول رقم (٣٨) : مدارات الفأل
٢٥٧	جدول رقم (٣٩) : مدارات الشؤم
٢٥٧	جدول رقم (٤٠) : الإخراج

مقدمة

ماذا يعني أن يكون الأعمى مصورًا بصريًا؟! ، بل ماذا يعني أن يخلب الحس الفني بتصويره؟! . سؤال ردد بين المبصرين على مر العصور، لكنه لم يحظ بإجابة شافية . على أن الصورة البصرية في شعر العميان تطرح ما هو أبعد من مضمون ذاك التساؤل المبدئي ، مما هو في صميم تركيبية الذهن الإنساني وقدرته على التخيل والتعبير. لكن الإجابات ظلت تراوح في نطاق المستوى السطحي ، دون مجابهة العمق الحقيقي للإشكالية التي يثيرها تصوير العميان البصري ؛ لأن تلك الإجابات رضيت أن تنظر إلى الموضوع من زاوية حسية بحتة ، توازن بين الأعمى والمبصر لتفك مغاليق هذا اللغز بقياس النسبة ما بين تصوير الأعمى والواقع المبصر فتصم العميان بالوهم أو بالسرقة ، وبالعجز والشعور بالنقص في كلا الحالين ، وكأنها الفن ليس بأكثر من سباق في رصد المحسوسات وإعادة تمثيلها للحس ككرة أخرى ، وثم يفسر الماء بعد الجهد بالماء ؛ فالأعمى أعمى والمبصر مبصر ولا سبيل للإبداع الفني إلا بالعين والأذن والشم واللمس والذوق ؛ وما تلك الإبداعات ، إذن ، سوى خيالات وهمية أو اقتباسات وصفية يدفع العميان إليها حب التعويض وتحدي المبصرين . أما إن لم نكن حسيين في النظرة إلى الإبداع الفني فسنجد أنفسنا إزاء فن حقيقي يقتضينا التأمل والتأويل .

وهنا لا يعود مفهوم الصورة البصرية قاصرًا على الصور الوصفية العينية ، بل يشمل مختلف الصور التي تكون وسيلة استقبالها حاسة البصر، واقعية كانت أم

غير واقعية؛ لما بينهما من واشجة التخيل البصري بطبيعته الفيسيولوجية والفنية؛ حيث لا انفصام بين الصورة المتخيلة ومكوناتها في التصور الحسي إلا بمثل ما بين الرؤية البصرية في اليقظة والرؤية البصرية في الأحلام؛ فكلاهما ينتمي إلى التصور الحسي وآثاره على عمليتي التخيل والإبداع.

إن أهمية الصورة البصرية في شعر العميان لا تتمثل في ضرورة استكشاف النسق النمطي الذي يفترض تميزها به - بما أنها نتاج عالم مغاير لعالم المبصرين - فحسب، بل في أنها أيضاً تعيد المسألة حول عدد من القضايا في نظرية الخيال والإبداع، مما دُرج على النظر إليه من زاوية حادة لا تشمل العميان، أو بالأحرى لا تستفيد من ظاهرة التصوير البصري في شعر العميان لرؤيتها النظرية عن الخيال والإبداع، فتقع أحياناً في مسلمات جوفاء في الحكم على العمل الفني وتقييمه. ومن ذلك ما تفترضه من ضرورة التجربة الحسية للفن، وهو ما تثبت الصورة البصرية في شعر العميان بطلانه، بل قد تدل، أكثر من هذا، على أن من الخير للشاعر أن يكون أعمى إذا كان البصر سيحول بينه والرؤية الداخلية التي عليها مدار الفن ومنها نبع روحه الكشفية عمياً وراء المظاهر من قيم وأسرار! .

وبذا يتحدد للدراسة هدفان أساسان:

- ١ - استنباط النماذج النمطية لصور العميان البصرية، ومن هناك التعرف على خصائصها موازنة بالمبصرين، والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامها.
- ٢ - استغلال ما توفره دراسة صور العميان البصرية من حقل اختباري مباشر لما يطول حوله الجدل من قضايا الخيال والإبداع النظرية، ولا سيما

علاقتها بالواقع الحسيّ من جهة وبالتمثل الثقافي من جهة أخرى ؛ بما تضعه الصورة البصرية في شعر العميان بأيدينا - بغياب أحد قطبيها في بناء الخيال (الواقع الحسي البصري) - من شريحة نموذجية لمراجعة مسائل التخيل والإبداع ، في مسعى للنفاذ آخر المطاف من هذه الدراسة إلى رؤية وثوقية حول آفاق خيال الإنسان وإبداعه .

وقد كان الشرط العلمي يقضي بأن يكون المدروس من الشعراء العميان أكمه (ولد أعمى) أو ضريراً أصيب بالعمى في سنوات صباه الأولى ؛ لأن من ليس من هاتين الفئتين من العميان لا يفيد القضية التي قامت الدراسة بصددها في شيء ؛ فهو قد خبر الإبصار وكوّن من الذكريات البصرية قبل عماءه ما يجعل حكمه المبصر حين يغمض عينيه ، أو يدنوبه شيئاً من ذلك . ومن ينطبق عليهم هذا الشرط من شعراء العربية البارزين ، عند التحقيق ، ستة : (بشار بن بُرد ٩٥ - ١٦٧هـ = ٧١٤ - ٧٨٤م) ، و(علي بن جبلة العكوك ١٦٠ - ٢١٣هـ = ٧٧٧ - ٧٢٨م) ، و(أبو العلاء المعري ٣٦٣ - ٤٤٩هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧م) ، و(علي بن عبد الغني الحصري القيرواني ٠٠٠ - ٤٨٨هـ = ٠٠٠ - ١٠٩٥م) ، و(أبو جعفر أحمد بن عبد الله التطيلي ٠٠٠ - ٥٢٥هـ = ٠٠٠ - ١١٣١م) ، و(عبد الله البردوني - معاصر) . فاستخرجنا من دواوينهم ١٠٤٦ بيتاً تمثل الصور البصرية لديهم . وقد كان في تشكيلة هذه المجموعة مادة مثالية لإتاحة الموازنة من عدة أوجه ؛ لما تحويه من شعر الأكمة والضرير ، والأندلسي والمشرقي ، والقديم والمحدث ، بحيث تمكنا من تبين مختلف الخطوط ، خروجاً برؤية تكاملية واضحة ، تصلح مقياساً شمولياً عن صور العميان البصرية .

وقد استعنا في تناول الموضوع - بالإضافة إلى معالجة المادة نفسها بالدرس والتحليل - بكل ما أمكن الرجوع إليه من الكتب المتصلة به في: الفيزياء، وعلم وظائف الأعضاء (الفيسيولوجيا)، وعلم النفس، والفلسفة، فضلاً عن اللغة والأدب والنقد، من عربية وغير عربية.

وكان المؤمل أن يكون للدراسة إلى ذاك نشاط ميداني، غير أن الدارس عدل بعد حين عن هذه الفكرة لتبينه عدم جدواها في بحث كهذا؛ لا يُعنى بدراسة العمى في ذاته وآثاره المتشعبة على الإنسان - وإن استعان بالدراسات التي خاضت في ذلك - وإنما بهذا الذي بين أيدينا من أعمال تلك الفئة من الناس وما فيها من خصوصية فنية يمكن لها أن تبث إضاءات على فهمنا النظري للتخيل والإبداع. ولئن كان الباحث قد أعدّ استبانات بعثها إلى الشاعر (عبد الله البردوني) - لأمر ما لم يشأ الإجابة عنها - فقد رأى أخيراً، علاوة على السالف من الأسباب، أن الإجابة عن الاستبانات، لو تمت، ما كانت ستضيف شيئاً أكثر مما يتحصل من درس الشعر؛ لأن المجيب هو الأعمى نفسه الذي ندرس صورته وستحمل إجابته ذات اللغة التي نحن بصدد الإجابة عنها، كافيك عن الأسباب النفسية الأخرى. فُصّرَ النظر عن هذا الاهتمام الشكلي إلى العناية باستنطاق المادة الشعرية نفسها، مستأنسين بالإشارات الدالة من بعض المقابلات والسير الذاتية.

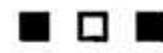
ويمرّ منهجنا البحثي بمرحلتين: تقوم المرحلة الأولى على وصف مادة الصورة البصرية في ذاتها، تحليلاً لمستوياتها، ثم موازنة بين مكوناتها الداخلية وعلائقه الخارجية - وبما أن هذه المرحلة وصفية فقد كان التعليل لبعض الظواهر

المعدلة تتوقف على قياس مقدار ما أوصلهم إليه هذا التمثل الثقافي من مقدرة على الإبداع، وهذا ما سيختص به الفصل الثاني (التمثل الثقافي والإبداع)؛ فيقاس بين إبداعية الصورة البصرية في شعر المبصرين - بما تستقيه من معطيات التمثل الثقافي، الذي يشمل مصطلحه لديهم الواقع الحسي (أيضاً)؛ من حيث هو أصل منه - وإبداعية الصورة البصرية في شعر العميان المستندة على التمثل الثقافي قاصراً على ثقافة القراءة والاطلاع دون الواقع الحسي. وبحاصل هذه المقايسة تكون النظرية أمام ثلاثة أسئلة جوهرية: عن دور التجربة، والذاكرة، والعامل النفسي في الخيال والإبداع؛ مراجعةً لمكاناتها وإجابة عما يثار من الأقاويل فيها.

حتى إذا فرغ من ذلك خالص الباب إلى تشخيص البنية العميقة لتكوّن الصور البصرية في شعر العميان ونظامها في التخيل والإبداع، التي تبصّرنا بهدف الدراسة الأخرى: في الانتهاء إلى تصوّر علمي عن طاقة الخيال الإنساني وإبداعه وما تضيفه صور العميان البصرية من وعي نظري مبدئي لدراسة الفن ونقده.

ثم تختم الدراسة بخاتمة تحوي تلخيصها وأبرز نتائجها وما تمليه من توصيات.

وقد أُلحِق العمل بثبت عام بالمادة الشعرية التي طبق عليها الإحصاء وأقيمت الدراسة. كما زُوِّد بفهارس تحوي كشافاً شاملاً بمواد الكتاب، وتوثيقاً لمصادر البحث ومراجعته.



الثلاثة هم: (أبو نواس الحسن بن هانئ - ١٩٨ هـ) و(ابن درّاج القُسطَلِيّ الأندلسي - ٤٢١ هـ) و(الأخطل الصغير/ بشارة الخوري - ١٣٨٨ هـ)، وجاءت الصور البصرية في دواوينهم متمثلة في ١٨٧١ بيتاً، فخاضت الدراسة مع هؤلاء الثلاثة التجربة ذاتها التي خاضتها مع العميان، استقراء للشعر ودراسة لعناصر الصور البصرية فيه بمستوياتها المختلفة؛ لتنبثق من ذلك خصائص الصورة البصرية في شعر العميان، التي تتأكد من خلالها هوية الوحدة النظامية لتصوير العميان البصري.

وبهذا الباب يكتمل الموضوع من جميع أوجهه وقد تنامت حوله أسئلته النظرية التي تقتضي الإجابة عنها بما يربطها بجذورها الخيالية والإبداعية لدى العميان من جانب وما يجلي علاقتها بالنظرية العامة في الخيال والإبداع من جانب آخر؛ فينعد الباب الثالث (نظرية الخيال والإبداع) لتحقيق ذلك. وهو ينقسم إلى فصلين: الأول - عن (الواقع الحسي والتمثل الثقافي)؛ فيوازن بين مكانة الواقع الحسي، الذي يقصد به مكتسبات الحواس من المدركات المنعكسة على التخيل والإبداع، والتمثل الثقافي، الذي يعني شتى المؤثرات المعرفية على ذهن الإنسان ووجدانه، للتعرف على ما بين مقولات النظرية العامة في مكوني الخيال والإبداع هذين وما تطرحه الصورة البصرية في شعر العميان من نظرية مؤتلفة أو مختلفة في ذلك، يمكن أن تعدّ تكريراً أو يصحّ احتسابها تعديلاً أو تغييراً لما استقر على وجه الرجحان في النظرية العامة. ولكن إذا كان هذا الفصل الأول ينبنى على مواجهة حقيقة امتلاك الخاصية الإبداعية في صور العميان، مع اعتمادها على التمثل الثقافي وحده، فإن النظرية الجديدة أو

وبعد دراسة هذين المستويين (المفرد والمركب) تخطو الخطوة إلى المستوى الثالث، في الفصل الثالث، وهو الدلالات الموضوعية للصور البصرية، تحت مصطلح (مدارات الدلالة)، وفيه تبحث اتجاهات الشعراء في موضوعات صورهم، وما تنطوي عليه من دلالات ذهنية ونفسية، تكمل ما تم الوصول إليه في المعجم والمركب.

وعقب هذا ينعقد الفصل الرابع، بعنوان (النماذج النمطية)، لاستخراج النظام الكلي الذي يحكم الصور البصرية؛ إذ يستحضر المشترك مما التقى عليه العميان في المستويات الثلاثة التام بحثها في الفصول السابقة؛ بغية استشفاف النسق الذهني والنفسي الذي تعمل فيه، ليكون ناتج هذا الفصل ذخيرة في البابين اللاحقين موازنةً ونقداً.

وبقيام نظام الصورة البصرية في الباب الأول يستشرف البحث آفاق كيان يدعوه إلى الاستجلاء والتمحيص داخلاً وخارجاً، وذلك ما يحاوله الباب الثاني (بين الأكمة والضرير والمبصر)؛ فلما كان هذا النظام يحوي فئتين مختلفتين من العميان (الكُمه والأضراء)، كانت الموازنة بينهما ضرورة لتعمق الفهم بالنظام في نسيجه الداخلي، فجاء الفصل الأول موازنة بين (الأكمة والضرير)، ثم توازن في الفصل الثاني الصورة البصرية في شعر العميان بنظيرتها في شعر المبصرين؛ لمحاكمة ما مرّ من ظواهر أسهمت في تكوين الوحدة النظامية لصور العميان البصرية، والوقوف على خصائصها، ودرجة استقلالها الفني. وقد انتخب للموازنة بالعميان عينة من ثلاثة شعراء مبصرين، مُراعى في الاختيار التكافؤ - ما أمكن - في البيئات، وقبلها في كون الشاعر مصوراً فنياً معتدّاً به، والشعراء

يرجأ أحياناً عندما يكون لها أبعاد أخرى يتوقف التعليل على تفصيلها، ويلمس هذا على الأخص في ما يتطلب الموازنة بين العميان والمبصرين، ثم تأتي المرحلة الأخرى: حيث محاولة التعليل والاستنباط؛ لفرز الخيوط المتحصلة من المرحلة الأولى وتدبر الدلالات الكامنة وراءها.

وقد اقتضى التوصيف التحليلي لمادة الصور وموازنتها الاستعانة بالإحصاء؛ إذ لا بديل عنه هاهنا إذا أريد بناء النظر على أساس علمي دقيق، بالرغم من ذلك العنت المضني الذي كان يواجه الدارس فيه، على أن للإحصاء مزلقه التي وضعت المعايير لتلافيها، كتحديد الدلالة الإحصائية المعتمدة التي يُرى الالتفات إليها، وبالجملة كانت الإحصاءات وسيلةً تدعمها وسائل أخرى ولا يركن إلى الأخذ بإشاراتها بإطلاق.

وعلى هذا يتوزع البحث في ثلاثة أبواب. يتضمن الباب الأول دراسة تحليلية للصورة البصرية في شعر العميان، ويحوي فصلاً أربعة:

الفصل الأول: يهتم بتحليل العناصر المكوّنة للصور البصرية تحت عنوان (المعجم الفني). ولعل في عنوان هذا الفصل ما يشير إلى مغزاه؛ حيث يشبه دوره في التعامل مع الصور دور المعجم اللغوي في التعامل مع المفردات اللغوية؛ ليرصد مفردات الصورة وعناصرها الفنية في ذاتها؛ فتكون من ذلك مادة أساس لخطوات الدرس اللاحقة.

ثم يأتي الفصل الثاني: لينتقل من المفرد إلى المركب، بعنوان (المركب الإبداعي)، فيحلل مركبات الصور في أنماطها المتعددة، ليخرج منها بالطرز الفنية والنفسية التي يتخذها العميان في مركبات صورهم.

ولعل من المفيد للقارئ الإشارة إلى بعض طرق الدارس المتبعة في الإحالة والتوثيق :

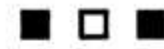
١ - تبنى الإحالة على لقب المؤلف أو كنيته أو اسم شهرته ، وهو ما يقوم عليه ثبت المصادر والمراجع آخر الدراسة .

٢ - إذا رُجع إلى أكثر من كتاب للمؤلف ، ذُكر كتابه مع اسمه في كل مرة ، أما إذا لم يُرجع إلا إلى كتاب واحد له في كامل البحث ، فيُذكر الكتاب في وروده الأول ثم بعدها يُحال على مؤلفه فقط ، فمن لم يعرفه ، وأراده ، عاد إلى الثبت .

٣ - م . ن = (المرجع نفسه) ، أو (المؤلف نفسه) ، أو (المكان نفسه) ؛ حسب سياق الاستعمال .

٤ - الإشارة (-) في مثل (المبرد : الكامل : ١ / ٦٥-) ، تعني (١ / ٦٥ فما بعدها) .

٥ - كلمة (راجع) لا تستعمل إلا للإرجاع إلى صفحات هذه الدراسة نفسها .



هذا . . وإن لمن أسدوا إليّ برّهم في إنجاز هذا العمل لدينا أوسع من أن يفیه الشكر في هذا المقام . بيد أن الشكر يتجه بدءاً إلى أولئك الذين مدّوا إليّ يد التوجيه والعون منذ كان الموضوع فكرة ، وأولهم أستاذنا (الدكتور عبدالله الغدامي) ، ثم أساتذتنا (الدكتور أحمد كمال زكي) ، و(الدكتور عبد العزيز المانع) ، و(الدكتور محمد الهدلق) ، و(الدكتور محمود الربداوي) ، و(الدكتور ناصر الرشيد) ، و(الدكتور نذير العظمة) . أما أستاذي المشرف (الدكتور

عبدالرحمن الخانجي) ففضله أثر باق في الذهن والوجدان، يتعدى تلك المعاشة الحية، التي قبست منها أنضج الثمار علماً وخبرة وشفافية رؤوية، إلى مستقبل الأيام بحثاً وحياءً.

وأولئك الخاصة، الذين بذلوا من وقتهم وجهدهم مساعدة على جمع مادة أو تصنيفها أو قراءة المسودات ومراجعتها، حقيقون عليّ بالتنويه والعرفان، وأخص: زوجي أولاً، وخالي ثانياً (الأستاذ سلمان بن محمد الفيبي).

وأشكر عضوي مناقشة هذا البحث - (الدكتور محمد الهدلق) و(الدكتور حسين نصار) - على قراءتهما إياه وتقويمه.

كما أشكر جامعة الملك سعود - ممثلة في قسم اللغة العربية وآدابها، والمكتبة المركزية فيها - على ما تزجيه من تسهيلات الطلب ودعم البحث العلمي. والحمد لله أولاً وآخراً. . وصلاةً وسلاماً على محمد.

د. عبد الله المغامري الفيبي

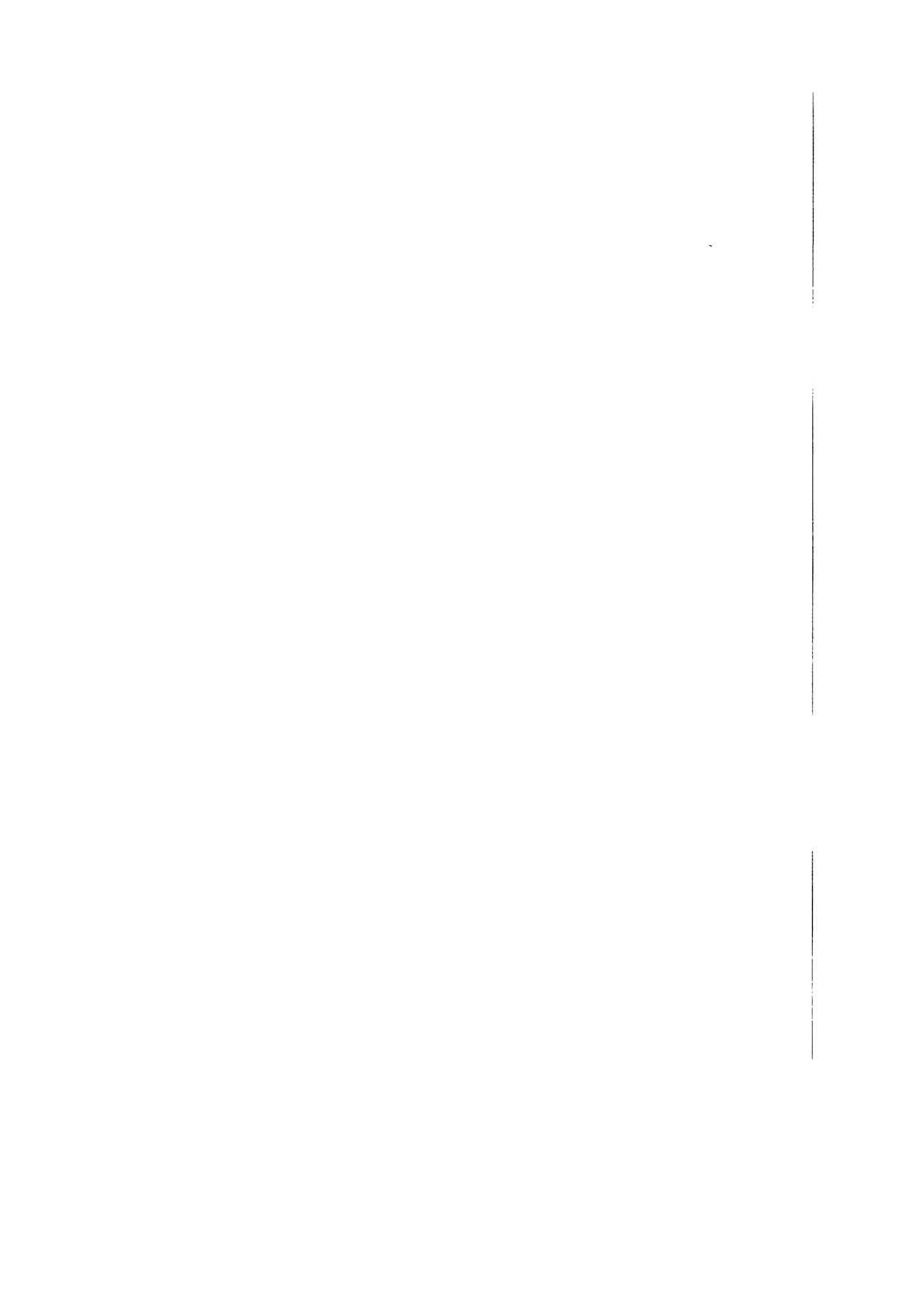
الرياض: ١٤ ربيع الأول ١٤١٣ هـ

١١ سبتمبر ١٩٩٢ م

الباب الأول

الصورة البصرية
في شعر العميان

دراسة تحليلية



الفصل الأول

المعجم الفني

المعجم الفنيّ

(المعجم الفنيّ): اقتباس اصطلاحي عن (المعجم اللغوي)؛ إذ إن هذا الفصل سيرصد مفردات الصورة البصرية في شعر العميان وعناصرها الفنية، لوصفها في ذاتها، وبيان نسب استعمالها، وأنواعها المختلفة، فيما يشبه دور المعجم اللغوي في تعامله مع المفردات اللغوية.

ومفردات هذا المعجم الفنيّ - على اختلافها - تندرج في ثلاث مجموعات:
(العناصر الحسيّة)، و(التداخل الثقافي)، و(الأدوات الفنيّة).

١- العناصر الحسية:

وهي ما يتصل من عناصر الصور بحاسة البصر اتصالاً مباشراً. وإذا كان (ابن الهيثم)^(١) قد أرجع المعاني المبصرة إلى اثنين وعشرين قسماً، إذ قال:

المعاني الجزئية التي تُدرك بحاسة البصر كثيرة، إلا أنها تنقسم بالجملة إلى اثنين وعشرين قسماً، وهي: الضوء، واللون، والبعاد، والوضع، والتجسّم، والشكل، والعظم، والتفرّق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملاسة، والشفيف، والكثافة، والظل، والظلمة، والحسن، والقبح، والتشابه، والاختلاف في جميع المعاني الجزئية على انفرادها، وفي جميع الصور المركّبة من المعاني الجزئية. فهذه هي جميع المعاني التي تدرك بحاسة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني فهو يدخل تحت بعض هذه...

(١) كتاب المناظر: المقالات ١ - ٢ - ٣ في الإبصار على الاستقامة. تحقيق/ عبد الحميد صبرة. ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت: ١٩٨٢م: ٢٣٠.

فإن هذا المبحث لا يُعنى بهذه المعاني الفيزيائية المبصرة، بل بالمفردات التعبيرية عنها في التصوير البصري. ولما كانت تلك المفردات لا توازي في تعددها تعدد المعاني في التصور النظري الفيزيائي؛ من حيث كانت المفردات متحددة والمعاني متعددة، فإن ما يدخل من المفردات الحسية في تكوين الصور البصرية في شعر العميان يعود إلى ثلاث مجموعات أساس، هي - حسب مقدار استخدامهم إياها:

- اللون،

- الحركة،

- الضوء.

١ - ١ - اللون

١ - ١ - ١

عند إحصاء الألوان المستعملة في الصورة البصرية في شعر العميان نقف على الإحصائية التالية (*):

- (*) - (بشار): بشار بن برد (٩٥-١٦٧هـ = ٧١٤-٧٨٤م). ولد أعمى (أكمه). (عنه انظر مثلاً: الأصفهاني: الأغاني. تحقيق / لجنة من الأدباء. ط. (٦) دار الثقافة - بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٣م: ١٢٩/٣ - ٢٤٥، وسزكين: تاريخ التراث العربي. ترجمة / محمود فهمي حجازي، راجعه / عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم. ط. جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م: ٢م ج ٣/٢٢٧ - ٢٣١، وهل J.hell وآخرين: دائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير/ إبراهيم زكي خورشيد وآخرين. ط. دار الشعب - القاهرة: (د. ت): ٢٨٠/٧ -).
- (العكوك): علي بن جبلة (١٦٠-٢١٣هـ = ٧٧٧-٧٢٨م). يرجح أنه (أكمه). (عنه انظر مثلاً: ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج. ط. (٢) دار المعارف بمصر: ١٩٦٨م: ١٧٠-١٨٥، والأصفهاني: ٢٨٧/١٩ - ٣١٨، وضيف - شوقي: العصر العباسي الأول. ط. (٦) دار المعارف بمصر: ١٩٧٦م: ٣٥١-٣٥٤). ←

(جدول رقم ١: الألوان)

الشاعر	اللون						
	بشار (-) ١٦٧- آياته ٢٠٤	المكوك (-) ٢١٣- آياته ٢٤	المرعي (+) ٤٤٩- آياته ٣٩٢	الحصري (-) ٤٨٨- آياته ٣٢	التطيلي (+) ٥٢٥- آياته ٢٠٥	البردوني (+) معاصر- آياته ١٨٩	المجموع الآيات ١٠٤٦
بياض	و	٧٢	٨	١٥٠	١٧	٣٨	٣٥١
	ن. ص	%٣٥	%٣٣	%٣٨	%٥٣	%٢٠	%٣٣
سواد	و	٣٩	٦	١٢٣	١٦	٤٣	٢٩٤
	ن. ص	%١٩	%٢٥	%٣١	%٥٠	%٢٢	%٢٨
مائي	و	٢٩	١	١٢٩	٦	١٥	٢٢٤
	ن. ص	%١٤	%٤	%٣٢	%١٨,٧٥	%٧	%٢١
حمرة	و	٢٨	٢	٦٤	١٢	٣١	١٦٧
	ن. ص	%١٣	%٨	%١٦	%٣٧,٥	%١٦	%١٥
غبرة	و	٨	٣	١٩	##	١	٤٢
	ن. ص	%٣	%١٢,٥	%٤	##	%٠,٥٢٩	%٤
خضرة	و	٣	##	٢٤	##	٢	٣٥
	ن. ص	%١	##	%٦	##	%٠,٩٧٥	%٣
صفرة	و	١٥	١	##	٢	٣	٢٣
	ن. ص	%٧	%٤	##	%٦,٢٥	%٠,٩٧٥	%٢
ذهبي	و	٣	١	٩	٣	٣	١٩
	ن. ص	%١	%٤	%٢	%٩	%١	%١
رمادي	و	١	##	٢	##	٨	١٤
	ن. ص	%٠,٤٩٠	##	%٠,٥١٠	##	%٤	%١
زرقة	و	١	##	٨	٢	١	١٢
	ن. ص	%٠,٤٩٠	##	%٢	%٦,٢٥	%٠,٥٢٩	%١
فضي	و	##	##	٧	١	١	١٠
	ن. ص	##	##	%١	%٢	%٠,٩٥٦	%٠,٩٥٦
وردي	و	١	١	١	٢	١	٨
	ن. ص	%٠,٤٩٠	%٤	%٠,٢٥٥	%٦,٢٥	%٠,٥٢٩	%٠,٧٦٤
شقره	و	##	##	١	##	٢	٤
	ن. ص	##	##	%٠,٢٥٥	##	%١	%٠,٣٨٢
بنفسج	و	١	##	##	٢	##	٣
	ن. ص	%٠,٤٩٠	##	##	%٦,٢٥	##	%٠,٢٨٦
أشهب	و	٢	##	##	##	##	٢
	ن. ص	%٠,٩٨٠	##	##	##	##	%٠,١٩١
بني	و	##	##	##	##	١	١
	ن. ص	##	##	##	##	%٠,٥٢٩	%٠,٠٩٥
غير محدد	و	١٧	١	١١	٤	٣	٤٦
	ن. ص	%٨	%٤	%٢	%١٢,٥	%١	%٤
مجموع	و	٢٢٠	٢٤	٥٤٨	٦٧	١٥٧	١٢٥٥
	ن. ص	%١٠٧	%١٠٠	%١٣٩	%٢٠٩	%٨٣	%١١٩
	ن. ل	%١٧	%١	%٤٣	%٥	%١٢	%١٠٠

ن. ص. = النسبة من مجموع أبيات الصور، ن. ل. = النسبة من مجموع الألوان
 (-) = الأكمه (المولود أعمى)، (+) = الضيرير.

وهذه الإحصائية تبين :

- الألوان المستعملة في الصور البصرية في شعر العميان . وتُعنى برصد المساحات الدالة على عنصر اللون ؛ سواء ورد بلفظه أم كانت دلالة متضمنة في ألفاظ أخرى : كالسواد في الليل والظلام ، أو البياض في دلالة بعض الكواكب والجواهر ، أو الألوان في عناصر الطبيعة . . وهكذا .

- مقدار ورود كل لون في أبيات صور كل منهم .

- نسبة ذلك من مجموع أبيات الصور البصرية : (كثافة اللون في الصور) .

← - (المعري) : أبو العلاء أحمد بن عبد الله (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧ م) . عمي في الرابعة من عمره . (عنه انظر مثلاً : الحموي - ياقوت : معجم الأدباء . بعناية/ د . س . مرجليوث . ط . (٢) مطبعة هندية بالموسكي بمصر : ١٩٢٣ م : ١ / ١٦٢ - ٢١٦ ، والصفدي : نكت الهميان . وقف على طبعه/ أحمد زكي بك . ط . المطبعة الجمالية بمصر : ١٩١١ م : ١٠١ - ١١٠ ، ونيكلسون : دائرة المعارف الإسلامية : ١ / ٥٤٨ - ٥٥١) .

- (الحصري) : أبو الحسن علي بن عبد الغني القيرواني (٤٨٨ - ٥٠٠ هـ = ١٠٩٥ - ١٠٩٥ م) . رَجَّح (كحالة - عمر رضا : معجم المؤلفين . ط . مطبعة الترقى بدمشق : ١٩٥٩ م : ٧ / ١٢٥) أنه كان (أكمه) . (عنه انظر مثلاً : ابن بسام : الذخيرة . تحقيق/ إحسان عباس . ط . (١) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٩ م : ١ م ق ٤ / ٢٤٥ - ، والمرزوقي - محمد ، والجيلاني - ابن الحاج يحيى : أبو الحسن الحصري القيرواني . ن . مكتبة المنار - تونس : ١٩٦٣ م) .

- (التطيلي) : أبو جعفر أحمد بن عبد الله (٥٢٥ - ٥٠٠ هـ = ١١٣١ - ١١٣١ م) . اشتهر بالأعمى ، ويرجَّح أنه عمي صغيراً . (عنه انظر مثلاً : الصفدي : النكت : ١١٠ - ١١٣ ، وشترين S.M. Stern : دائرة المعارف الإسلامية : ٣ / ٥٥٢ ، والزركلي : الأعلام . ط . (٦) دار العلم للملايين - بيروت : ١٩٨٤ م : ١ / ١٥٨) .

- (البردوني) : عبد الله (شاعر يماني معاصر) . عمي «بين الرابعة والسادسة من العمر» ، كما ذكر بقلمه في مقدمة ديوانه (من أرض بلقيس . ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٢ م) . و(انظر عنه : المقالح - عبدالعزيز : مقدمة ديوان عبد الله البردوني . ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٦ م) .

- و(انظر : ١٧٤ - من هذا البحث) .

- الكسور (بجوار الأرقام الصحيحة) لا يذكر منها إلا العشري والثنوي ، فإذا كان الكسر (منفرداً) لم يذكر منه ما زاد على الأرقام الثلاثة الأولى . ومثل ذلك في الإحصاءات اللاحقة .

- النسبة من مجموع الألوان المستخدمة : (كثافة اللون في الألوان).

- مجاميع ذلك كله ونسبه .

ويلحظ من استقراء هذه الإحصائية أن :

١ - عدد الألوان المستعملة في الصور البصرية في شعر العميان : (١٦ لونًا)، هي : (البياض، والسواد، والمائي، والحمرة، والغبرة، والخضرة، والصفرة، والذهبي، والرمادي، والزرقه، والفضي، والوردي، والشقرة، والبنفسج، والأشهب، والبنّي).

٢ - ليس منهم من استعمل جميع الألوان الستة عشر.

٣ - أكثرهم في عدد الألوان : (البردوني)، استعمل (١٤ لونًا). وأقلهم : (العكوك)، استعمل (٨ ألوان) فقط .

٤ - أكثر الألوان استخدامًا لديهم مجتمعين : (البياض، والسواد، فالمائي، فالحمرة).

٥ - هناك خمسة ألوان لا يشذ عن استخدامها أحدٌ من هؤلاء الشعراء، هي : (البياض، والسواد، والمائي، والحمرة، والوردي).

٦ - أما مقدار شيوع الألوان الأخرى بينهم - عدا الألوان الخمسة المشتركة - فهو بهذا التسلسل : (الصفرة : ٥ شعراء)، (الذهبي : ٥)، (الغبرة : ٥)، (الخضرة : ٤)، (الرمادي : ٤)، (الزرقه : ٤)، (الفضي : ٤)، (الشقرة : ٣)، (البنفسج : ٢)، (الأشهب : ١)، (البنّي : ١).

٧ - ليس للأندلسيين من الألوان غير ما في صور المشاركة .

- ٨ - للمشاركة : (الأشهب) ، لم يرد في صور الأندلسيين .
- ٩ - للمعاصر (البردوني) : (البنّي) ، ليس في صور القدماء عمومًا .
- ١٠ - للقدماء : (البنفسجي ، والأشهب) لم يردا في صور الشاعر المعاصر .
- ١١ - (بشار بن برد) : انفرد بـ (الأشهب) .
- ١٢ - (البردوني) : انفرد بـ (البنّي) .
- ١٣ - أول من ورد اللونان : (الفضي ، والأشقر) في صورهم منهم : (المعري) .
- ١٤ - تحتل الألوان نسبة من عدد أبيات الصور البصرية في شعر العميان بلغت (١١٩٪) . وهم في نسبهم متفاوتون :
- (-) الحصري ٢٠٩٪
- (+) المعري ١٣٩٪
- (+) التطيلي ١١٦٪
-
- (-) بشار ١٠٧٪
- (-) العكوك ١٠٠٪
- (+) البردوني ٨٣٪
- ١٥ - فإذا رتبت الألوان حسب عدد ورودها في صور كل شاعر، تكون على النحو التالي :

بشار (-) ١٦٧هـ	العكوك (-) ٢١٣هـ	للعري (+) ٤٤٩هـ	الحصري (-) ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ٥٢٥هـ	البردوني (+) معاصر
١- بياض ٧٢	بياض ٨	بياض ١٥٠	بياض ١٧	سواد ٦٧	سواد ٤٣
٢- سواد ٣٩	سواد ٦	مائي ١٢٩	سواد ١٦	بياض ٦٦	بياض ٣٨
٣- مائي ٢٩	غبرة ٣	سواد ١٢٣	حمرة ١٢	مائي ٤٤	حمرة ٣١
٤- حمرة ٢٨	حمرة ٢	حمرة ٦٤	مائي ٦	حمرة ٣٠	مائي ١٥
٥- صفرة ١٥	مائي ١	خضرة ٢٤	ذهبي ٣	عبرة ١١	رمادي ٨
٦- غبرة ٨	صفرة ١	غبرة ١٩	صفرة ٢	رمادي ٣	خضرة ٦
٧- خضرة ٣	ذهبي ١	ذهبي ٩	زرقة ٢	خضرة ٢	صفرة ٣
٨- ذهبي ٣	وردي ١	زرقة ٨	وردي ٢	صفرة ٢	ذهبي ٣
٩- أشهب ٢		فضي ٧	بنفسج ٢	وردي ٢	شقرة ٢
١٠- رمادي ١		رمادي ٢	فضي ١	فضي ١	غبرة ١
١١- زرقة ١		وردي ١		شقرة ١	زرقة ١
١٢- وردي ١		شقرة ١			فضي ١
١٣- بنفسج ١					وردي ١
١٤-					بني ١

فيتضح أن:

أ - الألوان الأربعة (الأبيض، والأسود، فالمائي، فالأحمر)، التي سجلت أكثرية في عدد الاستخدام عندهم مجتمعين، تتصدر قائمة الألوان عند كل واحد منهم منفردا.

ب - الألوان (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) تجيء متلاحقة على رأس القائمة عند خمسة منهم، أي بنسبة (٨٣٪).

١٦ - فإذا انحصر الاهتمام في تلك الألوان الخمسة المشتركة في صور العميان، ظهرت في النسق التالي:

بشار (-) ١٦٧هـ	العكوك (-) ٢١٣هـ	المعري (+) ٤٤٩هـ	الحصري (-) ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ٥٢٥هـ	البردوني (+) - معاصر
١- بياض ٧٢	بياض ٨	بياض ١٥٠	بياض ١٧	سواد ٦٧	سواد ٤٣
٢- سواد ٣٩	سواد ٦	مائي ١٢٩	سواد ١٦	بياض ٦٦	بياض ٣٨
٣- مائي ٢٩	حمرة ٢	سواد ١٢٣	حمرة ١٢	مائي ٤٤	حمرة ٣١
٤- حمرة ٢٨	مائي ١	حمرة ٦٤	مائي ٦	حمرة ٣٠	مائي ١٥
٥- وردي ١	وردي ١	وردي ١	وردي ٢	وردي ٢	وردي ١
مجموع ١٦٩	١٨	٤٦٧	٥٣	٢٠٩	١٢٨
ن. ص ٨٢%	٧٥%	١١٩%	١٦٥%	١٠١%	٦٧%
ن. ل ٧٦%	٧٥%	٨٥%	٧٩%	٨٧%	٨١%

أ - يتأكد أن الألوان الأربعة (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) هي القاسم المشترك الأعظم بين ألوان الصورة البصرية في شعر العميان؛ فهي لم تكن مشتركة بينهم من حيث ورودها في صورهم جميعاً فحسب، بل هي - أيضاً - على رأس قائمة ألوانهم مجتمعين، وتتصدر قائمة كل شاعر منهم منفرداً كما سبق، وتتصدر الألوان الخمسة المشتركة عند كل منهم كذلك.

ب - فإذا نظر إلى كثافة الألوان الخمسة المشتركة بينهم، في أبيات صورهم، وفي كافة الألوان المستعملة فيها، تبين أنهم في ذلك على هذا الترتيب:

النسبة اللونية	النسبة الصورية
(+) التطيلي ٨٧%	(-) الحصري ١٦٥%
(+) المعري ٨٥%	(+) المعري ١١٩%
(+) البردوني ٨١%	(+) التطيلي ١٠١%
.....
(-) الحصري ٧٩%	(-) بشار ٨٢%
(-) بشار ٧٦%	(-) العكوك ٧٥%
(-) العكوك ٧٥%	(+) البردوني ٦٧%

فبقياسها إلى مجموع أبيات الصور البصرية للشاعر، يلمح ميلها النسبي إلى الكثافة عند الشعراء الكُمة (الحصري، وبشار، والعمكوك)، مثلما لمح من قبل ميل التلوين عمومًا إلى الكثافة عندهم، فكان طبيعيًا، لذلك، أن تظهر نسبة هذه الألوان الخمسة، بقياسها إلى كافة الألوان لدى الكُمة، متدنية عن مستواها لدى الأضرء.

١-١-٢:

تقول (الدكتورة أمينة عبد الرحيم)^(١) عن «الألوان المتتامة والإحساس باللون»:

إن الضوء الأبيض يتكون من مجموعة من الأشعة الملونة تتدرج من اللون الأحمر إلى اللون البنفسجي. ولقد دلت التجربة على أنه يمكن إحداث الإحساس بأي من هذه الألوان أو اللون الأبيض بخلط ثلاثة ألوان أساسية بنسب مختلفة، وهذه الألوان الأساسية أو المتتامة هي: الأحمر، والأزرق، والأخضر. ويرجع إدراك الألوان بوجه عام إلى أن العصب البصري يتكون من ثلاث مجموعات من الأعصاب ينتج عن تأثر أي منها الإحساس بأحد الألوان الأساسية. فإذا تعرضت العين لضوء أحمر مثلاً فإن مجموعة واحدة تتأثر بهذا الضوء وينتج من تأثرها الإحساس باللون الأحمر، كذلك إذا استقبلت العين ضوءاً أخضر فإن مجموعة أخرى واحدة تتأثر بهذا الضوء، وعلى وجه العموم إذا وقع على العين ضوء ذو لون معين فإن نوعاً أو أكثر من هذه المجموعات يتأثر به، فالضوء الأصفر (٥٩٠٠ أنجستروم) مثلاً ينتج عنه تأثر مجموعة الأعصاب الحساسة للون الأحمر والمجموعة الحساسة للون الأخضر، والضوء الأزرق (٤٧٠٠ أنجستروم) ينتج عنه تأثر مجموعة الأعصاب الحساسة للون الأخضر والمجموعة الحساسة للون الأزرق. . . أما إذا استقبلت العين ضوءاً أبيض فإن المجموعات الثلاث تتأثر بدرجة واحدة.

(١) الضوء. ط. (٣) دار الطباعة الحديثة - مصر: ١٩٧٠م: ١٥٢-١٥٣.

فإذا تأملت تلك الألوان الخمسة المشتركة في الصورة البصرية في شعر العميان - في ضوء النص العلمي الأنف - ألفتها يجمعها انتسابها الغالب إلى مجموعة الأعصاب الحساسة للون الأحمر؛ ف- (الأبيض): تتأثر به مجموعات الإحساس بالألوان الثلاثة الرئيسة: الأحمر، والأزرق، والأخضر، بدرجة واحدة. أما (الأسود): فهو حالة انعدام اللون أصلاً، كما أن الظلمة هي عدم الضوء بالجملة، وإدراكها يتم بالاستدلال من عدم الإحساس بالضوء^(١). أما (المائي): فهو - إن صح عدّه لوناً - لو محايد، ويتلون بالأشعة الواقع تأثيرها عليه. و(الأحمر): أمره بين. و(الوردي): عند العرب هو الأحمر يضرب إلى صفرة حسنة في كل شيء^(٢)، وهو في صور العميان إما مقترن باللون الأحمر أو معتر عنه، فانتهاؤه إلى هذا اللون جلي. وهكذا يمكن القول: إن انتهاء هذه الألوان المشتركة إلى العائلة اللونية الحمراء هو الخيط الأساس الذي يوحد بين العميان فيها.

١ - ١ - ٣:

وبالرغم من اضطراب مفاهيم الألوان في اللغة العربية وما قد يكون من فقرها فيها^(٣)، فإن هذه الألوان الخمسة من أكثر الألوان استقراراً في دلالتها لدى العرب، ومن أشهرها كذلك في النصوص الدينية والأدبية والاستعمال العام^(٤).

(١) وانظر: ابن الهيثم: ٣٠٧.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب. إعداد وتصنيف/ يوسف خياط. ط. دار لسان العرب - بيروت: (د. ت): (ورد).

(٣) انظر: عمر - أحمد مختار: الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات). ط. المطبعة العصرية - تونس: ١٩٨٦ م: ٤٢.

(٤) انظر: م. ن: ٤١-٥١.

ف (الأبيض): رمز في التراث العربي للطهر، والبراءة، والتفاؤل، والرضا، ولجمال اللون وإشراقه، وهو رمز للمهادنة والسلام. وورد في (القرآن الكريم): (١١ مرة)، رمز في بعضها للصفاء والنقاء والفوز. وهو من أكثر الألوان ورودًا في (الحديث النبوي الشريف)، حيث ذكر ما يقرب من (١٠٠ مرة)، رمز في بعضها للنقاء والبراءة والطهر. وهو على ذلك شعار المسلمين في الحج والعمرة واللبس والموت. وكان لواء الرسول (ﷺ) يوم فتح مكة أبيض، وقد نعت الإسلام بالمحجة البيضاء^(١).

و(الأسود): بعكس الأبيض، مكروه منذ القدم؛ رمز في التراث العربي للشر والقبح والموت. وقد ورد في (القرآن الكريم): (٧ مرات)، منها خمس لوصف الوجه. وفي الحديث تجاوز وروده: (١٠٠ مرة) بقليل. وقد كره الإسلام في الأسود ونقر منه. على أن المفهوم الإسلامي يقول: «لا فضل لأبيض على أسود إلا بالتقوى»^(٢).

أما (المائي): فيقصد به هاهنا لون الماء أو السراب وما أشبههما، كالزجاج أو الحديد الصقيل ونحوهما. وبذا فهو لون محايد متأثر بغيره كما مرّ، ولا تاريخ له كسائر الألوان المحددة، سوى ما قد يكون من دلالاته على الصفاء والشفافية^(٣).

و(الأحمر): رمز للخطر، والغواية الجنسية، والجمال، والخجل، والغضب. لم يرد في (القرآن) إلا بمعناه الحقيقي، وفي (الحديث) ورد ما يزيد على (٥٠ مرة)،

(١) انظر: م. ن : 43-45.

(٢) انظر: م. ن : 45-47.

(٣) وانظر: ابن منظور: (موه).

بعضه بمعنى الأبيض والأصفر. وكان (ﷺ) يكره الأحمر في الثياب، ربما لإيحاءاته النفسية الخاصة. غير أن هناك أحاديث في الإبل والنعم قد تشير إلى خلاف ذلك (١).

أما (الوردي): فتقدم أنه عندهم بين الأحمر والأصفر. و(الأصفر): ليست له إيحاءات ثابتة - وإن غلب إيحاؤه بالمكروه - ويرمز للضعف، والمرض، واليهود، وللجمال (نادرا). ومنتهى الكراهية اقترانه بالسواد. وقد شاع استعماله في العصر العباسي وغطى على الألوان جميعها. ورد في (القرآن الكريم): (٥ مرات). وجاء في بعض الأحاديث أن «راية رسول الله ﷺ كانت صفراء». وقد التبس عند العرب أحيانا بـ (الأسود) (٢).

ذلك تاريخ الألوان الخمسة المشتركة بين الصور البصرية في شعر العميان. ولا يخرج استعمال العميان إياها عن ذلك الإطار التاريخي العام. إلا أن اللون (الأسود) قد يعبر عن الجمال في مواضع من شعرهم جميعا، وأكثرها في شعر (بشار (-)) و(الحصري (-)). فمن ذلك قول الأول (٣):

وغادة سوداء برّاقة كالماء في طيب وفي لين
كأنها صيفت لمن نالها من عنبر بالمسك معجون

وقول الآخر (٤):

سباني بمخطوط من المسك أسود على صحن مسبوك من التبر أمليس

(١) انظر: عمر - أحمد مختار: 33، 49-51.

(٢) انظر: م. ن: 33، 41-43.

(٣) ديوان بشار بن برد. عني به/ محمد الطاهر ابن عاشور. راجعه وصححه/ محمد شوقي أمين وآخر.

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: 1369 - 1386 هـ = 1950 - 1966 م: 4/199.

(٤) أبو الحسن الحصري القيرواني: عصره - حياته - رسائله - شعره. للمرزوقي، والجيلاني: 223.

أما الألوان الأخرى غير المشتركة، فأهمها اللونان الأساسان: (الأخضر)، و(الأزرق).

ف (الأخضر): يرد في صورهم عدا (العكوك (-)) و(الحصري (-)). ويعدّ من الألوان المبهجة المحبوبة كاللون الأبيض في التراث العربي، وهو من أكثر الألوان استقراراً في دلالاته، مع أنه يتداخل أحياناً مع (الأسود). ارتبط عند المسلمين بالجنة، فهو لون الألوان عندهم، ورد في (القرآن الكريم) (٨ مرات)، وفي (الحديث الشريف) أكثر من (٣٠ مرة) مرتبطاً بالخير والجمال والعطاء. وكان لوناً لأستار الكعبة، ولأضرحة الأولياء، وعمائم بعض المسلمين^(١).

و(الأزرق): يرد في صورهم عدا (العكوك (-)) و(التطيلي (+)). ولم يتحدد مدلوله عند العرب، بل تداخل مع ألوان أخرى: ك (الأبيض) و(الأخضر). ويرمز للجنّ، والنصارى، والشرّ. وفي (القرآن الكريم) جاء مرة واحدة: ﴿ونحشر المجرمين يومئذ زُرْقاً﴾^(٢)، وفي (الحديث الشريف): (٣ مرات)، وكلها في مجال الشيء المكروه^(٣).

فإذا ما أعيد النظر إلى تحليل الألوان العلمي وتاريخها العام، بدت المجموعة اللونية الحمراء المشتركة في صور العميان البصرية هي الأعراف والأغنى، بالرغم من منافسة اللون الأخضر في ذلك.

١ - ١ - ٤:

وإلى تلك الألوان المحددة التي استخدمها الشعراء العميان في صورهم

(١) انظر: عمر - أحمد مختار: 48-49.

(٢) طه: ١٠٢.

(٣) انظر: عمر - أحمد مختار: 39 - ، ثم 47-48.

البصرية، وردت ألوان أخرى مختلطة، تعبر عنها ألفاظ: كالروض، والحلي،
والوشي، وأنوع من الثياب: كالبرود، والعصب، ومظاهر طبيعية: كقوس
قزح، وألوان بعض الحيوان: كلون الفهد، وأسماء الألوان المختلطة: كأورق،
وأدرع . . إلى غير ذلك .

١ - ٢ - الحركة:

تمثل الحركة العنصر الثاني من العناصر الحسيّة بعد الألوان . وهي من أغنى
العناصر في صورهم . والمقصود بها تلك الوسائل التصويرية التي تنقل التعبير
الحركي في مشاهد الصور البصرية، لا رصد الصور الحركية نفسها، ومفهوم
(الحركة) هنا يشمل ما يعبر عن (السكون) أيضًا؛ بما أن السكون لا يصوّر
بصريًا إلا بتصوير حركة تتجه إلى التراجع والهدوء . وأبرز وسائل تصوير الحركة
ألفاظ الأفعال ونحوها . وهي تظهر مثلاً في قول (بشار) (١):

والعين (تُحدر) دمعًا (جَدَّ واكفه) على مساقط دمع كان قد جمدا
كأنه لؤلؤ (رثت معاقده) (فانساب) أوله في السلك (فاطرذا)

ويظهر من كثافة العنصر الحركي إلى أبيات الصور البصرية لديهم (الجدول
رقم: ٢) أنه يتدرج على النحو التالي:

(جدول رقم ٢: الحركة)

الشاعر	بشار (١٦٧-)	المكوك (٢١٣-)	اللمري (٤٤٩-)	المصري (٤٨٨-)	التطيلي (٥٢٥-)	البردوني (١٨٩- معاصر)	الاجمعي
الأبيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
حركة	١٦٤	٢٠	١٧٣	١٦	٧٦	١٧٥	٦٢٤
ن. ص	%٨٠	%٨٣	%٤٤	%٥٠	%٣٧	%٩٢	%٥٩

(١) ٢/١٩٩-٢٠٠ .

(+) البردوني	%٩٢
(-) العكوك	%٨٣
(-) بشار	%٨٠
.....	
(-) الحصري	%٥٠
(+) المعري	%٤٤
(+) التطيلي	%٣٧

ويُلاحظ اتجاه عنصر الحركة إلى العلوّ في الكثافة عند الكُمه ، لولا تقدم (البردوني-الضرير) عليهم .

١ - ٣ - الضوء:

إذا حُدّد مفهوم الضوء هنا بما يعبر عن معنى (الإضاءة) - دون ما قد يكون من تداخلاته الأخرى مع الألوان - تبين أنهم متفاوتون في توظيفه حسب (جدوله رقم : ٣) .

٢ - التداخل الثقافي:

هذه هي المجموعة الثانية من مفردات المعجم الفني للصورة البصرية في شعر العميان ، وهي بعض ما يدخل في بناء صورهم البصرية من مصادرها الثقافية . وتشمل ثلاث مفردات هي : (التناص)، و(الثقافة)، و(الميثولوجيا) . وعلى ما بين هذه المفردات الثلاث من تداخل ، فإن المفردة الأولى ستقوم على

(جدول رقم ٣: الضوء)

الشاعر	بشار (-) ١٦٧-	العكوك (-) ٢١٣-	المعري (+) ٤٤٩-	الحصري (-) ٤٨٨-	التطيل (+) ٥٢٥-	البردوني (+) معاصر	الجنوع
الأبيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
و	٥٧	١١	١٨٢	١٥	٩٢	٦٠	٤١٧
ن . ص	%٢٧	%٤٥	%٤٦	%٤٦,٨٧٥	%٤٤	%٣١	%٣٩

الصلات النصّية التصويرية بين نماذج الصور البصرية في شعر العميان والنصوص الأخرى. وتختص المفردة الثانية (الثقافة) برصد روافد المعلومات الثقافية في الصور. وتستقل المفردة الثالثة (الميثولوجيا) من ذلك بنفسها.

ولقد يكون من الجليّ أن تمام الاستقصاء في هذا المبحث أمر لا سبيل إلى إدراكه؛ فحسبه أن يحصي من ذلك ما أحاطت به المعرفة والبحث؛ فيكون ما عُلم منه دليلاً على ما لم يُعلم.

٢ - ١ - التناص:

يأتي التناص على أشكال متعددة: فمنه ما تداخلت فيه صور العميان البصرية مع صور للمبصرين، ومنه ما يكون بين الشعراء العميان أنفسهم. والتداخل في جميع ذلك قد يكون في كلية الصورة أو في بعضها.

ويُلاحظ أنهم يتفاوتون - حسب نسبة التناص لديهم - كالآتي:

(-) الحصري	٨٧,٥%
(-) العكوك	٥٤%
(+) التطيلي	٤٨%
.....	
(-) بشار	٤٠%
(+) المعري	٣٩%
(+) البردوني	٨%

(جدول رقم ٤: التناص)

الشاعر	بشار (-) ١٦٧-	المعري (+) ١٤٩-	الحصري (-) ٤٨٨-	التطيلي (+) ٥٢٥-	البردوني (+) معاصر	الجموع
الأبيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	١٨٩	١٠٤٦
و	٨٣	١٣	١٥٦	٢٨	١٦	٣٩٦
ن. ص	٤٠%	٥٤%	٣٩%	٨٧,٥%	٨%	٣٧%

فيظهر أن نسبة التناص في صور الأندلسيين تميل إلى الكثافة، بالقياس إلى صور المشاركة، ولا سيما (بشار) و(المعري). وأن (العكوك) هو أكثر الشعراء المشاركة القدماء في نسبة التناص، يليه في ذلك (بشار) ثم (المعري). في حين تتضاءل النسبة في صور الشاعر المعاصر (البردوني) تضاؤلاً ملحوظاً. ويحتل التناص من أبيات الصور البصرية في شعر العميان نسبة مئوية تجاوز الثلث: (٣٧٪).

فإذا استعرضت نصوص التداخل، تبين أن منها قدرًا مشاعًا تقليديًا لا خطر له، يزداد كلما كان الشاعر متأخرًا في زمنه، ويبرز ذلك أكثر ما يبرز في شعر (الحصري)، فجميع ما رُصد من التناص في صور البصرية - وهو أكثرهم فيه - من هذا النوع التقليدي، وفي هذا إشارة إلى نمطية التناص في شعر الأندلسيين ومن تلاهم. أما التناص الذي يمكن التثبت من صلاته النصية فهو على قسمين: قسم بين الشعراء العميان وغيرهم من المبصرين، وآخر بين الشعراء العميان أنفسهم.

فمن القسم الأول ما يتصل عند (بشار) بالعصر الجاهلي، ممثلًا في شعراء على رأسهم (امرؤ القيس)^(١)، ثم (علقمة بن عبدة)^(٢)، و(مدرك بن حصين)^(٣)، و(قيس بن الخطيم) - نحو ٢ ق. هـ = ٦٢٠ م^(٤)، و(النابغة

(١) قارن بشارًا: ج ١/٢٩٦، ج ٢/١٣، ٤/٢٣٣، بامرؤ القيس: ديوانه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. دار المعارف - القاهرة: ١٣٧٧ هـ = ١٩٥٨ م: ٤/١٨، ٤/١٩، ١/٢٤.

(*) يقتصر هنا على الإحالة إلى مواطن التناص استيفاء لغرض هذا الفصل في وصف مفردات (المعجم الفني)، على أن درس شواهدا سيتضمنه الفصل اللاحق عن (المركب الإبداعي).

(٢) قارنه: ج ٢/١١٦، ٢/١٣١، ٢/١٩٩، بعلقمة: ديوانه (بشرح الأعلام الشتمري). تحقيق/ لطفي الصقال، ودرية الخطيب، مراجعة/ فخر الدين قباوة. ط. (١) مطبعة الأصيل - حلب: ١٣٨٩ هـ = ١٩٦٩ م: ٤٢/٧٠.

(٣) قارنه: ج ٢/١٠٩، ٤/٥٦، ٤/٥٦، بمدرك بن حصين: (ابن منظور: (جنن) م/١/٥١٦/٣).

(٤) قارنه: ج ٢/٢١٦، ٤/٢٢٢، ٥-٤/٢٢٢، بابن الخطيم - قيس: ديوانه. تحقيق/ ناصر الدين الأسد. ط. (١) مطبعة المدني - القاهرة: ١٣٨١ هـ = ١٩٦٢ م: ٣/٧٠.

الذبياني^(١)، و(عنترة)^(٢). وفي العصر الإسلامي تتصل نصوص الصور البصرية في شعر (بشار) بنصوص لـ (ذي الرمة)^(٣)، ثم (سحيم عبد بني الحسحاس)^(٤)، و(عمر بن أبي ربيعة)^(٥)، و(رؤبة بن العجاج)^(٦)، ثم (النمر ابن توبل - نحو ١٤هـ = ٦٣٥م)^(٧)، و(كعب بن زهير)^(٨)، و(ليبد بن ربيعة)^(٩)، و(الخطيئة)^(١٠)، و(حسان بن ثابت)^(١١)، و(معن بن أوس -

- (١) قارنه: ج ٣ / ٤ / ١ بالذبياني - الناغية: ديوانه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. (٢) دار المعارف - القاهرة: ١٩٨٥م: ١٠ / ١٣٩.
- (٢) قارنه: ج ٢ / ٢٩٠ / ١ - بعنترة: شرح ديوانه. تحقيق/ عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي. ط. شركة فن الطباعة - بشبرا - القاهرة: (د. ت): ٩٨ / ١٥٣.
- (٣) قارنه: ج ٢ / ٢١٦ / ٣، ج ٣ / ٣١ / ٤، ٢ / ١٢٨ / ٢ بذوي الرمة: ديوانه (شرح/ الإمام الباهلي صاحب الأصمعي، رواية/ ثعلب). تحقيق/ عبد القدوس أبي صالح. ط. (٢) مؤسسة الإيوان - بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٢٥ / ١٢٠٢، ١ / ١٥٧١.
- (٤) قارنه: ج ٢ / ٢١٠ / ٤، ١ / ٢١٦ / ١، ج ٣ / ٧٧ / ٥ بسحيم: ديوانه. تحقيق/ عبد العزيز الميمني. ن. الدار القومية - القاهرة (مصورة عن طبعة دار الكتب): ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م: ٥٥ / ١٧، ٣ / ١٧.
- (٥) قارنه: ج ٢ / ٢١٦ / ٣، ج ٣ / ٣١ / ٤ بابن أبي ربيعة - عمر: شرح ديوانه. لمحمد محيي الدين عبد الحميد. ط. (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٧١هـ = ١٩٥٢م: ٣ / ٢٠٠.
- (٦) قارنه: ج ٢ / ٢٢٦ / ٢، ٤ / ٢٣٣ / ٤ بابن العجاج - رؤبة: ديوانه (ضمن مجموع أشعار العرب). بعناية/ وليم بن السورد البروسي. ط. (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م: ٦٦ / ١٧٩، ٣٦ / ١٥٠.
- (٧) قارنه: ج ٢ / ٢٢٢ / ٤ - ٥ بابن توبل - النمر: شعره. صنعة/ نوري حمودي القيسي. ط. المعارف - بغداد: (د. ت): ٤ / ٣٨.
- (٨) قارنه: ج ٢ / ٢٣٣ / ٤ بكعب بن زهير: شرح ديوانه. صنعة/ السكري. ط. (١) دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م: ١ / ١٦، ١ / ١٧، ١ / ١٨.
- (٩) قارنه: ج ٢ / ٢٢٦ / ٢ بليبد بن ربيعة: شرح ديوانه. تحقيق/ إحسان عباس. ط. وزارة الإرشاد والأنباء - الكويت: ١٩٦٢م: ٥٣ / ٣١٢.
- (١٠) قارنه: ج ٢ / ٨٧ / ١ بالخطيئة: ديوانه (بشرح/ ابن السكيت والسكري والسجستاني). تحقيق/ نعمان أمين طه. ط. (١) مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٨هـ = ١٩٥٨م: ٢٢ / ١٥٥.
- (١١) قارنه: ج ٣ / ١٢٨ / ٢ بحسان بن ثابت: ديوانه. تحقيق/ سيد حنفي حسنين، مراجعة/ حسن كامل الصيرفي. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة: ١٩٧٤م: ١ / ١٧١.

نحو ٦٤هـ = ٦٨٣^(١)، و(ابن مقبل - كان حيًا سنة ٧٠هـ = ٦٨٩ -
٦٩٠^(٢)، و(العَدِيل بن الفُرْخ - نحو ١٠٠هـ = ٧١٨م)^(٣)، و(الفرزدق)^(٤).
وتظهر صلة (العكوك) في إحدى صورهِ بـ (الأشعر الجُعفي - جاهلي)^(٥).

و(المعري): تتصل نصوص صورهِ البصرية بنصوص جاهلية، أكثرها:
لـ (امرئ القيس)^(٦)، ثم (قيس بن الخطيم)^(٧)، و(النابغة الذبياني)^(٨)، ثم
(عَبِيد بن الأبرص)^(٩)، و(عمرو بن قميئة)^(١٠)، و(طرفة بن العبد)^(١١)،

-
- (١) قارنه: ج ٣ / ١٨٣ / ٨ بابن أوس - معن: ديوانه. صنعة/نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن. ط. (١) دار الجاحظ - بغداد: ١٩٧٧م: ٤/٥٨.
- (٢) قارنه: ج ٢ / ٢٢٧ / ١ بابن مقبل: ديوانه. تحقيق/عزة حسن. ط. إحياء التراث القديم - دمشق: ١٣٨١هـ = ١٩٦٢م: ٢٢/٣٢٣.
- (٣) قارنه: ج ٤ / ١٤٨ / ٤ بابن الفرخ - العديل: (البغدادي: خزانة الأدب. تحقيق/عبد السلام محمد هارون. ط. مصر: ١٩٧٩ - ١٩٨٦م: ج ٥ / ١٩١ / ٢).
- (٤) قارنه: ج ٣ / ٢٨٢ / ١ بالفرزدق: شرح ديوانه. لإلياء الحاوي. ط. (١) دار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٩٨٣م: ج ١ / ٨٣ / ١١.
- (٥) قارنه: ديوانه. تحقيق/حسين عطوان. ط. دار المعارف بمصر: ١٩٧٢م: ٨/٩٦ بالأشعر (ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق/أحمد محمد شاكر. ط. دار المعارف بمصر: ١٩٦٦م: ٧٦٧).
- (٦) قارنه: شروح سقط الزند. تحقيق/مصطفى السقا وآخرين، بإشراف/طه حسين. ط. (٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصورة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م): ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م: ١٨/١٣١، ١٨/٣٦١، ٣١/٥٤٣، ١١/٦٢٥، ١١/بامرئ القيس: ٤/٧٠، ٤/٩٦، ٣-٢، ٤/١٨، ٢/١٩.
- (٧) قارنه: م. ن: ٢٤/٣٠٥، ٢٠/٩٠١ بابن الخطيم: ٣٧-٣٨ / ١٠-١١.
- (٨) قارنه: م. ن: ٢٧/٣٧٠، ٢١/١٩٨٥ بالذبياني: ٢٣/٣٦، ٧/١٤٢.
- (٩) قارنه: م. ن: ٥/٨٣٨، بابن الأبرص - عبِيد: ديوانه. تحقيق وشرح/حسين نصّار. ط. (١) مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م: ٩/٣٥، أو أوس بن حجر: ديوانه. تحقيق وشرح/محمد يوسف نجم. ط. (٢) دار صادر - بيروت: ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م: ١٦/١٥.
- (١٠) قارنه: م. ن: ٢٤/١٣٦ بابن قميئة: ديوانه. تحقيق/حسن كامل الصيرفي. ط. جامعة الدول العربية - معهد المخطوطات العربية - دار الكاتب العربي: ١٣٨٥هـ = ١٩٦٥م: ١٣/٢٦.
- (١١) قارنه: اللزوميات. تحقيق/أمين عبد العزيز الخانجي. ط. مطبعة التوفيق الأدبية بمصر، ن. مكتبة الهلال - بيروت، ومكتبة الخانجي - القاهرة: ١٣٤٢هـ: ج ٢ / ٢٠٦ / ٣ بابن العبد - طرفة: ديوانه (بشرح/الأعلم الشتمري). تحقيق/درية الخطيب، ولطفي الصقال. ط. مجمع اللغة العربية بدمشق: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م: ٦٧/٣٧.

و(أوس ابن حجر)^(١)، و(الطفيل الغنوي)^(٢)، و(أبي قيس ابن الأسلت)^(٣)،
و(المتنخل الهذلي)^(٤)، و(عبد قيس بن خفاف البرجمي)^(٥). وتبرز في العصر
الإسلامي صلة نصوص صورته البصرية بشعر (أبي الطيب المتنبي)^(٦)، ثم (ابن
مقبل)^(٧)، و(ذي الرمة)^(٨)، ثم (ليبد بن ربيعة)^(٩)، و(العجاج)^(١٠)، و(ابن
المعتز)^(١١)، و(ابن طباطبا)^(١٢)، ثم (جران العود)^(١٣)، و(كثير عزة)^(١٤)،

- (١) قارنه: السقط: ٥/٧٣٨ بأوس بن حجر: ١٦/١٥، أو ابن الأبرص ٩/٣٥.
(٢) قارنه: م. ن: ١٩/٢٥٤ بالغنوي-الطفيل: ديوانه. تحقيق/محمد عبد القادر أحمد. ط. (١) دار
الكتاب الجديد: ١٩٦٨م: ٢٧/٢٤.
(٣) قارنه: اللزوميات: ج ١/٤٣٣/١١ بابن الأسلت: ديوانه. تحقيق/حسن محمد باجودة. ط.
السنة المحمدية، دار التراث-القاهرة: ١٩٧٣م: ٧٣.
(٤) قارنه: السقط: ٤٠/١٣٥٧ بالهذلي: (السقط: م. ن).
(٥) قارنه: م. ن: ٤١/٤٥٤ بالبرجمي: (الضبي: المفضليات. تحقيق وشرح/أحمد محمد شاكر،
وعبد السلام محمد هارون. ط. (٦) دار المعارف-القاهرة: (د. ت): ٧/٣٨٦).
(٦) قارنه: م. ن: ٣٢/٧٠ بالمتنبي: شرح ديوانه. وضعه/عبد الرحمن البرقوقي. ن. دار الكتاب العربي
-بيروت: (د. ت): ج ١/٢٨١، ج ٤/٣١٧، و٥٤/٩٠ بج ٢/٢٧٦، ٢/٩٩، ٦٤/٩٩
بج ٢/١٥٢-١، ٢، و١٠٠-١٠١/٦٥-٦٦ بج ٢/٢٨١، ٢، و١٥٨-١٦٠/٥٤-٥٦
بج ٢/٢٨١، ٢، ١/٢٨٤، ج ٣/٢٨٠، ٣، و١٨/٢٥٣ بج ٣/٦٥، ٣، و٢٧/٣٤٦ بج ٢/
٢/٢٠٦، ٢، و٢٩/٥٤٢ بج ١/٣٠٣، ٢، و٩/٦٢٣ بج ٣/٢٩٤، ١، و١٦/١٣٤٢ بج ٣/
٣٥٥.
(٧) قارنه: م. ن: ٢/٨٨٤ بابن مقبل: ٣/٩، و١٨/٩٠٠، و٣٥/٣٢٦ بج ٣٦/١٥٢٩، ١/٢٨٣.
(٨) قارنه: م. ن: ١٦/٢٣٠، ٥/٤١٧، ٥/٤١٧، ٣٣/١٥٢٤ بذلي الرمة: ٦٤/٤٣٥، ٤٨/٤٩٠،
٨/١٩١.
(٩) قارنه: م. ن: ١٨/٢٥٣، ٦/٨٣٩ بليبد بن ربيعة: ٤٤/١٩، ٨٨-٤٤/٩٠، ٤٦-٤٧.
(١٠) قارنه: م. ن: ٤٦/٢٠٩، ٣٠/٣٧١ بالعجاج: ديوانه (رواية/الأصمعي وشرحه). تحقيق/عزة
حسن. ط. مكتبة دار الشرق-شارع سوريا-بيروت: ١٩٧١م: ٥٤/٤-٥٥.
(١١) قارنه: م. ن: ٩/٨٤٨، ٧/١٥٦٠ بابن المعتز: شعره (صنعة/أبي بكر الصولي). عني به/ب.
لوين. ن. جمعية المستشرقين الألمانية، ط. مطبعة المعارف-استانبول: ١٩٤٥-١٩٥٠م: ج ٣/
٩/٥٨، ج ٤/٤٨، ١.
(١٢) قارنه: م. ن: ٧/٤٢٩، ٨/٦٥٧ بابن طباطبا: (السقط: م. ن).
(١٣) قارنه: م. ن: ٣٣/٧٩٤ بجران العود: ديوانه (رواية/السكري). باعتناء/أحمد نسيم. ط. (١)
مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة: ١٣٥٠هـ = ١٩٣١م: ١/١٤، وانظر: البطليوسي:
(السقط: ٧٩٤).
(١٤) قارنه: اللزوميات: ج ١/١٩٥/١ بكثير: ديوانه. جمعه وشرحه/إحسان عباس. ن. دار الثقافة-
بيروت: ١٣٩١هـ = ١٩٧١م: ٣/٥٢٥.

و(جرير)^(١)، و(رؤبة بن العجاج)^(٢)، و(أبي النجم العجلي)^(٣)، و(علي ابن الجهم)^(٤)، و(الصنوبري)^(٥)، و(أبي نواس)^(٦)، و(أبي فراس الحمداني)^(٧)، و(تميم بن المعزّ الفاطمي - ٣٧٤هـ = ٩٨٥م)^(٨)، و(ابن نباتة السعدي - ٤٠٥هـ = ١٠١٥م)^(٩)، و(علي بن محمد التهامي - ٤١٦هـ = ١٠٢٥م)^(١٠)، و(القاضي التنوخي - ٤١٧هـ = ١٠٢٦م)^(١١).

وإلى هذه التداخلات مع النصوص الشعرية بعض تداخلات مع نصوص غير شعرية، أهمها: (القرآنية الكريمة)^(١٢)، و(الأمثال السائرة)^(١٣).

- (١) قارنه: السقط: ١٨/٨١٩ بجرير: ديوانه (بشرح/ محمد بن حبيب). تحقيق/ نعمان محمد أمين طه. ط. دار المعارف - القاهرة: ١٩٧١م: ١٨/١٤٣.
- (٢) قارنه: م. ن: ١٦/٦٩٧ بابن العجاج - رؤبة: ١٧/٩٤ - ١٩.
- (٣) قارنه: م. ن: ٢٤/١٤٣٨ بأبي نجم العجلي: ديوانه. عني به/ علاء الدين أغا. ن. النادي الأدبي - الرياض: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٤٠.
- (٤) قارنه: م. ن: ١٢/٦٢٧ بابن الجهم: ديوانه. تحقيق/ خليل مردم بك. ط. (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت: (د. ت): ٢/٢٩.
- (٥) قارنه: م. ن: ٢٥/٧٨٦ بالصنوبري: ديوانه. تحقيق/ إحسان عباس. ن. دار الثقافة - بيروت: ١٩٧٠م: ص ٤٨٤ / ٩٩ / ٤.
- (٦) قارنه: م. ن: ٧/١٥٦٠ بأبي نواس: ديوانه. تحقيق/ أحمد عبد المجيد الغزالي. ن. دار الكتاب العربي - بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٧/٥٢٠.
- (٧) قارنه: م. ن: ٢١/٣٦٤ بأبي فراس الحمداني: ديوانه. عني به/ سامي الدهان. ط. المعهد الإفرنجي بدمشق - بيروت: ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م: ص ٣٩ / ٢٨ / ٤.
- (٨) قارنه: م. ن: ٤٨/٢١١ بابن المعزّ: ديوانه. تحقيق/ دار الكتب المصرية. ط. دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م: ١١/١٨٣.
- (٩) قارنه: م. ن: ٢١/٣٤٣ بالسعدي: ديوانه. تحقيق/ عبد الأمير مهدي حبيب الطائي. ن. وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية: ١٩٧٧م: ج ١ / ٢٧٤ / ٥.
- (١٠) قارنه: م. ن: ٢٠/١٣٢ بالتهامي: ديوانه. تحقيق/ محمد بن عبد الرحمن الربيع. ط. (١) مكتبة المعارف - الرياض: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٧/٥١٢.
- (١١) قارنه: م. ن: ٤٧/٢١٠ بالتنوخي: (السقط: ٢١١).
- (١٢) قارنه: م. ن: ٤٠/٤٥٤ بالآية ٣٧ (الرحمن)، و٥٢/١٣٠٧ بالآيتين ٣٢ - ٣٣ (المرسلات).
- (١٣) انظر: الخوارزمي: السقط: ٢٣/١٨٩٠.

ومن نصوص الصور البصرية في شعر (التطيلي) ما يتصل بالعصر الجاهلي من خلال نصوص (امرئ القيس)^(١) بصفة خاصة، ثم (عنتره)^(٢). وفي العصر الإسلامي بـ (المتنبي)^(٣).

وفي نصوص الصورة البصرية في شعر (البردوني) ما يمكن إرجاعه إلى (امرئ القيس)^(٤) أو غيره جاهلياً، ومن العصر الحديث إلى (علي محمود طه)^(٥).

[وسياتي تفصيل القول عن هذه النصوص في مواطنها من دراسة (المركب)].

أما (التناصر بين صور العميان نفسها)، فكثيراً ما يفوق في صور أحدهم تناصها مع صور الشاعر المبصر؛ ولذا لا تكاد تخلو صور العميان، ممن جاؤوا بعد (بشار) و(المعري)، من تناص معها. ومثال ذلك صورة (بشار) المشهورة^(٦):

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ
فـ (العكوك) يقول^(٧):

٣ - كَأَنَّ سُمُومَ النَّقْعِ وَالْبَيْضُ تَحْتَهُ سَمَاوَاتٌ لَيْلٍ أَسْفَرَتْ عَنْ كَوَاكِبِ

(١) قارن: التطيلي: ديوانه. تحقيق/إحسان عباس. ن. دار الثقافة - بيروت: ١٩٦٣م: ١٨/٤٤،

٣٨/١٨٤ بامرئ القيس: ٤/١٨.

(٢) قارنه: ٢٨/١٠١ - ٢٩ بعنتره: ٤/١٥٠.

(٣) قارنه: ١٤/١٠١، ٧/١٠٦، ١٠/١١٣، ١١، ٤٢/١٩٣، ١٦/٢٠١ - ١٧ بالمتنبي: ج ٢/ ٢/٢٨١.

(٤) قارن: البردوني: مدينة الغد. ط. (٤) دار العودة - بيروت: ١٩٨٢م: ١/٤١ بامرئ القيس:

٣/٥٦، ١/٥٧، ٤ - ١/٥٨ - ٢.

(٥) قارنه: م. ن: ١٥/١٥ بطة - علي محمود: زهر وخر (ليالي كليوبتره): ديوانه. ط. دار العودة -

بيروت: ١٩٧٢م: ١٥/٤٧٤.

(٦) ٣١٨/١.

(٧) ٤١.

ويقول (المعري) (١):

٤ - فجاش عليها البحرُ وهو كتائبٌ وخرت إليها الشهبُ وهي نصالٌ
ويتبعهم (التطيلي) فيقول مثلاً (٢):

٢٩ - ورب ليلٍ من النقع اخترقت ضحىً [والهص؟] منتظم والهام منتثرٌ
٣٠ - ولا نجومٌ سوى الأرماع تشبهه وليس فجرٌ سوى التحجيل ينفجرٌ
وكذا يقول (٣):

١٥ - جميع أمور الناس في كلِّ موقفٍ به الليل نقعٌ والرماع نجومٌ
ولئن كانت صورة (بشار) تلك من الذبوع وشيوع التقابس بين العميان
وسواهم بمكان معلوم (٤)، فإن بين العميان من التداخلات الأخرى ما يشفع
باتخاذها شاهدًا هنا على مقدار التناص بين صورهم البصرية. فمن ذلك مثلاً
آخر أن (بشارًا) قال (٥):

والشمس في كبد السماء كأنها أعمى تحير ما لديه قائدٌ
فيقول (المعري) (٦):

٤ - قد ركضنا فيه إلى اللهولاً وقفَ النجم وقفة الحيران

(١) السقط: ١٠٤٩.

(٢) ٦٥.

(٣) ١٦٢. وانظر أيضًا: ٢٢/١٠١.

(٤) وانظر مثلاً: العباسي - عبد الرحيم بن أحمد: معاهد التنصيص. تحقيق/ محمد محيي الدين
عبد الحميد. ط. عالم الكتب - بيروت: ١٣٦٧هـ = ١٩٤٧م: ٣١/٢ - ٣٢.

(٥) ٣٩/٤.

(٦) السقط: ٤٢٦.

ثم يقول (التطيلي) (١):

١٣ - والنجم حيرانٌ من أين ومن ضَجْرٍ فلو هوى أو عدا مجراه ما شعرا
فإذا (البردوني) على آثارهم يقول كذلك (٢):
والليل يسري كأعمى ضلَّ وجهته وغاب عن كفه العُكَّاز والهادي
كما يقول (٣):

وفتَّش عن قدميه الدجى ودبَّ كأعمى يجوس الحفـر
ومن هذا وأمثاله يتضح ما بين نصوص الصور البصرية في شعر العميان من
صلات. ويظهر من جدول التناص بين صور العميان، (رقم: ٥)، أطراد

(جدول رقم ٥: التناص بين صور العميان نفسها)

متناص متناص معه	العكوك (٤) -٢١٣-			المعري (٥) -٤٤٩-			التطيلي (٦) -٥٢٥-			البردوني (٧) -معاصر			المجموع		
	ن	ع	م	ن	ع	م	ن	ع	م	ن	ع	م	ن	ع	م
بشار-١٦٧-	١٣	٢	١٥	٣	١٥٦	١	٧	١٠٠	٧	١٠٠	٧	١٦	٣	٣٩٦	١٥
المعري-٤٤٩-	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
المجموع	١٣	٢	١٥	٣	١٥٦	١	١٧	١٠٠	١٧	١٠٠	١٧	١٦	٣	٣٩٦	٢٥

ت. ن = التناص (عموماً)، م. ع = التناص مع العميان، ن = النسبة.

(١) ٤٤.

(٢) من أرض بلقيس: ١٠٣.

(٣) مدينة الغد: ٨٢.

(٤) قارنه: ٣/٤١، ٢/٨٠، بشار: ج ٦/٣١٨/١.

(٥) قارنه: السقط: ٤/٤٢٦، ٤/١٠٤٩، ٤/١٧٣٧، ٢٢/١٧٣٧، بشار: ج ٤/٣٩/٤، ج ٦/٣١٨/١.

(٦) قارنه: ٤٠/١١، بشار: ج ١/١١٠، ٣/١١٠، ١/٢٨٦، ١٣/٤٤، ج ٤/٣٩/٤، و ٤٥-٤٦/٤٦-٣٧-٣٨

بج ٢/٢٠٠، ١/٢٠٠، و ٦٥/٢٩-٣٠، ٢٢/١٠١، ١٥/١٦٢، ج ١/٣١٨، ٦/٣١٨، و ٨/٢١٢

بج ١/١٦٨، ٩/١٦٨، ٣/٢٠٩، وقارنه: ١٨/٢٤-١٩، ١٠/٩٠، بالمعري: السقط: ١/٤٢٥،

٤٥/٤٩٩، و ٢٤/٥٠، ج ٢/١٩٧٦ (وأماكن أخرى متفرقة من درعيات أبي العلاء، حيث يشبه

الدرع بالماء)، و ٢٦/٥٠، ١٥/٨١٨، و ٣٧/٦٢، ج ١/٤٦١، ٥١/١٤٦١ وغيره من المواضع، و ١٢/٦٩

بج ٢٢/١٤٣٦-٢٣، و ١٢/١١٣-١٣، ١٠٠-١٠١/٦٥-٦٦، و ٢١/٢١٥، ج ٢١/١٠٤-٦٩.

(٧) قارنه: من أرض بلقيس: ٣/١٠٣، ومدينة الغد: ٤/٨٢، بشار: ج ٤/٣٩/٤، ومدينة الغد:

١/٨٠ بج ٤/٨٤.

تأثير صور (بشار) البصرية على من تلاه من هؤلاء الشعراء . غير أن تأثير صور (المعري) على (التطيلي) يبدو راجحاً على تأثير صور (بشار) .

ولعل فيما تقدم ما ينبئ عن غنى هذه المفردة من معجم الصورة البصرية في شعر العميان .

٢ - ٢ - الثقافة:

ويتحدد مفهوم الثقافة هنا : فيما يتكئ عليه الشاعر الأعمى ، اتكاءً مباشرًا ، من مخزونه الثقافي : من المعارف العلمية أو العامة ، في الإبداع التصويري البصري .

وعند استقراء ذلك في صورهم ، يتبين أن (المعري) يبرز زملاءه في توظيف تلك المعارف الثقافية في التصوير البصري . ثم يظهر ذلك بضالة في صور (التطيلي) ؛ وهذا متفق مع ما سبقت الإشارة إليه من ثبوت الصلة بين صور هذين الشاعرين البصرية . وفيما يلي شواهد على هذه المفردة لديهما :

أغلب ما في صور (المعري) من ذلك متصل بعلم الفلك والنجوم (*). وكذلك ما ورد عند (التطيلي) . وهنا صورتان تمثلان تلك الاستفادة من المعارف الفلكية في التصوير ، الأولى منهما لـ (المعري)^(١) ، في وصف درع :

(جدول رقم ٦: الثقافة)

الشاعر	بشار (٧) -١٦٧-	المعري (٥) -٤٤٩-	المعري (٧) -٤٨٨-	التطيلي (٥) -٥٢٥-	الردوني (٥) -معاصر	المجموع
الآبيات	٢٠٤	٢٤	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
و	###	###	###	١	###	١٨
ثقافة ن . ص	###	###	###	٠,٤٨٧٨%	###	١%

(*) وقد ألح (طه حسين) تجديد ذكرى أبي العلاء . ط . (٦) دار المعارف - القاهرة : ١٩٦٣ م : (٢٢٤) إلى شيوخ تأثير علم النجوم العربي على مختلف آدابه تأثيراً ظاهراً .
(١) السقط : ١٩٨٣ .

١٦ - أخذت من المريخ وقدة شرّة إذ ناسبت زحلاً ببرد طباعها

ف (المريخ): يوصف بأن له طبيعة النار، و(زحل): يوصف بأن له طبيعة الحديد^(١)، فأخذ الشاعر من هاتين المعلومتين ما صور به ازدواج بريق الاتقاد في الدرع مع لمعان الحديد فيها.

وقال (التطيلي)^(٢) - في وصف أسد رخام أو نحاس يمّج الماء على بحيرة:

٢ - وكأنه أسد السما ء يمّج من فيه المجرّة

وقد يعول (المعري) على معلوماته عن بعض الملل والنحل في تكوين صورته البصرية، كما في قوله^(٣):

٥٧ - ومحيّاك للذي يعبد الدهر - وإهباء طرّفك: الفتيان

٥٨ - وإله المجوس سيفك إن لم - يرغبوا عن عبادة النيران

فشبه وجهه بالنهار، والغبار الذي يثيره حصانه بالليل، وجعلها معبودين كعبادة الدهريين: النهار والليل. ثم شبه سيفه بنار المجوس.

وقد يستمد صورته من بعض المعلومات الطبيعية عن الحيوان أو النبات، كقوله مثلاً، يصف فرساً^(٤):

١٨ - كأن غبوقه من فرط ريّ أباه جسمه فبدا مسيحاً

قال (الخوارزمي)^(٥): «في هذا إشارة إلى أحد أسباب العرق. قال

(١) انظر: الخوارزمي: السقط: م. ن.

(٢) ٢٤٩.

(٣) السقط: ٤٦٣ - ٤٦٤.

(٤) م. ن: ٢٥٣.

(٥) م. ن: ٢٥٤.

(جالينوس): العرق يحدث إما من استرخاء القوة أو الجسد، أو منهما جميعاً، وإما من تخلخل المسام، وإما من كثرة فُصولٍ تجتمع في البدن، وإما من أن تَحْمِلَ على المعدة فوق الطاقة. وإلى السبب الأخير وقعت الإشارة هاهنا». وقال^(١):

٧ - وَشُرْبُ الْفَنَاءِ بِخُضْرِ الْفِرْنِدِ كَأَنَّ عَلَى آسِهِنَّ الْفَنَاءَ
ف- (الأس): هاهنا شجر «خضرته دائمة أبداً»^(٢)، شبه به لون السيف، و(الفنا): «شجر ذو حبٍّ أحمر»^(٣)، شبه به لون الدم عليه. إلى غير هذا.

٢ - ٣ - الميثولوجيا(*):

تظهر الآثار الميثولوجية على التصوير البصري عند المشاركة القدماء، ولكنها تختفي من صور الأندلسيين، ثم تبعث من جديد في صور الشاعر المعاصر، وذلك على النحو المعروض في إحصائها (جدول رقم: ٧).

(جدول رقم ٧: الميثولوجيا)

الشاعر	بشار (٧) -١٦٧-	المعرك (٧) -٢١٣-	المري (٦) -٤٤٩-	المصري (٧) -٤٨٨-	التطلي (٦) -٥٢٥-	البردي (٦) -معاصر	للمجموع
الآيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
ميثولوجيا	٣	١	٧	###	###	٣	١٤
و ن. ص	%١	%٤	%١	###	###	%١	%١

- (١) شرح لزوم ما لا يلزم: طه حسين، وإبراهيم الإياري، ط. دار المعارف بمصر: (د. ت): ٢٣٢/١.
- (٢) انظر: الدينوري - أبو حنيفة: النبات. عني به/ب. لوين. ط. مطبعة بريل - ليدن: ١٩٥٣م: ٢٦.
- (٣) ابن منظور: (فني).
- (*) لا يعتد إلا بما جاء صريحاً في دلالاته، وأسهم في بناء الصورة البصرية؛ فكان مفردة من معجمها الفني.

وينحصر ما رصد في تصوير(بشار) من ذلك في استغلال بعض أفكار العرب عن الجنّ، من مثل قوله(١):

للقُـنـور في رقراقِها تردي زوراءَ تُخفي عجباً وتُـبـدي
من لامعات كالسعالِي البَدِّ تلمعُ قُـدامي وطوراً بعدي
و(السعالي): من أصناف الجنّ، وقيل: هي الغيلان، التي عرفها (الرسول
ﷺ): بأنها «سحرة الجنّ». وكان العرب يتصورون أنها تعترض طرق أسفارهم
فتختل عليهم وتلبس حتى تضلهم عن السبيل(٢). فاتخذ (بشار) هذا التصوّر
لتصوير اضطراب معالم اليبداء والتباسها بالقيظ والسراب.
وفي موضع آخر يصور المرأة بقوله(٣):

جنيّة . . إنسيّة . . أو بين ذاك . . أجلّ أمرا
وقد كان العرب يضيفون كل ما رأوه فائقاً غريباً، مما يصعب عمله ويدقّ أو
شيئاً عظيماً في نفسه، إلى الجنّ(٤).

أما (العكوك): فهو يستخدم رمزاً نمطياً، كثر تكراره في الشعر الجاهلي،
ولعله يرتكز على بُعدِ أسطوري ما، وذاك هو تشبيه الظعن بـ (النخل)، في
سياق نمطي ملتزم(٥):

(١) ٢٢٦/٢.

(٢) انظر: الشبلي: آكام المرجان في أحكام الجنّ. ط. (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٢٦هـ: ٢٠،
وابن منظور: (سعل) و(غول).

(٣) ٥٦/٤.

(٤) انظر مثلاً: ابن منظور: (عبر).

(٥) ٥٩.

٧ - وبعينيك حمول الحَيِّ (م) والبيِّن الشَّطِيرُ
٨ - كذرا النخل أشاعت زهوها الريحُ الدبورُ

فها هو ذا (امرؤ القيس) (١) يقول :

بعيني ظعن الحَيِّ لما تحمَّلوا
فشبهتْهم في الآل لما تكمَّشوا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن
سوامق جبار، أثيث فروعه
حمته بنو الربداء من آل يامن
وأرضى بني الربداء واغتم زهوه
أطافت به جيلان عند قطاعه
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمرا
حدائق دوم، أو سفينا مقيرا
دوين الصفا، اللائي يلين المشقرا
وعالين قنواناً من البسر أحرا
بأسيافهم، حتى أقر وأوقرا
وأكمامه حتى إذا ما تهصرا
تردد فيه العين حتى تحيرا

ف (العكوك) في بيتيه الأنفين يكرر النمط نفسه، كما فعل غيره من قبل، حتى إنه ليعيد بعض الألفاظ بحروفها كما هي في النمط الأول، كـ «العينين»، و«حمول»، و«الحَيِّ»، و«زهو». . . ؛ مما يشي بأن وراء هذه التقاليد ما وراءها من عقائد العرب القديمة وتصوراتهم (*). فأضفى ذلك على صورته تلك الإيحاءات الأسطورية العتيقة.

ولئن كانت تبدو هذه المفردة في صور (المعري) البصرية ضئيلة النسبة، فما هذا إلا لكثرة صورته. وكما كان في مفردة (الثقافة) يعول على معارفه عن الفلك

(١) ٥٦-٥٨.

(*) يذهب بعض الدارسين المحدثين إلى أن (النخل) رمز متصل بقداسة الشمس (الأم) عند العرب، كـ (الغزال) و(المهابة) و(الحصان). (انظر في هذا مثلاً: البطل - علي: الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها. ط. (٣) دار الأندلس - بيروت: ١٩٨٣ م: ٥٧-).

والنجوم فإنه كذلك يعتمد هنا على الأساطير والمزاعم ذات العلاقة بالنجوم أو الفلك ، فمن ذلك قوله (١) :

- ١٢ - وسُهَيْلٌ كوجنةِ الحَبِّ في اللو نِ وقلبِ المُحِبِّ في الحَفَّةِ—انِ
١٣ - مُسْتَبَدًّا كأنه الفارس المَعْدُ— لِمِمْ يبدو مُعارضِ الفُرسانِ
١٤ - يُسرعُ اللَمَحُ في احمرارِ كما تُسرعُ— في اللَمَحِ مقلّةُ الغُضبانِ
١٥ - ضرجته دماً سيوف الأعداي فبكت رحمةً له الشُّغريانِ
١٦ - قدماه وراه وهو في العَجْ— ز كساعٍ ليست له قدمانِ

و(سهيل): كوكب أحمر يمان، زعم العرب أنه كان عشاراً ظلوماً على طريق اليمن، فمسخه الله كوكباً. وزعموا أنه كان خطب (الجوزاء) أو تزوجها، فركضته برجلها، فضربها بالسيف حتى قطع وسطها، أو أنه برك عليها فكسر فقارها وظهرها، فهو هارب نحو الجنوب خوفاً من المطالبة بجريته. وكانت العرب تقول: إن (الشعرين) أختا سهيل، إحداهما: (الغميصاء)، وهي في المجرة، فهي لا تنظر إليه فقد غمصت من البكاء، أي كثر في عينيها القذى، والأخرى: (العَبُور)، قد عبرت إليه المجرة، فهي تنظر إليه، وفي عينيها عبرة (٢). وإلى هذه الأسطورة أشار (المعري) في صورته تلك.

ويقول كذلك (٣) :

١٠ - والنجمُ يَحْتَثُّ نحو الغرب أينقه فكلما خاف من شمس الضحى رَكُضاً

(١) السقط: ٤٣٣-٤٣٧.

(٢) انظر: ابن قتيبة: الأنواء. ط. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن - الهند: ١٣٧٥هـ = ١٩٥٦م: ١٥٢-١٥٧، والصوفي: صور الكواكب. ط. (١) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م: ٢٨٨-٢٨٩، والمعري: م. ن: ٤٣٥-٤٣٧، وابن منظور: (سهل).

(٣) السقط: ٦٥٨.

ف «النجم» - حسب هذه الرواية (*) -: (الثريا). ومما زعموه أن (الدبران) يتبع (الثريا) خاطباً إياها، وأنه ساق عشرين كوكباً عن مهرها، وهي الكواكب التي بجانب الثريا، وتسميها العرب: القلاص^(١). فاشتق من ذلك (المعري) ما رسم به لوحته البصرية تلك.

ومن ذلك أيضاً زعمهم أن (الشمس) لا تشرق حتى تعذب؛ فقال (أمية بن أبي الصلت)^(٢):

والشمس تطلع كل آخر ليلة حمراء يُصبح لونها يتوردُ
تأبى فلا تبدو لنا في رسلها إلا معذبّة وإلا تُجَلدُ
فنقض (المعري)^(٣) الصورة الأسطورة بقوله:

وقد كذبوا حتى على الشمس أنها تُهان إذا حان الشروق وتُضربُ
كأن هلالاً لاح للطعن فيهم حناه الردى وهو السنان المُحرَّبُ
كأن ضياء الفجر سيفٌ يسَّلهُ عليهم صباحُ بالمنايا مُذربُ
أما الأساطير الأخرى في صورهِ البصرية، فمنها: أسطورة (العنقاء)، في قوله
يصف درعاً شبهها بالشعر^(٤):

١١ - بل تحسب العنقاء أو بتأ لها نبذت بها في الوكن يوم رجاعها

(*) في رواية أخرى: «البدر». (انظر: م. ن: ٦٥٨-٦٥٩).

(١) انظر: م. ن.

(٢) شرح ديوانه. باعتناء/ سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب. ط. دار مكتبة الحياة- بيروت:

(د. ت): ٣١.

(٣) اللزوميات (بشرح/ طه حسين): ١/ ٢٧٠.

(٤) السقط: ١٩٨٠.

قال (الخوارزمي) (١):

هذه إشارة إلى ما في حديث العنقاء، من أن بنت قيصر لمّا اختطفها العنقاء وألقتها في بعض الجزائر على شجرة، وأخذت في ترشيحها، موهمة لها أنها أمها، ركب البحر ابن ملك الهند للاصطياد، فضربت الريح السفينة ومضت بها على غير اعتداء، إلى أن ألبأتها إلى جبل العنقاء، فلمّا رأته الجارية ورآها مال إلى صاحبه قلب كل واحد منهما، ثم اصطلحا على أن يذبح ابن الملك بعض الدواب ويسلخها وي طرح إهابها على كوثل السفينة ويستتر فيه، حتى إذا رجعت إليها العنقاء شكّت البنت وحدثها، وطلبت منها أن تصعد إليها بتلك الدابة الميتة؛ لتشتغل بها زمان غيبة العنقاء، ففعلت. يقول: ما رفعته العنقاء ونبذته لدى بنتها على الشجر، لم يكن إهاباً، إنما كان هذه الدرع.

ومنها: أسطورة (هراميت لقمان بن عاد) في قوله - واصفاً سيفاً صقيلاً (٢):

١٠ - وحفرت فيه ركباً الردي فقرأ حفر ابن عاد لإيراد هراميتا

فشبه ما على حدّ السيف من تثلم، جراء الضرب به، بالهراميت التي احتفرها (ابن عاد). والهراميت: آبار متقاربة بناحية الدهناء، وابن عاد: «هو (لقمان بن عاد بن عوص بن إرم)، كان ذا تجارب وصاحب كلام مسجوع، فما تكلم بشيء إلا سار مثلاً، قال: «حفرت هراميت و[سحا]، والبويرة الأخرى، واصطدت عشراً من الأروى، في ساعة من الضحى، ثم جئت لا دم بيدي ولا ثرى». وكان يحفر لإبله بظفره حيثما بداله، إلا الصمان والدهناء، فقد غلبتاه بصلابتهما. وفي أمثالهم: «أشدّ من لقمان العادي» (٣). فاستعمل (أبو العلاء) هذه الأسطورة لتصوير الثلوم على حدّ السيف، مبرزاً بها قوة الضرائب الدالة على قوة السيف نفسه.

وقد يستخدم في صوره أساطير إسلامية العصر، كما في قوله - يمدح بعض

الشيعة (٤):

(١) م. ن.

(٢) م. ن: ١٥٦٤.

(٣) الخوارزمي: م. ن: ١٥٦٥-١٥٦٦.

(٤) السقط: ٤٤١.

- ٢١ - وعلى الدهر من دماء الشهيد — من عليّ ونجله شاهدان
 ٢٢ - فهما في أواخر الليل فجرا — في أولياته شفقتان
 ٢٣ - ثبّتا في قميصه ليجيء الـ — حشر مستعدياً إلى الرحمن

ففرقة من الشيعة تزعم أن الحمرة التي ترى في الآفاق أول الليل وآخره إنما هي لمقتل (عليّ) و(الحسين) رضي الله تعالى عنهما^(١).

ويبني (البردوني) بعض صوره البصرية على حكايات شعبية يمنية خاصة، أو على أفكار خرافية تراثية عامة، فمن الصنف الأول ما يأتي في قوله^(٢):

من مُدى الموت حين تحمّر فيها شهوة الدود والقبور البزوارد
 فيهمّش عن أصل هذه الصورة بقوله: «من حكايات الأسفار في أرياف بلادنا
 أن المحتضر يشاهد ملك الموت وفي يده سكين حمراء، وأنه قد يغلط فيهمّ
 بقبض روح شخص والمراد آخر، وعلى الخصوص إذا اشتبه الاسمان». ويقول
 من القصيدة نفسها^(٣):

وعلى المنحنى تمّد «صياداً» للأذلاء حائطاً من أساود
 ولها حافرا حمارٍ وتبدو امرأة، قد تزوجت ألف مارذ

ولا يكشف عن أصل هذه الصورة سوى بقوله: إن صياداً «اسم جنية توصف
 بصيد الرجال، وهي أكثر طمعاً في الأذلاء». ولعل البيت الأخير يشير إلى ما
 ذكر في قصة (بلقيس) مع (سليمان عليه السلام) من أن ساقها وقدميها
 كقدمي الحمار؛ فكان اصطناعه لها صرحاً ممرداً من قوارير لتحسبه لجة فتكشف

(١) انظر: م. ن: ٤٤١-٤٤٢.

(٢) مدينة الغد: ٢١.

(٣) م. ن: ٢٢.

عن ساقبها^(١).

أما الصنف الآخر فيستشف من صورته هذه^(٢):

المنـمـرات مـغـاراتُ لها وثبة الجنّ، وإجفال الظباء
لأنه قرن في الصورة بين (الجنّ) و(الظباء)، وقد كان العرب يعتقدون أن ماشية
الجنّ الظباء وأنها من مطاياهم^(٣). أفكان الشاعر ينظر إلى ذلك في تكوين
صورته؟.

٣- الأدوات الفنية

٣-١:

إذا أحصيت الأدوات الفنية في تصوير العميان البصري، خرجت
إحصائيتها (جدول رقم: ٨)، مشتملة على:

- الأدوات الفنية المستعملة في الصور البصرية في شعر العميان.

- مقدار ورود كل أداة في أبيات صور كل منهم.

- نسبة ذلك من مجموع أبيات الصور البصرية: (كثافة الأداة في الصور).

- النسبة من مجموع الأدوات المستخدمة: (كثافة الأداة في الأدوات).

- مجاميع ذلك كله ونسبه.

(١) انظر: السبوطي، والمحلي: تفسير الجلالين. ن. مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي- بيروت:
(د.ت): النمل: ٤٤.

(٢) م. ن: ٣٤.

(٣) انظر: الشبلي: ١١٩ - ، والجاحظ: الحيوان. تحقيق/ عبد السلام محمد هارون. ط. (٢) مطبعة
مصطفى البابي الحلبي بمصر: (د.ت): ٣٠٩/١، ٤٦/٦.

ويلحظ من استقراء هذه الإحصائية أن:

- ١ - عدد الأدوات المستعملة: (٧ أدوات)، هي: (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية، والرمز، والبديع، والكناية، والمجاز المرسل).
- ٢ - ليس في هؤلاء الشعراء من استعمل جميع الأدوات السبع.
- ٣ - أكثرهم في أنواع الأدوات: (التطيلي) و(البردوني)، استعملوا (٦ أدوات). وأقلهم: (العكوك)، استعمل (٤ أدوات) فقط.
- ٤ - أكثر الأدوات استخداماً لديهم مجتمعين: (التشبيه، ثم الاستعارة، ثم الموسيقى التصويرية).

(جدول رقم ٨: الأدوات الفنية)

الشاعر	الأداة						
	بشار (١٦٧- أبياته ٢٠٤)	المكوك (٢١٣- أبياته ٢٤)	المري (٤٤٩- أبياته ٣٩٢)	الحصري (٤٨٨- أبياته ٣٢)	التطيلي (٥٢٥- أبياته ٢٠٥)	البردوني (١٨٩- أبياته ١٨٩)	المجموع للأبيات ١٠٤٦
تشبيه	و	١٤٦	١٦	٢٨٥	٣١	١٦٥	٨٠٣
	ن.ص	%٧١	%٦٦	%٧٢	%٩٦,٨٧٥	%٨٧	%٧٦
استعارة	و	٥١	٨	٢٠٠	٢٨	٢٤٨	٦٤٣
	ن.ص	%٢٥	%٣٣	%٥١	%٨٧,٥	%١٣١	%٦١
موسيقى تصويرية	و	٥٢	١٠	٦٧	١١	١٢٨	٣٧٥
	ن.ص	%٢٥	%٤١	%١٧	%٣٤	%٦٧	%٣٥
رمز	و	###	١	###	###	١٠٨	١٠٩
	ن.ص	###	%٤	###	###	%٥٧	%١٠
بديع	و	١٠	###	١٤	٣	٥	٣٧
	ن.ص	%٤	###	%٣	%٩	%٢	%٣
كناية	و	٢	###	٣	٣	٢	١٠
	ن.ص	%٩٨٠	###	%٧٦٥	%٩	%٩٧٥	%٠,٩٥٦
مجاز مرسل	و	###	###	###	###	٢	٤
	ن.ص	###	###	###	###	%٠,٩٧٥	%٠,٣٨٢
مجموع	و	٢٦١	٣٥	٥٦٩	٧٦	٦٥٦	١٩٨١
	ن.ص	%١٢٧	%١٤٥	%١٤٥	%٢٣٧,٥	%١٨٧	%١٨٩
	ن.أ	%١٣	%١	%٢٨	%٣	%١٩	%١٠٠

٥ - وهذه الأدوات الثلاث (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية) لا يشذُّ أحدٌ من هؤلاء الشعراء عن استخدامها.

٦ - أما مقدار شيوع الأدوات الأخرى بينهم - عدا تلك الأدوات الثلاث المشتركة - فهو بهذا التسلسل: (البديع: ٥ شعراء)، (الكناية: ٤)، (الرمز: ٢)، (المجاز المرسل: ٢).

٧ - يكثر (الرمز) في صور (البردوني)، على حين لا يظهر في صور القدماء إلا مرة واحدة لدى (العكوك) في نمط تقليدي.

٨ - (الكناية) لم تظهر في صور الشاعر المعاصر، على أنها قليلة عند القدماء أنفسهم، بل قد لا تظهر في صور بعضهم البتة، كما هي الحال في صور (العكوك).

٩ - أول من استعمل: (المجاز المرسل) في صورهم منهم: (التطيلي).

١٠ - تحتل الأدوات الفنية من أبيات الصور البصرية في شعر العميان ما يعادل (١٨٩٪). وهم في كثافة الأدوات الفنية في أبيات الصور بهذا الترتيب:

٦ - البردوني	٣٤٧٪
٤ - الحصري	٢٣٧,٥٪
٥ - التطيلي	١٨٧٪
.....	
٣ - المعري	١٤٥٪
٢ - العكوك	١٤٥٪
١ - بشار	١٢٧٪

فكأنها كثافة الأدوات الفنية تتصاعد كلما تأخر زمن الشاعر.

١١ - فإذا رتبت الأدوات الفنية حسب مقدار ورودها في صور كل شاعر منهم، تكون على النحو التالي:

بشار (-) ١٦٧هـ	العكوك (-) ٢١٣هـ	المعري (+) ٤٤٩هـ	الحصري (-) ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ٥٢٥هـ	البردوني (+) - معاصر
١- تشبيه ١٤٦	تشبيه ١٦	تشبيه ٢٨٥	تشبيه ٣١	تشبيه ١٦٠	استعارة ٢٤٨
٢- موسيقى ٥٢	موسيقى ١٠	استعارة ٢٠٠	استعارة ٢٨	استعارة ١٠٨	تشبيه ١٦٥
٣- استعارة ٥١	استعارة ٨	موسيقى ٦٧	موسيقى ١١	موسيقى ١٠٧	موسيقى ١٢٨
٤- بديع ١٠	رمز ١	بديع ١٤	بديع ٣	بديع ٥	رمز ١٠٨
٥- كناية ٢		كناية ٣	كناية ٣	كناية ٢	بديع ٥
٦-				مجاز. م ٢	مجاز. م ٢
٧-					

فيتضح من ذلك أن:

أ - الأدوات الثلاث (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية)، التي سجلت أكثرية في عدد الاستخدام عندهم مجتمعين، تنصدر قائمة الأدوات الفنية عند كل منهم منفرداً.

ب - يحافظ (التشبيه) على المركز الأول عندهم، باستثناء (البردوني)، حيث يتراجع إلى المركز الثاني وتتقدمه (الاستعارة). وفي حين تتراجع (الاستعارة) عند الشعراء الأولين (بشار، والعكوك) إلى المرتبة الثالثة، متقدمة عليها (الموسيقى التصويرية)، فإنها تحتل المرتبة الثانية في صور من تلاهما من الشعراء، الذين تأتي (الموسيقى التصويرية) لديهم في المرتبة الثالثة.

٣ - ٢ - التشبيه:

وعند تأمل كل أداة من الأدوات المشتركة الثلاث على حدها، يتبدى أن كثافة (التشبيه) في أبيات صور المتأخرين تزيد عنها في أبيات صور القدماء:

٤- (-) الحصري	%٩٦,٨٧٥
٦- (+) البردوني	%٨٧
٥- (+) التطيلي	%٧٨
.....
٣- (+) المعري	%٧٢
١- (-) بشار	%٧١
٢- (-) العكوك	%٦٦

ولكن لكثافة الأدوات المستعملة في صور المتأخرين - المشار إليها آنفاً - تبدو نسبة (التشبيه) إليها قالصة:

١- (-) بشار	%٥٥
٣- (+) المعري	%٥٠
٢- (-) العكوك	%٤٥
.....
٥- (+) التطيلي	%٤١
٤- (-) الحصري	%٤٠
٦- (+) البردوني	%٢٥

وهذا يدل على أن: أ - التشبيه في صور المتأخرين أكثف منه في صور القدماء .

ب - ومع ذلك فالتشبيه مكانة من الأدوات عند القدماء تفوق نظيرتها عند المتأخرين ، حيث منافسة الأدوات الفنية الأخر.

٣-٣- الاستعارة

٣-٣-١:

وما قيل عن (التشبيه) يصدق على (الاستعارة)، من حيث كثافتها في صور المتأخرين:

١٣١٪	٦- (+) البردوني
٨٧,٥٪	٤- (-) الحصري
٥٢٪	٥- (+) التطيلي
.....	
٥١٪	٣- (+) المعري
٣٣٪	٢- (-) العكوك
٢٥٪	١- (-) بشار

غير أن (الاستعارة) هنا - بخلاف (التشبيه) - تواكب نسبتها من الأدوات تلك الكثافة التي تحرزها في صور المتأخرين:

٣٧٪	٦- (+) البردوني
٣٦٪	٤- (-) الحصري
٣٥٪	٣- (+) المعري
.....	
٢٨٪	٥- (+) التطيلي
٢٢٪	٢- (-) العكوك
١٩٪	١- (-) بشار

وهذا يعني أن: أ - الاستعارة في صور المتأخرين أكثر منها في صور القدماء .
ب - مكانتها من الأدوات في صور المتأخرين تفوق كذلك مثلتها عند القدماء .

٣-٣-٢:

وأكثر استعاراتهم: (الاستعارة المكنية التخيلية). ويتجلى من كثافتها في صوزهم أنها تزداد كلما كان الشاعر متأخراً، حتى تقفز إلى غايتها (١٢٩٪) في صور الشاعر المعاصر.

٣-٤- الموسيقى التصويرية

٣-٤-١:

وينحصر المصطلح ها هنا من موسيقى الشعر تلك المؤثرات الصوتية التي يوظفها الشاعر إسهاماً في تمثيل صورته بصرياً. وتشمل (الموسيقى الخارجية) و(الموسيقى الداخلية). وإذا أرجعنا البصر إلى إحصائية الموسيقى التصويرية ألفينا كثافتها لديهم هكذا:

الكثافة من الأدوات

الكثافة الصورية

٢- العكوك	٢٨٪	٦- البردوني	٦٧٪
٥- التطيلي	٢٧٪	٥- التطيلي	٥٢٪
٦- البردوني	١٩٪	٢- العكوك	٤١٪
.....
١- بشار	١٩٪	٤- الحصري	٣٤٪
٤- الحصري	١٤٪	١- بشار	٢٥٪
٣- المعري	١١٪	٣- المعري	١٧٪

(جدول رقم ٩: الاستعارة المكنية)

الشاعر	بشار (-)	العكوك (-)	المعري (+)	الحصري (-)	التطيلي (+)	البردوني (+)
الأبيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩
الاستعارة المكنية و التخيلية	٤١	٨	١٥٧	١٥	٨٦	٢٤٤
ن. ص	٢٠٪	٣٣٪	٤٠٪	٤٦٪	٤١٪	١٢٩٪

فكثافتها في صور المتأخرين أكبر من كثافتها في صور القدماء غالباً، بيد أن منافسة الأدوات الأخرى في صور المتأخرين قد تجعل نسبتها من الأدوات تهبط لديهم عن نسبة القدماء حيناً أو تتساوى معها حيناً آخر.

٣-٤-٢:

والموسيقى التصويرية أنواع مختلفة: فمما يتصل بموسيقى البيت الخارجية توظيف (الوزن) للتصوير البصري، كقول بشار^(١):

بدلالٍ وحديثٍ مثل تنوير النبات

ففي هذا الوزن (الرّملي) الراقص ما يمثل حركة الصورة حية في مخيلة المتلقي. وقد تؤدي (القافية) مع الوزن الدور نفسه في التصوير البصري، كما في مشطرات (التطيلي)^(٢):

٦٢ - والصبح في الظلّماء سِقَطٌ في فَحْمٍ

٦٣ - تنسلّ عنه تـأـارةٌ وتلتئم

٦٤ - حتى فرى تلك الـديـاجي فحسّم

٦٥ - وسال بالـنـجوم سيلة العـرّم

٦٦ - فأجفلت مثل نعامٍ أو نَعَم

٦٧ - قد أوجست نبأه سـوآقي حُطَم

إذ كان من هذه القافية المقيدة، مع الوزن (الرجزي) المطرد (مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن)، إظهار هذا الصراع المحتدم بين خيوط ضوء الصبح

(١) ٣٨/٢.

(٢) ١٨٥-١٨٦.

والظلماء الداجية . ومثل ذلك يظهر في قول (البردوني)^(١) :

هذي البيوت الجاثمات إزائي ليلٌ من الحرمان والإدجاءِ

.....

وتغيب في الصمت الكئيب كأنها كهفٌ وراء الكون والأضواءِ

.....

تـرنـو إلى الأمل المويّ مثلما يرنو الغريقُ إلى المغيث النائي

وتلملم الأحلام من صدر الدجى سوداً كأشباح الدجى السوداءِ

.....

وغفت بأحضان السكون وفوقها جثث الدجى منشورة الأشلاءِ

وتلملت تحت الظلام كأنها شيخٌ ينوء بأثقل الأعباءِ

حيث أسهم وزن (الكامل) مع هذه القافية الممتدة بنهاياتها الهمزية الكأداء، في التعبير عن العجز وسكون الموات الذي يتمطى فوق المكان، وما يحيط به من مظاهر البؤس والشقاء .

أما (الموسيقى الداخلية)، فمنها ما يتأتى عن طريق (البديع) . يقول (الحصري)^(٢) مثلاً - يؤبّن ابنه :

يغدو لمسجده فيعدو سابقاً كالصبح أفلت من يد الظلماءِ

فجانس بين «يغدو» و«يعدو»، مما أشعر بسرعة الحركة في الصورة . ويقول (التطيلي)^(٣) - يصف الحبيبة :

(١) من أرض بلقيس : ٦٣ - ٦٥ .

(٢) 276 .

(٣) ٨٨ .

٨ - تتوجت بالدجى ، فالشعر من غَسَقِي ، والخذ من شَفَقِي ، والثغر من فَلَاقِي

ففي هذا التجنيس بين «غسق» و«شفق» و«فلق»، مع التقسيم البلاغي، ما يصور اتساق جمال المرأة الذي يصاقب اتساق جمال الطبيعة، مع ما بين «الشعر» و«الخذ» و«الثغر» من تباين في الشكل واللون. هذا بالإضافة إلى ما في هذه الألفاظ المتجانسة من أصوات شديدة الجرس تعبر عن تصريح الصفاء الباهر في الجميل.

ومن وسائل التصوير البصري في الموسيقى الداخلية تلك الألفاظ التي في أصواتها أو بنياتها ما يعبر عن معانيها. ولئن كانت عبقرية اللغة تمنح الشاعر ثروة من الموسيقى اللفظية المصوّرة، فإن لاختياره - النابع عن حسّه اللغوي النابض - الفضل في استغلال هذه الثروة حسب مقتضيات التكوين التصويري. ومن ذلك مثلاً استعمال كلمة «سلهوب» في قول (بشار)^(١):

وجيد يشبه الدرّ كجيد الريم سلهوب

إذ كان في أصوات هذه اللفظة وبنائها الصرفي ما يوحي بالطول وحسن الانتصاب في جيد الجميلة الموصوف. وكذا لفظة «اسلحبا» في قوله^(٢):

هي رود الشباب فاترة الطر ف ، تدرى مثل العريش اسلحبا
أي : استقام وامتد^(٣).

ومما يُحدث الموسيقى الدالة على درامية الحركة في الصورة البصرية لديهم:

(١) ٢٠٥/١

(٢) ٣٨٢/١

(٣) انظر: ابن منظور: (سلحبا).

(تتابع الأفعال). ويأتي ذلك، مع (حسن التنسيق)، في قول (المعري) (١) مثلاً - يصف خيلاً:

- ٣٥ - إذا أفرعت من ذات نيق حسبتها تفيض على أهل الوهود بحارا
٣٦ - وإن نهضت من مطمئن ظنته يجيش جبلاً أو يمّج جرارا
٣٧ - يغول سباع الطير ضنك قتامها فيُسقط موتى أعقباً ونسارا
٣٨ - ويجثم فيه السيد رعباً، فكلمها أضاءت لعينه القواضب سارا

وكذلك يحدث في (الأسماء والصفات)، حيث ينشأ بين الكلمات تناغم صوتي أو بنائي يسهم في تمثيل الصورة البصرية، ومثال ذلك قول (التطيلي) (٢):

- ١٤ - رأى أدمعي حمراً، وشيبي ناصباً، وفرط نُحولي، واصفراراً على خدي
١٥ - فودّ لواني: عقده، ووشاحه، وإن لم يطق حمل الوشاح ولا العقد

فمثل هذا التعاطف أو التكرار بين الأسماء والصفات المتتالية، يضيف على الصورة البصرية، بما يحدثه من تردّد بين جنبات البيت، طاقة تعبيرية عن تعدد الألوان والأشكال وتنوعها.

وقد تتولد الموسيقى الداخلية المصورة عن (التقسيم النفسي) في الإلقاء. ويمكن استشعار ذلك في مثل قول (بشار) (٣):

- واهاً لأسماء ابنة الأشدّ! قامت تراءى / إذ رأني وخدي
كالشمس بين الزبرج المنقّد سلطان مبيّض / على مسودّ
ضنّت بخدّ / وجلّت عن خدّ ثم انثنت / كالنفس المرتدّ

(١) السقط: ٦٤٢-٦٤٦.

(٢) ٣٤.

(٣) ٢٢٢/٢.

ولأصوات الحروف فعلها الجوهري في الموسيقى التصويرية البصرية؛ ففي نحو قول (بشار)^(١):

إذا ما غضبنا غضباً مضريةً هتكنا حجاب الشمس أو تقطر الدما
تؤدي غلظة (الضاد) المتكرر، مع صوت (الغين)، و(الكاف)، و(الشين)،
و(القاف)، و(الطاء).. ونحوها، إلى تجسيد المعنى التصويري بما فيه من
عنف. وبعكس ذلك في بيت (الحصري) مثلاً^(٢):

سباني بمخطوطٍ من المسك أسود على صحن مسبوكٍ من التبر أملين
لما في صوتي (السين) و(الصاد) الصغيرين المتجاوبين هاهنا من نغم رقيق،
يصور الأسالة والنعومة في خدّ الحبيب.

وقد تصور الأصوات اللغوية بموسيقاها حركة الصورة البصرية، كما يظهر
من بيت (التطيلي)^(٣):

٤٠ - وقد تضحك الراح بعد المزاج عن الحُسن بين الحُلَى والحُلُلِ
فصوت (الحاء) المكرر في هذا البيت يحاكي بجرسه تراقص اللقطة البصرية
المصورة. وشبهه قول (البردوني)^(٤) - عن صوت المغنية المحبوبة:

وسرى في خاطري مُرْتَعِشاً رعدة الطيف بأجفان العشايا
فاستمدت الصورة من صوتي (العين) و(الشين) ما ائقلت به حركة

(١) ١٦٣/٤.

(٢) 223.

(٣) ١٣٢.

(٤) من أرض بلقيس: ٥٣.

(الارتعاش الصوتي) في صورة بصرية(*) .

٤ - المعجم الفني :

تلك كانت مفردات المعجم الفني للصورة البصرية في شعر العميان . وأن
أن تشمل الرؤية هذا المعجم في هيئته النهائية الكلية .
ويتأكد بالإحصائية الشاملة (جدول رقم ١٠) :

١ - استقامة ما سلف من إحصاءات جزئية - مبنية على النسبة من أبيات
الصور البصرية - مع نسب الإحصائية المبنية على الموازنة بكافة عناصر المعجم ،
وذلك بصفة أدق وأجلى . وإن ظهرت اختلافات فهي طفيفة لا تؤثر في مؤدى
الاستنتاجات الكلية .

٢ - يتبين أن (العناصر الحسية) ، حسب نسبتها من معجم كل منهم ، بهذا
الترتيب :

١ - (-) بشار	%٥٥
٣ - (+) المعري	%٥٤
٢ - (-) العكوك	%٥٢
.....	
٤ - (-) الحصري	%٤٨
٥ - (+) التطيلي	%٤٥
٦ - (+) البردوني	%٣٦

(*) عن الأصوات اللغوية وصفاتها، ينظر مثلاً كتاب: ابن جني: سر صناعة الإعراب. دراسة
وتحقيق/ حسن هندراوي. ط. (١) دار القلم - دمشق: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م: ٦/١ - ، أو ظا -
حسن: كلام العرب من قضايا اللغة العربية. ط. دار النهضة العربية - بيروت: ١٩٧٦م: ٧ - ،
أو غيرها.

٣ - أما (التداخل الثقافي) فهو كما يلي :

١٣٪	٢- (-) العكوك
١٣٪	٤- (-) الحصري
١١٪	٥- (+) التطيلي
.....	
١٠٪	١- (-) بشار
١٠٪	٣- (+) المعري
١٪	٦- (+) البردوني

فيظهر أن القديم من هؤلاء الشعراء أكثر تداخلاً من المتأخر غالباً، ويحظى الأندلسيان في ذلك بمكانة متقدمة؛ لما مرّ من فرط تناصهما.

٤ - تأتي (الأدوات الفنية) يواكب ارتفاع كثافتها في معجم الصور البصرية

تأخر زمن الشاعر، في تسلسل تاريخي :

٦١٪	٦- البردوني
٤٣٪	٥- التطيلي
٣٧٪	٤- الحصري
٣٤٪	٣- المعري
٣٣٪	٢- العكوك
٣٣٪	١- بشار

٥ - وبعد، فلم يبق إلا محاولة الإجابة عن سؤال شامل أخير: ما حجم

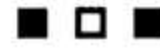
التصوير البصري عند هؤلاء الشعراء العميان قياساً إلى سائر شعرهم؟ . لعل في قياس المعجم الفني لكل شاعر منهم إلى مجموع أبيات صوره البصرية مؤشراً مأموناً إلى كثافة التصوير البصري لديه، يمكن أن يصدق على حجم الصورة البصرية في كامل تجربته الشعرية. وهم في ذلك بهذا التالي :

٤- (-) الحصري	%٦٣١,٢٥
٦- (+) البردوني	%٥٦٤
٥- (+) التطيلي	%٤٣٥
.....:.....	
٢- (-) العكوك	%٤٣٣
٣- (+) المعري	%٤٢١
١- (-) بشار	%٣٨٦

ويلمح في ترتيب الشعراء على هذا النحو خيطان مزدوجان غالبان وإن لم يكونا مطردين:

١ - أن كثافة الصورة البصرية تميل ، بصفة نسبية ، إلى الزيادة عند المتأخر من هؤلاء الشعراء على المتقدم .

٢ - أن الشعراء الكُمة يجنحون إلى التصدر في كثافة تصويرهم البصري ، إلا أن العامل الزمني المشار إليه يبدو مؤثراً في الحيلولة دون ذلك أحياناً .



(جدول رقم ١١ : كثافة التصوير البصري)

الشاعر	بشار (-) -١٦٧-	المكوك (-) -٢١٣-	المعري (+) -٤٤٩-	الحصري (-) -٤٨٨-	التطيلي (+) -٥٢٥-	البردوني (+) -معاصر	الاجممع
الآيات	٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
و	٧٨٨	١٠٤	١٦٥٢	٢٠٢	٨٩٢	١٠٦٧	٤٧٠٥
المعجم الفني ن . ص	%٣٨٦	%٤٣٣	%٤٢١	%٦٣١,٢٥	%٤٣٥	%٥٦٤	%٤٤٩

الفصل الثاني

المركب الإبداعي

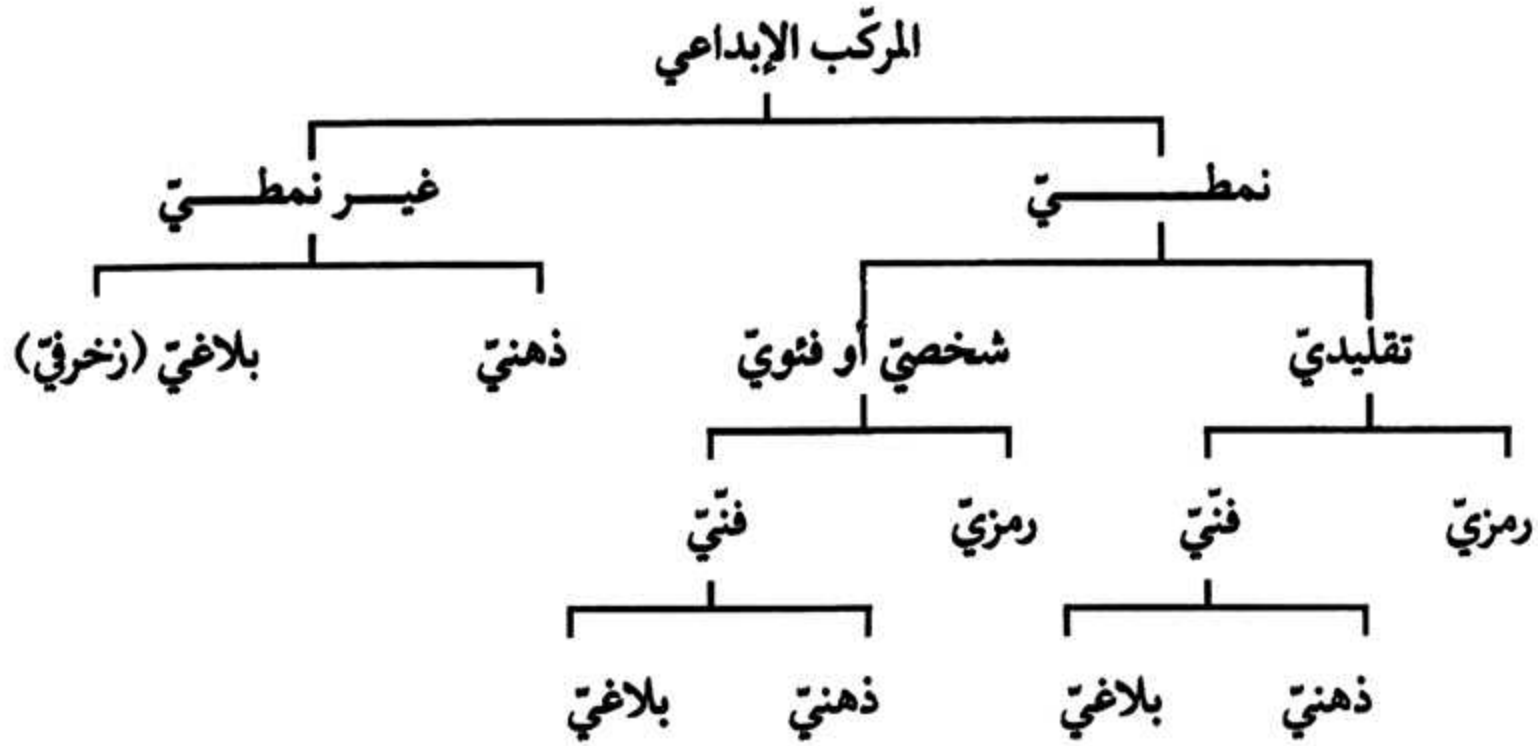
المركب الإبداعي

مركب الصورة البصرية الإبداعي يقوم على دعامين دلالتين: المركب البصري ذاته، والإبداع الفني. فإذا نظر إلى المركب البصري، من حيث هو، أعادنا مرة أخرى إلى (ابن الهيثم)^(١) في كلامه على المركبات البصرية وإدراك الحسن أو القبح فيها؛ حيث يقرر أن المعاني الجزئية التي تدرك بحاسة البصر: لا تفعل الحسن في كل المواضع، وقد تفعله بالاقتران شريطة التناسب، أما الصور التي لا حسن في معانيها منفردة ولا مقترنة ولا تناسب فيها فلا حسن فيها البتة. ولكن المركب الإبداعي يتجاوز بمفهومه حسن التركيب البصري المجرد؛ إذ هو يصدر عن ملكة ذهنية خاصة، قادرة على تصور الأشياء مع غيابها عن متناول الحس، وإعادة تشكيل مادتها وقيمتها في كيان جديد متميز منسجم، يجمع المتنافر والمتباعد ويذيب الحواجز العرفية، وتلك الملكة هي ما اصطلح عليها بـ (الخيال)^(٢). ومن هذين المنطلقين النظريين يتحدد مجال النظر في هذه الأطروحة فضلاً عن مجال النظر في هذا الفصل.

وإذا كانت هيكلية التصنيف العام للصور الفنية تتمثل في المخطط التأطيري التالي:

(١) انظر: ٣١٢، ٣١٥-٣١٦.

(٢) وانظر: وهبة - مجدي: مصطلحات الأدب. ط. مكتبة لبنان - بيروت: ١٩٧٤م: 237-240. وعصفور - جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ط. مطبعة القاهرة الجديدة، ن. دار المعارف - القاهرة: (د. ت): ١٣.



فإن مناط الدرس في هذا الفصل سينصرف إلى الطرز النمطية، بغية التماس خصوصيات الخطاب الإبداعي عند هؤلاء الشعراء، ومن ثم اتخاذها كواشف عن أصداؤها في صور أخرى غير نمطية.

أ- الأنماط التقليدية

أ- ١:

في هذه الصور مركبات ترددت في التراث العربي بصفة عامة، فمنها ما يؤول إلى جذر ميثولوجي رمزي، ومنها ما لا يظهر وراءه سوى التقليد الفني المحض. وأكثر هؤلاء الشعراء في القبيل الأول من الأنماط: (بشار). بل إن الشعراء الآخرين لا يكادون يدخلون فيه إلا ملاماً، وقد لا يدخلون مطلقاً. كما هي الحال في صور (المعري) و(الحصري). ولعل قرب (بشار) من بقايا مخلفات العصور الأسطورية كان وراء ذلك. غير أن تلك المركبات النمطية لا تعدو كونها رواسب ميثولوجية ترد هنا أو هناك مفرغة من روحها الأصلية؛ ذلك أن عهد توليد الأساطير (Mythopoetic) كان قد انقضى منذ دهر، بل كانت

الميثولوجيا العربية قد بدأت بالتلاشي ، في معظمها ، في شعر الجاهليين أنفسهم
قُبيِل الإسلام ، لكن هذا لا ينفي أن منها ما ظلّ يمثل نماذج عليا (Arche-
types) يستقونها من (لا وعيهم الجمعي) (*). وأهم ما تبقى من ذلك في
الصورة البصرية عند العميان ما يتصل بتصوير المرأة ، ولنقف على أول مركب
نمطي عند (بشار)^(١):

هي . . رود الشباب . . فاترة الطر ف . . تدرّى مثل العريش اسلحَبًا
عقب المنكين عن مسبح القر ب . . برود اللثاث . . يبرقن شنبًا

.....

وثقال الأرداف . . مهضومة الكش ح . . كغصن الريحان يهتز رطبا

فما الصورة هنا سوى شكل أسطوري ، يكتنفه غموض التعبير وبشاعة المرأى إن
هو أخذ بمقاييس الجمال الواقعية ، وحسبك قوله : «تدرّى مثل العريش
اسلحَبًا» . لكن الشاعر لا يهيمه شيء من هاتيك المقاييس الجمالية قدر ما يهتم
بمحاكاة نمط تشربه عن التراث القديم ؛ فالمرأة في هذا المركب وأمثاله هي عينها
تلك (الدمية/ الرمز) التي جاءت في أنماط المركبات الجاهلية ، والتي ترتبط
لديهم ب (الشمس) المقدسة^(٢) ، ولا بد لها أن تُنصَبَ على معاني الخصب

(*) فكرة النماذج العليا تعود إلى نظرية (كارل . ج . يونج) النفسية الذاهبة إلى أن الإنسان يخزن في أنسجة
الدماغ بطريقة ما صوراً ابتدائية لا شعورية ، أو رواسب نفسية لتجارب أولية ، شارك فيها أسلافه في
عصور بدائية ، فتظهر نماذجها عما يسميه (اللاوعي الجمعي) في جذور كل فن ذي ميزة عاطفية
خاصة . (عن هذا انظر مثلاً: هايمن - استانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ترجمة/ إحسان
عباس ، ومحمد يوسف نجم . ط . (٣) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٨ م : ١ / ٢٤٥ - ٢٤٦).

(١) ٣٨٢ / ١ .

(٢) انظر مثلاً: زكي - أحمد كمال : الأساطير . دراسة حضارية مقارنة . ط . (٢) دار العودة - بيروت :
١٩٧١ م : ٨٣ ، ونلسون - ديتيلف وآخرين : تاريخ العرب القديم . ترجمه واستكملة/ فؤاد حسنين
علي ، وراجع الترجمة/ زكي محمد حسن . ط . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥٨ م : ٢١٩ .

والأمومة في قيمها المثالية العامة(*) - كما هي في منشئها الديني ، مهما خرجت عليه الصورة بعد ذلك من شكل نافر عن قياسات الذوق أو الواقع . وما جمع بين عناصر الصورة الآنفة يجمع بين عناصر هذه الصورة كذلك^(١) :

ووارد كعريش الكرم تحفله بواضح يحفل العينين في حور
ما دومة بالندی طابت وطيبها ثلاثة مثل أدعاص الملا المطر
والدعص تحسبه وسنان أو كسلاً غصن وقد مال ميلاً غير منكسر
قد جل ما بين حجليها ومئزرها واهتز كالأيم ما عالي عن الأزر

ففي كلا هذين النموذجين ترد عناصر الخصب المثالية التي وردت تكراراً في شعر الجاهليين ، مما تغني شهرته عن الاستدلال عليه : «رود الشباب . . العريش اسحلباً . . مسبح . . يبرقن . . ثقال الأرداف . . غصن الريحان يهتز رطباً» ، «عريش الكرم . . دومة بالندی طابت . . أدعاص الملا المطر . . غصن وقد مال ميلاً . . جل ما بين حجليها ومئزرها . . اهتز كالأيم» . كل هذا المزيج من المرأة والأرض - التي إذا أنزل الله عليها الماء «اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج»^(٢) - هو عند الشاعر من رواسب الخصب المقدس عند الجاهليين في المرأة والأرض والنبات والحيوان ، المتعلقة بقدسية الشمس - مصدر الخصب لديهم^(٣) . ولهذا لا يجد القارئ في هذه الصورة ومثيلاتها إلا تلك المرأة /

(*) ونموذج (المرأة/ الأم) مرتبط بنموذج إنساني أعلى عن الربات الأمهات ، جاء : في الربات الأمهات عند (هوميروس) ، وفي (عشتار) عند سكان ما وراء النهرين ، و (عشتروت) عند الفينيقيين ، و(أفروديت) عند الإغريق ، و(فينوس) عند الرومان . وإن اختلفت الشعوب في التعبير عنه . (وانظر مثلاً :

Bodkin-Maud: Archetypal Patterns in Poetry. Oxford University press, London, 1968: P. 151-).

(١) ٢٤٥ / ٣ .

(٢) الحج : ٥ .

(٣) انظر: جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ط . (١) دار العلم للملايين - بيروت : ١٩٧٣ م : ٥٠ / ٦ ، والبطل : ٥٧ .

الصنم/ المثال، التي تتوارى فيها خصوصية الملامح في عمومية الرمز النمطي .
فـ (بشار) في صورتيه هاتين، على بهوت الرمزية النمطية فيهما، لا يصور امرأة
بل كأنها يردد طقساً من حيث علم أم لم يعلم؛ فالأمر في ذلك لا يرجع إلى
تصور اعتقادي عند الشاعر، كما كان عند أسلافه في الجاهلية الأولى، ولكنها
أنماط ثقفا كما ثقفا غيره، ولعلّه كان لها إلى ذاك عنده - لكونه أعمى -
أهميتها؛ إذ توفر له قوالب جاهزة للتصوير البصري . مع أنه للحق لا يقف عند
هذه القوالب دون أن يضيف عليها من عنده لمحات جديدة، كما في وصف هذه
الأدعاص الثلاثة، التي يصور بها الردف والنهدين الوسنانين، ولكن لهذا مقالاً
آخر.

وهو يكاد يستنفد القوالب النمطية الرمزية في تصوير المرأة؛ فكما أنها (أرض
خصبة) فهي كذلك (غزال) أو (درة)^(١)؛ لأنها: «كالشمس بين الزبرج
المنقد . . .»^(٢)، بل هي صنم معبودة فيه رموز ذلك كله:

من كل مقبلة الشباب كأنها صنم لأعجم لا يني معبودا
وكانها نظرت بعيني شادان حيران أبصر شادناً مطروداً^(٣)
وتحتشد قوالب تصوير المرأة من بعد (بشار) في بيت واحد عند (التطيلي) في
قوله^(٤):

١٣- وبديع الأوصاف كالشمس كالدمية (م) كالغصن في النقا كالريم

(١) انظر: ١/١٦٨، ٢٠٥، ٢٠٩، ٢/١٥٩، ٢١٦، ٣١٨-٣١٩، ٤/٣ .

(٢) ٢/٢٢٢ .

(٣) ٢/٣٢٧ .

(٤) ١٦٥ .

غير أن (التطيلي) لا يحشد هذه العناصر في سياق نمطي يعتد به؛ مما يقف بصورته عند حد التقليد اللفظي لمعجم النمط القديم.

ومن الأنماط الرمزية القديمة في تصوير المرأة تشبيهه الطعائن بغرائس النخل، وهو القالب الذي نقله (العكوك) في صورة سلفت^(١)، وذلك في تركيب نمطي خالص. إلا أن عناصر ذلك القالب النمطي الأسطوري تتلاشى، بل تكاد تتوارى حتى لا يبقى منها سوى الرمز، في صورة أخرى للشاعر المعاصر (البردوني) إذ قال^(٢):

كانت له، حيث لا ظل ولا سعف من النخيل الحوالي، ناهد نصّف

بل كادت الرمزية في صورة (البردوني) هذه تذهب بالمعنى البصري، إن لم تكن ذهبت به فعلاً، حيث استحال مركب الصورة البصرية النمطي الرمزي هناك إلى لفظ رمزي مجرد هنا، يحمل في طياته تاريخه. ليس هذا فحسب، بل هو أيضاً يدخل هذا الرمز في سياق إبداعي مختلف عن النمط التقليدي؛ يمازج فيه الرمز الواقع، والنخل المرأة، من خلال التشبيه والاستعارة المكنية في قوله: «من النخيل الحوالي ناهد نصّف». وتأتي الصورة - لما فصلها عن النمط القديم - معبرة بعمق عن معنى الاستقرار والنعمة في ظل الحبيبة/ النخلة، بينما ترد الصورة النمطية مقترنة بحسرة الشاعر على ذكريات الماضي لحظات الفراق، وبهذا يأخذ (البردوني) من النمطية رمزها محضاً دون قالبها، لا كما فعل (العكوك).

ومن هذه الأنماط التقليدية، التي توارثها الشعراء عن العصر الجاهلي: صور

(١) راجع: ٣٢-٣٣.

(٢) مدينة الغد: ٤١.

الخمير ومجالسها، التي كانت وثيقة الوشائج بما سبقت الإشارة إليه من عقائد العرب في المرأة والغزال^(١). ويلفت إلى ذلك قول (بشار)^(٢):

- ١ - وزجاجة للشرب فيها مقنّعُ قُرنَت بأزهر كالغزال مباح.
- ٢ - ريان كالريم خدّاه ومذبحة إن لم يُرَع بسجودٍ سامراً ركدًا.

فيقول الشراح: إن الأزهر المباح، الذي يشبه الغزال أو الريم في هذين البيتين، إنما هو إبريق الخمر المصنوع على هيئة غزال، أو ربما قالوا: إن المقصود أنه مصنوع من جلد غزال. لكنّ للصورة عمقاً ميثولوجياً أبعد من هذا، مرتبطاً بالخمير الطقسية التي كانت تعد دم الآلهة، والتي تمنح شاربها صفات مثالية عليا. ولأنها كذلك جاءت في الصورة مصبوبة من الغزال/ الإبريق، والغزال من النظائر المقدسة للشمس/ الأم، وكان العرب قديماً يشبهون الخمر بدمه^(٣).

وليس وصف «أزهر»، وذكر «الخد»، و«المذبح»، فضلاً عن «السجود»، إلا مؤكّدات لصلة هذا النمط بالفكرة الأسطورية. وسواء أكان (بشار) يعي صلة صورتيه هاتين أم لم يكن - وأغلب الظن أنه لم يعد لديه منها الوعي الأسطوري الحق - فإنه قد اتخذ من هذا النمط الذي تردد عند الجاهليين مطية لإخراج صورتيه هاتين.

ومن الصور النمطية القديمة: صورة (الثور الوحشي)، الذي كان يرمز في أشعارهم لـ (القمر)، كما كانت المهابة والغزال يرمزان لـ (الشمس)؛ حتى عُرف

(١) وانظر: البطل: ٧٤ - .

(٢) ١١٦/٢، ١٣١، ١٩٩ - .

(٣) انظر: ناصف - مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط. (٢) دار الأندلس - بيروت: ١٤٠١هـ =

١٩٨١م: ١٥١ - .

القمر بـ (ثور)، وتكوّنت أسطورة زواج القمر بالشمس، في ثالوث مقدس يكتمل لديهم بابن هذين الزوجين: (عثر أو الزهرة). وبما أنهم قد جعلوا من المرأة والغزال نظيرين رمزيين للشمس، فلعل الرجل والثور الوحشي كانا كذلك نظيرين رمزيين للقمر^(١). ومهما يكن من صحة هذا في الجاهلية، فإن النمط قد عاش على ألسنة الشعراء، حتى وصل إلى (بشار) وقد درست ملامحه الأصلية، سوى جذاذات تأتي عَرَضاً أو في محاكاة لا تدرك شعائرية ما رده الجاهليون؛ فإذا هي لا تستبقي من النمط القديم سوى الذكرى؛ ولهذا فإن (بشاراً) يسوق صورة مطولة، يحاكي فيها نهج الجاهليين في تصوير الثور الوحشي، ولكنه يُشغل عما كان أثيراً عند الشاعر القديم، من وصف الثور ذاته^(٢)، بوصف الصائد وكلابه، حتى إذا وصل إلى الثور الوحشي، منحه بيتين يتيمن لينتقل من ذلك إلى تشبيهه بجمّله به. وما يهم تحديداً هو الصورة البصرية في قوله^(٣):

ومضى يزلّ على المتان كأنه نجمٌ مُسْتَرَق هوى بشهابه

فالصورة قد توهم القارئ أنها النمط نفسه الذي ألفه في صور الجاهليين، لكنه ما يلبث أن يتبين، مع إمعان النظر، أن (بشاراً) إنما يتوسل نمطاً حفظه عن الشعر الجاهلي، لا يظهر وعياً بمعناه لديهم، فيفرغه من حمولة الروحية العتيقة، حتى ما يظل منه سوى الشكل الخارجي المجتلب. ولا أدل على هذه المفارقة بين حرصه على التقليد وبعده عن منابع المقلد، من هذا (النجم) الذي

(١) انظر: جواد علي: ١٦٣/٦ -.

(٢) انظر مثلاً: النابغة الذبياني: ٢٠٣.

(٣) ٢٨٧/١.

يأتي في صورته إسلامياً، يعبر عن مضمون الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَأَنَا كُنَّا نَقْعِدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ، فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا﴾^(١)، على حين كان الجاهليون - إذ يشبهون الثور الوحشي بالكوكب الدرّي في انطلاقة بعد الانتصار على أعدائه - يصدرون عن مكمل رمزي في الصورة - لا عما صدر عنه (بشار) في صورته هذه من أثر قرآني.

ويلحق بهذه المركبات النمطية الميثولوجية استغلال (بشار) لأفكار العرب عن (الجن) أو (السعالي)، مما سبق بيانه^(٢). وكذا ما اتخذ (المعري) من بعض فرق الشيعة في تكوين إحدى صور البصرية^(٣).

ويقف الدارس إزاء بعض الصور البصرية التي تشي بأن وراء نمطيتها التقليدية رمزاً ما، وإن غاب ما يمكن الاستناد عليه في ذلك، ومنها صورة (بشار) هذه^(٤):

كأن الثريا يوم راحت عشية على نحرها منظومة في القلائد
وسواء أكان وراء هذه الصورة رمز نمطي أم لم يكن، فهي مما تردد في نصوص أسلاف (بشار) من الشعراء - حيث قال (سحيم عبد بني الحسحاس) مثلاً^(٥):
كأن الثريا علقت فوق نحرها وجر غصبي هبت له الريح ذاكيا
وغير (سحيم) قال مثل قوله؛ فهو إذن، على الأدنى، نمط تقليدي فني.

(١) الجن: ٩.

(٢)، (٣) راجع: ٣٢، ٣٦-٣٧ الفصل الأول.

(٤) ٢/٢١٠، ٣/٧٧.

(٥) ٥/١٧.

قصارى القول : إن الشعراء العميان قد أخرجوا بعض صورهم البصرية في تلك القوالب النمطية الرمزية ، وقد تباينت كفيات الإخراج لديهم في أربع طرق :

١ - فمنهم من استخدم النمط الرمزي كما جاء عند الجاهليين ، وخير مثال على هذا صورة (العكوك) التي شبه فيها الطعائن بالنخل ؛ حيث حافظ على جزئيات النمط الرمزي الأساس بدقة .

٢ - ومنهم من لا يكتفي بنقل النمط الرمزي بل يضيف عليه أشياء من عنده ، لا تمس جوهر النمط ولكنها تغرس فيه لمحات جديدة ، كما في بعض تصوير المرأة النمطي عند (بشار) .

٣ - وقد يستحيل النمط الرمزي عندهم إلى هيكل فني ، لا يرمى التزاماً واعياً برمزية البناء النمطي لدى الأولين ، وذلك ما فعله (بشار) مثلاً في تصوير الثور الوحشي .

٤ - وإذا كان (بشار) قد أخذ من النمط الرمزي في وصف الثور الوحشي تقاليد الشكلية فقط ، فإن (البردوني) يأخذ من النمط الرمزي جوهر الرمزية فيه ويدع قلبه التقليدي ، مثلما فعل في استخدام رمزية النخلة لتصوير المرأة .

أ-٢:

إن قسطاً مما كان يعد أنماطاً رمزية عند الجاهليين قد اتخذ عند الإسلاميين - ومنهم هؤلاء الشعراء موضع الدراسة - وسيلة تصويرية فنية صرفة . ومن ذلك ما درجوا عليه من تشبيه المرأة بالغزال أو بالشمس مما لم يعد فيه من الماضي سوى جمالية الصورة الشكلية ، لكنهم في هذا التقليد الفني على طريقتين ، طريقة

تحاكي بنية النمط الفني كما وردت من قبل ، وذلك كقول (بشار)^(١) :

إذا ما ثنت جيدها نظرة حسبت الغزال بها عاقدا

فما زاد على أن نقل بأمانة الصورة القديمة التي ردها الشعراء من قبله في مثل

قول (النابغة الذبياني)^(٢) مثلاً :

..... حسان الوجوه كالظباء العواقد

أما الطريقة الأخرى في هذا التقليد الفني ، فهي التي يوظفها الشاعر توظيفاً

خاصاً ، يضيف عليها تشكيله الفني الجديد ، ومن هذا قول (بشار)^(٣) أيضاً :

كالشمس بين الزبرج المنقذ سلطان مبيض على مسود

ضنت بخد وجلت عن خد ثم انثنت كالنفس المرتد

فقد قال (قيس بن الخطيم)^(٤) :

تبدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا حاجب منها وضنت بحاجب

وقال (النمر بن تولب)^(٥) :

فصدت كأن الشمس تحت قناعها بدا حاجب منها وضنت بحاجب

ومثل قولهما قال غيرهما . فالنمط من حيث هو قديم مكرور ، لكن (بشاراً) خرج

(١) ٤ / ٣ .

(٢) ١٣٩ .

(٣) ٢٢٢ / ٢ .

(٤) ٣ / ٧٠ .

(٥) ٤ / ٣٨ .

عن ذلك كله بصورة تبدو جديدة، فصور الغمام، الذي ذكره الشعراء الآخرون، بـ «الزبرج» وهو السحاب الرقيق فيه حمرة، أو النمر بسواد وحمرة، والنمر مخيل للمطر، وقيل: هو الخفيف الذي تسفره الريح، والزبرج غرور الدنيا وزينتها، وزبرج الشيء حسنه^(١)، ومن معانيه: الوشي بالجواهر والذهب، يجعلونه على الثوب الأسود ليكون أبهج^(٢). ثم صورته منقداً عن أشعة الجمال الشمسي تتخايل منه، معبراً عن فتنة التناسق اللوني بقوله: «سلطان مبيض على مسود». مع هذه الحركة الإيقاعية اللونية المخيلة لدلال الجميلة المتألثة بالإغراء، مزاجاً في صورته بين إيقاع اللون و(التقسيم النفسي) للإلقاء، في مزيج من التشكيل البصري والموسيقى، يجتمه بهذه اللقطة البصرية السمعية في الشطر الأخير: «ثم انثت كالنفس المرتد». ومن هذا المركب الفني البارع - الذي كونت طاقته التعبيرية مختلف العناصر من: التشبيه . . وإيقاع الألوان . . والحركة . . والطباق . . والموسيقى - استخرج الشاعر من النمط التقليدي القديم صورة أخاذاة، تنطلق من النمط لتخلقه خلقاً آخر، في روح شعرية ترتفع بالصورة إلى مستوى الصور الذهنية(*) .

ذاك هو صنيع الشعراء العميان مع أنماط الميثولوجيا العربية القديمة، مما صار لديهم تقليداً فنياً خالصاً. أما صنيعهم مع الأنماط التقليدية الفنية أصلاً فهو على صنفين: صنف يتجاوز الأصباغ البلاغية إلى آفاق التصوير الذهني، وآخر يقف عند حدود الزخرفة البلاغية الصرفة. ومع أن القبيل البلاغي أكثر

(١) انظر: ابن منظور: (زبرج).

(٢) انظر: ابن عاشور - محمد الطاهر (محقق ديوان بشار): م . ن .

(*) الصورة الذهنية هاهنا تشير إلى تلك الصور الفنية التي تتجاوز تصوير الأشياء في ذاتها إلى تصوير مواقعها من روح الشاعر وحسه .

بكثير من الذهني، إلا أن للذهني أحييته الفنية في التقديم، على الرغم من أن الصفة الذهنية في بعض صوره قد لا تكون سوى مسحة روحية تضاف على تكوين بلاغي، أو أنها موشاة بالزخارف البلاغية. وتجيء هذه الصور في سياقات مختلفة، منها ما يَصُور مدركاً بصرياً، ومنها ما يَصُور معنى ذهنياً مجرداً، فمن الأول ما جاء في تصوير المشاهد الحربية، كهذه الصورة لـ (بشار)^(١):

تحت العجاجة إذ فيها جماجمهم مثل القروذ عليها البيض تتقدُّ

.....

والجرد مثل عجوز النار قد بردت شوهاء شهباء مزورّ بها للكتدُّ
لم يبق في فمها شيء تلوك به إلا اللسان وإلا الدردر الدردُّ
باتت تمخّض لما أن رأت عدداً من السلاح على قوم لهم عددُ
والشرفية قد فُلت مضاربها عن الكماة وأطراف القنا قصدُ
فمركب الصورة هاهنا نمطي تقليدي يمكن التماسه عند (عنتره) مثلاً حيث يقول^(٢):

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدمِ
فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكوا إليّ بعبرة وتحمحمِ
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمي
والخيل تقتحم الخبار عوابساً ما بين شيطمة وأجرد شيطمِ

أو غير هذه من الصور التي تداولها الشعراء؛ فـ (بشار) في هذه الصورة عيال على النمط، بالرغم من هذه الملامح الفنية المتمثلة في تشبيه المحاربين، تتقد

(١) ٢٨٩/٢ - ٢٩٠.

(٢) ١٥٣/٨ - ١٠، ١٢.

على رؤوسهم المغافر تحت العجاجة ، بالقرود ، أو تشبيه الخيل بعجوز النار قد بردت ، ويعني بها : الأثفية التي قد بردت فاسودت بالدخان . ويقول (التطيلي) (١) :

- ٤ - تعدو بسرجي إليه كل سابحة كأن غرّتها في مرتقى زُحَلِ
٥ - قد عوّدت أن تخوض الماء وادعة تهادي الخود بين الحلي والحُلَلِ
٦ - والخيل فوضى تبارى في أعتها تعوم في الدم أو تعلقو على القُلَلِ

فهذه الصورة نمطية شائعة في أساسها ، من حيث وصف الفرس بالسابع وغرته بالارتفاع ، غير أن الشاعر ينشيء فيها هذا التخيل التجريدي في صورة الفرس ، والتشبيه التمثيلي بين (مشية الخيل تخوض الماء في دعة) و(تهادي الحسان متبخرات في بهرجهن) ، ثم هذه اللوحة الحية التي ترينا مشهد الخيل وهي فوضى تنازع أعتها في معمعة المعركة . ولكن كل ذلك إنما تأتى له من إعادة سبك النمط التقليدي بطريقته الخاصة . ويتكرر هذا الأسلوب ، في استلهاهم أنماط دارجة للخروج بتصوير بصري ، عند (البردوني) في قوله يصف المجاهدين المسلمين (٢) :

وتماسكوا جنباً لجنب وارتموا كالموج في الإرغاء والإزباد
وتدافعوا مثل السيول تصبها قمم الجبال إلى بطون الوادي
.....
هم في السلام ملائك ولدى الوضى جنٌّ تطير على ظهور جياد

(١) ١٣٨ .

(٢) من أرض بلقيس : ١٦٦ - ١٦٧ .

على أن الشكل البلاغي في هذا النموذج يغلب على الصورة .

ويستعمل (العكوك) القالب الفني لغرض تصويري آخر، هو وصف الخمر، في قوله (١):

٣ - كأن يد النديم تُدير منها شُعاعاً لا يحيط عليه كأس
٤ - معتقة إذا مُزجت أضاءت فأمكن قابساً منها اقتباس

وهي صورة مطروقة، منذ قول (ابن مقبل) (٢):

٣٠ - وشقت لي الليل عن جيبه بلذتها، وضجيعي وسن
وتشبه قول (أبي نواس) (٣) مثلاً:

لما أخذنا بها الصهباء، صافية كأنها النار وسط الكأس تتقد
جاءتك من بيت خمار بطيتها صفراء، مثل شعاع الشمس، ترتعد
ومع ما فيها من الشكل البلاغي، فإنها تحتفظ بقدر من الحيوية الروحية .

أما الصنف الآخر، الذي يصور معنى مجرداً أكثر من تصويره مدركاً حسياً، فكهذه الصورة التي يعبر بها (بشار) عن استخذاء الملوك أمام ممدوحه، إذ قال (٤):

كأن الملوك الزهر . . حول سريره ومنبره . . الكروان (*) أطرقن من صقر

(١) ٧٢ .

(٢) ٢٩٧ .

(٣) ٧٩ .

(٤) ٢٨٢/٣ .

(*) كروان: جمع كروان، طائر مثل الحجل، اشتهر بخوفه، وكرا: لغة فيه . (انظر: ابن منظور: (كرا)).

قال (الفرزدق) (١):

أحين التقى ناباي وبيض مسحلي وأطرق إطراق الكرا من أحرابه
فاستخدام (بشار) مركب الصورة القديم في المدح بدل الفخر. ولما قال (حسان
بن ثابت) (٢):

لو ان اللؤم صور كان عبداً قبيح الوجه أعور من ثقيف
وقال (ذو الرمة) (٣):

زرق العيون إذا جاورتهم سرقوا ما يسرق العبد أو نبأتهم كذبوا
اشتق من ذلك (بشار) ما صور به علل البخيل، فقال (٤):

وللبخيل على أمواله علل زرق العيون عليها أوجه سود

وقد قيل في تفسير قوله تعالى: ﴿ونحشر المجرمين يومئذ زُرْقًا﴾: «عيونهم مع
سواد وجوههم» (٥). غير أن لـ (بشار) نقل هذا المركب إلى علل البخيل
لتشخيصه في أشع صورة، وما على القارئ إلا أن يراجع ما قيل عن اللونين
(الأزرق، والأسود) ودلالاتهما عند العرب في الفصل الأول (٦)، فكيف إذا
اجتمعا في شكل نافر كهذا الذي صورّه (بشار)!

وإذا كانت للشاعر القديم هنالك روافده من التقاليد القديمة، فإن للشاعر

(١) ٨٣/١.

(٢) ١/١٧١.

(٣) ١/١٥٧١.

(٤) ١٢٨/٣.

(٥) السيوطي، والمحلي: تفسير الجلالين: طه: ١٠٢.

(٦) راجع: ١٥، ١٧.

المعاصر روافده التقليدية الحديثة ، وخصوصاً بعض الأنماط التي شاعت عند الشعراء العرب المتأثرين بالرومانتيكية . وهذا باد في قول (البردوني)^(١) مثلاً :
شعري وأنت الفن أنت رحيقه شفتاك كأس واللحون مُدام
قال (علي محمود طه)^(٢) :

كلما غرّد كأسٌ شربوا الخمرة لحنا

ويقول (البردوني) أيضاً^(٣) :

فتهزنا أرجوحة من خمرة الشفق المذاب

وهو على حد قول (علي محمود طه) كذلك^(٤) :

أسمر الجبهة كالخمر (م) —رة في النور المذاب

فأضاف (البردوني) الخمرة إلى الشفق ، في تشبيه بليغ ، بعد أن كانت في صورة (علي محمود طه) «في النور» فقط ، بينما احتفظ بصورة «النور المذاب» في : «الشفق المذاب» . ذاك هو شأن الشعراء العميان في تعاملهم مع أنماط الصور البصرية الذهنية التقليدية ، بين مضيف على النمط ومعيد له .

أما أنماط الصور البصرية البلاغية الصرفة فهي تنصبّ لديهم على عنصرين حسيين أساسيين ، هما ألوان الأشياء وأشكالها ، وذلك في تصوير البيئة ومظاهر الطبيعة ، وتصوير المرأة ، وتصوير الحرب وأسلحتها ، ولا سيما السيف

(١) من أرض بلقيس : ١٥٩ .

(٢) ديوان زهر وخمر : (ليالي كليوبتره) : ٤٧٤ .

(٣) مدينة الغد : ١٥ .

(٤) م . ن .

والدرع ، ونادراً ما يكون التقليد البلاغي لديهم في غير هذه(*) . وليس ذكر هذا النمط من التصوير إلا استيفاء للتعرف على طرق التركيب الإبداعي لصورهم البصرية . وانتخاب مثال على كل غرض من أغراض التقليد البلاغي كاف لتبيان هذا النوع من التصوير . فمن ذلك قول (المعري) يصور نشاراً على عروس (١) :

- ٩ - كأنما الشهب نثار على الـ خضراء منه الفذ والتوءم
 ١٠ - عُمّت به الأفاق حتى سما منها إلى الجوّ به سلّم
 ١١ - كالدر بثته أيادٍ بها فهو شتيت الشمل لا يُنظّم
 ١٢ - أو نزلت تنهب في خفية تختار ما تفعل أو تلهم

وعلى هذا الأسلوب من الرصف البلاغي ، تتشابه أنماط التقليد البلاغي لدى العميان في تصوير البيئة أو مظاهر الطبيعة .

أما تصوير المرأة ، اعتماداً على النمط البلاغي ، فيدل عليه قول (التطيلي) من أحد موشحاته (٢) :

قسيّ الحواجب سهاً عيناها
 كنوني كاتب قد خطهن الله

.....:.....

والخال العجيب ، قد جال في النسرين ، كزنجي تاها ، في روض الياسمين

وليست هذه اللفتة الطريفة ، في تصوير الخال على الخدب - «زنجي تاه في روض الياسمين» ، بمخرجة هذا المقطع عن كونه محاولة لجميع بلاغي تقليدي ، تلح

(*) ومعلوم أن حاجتهم في تلك الحسيات إلى التقليد البلاغي أشد من غيرها .

(١) السقط : ٨٤٨-٨٤٩ .

(٢) ٢٨٨ .

عليه الأشكال تارة والألوان تارة أخرى . وفي وصف الخمرة قال (بشار)^(١) :

فخذها كالمصايح على أيدي المعاصير
سريحين من الدر ومن ياقوت حُزور
يضيء البيت والدار وأجواف المطامير

سوى أن الإضاءة والألوان في هذه الصورة ليسا شكلاً بلاغياً خالصاً، ولكن فيها تعبيراً أيضاً عن قيمة الخمرة وفعالها في شاربها، ولا سيما على أيدي المعاصير(*) .

فإذا خلص الاستقراء إلى تصوير الحرب والأسلحة، ضمن هذه الأنماط، كان (المعري) ومن بعده (التطيلي). حتى إن (المعري) قد وقف طائفة وفيرة من شعره لوصف الدرع، عرفت بـ (الدرعيات)، فيها من اجترار الصور ما قد يندر نده، ومعظمها الساقق من هذا النوع التقليدي البلاغي، ولعل النموذج المطول التالي يكشف عن نمطية هذا اللون من التصوير البصري^(٢) :

١٥ - ومثكل فرسان الوغى كل نثرة يودّ خليج راكذ لو يكونها
١٦ - إذا ألقيت في الأرض وهي مفازة إلى الماء خلت الأرض يجري معينها
١٧ - وتبغى على القاع السوي تثبتاً فيمنعها من أن تثبت لينها
١٨ - وما برحت في ساحة السهل يرتمي بها موجهها حتى نهتها حُزونها

(١) ٣٠٧/٣ :

(*) المعاصير: هاهنا جمع مُعَصِر، والإعصار في الفتاة كالمراهقة في الفتى . (انظر: الجوهري: الصحاح . تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطار . ط . (٣) دار العلم للملايين - بيروت : ١٤٠٤ هـ = ١٩٨٤ م : (عصر)).

(٢) السقط : ٨٩٨ - ٩٠٣ .

- ١٩ - غدير وشتة الريح وشية صانع فلم يتغير حين دام سُكُونها
 ٢٠ - كأن الدبي غرقى بها غير أعين إذا رُدَّ فيها ناظرٌ يستبينها
 ٢١ - وما حيوان البرّ فيها بسالم إذا لم يَغْثه سيفها أو سفينها
 ٢٢ - وتصغي وترني كل خَلْقٍ لعلها تنق ضفاديا ويلعب نونها

وليس في كل هذه الأبيات إلا صورة واحدة: تشبيه الدرع بالماء، يقلبها الشاعر حيناً ويمددها حيناً آخر. أو يشفعها في صور أخرى بتشبيهها التقليدي بجلد الأرقم^(١). وليس تصوير السيف لديه بأحسن حظٍّ من تصوير الدرع ويكفي أن يعرج القارئ على قوله^(٢):

- ١١ - ومشتهرات أشبه الملح لونها ولست بغير الملح آكل زادي
 ١٢ - فلا تمنعن حِرْباءها من صلائه بشارق أسياف يَضْن . . حِداد

ومع أن (التطيلي) يحاكي (المعري)، بالذات، في معظم تصويره النمطي البلاغي للسيف، فإنه قد يرتفع في بعض صورهِ عن زخرفية (المعري) الصارخة، ومن صورهِ تلك قوله^(٣):

- ٣٦ - وسالت عليه نفوس الكماة فأشكل أكثر مما اشتكل
 ٣٧ - كوشم عذارٍ على وجنة إذا لاح مارك فيه الخجل

 ٤٠ - وقد تضحك الراح بعد المزاج عن الحسن بين الحلى والحلل

(١) انظر أمثلة: السقط: ٢٤/٣٠٥، ٢٤/٣٤٤، ١٧٤٩ - ١٧٥٠/١، ٤.

(٢) م. ن: ١٧١٧ - ١٧١٨.

(٣) ١٣٢ - ١٣٣.

٤١ - ولكن تحلّى بها قبله ولو مزجوها بخلس القُبُل

.....

٥٠ - وأومضت البيض في عارض من الموت ما عنّ حتى رحل

.....

٥٢ - وسدّ على الشمس آفاقها ولو ضحيت لم تجد فيه ظلُّ

فمنطية الصورة البلاغية هذه ليست بذاك الجفاف الشكلي الذي اتسمت به عند (المعري). بل إن هذه المزاوجة في صورة (التطيلي) بين الموت والحياة - وكأنها صار الموت بآلاته وجهاً آخر لعملة واحدة وجهها الآخر جماليات الخصب والنماء والفرح - ليجعل الصورة تتفوق بتركيبها الإبداعي على نمطية مادتها التقليدية. وليس نص (التطيلي) هذا بدعاً بين نصوصه الأخرى ضمن هذا الحقل من التصوير؛ ومرد ذلك أن (التطيلي) لم يؤت فيه من حيث أُتي (المعري)، الذي جعل منه ميداناً يعرض فيه براعته اللغوية والبلاغية وينصرف إليه بجهد خاص.

هذا هو كيفُ النمط التقليدي البلاغي في الصورة البصرية في شعر العميان، وهم يقفون فيه، على الأغلب الأعم، عند حدود المحاكاة التبعية للنصوص. وذلك بخلاف النمط الرمزي، الذي وجدوا في رمزيته متنفساً؛ فلم يقيدوا أنفسهم كل التقييد بأنماطه، بل تصرفوا بها على أنحاء متباينة كما سلف.

ب - أنماط الصورة البصرية في شعر العميان :

من صور العميان البصرية ما يتردد عندهم جميعاً، وما يتردد عند بعضهم أو عند فئة منهم دون فئة، ومنها ما يتردد في شعر الشاعر عينه. مما يشكل وشائج

ائتلاف على مستوى الصور البصرية في شعر العميان، ثم على مستواها عند فئة منهم، ثم عند الشاعر فرداً. وسنقدم الأنماط المشتركة بينهم، ثم التي تجمع منهم فئة دون فئة، ثم ما يستقل به شاعر منهم دون غيره. وإليك أول هذه المركبات التي تتكرر في الصور البصرية في شعر العميان:

ب - ١ - الظلام

ب - ١ - ١ :

(بشار) (١):

- ١ - ألك الألى شقوا العمى بسيوفهم عن الغي حتى أبصر الحق طالبه.
 ٢ - مالكي تنشق عن وجهه الحر ب كما انشقت الدجى عن ضياء.
 ٣ - وتجوبت مزق الدجى عن واضح كالفرق وانكشفت سماء ضبابه.
 ٤ - يشق الوغى عن وجهه صدق نجدة وأبيض من ماء الحديد وقيع.

(العكوك) (٢):

- ٥ - ٢ - فرجت سدفها بوجهك معلماً وجعلت عالية الرماح ذبالها.

(التطيلي) (٣):

- ٦ - ٤٠ - سل الدين والدنيا هل ابتهجا به كما انجاب عن ضوء النهار ضباب.

مركب الصورة في هذه الأبيات نمط واحد، يشخص (الظلام/ العمى) -

(١) ٣١٦/١، ١١٠، ٢٨٦، ٤/١٠٥.

(٢) ٩٩.

(٣) ١١.

حسب (بشار) - غطاء بغيضاً، «يُشَق» أو «ينشق» فيبزغ الضوء ويمكن الإبصار. أفهذا محض نمط فني أم أنه يطفو فيه إلى ذلك عامل نفسي متصل بمعاناة أولاء الشعراء؟ ، لتتابع النظر في أنماط أخرى تدور في فلك النمط الآنف، وإن اختلفت في أسلوب التركيب، قبل محاولة الإجابة عن ذلك:

(بشار)(١):

١ - والشمس في كبد السماء كأنها أعمى تحير ما لديه قائدٌ.

(المعري)(٢):

٢ - ٤ - قد ركضنا فيه إلى اللهولماً وقف النجم وقفة الخيرانِ .

٣ - ٤٥ - بلاد يضل النجم فيها سبيله ويثني دجاها طيفها عن لمامه .

(التطيلي)(٣):

٤ - ١٣ - والنجم حيران من أين ومن ضجرٍ فلو هوى أو عدا مجراه ما شَعرا .

٥ - ١٤ - ترى الكواكب حيرى في دجاه كما جالت حجي الماء في خضر القوارير .

(البردوني)(٤):

٦ - ثقل الخطا يمشي الهوينى بجوعه وأحزانه مشي الضرير المقيدِ .

٧ - والليل يسري كأعمى ضل وجهته وغاب عن كفه العُكاز والهادي .

٨ - وفتش عن قدميه الدجى ودبّ . . كأعمى يجوس الحفرُ .

(١) ٣٩/٤ .

(٢) السقط: ٤٢٦، ٤٩٩ .

(٣) ٥٧، ٤٤ .

(٤) من أرض بلقيس: ٧٤، ١٠٣، مدينة الغد: ٨٢ .

يبدأ النمط عند (بشار) بتشبيه الشمس بالأعمى المتحير لا قائد له . وزُعم أنه انتزع صورته هذه مما شاع في كلام الشعراء من تصوير استطالة الليل وعدم حراك نجومه^(١) . وما من شك في أن الصورة أصلاً تقليدية ، يصور فيها (بشار) : الشمس ، و(المعري) : النجم ، وكذا (التطيلي) مرة والكواكب مرة أخرى ، ويصور (البردوني) فيها : شيخاً فقيراً ، أو يصور حركة الليل . وإذا كان (بشار) قد انحرف بصورته عما كانت عليه في التقليد ، من تصويرالنجم إلى تصوير الشمس - مما يشي باختلاف النمط لديه عن التقليد ، لا في الشكل فحسب بل أيضاً في المغزى - فإن عنصرين جديدين يلحان كذلك على هذا النمط ، وهما : (العمى) و(الحيرة) ، أو (الضلال) ، أو (التقييد) ، أو (جوس الحفر) ، وبالجمله : (العمى) وما يأتي من قبله من خطر مؤصد . وهذا خليق أن يمنح نمطية الصورة عند العميان بعداً يفضل عن التقليد الفني . فتكرار الصورة على هذا النحو قد لا يتفق إتيانه تماماً وليد الصدفة أو التقليد المجرد ، بل هو قبل هذا معنى يلحّ على ذهن كل واحد منهم ونفسه ، وهم فيه لا يكتفون بالتعبير عن الحيرة والقلق ، اللذين يستبدان بحيواتهم ، بل يومنون كذلك ، أحياناً ، إلى ذوات أنفسهم بالكوكب الوضاء ، الذي ما كان له أن يجار ، سواء أكان شمساً أم نجماً أم جمع كواكب . وما كان لهذه الصورة ومثيلاتها أن تنبئ عن هذه الرموز لولا أنها كوّنت نمطاً يحتفي به هؤلاء الشعراء ، إضافة إلى تضافره مع الأنماط الأخرى التي تسلك الوجهة نفسها . وبهذا نقتنص خيط الضوء الذي يمكن أن يفسر تقاطرهم على تصوير (العمى) / الظلام المشقوق بفعل (الضوء) في النمط الأول . كما يمكن في هذا الضوء تأمل معظم أنماطهم

(١) انظر: ابن عاشور (محقق ديوانه) : ٣٩ / ٤ .

الأخرى . ولكن بما أن (الحصري) لم يشترك معهم في النمطين السالفين فليتجه النظر إلى بعض أنماط صورته قبل الانتقال إلى أنماط أخرى مشتركة ، فهو يكرر صورةً لظلام الليل المعقوص في قوله (١) :

- ١ - صرفنا جبال الوصل عن شمس كلة عليها من الليل البهيم عقاصُ .
- ٢ - عُقص الظلام على الصباح ولم يكن لولا غدائره الظلام ليعقصا .

وليس في هذا سوى تجسيد ظلام الليل في صورة غدائر معقوصة ؛ فهو إذن نمط بلاغي صرف ، من التمثّل أن يستشف وراءه أمر آخر ، بالرغم مما في تجسيد ظلام الليل وقد عُقص عقصاً من دلالة على تصوّر الشاعر لكثافة الظلام الذي يكتنفه . ولكن صورة أخرى تدعو إلى اجتياز هذا النمط إليها لما فيها من شبه بذاك النمط الأول عن «انشقاق الظلام عن ضياء» ، وهي قوله يصف ولده (٢) :

يغدو لمسجده فيعدو سابقاً كالصبح أفلت من يد الظلماء
فقد تكررت صورة صراع الضوء مع الظلماء ولكن بطريقة أخرى ، استطاع الضوء الخلاص نهائياً مفلتاً من قبضة الظلماء ، فما ألح على ذهن الشعراء العميان في أنماطهم السابقة يلح هنا على ذهن (الحصري) وإن اختلف عنده التعبير . لكن مثل هذه الأنماط لا تجلّي الحركة النفسية التي نزعتم تحكّمها في تركيبها الإبداعي ، قدر ما يحدث عند إلحاقها باستقراء تسربات هذه الحركة إلى صور أخرى ، تمثل تفرعات نمطية ، لا تطرد أطراد الأنماط السابقة . فمن ذلك أن الظلام أو السواد يأتي في بعض الصور النمطية المشتركة بين (بشار) و(المعري) في مقابل الجيش الجرار :

(١) ، (٢) 276, 389, 225 .

(بشار) (١):

- ١ - وجيش كجنع الليل يرفج بالحصى وبالشَّول والخَطِّي حمر ثعالبه .
٢ - نقود كتائباً ونسوق أخرى كأن زهاءهن سواد لاب .

(المعري) (٢):

- ٣ - ١١ - تأخر عن جيش الصباح لضعفه فأوثقه جيش الظلام إساراً .
٤ - ٣٦ - وإن نهضت من مطمئن ظنته يجيش جبلاً أو يمَجِّ حراراً .

وأصداء هذه النمطية تجيء عند (المعري) في لقطات تصويرية شتى، ك: تصوير (الهلل بمخلب الليل / الأسد)، أو (سنانه المخرَّب)، أو أن نجومه «زرق أسنة بها كل من فوق التراب طعين» (٣).

وفي نمط آخر مشترك بين (المعري) و(التطيلي) يهتم الشاعر بتجسيد سواد الظلام أو القتام تجسيداً حسيّاً مغالِي فيه:

(المعري) (٤):

- ١ - ٢٦ - وبنت حوافرها قتاماً ساطعاً لولا انقياد عداك لم يتهدّم
٢٧ - باض النسورُ به وخيم مُضِعِداً حتى ترعرع فيه فرخ القشعم .
٢ - ٤٣ - يمر به راد الضحى متنكراً مخافة أن يفتاله بقتامه .
٤٥ - بلاد يضل النجم فيها سبيله ويشني دجاها طيفها عن لمامه .

(١) ٢٥١، ٣١٨/١

(٢) السقط: ٦٤٣، ٦٢٥ .

(٣) انظر: م. ن: ١١٣٢/١٠، واللزوميات: ج ٢/٣٦٨/٥٦، (بشرح/ طه حسين: ج ١/٢٧٠/٦)،

ج ٢/٣٤١/٦ .

(٤) السقط: ٣٤٦، ٤٩٨-٤٩٩، ٦٤٥ .

٣ - ٣٧ - يغول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقباً ونسارا.

(التطيلي) (١):

٤ - ١٩ - قل للدجى وقد التفت غياهبها فلو تصوب فيها الماء ما اطردا.

٥ - ١٠ - دجى لو سرت فيها الشياطين ترتقي إلى السر لم تخلص إليها النيازك.

٦ - ١٤ - والصبح يطلب في جنح الدجى خللاً يلوح منه، ولو ألفاه ما جسرا.

والصورة الثانية من صور (المعري) من سياق صورته السابقة في نمط «الشمس الحيرى»، وكذا صورة (التطيلي) الثالثة، كما أن صورة (المعري) الثالثة من سياق بيته الذي صور فيه أنفاً جيش الخيل كالحرار، ضمن نمط «جيش الظلام». وليست صور هذا النمط التجسيدية سوى معالم من ظاهرة التشخيص والتجسيد في صورهم بعامة، ولا سيما للظلام وما يتصل به (٢). أفذلك يصطنعه فن التصوير أم هو قبل هذا انعكاس لتجسد نفسي داخل المصور نفسه؟ لعله قد توفر من إشارات الأنماط السالفة ما يغري بالميل إلى هذا التأويل (*).

ترى هل من تنكب السبيل إذن النظر إلى نمط «مثار النقع» المشهور - الوارد في القصيدة نفسها التي منها صورتها (بشار) السالفتان عن: «انشقاق العمى»، و«جيش الظلام» - في ضوء هذه المعطيات؟ فقد ولد عند (بشار) لا في بيته المشهور حسب، ولكن في ثلاثة أبيات أخرى، ثم أغرم به زملاؤه هؤلاء - عدا (الحصري) و(البردوني) - غراماً لعله فاق غرام سواهم من المبصرين؛ يدل على

(١) ٢٤، ٩٠، ٤٤.

(٢) وانظر: ١٤٤ من هذه الدراسة.

(*) على أن البت النهائي في مثل هذا يستريث منهجياً إلى أن تتم الموازنة بين العميان والمبصرين.

ذلك تكرار الواحد منهم الصورة أكثر من مرة؛ فـ (العكوك) يكررها مرتين،
و(المعري) يكررها ثلاثاً، وكذا يفعل (التطيلي). وهو غرام، لما أمضينا،
يتجاوز الإعجاب الفني، الذي نشأ نظيره عند البُصراء، إلى خصوصية المشاركة
الذهنية والروحية بين هؤلاء الشعراء. وليس النمط في حقيقته سوى تخيل لما
تقدم من صراع الضوء مع الظلمة. فيقول (بشار)(١):

كأن مشار النقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُه

وبعيداً عن التحليلات البلاغية التي ملأ الدنيا بها البلاغيون وشغلوا الناس -
واضعين نصب أعينهم ظاهر الصورة الذي ينقل مشهداً حربيّاً، ما رآه الشاعر
وما تنبغي لمثله رؤيته، في حين أن معترك الصورة الحقيقي في ذهن الشاعر
ونفسه، لا في واقعه الحسي المحجوب عنه - فإن إحساسه الخاص بهول الليل
المستبد به منذ كان على الدنيا هو الذي خلق هذه اللوحة على هذا النحو
المدهش. وما من ريب في أن الشاعر لو استمع إلى شيء مما قيل عن صورته
هذه لما فقه منه شيئاً، كما لم يكن منه شيء في نفسه إذ ركبها؛ فحاسته الخاصة
تلك هي التي أبدعت الصورة ليس سواها مما يُطال الخوض فيه. وهذا لا يعني
اتخاذ الشاعر مرجعاً لدرس شعره، ولكننا هنا في مقام تأمل كيفية اتفاق مثل هذا
المركب الفني البصري لشاعر أعمى. فصورة «الليل تهاوى كواكبه» قد لا تخطر
إلا في ذهن الأعمى، لا بسبب فقدان البصر - الذي ذهب يعزو إليه بعض
الدارسين وهمية الصورة أو بُعدها(٢)، وهل الفن آخر الأمر سوى ضرب من

(١) ٣١٨/١.

(٢) انظر مثلاً: مندور- محمد: النقد المنهجي عن العرب. ط. دار نهضة مصر- القاهرة: (د. ت):

.٨٧-٨٦.

الوهم الجميل؟! - ولكن لسبب أهم من ذلك، مستمد عن خاصية معنى الليل لدى العميان وإحساسهم به؛ فليس هو الليل الذي يعرفه المبصر أو حتى يمكن أن يتخيله؛ من حيث هو رمز يمثل عصارة تجربة الشاعر المرة في عالمه المظلم، ولن يتأتى له التعبير عنه في صورة إلا بتلك الحمول المغروسة في نفسه. فإذا ما تصورت وضعية العميان من هذا النحو تهباً حيثئذ فهم كيفية التركيب الإبداعي للصورة، فضلاً عن نمطيتها في شعرهم. وفي غياب اهتمام الشاعر القديم بتأريخ قصائده يقف الدارس أمام هذه الصورة المتكررة عند (بشار)، وفي بغيته أن يرصد التطور الذي أحدثه الشاعر في مركبها، فما يملك إلا التقريب والترجيح، ومع هذا فأغلب الظن أن هذه الصورة التي تكررت أربع مرات في ديوانه كانت تمر بمحاولاته المستمرة للوصول بها إلى هيئتها النهائية التي استقرت عليها في بيته المشهور. ومهما تكن صحة ما حكى عنه أنه لم يزل منذ سمع بيت (امرئ القيس) (١):

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي
يعمل نفسه في تركيب صورة تشبه شيئين بشيئين حتى قال بيته ذاك (٢)، فإن مراحل التجربة بادية في نمطها، ويمكن تصور تسلسلها حسب الرصد التالي (٣):

- ١ - هام كأن البيض في حُجراته نجوم سماء [نورها] متجوِّبٌ.
- ٢ - خلقنا سماء فوقنا بنجومها سيوفاً ونقعاً يقبض الطرف أقتها.

(١) ٣٨.

(٢) انظر: الأصفهاني: ٣/١٩٠، والعباسي: ٢/٣٠.

(٣) ٣٠٢/١، ١٦٤/٤، ٥٨/٤، ٣١٨/١.

- ٣ - كأنها النقع يوماً فوق رؤوسهم سقفت كواكبه البيض المباتير(*) .
- ٤ - كأن مشار النقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليلاً تهاوى كواكبه .
- و(الصورة الأولى) من قصيدة يمدح فيها (سليمان بن هشام بن عبد الملك - ١٣٢ هـ = ٧٥٠ م) . فيقتصر على تشبيه لمعان السيوف بنور النجوم المتجوّب . ثم يتقدم النمط خطوة جديدة . . يتقابل فيها مشهد السماء والنجوم ومشهد النقع والسيوف ، ولكن التقابل الآن يأتي معكوساً على طريقة (التشبيه الملفوف) ، وتظهر فيه عناصر النمط وقد بدأت تتجمع ، لتأتي بعد ذلك (صورته الثالثة) ففتين ملامح النمط بوضوح إلا ملمحين مهمين لم يردا فيها كما لم يردا في الصورتين السابقتين ، أولهما : «الليل» الذي عبر عنه هنا بـ «سقف» ، وعبر عنه من قبل بـ «سما» ، والآخر : «تهاوي الكواكب» ، الذي لم يأت بتعبيره الحركي الخاص إلا في الصورة الأولى بدرجة باهتة في قوله : «نجوم سما نورها متجوب» . حتى إذا استتمت له هذه التجارب التي قلب فيها الصورة تقليباً جاء بيته الرابع المشهور . وإذا كان البيت الأول من قصيدة في مدح (سليمان بن هشام بن عبد الملك) فإن هذا البيت الأخير من قصيدة يمدح فيها (مروان بن محمد بن مروان - ١٣٢ هـ = ٧٥٠ م) ، أو (ابن هبيرة - ١٣٢ هـ = ٧٥٠ م)

(*) نسبه (الرجاني : أسرار البلاغة . تحقيق / هـ . ريتز . ط . استانبول : ١٩٥٤ م : ١٥٩ - ١٦٠) إلى (كلثوم بن عمرو العتّابي - ٢٢٠ هـ = ٨٣٥ م) ، حفيد (عمرو بن كلثوم) الشاعر الجاهلي ، على أنه اقتبسه من (بشار - ١٦٧ هـ = ٧٨٤ م) ، وكذا (ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ٧٥٩) . إلا أن (الجاحظ : الحيوان : ١٢٧ / ٣) نسبه إلى (بشار) ، ولكن محققه (عبد السلام محمد هارون) قد عدل ما في الأصل ، استناداً على بعض النسخ ، مقحماً اسم (عمرو بن كلثوم) - لا (كلثوم بن عمرو) . هذا وقد حدا ورود الاسم هكذا معكوساً (عمرو بن كلثوم) ، في بعض الكتب والطبعات ، بمحقق ديوان بشار (الطاهر ابن عاشور) إلى أن يقف وقفة طويلة أمام هذا العزو الذي يثير الشك حول أصالة «مشار النقع» - بيت بشار المشهور .

ويذكر فيها (أحداث نهاية الدولة الأموية)، مما يحدد تقريباً ترتيب هذا البيت خلاصةً للتجارب السابقة. فقد إذن سيطرت الصورة في تشكيلاتها البلاغية على ذهن الشاعر لكنها لم تكتمل لها ملامحها الإبداعية إلا بهذه الإضافة الأخيرة: «ليل تهاوى كواكبه»؛ مما يشير إلى أن ما تحقق في هذه الصورة ليس هو البناء البلاغي، الذي قيل إن (بشاراً) كان يطمح إليه، ولكن الذي حقق لها ذلك هو هذا البناء المنبعث من نفس الشاعر ومن أدق إحساساته بتجربته في الحياة. . هذه الملامح الرمزية التي تكشف وجودها في الأنماط السابقة هي التي منحت صورته هذه مالم يُهَيِّأ لتقلباتها الأخرى، التي وإن أخذت بعض مخايلها، كـ «سمااء.. نور.. متجوب.. نقع.. يقبض الطرف أقتما.. سقف»، إلا أنها لم تجيء بتلك التركيبة الإبداعية المبهرة في «الليل تهاوى كواكبه»، التي انبثقت في لحظة عاد فيها الشاعر إلى نفسه يمتح من أعماق ما فيها.

(العكوك)(١):

٥ - ٣ - كان سموّ النقع والبيض تحته سماوات ليلٍ أسفرت عن كواكبٍ .
٦ - ٢ - وأسفر تحت النقع حتى كأنه صباح مشى في ظلمة الليل طالعٌ .

(التطيلي)(٢):

٧ - ٢٩ - ورب ليلٍ من النقع اخترقت ضحى [والهصم؟] منتظمٌ والهام منتثرٌ
٣٠ - ولا نجوم سوى الأرماع تُشبهه وليس فجرٌ سوى التحجيل ينفجرٌ .
٨ - ١٥ - جميع أمور الناس في كل موقفٍ به الليل نقعٌ والرماع نجومٌ .
٩ - ٢٢ - في دجى ليلةٍ من النقع ليلا ء أجرت على ثلاث ليالٍ .

(١) ٤١، ٨٠ .

(٢) ١٦٢، ٦٥، ١٠١ .

فيُجري (العكوك) استبدالاً لملامح صورة (بشار) هكذا: «مشار النقع = سموّ النقع»، «فوق رؤوسهم = والبيض تحته»، «ليل = سماوات ليل»، «تهاوى كواكبه = أسفرت عن كواكب». متوخياً إحداث جديد في الصورة لم يأت به (بشار)، إلا أن الجزء الأساس في صورة (بشار)، وهو «ليل تهاوى كواكبه»، يقابله (العكوك) بالشطر الثاني من بيته: «سماوات ليل أسفرت عن كواكب»، فتدني صورته تدنياً بيناً عن لوحة (بشار). هذا بالإضافة إلى أن (العكوك) صور «البيض»، فلم تكن فيها تلك الحركة التي تميزت بها صورة (بشار) عن السيوف، كما أنه قد تعمّد المبالغة في تشخيص ملامح الصورة من خلال تعبيره بـ «سمو. . سماوات»؛ فعاكس وجهة الصورة عند (بشار)، التي لا تعول على المبالغة البلاغية اللفظية بل تفتنّ في تخييل الواقع الحي في معرض من الإبهار الفني، وهذا أحد أسرار الفن في صورته. ولتعلق (العكوك) بنمط (بشار) تسربت بعض قسماته في مدحه (حميداً الطوسي) ببيته الثاني.

وبلاغية التصوير ظاهرة في صور (التطيلي) الثلاث، لكن الشكل البلاغي يكتسب بتكراره - ولا سيما في شعر شاعر واحد - طاقته الدلالية الرامزة، وبخاصة عندما تقف من ورائه علامات تؤهله إلى ذلك.

وقد تلمح عدوى النمط عند غير هؤلاء الشعراء الثلاثة، (بشار والعكوك والتطيلي)، في بيت (للمعري)، يرد بعد البيتين نفسيهما اللذين مرّتا تحت (نمطية جيش الظلام) و(نمطية تجسيد الظلام أو القتام)، مما يشير إلى التساوق الذهني بين هذه الأنماط في صور العميان البصرية، إذ يقول في وصف خيل (١):

(١) السقط: ٦٤٣، ٦٤٥-٦٤٧.

- ٣٦ - وإن نهضت من مطمئنٍ ظنته يجيش جبالاً أو يمَجِّ حرارا
 ٣٧ - يقول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقباً ونسارا
 ٣٨ - ويجثم فيه السيد رعباً فكلما أضاءت لعينيه القواضبُ سارا
 ٣٩ - هداه إلى ما شاء كل مهنيِّ يكون لأسباب الختوف نجارا

فجسد القتام ليلاً مرعباً، يكون فيه ضوء السيوف كواكب يهتدي بها، حتى
 لكان منطوق الصورة، في مرجعية دلالتها على النور والظلام، منطوق تصوير
 (القرآن الكريم) لنوره ولظلمات الكفر في قوله تعالى (١): ﴿يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ
 أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ
 بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾. كما يلمح النمط من طرف
 خفي في قوله (٢):

٤ - فجاش عليها البحر وهو كتائب وخرت إليها الشهب وهي نصالُ

وفي قوله يصف سنان رمح (٣):

٢٢ - كنجم الرجم صكّ به مريدٌ فأبدع في انجذام وانعراج

لكن (المعري) كان حريصاً أن لا يظهر في صورته شبه صريح بنمط (بشار)، أو
 أنه بالأحرى إنما يستقي من منبع (اللاوعي) ذاته الذي استقى منه (بشار).

ب- ١- ٢:

وبعد هذا القدر المشترك من الأنماط بينهم في تصوير (الظلمة والضوء)

(١) البقرة: ٢٠.

(٢) السقط: ١٠٤٩.

(٣) م. ن: ١٧٣٧.

نقف أمام الأنماط الخاصة المتعلقة بذلك عند بعضهم . وأبرز ما يلفت من ذلك ما يمكن تسميته : (نمط الليل / الزنجي) الذي تردد في شعر (المعري) في تصوير السواد أو الظلام ، ولعل في قوله (١) :

فهل عاينوا في مضجعي لجراثمي كئائب من زنجٍ تررع ونُوبٍ

ما يعرب عن دلالة «الزنج» في نفسه ، وما يومئ تبعاً لذلك إلى ما وراء نمطه هذا . ومع أن (بشاراً) قد استخدم في صورة البصرية «الزنجي» مشبهاً به زقّ الخمر (٢) ، وكذا (التطيلي) مشبهاً به خالاً على خدّ (٣) ، إلا أن صورهما تبدو منبئة الصلة بنمط (المعري) ؛ لا من حيث تشكيّلها البلاغي الصرف فحسب ، ولكن من حيث سياقها التصويري كذلك . فـ (المعري) يردد صورة الزنج في شعره ترديداً مستوفقاً ، فقد جاء في صورة البصرية عشر مرات : منها ست في تصوير (الليل) ، وثلثان في تصوير (الغمام والبرق) ، وواحدة في تصوير (الغربان) ، وأخرى في تصوير (الجراثم والذنوب) ، وهو بيته الأنف ذكره . وبالجملة فإنه يرد في ثماني صور للدلالة على السواد أو الظلمة وما يرمزان إليه من شؤم وألم ومعاناة ، ولا تفارق سياق الصورتين المتبقيتين تلك المعاني ، وإن صورتا السحاب والبرق (٤) :

١ - ٣ - إذا ما احتاج أحمر مستطيراً حسبت الليل زنجياً جريماً .

٢ - ٦ - فكأن ما قلت - والبدر طفلاً وشباب الظلماء في العنقوان :

(١) اللزوميات : ١١٩/١ .

(٢) انظر : ١١٦/٤ .

(٣) انظر : ٢٨٨ .

(٤) السقط : ٢٤٠ ، ٤٢٩ ، ٦٥٧ ، اللزوميات : ٣٧٥/١ ، السقط : ٥٤٥ ، ٣٦٤ ، ١٤٩١ ،

اللزوميات : ١١٩/١ ، السقط : ٨٣٨-٨٣٩ ، اللزوميات : ١٣٠/٢ - ١٣١ .

- ٧ - ليلتي هذه عروسٌ من الزنـ
٣ - ٧ - وليلة سرت فيها وابن مزنتها
٨ - كأنما هي إذ لاحت كواكبها
٤ - نهار كذي اللب العديم وليل
٥ - ٣٢ - ويؤنسي في قلب كل مخوفة
٣٣ - من الزنج كهل شاب مفرق رأسه
٦ - ٢١ - كأن الأنوق الخرس فوق غباره
٧ - ٥ - كعصبة زنج راعها الشيب فازدهت
٨ - فهل عاينوا في مضجعي لجرائمي
٩ - ٥ - سرت لها ترمح أبناءها
٦ - أو نسوة الزنج بأيمانها
١٠ - وليلاً طلى قاراً بقارٍ وأكمه
إذا نشأت فيه الغمامة خلتها
- سج عليها قلائد من جُمان .
كميت عاد حياً بعد ما قبضا
خود من الزنج نُجلى وُشحت خَضُضا .
كإحدى بنات الزنج يلعبن بالدكر .
حليف سُرى لم تضح منه الشائل
وأوثق حتى نهضه مثاقل .
طوالع شيب في مفارق أسود .
مناقيش في داجي الشببية أفرع .
كتائب من زنج تررع ونوب .
في الجوّ بُلُق عَرِيَّاتُ
للرقص قُضِبُ ذهبيَّاتُ .
مراقبة من شبهه حدقا زرقا
بإياضها زنجية فصدت عرقا .

و(صورته الأولى) في وصف البرق، وفي سياق تصوير الرعب من الليل، فجسد الفرع بصورة الزنجي جريماً قد تلتخ بالدماء. وهو يسخر العناصر لتتضافر مع النمطية المتمثلة في (الليل / الزنجي)؛ ولا سيما عنصر اللون الذي يلعب فيه (الأحمر) بإيجاءاته الرامزة الدالة على الخطر، و(الأسود) الدال على الشر والقبح^(١)، وذلك في إيقاع لوني يعضده إيقاع موسيقي وحركي في: «اهتاج . . مستطيراً . . زنجياً . . جريماً»، غير أن الصبغة البلاغية في الصورة تزحم ما فيها من رمزية نفسية، مما سيظهر في صور لاحقة على نحو أجلى .

(١) راجع دلالات الألوان في الفصل الأول: ١٥ - .

وقد يتبادر للقارئ أول وهلة أن الشاعر يعبر تعبيراً جمالياً في (صورته الثانية)، لكن سياق الصورة يأبى ذلك، وكفى أن البيتين اللذين يكتنفانها، قبلها مباشرة وبعدها، هما قوله (١):

٥ - كم أردنا ذاك الزمان بمدحٍ فُشغلنا بدمّ هذا الزمانِ

.....

٨ - هرب النوم عن جفوني فيها هرب الأمن عن فؤاد الجبانِ

فليست (الليلة الزنجية) إلا النمط نفسه الذي استوطن نفس الشاعر وذهنه عن الظلام، وليس تخيل شباب الظلماء في عنفوانه بعروس من الزنج مقلدة بجمان إلا تهويلاً للصورة، لا تجميلاً لها؛ فهزج الزنج وشدة قصفهم مما شهروا به من بين سائر الأمم (٢)، فكيف إذا كان عرساً! . وليست المقابلة بين «البدر طفلاً» و«شباب الظلماء في العنقوان»، ثم بين «عروس الزنج» و«قلائدها الجمانية»، سوى من وسائط الشاعر لإثارة المفارقات التي يكشف فيها الضدّ نبوّ مقابله الضدّ.

وكصورته الثانية (صورته الثالثة) في التركيب والسياق، فما قبل الصورة تصوير لبرم الشاعر بالحياة والناس؛ حتى إنه ليقول عن الدنيا (٣):

٢ - بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

ويظهر في فلك نمط (الليلة/ الزنجية) رمز (ابن المزنّة)، وهو الهلال يخرج من

(١) السقط: ٤٢٨، ٤٣٠ .

(٢) انظر: الخوارزمي: م . ن: ٤٢٩ - ٤٣٠ .

(٣) السقط: ٦٥٤ .

المزن، الذي يقابل (البدر الطفل) في صورته الثانية. والشاعر يمعن في تصوير هذا البدر أو الهلال ضعيفاً مستكيناً، لطفولته، حيال شباب الظلماء العنفواني العروس في الصورة الثانية، أو حيال حجابين من المزن والليل، كأنما هو فيها «ميت عاد حياً بعدما قبضا» في الصورة الثالثة، ومن هذا يتراءى أن (البدر الطفل) أو (هلال المزن الميت الحي) هما الوجه الآخر للنمط ومكملاه؛ فإذا كان الليل رامزاً لمعاناة الشاعر الأعمى من ظلمة عالمه، فإن البدر أو الهلال في هاتين الصورتين يرمزان للشاعر نفسه في ضعفه وهروب الأمن عن فؤاده، مثلما التمع في سياق صورته الثانية. وهو ما أفصح عنه هؤلاء الشعراء من قبل بـ (الكواكب العمي) أو (النجوم العمي). وفي تتبع ذلك ما قد يكشف تمايز الإحساس بين هؤلاء الشعراء بوطأة الليل والثقة بالذات؛ فهذا الضعف الذي يشخصه (المعري) في صورة البدر أو الهلال تقابله عند (بشار) صورة (الشمس العمياء الحيرى)، ولعل في هذا ما يعكس تباين الشعارين في قوة نفسيّتيهما وإقبالهما على الدنيا، وهو ما كان يرتفع عند (بشار) عن مستواه عند (المعري).

ولا تخرج (الصورة الرابعة) عن سابقاتها من الصور فيما رمزت إليه، وكتلك الصور جاءت ضمن سياقها شاهرة معلماً رمزياً مبيتاً في نفس الشاعر، ولما أحاط تصوير (الليلة الزنجية) بجو عرسي احتفالي، لمزيد من إثارة معاني الحركة والصراع في الصورة، أحاط الصورة هذه، للغرض نفسه، بجو مماثل تمثل في مشهد أولاء البناء الزنجيات يلعبن بالذكر، والذكر: «لعبه يلعب بها الزنج والحبش»^(١).

وفي (الصورة الخامسة) يزعم أن (الليل الزنجي) قد بات حليف سراة المؤانس

(١) ابن منظور: (دكر).

في قلب كل مخوفة ، مبدياً التحدي باستئناس الخطر، لكنه ما يلبث أن يستدرك أن حليفه هذا غير مأمون؛ فشائله محل ارتيابٍ . . لا تبقى على حال .
والقصيدة التي وردت فيها الصورة، بأجمعها، طافحة بروح التحدي والنضال الوجودي، وهي التي مطلعها:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلٌ عفافٌ، وإقدامٌ، وحزمٌ، ونائلٌ
وكان لهذه الروح تأثيرها في هذا التصوير لـ (الليل / الزنجي) وموقفه منه؛ فهو.
حليفه، الكهل الموثق، حتى نهضه متثاقل، لا كما مرّ: عنفواني الشباب مهتاجاً صاحب الأجواء.

أما (الصورة السادسة)، التي شبه فيها «الأثوق» - وهي الرحم البيض - فوق غبار المعركة بالشيب في مفارق زنجي، فشكلها البلاغي لا يفسح فيها مجالاً للإيحاء الرمزي. وكذا القول عن صورته (السابعة)، التي يصور فيها الغربان ويشبه مناقيرها بالمناقيش. غير أن بلاغيتها هذه لا تحول بينهما واحتسابهما في هذا النمط؛ لأن النمط متى تأسس صارت له تجلياته الصريحة في دلالتها الرمزية وتجلياته التي لا تأخذ منه سوى طلائه الشكلي. والصورتان بالرغم من بلاغيتها تلك تنطويان على التعبير نفسه بالسواد عن معنى الخطر والشؤم والعداء، ناسجاً إياهما على المنوال ذاته الذي يجعل فيه مساحة السواد من الصورة مقابلاً بوشي من البياض؛ لإحداث هذا النوع من التناغم والتنافر بين ألوان الصورة، وهو ما لحظ قبلاً في تقليد الزنجية بالجمان أو بالخضض، وهو: «الخرز البيض الصغار الذي تلبسه الإمام»^(١)، أو مزج سواد الليل بحمرة الدم أو بياض الشيب أو غيرهما، الأمر الذي يزيد الإحساس بالأجزاء المظلمة من الصورة.

(١) الجوهري: (خضض).

أما (الصورة الثامنة) فسلف أنها صريحة في الإنباء عن مغزى نمط الزنج في شعر (المعري).

وتلزم في (الصورة التاسعة) - حيث شبه سحائب مبرقة بالخيل البلق أو نسوة الزنج - الإشارة إلى البيت الذي سبقها^(١):

٤ - رَبِّ رَمَاحٍ طَعَنَتْ فِي الْعِدَى وَهِيَ الرَّمَاحُ الْقَصَبِيَّاتُ

ويقصد بالرماح الأعلام، فشبه السحب التي سرت لإسقاء قصب هذه الرماح/ الأعلام، في تدافعها، بيلق الخيل ترمح أبناءها، أو بنسوة الزنج يرقصن وبأيمانهن قصب من الذهب. فهذه السحب - التي انحرف بنمط الزنج من الليل إليها - تفعل فعل الليل، في تغذيتها لأدوات الفتك وإمداد جيش الظلام/ الأعلام، وهو ما عبروا عنه في نمط فات. ولا يُغفل الشاعر طريقته في إظهار الجوّ الاحتفالي الذي يسوق فيه الصورة، لا يستهدف في ذلك مجرد الرسم الظاهر للمنظر المتأتي عن حركة البرق في السحاب الذي يشبه قصباً ذهبية راقصة بأيمان زنجيات، بل هو يسلك بالصورة المسلك نفسه الذي اتخذته الصورة الماضية من هذا النمط.

ثم إن (الصورة الأخيرة) تكرر لقطة الصورة الأولى عن الزنجي الجريح، بيد أنه هنا يضيف هذه اللقطة إلى الغمامة الناشئة في الليل، الذي يصوره في البيت الأول من الصورة مدلهماً بعضه فوق بعض. . يغمر كل شيء ولا يستثني لا ما كان من جنسه في اللون كالقار^(*)، ولا ما اختلف عن جنس لونه كالأكم،

(١) السقط: ٨٣٧.

(*) جمع قارة: وهي «الجبل الصغير الأسود المنفرد شبه الأكمة»، أو الحرة ذات الحجارة السود. (انظر: ابن منظور: (قور)).

ولكن الملحوظ أن الشاعر يقول: إن الليل قد طلى بالقار القار التي هي من جنس لونه، ولا يقول مثل ذلك عن الأكم، بل يصورها مبصرة تراقب حديق شهب الليل الزرق؛ فإذا نحن أمام عنصرين للصورة: عنصر يغمره الظلام من ذاته ومن خارجه، وهو: (القار طلاها الليل بقار)، وعنصر آخر متميز بقدرته على مراقبة الخطر المحقق به وإن كان كسابقه واقعاً فيه لا محالة، هو: (الأكم). ويستغل الشاعر في هذا تاريخ اللون (الأزرق) الدلالي الذي يدور على معنى غائلة الشر في المجهول^(١). أشاعر يفضي بما في لا وعيه عن حال الأعمى والمبصر بعنصري (القارة) و(الأكمة)؟. هو ذاك، ولا سيما أن سياق الصورة في مجمله خطاب تأملي رمزي يرتفع عن الصلة المباشرة بالأشياء. لكن الصورة في البيت الأول ليست سوى مهاد لصلب النمط الآتي في البيت الثاني، حيث تستحيل الغمامة - التي كانت رمز الخصب والخير - إلى جنس الليل الذي نشأت فيه، فإذا هي تلك الزنجية الدموية المروعة، فالسببية تظل في ذلك (ليل الزنجي). . . مصير ما اتصل به (ليلاً زنجياً) من جنسه في كل بشاعته وعنقه. كل هذا، إذا تؤمل، مصدره سيكولوجية إحساس الشاعر السوداوي بالذات وبالعالم حوله، وبرهان هذا ينطق به قوله - عن الدنيا^(٢):

لم ألف كالثقفي بل عرسي هي الس - (م) - وداء ما جهزتها بطلاق (*)

(١) راجع: ١٧ الفصل الأول.

(٢) اللزوميات: ١٤٤/٢.

(*) و(المعري) خاصة يتخذ (السواد) في شعره ونثره رمزاً لمعاناته الوجودية وتوحدته، وإن كان يرضى داءه هذا دواءً لأدميته الخطاءة. (انظر: المعري: رسالة الغفران. تحقيق وشرح/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطي). ط. (٤) دار المعارف بمصر: (د.ت): ١٢٩ -)، و(العلايلي - عبد الله: المعري. . . ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي. ط. الأهلية - بيروت: ١٩٨١م: ٦٣ - ٦٠).

ولعل مما يلحق بهذا النمط عند (المعري) تشبيه الظلام بالترهب أو بالحداد،
كقوله (١):

- ١ - وكفرها ليلٌ ترهب شهبه تُحال يهوداً عاق عن سيرها السبثُ .
- ٢ - ٣٤ - بخرقٍ يطيل الجُنع فيه سجوده ولأرض زيّ الراهب المتعبّد .
- ٣ - ٣٣ - كأن فجاجها فقدت حبيباً فصيرت الظلام لها حدادا
- ٣٥ - كأن الزبرقان بها أسيرٌ تُجَنَّب لا يُفك ولا يُفادى .

وعنى بـ «الزبرقان»: القمر، مورياً عنه بـ (الزبرقان بن بدر). وكيف لا يجعل
القمر أسير الليل وقد كان للظلام جيش في تصوير الشعراء العميان كما مضى .
وقد أكمل الشاعر النمط في صورة أخرى إذ قال في ذكر الإبل (٢):

- ١٠ - وباتت تراعي البدر وهو كأنه من الخوف لاقى بالكمال سرارا
- ١١ - تأخر عن جيش الصباح لضعفه فأوثقه جيش الظلام إسارا

فإذا أجزنا (المعري) تلقانا (التطيلي) بما يشبه أن يكون كذلك نمطاً خاصاً به
ضمن أنماط تصوير الظلام . وذاك في تجسيد الليل مخلوقاً حياً ضخماً البنية في
قوله (٣):

- ١ - ١ - اركب إلى المجد أنضاء الأعاصير وجُب مع السعد أحشاء الدياجير .
- ٢ - ٤٢ - دعت فأشاعت بثها وسرورها وأنضاء همي والدياجي بواركُ .

وقد لا يعني مثل هذا النمط الصغير شيئاً يعتد به رمزياً، لولا مجيئه في نسق ما
مضى من أنماط تستتبعه .

(١) اللزوميات: ١٤٩/١، السقط: ٣٧٤، ٥٧٥-٥٧٦ .

(٢) السقط: ٦٢٤-٦٢٥ .

(٣) ٩٣، ٥٦ .

أما (البردوني) فهو أكثر أولاء الشعراء في اصطناع الأنماط الخاصة به، إن على مستوى التركيب التصويري أو حتى على مستوى التعبير اللفظي المفرد. فإلى جانب أنماطه المشتركة، تتعدد أنماط أخرى لديه عن الظلام، متمثلة في (الظلام/ الأشلاء/ الجثث)، و(الوحشة الخرساء)، و(الصمت الجاثي)، التي تتوالى في أبياته التالية متداخلة بحيث يحسن عرضها كما جاءت عنده^(١):

- ١ - حيث تهوي قطع الظلما كأشلاء الضحايا
وتطلُّ الوحشةُ الخر (م) سا كأجفان المنايا
والدجى ينساب في الصمت كأطراف الخطايا
والسكون الأسود الغا (م) في كأعراض البغايا.
- ٢ - وغفت بأحضان السكون وفوقها جثث الدجى منشورة الأشلاء.
- ٣ - ووحشة الظلمة الخرسا تهددني كأنها حول نفسي طيف جلاّد
والصمت يجثو على صدر الوجود وفي صمتي ضجيج الغرام الجائع الصادي.

ففي هذه الصور يتبدى من التركيب ولغة الشاعر اقتران دلالة الظلام بالموت، أو بحياة أشبه بالموت، فهي عاجزة خرساء، إضافة إلى إحساس دفين بالخطيئة متجسدة في الدجى والسواد، وباقتضاب فإن وراء هذا النمط شعوراً بالقصور والرعب يمازجه إحساس بالذنب. وحرى بالإشارة تساوق الصور في هذه الأنماط؛ فالصورتان الأخيرتان مثلاً تسبقان مباشرة صورته النمطية المتقدمة عن (الليل الأعمى)، وفي هذا دليل على اتحاد هذه الصور في كنه مصدرها، بالرغم من تفرق انتماؤها التركيبية. ولعل إحساس الشاعر بوحشة الظلماء وراء تلك

(١) من أرض بلقيس: ٢٣، ٦٥، ١٠٣.

العوالم الغرائبية المنبثة في صوره وفي معجمه اللغوي عموماً؛ مما يشكل أنماطاً وليدة خاصة به، كالتعبير بـ «الكهوف» . . و«غابات الأفاعي» . . و«الأضرحة» . . و«النعوش» . . و«الأشباح» . . و«تجاعيد الشعوذات» . . و«الأعين الجمرية» . . وغير ذلك مما لا حد له^(١)، وكلها تدور على مجسّدات الظلام والوحشة الماثلة في نماذجه أعلاه.

ب - ٢ - الضوء :

إذا استثنيت تداخلات الضوء في أنماط أخرى، كتلازمه مع النوع الماضي من الأنماط حول الظلام ومجيئه في أنماط أخرى لاحقة، بحيث ينحصر النظر إلى المركبات النمطية التي يصور بها الضوء في ذاته، فتصدق تسميته نمطاً للضوء، فإن الباحث يجد مجموعتين نمطيتين، الأولى يمكن تسميتها: (الصباح/ الماء)، والثانية: (الصباح/ السيف). وتخصان (المعري) مع اشتراك (التطيلي) في الأولى منهما. صور المجموعة الأولى هي:

(المعري)^(٢):

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| ١ - ١٢ - تخيلت الصباح معين ماءٍ | فما صدقت ولا كذب العيانُ |
| ٢ - ١٣ - فكاد الفجر تشربه المطايا | وتملأ منه أسقيةً شنانُ. |
| ٣ - ٣٤ - كأن سنا الفجرين لما تواليا | دم الأخوين زعفرانٍ وأبدع |
| ٣٥ - أفاض على تاليهما الصبحُ ماءه | فغير من إشراق أحمر مُشبع. |
| ٤ - والصبح قد غسل الدجى بمعيه | إلا بقية إثمـد الأشفار. |

(١) انظر أمثلة: السّفر إلى الأيام الخضر. ط. مطبعة العلم: ٤: (د. ت): ١٠/٢-١، ٩١/٦-٨،

مدينة الغد: ٢٢/١-٢، ٦، ١٣، ٣٤/٥، ٦١/٣، ١٠١/٢.

(٢) السقط: ١٨١-١٨٢، ١٥٢٧-١٥٢٨، اللزوميات: ١/٤٢٠.

(التطيلي) (١):

- ٥ - ٦٢ - والصبح في الظلماء سِقْطٌ في فَحْمٍ
٦٣ - تنسَلْ عنه تَارَةً وتلتئم
٦٤ - حتى فرى تلك الدياجي فَحَسَمَ
٦٥ - وسال بالنجوم سَيْلَةَ العَرِمِ.

وعلماً بأن ضوء الصبح قد يشبه بمعين الماء عند شعراء آخرين ، سوى أن تكراره هذا لدى (المعري) أمر يدعو إلى التأمل وأخذه مأخذاً أبعد من ظاهره الخارجي ؛ فلم يشبه بالماء ضوء الصباح بخاصة ، فيكون هذا الماء المشبه به رياءً وحياة تارة وكاشف ظلمات تارة أخرى ؟ ، ثم هل من علاقة بين هذا النمط والنمط التالي الذي يكون فيه الصباح شبيهاً بالسيف ؟ ، حيث قوله (٢):

- ١ - ٤ - ولا يهولنك سيفٌ للصبح بدا فإنه للهوادي غيرُ قطّاع .
٢ - ٢٠ - حتى بدا الفجر به حمرة كصارم غير منه الدم .
٣ - ٧ - كأن ضياء الفجر سيفٌ يسله عليهم صباحٌ بالمنايا مُدْرَبٌ .
٤ - ولائح هذا الفجر سيفٌ مجردٌ أعان به صرف الزمان مُعِينٌ .
٥ - وإن زماناً فجره مثل سيفه هلال دجاه من مخالبه الحُجْنِ .

ف (الصباح = الماء) ، و (الصباح = السيف) ، ثم (السيف = الماء) - كما سيأتي في أنماط لاحقة ، ومؤدى هذا مختزلاً: (الصباح / الماء) . إن رمزية الصورة لا تكشف عن نفسها في ذات الصور بحجم ما يفيدته تكرار الصور عبر هذه

(١) ١٨٥ .

(٢) السقط : ٧٤٢ ، ٨٥٣ ، اللزوميات (بشرح / طه حسين) : ١ / ٢٧٠ ، اللزوميات (تحقيق / الخانجي) : ٢ / ٣٤١ ، ٣٦٨ .

الأبيات ؛ فللقارئ أن يسأل عن سبب تعلق الشاعر بصورة يكررها كهذه؟ ، لعل دلالة الصور التي انتهت إليها : (النور = الماء) ، ثم (الماء = الحياة) ، تحمل صدقاً من بواعث الصور في نفس الشاعر. غير أن هذين النمطين المتعاضدين يظلان دون القدر الكافي لتبرير مثل هذا التفسير؛ فالسياق لا يدعم القول به مثلما أن قوة إلحاح الشاعر على صورهما غير مغرٍ كذلك ، ولا سيما النمط الأول . وهكذا يبدو أن متأرجحين بين الصبغة الفنية ووميض الرمز الباهت للنمط . وبالرغم من هذا ، فلئن كان من الصعوبة بمكان الانزلاق إلى القول بأننا إزاء نمط (الولادة الجديدة) مثلاً(*) ، التي يعبر عنها (الماء) ، فإن للماء في هذه الصور إيحاءً رمزياً خاصاً مهما يكن قوة أو ضعفاً ، يتأتى من اقترانه بـ (الضوء) ، وجعله في مضادة (الظلام) ، فهو عند (المعري) في (الصورة الثالثة والرابعة) : ماء يغسل الدجى ، وهو كذلك عند (التطيلي) ، وهو أيضاً عندهما : حسام يفري الدياجي . فالماء إذن يشير إلى التوق لميلاد صبح جديد يغسل الظلام ويقصي كل بلاياه(**) ، وإذا لم يكن لتأويل الماء في هذا النمط برمزية إنسانية أولية وجاهة كافية لما مرّ ، فإن له وجاهته الخاصة عند العميان بناء على خصوصية الجدلية بين الضوء والظلام لديهم . ولرمزية (الماء) تلك في نفس

(*) نموذج (الولادة الجديدة) : من النماذج الإنسانية الأولية . وكانت الأنسة (مود بودكين) وغيرها من المحللين النفسيين ، قد فسروا مثل هذه التعابير بالماء في النصوص الأدبية أو في الأحلام بأنه رمز إنساني أولي للميلاد الجديد ، ومنهم من ذهب إلى أنه رمز للعقل والنفس . (انظر : Bodkin: P.52) ، و(عباس - إحسان : فن الشعر . ط . (٦) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٩ : ٢١٨ -) .

(**) وقد تشبه هذا فكرة الميلاد الجديد عند (التعبيريين) في العصر الحديث ، التي تذهب إلى أن الإنسانية في حالة موات أو سبات ، ولكن الأمل في انبعاث صبح جديد من رحم المعاناة والصعاب . إلا أن ميلاد التعبيريين هذا له وجهاته الثورية الخاصة . (انظر : هلال - محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٧ م : ٤٣٠) .

الشاعر تتردد لقطات كهذه: «والخَلِّ كالماء . . .»، والكلام «يحسن تحته معناه حسن الماء تحت حبابه»، و«القلب كالماء . . .»^(١). إلا أن (الضوء/ الماء/ السيف)، كما جاء غاسلاً للظلام ومذهباً لرّيبه، فقد يأتي كالليل فاتكاً، مثلما ورد في (الصورة الثالثة والرابعة والخامسة) من (الصباح/ السيف)، وبهذا يقيم الشاعر النسبية في دلالة النمط؛ فإذا كان الليل نذير شؤم وخطر وعداء والصباح بشير فال وأمن، فربما يستحكم التشاؤم بالشاعر حتى يراهما في بعض أحواله سواء. ومن آثار هذه المعادلة قول (المعري) بالمقابل مثلاً في صورة أخرى غير نمطية^(٢):

٣ - رَبِّ لَيْلٍ كَأَنَّهُ الصَّبْحُ فِي الْحَسْبِ - مَنْ وَإِنْ كَانَ أَسْوَدَ الطَّيْلِسانِ

وهكذا يتبين من (نمطي الظلام والضياء) في صور العميان البصرية أنهما من لوازم الطبيعة النفسية، كما يؤكد (البردوني)^(٣): «لأن للنفس عالمها المزيج من الظلام والضياء. ومن هذا التأليف بين النقيضين يتعرّج الحس الشعري. والعالم مليء بصراع النقائص، فأنا لا أرى ظلاماً ولا ضياءً . . . وإنما أتصوّر- تحت تأثير الحالات - هذا الضوء وهذا الظلام».

ب - ٣ - المرأة:

كثرة هذه الأنماط المطلقة عن المرأة ترد في صور (بشار). وشهرة علاقته بالمرأة من بين هؤلاء الشعراء كافية لتعليل هذه الكثرة. وصور المرأة النمطية في

(١) انظر: السقط: ٢٠/١٣٢، ٦/٧١٨، واللزوميات (بشرح/ طه حسين): ج ١/١٧١/١.

(٢) السقط: ٤٢٦.

(٣) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص ٢١، عن كتاب (عبد الوهاب المؤيد: آراء في الفكر والفن. صادر عن دار الحكمة البيانية بصنعاء).

معظمها تتخذ صبغة إيحائية أو رمزية . وتتعلق بمنحيين من وصف المرأة ، فالأول - عن بعض قيمها الجمالية ، المتركزة حول اللون والصوت واللذة ، والثاني - عن حركاتها . ومع بروز التناول الحسي في هذه الصور النمطية إلا أن ذلك لا يطغى دائماً على الأبعاد المعنوية ، ولا سيما الأنماط ذات الطابع الرمزي . فعند الوقوف على النمط الأول المتصل باللون تتسلسل صور (بشار)^(١) التالية :

- ١ - كأنما ألبستها روضةً ما بين صفراء وخضراء .
- ٢ - وأصفر مثل الزعفران شربتهُ على صوت صفراء الترائب رود .
- ٣ - وصفراوين من بقرٍ وراح أصبتها وما حَسُنَ السوادُ .
- ٤ - هجانٌ عليها حُمْرةٌ في بياضها تروقُ بها العينين والحُسنُ أحمرُ .
- ٥ - ومضفرةٌ بالزعفران جلودها إذا حَلَيْتْ مثل الهرقلية الصُفْرِ .
- ٦ - وإذا دخلنا فادخلي في الحُمر إن الحُسنُ أحمرُ .

فيمثل اللونان (الأحمر) و(الأصفر) جوهر النمطية في هذه الصور؛ فالمرأة إما صفراء أو حمراء؛ لأن الحسن أصلاً «أحمر» كما كرر الشاعر في صورتين، حتى يصح أن نسمي هذا النمط بـ (الجمال الأحمر/الأصفر)؛ إذ إن هذين اللونين يتجاوزان التعبير عن المرأة في ذاتها إلى التعبير عن الجمال بعمومه؛ ولذا يقرن صفراء الترائب بصفراء الخمر في (البيتين الثاني والثالث). ومن هنا يمكن أن يعد بيتا (العكوك)^(١):

- ٢ - وَرْدَةُ اللّون في خدود الندامى وهي صفراء في خدود الكؤوس
- ٣ - وكان الشعاع منها على الكف جِسادٌ على مداك عروس

(١) ١٢٩/١، ١٥٨/٢، ٥١/٣، ٢٦٠، ٢٧٧، ٦١/٤ .

(٢) ٧٥ .

تجاوباً مع (الجمال الأحمر/ الأصفر) عند (بشار). وهذا يقتضي البحث فيما وراء هذين اللونين من قيم رمزية، فيعود النظر إلى تاريخهما المثبت في الفصل الأول، فإذا (الأحمر): يرمز للخطر وللغواية الجنسية وللجمال وللانفعال^(١)، فهو إذن ذو إيحاءات نفسية خاصة، أهمها للشاعر في هذا التصوير الإيحاء الجنسي. وسيرة (بشار) وشعره يرسمان صورة صارخة لشبقه الجنسي. . تفسر نمطية استخدام (الأحمر) في صورته هذه، فحسن المرأة عنده هو الحسن الجنسي الأحمر، ويكاد في (الصورة الأخيرة) يفضح هذا المعنى غير مكتفٍ بإيحاء اللون بل يعضده بتعبير آخر في قوله: «وإذا دخلنا فادخلي في الحمر»، وفي رواية: «فإذا دخلتِ تقنعي»، وفي أخرى: «وإذا خرجتِ تقنعي»، وكلها في بوتقة الإيحاء الجنسي سواء. وإذا كان اللون الأحمر يحمل إيحاءاته النفسية والجنسية منذ الجاهلية، فقد تكثفت دلالاته عند الشاعر الشبق الأعمى متجردة عن كل روابطها بالواقع الحسي، فكان من ثمراتها هذا التعبير الفذ: «إن الحسن أحمر»^(*). غير أن اللون (الأصفر) يحمل في تاريخه إيحاءات نقيضة لإيحاءات اللون الأحمر^(٢)، فما الذي جعله رفيق الأحمر في تصوير الجمال في نمط (بشار)، بل هو يفوق الأحمر في عدد وروده في صور النمط؟. إنه فضلاً عن انتماء اللون الأصفر إلى المجموعة اللونية الحمراء، وما قيل من تداخلات دلالاته مع الأحمر

(١) راجع: ١٥-١٦.

(*) لم نقف على هذا التعبير قبل (بشار)، مع ما يفهم من عرض (ابن منظور: حمر) له من أنه قول عربي شائع، وقد أول بأن: «من أحب احتمال في سبيل حبه أشق المكاره»، كما يقال: «الهوى غلاب» غير أنه مهما يصح من ذلك فلسياقات التعبير عند (بشار) خصوصيتها البانية لمعناه. ومن الحري بالإشارة إلى عصر الشاعر شهد ظهور فرقة (المُحمرة)، التي كانت الحمرة شعارها، وهم فرقة من الخرمية، إياحية الدين. و(انظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ. تحقيق/ نخبة من العلماء. ط. (٤) دار الكتاب العربي- بيروت: ١٩٨٣ م: ١٨٤/٥)، و(ابن منظور: (م. ن)).

(٢) راجع: ١٥-١٦ الفصل الأول.

عند العرب، قد شاع حبه في العصر العباسي وغطى على كل الألوان الأخرى^(١)، هذا إلى كونه مستحباً في وصف المرأة عندهم منذ الجاهلية؛ فيقول (امرؤ القيس) مثلاً^(٢):

كِبْرُ مَقَانَةِ الْبِيَاضِ بِصَفْرَةٍ غِذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرِ الْمَحَلِّ

بل إن اللون الأصفر يحمل تاريخاً من التفضيل في بعض الديانات الشرقية ككثير من الديانات في الصين والهند، كالبودية والبراهمية، وكذلك في المسيحية^(٣). مضافاً إلى هذا القيمة المادية التي يُكسبها الشاعر هذا اللون بيته (الخامس)، حيث يشبهها بالدنانير الهرقلية الذهبية الموصوفة بالصفاء، وهي القيمة ذاتها التي عبرت عنها صفرة المرأة في إحدى صوره الأخرى: مشبهة بـ (الذهب)^(٤). ومن ذاك كله كانت فتنة (بشار) بالأحمر والأصفر في صوره النمطية هذه، لا فتنة باللون لذاته ولكن فتنة بإيحاء اللون ورمزه. ومن أجل هذا جعله في (الصورة الثالثة) مقابلاً لـ (الأسود) بمدلوله النقيض، برغم أن (الأسود) قد عبر عن الجمال في بعض صوره^(٥)، مما يدل على أن الموازنة بين الأصفر والأحمر، أو بين الأصفر والأسود، إنما هي موازنة بين ما يرمزان إليه في نفس الشاعر، وقد تكشّف من نمطية السواد أو الظلام فيما سبق ما يدل على عمق المعنى الرمزي للموازنة هاهنا.

ونمط آخر في تصوير لون المرأة:

(١) راجع: م. ن.

(٢) ١٦.

(٣) انظر: عمر - أحمد مختار: 41-43.

(٤) انظر: بشار: ٥٦/٤.

(٥) راجع: ١٦ الفصل الأول.

(بشار)(١):

- ١ - بيضاء صافية الأديم ترعرعت في جلد لؤلؤة وعفة راهب .
- ٢ - كأنها خلقت من جلد لؤلؤة نفساً من العطر إن حركتها ثابا .
- ٣ - كأنها خلقت من قشر لؤلؤة فكل أكنافها وجهٌ بمرصاد .
- ٤ - بيضاء كالدرّة الزهراء غُربتُها تصطاد عيناً ولا تُرجى لمصطاد .

(التطيلي)(٢):

- ٥ - ٨ - جسمٌ براه الإله حين صوره من ماء لؤلؤة، والناس من طين .
- ٦ - ٤٠ - من كل مكنونة كالدرّ أنسةٍ تضحى بهاءً وإن لم تبرح الخُمُرا .

وقد كان يعد (الدر) من نظائر (الشمس) المقدسة على عهد الجاهلية، والدرّة: هي اللؤلؤة العظيمة^(٣)، يشبهون بها المرأة في نضارتها وصفاء بشرتها، لكن الجاهليين، لقرب عهدهم بالأصل الديني، كان يأتي تشبيههم المرأة بالدرّة في سياق دال على بقايا الأسطورة^(٤). أما (بشار) و(التطيلي) في صورهما هذه فقد استبدلا بلفظ النمط الجاهلي (الدرّة) لفظ (اللؤلؤة) غالباً، ولا فرق بينهما في المعنى سوى أن الدرّة أعظم من اللؤلؤة، ولكن هذا التغير في ذاته بين (المرأة/ الدرّة) و(المرأة/ اللؤلؤة) مؤشر إلى التغير بين الدلالة الجاهلية والدلالة المستعملة عند (بشار) و(التطيلي)؛ ولهذا تتجرد الصورة عند (بشار) و(التطيلي) من سياقها القديم، الذي كان يُعنى بتصوير هذه الدرّة نفسها، ومكابدة

(١) ١٦٨/١، ٢٠٩، ٣١٨/٢-٣١٩.

(٢) ٤٦، ٢١٢.

(٣) انظر: ابن منظور: (درر).

(٤) انظر: البطل: ٧٧ - .

الغواص سعيًا إليها ، حتى إن ظفر بها خيّل إليه أنه قد ملك الخلد وأسراره^(١) ، ولا شيء من هذا في نمط (بشار) و(التطيلي) ، إلا إيحاءة واهية في قول (بشار) : «تصطاد عيناً ولا ترجى لمصطاد» ؛ فهما حريصان على التعبير عن الظاهر الحسي للصورة أكثر من وعيهما بأي بعد رمزي كالذي يلمح في بضع النصوص الجاهلية ، فانصب اهتمامهما على جلد اللؤلؤة ، أو قشرها ، أو مائها ، أو اكتنائها ، يقابلانها ، بأسلوب مباشر ، ببياض أديم المرأة وصفائه . إلا أن صورهما ، بالرغم من هذا التهافت الرمزي الواضح ، لم تنق تماماً من كل شبهات الرواسب القديمة ؛ ف (بشار) في صورته (الأولى) يضيف على محبوبته اللؤلؤة قداسة الرهبان ، ويؤكد في صورته الثانية أن الشبه بينها وبين اللؤلؤة ليس في الجلد ولكنه في نفس عطرية فواحة كذلك ، ويأتي السياق بين الصورتين (الثالثة والرابعة) ليثير الشبهة بقوة ؛ إذ يقول بعد البيت الثالث مباشرة^(٢) :

فقلت شمس الضحى في مرط جارية يا من رأى الشمس في مرطٍ وأبرادٍ
تلقى بتسيحة من حسن ما خلقت وتستفز حشى الرائي بإرعادٍ

أما (التطيلي) فهو ينكر صراحة الصلة في أصل الخلق بين موصوفته والناس ، فيقول عن جسمها اللؤلؤي^(٣) :

وحاش لله أن يعزى إلى بشرٍ أو أن يضاف لحسن الخرد العين

(١) انظر: م . ن .

(٢) ٣١٩/٢ .

(٣) ٢١٢ .

ومن هذا فإن المرأة عندهما ما زالت ما أن تشبه باللولؤة حتى تخلق خلقاً آخر يرفعها ، بقدر ما ، عن القيم الجمالية إلى سماوات التقديس .

وقد أولع (بشار) بتصوير صوت المرأة ، فكان النمط التالي (١) :

- ١ - وحديث كأنه قطع الروض زهته الصفراء والحمراء .
- ٢ - وكان رجع حديثها قطع الرياض كُسين زهرا .
- ٣ - كأن رياضاً فرقت في حديثها على أن بَدُوا بعضه كبرود .
- ٤ - كأن عليها روضةً يوم ودعت بأقوالها خوفاً وراحت ولم تُعذ .
- ٥ - وبكر كنوار ال ربيع حديثها تروق بوجه واضح وقوام .
- ٦ - بدلالٍ وحديثٍ مثل تنوير النبات .
- ٧ - ولها مضحكٌ كُفر الأقاحي وحديثٌ كالوشى وشي البرود .
- ٨ - وبيضاء مكسال كأن حديثها إذا أقيت منه العيون برود .
- ٩ - يساقطن للزير الموكل بالصبا حديثاً كوشي البُرد (يغرين) في الورد .
- ١٠ - وأنا ليجري بيننا حين نلتقي حديثٌ له وشي كوشي المطارف .
- ١١ - لها منطقٌ فاخرٌ فاتنٌ كحلي العرائس يُستلمح .
- ١٢ - كالحلي حُسن حديثها ودلالها إحدى المصايذ .
- ١٣ - يحيي الهوى برخيمٍ من مناطقها مُفصلٍ كنجوم الغارب الزُهر .

ولا غرو فـ (بشار) هو ذو الأذن العاشقة المشهورة ، وأخباره وشعره شاهدان على رهافة حسه السمعي ، وهو ، إذ يشارك زملاءه في ذلك ، يبدو بهذا ظاهراً

(١) ١١٩/١ ، ٥٥/٤ ، ١٦٠/٢ ، ٦٩/٣ ، ١٨٣/٤ ، ٣٨/٢ ، ٢٧٢ ، ١٦٢ ، ٩/٣ ، ١٠٧/٤ ، ١٠٨/٢ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦/٣ .

عليهم^(١). وينقسم النمط إلى أربعة أقسام هي - مرتبة حسب حجمها في شعره: (حديث المرأة/ الروضة: ١ - ٧)، و(حديثها/ الوشي: ٧ - ١٠)، ثم (حديثها/ الحلي: ١١ - ١٢)، ثم (حديثها/ النجوم الزهر: ١٣). ويلمح في القسم الأول ترافق الحركة والموسيقى التصويرية لتمثيل موسيقى الحديث، ويظهر ذلك في الكلمات الدالة على حركة المشبه به مقابلةً حركة المشبه، كـ «قِطَع . . زهته . . رجع . . قِطَع - (مرة أخرى) . . فُرِّقَتْ . . تنوير . . نَوَّار»، بالإضافة إلى ألوان الموسيقى الأخرى، التي يجليها مثلاً (البيت السادس). ويزع في (البيت الأول) ذلكما اللونان الشبقيان (الأحمر والأصفر)، اللذان مرّا في ألوان المرأة، وكأنهما بهذا يكشفان سر هذا النمط، من حيث كانا، بما كوّناه في نفس الشاعر من رمزية خاصة، وراء تشبيه صوت المرأة، بإغرائه الحسي للشاعر، بالروض، إلى جانب رافد معنى الخصب الذي تمنحه الروضة للصورة، وما هذا الغنج الحركي والمجون الموسيقي اللذان يعرّشان بين أعطاف الصور إلا من جراء ذلك. وعلى هذا فإننا هذا النمط في قسمه الأول وجه من وجوه نوازع الشاعر الجنسية التي تحلّق حولها نمطه الماضي عن لون المرأة. ويأتي لنمط (بشار) هذا صدى عند (البردوني) في قوله^(٢):

كلما حدثت تلالأت الأَلُ - فإظ من ثغرها كفجر الربيع

ومع هذا فإن عنصر تأسيس الصورة يبدو فارقاً بين (بشار) و(البردوني)، فصورة (البردوني) متعلقة بالضوء أكثر من تعلقها بالألوان أو بالروض، وإن كان

(١) وانظر: النويبي - محمد: شخصية بشار. ط. (١) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة: ١٩٥١ م: ٢٤١.

(٢) من أرض بلقيس: ١١٩.

الضوء عن (فجر الربيع)، زيادة على خلو صورته تبعاً لذلك من مظاهر النمط البشّاري الأخرى، وبذا تقف العلاقة بين صورة (البردوني) ونمط (بشار) عند الهيكل دون المحتوى الذهني. لكن صيرورة هذا المحتوى الذهني عند (بشار) لا تتم إلا في نطاق مزاج خاص بالعميان، يكشف عنه (البردوني) حين يذكر أنه يتصور لكل شيء لوناً حتى المعنويات، وذلك «بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها»^(١)، فليس تشبيه المسموع بالمرئي على هذا نفاقاً، ولا هو محاولة لتقريب الصورة التي أحسها الشاعر للمتلقي المبصر - كما أدت إلى القول بذلك مراقبة العقل للصورة، عند بعض الدارسين المحدثين^(٢)، دون مسايرة الحدس المسترشد بعلامات التركيب التصويري ووضع البناء الذهني والنفسي الخاص - ولكنه تعبير صادق عن إحساس الشاعر بالأشياء وتصوره إياها؛ فهو إذا أراد التصوير الواقعي لا ما يحس كان له من ذكائه ما يعتمد عليه في تركيب معلوماته في صور بصرية تروّع المبصرين - ممن ينشدون في الفن تذكيرهم بحقائق المبصرات كما ألفوها - كصورتني (بشار) هاتين على سبيل التمثيل^(٣):

- ١ - والخيل شائلة تشقُّ غُبارها كعقاربٍ قد رفعت أذناها.
 - ٢ - كأن إبريقنا والقطر في فمه طيرٌ تناول ياقوتاً بمنقار.
- أما القسم الثاني (حديث المرأة/ الوشي) فهو يتعلق في صورته بالبرود

(١) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص ٢١.

(٢) انظر: البهيتي - نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط. (٣). ن. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الكتاب العربي ببيروت: ١٩٦٧م: ٣٥٧-، والنويهي: ٢٤٢.

(٣) ٦١، ٢٤/٤.

والمطارف . والبرود : جمع بُرد وهو الكساء الملتحف به والشملة المخططة ، ومن أقوالهم : «هما في بردة أخماس» ، أي يفعلان فعلاً واحداً فيشتبهان كأنهما في بردة . والمطارف : جمع مطرف ، وهو رداء من خزّ مربع له أعلام على طرفيه (١) . وليس ما يشير هنا إلى صلة هذا النمط بمعنى أبعد من معناه الظاهر ، في تصوير حديثها ، جمالياً ، بالوشي ، ولكن اقترانه في (الصورة السابعة) بالرياض يشي بصلة ما بين النمطين ، أفيكون نمط البُرد وليد النزعة الجنسية ؟ . إن التعبير باللباس في الكلام العربي له إيماؤه الصريحة أو الخفية إلى العلاقة الجنسية ، هذا إلى تشابه الجو الذي يكتنف أبيات هذه الصور مع جو صور النمط السالف ، وهذه الوشائج الخفية للإحساس الجنسي بالصوت في نمط (بشار) يجلوها قول (البردوني) (٢) :

- ١ - فيشرئب منــــزلي من الثقوب المصغية
عريان يغزل الصدى أسرة وأخطيئة .
- ٢ - خلفي . . وقدامي . . يزنبق دفته وينرجس اللفتات والإغراء
فأشد أنفاسي وأعراقي إلى فمه . . وأغزل من شذاه رداء
من ذا؟ ويلثمه التساؤل والمنى يحفرن عنه الحيرة الشقراء .

فها نحن أولاء في صور (البردوني) مرة أخرى مع (حديث المرأة/ غطاء السرير/ الرداء) كما كنا في صور (بشار) مع (حديث المرأة/ وشي البرد/ وشي المطرف) ، لأننا قد عدنا أيضاً إلى (المرأة/ الروضة : تزنبق دفتها وتنجس اللفتات والإغراء) . . (المرأة الشقراء) تقابلها (المرأة الصفراء أو الحمراء - عند (بشار)) .

(١) انظر: ابن منظور: (برد) و(طرف) .

(٢) مدينة الغد : ٥٥ ، ٧٦ .

ويضم القسم الثالث (حديث المرأة/ الحلي) بعض الألفاظ الموحية بعلاقته بمستوحيات القسم الأول، كـ «فاتن . . العرائس . . دلال . . المصايد» . وليست الصورة الأخيرة ببعيدة عن أساس النمط وإن كانت ظاهراً تبدو مستقلة بنفسها . وأياً ما يكن من قرب صور هذا القسم أو ابتعادها عن الأساس الذهني أو النفسي الذي تمخض عنه سائر النمط ، فلا مشاحة في أن الشاعر كان منفعلاً بصوره كما هو منفعل بمصوّراتها ، وليس بدُّ من أن هذه الانفعالات كانت بشّارية المنزع ، يشهد بماهيتها سياقها ، وقبله شخصية (بشار) وسلوكه .

وتتكرر في صوره لقطة مكونة شبه نمط مصغّر، في قوله (١) :

- ١ - يبدو لك الخير فيه حين تنظره كما بدا في ثنايا الكاعب الشنّب .
- ٢ - بدا لك المعروف في وجهه كالظلم يجري في ثنايا الكعاب .

و«الشنّب» : بصيص ماء الثغر، وقيل رقة وبرد وعذوبة في الأسنان، ومثله الظلم، وقيل يراد بالوصف به حداثة المرأة وطراءتها (٢) . والصورتان في المدح، فأراد الشاعر أن يعبر عن طلاقة وجه الممدوح بالخير والمعروف وسبب تجدده به، فاتخذ له هذه الصورة بكل ما تنطوي عليه من إيجاء بالجمال واللذة والغضارة . وقد فعل (التطيلي) (٣) مرة شبيهاً بذلك لما شبه ممدوحيه، يزينون الدهر، بـ «الثديّ الفوالك» تزين الصدور. ولكن المسترعي - إلى جمع (بشار) بين الصورتين : صورة الخير والمعروف على وجه ممدوحه، وصورة الشنّب أو الظلم يجري على ثنايا كاعب حسناء - هو علوق هذه الصورة بذهنه ونفسه،

(١) ٢٣٣/١ ، ٢٧٧ .

(٢) انظر: ابن منظور: (شنّب) و(ظلم).

(٣) ٥٣/٩٤ .

حتى يعيدها في قصيدة أخرى . إن سيطرة شغف الشاعر بجماليات المرأة على كل تفاصيل حياته كان العلة في ذلك ، من حيث لم تعد قانعة باستقطاب معظم أحاسيسه - فيوجه جل تصويره إليها - بل هي تقلده إلهاماتها في طوايا أغراضه الأخرى .

ولد (بشار) عن مشية المرأة وحركاتها هذه الصور^(١) :

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| ١ - وكأنها لما مشت | أيمّ تأوّد في كثيب . |
| ٢ - تمشي إذا خرجت إلى جاراتها | مشى الحُباب معارضاً لحُباب . |
| ٣ - وغادة كالحُباب مشرقية | رُودٍ عليها السموط والقضب . |
| ٤ -> من المتصيدات بكل نبل | تسيل إذا مشت سيل الحُباب . |
| ٥ - ويشك فيها الناظرون إذا مشت | أتسيل أم تمشي لهم تأويداً؟ . |
| ٦ - عسيباً كإيم الجنّ ما فات مرطها | ومثل النقا في المرط منها ملبدا . |
| ٧ - قد جلّ ما بين حجليها ومئزرها | واهتز كالأيم ما عالي من الأزير . |

وقد لا يكون خلف هذا النمط من شيء سوى تصوير انسياب المرأة في تهاديها أو حسن قوامها ولطفه ، ولكن تكرار صورة (الحية) ، على اختلاف مسمياتها «أيماً» أو «حُباباً» ، يبعث في الذاكرة معاني شتى اقترنت بالحية في الأساطير العربية القديمة ، وفي التراث الإنساني عموماً ، على افتراق الأجناس والطبقات . فمن ذلك على سبيل التمثيل : ما نقله (الجاحظ)^(٢) من أن الحية

(١) ١/١٧٤ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ ، ٢٤٩ ، ٢/٣٢٧ ، ٣/٣٠ ، ٢٤٥ .

(٢) الحيوان : ١/٢٩٧ . وانظر أيضاً : ٤/١٩٧ ، والراغب الأصفهاني : محاضرات الأدباء . ط . دار مكتبة

الحياة - بيروت : ١٩٦١ م : ٤/٦٨٦ ، وابن الأثير : ١/٢٠ - ٢١ .

«كانت في صورة جمل، وأن الله تعالى عاقبها حتى لاطها بالأرض، وقسم عقابها على عشرة أقسام، حين احتملت دخول إبليس في جوفها حتى وسوس إلى آدم من فيها». و«الحُبَاب» بالذات - الوارد في أبيات (بشار) - هو أصلاً: اسم شيطان، والحية بعامة يقال لها شيطان أيضاً^(١). ومن هنا فالعلاقة الأسطورية بين الحية وحواء متجذرة في التفكير بالمرأة عند العرب. بل إن (الجاحظ)^(٢) قد نسب إلى (بشار) اعتناق عقيدة تزعم أن البدن «هيكل للحية». فلا يسوغ بعد هذا أن تعد صورة تتكرر سبع مرات في شعره بريئةً من مثل هذا التفكير الذي يستشعر في الأنثى مع جمالها وشغفه بها التواءها بخبث عليه فعل الحية بصيدها، وهذا ما عبر عنه بجلاء في (صورته الرابعة). وصور (بشار) النمطية هذه مرتبطة بنموذج إنساني أعلى للمرأة تتبعته (مود بوكين)^(٣) في دراستها النفسية لصور عدد من شعراء العالم المشهورين، فقد كان مما توصلت إليه أن من نماذج المرأة الإنسانية العليا كونها ذات شخصية غامضة تزدوج فيها بضاضة الجمال مع براعة الكيد والخداع، فحواء عند (ملتون) - وهو شاعر كفيف - تجمع في شخصيتها بين (بير سيفوني) رمز الشباب والربيع، و(دليلة) رمز الغواية والغدر، مع حاجة آدم لها وتفرده بها. هي حية (بشار) نفسها: رمز المرأة.

ولما كانت المرأة مكثفة بالغموض في المظهر والمخبر باتت عند الشاعر مثلاً لخفة الحركة وغموضها، التي بنى عليها نمطيه التاليين، فالأول في وصف البرق^(٤):

(١) انظر: ابن منظور: (حبيب).

(٢) انظر: م. ن: ٤/١٩٥-١٩٦. وكذا: الحموي: ٤/٢٥٤-٢٥٥، والصفدي: النكت: ١٦٠.

(٣) انظر: Bodkin: P. 165.

(٤) ٢/٢٣٣، ٤/١٠٤.

- ١ - كأن أنسواح النساء الجُدُّ في عرصية يلمعن بالفِرْنِدِ .
 ٢ - وغيثٌ إذا ما لاح أومض برقه كما أومضت تحت الرداء خريع .
 وإذا كان يشبه حركة وميض البرق بحركات المرأة، فإنه يشبه ضوءها هي بحركة ضوء الشمس في ثنايا الغمام، حيث قوله (١):

بدا لك ضوء ما احتجبت عليه بُدُو الشمس من خلل الغمام
 وفي النمط الثاني يشبه حركة السراب بحركاتها في قوله (٢):

- ١ - في كل هناقة الأضواء موحشية يتركض الال في مجهولها الحدب
 كأن في جانبيها من تغولها بيضاء تحسر أحياناً وتنتقب .
 ٢ - للفور في رفاقها تردّي زوراء تُخفي عجباً وتبدي .
 وجامع صور الحركة في هذين النمطين المتشابهين - وإن كان تقليدياً أحياناً كما في (أولى صور النمط الأول) - هو هذا الإحساس بإيقاع جمال المرأة المتفلت: «يلمع» و«يومض» . . «في عرصية» أو «تحت رداء» . . «يبدو» و«يحتجب» . . «يحسر» و«ينتقب» . . «يخفي عجباً» و«يبدي»، في حركات سحرية تصدر عن إحساس الشاعر بحواء ونظرته إليها، برقاً يومض، أو شمساً يحجبها الغمام، أو سراباً تتلون به مجاهل البيد وتلتبس، ولذا يشتق لتصويرها: «التغول» من (الغول)، الذي عرّف بساحر الجن يُضل سبل الناس (٣) . وهذه الحركات لا تفارقها تلك الروح البشارية النهمة إلى العلاقات الحسية بالمرأة، تعرب عنها، إلى خلاعة الإيقاع التصويري، كلمات مثل: «أومضت»، «تحت الرداء»،

(١)، (٢) ١٨٦/٤، ٢٣١/١، ٢٣٢-٢٢٦/٢ .

(٣) راجع: ٣٢ الفصل الأول .

و«خرع» - التي قيل من معانيها: الفتاة اللينة المتكسرة ماجنة لا تردُّ يدَ لاس، والناعمة مع فجور، والخراعة: لغة في الخلاعة، وهي الدعارة^(١) - و«بدالك»، «بيضاء» . . ونحوها. ويحيل النمط على طرزه التركيبية، حتى المتناثرة منها بعيدة عن موضوعه، كما في الصورة الأخيرة، التي لا يرد ذكر فيها للمرأة إلا أنها تآبى الانفصال عنه، وعلى نحو أوثق من علاقة الشكل، لكأن الشاعر، إذ يصف تلبس القور بالسراب وإخفاءها عجباً وإبداءها، يحمل ضمائر كلماته مضميرين: مضمير الظاهر النحوي ومضمير الباطن النفسي، فالظاهر عن «القور»، والباطن عن (المرأة)، المتشبهة بها سلالة الصور في هذا النمط، أو بالأولى كأن الشاعر يضمّر تشبيه القور في حركاتها بالمرأة، مكنياً عنها على طريقة (الاستعارة المكنية التخيلية).

وما دامت الأنثى لديه على هذه الكيفية، فقد حُق لها أن تكون «جنيّة»، في نمط وليد هو^(٢):

- ١ - جلت عن معاصم جنيّة تغشّ بها الدّين . . لا تنصَحُ .
- ٢ - عسيباً كإيم الحن ما فات مرطها ومثل النقا في المرط منها، مُلبّدا .
- ٣ - جنيّة إنسيّة أو بين ذاك أجلّ أمرا .

وهنا يتبين، فضلاً عن تلك الخلفية التراثية في وصف كل عظيمٍ أو فائق الصنعة بالجني، سر لصيرورة (المرأة الجنية) نمطاً عنده، وذلك بمراجعة مساق تصويرها في الأنماط السالفة، حيث كانت رمز جمال غامض مريب، شكّل

(١) انظر: ابن منظور: (خرع).
(٢) ١٠٩/٢، ٣٠/٣، ٥٦/٤.

أنماط (المرأة/ الحية)، و(المرأة/ البرق)، و(المرأة/ السراب) . . إلى ملاحظتها الأخرى المصاحبة لهذه الأنماط وسواها. ومن أجل ذلك فهي «جنية» تكمن وراء جمال معصميتها قوة فعل شيطانية «تغش بها الـدين لا تنصح»؛ لأنها ليست حية كسائر الحيات بل هي «إيم الجن»؛ وما ذاك إلا لأن أمرها في النهاية جَلَلٌ؛ فهي خليط محيّر من الجنية والإنسية بكل إشارات هذه الكلمات. وبهذا يُسدل ستار على صورة المرأة في خلد الشاعر، من حيث رمزيتها لجمال باهر يملك على الشاعر غريزته وحسه، لكنه أبداً مرتاب فيه مشفق من غائلة كيده وغدره، مع شعور خاص بالعجز والحرمان. وإذا كانت أكثر هذه الأنماط التصويرية قد جاءت في شعر (بشار) لعلاقته الحميمة بالمرأة، فقد شاركه في بعضها (العكوك) و(التطيلي) و(البردوني)، بيد أن نموذجية المرأة كما أخرجها (بشار) تكون نسيجاً متكاملًا لم يتأت في صور زملائه، بالرغم من كونهم، فيما اشتركوا معه فيه، ينسجون على منواله. وقد ألمعنا أنه بدوره ينسج على منوال نموذج إنساني أعلى، مع خصوصيات الموقف والأدوات التعبيرية.

فإذا اجتيزت (المرأة رمزاً) إلى (المرأة فناً صرفاً) خرج نمطان حسيان: الأول من شعر (بشار)، والأخر من شعر (البردوني)، فالأول عن (الثدي الوسنان)؛ حيث تتقاطر هذه الصور^(١):

- ١ - وعلى الترائب زينهن كأنه وسنان جاذب مضجعا ليؤودا.
- ٢ - والدعص تحسبه وسنان أو كسلاً غصّ وقد مال مَيْلاً غير منكسرٍ.
- ٣ - والثدي تحسبه وسنان أو كسلاً وقد تمايل مَيْلاً غير منكسرٍ.

(١) ٣٢٨/٢، ٢٤٥/٣، ٨١/٤.

وهي صور لطيفة التمثيل ، تكتسب دقتها من تعبيره بـ «جاذب» ، و«مال (أو «تمايل») ميلاً غير منكسر» ، زيادة على وصفه الشدي بالوسنان أو الكسِل ، فلا يقتصر على وصف الهيئة بل يشفعها بالحركة . ومن الصعوبة تصور إمام الشاعر الأعمى بمثل هذه الصورة من وصفها له فقط ، بالرغم من فطنته المشهورة ، ولكنه كثيراً ما أشار في شعره إلى حرج صواحيبه بطيش كفيه الفاسقتين^(١) . وقد زُعم أنه أخذ صورته عن قول (المرار بن منقذ) :

صلتة الخد طويل جيدها ضخمة الشدي ولما ينكسر^(٢)

بيد أن بيت (المرار) لم تظهر فيه سوى لمحة عابرة سقيمة ، لا تجوز نسبة صورة (بشار) المركبة الدقيقة إليها ، ثم إن هذه اللمحة «ميل غير منكسر» ما هي إلا استيفاء لبنية الصورة القائم أساسها في هيئة (الوسنان أو الكسِل يجاذب مضجعه ليؤود فيميل ميلاً غير منكسر) .

أما (البرودني) فنمطه مصغر في صورتين هما^(٣) :

١ - والعناقيد على أغصانها كالنهود العاطفيات الحواني .

٢ - وحنّت نهود الكرم (م) فاسترخت لِلْمَسِي واحتلابي .

ويجمع بين تشبيهه في الصورة الأولى ، واستعارته المكنية التخيلية في الثانية ، مشهد (الحنوّ) . والصورتان في حدهما هذا بلاغيتان ، إلا طائف يفيضه السياق على الصورة الأخيرة ، من تلقاء المزاجية بين (حنوّ نهود الكرم/ الوطن) و(حنوّ

(١) انظر مثلاً: ٣ / ١٧٠ - ١٧١ .

(٢) انظر: م . ن : ٤ / ٨١ (الحاشية (٤)) .

(٣) من أرض بلقيس : ١٢٧ ، مدينة الغد : ١٤ .

نهدي حبيبته : رِيّا/ اليَمَن)، ساعة عودتها إليها ، حسب تصويره في قصيدته «عائد» ، في رمزية كلية للوطن والعودة . فيمكن لمح الفارق الفني بين نمطي (بشار) و(البردوني) ، في انشغال الأول بتصوير جسد المرأة (مادةً جمالية) لذاته ، وتوظيف الأخير العنصرَ الجماليّ المستلهم من المرأة في إنتاج لوحة فنية ، ومن ثم يركن (بشار) إلى براعة المحاكاة الوصفية ، ينفث منها شهوته الغريزية المنبلجة على الأخص في صورته الأولى من جملة «جاذب مضجعاً» ، على حين يتجافى (البردوني) عن ذلك إلى تشخيص المعنويات من خلال مظاهر الجمال الحسية .

ب - ٤ - الألوان والأشكال :

بعض أنماط الألوان والأشكال مازجت الأنماط السالفة عن الظلام ، والضوء ، والمرأة ، حيث جاءت عناصر في تكوين صور تلك الأنماط ، وبقي منها ما يعد جوهرياً ، يتألف حوله النمط ، فيصح عندئذ أن ينسب إليه . ومن هذه الأنماط نقف على مجموعتين : الأولى بين (المعري) و(التطيلي) ، والأخرى تؤلف ظاهرة نمطية في استخدام الألوان عند الشعراء الأندلسيين (الحصري) و(التطيلي) خاصة . فالمجموعة الأولى تؤكد ما ظهر مراراً من علاقات وطيدة بين الشعراء (المعري) و(التطيلي) ، وأول أنماطها : نمط (الحديد/ الماء أو النار) . فبالإضافة إلى ما مر في أنماط (المعري) التقليدية البلاغية من تشبيه الدرع بالماء - الذي أُلّف به ديواناً كاملاً باسم (الدرعيات) ، ليس فيه سوى تشبيه الدرع بالماء ، سواء أكان روضة ، أم سراباً ، أم ثلجاً ، أم غير ذلك من صور الماء وأحواله^(١) - فقد جاء هذا المركب في صور البلاغية الأخرى غير

(١) راجع : ٧٥ - ٧٦ من هذا الفصل .

التقليدية ، ليتكوّن من هذا وذاك نمط (الحديد/ الماء أو النار) . فمنه ما أعجب به – ومن بعده (التطيلي) – من تشبيه السيف بالماء والنار، الذي منه الصورتان النمطيتان التاليتان :

(المعري)(١) :

١ - ٦٥ - مقيم النصل في طرفي نقيض يكون تباين منه اشتكالا
٦٦ - تين فوقه ضحضاح ماء وتبصر فيه للنار اشتعالا.

(التطيلي)(٢) :

٢ - ١٤ - مشكل الفعل بين ماءٍ وناهِرٍ بدعةٌ في الأضداد والأشكال .

فهذا التشبيه تقليدي ، ولكنها بالغا في استغلاله مبالغة هي في ذاتها مناط النمطية لديهم ، كما أن تردد تشبيه الدرع بالماء ، عند (المعري) ، هو ، على تقليدية أصله ، مناط نمطية خاصة به ، لا من حيث انفراده به ، ولكن من حيث انفراده بالمبالغة في تكراره . ولا تُفهم علة لهذا غير أن الصورة قد آلت عند (المعري) و(التطيلي) قالباً جاهزاً يباهيان به المبصرين ؛ ولذا فإن (المعري) يقلب المشاكلة ليشتق صورة أخرى حينما يجعل الماء هو الذي يشبه الحديد ، في تشبيهه الماء بالمبرد في قوله - يذكر ورود إبل (٣) :

٤٢ - إلى بَرَدَى حتى نَظَلَّ كأنها وقد شرعت فيه لوائم مِبْرَدٍ

ثم يقلبها تارة أخرى في قوله (٤) :

(١) السقط : ١٠٠ .

(٢) ١٠١ .

(٣) ، (٤) السقط : ٣٨٣ ، ١٥٦ .

٥٢ - وكل أبيض هندي به شُطْبٌ مثل التكرسِ في جارٍ بمنحدرٍ
فيوهم المتلقي - بهذه الإضافة الماثلة في نتوءات المبرد المقابلة لتموجات سطح
الماء، أو بتكسرات الماء الجاري بمنحدرٍ، المقابلة لشطب السيف وطرائقه - أنه
أمام مشاكلتين جديدتين، في حين أن الصورتين تعودان أساساً إلى (نمط
الحديد/ الماء)، وما هاتان الإضافتان سوى فضلتين خادعتين، استطاعت بهما
براعة الشاعر الإبداعية، على أية حال، رسم لوحتين شكليتين معبرتين.

أما المجموعة الثانية من هذه الأنماط الفنية، فتتمثل في ظاهرة استخدام
الألوان بكثافة صارخة في صور الشعراء الأندلسيين، وأخصهما بذلك
(الحصري)، إذ ليس للتطيلي منه سوى الصدى الذي يثبت علاقته النمطية.
وتنسجم هذه الظاهرة الحصرية مع ما يذكره القارئ من كثافة استخدام الألوان
في صورهِ البالغة (٢٠٩٪)، مما لا مثيل له عند زملائه^(١). ويتجلى ذلك في
نمطية تراكم الأصباغ في الصورة الواحدة، كما في الأمثلة التالية^(٢):

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| ١ - حبانى بياقوتٍ من الخدِّ أحمرٍ | ودرّ فمٍ منه سنا البرق يلمحُ. |
| ٢ - غصن الصبا المخروط من عسجدٍ | سبحان من أحكمه خرطاً |
| رُكب في أعلاه بدرُّ الدجى | وصير النجم له قرطاً. |
| ٣ - أبين احمرارٍ واصفرارٍ وزرقةٍ | تقسّم خدّ كان أحمر قانٍ |
| ثلاث يواقيت على صحن فضةٍ | نُظمن وفي خديّ نثر جمانٍ. |

(١) راجع: ٧.

(٢) 380-379, 340, 217.

ولا تكاد تخلو صورة من صور (الحصري) من ظاهرة التلوين المفرط هذا. لكن الشاعر لا يفعل شيئاً في هذه المعارض اللونية سوى ركم مشابهاً تقليدية لهج بها الناس من قبله في الشعر وفي غير الشعر، وهو ذات الركام عند (التطيلي) في قوله (١):

- ١٣ - وقد رابه لمخ من الليل في الدجى كما لاح وسم الشيب في الشعر الجعد
١٤ - رأى أدمعي حمراً وشيبي ناصعاً وفرط نُحولي واصفراراً على خدي
١٥ - فودّ لو اتى عقده ووشاحه وإن لم يطق حمل الوشاح ولا العقد

وللحصري عدد من الأسباب صالحة لتعليل هذه الظاهرة، فهناك النزعة النفسية، غير الممكن تجاهلها عند شاعر أعمى، ولا سيما في بناءات زخرفية كهذه، تدعمها نزعته التقليدية المتأصلة فيه التي أشير إليها من قبل (٢). ولكن وراء هاتين النزعتين المهمتين عامل بيئي طبيعي وحضاري، ولا يحول دون العامل الطبيعي فقد الشاعر بصره ما دام يحس الطبيعة من حوله ويسمعها ويتغذى بثقافتها، ولا تقل البيئة الحضارية عن البيئة الطبيعية في علاقتها بهذه الظاهرة، التي تحمل طابع حضارة الأندلس الوثيدة الصبورة على فن الزخرفة والنمنمة، وليس (الحصري) بدمراً في هذا بين الأندلسيين عمياناً ومبصرين. شعراء وغير شعراء (٣). بيد أن النزعة التقليدية تقوم مقاماً رئيساً من العوامل الأخرى، وآية هذا اشتراك (التطيلي) في بقية العوامل دون بروز الظاهرة في صورته ببرزها في صور (الحصري)، ولا بقريب منه. ويصدق هذا أيضاً قول (البردوني) (٤):

(١) ٣٣ - ٣٤.

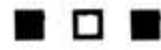
(٢) راجع: ٢١.

(٣) انظر: غومس - إميليو غرسية: الشعر الأندلسي - بحث في تطوره وخصائصه. ترجمة/ حسين

مؤنس. ط. (٢) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة: ١٩٥٦ م: ٩٥ - .

(٤) من أرض بلقيس: ٧٢.

وترى الورد في الغصون خدوداً قانيات والليل عيناً كحيله
فهذه الصورة على غرار نمط التلوين (الحصري)، تولدت بصفة خاصة عن
ذات الاتجاه التقليدي. ووراء هذا إصرار الشاعر على مقابلة بصرية بين عناصر
الواقع، في الوقت الذي يفتقد فيه أدواته للدخول في هذا المضمار، فيلتجئ أحياناً
إلى اجترار الصور التقليدية، وقد يوقع نفسه في ما لا يحمد عند المبصرين،
كبشاعة هاته الحمرة القانية على الخدود في صورة (البردوني)، أو بشاعة «وجه
العروس إذا خطت على كل ناحية منه خالاً»، كما في إحدى صور
(العكوك)^(١) مثلاً.



وهكذا انتظمت أنماط صور الشعراء العميان البصرية في هذه الحقول الأربعة
الرئيسية: (الظلام - الضوء - المرأة - الألوان والأشكال)، دونما تصنيف
خارجي. وتعد نماذجها بمثابة الأصول في تكوّن الصور البصرية في شعر
العميان، وكل ما سواها تفرع عنها أو أصداء. ومنها ما هو نمط ذهني
وتعبيري مشترك، أو نمط ذهني مشترك يختلف عنه التعبير فيما بينهم، وذلك
كمعظم أنماط الظلام، ومنها ما هو خاصّ بشاعر أو بفئة دون فئة، تبعاً
للمشترك من الأسباب والمفترق منها. ويمكن القول: إن مركب الصور
البصرية الإبداعية يقوم في شعر العميان على الأسس التالية:

١ - الطبيعة النفسية التي تمثل نسغ تولد الصور البصرية (الذهنية بخاصة)
وتكوّنها، سواء كانت مرتبطة بحالة العمى ذاتها - كصور الظلام والسواد أو
الضوء، أم بباعث آخر، كالغريزة الجنسية في مركبات تصوير المرأة عند

(١) ٢/٩١.

(بشار). بحيث تستحيل عناصر الصور البصرية إلى موحيات ورموز خاصة يكشفها التكامل بين صور النمط . وبتمايز هذه الطبيعة في درجاتها وأنواعها بين الشعراء ، حسب شخصياتهم ودوافعها ، تتمايز فيما بينهم المركبات .

٢ - عوامل البيئة والحضارة والعصر، كما اتضح من أنماط التلوين في صور الأندلسيين ، أو أسلوب التوظيف الفني في بعض صور (البردوني) .

٣ - النزعة الثقافية الفردية ، كما في تصوير (المعري) الدرع .

٤ - النزعة الفنية الفردية ، كما لحظ من مغالاة (الحصري) في الأصباغ التلوينية .

٥ - استغلال المعلومات الأولية عن حقائق الأشياء ، أو نصوص الآخرين - ولا سيما في الصور البلاغية - يُعمل فيها الشاعر ذكاءه لتوليد صور متعددة عن طريق إعادة التركيب ، كصور (نمط الحديد/ الماء) لدى (المعري) مثلاً . إلا أنهم قد يقعون في الخطأ الواقعي أحياناً ، نتيجة إصرارهم على التهادي في مقابلات بصرية ، بينما يكونون بمنجاة من ذلك بترفعهم عن الصور البلاغية أو بلاغية غير مباشرة في نقل تفاصيل المَبْصَر .

★ ★ ★

الفصل الثالث

مدارات الدلالة

مدارات الدلالة

تتعدد مفاهيم (الدلالة) حسب مقامات الاصطلاح المختلفة، ومنها ما يسمى في اللغة بـ (الدلالة الوضعية) أو (دلالة المطابقة)، وهي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعية بإزائها، كدلالة السماء والأرض والأسد على مسمياتها^(١). والمصطلح في هذا الفصل متجه إلى ما يشبه هذه الواجهة في الاصطلاح اللغوي؛ حيث سيشير إلى: مضامين الصور البصرية في شعر العميان، أي ما تعبر عنه الصور أو تشير إليه من موضوعات، وكأنها كل موضوع فلك دلالي تدور عليه مجموعة من الصور. وذلك بهدف استكشاف المصوّرات التي تتجه إليها الصور، بعد أن درست الصور ذاتها في معجمها الفني ومركبها الإبداعي؛ إيغالاً في تفهّم الكيفية التي يبني العميان على أساسها صورهم البصرية.

على أنه ينبغي التنبيه إلى أن الاتجاهات الموضوعية هذه محكومة كثيراً بحجم الشعر لكل شاعر أصلاً؛ فكلما زاد الشعر زاد إمكان تعدد الموضوعات التي يدور عليها تصوير الشاعر وتنوعها؛ ذلك أن نوع الموضوع المصوّر ليس عنصراً عضوياً يدخل في مادة الصورة أنّى كانت، كاللون مثلاً أو الأداة الفنية، بحيث يمكن رصده وتقدير نسبته من أي شريحة شعرية ثم تعليقه؛ لذا يكون من المجازفة الركون إلى ظواهر الفروق بين الشعراء في هذه الاتجاهات؛ ليبقى مدخل الدراسة الغالب إلى محاولة استنباط النتائج هو فيما يكتشف وراء الاتجاه الموضوعي الظاهر من نهجٍ ضمنيّ راجح صوب هذه الواجهة أو تلك؛ مما تكون

(١) انظر: وهبة - مجدي، والمهندس - كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط. (٢) مكتبة لبنان - بيروت: ١٩٨٤م: ١٦٩ - ١٧٠.

له دلالة على البناء النفسي أو الذهني للشاعر.

أما وقد اتضح من الفصل الثاني أن جزءاً من مادة هذه الصور البصرية تقليدي، فقد تنتفي أهميته مؤقتاً ما دام المسعى في بقية هذا الباب والباب التالي ينصب على استقراء النماذج النمطية الخاصة بالعميان، بيد أن هذا لا يخلي الصور المستبقة من التقليد تماماً؛ للتداخل العضوي بين ملامح التقليد والخصوصية في النسج، ولكنه يخرج منه الصور التقليدية الصرفة.

وعند استقراء مدارات الدلالة لهذه الصور البصرية ينماز قسمان أساسان: قسم يصور الحسيات، وقسم يصور المعنويات. والقسم الذي يصور الحسيات يفوق - كثرة، وتنوعاً، وشيوعاً بين هؤلاء الشعراء - القسم الذي يصور المعنويات. ولا غرو فالحسي هو مادة الصورة البصرية الطبيعية الأولى والأسهل حتى على الأعمى؛ بما أنه في النهاية سيحاول تحويل المعنوي إلى مدرك حسي بصري.

١ - مدارات الدلالة الحسية:

يمكن تصنيف مدارات هذا القسم حسب روابط صورته النوعية - مرتبة على قدر أطرافها عندهم، ثم عدد نماذجها - على النحو التالي:

١ - مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما: ٦ شعراء (جميعهم): ٨٥ نموذجاً.

٢ - مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما: ٥ شعراء: ٧٧ نموذجاً.

٣ - مدارات الحرب والأسلحة: ٤ شعراء: ٦٥ نموذجاً.

٤ - مدارات الحيوان: ٤ شعراء: ٣٢ نموذجاً.

٥ - مدارات الأمكنة وما يتعلق بها : ٤ شعراء : ٢٩ نموذجاً .

٦ - مدارات المشروبات : ٣ شعراء : ٩ نماذج .

٧ - مدارات الأدوات اليومية والأواني : ٣ شعراء : ٤ نماذج .

٨ - مدارات الأشكال والصور : ٣ شعراء : ٣ نماذج .

٩ - مدارات الأصوات (منقولة إلى صور بصرية) : شاعران : ١٥ نموذجاً .

وتشمل المدارات الأولى الموضوعات المدرجة في (الجدول رقم ١٢) ، ويتبين منها أن (المرأة) على رأس القائمة ، وأن (بشاراً) أكثرهم لها تصويراً ، يليه (البردوني) . على أن (الغزل بالمذكر) الذي تفرد به الأندلسيان من بين هؤلاء الشعراء قد لا يكون سوى أسلوب خاص في الخطاب عندهما ، من نحو قول (الحصري) (١) مثلاً :

نصبت عيناى له شركاً في النوم فعزّ تصيّدُهُ

(جدول رقم ١٢ : مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما)

المدرار الشاعر	امراة	ممدوح	مرثي	غزل بالمذكر	دمع	فقير	مجتمع	مجموع
بشار	٢٩	٦	###	###	١	###	###	٣٦
العكوك	###	٢	###	###	###	###	###	٢
المعري	٢	###	###	###	###	###	###	٢
الحصري	٢	###	٥	٧	###	###	###	١٤
التطيلي	٣	٣	٣	٥	١	###	###	١٥
البردوني	٦	###	١	###	###	٥	٤	١٦
النماذج	٤٢	١١	٩	١٢	٢	٥	٤	٨٥

وجميع ضمائر المخاطب في أبيات قصيدة هذا البيت موجهة إلى المذكر، في حين يغلب على الظن أنه لا يعني المذكر بأبياته؛ لتعارض ذلك مع معلوم شخصيته وأخلاقه، وإنما الأظهر أن الشاعر يقصد المحبوب عموماً، ولذا لا نراه يحدد اسماً أو جنساً في تصويره، ومن ثم يمكن إلحاق هذا اللون بمدار تصوير المرأة.

وفي (الجدول رقم ١٣) يتجلى حضور (المعري) الفارق بين هؤلاء الشعراء، يقابله غياب (الحصري) نهائياً، في حين تتفاوت علاقات الشعراء الآخرين.

وما لحظ من بروز علاقة (المعري) بمدارات (السماء والأجواء) يُلاحظ في (مدارات الحرب والأسلحة: الجدول رقم ١٤)، مع غياب (الحصري)

(جدول رقم ١٣: مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما)

المدار / لشاعر	صباح / فجر	سحاب / مطر / برق	ليل / ظلام	الشمس	ريح	الثريا	الغروب	مجموع
بشار	١	٢	١	١	###	###	###	٥
العكوك	١	١	###	###	###	###	###	٢
المعري	١٠	٥	٢٧	٢	٢	١	###	٤٧
الحصري	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	١	٤	٧	###	###	###	###	١٢
البردوني	٢	١	٦	###	١	###	١	١١
النهاج	١٥	١٣	٤١	٣	٣	١	١	٧٧

(جدول رقم ١٤: مدارات الحرب والأسلحة)

المدار / الشاعر	حرب	سيف	رمح	درع	قتام	مجموع
بشار	٩	١	###	###	###	١٠
العكوك	١	###	###	###	###	١
المعري	٣	١٠	٢	٢٤	١	٤٠
الحصري	###	###	###	###	###	###
التطيلي	٧	٥	٢	###	###	١٤
البردوني	###	###	###	###	###	###
النهاج	٢٠	١٦	٤	٢٤	١	٦٥

و(البردوني). وتجدر الإحاطة بأن القول بغياب صور شاعر عن أحد هذه المدارات لا ينفي أنه عَرَضَ له في صوره البصرية إطلاقاً، لكنه ينفي قيامه في شعره موضوعاً تدور حوله الصور البصرية، وهو ما يهتم الدارس بتتبعه في هذا الفصل.

وتكاد (مدارات الحيوان: الجدول رقم ١٥) تطابق (مدارات الحرب والأسلحة: الجدول رقم ١٤) في تباين الكشافات والتوزيع بين الشعراء. مع التداخل بينهما المتأتي من قبل موضوع (الخيل)، الذي يصح دخوله في قائمة (الحرب والأسلحة) أيضاً؛ من حيث الخيل إحدى عُدَد الحرب، ومعظم نماذجها ترد في سياقات تصوير الحرب.

فإذا صير إلى (مدارات الأمكنة وما يتعلق بها) كان (الجدول رقم ١٦)، وفيه يبدو تأثير البيئات المختلفة في المصوِّرات من الأمكنة، من بيئة صحراوية، وجبلية، وبحرية، مع غلبة الأولى في كثرة نماذجها، بجوار تصويرها عند ثلاثة منهم يمثلون بيئات وأزمنة مختلفة، هم: (بشار) و(المعري) و(التطيلي).

(جدول رقم ١٥: مدارات الحيوان)

الشاعر / المدار	خيل	إبل	وحش	غربان	حيات	أسد	مجموع
بشار	٤	٣	###	###	###	###	٧
العكوك	٢	###	###	###	###	###	٢
المعري	٥	٩	١	١	١	###	١٧
الحصري	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	٢	٢	###	###	###	٢	٦
البردوني	###	###	###	###	###	###	###
النماذج	١٣	١٤	١	١	١	٢	٣٢

أما تصوير (المشروبات : الجدول رقم ١٧) فينصبّ على (الخمر) و(الماء) و(اللبن) عند الثلاثة الشعراء الأوائل ، ولا سيما (المعري) ، ويتجلى اهتمامه من بينهم بتصوير الماء خاصة ، وقد تقدمت أهمية هذا العنصر في بناء صورته ، إن على مستوى التركيب الفني أو الرمزي (١).

وتنكشف من (الجدول رقم ١٨) ضآلة (تصوير الأدوات والأواني) تصويراً بصرياً في شعرهم ، من حيث عدد المصوّرات ، ونماذج التصوير ، ومصوريها

(جدول رقم ١٦ : مدارات الأمكنة وما يتعلق بها)

المدار / الشاعر	بيداء	رياض	سفينة	ربيع	جبل	البيت الحرام	خندق معشب	كباب الثرى	بحر	حمام	جزيرة العرب	مجموع
بشار	٤	١	٢	###	###	١	١	١	###	###	###	١٠
العكوك	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
المعري	٢	###	١	###	###	###	###	###	###	###	###	٣
الحصري	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	٣	١	###	###	###	###	###	###	١	١	###	٦
البردوني	###	٢	###	٥	٢	###	###	###	###	###	١	١٠
النماذج	٩	٤	٣	٥	٢	١	١	١	١	١	١	٢٩

(جدول رقم ١٧ : مدارات المشروبات)

المدار / الشاعر	الخمر	الماء	اللبن	مجموع
بشار	١	###	###	١
العكوك	٢	###	###	٢
المعري	١	٤	١	٦
الحصري	###	###	###	###
التطيلي	###	###	###	###
البردوني	###	###	###	###
النماذج	٤	٤	١	٩

(١) راجع : ٩٩-١٠٠، ١١٩.-

منهم . وكذا الحال في (الجدول رقم ١٩) : عن (الأشكال والصور) ، زيادة على أن نموذج تصوير (الطيف) عند (البردوني) ليس صمياً في انتهائه إلى هذا النوع من التصوير، كما هو في صورتي (المعري) و(التطيلي) – برغم دخوله معها في جنسه القائم على نقل شكل مبصر في صورة بصرية – وهو في قوله (١) :

إني هنا أحكي لطيفك قصتي فيعي ويلهث كالذبال النافد
فهي صورة متخيلة للطيف، غير محددة المعالم حسيًا، كما في الصورتين الآخرين، وهما قول (المعري)، وقد سئل شعراً يكتب على ستر أبيض فيه طير مصور (٢) :

- ١ - الحُسن يعلم أن من واريثُهُ قمرٌ تستر في غمامٍ أبيض
 - ٢ - غشى الطيور غوافلاً فتحيرت منه فلم تبرح ولم تنفض
- وقول (التطيلي) يصف أسد رخام (أو نحاس) يمجّ الماء على بحيرة (٣) :
- ٢ - وكأنه أسدُ السما ء يمجّ من فيه المجرّة

(جدول رقم ١٩: مدارات الأشكال والصور)

الشاعر	المدار	ستر عليه طير مرسوم	نافورة في شكل أسد	طيف	مجموع
بشار	###	###	###	###	###
العكوك	###	###	###	###	###
المعري	١	###	###	###	١
الحصري	###	###	###	###	###
التطيلي	###	###	١	###	١
البردوني	###	###	###	١	١
الناذج	١	١	١	١	٣

(جدول رقم ١٨: مدارات الأدوات والأواني)

الشاعر	المدار	النار	إبريق	مجموع
بشار	###	###	١	١
العكوك	###	###	###	###
المعري	٢	###	###	٢
الحصري	###	###	###	###
التطيلي	١	###	###	١
البردوني	###	###	###	###
الناذج	٣	١	٤	٤

(١) مدينة الغد : ١٨ .

(٢) السقط : ٤٠٢ .

(٣) ٢٤٩ .

على أن الشعارين – في غياب المقدرة على دقة الإدراك الحسي – يعولان على تصوير فكرة الشكل العام للمصوّر، معتمدين على معلوماتهم الثقافية أحياناً كما في صورة (التطيلي). (والعودة إلى تأمل عموم هذا الاتجاه لديهم بعد قليل). والعلاقة بين (مدارات الأشكال والصور) و(مدارات الأدوات والأواني) متمثلة في كونها مجال التصوير الشكلي للأشياء، غير أن الأخيرة تستقل بأنها عن الوسائل اليومية المباشرة في حياة الناس.

وفي (مدارات الأصوات: الجدول رقم ٢٠) يبرز ما سبق الإلمام به من تصوير (بشار) لصوت المرأة، يشاركه في ذلك (البردوني) في نموذجين. بالإضافة إلى نموذج يصور فيه صوت (الإذاعة) تصويراً بصرياً، من قصيدة بعنوان (يوم ١٣ حزيران)، إذ يقول^(١):

تلغو. . كما تسفي الرياحُ الحصى تحمّر كالجنيّةِ الرَّاعِفَة

وإذا قورن نقل الصوت إلى صور بصرية هاهنا بما مر من نقل الصور الشكلية في صور بصرية، تبدى الفارق بين مداراتهما في عدد النماذج؛ بما يشير إلى غلبة

(جدول رقم ٢٠: مدارات الأصوات (منقولة إلى صور بصرية))

الشاعر / المدار	صوت امرأة	الإذاعة	مجموع
بشار	١٢	###	١٢
العكوك	###	###	###
المعري	###	###	###
الحصري	###	###	###
التطيلي	###	###	###
البردوني	٢	١	٣
النماذج	١٤	١	١٥

(١) السّفَر: ٩٧.

نقل الصوت إلى صور بصرية على نقل الشكل المبصر، وإن كان يذهب بمعظم ذلك (بشار).

وبتأمل هذه الأصناف المدارية من حيث: ترتيبها في الشيوخ والكثرة، ثم من حيث اتجاهاتها في التصوير ومحتوياتها، يستنتج أن الأصناف الثلاثة الأولى (الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما، والسماء والأجواء وما يتعلق بهما، والحرب والأسلحة) هي أهم المشترك وأكبره عندهم، تأتي بعدها المدارات الأخرى.

وإذا كانوا في الصنف الأول يستمدون صورهم من حسهم الإنساني نحو الآخر، حبيباً كان، أو فقيداً، أو مسكيناً - يغذي اتجاهاتهم إليه أصالة المعاناة الإنسانية التي يعايشونها في ذوات أنفسهم، مما جعل لهذه المدارات عمقها ومكانتها - فإنهم يعولون في الصنف الثاني - إذا استثنيت معظم صور (الليل والظلام والصبح) - على تركيب المعلومات الثقافية والنصوص، ورئيسهم في ذاك (المعري)^(١).

وشبيه بمنابع صور الصنف الثاني منابع صور الصنف الثالث عن (الحرب والأسلحة)؛ فكثرة الحماسات في الشعر العربي، مذ كان، ثروة يستندون عليها في هذا التصوير، وأبرز الشواهد على هذا موضوع (الدرعيات) الذي مر تبيان سبيل (المعري) إليه. ولا يغفل عما يكون للباعث النفسي وراء هذا الاتجاه في التصوير عند الأعمى بوجه خاص.

وفي الصنف الرابع عن (الحيوان) يلمس الفقر في تنوع المصوّرات، إلى الفقر في عدد الصور، قياساً بالمدارات السابقة، مع غنى هذا الباب في الشعر

(١) راجع الكلام على استفادته من معلوماته في تركيب صورته: ٢٩ الفصل الأول.

العربي، إن كان عن الحيوانات أو الطيور أو الزواحف أو الحشرات، إلا أنه يتطلب دقة ملاحظة واستيعاب حسي، فيتكثرون في ما صوروا من ذلك على الموروث من وصفه، مختصين أشهر المصوّرات عند العرب (الإبل، والخيل). وتلتف مدارات الحيوان إلى غياب مدارات لتصوير النبات بصرياً في شعرهم. ولا ريب في أن تصوير النبات يقتضي مزيداً من درجة الإدراك البصري عن تصوير الحيوان، مع قلته، مقارنة إلى تصوير الحيوان، في موروث الشعر العربي.

وفي (مدارات الأمكنة) يغلب العام من الموضوعات: كالبيداء، والبحر، والجبل، وما إليها، على تصوير المحدد والخاص. بيد أنه اتجاه يشمل كل مداراتهم التصويرية الأخرى أيضاً، حيث يلحظ ميلهم كل الميل إلى مجالات تصوير الكلي والعمومي والمطلق من الحسيّات، عن المحدد والخاص ودقيق التفصيلات.

ومن زاوية أخرى يلمح رباطان لمعظم هذه المدارات؛ وذلك أن منها ما يدور حول مصوّرات دالة على: الجمال أو الخصب أو الإشراق، وبكلمة واحدة: (الفأل) والإقبال على الدنيا، ومنها ما يدور حول مصوّرات دالة على ضد دلالات المصوّرات الأولى: كالليل والظلام والحرب والفقد والفراق والفقر والأسى. فإذا اصطلحنا على النوع الأول بـ (الفأل) - وعددنا ضمن هذا الرباط: مدارات تصوير المرأة، وما يلحق بها من الغزل بالمذكر، وصوت المرأة، ومدارات تصوير السحاب والمطر والبرق، وما يلحق بها كتصوير الريح والروض، ومدارات تصوير الصبح والفجر، وما يلحق بها كتصوير الشمس - ثم اصطلحنا على تسمية الرباط الثاني بـ (الشؤم) - ويدخل فيه: مدارات

تصوير الليل والظلام، ومدارات تصوير الحرب والأسلحة - ومنها الخيل التي سبق أن معظم تصويرها يأتي في سياقات تصوير الحرب، ومدارات أخرى: كمدار الرثاء، والدمع، وتصوير الفقير، والمجتمع، وتصوير الغربان - اجتمع في الرباط الأول (الفأل): (١٠٦ نماذج): لجميع هؤلاء الشعراء، واجتمع في الرباط الآخر (الشؤم): (١٤٠ نموذجاً): لجميع هؤلاء الشعراء كذلك. ونتج هذا أن نماذج الصور البصرية الحسية الدائرة على مدارات دالة على (الشؤم) وما يتعلق به، تفوق كما في شعرهم تلك النماذج الدائرة على (الفأل) وما يتعلق به. فإن نظر إلى مجموع ما لكل شاعر من ذاك تبين ما يلي:

الشؤم	الفأل
(+) المعري : ٧٣ نموذجاً	(-) بشار : ٤٦ نموذجاً
(+) التطيلي : ٢٧	(+) المعري : ٢١
(-) بشار : ١٦	(+) التطيلي : ١٤
(+) البردوني : ١٦	(+) البردوني : ١٤
(-) الحصري : ٥	(-) الحصري : ٩
(-) العكوك : ٣	(-) العكوك : ٢
١٤٠ =	١٠٦ =

ومع أن مصطلحي (الفأل والشؤم) لا يتضمنان هنا الضدية التامة بينهما؛ لتداخل الموضوعات المندرجة تحتها واختلافها بين الشعراء، إلا أن نتيجة جلية تبرز من هاتين السلسلتين، هي أن (المعري) أكثرهم في عدد النماذج الدائرة على دوال الشؤم، وأن (بشاراً) أكثرهم عدداً في النماذج الدالة على معاني الفأل والإقبال على الحياة، لكن عدم الضدية التامة بين هذين المصطلحين كما أشير لا يتيح ظهور التعاكس المكاني بين الاتجاهين. وكذا تبدو غلبة نماذج الشؤم عند

(التطيلي) على نماذج الفأل . أما بقية الشعراء فالعلاقة بين نوعي نماذجهم متراوحة لا تبيح اتخاذها سند استنتاج في هذا الشأن . ومهما يكن ففي عموم هذا مؤشر مفيد من هذه الزاوية إلى اتجاه مداري رئيس للصور البصرية في شعر العميان .

٢ - مدارات الدلالة المعنوية :

تشكل المدارات المعنوية من ثلاث فئات ، ويصدق على مدار الفئتين الأوليين منها مصطلحا (الشؤم والفأل) كذلك ، في حين تتجه الفئة الأخيرة وجهات آخر متفرقة :

١ - مدارات الشؤم : ٣ شعراء : ١٩ نموذجا .

٢ - مدارات الفأل : شاعران : ١١ نموذجا .

٣ - مدارات معنوية أخرى : ٣ شعراء : ٩ نماذج .

وبهذا ينكشف تصاقب الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع الاتجاه المداري الرئيس للحسيات في زيادة النماذج الدائرة في فلك دوال الشؤم - مع

(جدول رقم ٢١ : مدارات الشؤم)

المدار / الشاعر	خوف	موت	نفس مفارقة	جرائم وذنوب	صمت	ضعف	قلق	فقر	أساطير قرية	مجموع
بشار	١	###	###	###	###	###	###	###	###	١
العكوك	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
المعري	###	٣	١	١	###	###	###	###	###	٥
الحصري	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
البردوني	١	١	###	###	٢	١	٤	١	٣	١٣
النماذج	٢	٤	١	١	٢	١	٤	١	٣	١٩

تنوع موضوعاتها وشيوعها بينهم - على النماذج الدائرة في فلك دوالّ الفأل :
 (الجدول رقم ٢١ و ٢٢). كما يظهر من مقارنة (٢١) بـ (٢٢) ما سبق من اتجاه
 (بشار) المضاد لاتجاه (المعري) في ذلك : (١-٥)، (٥-٠). بينما يرجح الاتجاه
 إلى تصوير معاني الشؤم في صور (البردوني) على معاني الفأل . وحتى الفئة
 الأخيرة على انفراط موضوعاتها، (الجدول رقم ٢٣)، تأتي منبئة من خلال
 مداراتها عن تقابل الاتجاهين البشاري والعلائي .

ويبرز (البردوني) زميليه (بشاراً والمعري) في مجموع نماذجه من هذه الفئات
 الثلاث، بله ينفرد بمعظم مدارات الفئة الأولى . ويغيب عن عموم المدارات
 المعنوية الشعراء الثلاثة الآخرون (العكوك، والحصري، والتطيلي)، مما يدل على
 مفارقتهم زملاءهم في الميل إلى تصوير المعنويات، وقد يتبادر أن هذه النتيجة
 يقابلها لديهم مزيد اهتمام بالحسيات، بيد أن علاقة هذه الظواهر بحجم الشعر
 لكل شاعر يحمل على التحفظ عن الركون إلى مثل هذه الاستنتاجات كما قدّم
 القول، فلتتجه الموازنة بينهم في ما اشتركوا في الدوران عليه من الحسيات،
 لتُطلعنا عودةً إلى المدارات الحسية على أن النسبة المئوية التقريبية لنماذج كل

(جدول رقم ٢٣: مدارات معنوية أخرى)

المدار / الشاعر	شعر / كلام	نوم	وأي (وعد)	قلب / ضمير	مجموع
بشار	١	١	١	###	٣
العكوك	###	###	###	###	###
المعري	٢	###	###	١	٣
الحصري	###	###	###	###	###
التطيلي	###	###	###	###	###
البردوني	٣	###	###	###	٣
النماذج	٦	١	١	١	٩

(جدول رقم ٢٢: مدارات الفأل)

المدار / الشاعر	أمل	حب / هوى	مجموع
بشار	###	٥	٥
العكوك	###	###	###
المعري	###	###	###
الحصري	###	###	###
التطيلي	###	###	###
البردوني	٢	٤	٦
النماذج	٢	٩	١١

شاعر الحسية من مجموع أبيات صورهِ البصرية كالتالي (*):

(-) بشار : ١٣١ بيتاً : ٨٣ نموذجاً حسياً = ٦٣%
(-) الحصري : ٢٢ بيتاً : ١٤ نموذجاً حسياً = ٦٣%
(-) العكوك : ١٦ بيتاً : ٩ نماذج حسية = ٥٦,٥%
(+) المعري : ٢٨٢ بيتاً : ١١٨ نموذجاً حسياً = ٤١%
(+) التطيلي : ١٦٥ بيتاً : ٥٤ نموذجاً حسياً = ٣٢%
(+) البردوني : ١٧٧ بيتاً : ٤١ نموذجاً حسياً = ٢٣%

فكان صور الشعراء الكُمة أكثر دوراناً على الحسيات من صور غير الكُمة، ومن الكُمة على الراجح (الحصري) و(العكوك)، فقد قابل، إذن، غيابهما عن المدارات الدلالية المعنوية حضور متفوق في المدارات الحسية. بيد أن (التطيلي - غير الأكمه) لا يملك علة مماثلة لغيابه عن مدارات التصوير المعنوي، مثلما أن (بشاراً - الأكمه)، بالمقابل، يخالف ناتج هذا الاستقراء فتتفوق نسبة مدارات صورهِ الحسية والمعنوية على قدر متقارب. ولئن لم يكن من اطرادات النتائج الاتجاهية ما يتيح الخروج بتحديد مساراتها الثابتة، فحسب مسألة غياب (العكوك) و(الحصري) و(التطيلي) عن مدارات الدلالة المعنوية أنها قد لفتت إلى مساقها العام الغالب، المتمثل في رجحان ميل الكُمة إلى المدارات الحسية على رصفائهم من غير الكُمة، الأمر الذي ربتما انعكس عند بعضهم تقصيراً كلياً أو جزئياً عن تصوير المعنويات. وإذا كان الحسي هو مادة الصورة البصرية الأولى والأسهل، حتى على الأعمى ما دام في النهاية سيحاول تحويل المعنوي إلى مدرك حسي بصري - مما كان وراء تفوق تصوير الحسيات عموماً كثرة وتنوعاً وشيوعاً

(* حذف الكسور المئوية لعدم أهميتها هنا. واستثنيت أبيات الصور التقليدية الصرفة، كما ذكر في بداية الفصل.

بينهم على تصوير المعنويات - فللكمهم منهم أخرى بذاك من سواهم من العميان؛ وهم المحجوبون خِلقة عن المدرك البصري؛ إذن لتكلفوا إلى تصوير عالم هم عنه محجوبون، هو عالم الحسيات البصرية، وَضَلَّه بعالم آخر، هو عالم المعنويات، فضلاً عن كون هذا الأخير لا يستقل تماماً في تكوّنه عن مدركات الإنسان البصرية، كما أكد (البردوني) ذلك من قبل (١).

٣- الإخراج:

تتعقد الصلة بين الصور البصرية ومصوراتها بأربع طرق إخراجية رئيسية: علاقة التشخيص، وعلاقة التجسيد، وعلاقة التخيل، وعلاقة المحاكاة. ومصطلح (التشخيص) قد يطلق على نسبة صفات البشر إلى الأفكار المجردة أو ما لا يتصف بالحياة، كتشخيص الفضائل والرزائل في المسرح الأخلاقي، أو مخاطبة الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب (٢). ولكن المصطلح سيتحدد هاهنا في إخراج المدلول المعنوي المجرد، أو الحسي غير المبصر، في شخوص حسيّة بصرية؛ فالأول كقول (بشار) (٣):

فنبهني زيدٌ فقمْتُ إليهما أجرُ أسابي الكرى غير مُرقدٍ

والآخر كقول (البردوني) (٤):

حمامٌ من الأغنيات على جدولٍ ممرعٍ

وكثيراً ما يستعمل (التجسيد) مرادفاً للتشخيص في المفهوم (٥)، غير أنه سيقصد

(١) راجع قوله إنه يتصور للمعنويات ألواناً: ١١٠ .

(٢) انظر: وهبة: معجم المصطلحات العربية: ١٠٢ .

(٣) ٢٠٤ / ٢ .

(٤) مدينة الغد: ١٩ .

(٥) انظر: وهبة: م. ن .

به إخراج المدلول الحسي المبصر، الذي لا جسد له : كالظلام والضوء ونحوهما،
في صور حسية بصرية مجسدة، نحو قول (المعري)^(١) :

٩ - فخرتن ثوب الليل حتى كأنني أطرت بها من جانبيه شرارا
أو قوله^(٢) :

١٣ - فكاد الفجرُ تشربهُ المطايا وَمَمْلَأُ مِنْهُ أَسْقِيَةَ شِنَانُ

أما (التخييل) : فيعد المقابل العربي القديم لمصطلح (الخيال) في العصر الحديث . وكان قد انتقل من دائرة الفلسفة إلى الشعر على يد (الفارابي - ٣٣٩هـ = ٩٥٠م) ، ليبلغ عند (القرطاجني - ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م) أقصى درجات وضوحه ، دالاً على أثر الشعر على المتلقي^(٣) . لكنه يقترن بـ (المحاكاة) في مثل قوله : «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»^(٤) ، أو قوله : «المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول ، بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة»^(٥) . ذلك أن مصطلح (المحاكاة) كان قد انتقل عن نظرية (أرسطو) في الشعر - حيث كانت دلالة قريبة جداً من فكرة الخلق والإبداع ؛ إذ يعرف المحاكاة ، لا على أنها تقليد لواقع محسوس ، بل بوصفها تقديماً للكليات ، التي تمثل طرق التفكير والشعور والعمل لدى البشر ، تقديماً حياً ، كما تظهر في كل زمان ومكان^(٦) - ليدل لدى بعض النقاد

(١) ، (٢) السقط : ٦٢٣ ، ١٨٢ .

(٣) انظر : عصفور : ٢١ - .

(٤) ، (٥) القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق / محمد الحبيب ابن الخوجة . ط . (٢) دار

الغرب الإسلامي - بيروت : ١٩٨١م : 21 ، 294 .

(٦) انظر : وهبة : م . ن : ٣٣٨ - ٣٣٩ .

العرب القدامى على (التشبيه) المباشر ومحاكاة الواقع المحسوس^(١). على أن الدارس سيصطلح بـ (التخييل) على تلك الصور التي يخرج الشاعر المدلول الواقعي فيها في صورة خيالية، كما في قول (التطيلي)^(٢):

١٩ - وكان النجوم في غَبْسِ الصبح (م) وقد لَفَّها فُرادي بَثُومِ
٢٠ - أَعينُ العاشقين أدهشها البين (م) فأغضت بين الضنا والوجومِ
أو قول (البردوني)^(٣):

وكالثلج فوق احتضار الطيور تراخت على مقلتيها العشايا

.....

ويجثو الصباح ملياً يرشُّ
وتحمل عن وهج أسمارها
شبابيكها بأرق التحايا
رياحُ الدجى هودجاً من حكايا

وفي مقابل (التخييل) (المحاكاة): التي يُعنى بها هنا: إخراج المدلول الحسيّ البصري في صورة تحاكي واقعه الحسيّ، مستهدفة نقله بأمانة، من نحو قول (الحصري)^(٤):

جنا الورد ذا أم خدك المتضرج .. جنيت بلثمي .. فالشقيقُ بنفسجُ

أو (العكوك)^(٥) في وصف فرس:

١٣ - مُرْتَهَجٌ يرتجّ في أقطاره
كالماء جالت فيه ريحُ فاضطرب

(١) انظر: عصفور: ٢٠٢، - ٣٣٧، - ٤٠٦ ..

(٢) ١٦٥ .

(٣) مدينة الغد: ٤٨ - ٤٩ .

(٤) ١٠٧ .

(٥) ٣٣ .

ويتضح من هذا أن (التخييل) و(المحاكاة) هما البوابتان الإخراجيتان الرئيستان حسب هذا التصنيف، لشمولهما - وبخاصة التخييل - بابي الإخراج الآخرين (التشخيص) و(التجسيد).

وهكذا فإن المصوّر إما أن يكون معنويًا، أو حسيًا غير بصري، فسيبيله إلى الإخراج البصري: التشخيص، أو أن يكون حسيًا بصريًا غير مجسّد فسيبيله: التجسيد أو التخييل أو المحاكاة، أو أن يكون حسيًا بصريًا مجسّدًا فسيبيله: التخييل أو المحاكاة. وعند سبر هذه السبل الأربع التي يسلكونها لعقد الصلة بين دوالّ صورهم ومدلولاتها، وقياس نسبها من كامل آيات صورهم البصرية، ينتج (الجدول رقم ٢٤)، وفيه يتضح أن (التخييل) أكبر سبلهم،

(جدول رقم ٢٤: الإخراج)

الإخراج		تخييل		تشخيص		تجسيد		محاكاة		الشاعر
ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	
١٢	%٥	٣٢	%١٥	٨	%٣	٢٨	%١٣	١٢	بشــــــــار ٢٠٤ آيات	
٤	%١٦	###	###	٢	%٨	٧	%٢٩	٤	العــــــــكــــــــوك ٢٤ بيتا	
١٠٤	%٢٦	٣٩	%٩	٤٦	%١١	٤٢	%١٠	١٠٤	المــــــــعــــــــري ٣٩٢ بيتا	
١٢	%٣٧,٥	٣	%٩	٥	%١٥	٢	%٦,٢٥	١٢	الحــــــــصــــــــري ٣٢ بيتا	
٤٨	%٢٣	٨٩	%٤٣	٨	%٣	١٩	%٩	٤٨	التــــــــطــــــــيلي ٢٠٥ آيات	
١٤١	%٧٤	٨٧	%٤٦	٤٤	%٢٣	١١	%٥	١٤١	الــــــــبــــــــردونــــــــي ١٨٩ بيتا	
٣٢١	%٣٠	٢٥٠	%٢٣	١١٣	%١٠	١٠٩	%١٠	٣٢١	المــــــــجــــــــموع ١٠٤٦ بيتا	

يليه (التشخيص) ثم (التجسيد) ثم (المحاكاة). وارتفاع نسبة التخيل يكشف ماهية تعاملهم مع الحسيات؛ من حيث هو تخيل لها أكثر بكثير من كونه محاكاة؛ إذ إن تصوير الحسي - وإن بدا أقرب منالاً حتى للأعمى من مقارنة عالم المعنويات بعالم الحسيات - يظل متعذراً عليه لعاهته أن يخوض فيه تجسيداً أو محاكاة؛ فيطلق لخياله العنان في تصويره. وحين الموازنة بين هؤلاء الشعراء في اتباع هذه السبل الإخراجية يظهر علوّ قدم (البردوني) في التخيل والتشخيص والتجسيد، ثم يتبدى أن ذاك اتجاه عام يغلب فيه الازدياد كلما تأخر زمن الشاعر، ويبرز بصفة خاصة في التخيل. هذا في حين ييزهم (العكوك) في المحاكاة، يتلوه (بشار)، ثم (المعري)، ف (التطيلي)، ف (الحصري)، ف (البردوني)؛ مما يظهر المحاكاة معاكسة في اتجاهها اتجاه التخيل؛ تتناقص كلما كان الشاعر متأخراً زمنياً. فإذا استذكرنا موقف القدماء من فن التصوير، القائم على نظرية المحاكاة المغلوطة، ثم ما توالى على إثره من تيارات انزياحية ترى في الفن تخيلاً للواقع لا محض محاكاة^(١)، أمكن التماس العلة في ازدياد التخيل ورديفيه التشخيص والتجسيد عند المتأخرين عن نسبه عند القدماء(*) .



(١) انظر مثلاً: عصفور: ١٨٨ - ، والغدّامي - عبد الله: من المشاكلة إلى الاختلاف: «العمودية والنصوصية» في النقد العربي. مجلة (التوباد)، م ٢ ع ٣ - ٤، رجب - ذو الحجة ١٤٠٩ هـ - مارس / أغسطس ١٩٨٩ م: ص ٥٠ - .

(*) ومن هذا كانت الاستعارة في صور المتأخرين أكثر منها في صور القدماء، ومكانتها من الأدوات الفنية أعلى كذلك. (راجع: ٤٣ - الفصل الأول).

ومتتوج هذا الفصل :

١ - غلبة مدارات الدلالة الحسية على المعنوية .

٢ - المشترك الأكبر من مدارات الدلالة الحسية :

أ - مدارات تصوير الإنسان .

ب - السماء والأجواء .

ج - الحرب والأسلحة .

يستمدون في الأولى حسهم الإنساني ، وفي معظم الآخرين ثقافتهم .

٣ - يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق .

٤ - يتفق الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع نظيره الحسي في رجحان النماذج الدائرة في فلك دوال (الشؤم) على الدائرة في فلك دوال (الفأل) .

٥ - نسبة دوران صور الكُمة على الحسيات تظهر أكبر من نسبة دوران صور غير الكُمة عليها ، يقابل ذلك لديهم قصور كلي أو جزئي أحياناً في الدوران على المعنويات .

٦ - (التخييل) : هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري ، على حين تمثل (المحاكاة) مخرجاً ضيقاً إليه .

★ ★ ★

الفصل الرابع

النماذج النمطية

النماذج النمطية

بعد دراسة الصور البصرية في شعر العميان من حيث معجمها الفني ومركبها الإبداعي ومداراتها الدلالية، يكتمل بحث جزئياتها ومركباتها شكلاً وموضوعاً، ويتأسس بذلك ميدان استكشاف للنظام الكلي الذي يحكمها، مما يقتضي إعادة الاستقراء عبر مراحل الدراسة المنجزة في الفصول الثلاثة الماضية، بهدف استخراج الخيوط المشتركة الكلية، لاستنباط النسق الذهني الذي يقف وراء الصور، ويطبعا بطابعه. وتلك هي المهمة المنوطة بهذا الفصل.

ويلزم التفريق بدءاً بين مدلول النماذج النمطية هاهنا ومدلول النمطيات كما طرقت في الفصل الثاني من هذا البحث، إذ كانت تلك أنماط الجانب التركيبي من الصور البصرية في حين يشمل مصطلحها في هذا الفصل كلية التجربة التصويرية البصرية عند العميان.

ويتألف النموذج من ظواهر رُصد التقاؤهم فيها، على مستوى دوال النصوص مفردة ومركبة أو على مستوى المدلولات، مكونة وحدتها الخاصة ضمن إطار النموذج، الذي يتضافر بدوره مع النماذج الأخرى لإرساء النظام الكلي العام. وبذا نقف آخر الأمر على شبكة من العلاقات تبعث على تدبر منطقيتها الفنية والذهنية. فليست النماذج المقصودة هنا إذن نماذج شعرية بل هي نماذج من القواعد التي تأت من محصول الفصول الثلاثة المدروسة، شريطة أن تمثل في نطاقها الجزئي نمطاً مشتركاً بين الشعراء العميان بصفة اطرادية أو في الأقل غالبية، حتى تصلح لبننة في بناء نظامهم التصويري

الشمولي . وإذ تدخل القاعدة في النموذج النمطي تكتسب إلى نمطيتها الجزئية نمطيتها النظامية العليا ، بالقدر نفسه الذي تُكسب به قواعد أخرى داخل وحدتها ثم داخل النظام كله ، في علاقة تفاعلية تكاملية تُسلم في النهاية إلى أسّ النظام وجوهره .

ومن هنا فإن اكتشاف النماذج النمطية يمر بثلاث خطوات رئيسة ، تقوم الأولى باستخلاص المظاهر المتفق عليها بينهم في المعجم والمركب والدلالة ، ومن ثم يكون على الخطوة الثانية النظر في علائق التشابه والاختلاف بين تلك الظواهر مما ينشئ نماذجها النمطية ، وفي الخطوة الثالثة تسعى الدراسة إلى استنباط الجهاز المركزي الذي تعمل فيه تلك النماذج .

١:

بالعودة إلى مضامين الفصول الماضية تبرز في كل فصل نتائج نمطية أساس نسوقها على التوالي فيما يلي :

(الفصل الأول - المعجم الفني)

- «تمثل الألوان الأربعة (الأبيض ، والأسود ، والمائي ، والأحمر) القاسم المشترك الأعظم بين ألوان الصور البصرية في شعر العميان» .
- «تصدر الأدوات الثلاث (التشبيه ، والاستعارة ، والموسيقى التصويرية) قائمة الأدوات لديهم منفردين ومجتمعين» .
- «أكثر استعاراتهم : (الاستعارة المكنية التخيلية)» .

(الفصل الثاني - المركب الإبداعي)

- «يقفون في الأغلب الأعم من الأنماط التقليدية البلاغية عند حدود المحاكاة التبعية للنصوص» .

- «وجدوا في رمزية (الأنماط التقليدية الرمزية) متنفسًا للإبداع» .

- «أنماط المركب الإبداعي في صور العميان البصرية تنظم في أربعة حقول رئيسية: (الظلام - الضوء - المرأة - الألوان والأشكال)» .

- «تشلهم طبيعة نفسية تنبثق عنها مركبات صورهم البصرية عن الظلام» .

(الفصل الثالث - مدارات الدلالة)

- «غلبة مدارات الدلالة الحسية على المعنوية» .

- «المشترك الأكبر من مدارات الدلالة الحسية: مدارات تصوير الإنسان، ومدارات تصوير السماء والأجواء، ومدارات تصوير الحرب والأسلحة» .

- «يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق» .

- «ترجع النماذج الدائرة في فلك دوال (الشؤم) الدائرة في فلك دوال (الفأل)، حسياً ومعنوياً» .

- «(التخييل): هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري» .

- «(المحاكاة): مخرج ضيق إلى تصويرهم البصري» .

٢:

وبتقصي الروابط بين نتائج دراسة الصور البصرية المعروضة تبرز منها حُزَم

من الانتهاآت الدلالية المتحدة تحت جانب من جوانب العملية الإبداعية : من البناء الفني الظاهر إلى البواعث النفسية الخفية ؛ فتشخص من ذاك نماذج نمطية متفق عليها بين هؤلاء الشعراء ، في عناصر صورهم ، وتراكيبها الإبداعية ، ودلالاتها الخارجية والضمنية ، ملحوظاً ما بين موادها من صلات عضوية تقوم على أساسها وحدة البنية النموذجية :

(النموذج النمطي الأول - [وحدة البناء])

(المعجم)	- الأبيض - الأسود - المائي - الأحمر
(المركب)	- الظلام - الضوء - المرأة - الألوان والأشكال
(الدلالة)	- الإنسان - السماء - الحرب

ففي هذا النموذج الأول تمثل تلك الصلات بين نمطيات المعجم والمركب والدلالة ، على المستوى الواحد منها وعلى المستويات الثلاثة . وإن بدت بعض تعارضات : بين (السواد) و(البياض) مثلاً أو بين (الظلام) و(الضوء) ، فهي مشروطة بمدى اطراد نمطيتها ، ثم بسياقاتها التي تتكشف عن انسجامها في وحدة النموذج أو في الأقل عدم تعارضها مع جهازه الإجمالي . فبادئ ذي بدء لا بد من تصفية وحدة النموذج مما لا يحظى من موادها باطراد تام أو غالب بين أولاء الشعراء ، للخلوص إلى الصالح منها لاتخاذ قواعد مشتركة بينهم . وعليه يجب استبعاد (الضوء) من الأنماط التركيبية لكونه خاصاً بـ (المعري) و(التطيلي) ، وكذا أنماط (الألوان والأشكال) التي تخص (المعري) و(التطيلي) و(الحصري) ، وهاتان النمطيتان تستبعان اللون (المائي) ؛ الذي يرتبط بهما بصفة رئيسة . وبذا تبقى مكونات هذه الوحدة على النحو التالي :

(المعجم)	- الأبيض - الأسود - الأحمر
(المركب)	- الظلام - المرأة
(الدلالة)	- الإنسان - السماء - الحرب

فهذه هي نواة البناء الفني في الصورة البصرية في شعر العميان . فالألوان الثلاثة (الأبيض والأسود والأحمر) مشتركة في صورهم جميعًا، وتتصدر قائمة الألوان عندهم منفردين ومجتمعين^(١). مثلما أن (الظلام) أكبر أنماطهم التركيبية ويحتل مكانته في صور كل شاعر منهم . وأنماط المركبات في تصوير (المرأة) لا يغيب عنها إلا (المعري) و(الحصري)^(٢). أما في (مدارات الدلالة) فمدارات تصوير (الإنسان) مشتركة بينهم جميعًا، ومدارات (السماء والأجواء وما يتعلق بهما) لا يندّ عنها سوى (الحصري)، ومدارات (الحرب) لا يندّ عنها غير (الحصري) و(البردوني)^(٣). فبهذا يمكن القول: إن هذه العناصر البنائية من الفصول الثلاثة ذروة ما يتفقون فيه اطرادًا أو رجحانًا .

فلتنصرف العناية إذن إلى سياقات هذه المكونات إرهابًا للتعرف على الرابط الذي يجعل منها وحدة جامعة بينهم؛ إذ تنتفي الاعتباطية في مثل هذا التواتر عن مرامات التعليل . فاللون (الأسود): رمز في التراث العربي: للشر، والقبح، والموت، وبعكسه تقريبًا اللون (الأبيض)؛ فمما يرمز إليه: الطهر، والبراءة، والفأل، والرضا، والسلام، مع أنه أيضًا: لون كفن الموت، غير أن رمزيته في ذلك تناقض رمزية السواد تلك^(٤)؛ لارتباطه برمزياته الأخرى

(١) راجع: ١١-١٢ .

(٢) راجع: ٧٨، -١٠٢ .

(٣) راجع: ١٢٩-١٣١ .

(٤) انظر: عمر - أحمد مختار: 42-47، وراجع ما سبق: ١٠ .

المذكورة . ومعظم استخداماته في صورهم للتعبير عن الجمال ، فيدخل في تصوير المرأة كثيراً(*) ، لكنه يدخل كذلك في تصوير الحرب والأسلحة ؛ للإيجاء بصرامة السلاح كما في وصف السيف ، أو لاستثارة الإحساس بدرامية المشهد الحربي . كما يوظف أيضاً لتشخيص التنافر في مركب الصورة عندما يوازي بالسواد ، مثلما اتضح من تصوير الليل عند (المعري) بـ «عروس من الزنج عليها قلائد من جمان»^(١) . ومن هنا فإنه كثيراً ما يبدو في صورهم مسخراً لإبراز السواد يخدمه لتوطيد الإحساس المتنامي به ، ويدل على هذا أنه - برغم كثافة استخدامه التي تجاوزت كثافة استخدام اللون الأسود في معجم صورهم الفني : (٧٪ - ٦٪) - لم يكون نمطاً أو حتى شبه نمط ، في الحين الذي كوّن السواد من خلال نمطية (الظلام) وحدها أكبر النمطيات التركيبية وأكثرها شيوعاً لديهم . فكأنما البياض غالباً ضرورة لوجود السواد ورمزيته لا لما يحمل لذاته من مغزى في وحدة النموذج النمطي الأول . ومن وجه آخر فإنه إذا كان اللون الأسود هو حالة انعدام اللون أصلاً ؛ من حيث إن اللون يُحدث ضوءاً ، فيستدل على السواد/الظلام من عدم الإحساس باللون/الضوء ، فإن البياض يتكون من خليط الأشعة الملونة من (الأحمر) إلى (البنفسجي) ، وتستقبله العين بمجموعات الأعصاب الثلاث الحساسة (للأحمر ، والأزرق ، والأخضر) بدرجة واحدة^(٢) ؛ وبناء عليه فإن اللونين شريكان في كونها في نقطة (اللون) ؛ لانعدام الألوان بالكلية في السواد أو تشوشها في البياض .

(*) على أن معنيي (الجمال ، والمرأة) كثيراً ما يأتيان متلبسين في تصويرهم بنقائض دلالية باطنة لا تدع منهما سوى الظاهر ، كما سيرد بعد سطور .

(١) راجع : ٩١ - .

(٢) انظر : عبد الرحيم - أمينة : ١٥٢ - ١٥٣ ، وراجع ما سبق : ١٣ .

أما (اللون الأحمر) فهو رامز: للخطر، والغضب، والغواية الجنسية، والجمال، ونحوها من الإيحاءات النفسية الخاصة. وكثيراً ما ورد عند العرب بمعنى (الأبيض)^(١). وفي الوقت نفسه يلمح الشبه بين (الأحمر) و(الأسود) من: دلالة «الخطر، والغضب، والغواية» في الأول، ودلالة «الشر، والموت» في الآخر، وهو شبه يطغى على الاختلاف بينهما المتأتي من دلالة (الحمرة) على: «الجمال» ودلالة (السواد) على: «القبح»؛ وبخاصة أن الجمال قد يعني في بعض أحواله الغواية والخطر كما تبين من سياقه في عنصر تصوير المرأة^(٢). وبهذا تؤول الألوان الثلاثة، ولا سيما عند العميان، إلى وحدة رمزية غالبية، وكأنها في حقيقتها برغم ثلاثيتها لون واحد هو (الأسود)، بإيحاءه بالشر والموت. ومع قيام علاقة فيزيائية بين هذه الألوان الثلاثة أيضاً لكونها من العائلة اللونية الحمراء^(٣)، وكونها من أكثر الألوان استقراراً وشهرة في دلالتها^(٤)، إلا أن ما ظلّ عند العرب في مفهومها، مع ذلك، من اضطراب ما يزال مؤكداً على استحالتها عند شاعر أعمى إلى محض رموز نفسية، تستند في استخدامها، أكثر ما تستند، على هذه المثقوبات الدلالية المجردة عن هيمنة المعنى الحسي، تزداد في نفسه عمقاً كما شهد بذلك (البردوني) في نص سالف^(٥).

وفي المستوى الثاني من هذا النموذج تنتقل دلالات تلك المفردات المعجمية

(١) انظر: ابن منظور: (حمر).

(٢) راجع: ١١٣ - .

(٣) راجع: ١٣ - ١٤ .

(٤) انظر: عمر - أحمد مختار: 41-51 .

(٥) راجع: ١١٠ .

إلى مركبات الصورة الإبداعية؛ فتنحول رموز السواد إلى نمطية تصوير الظلام، التي تشملهم ذهنيًا وتعبيريًا، وتجسد الفزع النفسي والقلق الوجودي الذي يستوطن طوايا وجداناتهم حيال الحياة والأحياء وحيال أنفسهم أيضًا^(١). وكذا انتقلت رمزية اللون (الأحمر) في المستوى الأول إلى مركب تصوير (المرأة) في المستوى الثاني، فكانت رمز جمال غامض مريب يحوك حبال الغواية الشيطانية، فإذا الملامح منها والحركات نذر الخطر المبيت: (حيّة) كانت، أو (جنية)، أو (برقًا)، أو (سرابًا)^(٢)، تشتد عندهم هذه الرموز الموروثة، بأبعادها القومية والإنسانية، إلحاحًا وعمقًا لخاصية إحساسهم بالحواجز بين رغائبهم وأهلوية الاتصال بما يحلمون به من رغبة متع المبصرين في عالم المرأة.

وفي مستوى الدلالة يلحظ الرباط الداخلي بين مداراتها في استنادها على ثروة تراثية غنية، متمثلة في: الغزل، والمدح، والرثاء، في مدارات (الإنسان)، وفي وصف السحاب، والمطر، والبرق، والشمس. . . وغيرها، في مدارات (السماء)، مضافًا إلى ذلك تعويلهم على تركيب المعلومات الثقافية عن الكواكب والنجوم وما إليها، وفي (الحرب) ينهلون من ديوان الحماسة العربية ما ينهلون في وصف الأسلحة والوقائع. لا زعمًا أن كل ما دار من صورهم في هذه الموضوعات الثلاثة كذلك، بل هو الغالب على صورها، ولا سيما في موضوعي السماء والحرب كما يُتّين من قبل^(٣). فهناك إذن رباط داخلي يجمع هذه المدارات الدلالية الثلاثة هو الرباط الثقافي الذي يدعم وجود معظم محتوياتها. ومن طرف آخر، يجمع بين هذه المدارات الثلاثة اتصافها بالعمومية والكلية، وهو

(١)، (٢) راجع: ٧٨، - ١٠٢.

(٣) راجع: ١٢٩، - ٢٩، - ١١٩.

الاتجاه الذي يسود مدارات الدلالة لديهم بصفة شاملة . وإزاء هذين الرابطين الداخليين رابط خارجي يصل هذا المستوى بالمستويين السابقين ، يلمس مادياً ورمزياً بين عناصره وعناصرهما ، وذلك في شبكة من العلاقات التالية :

#- الإنسان: → المرأة → الأحمر → الأبيض → الأسود
#- السماء: → الظلام → الأسود → الأبيض → الأحمر
#- الحرب: → الظلام → (المرأة) → الأسود → الأحمر → الأبيض

فتصوير (المرأة) هو أكبر مكونات مدارات الإنسان ، ويتصل رمزياً باللون (الأحمر) ؛ مما يؤهله للتقديم على اللونين الآخرين في العلاقة بمدارات الإنسان ، أو بالحري مدارات المرأة .

وعلاقة مدارات تصوير (السماء) تقوم من خلال مركب تصوير (الليل والظلام) ، وهو من أكبر موضوعاتها ، ومن ثم باللون (الأسود) ، ثم اللونين الآخرين .

أما مدارات تصوير (الحرب) فهي تتصل بمستويي المركب الإبداعي والمعجم الفني بكافة مكوناتها اتصالاً تبادلياً ؛ بسبب علاقتها المادية والرمزية بمركب الظلام ؛ إذ رأينا كيف كانوا يصورون الظلام حرباً ، فكان من أنماطهم في ذلك : (الجيش / الظلام) و(الظلام / الجيش) في صيغتين تركيبيتين مزدوجتين^(١) ، مما ينشئ هذه العلاقة الرمزية المتبادلة بين دلالة الحرب ومركب الظلام . في حين تبدو العلاقة بين دلالة الحرب ومركب تصوير (المرأة) خفية نسبياً ، إلا أنها تسفر

(١) راجع : ٨٢ .

عن ذاتها بتذكر ماهية نظرتهن إلى المرأة، التي يوصل إليها تتبع أنماط صورها في شعرهم؛ من حيث هي مصدر جذب وغواية وخطر، ومكمن خطورتها في شدة (أسرها)، الذي يجعل منها: «حُبَابًا»، أو «سَرَابًا»، أو «برقًا»، أو «ساحرة جنّ»: (غولاً)، «... أو بين ذاك أجلّ أمراً»^(١)؛ أي: (حربًا)، بل إن الحرب لتبدو أضيّق من أن تحيط برمزياتها تلك، ولعله لهذا جاء تصوير (بشار) - في مركّب لم يكوّن نمطًا - الحرب امرأة؛ إذ قال^(٢):

وكيف أسقى على الريحان متكئا والحرب حاسرة الخدين والجيد

فهذه الصورة - سواء أكانت رمزيتها ذهنية أم حتى جاز القول بأنها ذات أصل أسطوري قديم مرتبط بفكرة (المرأة المحاربة)^(٣) - تدل على وجود تلك الصلة الرمزية التبادلية بين الحرب ونمط المرأة في هذا النموذج.

وواضحة علاقة (الحرب) بعناصر المعجم الفني اللونية، التي تدخل في تكوين موضوعاتها مادياً ورمزياً.

ولما كانت مفردات المستوى المعجمي مواد أساسية لعموم الصور البصرية، كان طبعياً أن تكون ذات علاقة بمكونات المستوى الدلالي على نحو مشترك بينهم جميعاً، غير ما قد يظهر من اختلاف في أولوياتها حسب المدار الدلالي المرتبطة به، بما يتحدد من علاقته، هو الآخر، بالمركب الإبداعي في المستوى الثاني.

فالوحدة إذن بين هذه القواعد البنائية في النموذج النمطي، الأول ليست

(١) راجع: ١١٣ - .

(٢) ١٥٤/٣ - .

(٣) انظر عن هذه الفكرة مثلاً: البطل: ٨٢ - .

خارجية ، تشد أطر البناء في مستوياته الثلاثة فحسب ، بل هي كذلك وحدة عضوية داخل المستوى الواحد ثم بين المستويات الثلاثة .

ومن تحليل بنيات هذا النموذج يتراءى خيط واحد يجمعها ، وهو : هذه السوداوية التي ظلت تسيطر على النموذج في كل جزئية من جزئياته في صراحة أو خفاء ، فجاء النموذج كله موسومًا بميسمها النفسي .



(النموذج النمطي الثاني - [وحدة الأدوات])

- التشبيه - الاستعارة - الموسيقى التصويرية
- «غلبة مدارات الدلالة الحسية على المعنوية»
(المعجم)
(الدلالة)

وقد يكون غنيًا عن القول إن العلاقة بين مستويي هذا النموذج ناجمة عن الاتفاق بين الزيادة في مدارات (الدلالة الحسية) و(تقدم التشبيه) على الأدوات الفنية الأخرى ، ولا سيما الاستعارة ؛ وذلك أن مجال التشبيه البصري يتسع غالبًا في الحسيات أكثر منه في المعنويات ، ويزداد بازدياد مداراتها .



(النموذج النمطي الثالث - [وحدة الأداء - ١])

- «يقفون في الأنماط البلاغية التقليدية عند محاكاة النضوص» (المركب)
- «(المحاكاة) : مخرج ضيق إلى تصويرهم البصري» (الدلالة)

(النموذج النمطي الرابع - [وحدة الأداء - ٢])

- «أكثر استعاراتهم: (التخييلية)» (المعجم)
- «وجدوا في (الأنماط التقليدية الرمزية) متنفسًا للإبداع» (المركب)
- الكلي/ العام/ المطلق (الدلالة)
- «(التخييل): هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري» (الدلالة)

وهذان النموذجان متكاملان في رسم النظام الأدائي في صور العميان البصرية، من حيث علاقته بالواقع أو تحليقه في الخيال؛ ففي [وحدة الأداء - ١] يتضح أن محاكاة النصوص تتركز في أنماطهم البلاغية التقليدية، بينما «يجدون في رمزية الأنماط التقليدية الرمزية متنفسًا للإبداع»، كما في [وحدة الأداء - ٢]؛ ولما كانوا في الأنماط البلاغية التقليدية يقفون عند حدود المحاكاة التبعية للنصوص غالبًا، كانت محاكاة الواقع في هذه الأنماط - ومظنة تلك المحاكاة فيها أكثر من سواها - ليست، في حقيقتها، محاكاة ذاتية مباشرة للواقع، بل هي محاكاة نصوص تحاكي الواقع؛ وهذا ما يزيد دائرة المحاكاة ضيقًا على ما فيها من ضيق. ذاك في مقابل كون (التخييل): «هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري». وهذا يعني بُعد ما بين الصورة البصرية في شعر العميان والواقع. ثم تأتي القاعدتان الأخريان في [وحدة الأداء - ٢] - وهما: الميل إلى (الاستعارات التخيلية)، والميل إلى تصور (الكلي والعام والمطلق) من الحسيات - لتؤكدان ذلك.

وربما تراءى لوهلة أولى تعارض بين مؤدى وحدة الأدوات في النموذج النمطي الثاني: (إلى تقدم التشبيه وغلبة المدارات الحسية على المعنوية) - ووحدة الأداء في هذين النموذجين الثالث والرابع: (إلى سعة التخييل وضيق

المحاكاة)، لولا تحديد مصطلح (التخييل) بـ «نقل المدلول الواقعي في صورة خيالية»، ومصطلح (المحاكاة) بـ «إخراج المدلول الحسي البصري في صورة تحاكي واقعه المحسوس مستهدفة نقله بأمانة»؛ إذ ليس التشبيه - المتقدم على الأدوات الفنية الأخرى في صورهم - بالضرورة أداة محاكاة فيتعارض ومفهوم التخييل؛ فصورة كقول (المعري) مثلاً^(١):

٧- ليأتي هذه عروسٌ من الزنج عليها قلاند من جمان

استُخدم فيها (التشبيه البليغ) استخدامًا تخيليًا محملاً بشتى الرموز مما أتى على وصفه. أما المدارات الحسية فهي مادة التخييل لديهم؛ من حيث هو وليد الاتجاه إلى الزيادة في الحسيات، تخيلاً لها لا محاكاة^(٢)؛ لأن صفة الحسية فيها إنما هي من حيث الدلالة الوضعية لمدارات الصور، وإلا فهي تحوّل في صورهم رموزاً وأخيلة تنهاهى بما يعتلج في أنفسهم من هواجس الرعب من الواقع وطموحات الانعتاق عن إشراكه، وهو ما انجلى أمره في الفصل الثاني. فهم ينطلقون إذن من الحسيات، لكونها أقرب لهم إلى التصوير البصري من المعنويات - لعلّة مضى بيانها^(٣) - ولكن ذلك يتم في عملية تجاوزية تجرد الواقع من واقعيته المباشرة إلى رحب إحساساتهم الخاصة به؛ فينبني عالماً آخر من التخييل والترميز.

ومن هذين النموذجين يُستنتج أن العميان نزاعون إلى الانفصام عن الواقع واصطناع عالمهم الخيالي الخاص، وهذا النزوع طبعي في مبدئه؛ يعمدون إليه اضطراراً وقد حتمته عليهم آفتهم العضوية - مع أنهم قد استطاعوا في بعض

(١) السقط: ٤٢٩.

(٢) راجع: ١٤٤ مما سبق.

(٣) راجع: ١٢٨ م. ن.

صورهم أن يستغلوا معارفهم الثقافية عن الواقع البصري في تركيب صور تحاكيه أو تدنو منه^(١) - غير أن عوامل أخرى، في غضون ذلك، كانت تأخذ دورها في تجذير هذا الانزواء عن الواقع، أي واقع، لا الواقع البصري وحده وذلك ما يسفر عنه لاحقاً (النموذج النمطي الخامس):

(النموذج النمطي الخامس - [الوحدة النفسية])

- «تشلهم طبيعة نفسية انبثقت عنها أنماط تصوير الظلام» (المركب)
- «الدائرة (الشؤمية) ترجع الدائرة (الفالية)» (الدلالة)

وقد كان الباعث النفسي الذي شملهم في انبثاقات مركبات صورهم البصرية عن الظلام يتمحور حول معاناتهم في عالمهم المظلم ورعبهم منه . وقد أض الظلام في نمطياتهم رمزاً لذوات أنفسهم وللحياة والناس ، فكانت صورهم معبرة بطريق غير مباشر عن برهمم بالدنيا بأجمعها^(٢) . ثم كشف البحث في مدارات صورهم الدلالية أن تعلقها بالموضوعات الدالة على معاني الأسى والحزن والفقر والموت ونحوها من الصور التي تنقل الجانب المأسوي الظلامي من الحياة - والتي اصطلحنا عليها بدائرة (الشؤم) - تفوق في شعرهم الصور الأخر عن الوجه المشرق منها ، المصطلح عليها بدائرة (الفأل) ، سواء في أغراض الصور الحسية أم المعنوية^(٣) . ولذلك ينهض نموذج نمطي نفسي يأخذ بالصور البصرية في شعر العميان من أقطارها . وإذا كان هذا هو ملموس الدراسات الوصفية للصورة البصرية عبر مراحلها التكوينية الثلاث (المعجم ، والمركب ، والدلالة) ، فقد ترى برهان ذلك أيضاً فيما أدت إليه دراسة

(١) راجع : ٢٩ - ١١٩ ، م . ن .

(٢) راجع : ٧٨ - م . ن .

(٣) راجع : ١٣٦ - م . ن .

وحدة البناء في النموذج النمطي الأول من النتيجة ذاتها؛ الأمر الذي يدل على فاعلية الطبيعة النفسية هذه ورسوخها في أصول النظام الكلي لصورهم البصرية .

والباعث النفسي هو الذي جذر في دخائل أنفسهم الإحساس بفداحة المصاب، وعمق في أذهانهم فكرة الاختلاف عن الآخرين، وبخاصة في ظروف بيئية واجتماعية وثقافية ترصدتهم في كل خطوة أو لفظة بما لا يدع للذاكرة منفذا لتجاهل الوضع الخاص الذي يرضخون له، وهذا الخوف من أعين الآخرين يولد، في حد ذاته، شيئاً من (التوتر) أو (الوجدانية) (Self-Consciousness)^(١) : ولذا كان الأعمى :

يحمل في نفسه ينبوعاً من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها، وهو هذه الآفة التي امتحن فيها . . . تأبى إلا أن تُظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مراساً من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة . . . تؤذيه في دخيلة نفسه وأعماق ضميره . . . تؤذيه سراً ولا تجاهر بالخصومة والكيد . . . أشبه شيء بالشیطان الماكر المسرف في الدهاء الذي يكمن للإنسان في بعض الأحناء والأثناء بين وقت ووقت ويخلي له الطريق يمضي فيها أمامه قُدماً لا يلوي على شيء، ثم يخرج له فجأة من مكمته ذاك هنا أو هناك فيصيبه ببعض الأذى، ويتشنى عنه كأنه لم يعرض له بمكروه بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الحس الدقيق والشعور الرقيق وفتح له باباً من أبواب العذاب الخفي الأليم^(٢) .

وليست غايتنا هنا التحليل النفسي لأثر العمى على صاحبه، ولكن الإعراب عن الصلة الوثيقة بين حال النفس وأسلوب الخطاب .

(١) انظر: عبد الغفار - عبد السلام، والشيخ - يوسف محمد: سيكولوجية الطفل غير العادي . ن . دار النهضة العربية: ١٩٦٦م: ١٥٢ - ١٥٣ .

(٢) طه حسين: الأيام . ط . (٨) دار المعارف - القاهرة: ١٩٩١م: ٩٥ / ٣ - ٩٦ .

وتلك الصلوات التي تنتهي إليها هذه النماذج النمطية الخمسة تخلص بها إلى وحدتين أساسين: وحدة أدائية، ووحدة نفسية. تتمثل الأولى في (التخييل) والأخرى في (التشاؤم)؛ وذلك أن عودة إلى تأمل الوحدات النموذجية الخمس تفيد أنها ترجع إلى هاتين الوحدتين؛ فوحدة البناء مؤلفة من مواد تتسم بالكلية والعمومية والإطلاق، في المعجم والمركب والدلالة، وتلك هي الصفة اللازمة للأداء التخيلي الذي امتد بسلطانه على أسلوب الأداء الفني والأدوات، ومن وراء هذا وازع نفسي يستبد بقوائم الاختيارات الإجمالية والتفصيلية لهذه النماذج، ليتمركز أخيراً في الوحدة الخامسة منها. وإذا كان (التخييل) أدل ما يصطلح به - بضرب من التوسع - على هذه الظاهرة من الترفع عن مباشرة الواقع في مواد الصور أو أداؤها إلى سُدف التخييل والتجريد، فإنه يصح كذلك تجوّزاً تسمية الوحدة النفسية بـ (التشاؤم)، تسمية جامعة لمعانيها بما هي دالة عليه من ضيق بالحياة وجفول عنها.

وإذا نظرت إلى هاتين الوحدتين (التخييل والتشاؤم) ألفتيهما تفضيان بدورهما إلى سبيل واحدة تجمعهما، هي النأي عن الإلف نأياً ينبع دفته من قرارات النفوس فيذهب بالصور هاتيك المذاهب الرفرافة في التصوير. تتجافى عن ملامسة الحياة كما يحياها الآخرون، في نوع من التسامي مزيج بالسخط والإشفاق، تعتزل المعاهد والمباهج إلى المجاهل والمآتم، وإن أَلَمّت بها عاثت فيها سُخرًا أو نقمة وتشفيًا في غالب الأحوال^(١).

(١) انظر مثلاً: النويهي: ١٦٦ -، وحسنين - سيد حنفي: بشار بن برد. . دراسة في النظرية والتطبيق. ط. دار الثقافة - القاهرة: ١٩٧٨ م: ٨٩ -.

وتتكون من هذه المعاني التي تحويها وحدتا الأداء التخيلي والنزعة النفسية
التشاؤمية - اللتان حملتا أساس نظام النماذج النمطية - وحدة واحدة نهائية من
الاغتراب الوجودي، تصوغ الصور البصرية بصياغها، وتسوس قانون التكوّن
والعلاقة في كياناتها الجزئية والكلية. بيد أن سبيل اشتقاق مسمى لهذه الوحدة
النهائية لا بد من أن تراعي اجتماع تلك المعاني المكتنزة في مدلول هاتين
الوحدتين (التخيل والتشاؤم)، فما عسى أن يؤلف بين مدلولهما في وحدة دلالية
جامعة أخيرة؟. إن هذا النفور الذي ينطوي على نوع من التشزّر والشكس
ليؤديـ بعيداً عن مقصد نعتٍ أخلاقي - إلى معنى واحد أقرب ما يكون إلى
معنى: (التوحّش)؛ فمن معاني الوحشة: الفرق من الخلوة، ويقال: «إذا
أقبل الليل استأنس كل وحشي واستوحش كل إنسي»، والوحشي من (التين)
ما نبت في الجبال وشواحف الأودية، وهو يكون من كل لون: (أسود وأحمر
وأبيض)^(١)، ويرادف في الاصطلاح: الشعور بالغرابة، و(اللا انتماء)،
والانخلاء، والانسلاخ (ALIENATION): «شعور المرء بأنه مبعّد عن البيئة
التي ينتمي إليها»^(٢). وهذه المعاني هي تلك التي رأيناها تشكل وحدات
النظام وتتحكم في اتجاه تحركاتها؛ مما يؤهل وحدته هذه النهائية لاتخاذ مصطلح
(وحدة التوحش):

[الوحدة الكلية]
(نموذج «التوحش»)

- «التخيل»
- «التشاؤم»

(١) انظر: ابن منظور: (وحش).

(٢) انظر: وهبة: معجم المصطلحات العربية: ٢١٩.

وما هي إلا أن توضع اليد على هذا النموذج الجامع حتى تهفو إليه ملامحه من خلال صورهم البصرية ومن خارجها(*) . بل إن (التوحش) هذا ليجدونه من أنفسهم بأنفسهم فيطلقونه عليها؛ فيصف (المعري) نفسه بقوله: «أنا وحشي الغريزة إنسي الولادة، وكل أذب نفور»(**)(١) . فنقول (طه حسين)(٢) تعليقا على هذا الاعتراف: «فهذه الغريزة الوحشية يستحيل أن يصدر عنها إنسي الشعر، وكما أن صاحبها غريب الأطوار فشعره وآثاره الأدبية ينبغي أن تكون مثله». وإذ يربط (طه حسين) هذه الوحشية بـ (المعري) فقد ثبت مما مضى أنها ليست خاصة به وحده من دون العميان؛ حتى إن (طه حسين) نفسه ليقول هو الآخر عن نفسه مثلاً(٣):

«كان يرى نفسه في كلمة أبي العلاء حين قال: إنه إنسي الولادة، وحشي»

(*) حتى إن (المعري) مثلاً ليرمز لنفسه في (رسالة الغفران: ١٢٩ -) بـ «الحماطة»، وهي التينة الجبلية تألفها الحياة، وبـ «السواد» في التينة نفسها أو في الأسود، وهو الأفعوان «يحقد ويطلب ويكمن... . وله زمان يقتل فيه كل شيء نهشه»: (الجاحظ: الحيوان: ٢١٣/٤) - أو في السواد مطلقاً رمزاً لقسوة الحياة ولمعاناته الخاصة في سجن عماء وسجن عزلته وزهده. وذلك ما وجد فيه (العلايلي: ٦٣ -) رمزاً لفكرة (التوحد) عنده. على أن التوحد ليس سوى مفردة من جملة (التوحش) هذه التي تتردد على أنحاء مختلفة عند جميع هؤلاء الشعراء لا عند (أبي العلاء) وحده؛ ولذا كانت رمزية السواد مشتركة بينهم كما سلف القول، إضافة إلى أشياء أخرى كعقيدة (بشار) في الحية ومن ثم تردادها في صورته، وكذا تردادها، ضمن عناصر غرائبية أخرى، في صور (البردوني). . . إلى غير ذلك: (راجع: ٧٨-٩٩، ١١٣ - مما سبق). ذلك فضلاً عن شهادة نظامهم العام للتصوير البصري هذا.

(**) «كل أذب نفور»: مثل، يضرب في عيب الجبان، والأذب: البعير يكثر شعر حاجبيه، ويكون نفوراً لأن الريح تضرب شعرهما فتخيل إليه أشياء تهاجمه. (انظر: الميداني: مجمع الأمثال. تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد. ط. مطبعة السنة المحمدية - مصر: ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م: ١٣٣/٢). (والجوهري: «زبب»).

(١) انظر: رسائل أبي العلاء المعري. شرح وتحقيق/ د. عبد الكريم خليفة. ن. اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر - عمان: ١٣٩٦هـ = ١٩٧٦م: ١٨٢/١.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ٢٠٦-٢٠٧.

(٣) الأيام: ١١٣/٣.

الغريزة. كان يرى نفسه إنساناً من الناس ولد كما يولدون، وعاش كما يعيشون، مقسم الوقت والنشاط فيما يقسمون فيه وقتهم ونشاطهم. ولكنه لم يكن يأنس إلى أحد، ولم يكن يطمئن إلى شيء، قد ضرب بينه وبين الناس والأشياء حجاب ظاهره الرضا والأمن، وباطنه من قبله السخط والخوف والقلق واضطراب النفس، في صحراء موحشة لا تحدها الحدود، ولا تقوم فيها الأعلام، ولا يتبين فيها طريقه التي يمكن أن يسلكها، وغايته التي يمكن أن ينتهي إليها.

وفي هذا كله ما تتيقن به غلبة هذه النزعة على أنفسهم، وصدق مصطلحها هذا على نموذجهم. . كما انتهت إليه وحدات نظامهم في التصوير البصري.



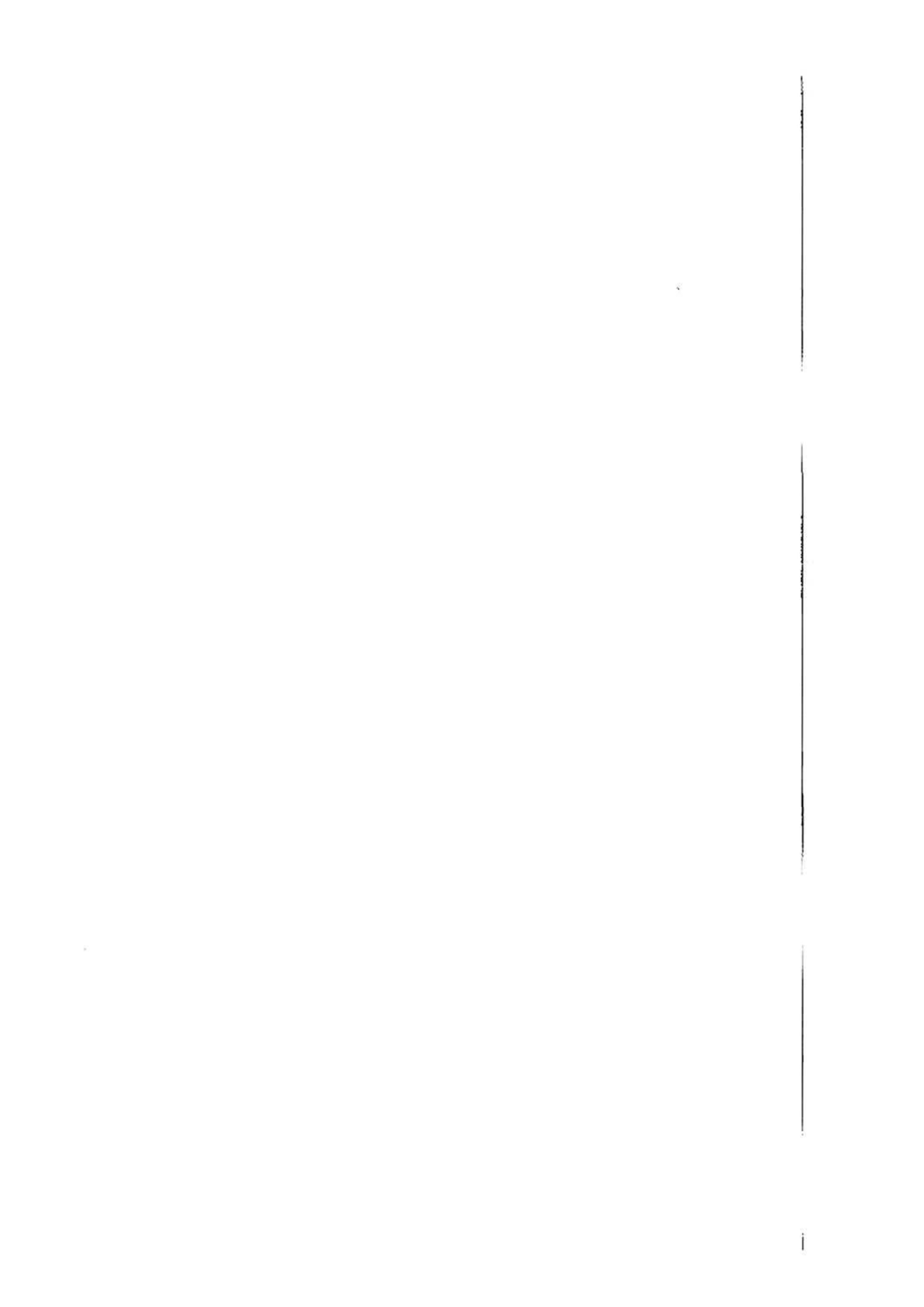
وذاك إذن هو مولد الطاقة الكلية لنظام الصورة البصرية العام في شعر العميان. . من تلون الخلجات النفسية إلى تجليات التشكل الفني. وبالوقوف على نموذجهم يقف بنا هذا الفصل، وقد قدّم قطب دائرة درسية لما يتلوه من بحث.



الباب الثاني

بين الأكمه والظريير
والمبصر:

دراسة موازنة



الفصل الأول

بين الأكمه والضرير

بين الأكمه والضرير

بقيام نظام الصورة البصرية في شعر العميان يستشرف البحث آفاق كيان تهتف به إلى استجلاء مكنوناتها من جهة ومقايستها بآفاق النظم التصويرية عند غير العميان من جهة أخرى؛ للتمحيص داخلياً وخارجياً. وذلك ما سيحاوله الباب الثاني في فصله الأول هذا: موازنة بين الأكمه من هؤلاء الشعراء والضرير، وفصله اللاحق: موازنة بين الأعمى والمبصر.

ذاك أن النظام الذي تم استقراؤه في الباب الأول يحمل بين دفتيه فئتين من الشعراء العميان: الذين ولدوا عمياناً، وهم (الكمه)، والذين أصيبوا بالعمى في سني صباهم، وسنصطلح عليهم بـ (الأضراء) (*). ولا بد أن بين هؤلاء وأولئك فوارق نفسية وذهنية وفنية تعين على فهم نظام الاتفاق والاختلاف بينهما وتعمقه؛ إذ لا ريب في تباين الحال بين من وُلد أعمى، لا يدرك من أمر البصر حتى حقيقة معنى الإبصار في ذاته فضلاً عن حقائق المدركات البصرية، ومن أدرك طرفاً من المرئيات، قلّت أو كثرت، ثم امتحن فجأة بانقطاع وسيلته إلى ما كان يدركه منها؛ فيختلط أمره، وتضطرب نفسه، وتسود الدنيا في عينيه، ويشعر بروع يتملك عليه الأمر كله؛ فإذا سمع وصف الأشياء من حوله خُيّل إليه أنها «لم تكن غريبة بالقياس إليه، كأنه قد عرفها في الزمان الأول البعيد ثم نسيها دهاً طويلاً، فهو يذكرها بعد أن طال عهده بها»^(١). أما الأكمه فهو لم

(*) مع أن المعاجم اللغوية تدعم هذين الاصطلاحين للتفريق بين هاتين الفئتين، إلا أنها قد لا تلتزم بتحديد الإطلاق، فتستخدم أحدهما مكان الآخر.

(١) طه حسين: الأيام: ١١٥/٣.

يجرب نعمة الإبصار قطّ ، ولم يصدّم بفقدٍ بعد جدّة كما حدث للضرير؛ فيسمع حديث الناس عن البصر والإبصار وقيمتها في الحياة، ويشعر أن مقدرته الحسية دون مقادر البصير، لكنه لا يفقه من شأن ذلك أكثر مما يسمع عنه؛ فهو بهذا أدنى إلى التسليم بما وجد نفسه عليه من خلقة^(١). ثم هو قد بنى حياته كلها أصلاً على هذا الأساس الكيفي الخاص من الحياة والإدراك والتعامل مع الأشياء، فخُطت تجربته بنحو خاص منذ بدء البدء على صفحة بيضاء، كأنها هو خَلق آخر. ومن هذا كله تنشأ الفرضية المبدئية للفرق بين فتني الكُمة والأضراء داخل النظام الموحد لهؤلاء الشعراء، فتلزم إذ ذاك الموازنة بينهما. إن من الصعوبة بمكان تعيين الأكمه والضرير من بعض هؤلاء الشعراء تعييناً جازماً؛ لعدم العناية أحياناً من قبل مؤرخي الأدب أو مترجمي الأعلام بذلك. ومع هذا فإنه يمكن التماس التحقيق التالي:

- (بشار بن برد): تجمع المصادر على أنه (أكمه)؛ فيقول (الأصفهاني)^(٢): «كان بشار ولد مكفوفاً»، وينقل: «أخبرنا (يحيى بن علي) عن (أبي أيوب المدني) عن (محمد بن سلام) قال: ولد (بشار) أعمى وهو الأكمه»، و«أخبرنا (هاشم بن محمد) قال: حدثنا (الرياشي) عن (الأصمعي) قال: «ولد (بشار) أعمى فما نظر إلى الدنيا قط»». ثم يتناقل المؤلفون من بعده ذلك، فيذكره

(١) وانظر: ستيرن - إدث م. ، وكاستنديك - إلزا: الطفل العاجز. ترجمة/ فوزية محمد بدران، راجعه/ أحمد زكي صالح. ط. دار الفكر العربي - مصر: ١٩٦١م: ١١٢، ١٢٦، وحمة - مختار: سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى. ط. (٤). ن. دار المجمع العلمي بجدّة: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م: ١١٩.
(٢) ١٣١/٣، ١٣٥.

(الشريف المرتضى) (١)، و(ابن خلكان) (٢)، و(الصفدي) (٣)، و(البغدادي - عبد القادر) (٤)، بل إن (بشاراً) ليفصح عن ذلك بنفسه إذ يقول (٥):
 إذا وُلد المولود أعمى وجدته وجدته أهدى من بصيرٍ وأجولاً
 عميتُ جنيناً والذكاء من العمى فجنثٌ عجيب الظن للعلم معقلاً
 - أما (العكوك) فالأقوال فيه متضاربة؛ ف (ابن قتيبة) (٦) يخبر فقط: أنه كان
 ضريراً، و(ابن المعتز) (٧) يقول: «حدثني (ابن رزين) قال: ولد علي بن جبلة
 أعمى. وقال غيره: بل كفّ بصره وهو صبي»، و(الأصفهاني) (٨) يقول: «ذكر
 (عطاء الملقط) أنه كان أكمه، وهو الذي يولد ضريراً، وزعم أهله أنه عمي بعد
 أن نشأ»، ثم يورد هذه الحكاية:

أخبرني (أحمد بن عبيد الله بن عمار الثقفي) فقال:

حدثني (الحسين بن عبد الله بن جبلة) ابن أخي (علي بن جبلة) قال: كان لجدي
 أولاد، وكان علي أصغرهم، وكان الشيخ يرقّ عليه، فجدر فذهبت إحدى
 عينيه في الجدي، ثم نشأ فأسلم في الكتاب، فحذق بعض ما يجذقه الصبيان،
 فحُمّل على دابة ونُثر عليه اللوز، فوقعت على عينه الصحيحة لوزةً
 فذهبت . . .

-
- (١) انظر: أمالي المرتضى. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. (١) دار إحياء الكتب العربية - عيسى
 البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م: ١/٥٠٩.
 (٢) انظر: وفيات الأعيان. تحقيق/ إحسان عباس. ط. دار صادر - بيروت: ١٩٧٢م: ١/٢٧٢.
 (٣) انظر: النكت: ١٢٧.
 (٤) انظر: ٣/٢٣٠.
 (٥) ٤/١٣٦.
 (٦) الشعر والشعراء: ٢/٨٦٤.
 (٧) طبقات الشعراء: ١٧٨.
 (٨) ١٩/٢٨٧-٢٨٨.

لكن (ابن خلكان)^(١) يذكر أنه «وُلد أعمى»، وكذا يقول (الصفدي)^(٢): «وُلد أعمى». ورجّح محقق ديوانه (الدكتور حسين عطوان)^(٣) أنه كان أكمه؛ «إذ لو كان وُلد مبصراً ثم ابتلي بفقد عينيه واحدة تلو أخرى لكان يمكن أن يرثيها ويتحسر عليها غير أن ما بقي من شعره لا ينبئ بذلك». وإضافة إلى هذا، وبالرغم من قوة مثل ذلك الخبر الوارد عن بعض أهله، فإن حكاية الخبر تشي بإغرابه وخياله، ولا سيما هذه «اللوزة» التي تسلطت على عينه الصحيحة بعد أن تسلط الجدرى على عينه الأولى، في سياق من إعلاء ابن الأخ من شأن عمه وإضافته عليه هالة من تمجيد الخيال الشعبي لمواهبه الفذة^(٤). ويدعم هذا الشك عدم اطمئنان (الأصفهاني) لهذا الخبر، إذ عده زعماً من زعم أهل الشاعر، هذا مع خبر (ابن المعتز) السالف، ثم تكرار من جاء بعدهما من العلماء القول: إنه ولد أعمى. أما اكتفاء (ابن قتيبة) بوصفه بالضرير، فلا يقف في وجه هذا الترجيح؛ لأن صفة «الضرير» قد تطلق على الأعمى عموماً، غير ملتزم فيها حد لغوي؛ لعموم دلالتها على الضرر^(٥). ومن هذا يرجح أن (العكوك) كان أكمه.

- ويتفق الإخباريون على أن (المعري) ضرير لم يكن أكمه؛ فيقول (ابن الأنباري)^(٦): «كان ضريراً أعمى، ولم يكن أكمه، كما توهمه من لا علم له».

(١) ٣٥٠/٣.

(٢) النكت: ٢٠٩.

(٣) ٩.

(٤) وانظر بقية هذه الحكاية عند الأصفهاني: م. ن.

(٥) وانظر: ابن منظور: (ضرر).

(٦) نزهة الألباء في طبقات الأدباء. تحقيق/ إبراهيم السامرائي. ط. (٢) مكتبة المنار - الأردن:

١٩٨٥م: ٢٥٨.

وروى (ابن العديم)^(١) عن رجل يدعى (ابن منقذ): أنه «رأى أبا العلاء وهو صبيّ دون البلوغ، وأنه وصفه فقال: «وهو صبي دميم الخلقه مجدور الوجه، وعلى عينيه بياض من أثر الجدري، كأنه ينظر بإحدى عينيه قليلاً». ويروي (ابن خلكان)^(٢) أنه «عمي من الجدري أول سنة سبع وستين [ولد سنة ٣٦٣هـ] وغشى يمنى عينيه بياض وذهبت اليسرى جملة»، وكذا ينقل (الصفدي)^(٣): «وجُدِر في السنة الثالثة من عمره فعمي، وكان يقول: «لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأنني ألبست في الجدري ثوباً مصبوغاً بالعصفر لا أعقل غير ذلك». وجملة القول: إن (المعري) أصيب بالجدري في الثالثة من عمره فأفقده بصره في الرابعة أو بعدها بقليل^(٤).

- أما (الحصري) فلم نقف عند القدماء على تحديد لسن عماءه، غير أن (محمد المرزوقي) و(الجيلاني بن الحاج يحيى)^(٥)، اللذين قاما على دراسة حياة (الحصري) وأعماله، يستدلان من غلبة وصفه بـ «الضير» في كتب القدماء على أنه عمي بعد ولادته، بيد أن هذه الكلمة - كما تقدم - قد تطلق على الأعمى عموماً، فيوصف بها الأكمه أيضاً، ومن ذلك في كتب القدماء مثلاً وصف

(١) الإنصاف والتحري (ضمن كتاب «آثار أبي العلاء المعري - السفر الأول: تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٤٨٣ - ٥٧٨). جمع وتحقيق/ لجنة بإشراف - طه حسين. ط. مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م: ٥١٤. وقارنه بالإنصاف والتحري (ضمن كتاب الطباخ - محمد راغب: أعلام النبلاء: ج ٤/ ص ٧٨ -). ط. (١) المطبعة العلمية - حلب: ١٣٤٣هـ = ١٩٢٥م: ١٠٤/٤.

(٢) ١١٣/١. قارن بـ: الحموي: ١٦٢/١.

(٣) النكت: ١٠٩.

(٤) وانظر: نكلسون: ٥٤٨/١، والزركلي: ١٥٧/١.

(٥) انظر: 24.

(ابن خلكان) (١) (بشاراً) بـ «الضرير» في الوقت نفسه الذي يثبت فيه أنه كان «أكمه»؛ فلا يعول إذن على هذا الاستدلال. إضافة إلى أنه قد وُصف (الحصري) كذلك - وإن كان بنسبة أقل كما أشار الباحثان - بـ «الكفيف» و«المكفوف» (٢)، وهو على حد قولهما، عند من يتقيدون بالمعاني اللغوية، وصف لمن وُلد أعمى، مع أنه قد يطلق على الأكمه والأعمى دون تحديد (٣). وقد يكون في قول (الحصري) (٤):

وقالوا قد عميت فقلتُ كلا **فإني اليوم أبصر من بصيرٍ**

ما يومئ إلى أن العمى طرأ عليه بعد أن لم يكن أعمى، أي أنه ضرير، بغض النظر عن تلك الاستدلالات اللغوية الأنفة. ولكن صاحب معجم المؤلفين (٥) يقطع بأن (الحصري): «أكمه»، دون أن يحدد مرجعه في ذلك. وأياً ما يكن الأمر فسيتضح من الموازنة اللاحقة بين هؤلاء الشعراء أن (الحصري) يندرج فنياً مع (بشار - الأكمه) في فئة واحدة، ومن شأن هذا رجحان كونه - فنياً على الأقل - أكمه.

- وكذلك لم تُعن كتب التراجم أو الأدب بتحديد السن التي عمي فيها (التطيلي)، غير ما يستشف استشفافاً، من: شهرته بلقب (الأعمى) أو (الأعمى)، ووصف (الصفدي) (٦) إياه: بـ «... الضرير المعروف

(١) ٢٧١/١. وانظر كذلك: المبرد: الكامل. تحقيق/ محمد أحمد الدالي. ط. (١) مؤسسة الرسالة -

بيروت: ١٩٨٦م: ٣/١١١٣.

(٢) انظر: ابن بسام: م ١ ق ٤/٢٤٥، ٢٤٧.

(٣) انظر: ابن منظور: (كفف).

(٤) ١٣٥.

(٥) انظر: كحالة: ١٢٥/٧.

(٦) النكت: ١١٠، وقارنه بالوافي بالوفيات. باعثناء/ إحسان عباس. ط. دار صادر - بيروت. ن. دار

النشر فرانز شتايز بفيسبادن: ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م: ٧/١٢٦ - ١٢٧، والأزدي - علي بن ظافر:

بدائع البدائه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة: ١٩٧٠م:

٢٥٥ - ٢٥٦.

بالأعمى» ، مع عدم العثور على ما يخالف هذا: من نسبة الكمه إليه ، أن الرجل كان ضريراً ولم يك أكمه . ثم إن له بيتيه الدالين هذين^(١) :

١٤ - أما اشتفت مني الأيام في وطني حتى تضايق فيما عن من وطّر
١٥ - ولا قضت من سواد العين حاجتها حتى تكّر على ما كان في الشعر

ففيهما إشارة إلى أنه أصيب بالعمى إصابةً ولم يولد به .

- أما (البردوني)^(٢) فيذكر بقلمه أنه عمي بسبب الجدري بين الرابعة والسادسة من العمر .

وبذا يتحدد على سبيل التأكيد أو الترجيح أن الشعراء الكمه من هؤلاء هم : (بشار، والعكوك، والحصري) ، وأن الأضرء منهم هم : (المعري ، والتطيلي ، والبردوني) .

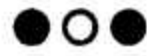
وفي منأى عن مزالِق الإسقاط للفرضية المبدئية عن الفرق بين الأكمه والضريير، ثم تقسيم هؤلاء الشعراء إلى كمه وأضرء ، فإن نظام الصورة البصرية في شعر العميان - ذاك الذي استنبط في الباب الأول - لتتوزع ملامحه بين هاتين الفتتين على نحو ملحوظ ، قد يبلغ أحياناً حد التعارض بينهما . ولكنه لا يصل مع هذا إلى تكوين نظامين مستقل كل منهما بذاته عن الآخر . أحدهما للكمه والآخر للأضرء ؛ إذ يبقى النظام الجامع واحداً تراوح داخله مسالك كل منهما . متحدّين أو مفترقين عن كذب أو عن بعد ؛ بما يرسم حوارط داخلية للنظام بوجه ولموقع كل فريق منه بوجه ؛ أي أنه إذا كان ما تم الانتهاء إليه في

(١) ٤٩ .

(٢) من أرض بلقيس : المقدمة : ٥ .

الباب الأول يمثل نظام الاتفاق بين الشعراء المدروسين ، فإن هذا الفصل يهدف إلى استكشاف نظام الاختلاف بين الكمه والأضراء منهم ؛ وذلك يقتضي معاودة الاستقراء في الخطوات الدراسية التي أفضت إلى وحدات النظام في الباب الأول ، ومن ثمّ تتبع علاقة كل طرف منهما بكل وحدة منها ؛ للخروج آخر المسعى بعلاقة كل منهما بوحدة الجهاز المركزية لكامل النظام .

والاختلافات بين الكمه والأضراء تتركز في ثلاث وحدات من وحدات نظامهم الخمس ، وهي : (وحدة البناء) ، و(وحدة الأدوات) ، و(الوحدة النفسية) .



١ - خارطة البناء :

<u>[وحدة البناء]</u>	
(المعجم)	- الأسود - الأبيض - الأحمر
(المرتب)	- الظلام - المرأة
(الدلالة)	- الإنسان - السماء - الحرب
<u>الأضراء : (المعري، التطيلي، البردوني)</u>	<u>الكُمه : (بشار، العكوك، الحصري)</u>
+ يميل (التطيلي) و(البردوني) إلى استخدام (الأسود) أكثر من (الأبيض)	- يميلون جميعاً إلى استخدام (الأبيض) أكثر من (الأسود)
+	- أكثر من عبّر بالسواد عن الجمال من العميان : (بشار) و(الحصري)
+	- التلوين أميل إلى الكثافة في صورهم
+	- يتجه عنصر (الحركة) في معاجمهم إلى الارتفاع، لولا تقدم (البردوني) عليهم
+	- تحتل العناصر الحسية نسبة أكبر من معاجمهم الفنية غالباً
+	- تجنح كثافة التصوير البصري في شعرهم إلى التصدر على نظرائهم، إلا أن العامل الزمني يبدو مؤثراً في الحيلولة دون ذلك أحياناً
+ يلحظ رجحان احتفاهم بأنماط تصوير (الظلام)	- يلحظ رجحان احتفاهم بأنماط تصوير (المرأة)

فتظهر الاختلافات بينهما في البناء الفني كما وكثافةً ونوعاً وحجماً. ففي (المعجم الفني): يميل الكمه جميعاً إلى استخدام (الأبيض) أكثر من استخدام (الأسود) الذي يميل إليه معظم الأضرء^(١)، إضافة إلى أن (الحصري) و(بشاراً) هما أكثر من عبّر بالأسود عن الجمال منهم^(٢). وهذا مما يؤيد إلحاق (الحصري) بـ (بشار) و(العكوك) في فئة الكمه، وإن لم يُجمع على ذلك أصحاب التراجم.

وتأتي كثافة الألوان منسجمة في صور الكمه مع ارتفاع عنصر الحركة، ومجموع العناصر الحسية^(*)، وكثافة التصوير البصري بعاملته من بعد^(٣). لكن السؤال: كيف كان الكمه أميل إلى كثافة التلوين، مع ما يبدو في صورهم من قلة التنوع في الألوان المستخدمة قياساً بالأضرء^(**)؟، وبرغم ما قد يجده الأضرء فيما وعوه قبل فقدان أبصارهم مما يجعلهم في مواقف أفضل في الإلمام بشيء من حقيقة الألوان والمقدرة على تصوّرها وتوليد بعضها من بعض؟؛ فقد مرّ مثلاً أن (المعري) كان يعرف حقيقة اللون الأحمر، وهو لون تنتمي إليه فيزيائياً مجموعة من الألوان، فضلاً عن كونه يرادف عند العرب أحياناً عدداً

(١) راجع: ٧.

(٢) راجع: ١٦.

(*) العناصر الحسية في معاجمهم الفنية: (الألوان، والحركة، والضوء).

(٣) راجع: ١١-١٣، ١٩، ٥٣.

(**) استخدم (بشار): ١٣ لوناً، و(العكوك): ٨ ألوان، و(الحصري): ١٠ ألوان، فيما استخدم (المعري): ١٢ لوناً، و(التطيلي): ١١ لوناً، و(البردوني): ١٤ لوناً؛ فالأضرء أكثر تنوعاً في الألوان. (راجع: ١١). ولم تكن لهذه الفوارق العددية أهمية لذاتها في خارطة البناء؛ نظراً لتأثيرها أساساً بحجم الشعر المدروس لكل شاعر من جهة، ثم بعصره وبيئته من جهة أخرى، فضلاً عن محدودية هذه الفوارق، بله محدودية الألوان أصلاً؛ مما لا يدع للموازنة بينهم في تفاوت التنوع في الألوان على أساس الكمه والضرر مصداقية، غير أن أهميتها تكمن هنا في المفارقة بين قلة تنوعها في صور الكمه ورجحانهم الأضرء في كثافة التلوين.

من الألوان الأخرى: كالوردي، والأصفر، والأشقر، والذهبي، ونحوها من الألوان التي تمازج الحمرة أو تصف درجة منها، أو حتى غيرها من الألوان كالأبيض^(١)، وقد تبين أن المشترك اللوني بين عامة العميان يعود إلى العائلة اللونية الحمراء^(٢)؛ فهو بهذه المعرفة الأولية إذن يملك ما ليس للأكمه من استطاعة الوعي بالألوان وتولداتها ومن ثم تصريفها في صورته. وكـ (المعري) حال غيره من الشعراء الأضرء؛ فـ (البردوني)^(٣) كذلك يصف ما ثقف من مرثيات قبل عماه بقوله:

نشأ في قرية البردون من أعمال زراحة «بالحدا» وهي قرية شاعرية الهواء، ذهبية
الأصائل والأسحار، يُطلّ عليها جبلان شاهقان، مكلّان بالعشب، مؤزران
بالنبت العميم. ولهذه القرية في نفس الشاعر ذكريات وذكريات، فيها وكّد
الشاعر سنة ١٣٤٨ هـ، وفي أحضان هذه القرية الخالدة وتحت ظل والده الفلاح
ووالدته، مرّحت طفولته، وتحسّت نظراته كؤوس الجمال الفاتن، حتى
أغمض عينيه العمى بين الرابعة والسادسة من العمر، بعد أن كابد الجدري
سنتين.

إن صدمة الضرير بفقد بصره، وما يثير من اضطراب في نفسه وشك، وما يحدث من تشوّش في معلوماته والتباس^(*)، لقمين أن يجعله شديد الحرج في

(١) انظر: ابن منظور: (حمر).

(٢) راجع: ١٣ - ١٤.

(٣) من أرض بلقيس: المقدمة: ٥.

(*) يشير علماء النفس إلى «أن الأشخاص الذين يصابون بالعمى في سن الخامسة وقبلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصوّر تجاربهم وخبراتهم السابقة»: (حمزة: ١١٩). غير أن هذا لا يعني اتّحاء المعلومات بالكلية - بدليل كلام (البردوني) السابق واللاحق عن ذكرياته قبل عماه (انظر: ١٨٦ - ١٨٧) - لكنه يؤكد أن تلك المعلومات والذكريات لا تمّد الضرير في تصويره البصري بقدر ما تتحول لديه إلى مصدر تشوّش والتباس.

استخدام الألوان أو وصف الحركة أو سائر العناصر الحسية الأخرى؛ وعندئذ لا يعود ما قد يمتاز به على الأكمه، من معرفة حسية ما، مفيداً له بمقدار ما يثير في نفسه البلبلة والإشفاق من أن يقع في خطأ حينما يصور تصويراً بصرياً؛ إذ يدرك أكثر من قرينه الصعوبات التي تقف في طريقه للخوض في هذا اللون من التصوير؛ ولعله يسائل نفسه طويلاً قبل الإقدام على استخدام لون من الألوان أو عنصر من عناصر الحس في صورته؛ كيما يخلص من تلك الأخطا التي امتزجت في ذهنه ونفسه: بين ما أدركه، على نحو قد يكتنفه الغموض إذ كان مبصراً، وما يسمع، بعد إذ حال عماه دون تقرري حقائق الأشياء بنفسه؛ فيتردد، وقد يؤثر السلامة على تعريض نفسه لإنكار المنكرين ونقد الناقدين وتذكير المبصرين بأنه أعمى عاجز عن مجاراتهم في التصوير البصري السليم من وجهة نظر حسية. أما الأكمه فهو - كما سلف - في وضع أكثر استقراراً من صاحبه نفساً وذهناً؛ فليس الفقد أصالة كالفقد بعد نعمة، ولرب جهل تام - يحتم اصنطاع وسائل إلى المعرفة خاصة - خير وأجدى من معارف مبتسرة مشوشة لا تورث أصحابها إلا بلابل الأفكار وقلقل النفوس. وإزاء هذا كله يمكن الدارس أن يتفهم السبب وراء اتجاه نسبة التلوين في صور الكمه إلى الارتفاع عن مستواها في صور الأضرء(*)، ومن ثم تلازمه مع اتجاه عنصر الحركة ومجموع العناصر الحسية، بما ينجم عنه في النهاية جنوح الكثافة التصويرية البصرية في شعرهم إلى التقدم على نظرائهم من الأضرء.

ومع أن رجحان كفة الكمه على الأضرء في كثافة التصوير البصري ليس إلا

(*) وللإشارة: فإن في هذا ما يكشف علة أخرى تضاف إلى ما عللت به ظاهرة التلوين المكثف في صور (الحصري - الأكمه) من قبل. (راجع: ١٢٢).

على سبيل الميل الغالب ، فإن مزاحمة (البردوني - الضير) الكُمة على الصدارة - وقد تجلت أكثر شيء في عنصر (الحركة) - يقابلها تأخر (بشار - الأكمه) إلى العَجْز، ليسترعي النظر ويستدعي التماس العلة فيه . و(البردوني) قد حدثنا قبل قليل عن بعض ذكرياته الأولى وما تحسى ناظره من كؤوس الجمال الفاتن ، ولكن إذا كان (المعري) قد قطع سبيل الاحتمالات بتصريحه أنه لم يدرك سوى اللون الأحمر، فمن يدري أن (التطيلي) قد كات له مثل ذكريات (البردوني) هذه أو خير منها؟ ، بل حتى لو ثبت أن (البردوني) قد تميز حقاً بمشاهدات لم يحظ بها صاحبه (المعري) و(التطيلي) - مع أن الثلاثة من بيئات طبيعية متشابهة (اليمن ، والشام ، والأندلس) - فليس ذاك بعللة يعتد بها هاهنا ، إن هو لم يكن على النقيض : من قبيل تلك المعلومات المبلبلة التي مضى أنها من أسباب نقص الكثافة في صور الأضرء لا من أسباب زيادتها . بيد أن هناك سبباً قوياً أولى ، وهو أنه ، فضلاً عن الإشعاع الثقافي المتباين بين هؤلاء الشعراء ، فقد كانت جرأتهم على التصوير البصري تتنامى بما يحدث من تطور أو تحوّل في النظرة إلى فن التصوير البصري : من المشاكلة أو المقاربة إلى التجاوز والتخييل ، وهو السبب ذاته الذي أدى إلى علوّ قدم (البردوني) في (التشخيص) و(التجسيد) و(التخييل) على زملائه كما اتضح في الباب الأول^(١) ؛ فالشاعر القديم كان يشعر بالخرج والمساءلة إزاء صورته لأن النظرية الفنية التي يتبناها ، أو التي يلح عليه بها النقاد في عصره ، تضطره إلى أن لا يبعد عن معهود الواقع حين يصوره تصويراً بصرياً إلا بمقدار مقنن مشروط ، وأن يدنو منه لمحاكاته بمقدار ما يجب من حظوة الإعجاب والرضا لدى التيار السائد ؛ فيجد أمامه

(١) راجع : ١٤٤ .

عقبات كأداء لا يتخطاها إلا بفرط ذكاء ومراس ، لكن الشعراء أخذوا - مع الزمن - يتخلصون من ربة تلك القيود ، حتى وجد الضمير المعاصر لنفسه ولفنه منأى عن ذلك كله في طريق إخراج صورته ذاك الإخراج التخيلي الذي يجعله في حلٍّ عن تبعات مقارنة الصورة بحقائق الواقع ؛ ولهذا فإنه حين كان يعدو بجراته منجاة التخيل إلى سبل المقابلة البصرية بين عناصر الواقع يلتجئ إلى التقليد ، وأحياناً يقع في المنكر من التصوير البصري^(١) .

ومع هذا العامل الذي انكشف مجراه ، يظل الكمه أميل إلى كثافة التلوين في صورهم ، وأرجح نسبة في عناصر الصور الحسية ، ويتجه عنصر الحركة في معاجمهم إلى الارتفاع ، وتجنح كثافة التصوير البصري في شعرهم إلى التقدم على رصفائهم بصفة غالبية .

وإذا كنا قد استبعدنا القول بأن التصوير البصري في شعر العميان عموماً نفاق أو محاولة لتقريب الصورة التي أحسها الشاعر للمتلقي المبصر^(٢) ، وإنما هي مرتبطة بحالة العمى نفسها ؛ حيث يتصور الأعمى لكل شيء لوناً حتى المعنويات ؛ كما يفضي إلينا (البردوني)^(٣) في قوله :

لا شك أن اللون عندي يرى بالأذن ، ويلمس بهجسات الوجدان ؛ ولهذا

أعطيه غير ألوانه ؛ لأنني أخلق له ألواناً من تصوري في ضوء ما عرفت قبل

(١) راجع مثلاً : ١٢٣ الفصل الثاني .

(٢) انظر : البهيتي : ٣٥٧ - ، والنويهي : ٢٤٢ .

(٣) انظر : جريدة (الرياض) ، ع ٧٨٧٥ ، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م :

ص ٢١ .

العمى؛ لأن كل حلم يقوم على قاعدة من الذاكرة، وبالأخص الذاكرة الغائرة في النفس، حتى إنني أتصور للمعنويات ألواناً: كالسماحة، والسخاء، وكالحُب والوطنية والشجاعة، فلكل منها عندي ألوان أزهى من الألوان المرئية تنشرها الأرض الربيعية (...). كل الذي تقع عليه الحواس يصبح عادياً؛ فرؤية السماء والبحر أصبحت مألوفة لتكرار النظر إليهما، لكنهما - عندي - دائماً التجدد بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها.

إذا كان ذلك كذلك بالنسبة إلى الضير، الذي تنبثق في نفسه الألوان لكل ما يحيط به من مادي أو معنوي، لكنه يسعى للموازنة بين ما يحسّ وما يذكر قبل عماء - مما يشير إلى التردد والمساءلة التي أتى الإلماح إليها - فلعل الأكمه أكبر حظاً من هذا الإحساس الكثيف بألوان الرؤية الداخلية تلك، وقد تقدمت كيفيات استحالاتها عند (بشار) مثلاً إلى ترميز نفسي بحت، تتحرر فتنداح في معانيه غير واقفة عند حد؛ إذ لم تعد رهينة مدلولها الواقعي، ولا حتى عرضة للمساءلة في تصوّره كيما تكون في ضوء ما عرف قبل عماء، كما هي الحال عند الضير حسب وصف (البردوني) الأنف.

وما يقال عن كثافة الألوان يصح على ما وراءها من كثافة الحركة ومجموع العناصر الحسية والصورة البصرية كافة.

وإذ لا يمكن في هذا تجاهل الحافز النفسي التعويضي - ما لم يكن استسهالاً للتعليل مع قيام احتمالات أخرى أجدر بالتقدير - فإن فعالية هذا الحافز عند الأضراء قد لا تساوي فعاليته عند الكمه، وإن افترض أنه لدى الأضراء أقوى؛ ذلك لأنهم قد خيروا الإبصار وأدركوا الفارق الذي صار يفصلهم عن

المبصرين ، وتجسد في أنفسهم الإحساس بالعجز والنقص^(١) ، غير أن هذا الإحساس نفسه يثبّط لديهم عملية التعويض بما يقرّع النفس به من ترهيب بالزلل والافتضاح ، فيحدّ من رغبة التعويض محاصراً نفسه بنفسه بين صراع الرغبة والرغبة ، على حين يأخذ دوره في صور الكمه في جوّ نفسي أقرب نسبياً إلى الاستقرار، فتكون له من الآثار ما يبدو أهم مما له في صور الأضراء .

ومن هذه العوامل متضافرة نشأ ذلك التفاوت بين الأكمه والضرير في خارطة بنائهما المعجمي .

ويلحظ الرابط بين مستوى معجم الكمه الفني : في ميلهم إلى البياض أكثر من السواد ، مع كثرة تعبيرهم بالسواد عن الجمال ، ومستوى مركبهم الإبداعي : في رجحان احتفالهم بأنماط تصوير المرأة ، مثلما يلحظ عكس ذلك عند الأضراء في ميلهم الغالب إلى استخدام الأسود أكثر من الأبيض في معجمهم الفني ، ثم ما تمخض عنه من رجحان احتفالهم بأنماط تصوير الظلام في مركبهم الإبداعي .

وما دام التقابل قد قام بين البياض والسواد ثم بين المرأة والظلام ، فإن ذلك يستتبع إعادة تقويم علاقة الطرفين باللون (الأحمر) ؛ لصلته باللونين (الأبيض والأسود) ، ومن ثمة بمركبي المرأة والظلام في شبكة الوحدة البنائية^(٢) . ومع أن نسبة كثافته في صورهم متقاربة أو متطابقة بصفة عامة بما لا يدل على فوارق مهمة بين الفئتين فيه ، إلا أنه لا يجوز إغفال ذلك القدر من الاتجاه التقديمي للكمه على الأضراء ، وإن كان ثالثهم يأتي في أسفل القائمة ؛ لأن هذا الاتجاه ، على ضعفه ، يساير مضمون ميل الكمه إلى (اللون الأبيض) أو (اللون الأسود

(١) انظر: ستيرن، وكاستنديك: ١٢٦ ، وحمزة: ٩١١ .

(٢) راجع: ١٥٣ .

الجمالي) ثم إلى (المرأة) في مقابل ميل الأضراء إلى (اللون الأسود) ثم إلى (الظلام).

ويفهم من تقابل الكمه والأضراء في خارطة البناء هذه تقابلها في درجة الاستقرار النفسي والذهني والإقبال على الحياة؛ إذ يبدو الكمه أقل قلقاً وسوداوية من الأضراء، الذين تشير معطيات معجمهم الفني ومركبهم الإبداعي إلى حدة شعورهم بالخوف والاضطراب والتردد، متمثلاً ذلك في رمزية ميلهم الغالب إلى السواد أكثر من البياض، ومن هناك رجحان احتفائهم بأنماط تصوير الظلام أكثر من المرأة، ثم في ما تبدى من تخرجهم من مطاولة المبصرين إلى التصوير البصري، وفي هذا كله إشارات إلى موقف كل فئة من هاتين الفئتين من السوداوية التي ظلت تسيطر على كل جزئيات وحدة البناء وتسم نموذجها بميسمها النفسي^(١).

لكن هذا التناظر بين الكمه والأضراء يبرز في مستوى المعجم والمركب دون أن يوازيه تناظر لافت في مدارات الدلالة: من حيث هي موضوعات للصور

كثافة اللون الأحمر في المعجم الفني^(٢)

(-) الحصري ٥%

(-) بشار ٣%

(+) المعري ٣%

.....

(+) التطيلي ٣%

(+) البردوني ٢%

(-) العكوك ١%

(١) راجع: ١٥٣ -.

(٢) وراجع: ٥١ .

البصرية، على أن هذه الموضوعات كثيراً ما يحكمها حجم الشعر المدروس أصلاً، كما مضى الاحتراز؛ فتأثر تعدداً وتنوعاً بكثرته وقلته؛ مما يجعلها غير صالحة في ذاتها لاستنباط دلالة ما قائمة على الموازنة. سوى أن ما يمكن الاطمئنان إليه في مدارات الدلالة هو الافتراق في النهج الضمني لاتجاهات الشعراء العامة فيها: كغلبة المصورت الحسية على المعنوية، أو الميل إلى موضوعات ذات محتوى من نوع خاص كالمحتوى الفألي والشؤمي، وهو ما يتجاوز ظاهر البناء الفني، كما هي حدوده هنا، إلى روابط أدوية ونفسية، سيلحق حديثهما في الخارطتين التاليتين.

٢ - خارطة الأدوات:

[وحدة الأدوات]	
(المعجم)	- التشبيه - الاستعارة - الموسيقى التصويرية
(الدلالة)	- «غلبة مدارات الدلالة الحسية على المعنوية»
الأضراء: (المعري، التطيلي، البردوني)	الكمة: (بشار، العكوك، الحصري)
+ مكانة الاستعارة أميل للعلو...	- مكانة التشبيه أميل للعلو في معاجمهم التصويرية
+ يرجحونهم في مدارات الصور المعنوية	- تفوق صورهم صور قرناتهم دوراناً على الحسي

وواضحة هي العلاقة بين مكانة (التشبيه) عند الكمة ودوران صورهم على الحسيات أكثر من قرناتهم، وكذلك مكانة (الاستعارة) عند الأضراء ورجحان

مدارات الصور المعنوية لديهم^(١)؛ ذلك لأن سعة مجال التشبيه البصري أغلب في الحسيات. غير أن مؤشر الاختلاف هذا ليس بالقوة التي تستوقف طويلاً؛ فهو أقرب إلى المراوحة منه إلى الفارق المطرد، إضافة إلى أنه ذو علاقة زمنية، بالنظر إلى كون الشعراء الكمه هاهنا، اتفاقاً، أقدم عصرًا غالباً من الأضراء: (١، ٢، ٤ // ٣، ٥، ٦). وقد سبق الإيحاء إلى الواشجة بين تطور النظرية التصويرية عند العرب ومكانتي التشبيه والاستعارة في الأجيال الشعرية المتعاقبة، وهو ما أدى تبعاً لذلك إلى التباين بينهم في حجم المحاكاة والتخييل^(٢). فهذا الاختلاف في الميل إذن بين الكمه والأضراء، على ضعفه، لا يبدو متعلقاً بحالتيها هاتين.

أما تفوق الكمه دوراناً على الحسي من الموضوعات مقابل رجحان مدارات الصور المعنوية عند الأضراء، فمع أنه مرتبط بما قيل عن التشبيه والاستعارة، إلا أنه يبدو أشد وضوحاً بينهما، بدرجة تلح على أكثر من التعليل الزمني. وإذا كانت الظاهرة الأولى قد عللت فيما مضى بكون الحسي هو مادة الصورة البصرية الأولى والأسهل حتى على الأعمى - لما كان سيحاول تحويل المعنوي إلى حسي بصري، وطبعي أن يكون الأكمه أحوج إلى هذا من الضرير؛ لأنه سيتنقل من تصوير المعنوي إلى ربطه بالحسي في صورة بصرية^(٣) - فإن الخارطة الأولى عن البناء تشي، بما كشفتته من اضطراب الأضراء وحدّة شعورهم بعدم

(١) وراجع: ٤١ - ٤٤.

(٢) راجع: ١٤٤، وقارن ب: ناصف - مصطفى: الصورة الأدبية، ط. (٢) دار الأندلس - بيروت:

١٤٠١م = ١٩٨١م: ٤٦ -.

(٣) راجع: ١٤٠ - ١٤١.

الاستقرار، بسبب آخر خاص باتجاههم إلى المعنويات الراجح على اتجاه الكمه إليها؛ لا سيما وقد تبين أن هذه المعنويات أكثر دورانها على دوال الشؤم: كالخوف، والموت، والضعف، والقلق، والعوز. . وما إليها(١).

أما (الموسيقى التصويرية) فهم متقاربون في نسبة استعمالها كمها وأضراء؛ فبالرغم مما يترأى من تقدمها في ترتيب الأدوات الفنية إلى المرتبة الثانية، بعد (التشبيه) مباشرة، في صور (بشار) و(العكوك)(٢)، إلا أنه لا يظهر لحالة الشاعر أثر في ذلك، كما لا يبدو بينهما من تفاوت ذي دلالة إحصائية في نسبتها من الأدوات(٣)؛ ومن أجل ذلك لم نركن إلى تلك المؤشرات الطفيفة، فاستبعدت من خارطة الموازنة هذه.

٣- الخارطة النفسية:

[الوحدة النفسية]	
- «تشلهم طبيعة نفسية انبثقت عنها أنماط تصوير الظلام» (المرتب)	
- «الدائرة (الشؤمية) ترجح الدائرة (الفالية)» (الدلالة)	
الأضراء: (المعري، التطيلي، البردوني)	الكمه: (بشار، العكوك، الحصري)
+ تفوق دائرة (الشؤم) دائرة (الفأل)	- تفوق دائرة (الفأل) دائرة (الشؤم) غالبا

(١) راجع: ١٣٨ - .

(٢) راجع: ٤١ .

(٣) راجع: ٤٤ - ٤٥ .

وهكذا تأتي الخارطة النفسية لتأكيد ما دلت عليه الخارطتان السابقتان من انعكاس الطبيعة النفسية والذهنية على صور كل من هاتين الطائفتين من الشعراء العميان . ولئن كانت تعتمد على الغالب ، في القول بتفوق مدارات الفأل على مدارات الشؤم عند الكمه ، فإن تفوق الشؤم على مدارات الفأل يطرد عند الأضراء ، حسب ما يتضح من الموازنة بين عدد نماذج المدارات الحسية الفألية وعدد نماذج المدارات الحسية الشؤمية عند كل فريق ، وإلى قريب من ذلك يشير تأمل المدارات المعنوية أيضاً^(١) . وهناك تتضح مدى الصلة بين كل فئة من هاتين الفئتين والدائرة الشؤمية التي ترجح الدائرة الفألية في وحدة صور العميان البصرية النفسية ؛ إذ يتجلى أن الصلة أوثق بين الأضراء وهذه الوحدة ، وفي حين يشاركهم الكمه في الخضوع لمؤثراتها فإنهم غالباً ما يتميزون عنهم بقدر من التفاؤلية ، وكذا تفهم الرابطة بين الخارطة النفسية وسابقتها عبر منتج حقلية المتنوع .

الشاعر	نماذج الفأل	نماذج الشؤم
(-) بشار	٤٦	١٦
(-) العكوك	٢	٣
(-) الحصري	٩	٥
.....
(+) المعري	٢١	٧٣
(+) التطيلي	١٤	٢٧
(+) البردوني	١٤	١٦

(١) راجع : ١٣٧ - ١٣٩ .

وبتركز الحدود بين الكمه والأضراء في (وحدة البناء) و(وحدة الأدوات) ثم (الوحدة النفسية) دون (وحدة الأداء)؛ يستنتج أن عموم الأداء يبقى بينهما واحداً لا اختلاف فيه، سوى ما قد يكون بعامل التطور المفهومي المحض، مثلما هو التفاوت في الإخراج المحاكي والإخراج التخيلي^(١).

ويستخلص مما تقدم أن ملامح القسم الخاص بالكمه من نظام الصورة البصرية في شعر العميان تتسم بدرجة من الاستقرار الذهني والنفسي لا تتوفر في ملامح القسم الخاص بالأضراء؛ فكان من ناتج هذا أن مال الكمه إلى استخدام الأبيض أكثر من الأسود، فضلاً على كثرة التعبير بالسواد عن الجمال لديهم، ثم كان من ذلك أن مالت صورهم إلى الكثافة في تلوينها وجملة عناصرها الحسية؛ مما أسهم في جنوح كثافة تصويرهم البصري إلى التصدر على نظرائهم في الغالب. كما أدى إلى اتجاه ملحوظ نحو تصوير الحب والمرأة في مقابل غلبة احتفال الأضراء بأنماط تصوير الشر والظلام. وكان من لازم هاتين الوجهتين في بناء الصور التأثير في تفاضل الأدوات بينهما؛ فطغى اهتمام الكمه بالتشبيه المقترن بزيادة دوران صورهم على الحسيات، نظير ما كان يستدعيه معجم الأضراء الفني ومركبهم الإبداعي من جنوح إلى الاستعارة وسبق في تصوير المعاني المجردة التي تغطي عليها شبحية الحياة الموحشة والمصير المظلم. ثم كان حتماً أن جميع ذلك دائر في تيار نفسي مؤات؛ فنصيب الكمه من الفأل يفوق غالباً نصيبهم من الشؤم فيما الأضراء على النقيض من هذا تماماً.

فإذا استأنسنا بعد هذا بالدراسات النفسية قالت:

(١) راجع: ١٤٤ - .

إن العمى المفاجئ يحدث كصدمة لا يفقد فيها الشخص أعلى حواسه فحسب، بل يحس أيضاً نحو العمى حيثئذ بنفس الشعور والاتجاه الموجود لدى الجمهور العادي تجاه المصابين بالعمى، وتتجسم لديه الأفكار أنه أصبح عاجزاً، وأنه أصيب بمأساة، وأنه أصبح في خطر من الناحية الاقتصادية، وأنه غير قادر على أداء مهمته رجلاً كان أم امرأة، كما أنه يشعر بخوف من الظلام. كل هذه الأوهام تنتاب نتيجة لإصابته بالعمى، وربما نتج عنها الانطواء والتبلد الانفعالي الشديد كما قد تنتابه أفكار تتجه نحو الانتحار (١).

أما وقد ترسمت الحدود بين نهجي الكمه والأضراء فنيًا ونفسيًا، فقد صار بالإمكان معرفة موقف كل منهما، ومقدار المسافة بينه ووحدة الجهاز الجامعة. ولما كانت هذه الوحدة تأتلف من وحدتي الأداء التخيلي والنزعة النفسية التشاؤمية (٢)، فإنه من الموازنة بين هاتين الفئتين يتضح أنهما على صعيد هاتين الوحدتين منفردتان؛ ترجح كفة الأضراء على الكمه فيهما؛ ويعني ذلك أن الأضراء أرسخ أقداماً في (نموذج التوحش)، الذي عد مولد الطاقة الكلية لنظام الصورة البصرية في شعر العميان.



وها قد قادت معطيات الصور البصرية في شعر العميان ذاتها إلى هذه النتيجة، شأنها من قبل في تشكيل النظام الموحد بنموذجه القطبي، لكنها لا تفضي بها إلى انشطار النظام إلى نظامين بأي حال؛ فالنظام واحدٌ لدى الكمه والأضراء، و(وحدة التوحش) كذلك هي هي في صورهما معاً، غاية الأمر أن جيولوجية الرسم البياني الداخلي تشير إلى أنهما ليسا على قدم

(١) حمزة: ١١٩.

(٢) راجع: ١٦٤ - من هذه الدراسة.

المساواة التامة؛ فعوامل الاختلاف النوعي بين عماهما قد نجمت عنها
اختلافات ذهنية ونفسية فنية، حددت موقع كل شاعر منهما على خارطة
النظام الكلية. ونحسب في هذا إضاءات داخلية مهمة أمام الخطوات
الأخرى القادمة.



الفصل الثاني

بين الأعمى والمبصر

بين الأعمى والمبصر

وهذه هي الخطوة الأخرى نحو تمحيص نظام الصورة البصرية في شعر العميان من خارجه ، موازنة بالصورة البصرية في شعر المبصرين ؛ كيما نقف على خواص صور العميان ودرجة استقلالها الفني ، وذلك هو المحك الحقيقي لمحاكمة ما مرّ من ظواهر أسهمت في تكوين وحدتها النظامية .

وهذا يعني أن الدرس سيخوض تجربة أخرى مع صور المبصرين البصرية لموازنتها بما تحصل من نتائج في التجربة الأولى مع صور العميان البصرية ، وهنا لا بد من جمع العينة الكافية لموازنتها مع المادة المدروسة من شعر العميان ، وأن يطبق على هذه العينة الجديدة المعيار نفسه الذي رصدت به معطيات صور العميان ، بأقصى ما يمكن من دقة في تحديد المعيار واستخلاص المعطيات ، مما قد يدعو أحياناً إلى إعادة النظر في المعيار ذاته الذي استخرجت به مكونات الصور البصرية في شعر العميان ؛ بغية العدالة في المقايسة بين الفريقين ، ومن ثم الخروج بنتيجة علمية موثوقة . وإذن على الدرس المضيّ مع هذه المادة الجديدة سيرته التي مضى بها مع المادة الأولى الخاصة بالعميان خطوة خطوة ؛ فيدرس المعجم الفني ثم المركب الإبداعي ثم مدارات الدلالة كما فعل من قبل ؛ لمعرفة أوجه الائتلاف والاختلاف بين العميان والمبصرين ، وأثر ذلك على استقلال نماذج النظام النمطية ؛ لتنبثق من ذلك خصائص الصورة البصرية في شعر العميان ، أساس الهدف في انعقاد هذا الفصل . وليس بكاف في هذه الموازنة معايرة ما تم التوصل إليه في صور العميان إلى ما يقابله في صور المبصرين حسب ، بل لا مناص أيضاً من معايرة ما في صور المبصرين أنفسهم

بما في صور العميان؛ بحيث تشمل الموازنة علاقات الحضور والغياب عند كلا الطرفين؛ لأنه قد يكون في مقابلة القائم لدى فريق بما ليس لدى الفريق الآخر دلالة لا تقل أهمية عن مقابلة القائم بالقائم، إن لم تزد عنها أحياناً. وبهذا فإن تقييس صور المبصرين البصرية يجب أن يكون غفلاً عن أي قضية من القضايا التي تستثيرها صور العميان؛ لتأتي مادتها بريئة من أي غرض تلح بتتبعه أسئلة الفصول السالفة، وكأنها الدارس بصدد بحث آخر مستأنف.

وقد اختير ثلاثة شعراء مبصرين لتوازن الصورة البصرية في شعرهم بصور العميان البصرية، وكان الاختيار مبنياً على ثلاثة اعتبارات أساس، هي: الزمان، والمكان، وأن يكون الشاعر قبل ذلك مصوراً قنياً معتدداً به، ذلك توخياً لتضييق نطاق العوامل الخارجية، المؤثرة في تفاضل المصورين، إلى أقصى حد ممكن من جهة، ومن جهة أخرى تهييء مادة ملائمة لسياقات الصورة البصرية في شعر العميان المختلفة؛ لكي ينصب النظر على تلك المسائل التي تطرحها صور العميان في شريحة شبيهة، بمنجاة عن شبهات التضييل بفعل مؤثرات أخرى ملابسة، مع توفرها على الشمولية المثيلة؛ لتكون صالحة لتقصي بعض الظواهر، موازنة بين الفريقين. والثلاثة الشعراء البصراء المختارون للموازنة هم: (أبو نواس الحسن بن هانئ - ١٩٨ هـ) (*)، و(ابن درّاج القسطلّي - ٤٢١ هـ) (**)، و(الأخطل الصغير - بشارة الخوري - ١٣٨٨ هـ) (***) . الأول

(*) عنه انظر مثلاً: ابن خلكان: ٩٥/٢ -، وبروكلمان، وفاجنر Ewald Wagner: أبو نواس: دائرة المعارف الإسلامية: ١٣/٢ -، والزركلي: ٢٢٥/٢ .
(**) عنه انظر مثلاً: الثعالبي: يتيمة الدهر. تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد. ط. دار الفكر - بيروت: (د.ت): ١٠٣/٢ -، وابن خلكان: ١٣٥/١ -، والزركلي: ٢١١/١ .
(***) عنه انظر: الزركلي: ٥٣/٢ .

منهم يصاقب من العميان (بشاراً) و(العكوك) و(المعري) في البيئة والزمن والنهج الفني، وبخاصة نهج (بشار). والشاعر الثاني يوائم (الحصري) و(التطيلي) في الزمن والأندلسية. أما في العصر الحديث فقد بدا (الأخطل الصغير) أنسب من يختار ليعادل الشاعر المعاصر من العميان (البردوني) في هذه الموازنة. وبالرغم من هذا الحرص على التكافؤ بين الطرفين فقد كانت تلك الاعتبارات الثلاثة، المشار إليها آنفاً، تشفع لما سواها مما قد يقع الاختلاف بينهما فيه، ما لم يكن فيه معوّق لأهداف النظر في هذا الفصل، ناهيك عن أن التكافؤ التام في هذا ضرب من المحال. فاستقرت دواوين هؤلاء الشعراء الثلاثة، واستخرجت صورها البصرية، في ١٨٧١ بيتاً، كان لأبي نواس منها ١٢٤٠ بيتاً، وللقسطلي ٤٠٨ أبيات، ولالأخطل الصغير ٢٢٣ بيتاً، حللت عناصرها، بمثل ما فعل في صور العميان، فجاءت النتائج تشير إلى أوجه ائتلاف وأوجه اختلاف، كما يتبين من الجدول التالي (رقم ٢٥).

١ - المعجم الفني

١ - أ - المؤلف:

إن موازنة المعجم الفني للصورة البصرية في شعر المبصرين بمعجم العميان المعروض في الفصل الأول من هذه الدراسة (جدول رقم ١٠)، يكشف اتفاقها في النقاط التالي ذكرها:

١ - أ - العناصر الحسية (*):

١ - بالرغم مما تظهره قائمة المعجم الفني لصور المبصرين من اشتراكهم في

(*) تهتم الدراسة هنا - كما هي الحال في معجم العميان - برصد المساحات الدالة على عنصر اللون؛ فتشمل لفظ اللون أو ما يدل عليه في عناصر أخرى.

(جدول رقم ٢٥: المعجم الفني للصورة البصرية في شعر المبصرين)

مجموع كل مفردة		الأخطل . ص . -١٣٨٨هـ		القسطلي -٤٢١هـ		أبو نواس -١٩٨هـ		الشعراء	المفردات الفنية	
ن	و	ن	و	ن	و	ن	و			
%٧	٥٧٢	%٦	١٢	%٩,٢٤	٢٣١	%٧	٢٣٩	بياض	العناصر الحسية	
%٥	٣٦٥	%٢	٣٠	%٦,٥٦	١٦٤	%٥	١٧١	سواد		
%٢	١٤٨	%٢	٣٠	%١,١٢	٢٨	%٢	٩٠	حمرة		
%١	١٣٩	%١	٢٧	%٢,٢٨	٥٧	%١	٥٥	مائي		
%٠,٧٢٦	٥٢	%٠,٠٦٨	١	%١,٣٢	٣٣	%٠,٥٦٤	١٨	غبيرة		
%٠,٥٨٦	٤٢	%١	١٨	%٠,٢٨	٧	%٠,٥٣٢	١٧	وردي		
%٠,٤٧٥	٣٤	%٠,٠٦٨	١	%٠,١٢	٣	%٠,٩٤٠	٣٠	ذهبي		
%٠,٤٦١	٣٣	%٠,٢٠٤	٣	%٠,٠٨	٢	%٠,٨٧٧	٢٨	صفرة		
%٠,٣٩١	٢٨	%٠,٣٤٠	٥	%٠,٤	١٠	%٠,٤٠٧	١٣	خضرة		
%٠,٢٠٩	١٥	%٠,٤٠٨	٦	%٠,٢	٥	%٠,١٢٥	٤	زرقة		
%٠,١٦٧	١٢	%٠,٢٠٤	٣	%٠,١٦	٤	%٠,١٥٦	٥	فضي		
%٠,٠٦٩	٥	%٠,٢٧٢	٤	%٠,٠٤	١	###	###	رمادي		
%٠,٠٦٩	٥	%٠,١٣٦	٢	%٠,٠٨	٢	%٠,٠٣١	١	شقرة		
%٠,٠٢٧	٢	%٠,٠٦٨	١	###	###	%٠,٠٣١	١	بنفسج		
%٠,٠١٣	١	###	###	%٠,٠٤	١	###	###	أشهب		
%٠,٠١٣	١	###	###	###	###	%٠,٠٣١	١	زيتي		
%١	٩٣	%١	١٥	%١,٢٤	٣١	%١	٤٧	غير محدد		
%١٧	١٢٨٢	%١٨	٢٧٢	%١٤,٩٦	٣٧٤	%١٩	٦٣٦	حركة		
%٧	٥٤٣	%٥	٧٦	%١٠,٨٨	٢٧٢	%٦	١٩٥	ضوء		
%٤٧	٣٣٧٢	%٤٠	٥٩٦	%٤٩	١٢٢٥	%٤٨	١٥٥١	مجموع		
%٥	٤٢٨	%٤	٦٨	%٧,٧٦	١٩٤	%٥	١٦٦	تناص	التداعيل	
%٠,٠٥٥	٤	###	###	%٠,٠٨	٢	%٠,٠٦٢	٢	ثقافة		
%١	١٠٦	%٠,٨١٧	١٢	%٠,٤٤	١١	%٢	٨٣	ثقافة . ب .		
%٠,٠٤١	٣	%٠,٠٦٨	١	###	###	%٠,٠٦٢	٢	ميثولوجيا		
%٧	٥٤١	%٥	٨١	%٨,٢٨	٢٠٧	%٧	٢٥٣	مجموع	الأدوات الفنية	
%١٦	١١٧٢	%٢٢	٣٣٦	%١٨,٧٢	٤٦٨	%١١	٣٦٨	استعارة		
%١٣	٩٥٣	%٨	١٣١	%١١,٢	٢٨٠	%١٦	٥٤٢	تشبيه		
%١٠	٧٥٩	%١٣	٢٠٥	%٦,٢	١٥٥	%١٢	٣٩٩	موسيقى . ت .		
%٣	٢٣٧	%١	٢٨	%٥,٨٤	١٤٦	%١	٦٣	بديع		
%١	٨٢	%٥	٨٢	###	###	###	###	رمز		
%٠,٥٣٠	٣٨	%٠,٤٧٧	٧	%٠,٦٨	١٧	%٠,٤٣٨	١٤	كناية		
%٠,٠٤١	٣	%٠,٠٦٨	١	%٠,٠٨	٢	###	###	مجاز مرسل		
%٤٥	٣٢٤٤	%٥٣	٧٩٠	%٤٢,٧٢	١٠٦٨	%٤٣	١٣٨٦	مجموع		
%١٠٠	٧١٥٧	%٢٠	١٤٦٧	%٣٤	٢٥٠٠	%٤٤	٣١٩٠	مجموع كلي		المعجم

اثني عشر لوناً، هي: (الأبيض، والأسود، والأحمر، والمائي، والأغبر، والوردي، والذهبي، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والفضي، والأشقر)، في حين لم يشترك العميان إلا في خمسة ألوان، هي: (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر، والوردي)، فإن هذا الفرق بينهما متأثر بعدد الشعراء من جهة وبحجم الشعر من جهة أخرى؛ ولكي تكون الموازنة دقيقة لا بد من شريحتين متطابقتين في عدد الشعراء وحجم الشعر، فإذا اتخذنا من العميان ثلاثة شعراء، كـ(المعري) و(التطيلي) و(البردوني)، ليكونوا في مقابل (أبي نواس) و(القسطلي) و(الأخطل الصغير)، ثم حصرتنا الإحصاء في عينة من شعر (أبي نواس) تطابق في عدد أبياتها ما درس من صور (المعري)، وعينة أخرى من شعر (القسطلي) تطابق ما درس من صور (التطيلي)، وعينة أخيرة من شعر (الأخطل الصغير) تطابق ما درس من صور (البردوني)، فستسفر الموازنة عن أن كل فريق منهما يشترك في عشرة ألوان، لا تقل عن ذلك عند أي منهما، هي عند العميان: (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر، والأغبر، والأخضر، والرمادي، والفضي، والوردي، والأشقر)، وعند المبصرين: (الأبيض، والأسود، والأحمر، والمائي، والوردي، والذهبي، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والفضي). وأن تلك الألوان الخمسة التي اشترك فيها جميع العميان، والمذكورة آنفاً، يشترك فيها جميع الشعراء، عمياناً ومبصرين. ومن هنا يتضح اتفاقهما في عدد المشترك من الألوان، وفي معظم أنواعها.

٢ - تتصدر الألوان الثلاثة (البياض، والسواد، والحمرة) قائمة الألوان عند كليهما، وتظهر بنسب متقاربة أو متطابقة. ولعل في ما تتميز به هذه الألوان من كثرة الشيوخ في الطبيعة وعلى السنة الناس، وشهرتها في النصوص الدينية والأدبية وغيرهما، فضلاً عن كونها من أكثر الألوان استقراراً في دلالتها لدى

العرب (١)، ما يعلل تصدرها قائمة الألوان عند العميان والمبصرين . هذا بالإضافة إلى أن اللونين (الأبيض) و(الأسود) يمثلان المحسوس البسيط الأولي والأصلي من الألوان، وسائر الألوان مركبة منهما أو متوسطة بينهما (٢).

٣- إذا قيس عدد الألوان المستخدمة عند الفريقين، باتخاذ الشريحة المتطابقة التي أعدت في رقم (١)، يتبين أن (المعري) يستعمل (١٢ لوناً)، فيما يستعمل (أبو نواس) (١١ لوناً)، ويستعمل (التطيلي) (١١ لوناً) فيما يستعمل (القسطلي) (١٢ لوناً)، ويستعمل (البردوني) (١٤ لوناً) فيما يستعمل (الأخطل الصغير) (١٤ لوناً) كذلك، وبذا يتعادل الفريقان في عدد المستخدم من الألوان.

٤- يتفقان تقريباً في كثافة (الضوء) النهائية . وقد يلحظ اتجاه نحو التطابق في نسبة الكثافة بين أبناء البيئات والأزمة المتقاربة ؛ كـ (بشار وأبي نواس : ٧٪ - ٦٪)، و(التطيلي والقسطلي : ١٠٪ - ٨٨، ١٠٪)، و(البردوني والأخطل الصغير : ٥٪ - ٥٪). ومهما يكن من أمر فإن اتساقهما الكمي هذا مرتبط بشركتهما في اللغة نفسها وما تحويه من دوال الضوء، أكثر من أي شيء آخر؛ والتشابه بينهما في نسبة استعمالها يبدو طبيعياً أكثر من الاختلاف، وإنما يكون السؤال عن مدى اتساقهما أو اختلافهما في كيفية استعمالها، وهو ما سيبحث في مستوى المركب الإبداعي.

(١) انظر: عمر - أحمد مختار: 41-51.

(٢) انظر: غالب - مصطفى: الإدارك (اعتماداً على: سيجموند فرويد، جانيه، اشتيفان بنديك، ألفرد أدلر، آرثر جيتس، كرتشمير، شبركوه، سترينج، وكسلر). ن. دار ومكتبة الهلال - بيروت: ١٩٨٠م: ٨٣.

٥ - تتفق كثافة (العناصر الحسية) في نسبتها المعجمية النهائية تقريباً: (٤٨٪ - ٤٧٪). وتشمل العناصر الحسية: (الألوان، والحركة، والضوء). وقد أتت متقاربة عندهما نتيجة للتقابل الاختلافي بينهما في كثافة الألوان والحركة، حيث كان العميان أكثر تلوييناً في حين كان المبصرون أكثر حركة، كما سيأتي ذلك في الكلام على (المختلِف)، فتعادل الاختلافان، واتفقت نسبة (الضوء) عندهما على وجه التقريب، فظهرت النسبة النهائية لمجموع العناصر الحسية متقاربة على هذا النحو.

٦ - يُلاحظ، بدرجة غير قوية، اتفاقها في الاتجاه التنازلي الغالب في كثافة العناصر الحسية حسب تأخر الشاعر الزمني؛ أي أن كثافة العناصر الحسية تظهر أغنى في شعر الشاعر القديم. وهذا المؤشر - على عدم بروزه هنا - متعلق، فيما يبدو، بالتفاوت بين القدماء والمتأخرين في المحاكاة الفنية، كما سيأتي من بعد؛ إذ يزداد حضور العناصر الحسية في صور المحاكاة، ومن ثم ترجح كثافتها غالباً عند القدماء.

١ - أ - ٢ - التداخل الثقافي:

٧ - يتفق الفريقان في ميل الكثافة في (التناس) عند الأندلسيين إلى الارتفاع، ومقابل ذلك تتضاءل نسبة التناس في صور الشاعر الحديث عن نسبتها عند القدماء، غير أن التناس في صور الشاعر الأعمى المعاصر (البردوني) أشد تضاداً منه في صور الشاعر المبصر. وفي نطاق التناس هنا - المحدود بما يمكن رصده من التداخلات مع النصوص الأخرى - قد تشير هذه الملحوظة إلى ميل الأندلسيين إلى التقليد أكثر من المشاركة؛ بخاصة وقد لمح من قبل ذلك الاتجاه المتزايد إلى التقليد في التناس كلما تأخر زمن الشاعر، وهو ما برز بصفة واضحة

في صور الأندلسيين^(١)؛ ولا غرو فقد كان المشاركة مثلاً أعلى للأندلسيين
يحدون حذوهم ويمثلون آدابهم . كما قد تشير ضآلة التناص في صور الشاعر
الحديث كذاك إلى ميله للابتكار والتجديد . أما فرط التضاؤل في صور
(البردوني) موازنة بـ (الأخطل الصغير) ، فإنها مرجعه إلى الاتجاه الفني الخاص
بكل منهما ، ولا نرى لذلك صلة بحالة العمى والإبصار؛ لأن صور العميان
بعامة أكثف في التناص من صور المبصرين - لا العكس - كما سيرد لاحقاً .

٨ - الكثافة النهائية (لثقافة) متساوية تقريباً عند العميان والمبصرين : أقل
من (١٪) .

٩ - وفي حدود مفهوم (الثقافة) هنا ، الذي يُعنى بالتوظيف المباشر للمعلومة
الثقافية في الصورة البصرية ، فإنها تبرز عند الشعاعين العباسيين (المعري)
و(أبي نواس) ، والأندلسيين (التطيلي) و(القسطلي) ، وتختفي في صور الشاعر
الحديث ، فإذا استقرت المعلومات الثقافية التي وظفت عند هؤلاء الشعراء ،
عمياناً ومبصرين ، تبين أن أغلبها متصل بالفلك والنجوم ؛ وبهذا يلمس البعد
الحضاري وراء ظهور هذا التوظيف التصويري عند هؤلاء الشعراء دون سواهم .
إضافة إلى أمر آخر قد يكون له تأثيره في هذا الاتجاه ، وهو أن هناك روابط فنية
كانت تجمع هؤلاء الشعراء ؛ ففي العميان : سبقت إشارات إلى العلاقة الفنية
بين (التطيلي) و(المعري)^(٢) ، وفي المبصرين : كذلك تُذكر علاقة بين
(القسطلي) و(أبي نواس) ، لعلها توطدت منذ أن طلب الحاجب (المنصور بن
أبي عامر) إلى (القسطلي) معارضة قصيدة (أبي نواس) التي مطلعها^(٣) :

(١) راجع : ٢٠-٢١ ، ٥٨ ، ١١٩ .

(٢) راجع : ٢٨-٢٩ ، ٧٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٩ وغيرها .

(٣) ديوانه : ٤٨٠ .

أجارة بيتينا أبوك غيورُ وميسور ما يُرجى لديك عسيرُ

فعارضها (القسطلي) بقصيدته المشهورة التي مطلعها (١):

دهي عَزَمَاتِ المستضام تسيْرُ فتُنْجِدُ في عُرضِ الفَلا وتغورُ (٢)

١٠ - يتوارى الاستخدام (الميثولوجي) عند الأندلسيين من المجموعتين . وقد يومئ هذا إلى نأي الأندلسي عن بيئة الموروث الأسطوري قياساً بالشرقي ، مع افتقاره لتبلور موروث بديل . وأياً ما صح من ذلك فتلك مسألة خارجة عما نحن بسبيله .

١١ - بناء على ما سبق من ميل الأندلسيين إلى كثافة التناص ، مع توظيف الثقافة ، فإن نسبة (التداخل الثقافي) بعامة تأتي في صورهم مرتفعة ، عند عميانهم ومبصرهم ، ويعكس ذلك الحال في صور الشعراء الحديثين .

١ - أ - ٣ - الأدوات الفنية :

١٢ - تلتقي المجموعتان في استعمال سبع أدوات فنية رئيسة ، هي : (التشبيه ، والاستعارة ، والموسيقى التصويرية ، والبديع ، والرمز ، والكناية ، والمجاز المرسل) .

١٣ - وكثيراً ما يتفق الشعراء المتقاربون بيئة وزماناً في عدد الأدوات المستعملة من هذه وفي أنواعها أيضاً ، وهو ما يلمح في اتفاق (بشار) مع (أبي نواس) في استعمال أدوات خمس : هي : (التشبيه ، والاستعارة ، والموسيقى التصويرية ،

(١) ديوانه : تحقيق/ محمود علي مكي . ط . (١) المكتب الإسلامي - دمشق : ١٣٨١هـ = ١٩٦١م : ٢٩٧ .

(٢) انظر: ابن خلكان : ١/١٣٥ - .

والبديع، والكنائية)، واتفاق (التطيلي) و(القسطلي) في استعمال أدوات ست، هي: (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية، والبديع، والكنائية، والمجاز المرسل). مما يعني أنه لا تفاضل في هذا الجانب بين الأعمى والمبصر.

١٤ - يلتقيان في أن أكثر الأدوات استعمالاً ثلاث: (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية). بما يدل على تصدر هذه الأدوات الثلاث قائمة الاستعمال التصويري البصري، غير متأثرة باختلاف الشعراء.

١٥ - يظهر (المجاز المرسل) للمرة الأولى في قائمة المعجم عند (التطيلي) و(البردوني) من العميان، وعند (القسطلي) و(الأخطل الصغير) من المبصرين؛ أي أن استعماله يأتي متأخراً: وذلك في صور الشاعر الأندلسي والحديث، فيما يتوارى في صور الشاعر القديم. ونسبته عند كليهما تقل عن (١٪).

١٦ - يتركز الرمز غالباً عند الشاعر المحدث منها، سوى أن (البردوني) يفضل فيه (الأخطل الصغير)، وإن كان بقدر لا يعتد به عادة في الموازنة بين المعجمين، وهو (١٪) فقط.

١٧ - إذا رتبنا الأدوات الفنية حسب مقدار ورودها عند كل شاعر منهم، فإنها تكون على النحو التالي:

أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .
١ - تشبيه ١٦٪	استعارة ١٨,٧٢٪	استعارة ٢٢٪
٢ - م . ت . ١٢٪	تشبيه ١١,٢٪	م . ت . ١٣٪
٣ - استعارة ١١٪	م . ت ٦,٢٪	تشبيه ٨٪
٤ - بديع ١٪	بديع ٥,٨٤٪	رمز ٥٪
٥ - كناية ٠,٤٣٨٪	كناية ٠,٦٨٪	بديع ١٪
٦ -	مجاز . م . ٠,٠٨٪	كناية ٠,٤٤٧٪
٧ -	مجاز . م . ٠,٠٦٨٪	

فإذا قورنت هذه القائمة بقائمة العميان المعروضة في الفصل الأول من هذه الدراسة^(١)، تبين اتفاقهما في تصدر الأدوات الثلاث: (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية)، وذلك عند كل منهم منفرداً كما تصدرت عندهم مجتمعين، مما يؤكد القول، في (١٤)، إن هذه الأدوات تتصدر قائمة الاستعمال عند جميع الشعراء باطراد.

١٨ - تتجه كثافة (الاستعارة)، في صور العميان والمبصرين، إلى التزايد كلما تأخر زمن الشاعر، بينما تميل كثافة (التشبيه) إلى التناقص كلما تأخر الشاعر. ولكن كثافة التشبيه إذا ما قيست إلى مجموع أبيات الصور البصرية فإنها تبدو أميل للزيادة عند المتأخرين، وذلك على هذا النحو في صور المبصرين: (٤٣٪ - ٦٨٪ - ٥٨٪). وكذلك الحال في صور العميان^(٢). ومن هذا يفهم أن مكانة التشبيه إنما تتلاشى في معجم صور المتأخرين بسبب منافسة الأدوات الأخرى المتكاثرة لديهم، غير أن كلاً من الكثافة الأدوية مع الكثافة المعجمية يؤكد تقدم مكانة التشبيه في صور القدماء، يقابله تقدم مكانة الاستعارة في صور المتأخرين؛ وهذا التفاوت في هاتين الأدوات بين القدماء والمتأخرين، مرتبط، عند الفريقين معاً، بما سلف الإلماع إليه من تطور النظرة إلى الفن: من المحاكاة إلى التخيل^(٣).

(١) راجع: ٤١.

(٢) راجع: ٤١ - ٤٤.

(٣) راجع: ١٤٥، ١٨٤ - ١٨٦.

١٩ - لا اختلاف بينهما في أن أكثر استعاراتهم هي (الاستعارة المكنية التخيلية).

٢٠ - تترد زيادة (الاستعارة المكنية التخيلية) عندهما كلما تأخر الشاعر في زمنه، حتى تقفز إلى غايتها في صور الشاعر الحديث. وهذا متعلق بما أشير إليه في رقم (١٨) من ميل القديم إلى المحاكاة والتأخر إلى التخيل.

٢١ - وفي هذا السياق من تطوّر الصورة البصرية في شعر المحدثين تبرز ثلاث اتفاقات بين العميان والمبصرين، الأول - يتعلق بكثافة (الموسيقى التصويرية)، التي تميل عندهما إلى الازدياد عند المتأخرين، والثاني - يتعلق بـ (الأدوات الفنية) عامة، التي يواكب ارتفاع كثافتها تأخر زمن الشاعر في تسلسل تاريخي غالب، والاتفاق الثالث - يتعلق بكثافة التصوير البصري جملة في شعر الشاعر؛ حيث إن سبرها في شعر المبصرين، بقياس نسبة المعجم الفني من عدد أبيات الصور، يظهرها بالنسب التالية:

الأخطل . ص .	القسطلي	أبو نواس
%٦٥٧	%٦١٢	%٢٥٧

فيتفقدان في ميل التصوير البصري إلى ازدياد الكثافة كلما تأخر الشاعر زمنياً (١).

١ - ب - المختلف

١ - ب - ١ - العناصر الحسية:

١ - يتقدم اللون (المائي) على (الأحمر) في النسبة النهائية عند العميان، في

(١) وراجع: ٥٣ من هذه الدراسة.

حين يتقدم (الأحمر) على (المائي) عند المبصرين . و(المائي) يتقدم على (الأحمر) عند ثلاثة من ستة من العميان ، في مقابل تقدم (الأحمر) الغالب عند اثنين من ثلاثة من المبصرين . والحق أن الدراسة التركيبية للصورة البصرية في شعر العميان قد دلت على أن اللون المائي لا يكون بنفسه نمطاً مشتركاً جامعاً أو غالباً بين العميان ، ولا يشترك في تكوين مثل ذلك النمط ، كما هي الحال في اللون الأحمر ، مما يرجح تقدم الأحمر عليه في قائمة الألوان ، نحو ما جاء في معجم المبصرين . ولعله إنما تبادل والأحمر المراتب في قائمة العميان اللونية لكثافته الناجمة عن نمطية الرمزية والفنية الاستثنائية عند (المعري) و(التطيلي) (١) .

٢ - بالعودة إلى المشترك من الألوان بين العميان والمشارك منها بين المبصرين في الشريحة المطابقة أول هذا الفصل ، يظهر أن ألوان المبصرين كانت أشمل نسبياً في تنوع انتماءات الألوان إلى المجموعات العصبية الحساسة للألوان ؛ حيث تشمل الألوان الأساسية المتتامة (الأحمر ، والأزرق ، والأخضر) ، فيما لا تحوي ألوان العميان المشتركة سوى (الأحمر ، والأخضر) . وقد تقدم في وصف ألوان العميان أن المشترك الأعظم بينهم من الألوان ينتمي أساساً إلى مجموعة الأعصاب الحساسة للون (الأحمر) ، التي هي الأعراف والأغنى فيزيائياً وتاريخياً (٢) .

٣ - تفوق نسبة التلوين في صور العميان نسبتته في صور المبصرين ، وذلك بمعدل (٢٦٪ - ٢١٪) ، إذا ما حسبت الكثافة من المعجم الفني ، وبمعدل

(١) راجع ٩٩ - ، ١٠٤ - م.ن .

(٢) راجع : ١٣ - .

(١١٩٪ - ٨٢٪) إذا ما حسبت الكثافة من أبيات الصور البصرية . وهذا يعيد إلى كلام (البردوني) الذي يشير إلى أن الأعمى يتصور لكل شيء لوناً، حتى المعنويات، وأن لكل شيء عنده ألواناً «أزهى من الألوان المرئية تنشرها الأرض الربيعية»، وذلك «بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها»^(١). ومرد ذلك، فيما يظهر، إلى أن المصوّر الأعمى يستقي ألوانه من عالم الفطرة واللاوعي الجمعي، ذلك العالم الذي لم تقيده مواصفات الواقع ومواضعاته، عالم يبلغ من صفائه وغناه قدراً أعمق من عالم الطفولة؛ لأن الطفل قد تقيّد درجة من التقيّد، مهما تكن قوتها، بمشاهداته، كما هو عالم أعمق كذلك من عالم الحالم، الذي تتدخل الذاكرة في تلوين أحلامه. ولعل هذا الإحساس هو ما أملى على (البردوني)^(٢) قوله: «كل الذي تقع عليه الحواس يصبح عادياً؛ فرؤية السماء والبحر أصبحت مألوفة لتكرار النظر إليهما لكنها عندي دائماً تتجدد بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها». هذا بالإضافة إلى أن اللون الواحد عند الأعمى يتكوّن عن أفكار بديلة؛ عن طريق الترابطات بينه وبين الألفاظ أو الانفعالات التي يتعرض لها الأعمى؛ كارتباط (الأزرق) بالسماء مثلاً، أو (الأحمر) بالدم أو بعض أنواع اللباس... وهكذا، ومن ثم تصبح مختلف المعاني أو الإحساسات والانفعالات التي ترتبط بالسماء أو يوحي بها الطقس الجميل قابلة لأن تدل على أفكار بديلة للزرقة عند الأعمى، وبذلك ترتبط كل هذه المعاني والإحساسات والانفعالات في ذهنه بما يسمى باللون (الأزرق)، وتختلف هذه الأفكار البديلة للألوان (Substitutive Color Ideas)

(١) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م:

ص ٢١. وراجع: ١٨٦ - ١٨٧ من هذه الدراسة.

(٢) انظر: م. ن.

باختلاف الأفراد، بل تكون قابلة للاختلاف عند الشخص الواحد باختلاف المواقف وتجدها وتولد بعضها من بعض، ويمكن تصور نشوء روابط متعددة أو مختلفة أو حتى متناقضة للون الواحد أحياناً بتعدد المواقف والانفعالات وتباينها، وذلك كله يكون جزءاً مهماً من حياة الأعمى التصورية، ومن ذخيرته اللغوية^(١). وهكذا فكأنها عجز الأعمى عن تمييز الألوان في حدودها الواقعية التي يقف عندها المبصرون يصبغ ذهنه بمساحات لونية خاصة تتمدد بتمدد الفكر والإحساس وتشعبهما، في حركة رأسية تغور إلى أعماق النفس الإنسانية الفطرية، وأفقية تنداح في شبكات سلسلية من الترابطات والعلاقات، فإذا هي تقوم عنده مقام البديل، نوعاً ما، عن وظائف الشبكية في إدراك الألوان عند المبصر. وقد تقدم كيف أن الأكمه من العميان أميل إلى الكثافة التلوينية من الضيرير^(٢). وبذا نقف على ثلاث درجات للتلوين تتبع حالة الشاعر وتتابع في نسبة الكثافة: الأولى - تلوين الأعمى الأكمه، والثانية - تلوين الأعمى الضيرير، والثالثة - تلوين المبصر.

٤ - يأتي عنصر (الحركة) عندهما بعكس عنصر (التلوين)؛ إذ يتفوق المبصرون في كثافته على العميان (١٧٪ - ١٣٪). والمقصود بـ (الحركة) - كما سلف تحديدها في معجم العميان - تلك الأدوات الفنية التي تنقل الحركة في الصورة البصرية: من أفعال وسواها؛ أي الأدوات المستخدمة للتصوير الحركي لا الصور الحركية نفسها. ولقد أظهرت دراسة أجراها الباحثان (ولسن Wilson) و(هالفرسون Halverson) على طفل مصاب بعمى كلي «تخلفاً عاماً في نموه،

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٣٩ - ١٤٠.

(٢) راجع: ١٨١ - ...

وكان أشد ما يكون في سلوكه الحركي والتواؤمي، وبوجه خاص في جميع النشاطات التي تتضمن القبض على الأشياء والانتقال من مكان إلى آخر، وكانت درجة التخلف «بسيطة» في اللغة. وأظهر الطفل أيضاً نقصاً في المبادأة والتلقائية في حركاته»^(١). وهذا القصور الحركي لدى العميان ناجم عن فقد مؤازرة البصر للعمليات المعقدة التي تتطلبها الحركة^(٢)، هذا فضلاً عن عموم انفصاله عن عالمه الفيزيقي. وبدهي أن ذلك كله يؤثر سلباً على تخيله لكيفيات الحركات ثم تصويرها، فمع أن الحركة مما يمكن إدراكه حسياً بأكثر من حاسة، وليست خاصة بالبصر وحده كاللون^(٣)، إلا أن توظيفها في إبداع الصور البصرية أمر آخر مختلف عن إمكان الإدراك الحسي المباشر؛ لارتباط اللون باللغة الإنسانية والنفس وعلاقة الحركة الأساس بواقع الحياة الخارجي. ومن هذا تبدو صور المبصر أكثر نبضاً بالحياة والحركة، لتعكس اتصاله بنبض الطبيعة من حوله الذي حرم الأعمى منه، وذلك بخلاف الألوان التي تستحيل بفقد الأعمى إياها إلى إحساسات وجدانية تتولد وتتكاثر، فتأتي صورته أشد اصطبغاً بالألوان التي تعكس نبض الحياة الداخلية المتحررة من قيود الحس الواقعي. ولعل ذلك التخلف السلوكي الحركي يكون عند الأعمى الضرير أشد منه عند الأعمى الأكْمه؛ لما ذكر عن الصدمة التي تنزل بالضرير، وما يتبعها من حيرة ممضة تكتنف حياته، فيما يظهر الأكْمه أقرب إلى الاستقرار في سلوكه النفسي والحركي؛ ولأجل هذا رأينا كيف مال الكْمه إلى التقدم على الأضراء في كثافة التوظيف الحركي في صورهم^(٤). وبذا نقف على ثلاث درجات

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.

(٢) انظر: م. ن: ١٤٠.

(٣) انظر: غالب: ٨٠.

(٤) راجع: ١٨١.

لعنصر الحركة في التصوير البصري، تتبع حالة الشاعر وتتابع في نسبة الكثافة:
الأولى - الحركة في صور المبصر، والثانية - الحركة في صور الأعمى الأكمه،
والثالثة - الحركة في صور الأعمى الضريير.

١ - ب - ٢ - التداخل الثقافي:

٥ - تفوق كثافة (التناصر) في صور العميان نظيرتها في صور المبصرين
(٨٪ - ٥٪). وتلك نتيجة متوقعة؛ بالنظر إلى أهمية هذا الإرث النصي للشاعر
الأعمى، بما يقدمه من ذخيرة غنية يقلدها أو يُعمل فيها فطنته وخياله لابتكار
صور جديدة من نحو ما تقدم تبياناه في دراسة المركب الإبداعي.

٦ - على حين يتشابهون تقريباً في استغلال المعلومات الثقافية العامة في
التصوير البصري، يظهر لدى المبصرين، باطراد، نوع آخر من الثقافة يمكن
تسميته بـ (الثقافة البصرية)؛ أي اعتماد الصورة على مشاهدات أو معارف
بصرية معينة لا بد من تحصيلها كيما ينقل الشاعر عنها صورة بصرية، وذلك من
نحو قول (أبي نواس)^(١):

تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بألوان التصاوير فارسُ
قرارتها كسرى، وفي جنباتها مهأ تدرّيا بالقسيّ الفوارسُ
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانسُ

أو قوله^(٢):

مصورة بصورة جند كسرى وكسرى في قرار الطرجهارِ
وجل الجند تحت ركاب كسرى بأعمدة، وأقبية قصارِ

(١) ٣٧.

(٢) ٧٧.

أو قوله (١):

منطقات بتصاوير، ولا تسمع للداعي، ولا تنطقُ
على تمثيل بني بآبك كأنهم والخمر من فوقهم
محتفرٌ ما بينهم خندقُ كآب في لجة تغرقُ

ومثل هذا قول (القسطلي) - يصف حماماً أندلسياً (٢):

وتألفت من مائه ورُخامه هل تحت ذاك الماء ماءٌ جامد؟!
شكآن تُشكل فيها الأوهامُ أم ذآب من فوق الرخام رخام؟!
وكانما ريق الحبيب جرى على ثغر كما نظم الفريد نظامُ

أو قول (الأخطل الصغير) من قصيدة بعنوان «تحت الأنقاض» (٣):

جبلٌ من البنيان زُكزل فوقهم وانقضَّ يعصف فيهم ويدمدمُ
لله منظرهم وقد فغر الردى فمه، وقال استسلموا فاستسلموا
جثث مطوَّحة ذراها عاصفٌ وحمالقٌ ميلٌ وأشـلالةٌ دمُ

.....

وأمرٌ من هذا وأوجع، زوجةٌ خطرت كومض البرق أو خطر ابنمُ
لاحا كأخيلة، خلال غمامةٍ حمراء، تشرق بالضرام وتسجمُ...
وحبيبة، في شملي مجنونة، وقفت تحديق في الفضاء وترسمُ

وهذه الصور ومثيالاتها، مما تقتضي خبرة بصرية بالمنظورات وعلائقها، لم

(١) ١٥٧.

(٢) ٢٥٣.

(٣) شعره. ط. دار المعارف - لبنان: ١٩٦١م: ١١٤-١١٥.

ترصد لها نظائر في صور العميان . وتبقى محاولات العميان للحاق بالمبصرين في هذا الوصف البصري المعتمد على الإدراك المباشر، على قلتها النسبية، دون الحس البصري البادي في النماذج السابقة، سواء في المحاكاة الثابتة (الفوتوغرافية) أو المحاكاة الحية (الدرامية)، وذلك مهما خيل فيها من دقة في نقل الواقع المبصر؛ فالقارئ لو تأمل صورة كقول (بشار)^(١) مثلاً:

كأن إبريقنا والقطر في فمه طيرٌ تناول ياقوتاً بمنقارٍ

للحظ البون بينها وبين صور (أبي نواس) الأنفة؛ لأن صورة (بشار) معتمدة على تثبيت المعلومات الجاهزة والنصوص المتوارثة في تمثال جامد؛ وذلك أنه قد علم أن «الإبريق» يشبه «الطير»، وقد وردت بهذا نصوص كثيرة من قبله، وعلم أن «الخمر» تشبه في حمرتها بـ «الياقوت»، وقد وردت كذلك نصوص كثيرة بهذا من قبله، فركب هذا على ذاك ليخرج بصورته تلك. ومع هذا الجهد الذكي لإتحاف المبصرين بصورة تشاكل ما يرون، فما عدا أن جاء بمركب تجريدي خيالي لـ «طير تناول ياقوتاً بمقار»، فإذا هو يصور الفكرة نفسها أكثر من تصوير الواقع عينه. أما (أبو نواس) فإنه يصف بصورتيه مشهدين حين تفصيليين، يستلزمان من القارئ نفسه خبرة بماهيتها لاستيعابها وتمثلها؛ إذ هو لا يركب معلومات وأفكاراً مجردة ليرسم بها لوحة تخيلية، فعلاً (بشار)، بل يسجل الواقع كما رآه تسجيلاً حسيّاً حياً، وهذا ما يقصد بـ (الثقافة البصرية) في صور المبصرين. وهي بماهيتها هذه تختلف باختلاف الشعراء وتتنوع بتنوع بيئاتهم، وذلك ما يجعل خصوصيتها أحياناً عائقاً أمام إحاطة القارئ بأبعاد

(١) ٦١/٤.

الصورة؛ لافتقاده تلك الصلة المباشرة بالثقافة البصرية المحددة التي استند عليها الشاعر في تصويره. وهنا مثال آخر لموازنة الثقافة البصرية في صور المبصرين وما قد يبدو نظيراً لها في صور العميان، فكما وصف (القسطلي) «الحمام»، قبل قليل، وصفه (التطيلي) بقوله (١):

٣ - وابتيض من تحته رخام كالثلج حين ابتدا يذوب

وبمقابلة النموذجين تلحظ البساطة التي اتسمت بها صورة (التطيلي)، بالرغم مما لا ينكر فيها من تمثيل حسي بديع، يمكن أن يكون اقتبسه أو سمعه، غير أن صورة (القسطلي) تأتي أغنى في تفصيل زوايا الصورة، والنظر إلى كل منها من حيث هو ومن حيث علاقته بالآخر، مع طرح ألوان من المشابهات البصرية لمختلف أجزاء الصورة، فهي بهذا أدل على المحاكمة البصرية المتملية المتأنية من صورة (التطيلي)، وإن كانت في النهاية تشغل بالمقايسة الحسية عن هذه العفوية الجميلة التي تمتعت بها صورة (التطيلي). وكذا تلمح الفوارق بين المشهد الذي صورته (الأخطل الصغير) والمشهد الذي يصوره (البردوني) بقوله مثلاً (٢):

وهنا شباك يلحظني	شبح في وجهي يتمعن
شيء... يهتز كموسجة	وعلى قدميه... يتوثن
.....	
قنديل يسهو كالغافي	ويعي كغبي يتفطن

(١) ٢٤٦.

(٢) السفر: ١٠.

فـ (الأخطل) يصور مشهداً حياً، رآه أو تخيله بذاكرته البصرية، فجاءت صورته غنية بحسها البصري النابض، ولكن (البردوني) استهدف تصوير «الصر تحت الليل والأمطار»، فحلّق بالمشهد من واقعه إلى آفاق التجريد، التي لا تستند ضرورة على ذاكرة بصرية أو ثقافة حسية؛ حتى إنه لما أراد تمثيل شعلة القنديل وحركتها، بين خبؤ وتوقد، تمثيلاً يقرب الصورة للحس البصري، اتخذ لذلك معادلاً معنوياً - في جلّه على الأقل - من سهو الغافي ووعي الغبي الذي يتفطن. وهكذا يظهر تميز المبصر على الأعمى في هذا الصنف من الكثافة.

٧ - بالرغم من تقارب العميان والمبصرين في النسبة المعجمية النهائية لتوظيف (الميثولوجيا)، إلا أن العميان أقرب إلى ذلك من المبصرين بمعدل ثلاث مرات للشاعر الأعمى مقابل مرة ونصف للشاعر المبصر، وهذا يعني تقدم العميان على المبصرين في توظيف الميثولوجيا بما يعادل الضعف أو يزيد. ويبدو هذا انسجاماً مع تقدمهم عليهم في (التناص)؛ لما تهيئه الميثولوجيا للشاعر الأعمى من مادة خصبة لا تقل عن التداخل النصي في أهميتها الحيوية لإبداعه وخياله، على أنه - كما مر - لا يطرد استعمالها لديهم أطراد التناص.

٨ - وبناء على ما أحرزه العميان من تقدم على المبصرين في (التناص)، وبقدر أقل في (الميثولوجيا)، تشير نسبة (التداخل الثقافي) النهائية إلى تقدم العميان على المبصرين بمعدل (٩٪ - ٧٪).

١ - ب - ٣ - الأدوات الفنية:

٩ - كثافة (الاستعارة) أكبر نسبة من كثافة (التشبيه) في صور المبصرين بدرجة عالية الدلالة (١٦٪ - ١٣٪)، إلا أن نسبة (التشبيه) لدى أقدم

شعرائهم (أبي نواس) تفوق نسبة الاستعارة بدرجة أعلى (١٦٪ - ١١٪)، ونظير هذا فإن كثافة (التشبيه) في صور العميان أكبر نسبة من (الاستعارة) بدرجة عالية الدلالة (١٧٪ - ١٣٪)، إلا أن نسبة (الاستعارة) لدى الشاعر المعاصر منهم (البردوني) تفوق نسبة (التشبيه) بدرجة أعلى (٢٣٪ - ١٥٪). وفي هذا مسألتان: الأولى تقدم المبصرين على العميان في استعمال الاستعارة بنسبة كثافية قدرها (١٦٪ - ١٣٪)، ومقابل ذلك تقدم العميان على المبصرين في التشبيه بنسبة (١٧٪ - ١٣٪)؛ أي أنهما على طرفي نقيض من مكانة هاتين الأدوات من المعجم الفني. ويبدو هذا الاختلاف بينهما نابعاً في أصله من طبيعة هاتين الأدوات؛ وذلك أن الاستعارة أبلغ من التشبيه؛ لأن في الاستعارة دعوى إدخال المشبه في جنس المشبه به، لا مجرد المشابهة بينهما، كما هي الحال في التشبيه، ومن ثم كانت الاستعارة أحوج للبيئة على دعواها من التشبيه، فضلاً عن أن ازدياد الحسن في الاستعارة مرتبط بازدياد الخفاء في المستعار له، فكلمة ازداد خفاء ازدادت الاستعارة حسناً؛ ومن هنا لم يكن كل ما يشبه فيه يستعار فيه، كما يقول البلاغيون^(١)، وإذا كانت تلك هي ماهية الاستعارة مقارنة بالتشبيه، فإنها لا تنبجس إلا بتشبع بصيرة المبدع بالعلاقات المنصهرة بين الأشياء، بعد قيام صلته الحميمة النافذة فيها، ومرورها بتحويلات معقدة في خياله وفكره، تتمخض الاستعارة عنها؛ ولذا قيل: إن الاستعارة تقتضي المعرفة، كما أن شخصاً لا يستعير من آخر إلا بواسطة المعرفة بينهما^(٢)، وهكذا

(١) انظر: القزويني - الخطيب: الإيضاح. باعتناء/ محمد عبد المنعم خفاجي. ط. (٤) دار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م: ٤٥٣.

(٢) انظر: العلوي - يحيى بن حمزة: الطراز. باعتناء/ جماعة من العلماء بإشراف الناشر. ط. دار الكتب العلمية - بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م: ١/١٩٨.

فسبيل العميان إلى التشبيه أسهل وآمن من سبيلهم إلى الاستعارة، إضافة إلى ما في التشبيه من مجال أرحب لهم لاستثمار النصوص في التصوير، يسعفهم التناص الذي تفوقوا في نسبة توظيفه. على أن الفارق في نسبة استعمال الاستعارة بين المبصرين والعميان، إذا قيس بأبيات الصور، لا يظهر واسعاً: (٦٢٪ - ٦١٪)؛ مما يشير إلى أن العميان، مع ما سبق، يوشكون أن يدركوا المبصرين في مقدار استعمال الاستعارة، من حيث هي في أبيات صورهم، إلا أنهم في الوقت نفسه يولون التشبيه مكانة أرفع لمواتاته النسبية. أما المسألة الأخرى فهي: اتفاق العميان والمبصرين في ميل القدماء إلى التشبيه إزاء ميل المتأخرين إلى الاستعارة بالقدر نفسه، مخترقين بذلك هذا السياج الفني الذي يجمع كل فريق، وذلك متساوق - كما سلف - مع النظرية الفنية وتطورها بين المشاكلة والتجاوز. ويأتي عامل آخر رديف للعامل الزمني في تقدم الاستعارة على التشبيه في صور (البردوني) البصرية، بهذا الفارق الكبير، وهو أن الاستعارة في العصر الحديث لم تعد محكومة بتلك الشروط الصارمة التي كانت تحمل الشاعر القديم على تهيبها والازورار عنها أحياناً، عجزاً أو إرضاء للنقاد، سواء كان الشاعر أعمى أم حتى من المبصرين.

١٠ - تفوق كثافة (الموسيقى التصويرية البصرية) في صور المبصرين نظيرتها في صور العميان، بفارق دال: (١٠٪ - ٧٪). وربما بدت هذه النتيجة معاكسة للمتوقع مما يوصف به العميان عادة من حدة السمع والحس الموسيقي، غير أن هذا الوصف لم يثبت علمياً، فمع أن الأعمى يعتمد على سمعه أكثر من المبصر فيرهف ويدق، إلا أن الاعتقاد السائد بالتعويض الحسي بالسمع أو بغيره، وأن حواسه تلك تكون أحد من حواس المبصرين - وهو

اعتقاد ظل سائداً في المراحل الأولى لدراسة سيكولوجية المكفوفين ، قد أثبتت التجارب العلمية المقارنة بطلانه ؛ فلا فروق جوهرية بين الأعمى والمبصر في حدة الحواس عدا النظر، بل إن من التجارب ما أثبت أن فقد البصر يؤثر سلباً في أداء الحواس الأخر^(١)، ثم إن رهافة الحس السمعي شيء وتوظيف الموسيقى التصويرية في الصور البصرية شيء آخر؛ حيث إن العنصر الموسيقي هنا مرتبط بالخيال الحركي للفرد، وقد تقدم أن العميان يتخلفون عن المبصرين في السلوك الحركي وفي استخدام الحركة في صورهم البصرية .

١١ - تحتل (الأدوات الفنية) نسبة من معجم العميان قدرها (٤٢٪) ، ومن معجم المبصرين نسبة قدرها (٤٥٪) ؛ ذلك أن مكانة (التلوين) و(التداخل الثقافي) في صور العميان يجعلانها أقل نسبة في معجمهم من نسبتها في معجم المبصرين ، وإن كانت بقياسها إلى مجموع أبيات الصور تظهر بنتيجة عكسية ؛ فيتقدمون على المبصرين بنسبة (١٨٩٪ - ١٧٣٪) ؛ فالنسبة الأولى من المعجم تمثل : مكانة الأدوات الفنية من قائمة العناصر، فتُظهر مكانة الأدوات الفنية في قائمة العناصر عند المبصرين متفوقة على مقابلتها عند العميان ، والنسبة الأخرى تمثل : كثافة استعمال الأدوات الفنية في أبيات الصور البصرية ، فتُظهر العميان أكثر استعمالاً لها في أبيات صورهم من المبصرين ؛ وبهذا يتعين التماس العلة وراء كثافة استعمال العميان للأدوات الفنية موازنة بالمبصرين ، تلك الكثافة التي لعلها هي نفسها وراء كثافة التلوين وغيره من عناصر الصور؛ قانعكس ذلك سلباً عليها فظهرت أقل نسبة منها في معجم المبصرين . فهل كان ذلك من قبيل حرص العميان على التسليح بأكبر قدر من الأدوات

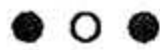
(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ : ١٣٥ .

للدخول في منافسة مع المبصرين إلى التصوير البصري؟ . إن الأعمى ليبدو، من أرقام معجمه الفني، في حالة استنفار قصوى لكل طاقاته وليس للأدوات الفنية وحسب، وذلك ما سيفضي إلى النتيجة التالية:

١ - ب - ٤ - المعجم الفني :

١٢ - إذا قيست كثافة التصوير البصري في شعر المبصرين بالمقياس نفسه الذي قيست به كثافة التصوير البصري في شعر العميان، وذلك باستخراج نسبة المعجم الفني، في حصيلته الكلية، من عدد أبيات الصور البصرية المدروسة، ظهر أن كثافة التصوير البصري في شعر العميان تفوق كثافة التصوير البصري في شعر المبصرين بنسبة عالية جداً هي: (٤٤٩٪) للعميان مقابل (٣٨٢٪) للمبصرين. بل إننا إذا عدنا إلى تقييم نسبة بعض العناصر التي ظهرا متعادلين فيها، من حيث نسبتها من مادة المعجم الفني، أو متقاربين، اتضح أن ذلك التعادل أو التقارب بينهما إنما كان يمثل مكانة العنصر من مادة الصورة البصرية كما تتسلسل في قائمة المعجم، يؤثر بعضها في الآخر قوة وضعفاً؛ فإذا التلوين كان قوياً، مثلاً، عند العميان انعكست قوته ضعفاً على عنصر آخر عندهم، ليس لأن كثافته في أبيات صورهم بالضرورة ضعيفة، ومثال هذا أن عنصر (الضوء) إذا قيس إلى مادة المعجم ظهرا متقاربين فيه: (٨٪ للعميان - ٧٪ للمبصرين)؛ أي بفارق لا يعتد به دالاً في موازنة المعجمين، إلا أنها إذا قيست مساحة الضوء في أبيات الصور، باستخراج نسبته المئوية منها، نتج أن نسبة الضوء من أبيات صور العميان (٣٩٪) ونسبته من أبيات المبصرين (٢٩٪)؛ مما يعني أن مكانته في المعجم الفني عند العميان إنما دنت من مكانته المقابلة في معجم المبصرين نتيجة لمنافسة أدوات آخر أبرزها

الألوان، وإلا فهو لدى العميان أكثر، وكذا لحظ أن نسبة (العناصر الحسية) متقاربة عندهما بنسبة (٤٨٪ للعميان - ٤٧٪ للمبصرين)، ولكن إذا عيّد لمراجعة هذا الفارق الطفيف بينهما، بموازنة كثافة العناصر الحسية في أبيات الصور البصرية عند العميان بكثافتها النظرية عند المبصرين تضخم هذا الفارق لتكون نسبة العناصر الحسية من أبيات صور العميان (٢١٩٪) إلى (١٨٠٪) من أبيات صور المبصرين. وهكذا يُخلص إلى أن كثافة التصوير البصري لدى العميان إجمالاً أكبر منه لدى المبصرين؛ فبالرغم مما يظهر في صور المبصرين أحياناً من غنى في المادة وتنوع(*)، إلا أن هذا كله كان يتوارى في خضم كثافة استغلال العميان عناصر أخرى، ولا سيما (التلوين) و(التداخل الثقافي). وبهذا يتبدى أن العميان - كما يحاولون حسيّاً إرهاف حواسهم الأخرى - كانوا يحاولون فنيّاً استنفار أقصى طاقاتهم في الإمكانيات المتاحة لهم، فيفلحون آخر الأمر في فرض البدائل التي لا تقف بهم على حد المساواة مع المبصرين فقط بل قد تجتاز بهم هذا الحد، وإن كانت لأعمالهم بعدئذ خصوصياتها وعواملها، وهذا ما ستسبر أغواره في معالجة المستويات الأخرى للتصوير البصري.



(*) ذلك ما يمكن لمسه بوضوح في عنصرين من عناصر معجمهم الفني بصفة خاصة وهما: (الألوان غير المحددة)، و(الثقافة البصرية)؛ ففي العنصر الأول تنتشر في صور المبصرين ألوان ملتبسة الدلالة عديدة، مما لا نظير له في صور العميان، ولا قبل لهم به على الأرجح، وذلك كـ «الأبرش»، و«الأرقت» و«الإسبهرج»، و«الأشعل»، و«الأنمر»، و«الديزج»، و«الأرقتش»، و«السهرداز». . . وغيرها كثير، و(الثقافة البصرية) التي تميزوا بها على العميان، إضافة إلى تقدمهم عليهم في عنصر (الحركة) و(الموسيقى التصويرية).

٢- المركب الإبداعي :

في المركب الإبداعي للصورة البصرية في شعر العميان عُنت الدراسة بطرازين من الأنماط التصويرية: الطراز التقليدي، والطراز الخاص، وهما قاعدتا البناء العريضة في أي عمل فني. فإذا وازنا مركب الصور البصرية الإبداعي عند العميان بمركب الصور البصرية الإبداعي عند المبصرين، ألفينا التشابه بينهما غالباً على التعامل مع الأنماط التقليدية، رمزية وفنية؛ وذلك أنها إرث مشاع يستوي فيه أبناء اللغة الواحدة عمياناً ومبصرين، ولكن الاختلاف بينهما يبرز في مقدار استغلال هذه الأنماط التقليدية، وهو ما ينبئ به (المعجم الفني) من خلال تفوق العميان على المبصرين في نسبة (التناس). بيد أن أوجه الاختلاف الخليقة بصرف الأنظار إليها هي تلك التي تقوم بين المركبات الخاصة بالصورة البصرية في شعر العميان والمركبات الخاصة بالصورة البصرية في شعر المبصرين. ولما كان الاختلاف بينهما في هذا يطغى على الائتلاف، فلا مساع لقسم الحديث عنه إلى مختلف ومؤتلف حسب المنهاج المتبع في المعجم الفني.

وقد تجلت أربعة أنماط خاصة للصورة البصرية في شعر العميان، هي: نمطيات (الظلام)، و(الضوء)، و(المرأة)، و(الألوان والأشكال). وتبين أن هذه الأنماط - ونمطي (الظلام) و(المرأة) بخاصة - مرتبطة بأصرة ذهنية ونفسية كانت وراء تولداتها، بحيث تستحيل إلى رموز مشتركة لمعاناة الأعمى ومخاوفه وآماله؛ لأنها قد جاءت من الإلحاح على أذهان هؤلاء الشعراء ونفسياتهم بمقدار يشي بما وراءها في أغوار أنفسهم، ثم تعززت من بُعد بقرائن مؤكدة من سائر صورهم الأخرى. والموازنة بالصورة البصرية في شعر المبصرين تطرح ثلاثة أسئلة: أولاً - عن مدى وجود هذه الأنماط عينها لدى المبصرين، مما يجعلهم

والعميان على قدم المساواة فيها ، ولا يدع لها خصوصية في صور العميان؟ ، أو وجود أصداء لها لدى المبصرين ، وإذ ذاك لا بد من الموازنة لتبين مقدار الفارق بين الأنماط وأصدائها؟ . ثانياً - هل كانت هناك أنماط لدى المبصرين رديفة لأنماط العميان ، وإن اختلفت في بناءاتها أو سياقاتها ، فتقوم مقام أنماط صور العميان في رمزياتها؟ . وثالثاً - هل هناك لصور المبصرين أنماط خاصة يمكن احتسابها نقيضة للأنماط الخاصة بالعميان ورمزياتها؟ . والمتوخى من الإجابة عن هذه الأسئلة الرئيسة اختبار مدى استقلال النسيج التركيبي الإبداعي للصور البصرية في شعر العميان ، وتعلقاته الرمزية بعالمهم الخاص .

إن جل ما في مركب الصورة البصرية في شعر المبصرين ، مما يمكن أن يشبه تلك الأنماط الراسخة في صور العميان البصرية ، لا يعدو أن يكون أصداء لبعضها ، لا تطرد أطراد الأنماط في صور العميان ولا تتوطد توطدها ، فمن ذلك :

٢ - ١ - الظلام :

ترددت في صور العميان البصرية أنماط عن (الظلام) ، تمت دراستها في المركب الإبداعي ، منها - حسبما وسمت به هناك : (نمط الظلام/ العمى) ، أو (انشقاق الظلام) ، و(نمط الشمس الحيرى) ، و(نمط جيش الظلام) ، و(نمط مثار النقع) ، و(نمط الليل/ الزنجي) . . ، وغيرها من الأنماط التي تدور جميعها في فلك الظلام . فماذا لدى المبصرين مما قد يشبه - ولو بدرجة باهتة - تلكم الأنماط؟ .

٢-١-١ - نمط (انشقاق الظلام) (*) :

(أبو نواس) (١) :

- ١ - كأنما خده، والشعر ملبسه شقُّ من البدر منشقُّ عن الظلم.
- ٢ - تردت به ثم انفرت عن أديمه تفرِّي ليلٍ عن بياض نهار.
- ٣ - قد شقت الليل عنها بينات الريح شقًا.
- ٤ - لما رأيت الليل منشق الحُجُب عن سائل الغرة مشهور النُقُب.

(القسطلي) (٢) :

- ٥ - إذا انشق ليل الحرب عن صبح وجهه فقد آن من يوم الضلال أصيل.
- ٦ - فسر في ضمان الله ناصر دولةٍ كأن عمود الصبح عن وجهها انشقا.
- ٧ - ونخل القصور البيض والبيض كالدمى ليبيض يكشفن العمى ويجلينا.

أما صور (أبي نواس) فبعد الشبه بينها ونمط العميان بين، ولولا أمانة الموازنة بين الطرفين لما رُصدت؛ ولعل سياقها هو أقوى ما يبعدها عن نمط (انشقاق الظلام) عند العميان؛ فهي في وصف الجمال، والخمر، والصيد؛ تعبر عن ظلام نواسي هو مصدر فتنة الشاعر ولذاته، في: شعر الجميل، وفي ليل الخمر ولونها، وفي البكور إلى الصيد. فضلاً عن هذا الحس الواقعي الذي مجردها من الروح الرامزة التي كمنت في نمط العميان. ومع ما يتبدى من شبه بين أبيات (القسطلي) هذه ونمط العميان إلا أن إنعام النظر في نسيجها يكشف عن

(*) جميع النماذج المتعلقة بأنماط العميان مثبتة في (الفصل الثاني من الباب الأول)، ورغبة عن تكرار سردها هنا، سيعمد في هذه الموازنات غالباً إلى الإحالة عليها هناك.

(١) ٣٤٢، ٤٣٥، ٤٩١، ٦٤٥.

(٢) ٧، ٦٩، ٢٤٠.

مفارقتها نمط العميان ، ولناخذ الصورة الأولى للموازنة بقول (بشار)^(١) مثلاً :

مالكي تنشق عن وجهه الحر بُ كما انشقت الدجى عن ضياء

ليلاحظ بدءاً أن صيغة الفعل في صورة (القسطلي) – وهي من قصيدة مدح بها (المنصور بن أبي عامر) وتجهيزه الجيوش إلى (زيري بن عطية) – جاءت في الماضي «انشق» ، في حين جاءت صيغة الفعل في صورة (بشار) في المضارع «تنشق» ، الدال على التجدد والاستمرار، مع تأكيد هذا الفعل بفعل آخر في شطر البيت الأخير. ولم يعد هناك فاصل في صورة (بشار) بين «الليل» و«الحرب» ؛ بل صاراً جنساً واحداً لا يجد الشاعر حاجة أن يضيف أحدهما إلى الآخر، فإذا هو يقول : «تنشق الحرب» ، فيما يفصل (القسطلي) بين «الليل» و«الحرب» في مضاف ومضاف إليه : «انشق ليل الحرب» ، وقد تكشفت دراسة الصورة البصرية في شعر العميان عن أن (الليل) و(الحرب) كانا يعبران فيها عن مدلول ذهني ونفسي واحد ؛ فإذا ذكر أحدهما أغنى عن الآخر لأنه أصبح فيه متضمناً^(٢) . ولما كان (الليل) و(الحرب) قد اتحدا في صورة (بشار) كان لزاماً اتحاد (الوجه) بـ (الضياء) ، وبعكس ذلك في صورة (القسطلي) ، ليكون (بشار) من المضافين المدخرين ، «الدجى والضياء» ، لوحة أخرى رديفة في شطر الصورة الأخير: «كما انشقت الدجى عن ضياء» ؛ فإذا صورة (القسطلي) تبدو صريحة الانتماء إلى الواقع الحسي المباشر، غير منظوية على ذاك الصراع الداخلي المحتم في صورة (بشار) ، والمتولد لديه ولدى زملائه ، في شبكة عامة ، من النزاع بين (الضوء) و(الظلام) / بين (الفأل) و(الشؤم) .

(١) ١١٠ / ١

(٢) راجع : ٨٢ ، ١٥٦ - ١٥٨ .

وبالمجيء إلى صورة (القسطلي) الثانية، التي يخال اشتباهها بالنمط، تبده الموازن بتعلقها بالضوء لا بالظلام: «كأن عمود الصبح عن وجهه انشقاً».

أما ثلاثة الصور فأشبهه ما تكون بقول (بشار)^(١):

ألاك الألى شقوا العمى بسيوفهم عن الغي حتى أبصر الحق طالبه

ولم يُذكر لفظ «العمى» في صور المبصرين إلا تلك المرة الفريدة في صورة (القسطلي)، على حين تكرر مرات عدة في صور العميان^(٢). و«العمى» «يُكشَف» في صورة (القسطلي) و«يجلّي»، ولكنه في صور (بشار) لا يجلّي ولا يكشف بل «يشقّ شقاً»، إلهافاً من الشاعر الأعمى للتخلص من ذاك العمى المطبق الذي لا تجدي فيه تجلية أو تكشيف، ثم إن تكشيف العمى وتجليته عند (القسطلي) — في حدود الحس الواقعي الذي تدور فيه صورته — لا يتأدى إلى هدف من ورائه كما في صورة (بشار)؛ فيكشف ويجلّي فقط، لكن (بشاراً) «يشق العمى... حتى يبصر الحق طالبه»؛ فيربط هذا الربط الذهني بين العمى، الذي يرادف شبحية الغي والشر، وبين الإبصار، الذي يرادف الخير والحق المطالب به لمن حرم منه. وهنا أيضاً يتشخص (العمى) ويتجسد، تشخص (الحرب) وتجسدها في صورته الأولى، بكائن «يُشقّ»، بينما هو في صورة (القسطلي) عمى واقعي، لا تبرح عبارته نطاق التعبير الدارج عن تكشف العمى وتجليته، حتى إنها لتغيب عن صورته لفظة «الشق»: أساسية الاقتران بنمط العميان. وهذه الطرائقية المميزة للتعبير في صور العميان — المتوسلة،

(١) ٣١٦/١.

(٢) راجع: ٧٨ - الفصل الثاني - الباب الأول.

أكثر ما تتوسل ، بـ (التشخيص) و(التجسيد) - تنبه إلى ظاهرة من خواص الصور البصرية في شعر العميان ، لها تجلياتها الواضحة والدقيقة ، وهي استحالة المصورات لديهم إلى رموز مكثفة في هيئة نُصَب وتماثيل ذهنية ونفسية ، قد تبهت القارئ عندما تصل حدًّا من الغموض واللبس ، أو تشعره إبعاد الشاعر نجعة استعاراته وتخيليه ؛ وما ذاك إلا لاتصال الصور بفرادة تجربة الأعمى رمزياً ومصادر إلهامه فنياً .

وهكذا فإن الفارق بين هذه النماذج من صور المبصرين البصرية ونمط (انشقاق الظلام) في صور العميان لا يقصر على خبو الدلالة الرامزة فيها إذا وزنت أبياتها وحداناً ، ولا على تهافت الاطراد في النمط قياساً بالعميان ، بل يتعدى ذلك كله إلى ما ينكشف عند محاكمة بنى الصور التحتية من تخلخل ومباشرة وتسطح .

٢ - ١ - ٢ - نمط (الشمس الحيرى) :

فإذا صير إلى نمط آخر من أنماط العميان ، لتلمس ما قد يرد من أصدائه في صور المبصرين ، وهو نمط (الشمس الحيرى أو العمياء)^(١) ، جاء قول (القسطلي)^(٢) :

- ١ - وتلحظ الشمس في أثناء هبوته كما يُغضض جفنُ العين من رَمَدِهِ .
- ٢ - بكتائب تركت سنا شمس الضحى طرفاً سَجاً للنوم أو برقاً خَباً .
- ٣ - والشمس في كبد السماء كأنها - والنقع يغشاها - كميّ ملتئم .
- ٤ - والشمس حيرى في السماء كأنها ترنو إلى الدنيا بمقلة أرمدا .

(١) راجع : م . ن .

(٢) ١٤٧ ، ٢١٦ ، ٤٢١ ، ٤٥٥ .

ولم يأت أثر لأصدقاء أخرى عند غير (القسطلي) من الشعراء المبصرين هؤلاء . وما من شك في أن هذه الصورة، في بذرتها الأولى، تقليد فني، لكن الشعراء العميان لم يقفوا عند الإلحاح على هذا التقليد إلحاحاً خاصاً جعل لنمطيته لديهم مغزاها، بل كانت لبنيته الداخلية في أبياتهم انحرافات وإضافاتها الأخرى الدالة، فبالعودة إلى نماذج النمط عند العميان، تبرز فكرة (العمى)، و(الحيرة)، و(الضلال)، و(التقييد)، و(جوس الحفر)، وما يقترن بذلك من خطر مرصد وتهديد مصير مجهول، من نحو قول (بشار)^(١) - في أول نماذج النمط :

والشمس في كبد السماء كأنها أعمى تحير ما لديه قائد

لكن صور (القسطلي) تتجرد من ذلك لتقف عند حد التقليد الفني؛ فلفظ «الأعمى» لا موقع له منها، وإنما تستبدل به ألفاظ أخرى كـ «الرمد»، و«النوم». وكذا «الحيرة»، التي هي من شواهد نمط العميان، لا تظهر إلا عبوراً في بيته الأخير. وصوره بَعْدُ لا تصور - كنمط العميان - ما يعقب العمى وحيرته من خطر محقق. ولا يقف نمط العميان موقف صور (القسطلي) على لفظية تقليد معين، متمحوراً حول صورة (الشمس)، بل يتمدد ويتولد في صور ومشاهد أخرى: عن (النجم)، أو (الكواكب)، أو (الضير)، أو (الليل). وقد يغني عن هذا القول كله إدراك أن صور (القسطلي) هذه لم يكن منشؤها إلا وحي صورة (بشار) المشهورة المذكورة، على أنه تقيّد بشكلية الصورة؛ لافتقاره إلى أصالة التجربة التي انبجست عنها صورة (بشار)، دونها

(١) ٣٩/٤.

وعى أنه، وهو حريص على التقليد، لا يقلد أبعد من سطح الصورة، الذي ظنه بصرياً مباشراً، وهو حركة نفسية باطنة، اعتلجت في نفس (بشار) ونفوس زملائه من العميان؛ فترددت في أنساق متماثلة. وصور (القسطلي)، مع مسعاها هذا إلى التقليد، تنو إلى ما تنعتق به من ربة التقليد الكلي للصورة، بيد أنها تخرج مخارج أخرى عن روح النمط، الماثلة في (حيرة الأعمى وضلاله)، إلى لقطات بصرية بجانب نمط العميان أو تجافيه، من قبيل: غضغضة العين من الرممد، أو الطرف الساجي للنوم، أو البرق الخابي، أو الكمي الملتئم؛ لأن ذهن الشاعر كان منشغلاً بتجويد التصوير البصري المحض لا بهجسات النفس التي أملت على الأعمى نمطه.

٢ - ١ - ٣ - نمط (جيش الظلام):

ومن تسربات الحركة النفسية التي تتحكم في تركيب الصورة البصرية الإبداعي في شعر العميان تفرغ نمطي يرد في صور (بشار) و(المعري)، يأتي فيه (الظلام) أو (السواد) في صورة (جيش حاشد)، وهو ما اصطاح عليه بـ (نمط جيش الظلام)^(١). وفي صور المبصرين مما يشبهه هذه النماذج:

(أبو نواس)^(٢):

- ١ - في فيلق لللدجي كاليم، ملتطم طام، يحاربه من هوله النوتي.
- ٢ - قد أغتدي، والليل داجٍ عسكري والصبح يفري جلّه، ويدحرة.

(١) راجع: ٨٢.

(٢) ٣٨، ٦٦٠.

(القسطلي) (١):

- ٣ - وحلت حلول الليل في كل بلدة سواءً بها إدلاجها وبكورها .
- ٤ - في جحفل كالليل جرّار له من عزّ نصرك جحفل جرّار .
- ٥ - كأن دجى ليل يمرّ على الضحى إذا سرن أو بحرأ يمور على البرّ .
- ٦ - ورفعت أعلام الهدى في جحفل كالليل تحت كواكب الأعلام .
- ٧ - في فيلق كعموم الليل لا أمم لناظر أول منه ولا طرف .
- ٨ - كتائب مثل جنح الليل تبأى على بدر الظلام بغرتين .
- ٩ - طوالع من آفاق جيش كأنه بخرق الملا كسف من الليل أو جنح .

فالصورة في أصلها نمط تقليدي ، غير أنها كونت في صور العميان ملمحاً من نمطياتهم في الظلام ، ليس لتردها في صورهم دون سواه ولكن لميزاتها الخاصة التي جعلتها فيها ذات دلالة ، فضلاً عن تضافرها مع أنماط العميان الأخرى في التعبير عن مزاج واحد . فعند موازنتها بادئ الأمر بصورتي (أبي نواس) يتجلى أن ليله ليس بليل العميان أساساً؛ لكنه ليل لذة ومنتعة وانطلاق إلى هو . ولئن كان الشاعر يمعن في وصف غياطل ليله في صورته الأولى فإنما يفعل ذلك استمتاعاً بما تعبر عنه هذه الصورة من النظام لذاته فيه وفحشه ، فهو إذن ليل نقيض ليل العميان الذي تستخفي فيه رموز الشر والرعب والهلاك . وبضد ليل (أبي نواس) في صورته الأولى ليله في صورته الأخرى : ليل ضعيف مهزوم يقطع أوصاله (ضوء الصبح) ، وليس كليل العميان المستبد القاهر الذي يأسر (الضوء) ، في نحو قول (المعري) - عن البدر (٢) :

١١ - تأخر عن جيش الصباح لضعفه فأوثقنه جيش الظلام إساراً

(١) ٢٢ ، ١٥٣ ، ١٨٨ ، ٢١١ ، ٣٦١ ، ٣٧٤ ، ٣٩٢ .

(٢) السقط : ٦٢٥ .

لأن ليل (أبي نواس) ليس سوى ظرف مؤقت سرعان ما ينقشع ليغتدي الشاعر في دنيا الضوء والمتع ، لا أبدئاً كليل العميان ، الذي أوحى قول (الحصري) (١) :

يا ليل الصب متى غده؟! أقيام الساعة موعده؟!

فذاك هو ليل (الحصري) الأعمى نفسه وليل رفقائه العميان ، في عمق المعنى ومبدئه ، وإن مضى به الشاعر إلى سياق الحب وهمه (*) . ثم إذا أجريت الموازنة بين صور (القسطلي) وصور العميان في هذا النمط ، بدت صور الظلام لدى العميان أشد رعباً مما هي عليه في صورته ، هذا إلى ما تتميز به صور العميان من تنوع وتشكل ، في الوقت الذي تحافظ فيه صور المبصرين ، مع كثرتها ، ولا سيما صور (القسطلي) ، على نسق تقليدي واحد يقوم على تشبيه الظلام بالجيش أو الجيش بالظلام ، مما يدل على الفارق بين نمط العميان وصور المبصرين ، المتأتي من أن لصور العميان أبعادها الذهنية والنفسية وليست بمحض تقليد يجتلب للتمثيل البصري وقت الحاجة . وكذلك هذا الصراع الداخلي الذي يستشري في أبيات العميان بقدر أشد وأجلى مما هو عليه في صور المبصرين ؛ فصور المبصرين سرعان ما تنتقل من تشبيه الظلام بالجيش أو الجيش بالظلام إلى نواح أخر من الصورة ، بحيث تأتي الصورة لقطة من مشبه ومشبه به ينتقل منها الشاعر أو يستبدل بها غيرها ، كالبحر مثلاً ؛ لأنهم إنما اتخذوها لازمة تقليدية لا مركباً يمتد بجذوره ليستوعب البيت كصور العميان ، التي يغلب عليها تمدد

(١) 143 .

(*) وجدير بالتأمل أن مساق هذه الصورة من قصيدة (الحصري) متصل بـ «العين» في : «عين الصب» ، و«عين السمار» ، و«عين النجم» ، و«عين الحبيب» . . إلخ .

صورة الليل وجيشه إلى نهاية البيت . وهذا يُسلم إلى تأمل اللحمة التركيبية في صور العميان موازنة بصور المبصرين ؛ فليس هذا التمدد في مادة الصورة منوطاً بنمط (جيش الظلام) وحده، بل إنه ليغلب على مركب الصورة البصرية في شعر العميان كله ؛ فأنت تشغز في صور المبصر البصرية أنك تتحرك من مشهد إلى آخر ومن لقطة تصويرية إلى أخرى ، كما ينتقل البصر من منظور إلى منظور، ولكنك تحس في صور العميان الانحباس في زاوية محددة أو أنك تطيل النظر من ثقب ضيق محصور؛ وعلة ذلك أن المصور الأعمى يقف أمام مصوراته إلى أقصى قدر ممكن ؛ يمتط صورته تارة ويشققها تارة أخرى ، حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها ؛ وقد يكون من ناتج ذلك في صورهم كثرة التضمين ووصل البيت بالبيت ، ومن أبرز النماذج الشاهدة بذلك قول (بشار)^(١) - يصور السراب :

أرضاً ترى حرباءها كالقرد	يميد في رآد الضحى الممتد
للقور في رقراقها تَرْدِي	زوراء تخفي عَجَباً وتُبْدي
من لامعات كالسعالِي البَدِّ	تلمع قدامي وطوراً بَعْدِي
كأن قُصوى أكمها تُسْدِي	لا، بل تصلي تارة وتَرْدِي
تَرْقَدُ في ريعانها المُرْقَد	وعاصفٍ من آها المشتد

وقول (المعري)^(٢) - في وصف السيف :

٦٤ - محلى البرد تحسبه تَرْدِي	نجوم الليل وانتعل الهللا
٦٥ - مقيم النصل في طرفي نقيض	يكون تباينٌ منه اشتكالا
٦٦ - تبيّن فوقه ضحضاح ماء	وتبصر فيه للنار اشتعالا

(١) ٢٢٦-٢٢٧ .

(٢) السقط : ٩٩ - ١٠١ .

وقوله (١):

- ١٠ - قال صحبي في لجتين من الحنن
١١ - نحن غرقى فكيف يُنقذنا نج
١٢ - وسهيلٌ كوجنة الحبِّ في اللو
١٣ - مستبداً كأنه الفارس المع
١٤ - يُسرع الملح في احمرارٍ كما تس
١٥ - ضرجته دماً سيوف الأعادي
١٦ - قدماء وراءه وهو في العج
- سدس والبيد إذ بدا الفرقدان
مان في حومة الدجى غرقان
ن وقلب المحبِّ في الخفقان
لم يبدو معارض الفرسان
رع في الملح مقلّة الغضبان
فبكت رحمةً له الشعريان
ز كساع ليست له قدمان

وهذه الطريقة قد تتطور على يد (البردوني) لتتخذ شكلاً سردياً، في مثل
قوله (٢):

- الصمت يعشب طحلباً،
وقرون أشباح كأب
سقفٌ من الحيات وال
حمى، ذيولاً عوسجيه
سواب السجون العسكريه
أيدي وألوان المنيه . . .

وقوله (٣):

- حيث تهوى قطع الظلما (م) كأشلاء الضحايا
وتطلّ الوحشة الخز (م) سا كأجفان المنايا
والدجى ينساب في الصمت (م) كأطيف الخطايا
والسكون الأسود الغما في كأعراض البغايا . . .

(١) م. ن: ٤٣١ - ٤٣٧ .

(٢) السّفر: ٩١ .

(٣) من أرض بلقيس: ٢٣ .

ولقد يفعل (أبو نواس) فعلهم في وصف الخمر إذ يقول مثلاً^(١):

واشرب سُلَافاً كعين الديك، صافيةً من كَفِّ ساقيةِ كالريم، حوارٍ
صفراء ما تركت، زرقاء إن مزجت تسمو بحظين من حُسنٍ، ولألاءِ
تنزو فواقعها منها إذا مُزجت نَزو الجنادب من مرجٍ وأفياءِ
لها ذيولٌ من العقيان، تتبعها في الشرق والغرب في نورٍ وظلماءٍ . . .

لكن (أبا نواس) إذ يفعل هذا التذاذاً بوصف الخمر، يتنقل من ملمح إلى ملمح، لتجيء صورته تطورية، تتسلسل في حركة متنامية، لا تراكمية كصور العميان. وتلك السمة المتفشية في صور العميان البصرية تنحو بها إلى نوع من (الرتابة)، وهو ما كان يمكن التنبؤ به من تدني مستوى (الحركة) في معجمهم الفني عياراً بالمبصرين. ولم يك هذا المسلك مصطنعاً من قبل الأعمى، تكثراً من الصور ومنافسة للمبصرين، قدر ما هو من لوازم شخصيته وسلوكه الحركي، الماضي وصفه.

فإذا استجمعت من بعد تلك الفوارق بين نمط (جيش الظلام) عند العميان وشبائهم من صور المبصرين، في مستوياتها الظاهرة والباطنة، خلصت إلى مؤدى جامع فحواه: أن صور المبصرين تعبير بصري تقليدي، لا يغوص إلى أغوار النفس في إحساسها بالظلام وروعها منه، بنحو ما هو في نمط العميان.

٢ - ١ - ٤ - نمط (مثار النقع):

لم نقف لنمط (مثار النقع) في صور الشعراء المبصرين الثلاثة على غير صدى واحد في قول (أبي نواس) - واصفاً جيشاً^(٢):

(١) ٣٤.

(٢) ٥٩٣.

كأن مثار النقع فوق سوادهِ سحابٌ على ليلٍ تطحطح وادلهم

وشتان بين صورة (أبي نواس) هذه وصورة (بشار)^(١) :

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

في الدلالات الإيحائية النفسية ؛ فصورة (أبي نواس) تتجرد إلى بناء حسي واقعي لا يدع لحركة التصوير النفسية مسرباً ، تلك الحركة التي تشخصت عند (بشار) في لوحة «الليل تهاوى كواكبه» ، ولكنها تهتم عوض ذلك برسم المشهد رسماً حسيّاً منطقيّاً يقابل «مثار النقع فوق سواد الجيش وأسلحته» بـ «سحاب على ليل تطحطح وادلهم» . وأغلب الظن أن الضمير في «تطحطح» و«ادلهم» عائد على «السحاب» ، الذي شبه به «النقع» المثار فوق الجيش ، لا على «الليل» ؛ لأن مرتكز الصورة هو هذا التشبيه «النقع/ السحاب» ، مقترناً به «الليل» المشبه به سواد الأسلحة ، جزءاً منه ، بيد أن «الليل» في صورة (بشار) هو مرتكز الصورة ، بما يؤلفه من هول المشهد : «ليل تهاوى كواكبه» . كل هذا يكمن في دخيلة الصورة ذاتها كافيك عن محيطها السياقي والنمطي ؛ لأن الصورة في أساسها عند (بشار) وزملائه من العميان نبع نفسي لا تشكيل حسي ، ولذا ظلت صور النمط عند العميان – مع أنها قد أضححت كغيرها تقليداً لصورة (بشار) الأم – تتمثل العمق الذي نزع عنه (بشار) ، فبقي الليل قطب الصور ، وبقيت الصور تحمل روح النبع الأول ووحيه ، متلونة عند كل منهم ألواناً خاصة لا تنبو بها عن إيجاء النمط الجامع ؛ ليسوغ بذلك الزعم أن نمط (مثار النقع) نمط يختص به العميان ، صرفاً ، في المنشأ والتقليد .

(١) ٣١٨/١

٢-١-٥ - نمط (الليل / الزنجي) :

قد يحسب قول (أبي نواس)^(١) :

١ - لما تبدى الصبح من حجابيه كطلعة الأشمط من جلبابه
وانعدل الليل إلى مآبيه كالحبشي افتّر عن أنيابه .
٢ - قد أغتدي والليل في إهابه أدعج ما جُرد من خضابه
مدثرٌ لم يبد من حجابيه كالحبشي انسلّ من ثيابه .

من نظير نمط (الليل الزنجي) في شعر (المعري) ، لولا أن نمط (المعري) ليس محض صور ظاهرية يتردد فيها تشبيه الليل بالزنجي ، بل هو من وسائط النفس الشاعرة إلى تشخيص الفزع من الليل ، حسبها استنبط من درسه ؛ وللتذكير ببعض علائق صوره فقد كانت مقترنة بـ (الدم) ، و(الجراح) ، و(العنف) ، و(الموت) ، و(الجرائم) ، و(الرعب) ، إلى غير ذلك^(٢) . غير أنها في صورتني (أبي نواس) هنا ملابسة لنشوة الانطلاق إلى الصيد وبشر صبح جديد مليء بالمرح ، وحسبها هذا مقصياً عن نمط (الليل الزنجي) في صور (المعري) .

وإذن فإن ما قد يخيل شبيهاً بأنماط (الظلام) من صور المبصرين يقصر عن الثبات على محك الموازنة ؛ وليس بأدل على هذا من أن هذه الصور لم تنهض منفردة أو مجتمعة بنمط في صور المبصرين ، بل لم تكون نمطاً عند أي منهم على حدته ، فما انفكت مخايل شبه جزئي شكلي ، ومعظمها يرسف في أغلال التقليد الفني الخالص ، وليس لها - لولا تصيدها بهدف الموازنة - مكانة تذكر في مركب الصورة البصرية الإبداعي في شعر المبصرين .

(١) ٦٣١ ، ٦٥٧ .

(٢) راجع : ٨٩ - الفصل الثاني - الباب الأول .

٢ - ٢ - الضوء :

ليس لنمط (الضوء/ الماء)، الذي تكرر في صور (المعري) و(التطيلي)، أثر في صور المبصرين، اللهم إلا قول (القسطلي)^(١):

حتى رأيتُ العيس وهي لواغب يشرعن في نهر الصباح الأول

وزيادة على أن هذه الصورة لم تكون نمطاً في صور المبصرين، فإن شبهها بصور نمط العميان بعيد؛ لأن نمط العميان ملتصق برمزية (الضوء) مقابل (الظلمة) أو (الحياة) مقابل (الموت)؛ حينما يكون (الضوء/ الماء) غاسلاً (المدجى) أو (الضوء/ الماء) رِيّاً و(حياة)^(٢)، وذلك ما ارتفع بصورة الأعمى من تشبيه ضوء الصبح بمعين الماء، الذي قد يرد تقليداً عند غيره من الشعراء، إلى خصوصية رمزية تتعزز مكانتها بالترداد النمطي ثم بالتعاقد مع دلالات المركبات النمطية الأخرى.

٢ - ٣ - المرأة :

لأنهاط تصوير (المرأة) البصري في شعر العميان أصداء في شعر (أبي نواس) و(الأخطل الصغير)، وهي تشمل تصوير: (اللون)، و(الصوت)، و(الحركة).

٢ - ٣ - ١ - (لون المرأة) :

مما يشبه نمطية (بشار) عن (الجمال/ الأحمر/ الأصفر)^(٣) هذه النماذج من صور المبصرين:

(١) ٤١٨.

(٢) راجع: ٩٩ - الفصل الثاني - الباب الأول.

(٣) راجع: ١٠٢ - م.ن.

(أبو نواس) (١):

- ١ - فاحمّر حتى كدت أن لا أرى
وجنته من كثرة الورد.
٢ - تخال خديبه لاهمرارهما
يُفتح الورد فيهما الخجل.

(الأخطل الصغير) (٢):

- ٣ - العنبُ الأحمرُ مسفوحٌ على
والوردة البيضاء، أو قل: نهدها،
من ثمر الفرصاد في ذروته (م) الريانة المعطار «كبش» أحمر
أو أنه رأس ملاكٍ أشقرٍ
يحمله صدرٌ حنونٌ أشقرٌ.
٤ - لي فيك عند المنحنى وعقيقه
ذكرى تطوّف بالجفون وتستقي.
٥ - عرسٌ أهازيجهُ حمراً وأكؤسهُ
يرويك مغتبقاً منها ومصطبِحاً.
٦ - وثوبُ الحُسنِ أحمرٌ، وهو لما
تردّي، ألبس الحُسن التماماً.

ويصح أن يضاف إلى هذا أيضاً (الخمر/الصفراء/الحمراء) التي تتردد كثيراً في صور (أبي نواس).

وكان لا بدّ أن يختص بهذه الصور من أولاء الشعراء المبصرين من كان على شاكله (بشار) في حسيته الجنسية، ومع أن الشبه واضح بين الفريقين في اتخاذ (الحمرة) رمزاً شهوانياً، بيد أن هذه الرمزية لا تأخذ مداها الكافي في صور (أبي نواس) مأخذها في صور (بشار)، بالرغم من أن عواطف (أبي نواس) الحسية لا تقل عن عواطف (بشار)؛ فالتفاضل بينهما ليس في العاطفة، من حيث هي،

(١) ٣٣٠، ٣٧٥.

(٢) ١٣٣، ١٦٥، ٢١٣، ٢٩٠.

(*) كذا في الديوان، ووزنه مختل.

بقدر ما هو في الخطاب نفسه ، بين رمزيته لدى (بشار) ومباشرته لدى (أبي نواس) ؛ أي أن هذا التفاضل ليس وليد اختلاف الموقف الحسيّ بينهما ؛ فكلاهما حسيّ ، وليس كذلك وليد اختلاف العصر ، أو حتى الاتجاه الفني ، على الأرجح ، بل هي لغة العميان الرمزية ، وهي رمزية بالطبع ، لا بالصناعة كما هي في صور (الأخطل الصغير) ، بنهجه الفني المحدث ، على أن هذا الأخير - بصنعتة الرمزية هذه - لا يبلغ كنه تلك الرمزية المجردة في صور (بشار) ؛ لأنه إنما يوظف اللون توظيفاً واعياً ، والأعمى يلهج به فيضاً ذاتياً عفويّاً يحمل بذار شخصيته الباطنة ؛ ولهذا الصناعية الرمزية في صور (الأخطل الصغير) يعمد إلى رمز الحمرة في قول (بشار) (١) :

وإذا دخلنا فادخلي في الحمر؛ إن الحُسن أحمز

فيخرجه عن سياقه ، في (الحُسن الأحمر الجنسي) عند (بشار) ، ليبتني به صورة مغايرة أو نقيضة لـ (ثائر شهيد) ، معوّلاً في ذلك على قول من قال : إن معنى بيت (بشار) إن الحُسن لا يوصل إليه إلا بمشقة وصبر على المكاره (٢) ، دون تنبّه إلى سياق الصورة من النمط ومن حياة الشاعر.

٢ - ٣ - ٢ - (صوت المرأة) :

أما نمطية (صوت المرأة) فلا ترد أصداؤها إلا في صور (الأخطل الصغير) ، إذ يقول (٣) :

(١) ٦١/٤ . وانظر مثله : ٢٦٠/٣ ، ٥٩/٤ .

(٢) انظر: ابن منظور: (حمر).

(٣) ٢٩٢ ، ٩٨ .

١ - هل الغناء إذا جرحت آهتهُ سوى تهلهل أضواء وأبرادِ

.....

ويتثر الروضُ سكراناً براعمه كالسن الطير شقّت نصف منقادِ

٢ - يا غابةُ

الصوتِ اللهيفِ،

كأنهُ

تحت الظلامِ

أشعةُ

تتكلمُ . . .

تسعى الطيورُ،

فكلهنّ

حمامٍ حُمُرٌ

على تلك المناهلِ

حُومٌ . . .

ففي الصورة الأولى يشبه الصوت بـ (الأضواء، والأبراد، والروض)، وفي الصورة الأخرى بـ (الأشعة تحت الظلام). وهاتان الصورتان ليستا سوى صدى قصير لنمط يتكرر في شعر (بشار) ثلاث عشرة مرة، عدا الأصداء الأخرى عند غيره من العميان. وصورتنا (الأخطل الصغير) بعد هذا عن (الغناء) وصور

(بشار) عن صوت (حديث المرأة)، الذي يعبر - كاللون - عن رمزية غريزية حسية؛ ولذلك يقترن لديه أحياناً باللونين الشبقيين (الأحمر، والأصفر)، وهذا ما لا يلحظ في صورتني (الأخطل) بجلاء، وإن اقترنت الأخيرة منهما بالحمرة والأولى بالأبراد والروض؛ لأنه إنما يشبه الصوت الغنائي وتأثيره بجماليات حسية بصرية ملتبسة بالإيحاء، فيما يشبهه (بشار) إيحاء عاطفياً خالصاً، هو إيحاء الحديث العذب، بإيحاء عاطفي خالص، هو إيحاء الجمال اللفظي ووقعه في نفسه؛ أي أن (الأخطل) حبيس الدلالة الحسية للمشبه به بقدر قل أو أكثر، على حين كان (بشار) مُلك الإيحاء الحرّ في طرفي تشبيهه. ثم إن صورتني (الأخطل) - قبل هذا وبعده - مدينتان بالسبق لصور (بشار)؛ يستوحيانها إن لم يجتلبا بعض ملامحها، بالطريقة نفسها التي تقدمت في رمز (الحمرة)، وهو ما يؤكد هاتيك القيمة الرمزية لصور العميان البصرية.

٢ - ٣ - ٣ - (حركة المرأة):

لا يعدو ما عُثر عليه في صور المبصرين من الأصداء لأنماط العميان عن (حركة المرأة) ثلاث صور لـ (أبي نواس)، هي^(١):

- ١ - يعللنا بصافيةٍ ووجهٍ كبدر لاح من خَلَلِ السحابِ .
- ٢ - وشاطرةٍ تتيه بحسن وجهٍ كضوء البرق في جُنح الظلامِ .
- ٣ - مخروطة الكُمّين، قصريةٌ جنيّةٌ في خلق إنسانِ .

ولا تنقل صور (أبي نواس) ذلك الإحساس الذي تضمنته أنماط تصوير حركة المرأة عند (بشار)، بما تشمله من إيحاء بتفلّت المرأة، وارتياب الشاعر فيها،

(١) ١٨٨، ٣٧٤، ٣٠١.

وحرمانه منها: برقاً كانت، أم سراياً، أم حيّة، أم جنية، هذا فضلاً عن محدودية صور (أبي نواس) مقايسة بتعددتها المتنوع في شعر (بشار)، وما يلمس، إضافة إلى ذلك، من خلل المركب الفني ذاته من فوارق بين التصويرين؛ فحركة الجنيل في تصوير (أبي نواس) حركة جمالية إغرائية، تتم بالخمير في صورته الأولى، وبالشطارة والتهيه في صورته الثانية، وبعلوّ المقام - لكون صاحبه قصريّة - في صورته الأخيرة، ولكن حركتها في صور (بشار) مكثفة بالغموض والتفلّت المريب؛ ولهذا شبّهت صورة (أبي نواس) (الوجه الجميل) بـ (البدر يلوح ضوءه من خلل السحاب)، جاعلة الحركة تابعة للمشبه به «البدر»، بينما جاءت صورة (بشار)، في قوله (١):

بدا لك ضوء ما احتجبت عليه بُدُو الشمس من خَلل الغمام،

مشبهة الحركة بالحركة، وجاعلة ضوءها، مع أنه ضوء شمس، محتجباً عليه ولا يبدو إلا غراراً، لا مبذولاً يتعلل به في مجلس خمير، كما في صورة (أبي نواس)، مع ما بين «الشمس» و«البدر» من بون في الرمزية، يتأتى من أسطورية العلاقة الرمزية العتيقة بين الشمس والأُنثى (٢)؛ ولذا يستعمل (أبو نواس) لفظ «السحاب» لا لفظ «الغمام» كما فعل (بشار)؛ لما في دلالة الأصل الاشتقائي «للغمام» من معنى الغمّ، والاستعجام، والحجب، والستر الشامل. . (٣)، مما كان أليق بصورة (بشار) ونمطيتها. وإذا كان البرق الذي شبه به (أبو نواس) المرأة يعبر عن حسن تيّاه يتجلى سنّاه من جنح شعرها، فإن المرأة هي نفسها

(١) ١٨٦/٤.

(٢) راجع: ٥٩ - الفصل الثاني - الباب الأول.

(٣) انظر مثلاً: الزمخشري: أساس البلاغة. تحقيق/ عبد الرحيم محمود. ط. دار المعركة - بيروت:

١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م، وابن منظور: (غمم).

المشبه بها البرق في صور (بشار)، إذ تلمع بالسيف أو تومض تحت رداء^(١)، وكأنه يجد في نفسه اتصاف المرأة بالحركة والتفلت أقوى من اتصاف البرق. وكذا فإن المرأة عند (بشار) «جنية»، لا لكونها «قصرية»، أو فائقة الجمال كـ «جنية في خلق إنسان»، على حد قول (أبي نواس)؛ بل لأنها:

جلت عن معاصم جنّية تغشّ بها الدين لا تنصح^(٢)؛

ولأنها (حية جنّ):

عسيباً كإيم الجنّ ما فات مرطها ومثل النقا في المرط منها مُلبّدا^(٣)؛

ولأنها ملتبسة:

جنّية إنسيّة أو بين ذلك أجلّ أمرا^(٤).

ومن كل هذا نرغب جلياً الفواصل بين أنماط تصوير المرأة في شعر العميان وشبائهما من صور المبصرين؛ فبالرغم من أن مجال تصوير المرأة قد يبدو من أكثر خطوط التماس بين الأعمى والمبصر، إلا أن الفوارق بينهما لا تلبث أن تبدد الظن بحقيقة هذا البداء، من خلال الكثافة النمطية تارة، وبنيات الصور الفنية ومغازيها الرمزية تارة أخرى.

٢ - ٤ - الألوان والأشكال:

وكأي من الأنماط التقليدية المشاعة بين الشعراء جميعاً يتفق العميان والمبصرون في هذا الجانب من مركب الصورة البصرية الإبداعي. فيشتركون في

(١) راجع: ١١٥ الفصل الثاني - الباب الأول.

(٢)، (٣)، (٤) ١٠٩/٢، ٣٠/٣، ٨١/٤.

تشبيهه (الحديد) بـ (الماء)، في (السيف) أو (الدرع) أو غيرهما . لكنّ مناط النمطية الخاصة بالعميان، وبـ (المعري) تحديداً، المتمثل في فرط استغلال هذا النمط وتوليده، لا نظير له في صور أولئك الشعراء المبصرين . ولا ريب في أن وراء عمل (المعري) في هذا - مزيداً على نزعته اللغوية الثقافية المعهودة - نزعته التعويضية بما يرضي النفس ويبهر الأبصار، بمثل تلاعبه بعلاقات الصور الشكلية ذلك^(١).

أما الظاهرة التلوينية التي رصدت في صور (الحصري) فإنها تظهر، بدرجة أقل نسبياً، في صور (القسطلي)، من مثل قوله^(٢):

واستقبلي زهرة العُقبى منورةً بالنور في روضةٍ تهتزّ رضوانا
لتورقن شجر الدنيا لنا ورقاً بسعدها وتُريق الأرض عقيانا
وتعبقُ الأرض من مسكٍ وغاليةٍ وتمطرُ المزنُ ياقوتاً ومرجانا

وظاهرة التلوين هذه تظهر في شعر (أبي نواس) أيضاً^(٣)، لكنها لا تتكرر لديه تكرارها عند (القسطلي). والحق أن ما قيل من تعليل هذه الزخرفة في صور (الحصري) يصدق على صور (القسطلي)؛ فكلاهما أندلسي متأثر بطبيعة الأندلس وحضارته، وكلاهما نازع إلى التقليد أكثر من زملائه، على أن (الحصري) يزيد على ذلك أنه (أعمى) ثم أنه (أكمه)، وقد سلف ما في هذين العاملين من أسباب زيادة التلوين عند أصحابه .



(١) وراجع: ١١٩ - الفصل الثاني - الباب الأول .

(٢) ١٣١ .

(٣) انظر مثلاً: ٦٩٢ .

وإذن يتقرر أن :

- أنماط الصورة البصرية في شعر العميان ، المتحدقة حول موضوعات (الظلام) و(الضوء) و(المرأة) و(الألوان والأشكال) ، لا تشكل نمطيات مماثلة في صور المبصرين البصرية ، وإن كان لبعض نماذجها أصداء تلمح هنا وهناك .

- وهذه الأصداء ، في نطاقها المحدود ذاك ، ضعيفة الشبه بأنماط العميان من وجهين : الأول - عضوي يتصل بمواد الصور وبنائها الداخلية ، حيث تبدو في الغالب باهتة الشبه بأنماط العميان ، والآخر - كمّي نمطي يتعلق بمقدار تكرر هذه الصور بين الشعراء ؛ إذ لم يكن في صورة منها ، كائنة ما تكون ، رابط نمطي بين هؤلاء الشعراء المبصرين ، بل قلما تتكرر منها صورة عند شاعرين منهما ، بصرف النظر عن حجم التكرار.

وعليه يمكن الحكم باستقلال أنماط العميان التصويرية برموزها الخاصة المشتركة بينهم ، ولا سيما نمطي (الظلام) و(المرأة) ، اللذين يؤلفان لبنتين من لبنات وحدة البناء في نماذج التصوير البصري النمطية في شعر العميان .

فإذا آن السؤال الثاني عما عسى أن تكون هنالك من أنماط رديفة لأنماط العميان في صور المبصرين تقوم مقامها؟ ، ألفينا (للظلام) أنماطاً تصويرية تتكرر في شعر (أبي نواس) ، مع بعض أصداء ضعيفة لها من صور (القسطلي) و(الأخطل الصغير) ، وهي تكرر تصوير أن لظلام الليل أردية ، أو حجباً ، أو أروقة ، وأن له أقراناً ، وهذا ليل . . وما إلى هذا من تجسيد الظلام في هيئة نسج ساتر صفيق ؛ ومن ذلك هذه النماذج :

(أبو نواس) (١):

- ١ - حتى إذا الليل غطى الصبحُ ، مجوله
- ٢ - ونسديمٍ لم يزل ساقينا
- ٣ - حتى إذا اشتمل الظلام ببرده
- ٤ - وفلاةٍ ألبستها
- ٥ - لما تجلّى الليل وبيض الأفق
- ٦ - يا رب مجلس فتیان سموت له
- ٧ - وطيفٍ سرى والهـم ملقٍ جرانه
- ٨ - عليها من السرحاء ظلُّ كأنه
- ٩ - لما رأيت الليل منشقّ الحجب
- ١٠ - قد أغتدي والليل في إهابه
مُدثّرٌ لم يبد من حجابيه
- ١١ - قد أغتدي والليل في مكتمه
- ١٢ - قلت لما بدت تبشير صبح
- ١٣ - من عقارٍ كطلعة البدر . لا بل

(القسطلي) (٢):

- ١٤ - ورأيت جنح الليل ناط رواقه
- ١٥ - دجى مثل جلباب السماء استمرّ [بي]

(الأخطل الصغير) (٣):

- ١٦ - ليّلٍ حريريّ النسيج ، كأنه

(١) ١٠٩ ، ١٥٦ ، ١٩٥ ، ٤٨٨ ، ٦٣٨ ، ٧٠١ ، ٤٨٦ ، ٥١٠ ، ٦٤٥ ، ٦٥٧ ، ٦٦٩ ، ٦٧٣ ، ٦٧٩ .

(٢) ٤١٨ ، ٥٢٢ .

(٣) ٢١٦ .

إلى غير هذه من النماذج . ومن الجليّ أن هذا ليس سوى نمط بلاغي تقليدي ، في معظمه على الأقل ، لا صلة له بماهية أنماط العميان تلك عن الظلام ورمزياتها . بل قد يكون في بعض أبياته تقيضاً لرمزية الظلام في أنماط العميان ؛ إذ يأتي ، كما هي "حاله فيما مر قبل هذا من أصداء ، مصوراً بشائر اللذة والمرح أو الخفاء عن أعين العذال ، وذلك كصور (أبي نواس) خاصة . فما تلك الصور إذن إلا دليل آخر على اختلاف ظلام المبصرين عن ظلام العميان . ولما كان ذلك كذلك كان (الظلام) و(الضوء) لدى المبصرين وجهين لعملة واحدة ، يعيشون تعاقبهما ويجدون في أجواء كل منهما لذاته الخاصة ، فيلبس نمط أحدهما بالآخر؛ فصوروا للضوء ، كالظلام ، (إزاراً) و(نقاباً) ، كما في قول (أبي نواس) (١) :

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| ١ - ما ترى الصبح قد بدا | في إزارٍ مُتَبَّنٍ . |
| ٢ - أقول للقانص حين غلّسا | والصبح في النقاب ما تنفّسا . |
| ٣ - قد أغتدي والصبح محمّر الطرّز | والليل تحدوه تباشير السحر . |
| ٤ - قد أغتدي والصبح في دجاء | كطُرة البرد علامتا . |

وهي كصور الظلام عند المبصرين نسج بلاغي تقليدي ليس بينها وبين رمزية الضوء في صور العميان البصرية أية صلة .

أما فيما عدا هذا فلا نقف في صور المبصرين على ما يمكن الاشتباه في أنه رديف لأنماط الصور البصرية التركيبية في شعر العميان . وبهذا تكون الإجابة

(١) ٣٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٦ ، ٦٥٤ .

عن سؤال (الرديف) بالنفي ؛ فليس في صور المبصرين من مركبات يصح اعتدادها رديفة لأنماط مركبات العميان .

فهل هناك للمبصرين أنماط تصويرية تعبر عن نقيض ما عبرت عنه أنماط العميان؟

لعل أوضح نقيض في مركبات صور المبصرين لمركبات صور العميان هو خلوها من النمطيات نفسها التي وردت في صور العميان ، وانكشاف أن ما قد يبدو من شبه ظاهر بينهما يكمن وراءه اختلاف باطن يلغيه ؛ لخواتمه من الروح الرامزة التي توفر عليها العميان في أنماطهم . ثم إذا أمعن النظر إلى البناءات النمطية القائمة في صور المبصرين وُجدت تتعدد وتتنوع بكيفيات تحول دون استنباط رابط يجمع شتاتها بمثل ما اجتمعت به صور العميان ؛ وما ذاك إلا لافتقار صور المبصرين إلى رابط وجودي نفسي يؤلف بين أصحابها كذلك الذي ألف بين العميان ، بل إن مثل هذه الرابطة لتبدو دون إلحاحها لدى العميان حتى بين صور الشاعر الفرد من أولاء الشعراء المبصرين ؛ لأن وجود النمط إنما يتأثر قوة وضعفاً بفعل العوامل النفسية والذهنية الخاصة . وعلى أية حال فقد كانت أكبر أنماط (أبي نواس) متعلقة بـ (الخمر والغلمان) ، و(القسطلي) بـ (السفر والحرب) ، و(الأخطل الصغير) بـ (الجمال والمرأة) ، ولعل في هذه المتعلقة العامة ذاتها ما يشير إلى نقيض متعلقات الصور البصرية في شعر العميان ، ولا سيما عند (أبي نواس) و(الأخطل) . ثم إنه لا اقتضاء للتناقض العكسي بين العميان والمبصرين في الأنماط ؛ لأنه إذا كان موقف العميان من (الظلام) مثلاً يأخذ وجهة معينة لأسباب خاصة بهم ، فلن يكون موقف المبصرين منه بالضرورة نقيضاً لموقف العميان ، بل الأرجح أن يكون موقفاً

حيادياً، إلا بتوفر عوامل أخرى تنهج بهم هذا الصوب أو ذاك . من أجل هذا فإنه، في الوقت الذي بدت فيه حيادية المبصرين الغالبة حيال مضامين أنماط الصور البصرية في شعر العميان، معايرة بالعميان، فقد كان (لأبي نواس) من الأسباب الذاتية ما جعل الظلام لديه يتخذ وجهة نقيضة للظلام في صور العميان، من حيث كان في صورهِ مسرح لهو وعبث ومجون ولذة ومكتناً يوارى سواته عن عيون العاذلين، هذا علاوة على جماليات (السواد) النمطية في صورهِ: إن في الشَّعر، أو الأصداغ، أو العيون، أو الشفاه . . أو غيرها، وليس زميلاه منه في هذا ببعيد .

وعلى هذا يمكن الاطمئنان إلى استقلال أنماط المركب الإبداعي في صور العميان البصرية، نسيجاً ورموزاً .



٣- مدارات الدلالة :

برصد مدارات الدلالة في صور المبصرين البصرية تنتج القوائم التالية :

أ- المدارات الحسية

(جدول رقم ٢٧: مدارات المشروبات والأطعمة)

المجموع	خبز بخيل	الخمر ومتعلقاتها	المدار الشاعر
١٠٧	١	١٠٦	أبو نواس
٧	###	٧	القسطلي
١	###	١	الأخطل . ص .
١١٥	١	١١٤	النهاج

(جدول رقم ٢٦: مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما)

المدار	الشاعر	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النهاج
ممدوح	٥	٥٢	١	٥٨	
مرأة	٢١	٨	١٧	٤٦	
دمع	٥	٤	٣	١٢	
غزل بالمذكر	###	٧	٣	١٠	
شيب	###	٤	١	٥	
ظعن	١	١	###	٢	
غلام	٤٨	###	###	٤٨	
شاعر	###	###	٦	٦	
صائد	٢	###	###	٢	
فقيرة	###	###	٢	٢	
ملك	١	###	###	١	
مارق	١	###	###	١	
صيرفي	١	###	###	١	
بنت	###	١	###	١	
مرثي	###	١	###	١	
مصلوب	###	١	###	١	
حور وولدان	###	###	١	١	
سار	###	###	١	١	
مسلول	###	###	١	١	
عروة وعفراء	###	###	١	١	
عرس	###	###	١	١	
عامل حقل	###	###	١	١	
حريق	###	###	١	١	
كارثة	###	###	١	١	
ثائر	###	###	١	١	
نديم	###	###	١	١	
فاتك	###	###	١	١	
مجموع	٨٥	٧٩	٤٤	٢٠٨	

(جدول رقم ٢٨: مدارات الأسلحة والحرب وما يتعلق بهما)

المدار / الشاعر	الحرب	سيف	صيد	بنادق	رمح	نقع	درع	أعلام	فواصة	مجموع
أبو نواس	###	###	١٨	١	###	###	###	###	###	١٩
القسطلي	٤٠	١٤	###	###	١٩	٨	٥	٢	###	٨٨
الأخطل . ص .	٢	١	###	###	###	###	###	###	١	٤
النماذج	٤٢	١٥	١٨	١	١٩	٨	٥	٢	١	١١١

(جدول رقم ٢٩: مدارات الحيوان)

المدار / الشاعر	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
خيول	٢	١٤	١	١٧٠
إبل	١١	٩	###	٢٠
كلب صيد	٢٣	###	###	٢٣
صقر	٩	###	###	٩
باز	٥	###	###	٥
عقاب	٤	###	###	٤
ثور وحشي	٣	###	###	٣
حمر وحش	٢	###	###	٢
ديك هندي	٢	###	###	٢
يؤيؤ	٢	###	###	٢
بقر وحش	١	###	###	١
أسد	١	###	###	١
حمام	١	###	###	١
حوت	١	###	###	١
حية	١	###	###	١
زرق	١	###	###	١
فهد	١	###	###	١
وعل	١	###	###	١
عقرب	###	١	###	١
طائر مسجين	###	###	١	١
مجموع	٧١	٢٤	٢	٩٧

(جدول رقم ٣٠: مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما)

المدار / الشاعر	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
ليل	٢٢	١٣	٢	٣٧
صبح	١٨	٨	١	٢٧
سحاب / مطر	١	٣	٤	٨
هلال	١	٢	١	٤
نجوم	###	٢	١	٣
ثريا	###	٢	###	٢
جوزاء	###	٢	###	٢
بدر	###	###	٢	٢
ظل	١	###	###	١
نهار	###	١	###	١
رياح	###	١	###	١
دبران	###	١	###	١
شعري	###	١	###	١
عيوق	###	١	###	١
فراقد	###	١	###	١
مجرة	###	١	###	١
أل	###	١	###	١
نسيم	###	###	١	١
مجموع	٤٣	٤٠	١٢	٩٥

(جدول رقم ٣١: مدارات الأمكنة وما يتعلق بها)

(جدول رقم ٣٢: مدارات الأدوات والأواني)

النماذج	الأخطل . ص .	القسطلي	أبو نواس	الشاعر / المدار	النماذج	الأخطل . ص .	القسطلي	أبو نواس	الشاعر / المدار
١	###	###	١	إبريق	١٦	٢	٦	٨	رياض
١	###	###	١	عود طرب	٣	١	١	١	مياه
١	###	١	###	درانك	٨	###	١	٧	ظلول
١	###	١	###	مجامر	٥	###	٤	١	سفن
١	###	١	###	عود الطيب	٤	###	١	٣	مجلس
١	###	١	###	نار القرى	٦	١	٥	###	بحر
٦	###	٤	٢	مجموع	١	###	١	###	ربيع
					١	###	١	###	حمام
					٣	٣	###	###	جبل
					٢	٢	###	###	قرى
					٢	٢	###	###	لبنان
					١	١	###	###	صحراء
					١	١	###	###	جنة
					١	١	###	###	حلب
					١	١	###	###	طبيعة
					١	١	###	###	بردى
					١	١	###	###	زاهرة الربى
					١	١	###	###	زحلة
					١	١	###	###	قصر
					٥٩	١٩	٢٠	٢٠	مجموع

(جدول رقم ٣٣: مدارات النبات والشجر)

النماذج	الأخطل . ص .	القسطلي	أبو نواس	الشاعر / المدار
١	###	###	١	نخل
١	###	١	###	بهار
١	###	١	###	تفاح
١	###	١	###	خيري أصفر
١	###	١	###	سوسن
٥	###	٤	١	مجموع

(جدول رقم ٣٤: مدارات الأصوات)

(جدول رقم ٣٥: مدارات الأشكال)

(جدول رقم ٣٦: مدارات الروائع)

مجموع	شدا	المدار / الشاعر	مجموع	كتابة	المدار / الشاعر	مجموع	ضحكة	غناء	المدار / الشاعر
###	###	أبو نواس	###	###	أبو نواس	###	###	###	أبو نواس
###	###	القسطلي	١	١	القسطلي	###	###	###	القسطلي
١	١	الأخطل . ص .	###	###	الأخطل . ص .	٣	١	٢	الأخطل . ص .
١	١	النماذج	١	١	النماذج	٣	١	٢	النماذج

٣- أ- المؤلف :

١- يتفقان في زيادة المدارات الحسية على المعنوية . وهذا أمر طبيعي لتعلق التصوير البصري بالحسي أكثر من المعنوي .

٢- يتفقان في عموم هيكل المدارات وترتيبها ، باستثناء المواطن التي سيأتي بيانها في (المختلف) .

٣- لا خلاف بينهما في أن مدارات تصوير (الصوت) بصرياً ، (جدول رقم ٣٤) ، متقدمة على مدارات تصوير (الأشكال) المحددة ، (جدول رقم ٣٥) ،

ب- المدارات المعنوية

(جدول رقم ٣٧: مدارات معنوية مختلفة)

الشاعر	المدار	سفر	شعر	عواطف	جهاد	سكون	عفة	كرى	نسب	مجموع
أبو نواس	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
القسطلي	١١	١	١	٢	١	١	١	١	١	١٤
الأخطل . ص .	١١	١	١	١	١	١	١	١	١	١٦
النماذج	١٢	١	١	٢	١	١	١	١	١	٣١

(جدول رقم ٣٨: مدارات الغال)

الشاعر	المدار	حب	شباب	سعد	أحلام	روح	أرواح	حُسن	نعيم	عيد	مجموع
أبو نواس	٥	١	١	١	١	١	١	١	١	١	٥
القسطلي	٣	١	١	١	١	١	١	١	١	١	٥
الأخطل . ص .	٨	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١٤
النماذج	١٦	١	١	١	١	١	١	١	١	١	٢٤

كتصوير الكتابة أو الرسوم ونحوهما، مما يستدعي الدقة في الملاحظة والمثالة في التصوير. على أنه لا مقارنة لدهيها، طبعاً، بين تصوير (الصوت) وعموم تصوير الحسيات، التي تدور حولها معظم الصور البصرية، بيد أن مجال تصوير الأشكال المحددة يضيق بطبعه ويدق، فيحدّ من محاولات تصويره حتى في شعر المبصرين.

٤ - إذا قيس دورانها على المعنويات فإن نسبته من أبيات صورهما تأتي متطابقة: (٤٪).

٥ - يتساويان في النسبة النهائية للمحاكاة: (١٠٪ - ١٠٪). على أن

(جدول رقم ٣٩: مدارات الشؤم)

الشاعر	المدار	موت	حزن	الليالي (الدمر)	حداد	رثاء	فراق	حرمان	هم	بؤس	شقاء	مآثم	مجموع
أبو نواس	###	###	###	١	###	###	###	###	###	###	###	###	١
القسطلي	٤	٢	###	١	١	١	١	١	١	###	###	###	١١
الأخطل. ص	٣	٣	###	###	###	###	###	###	###	١	١	١	٩
النهاج	٧	٥	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	٢١

(جدول رقم ٤٠: الإخراج)

الشاعر	الإخراج		تخييل		محاكاة		تشخيص		تجسيد	
	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن
أبو نواس ١٢٤٠ بيتاً	٩٨	٧٪	١٥٨	١٢٪	١٢	٠,٩٦٧٪	١٠	٠,٨٠٦٪	١٠	٠,٨٠٦٪
القسطلي ٤٠٨ أبيات	٦٥	١٥٪	٢١	٥٪	٣٥	٨٪	٢٣	٥٪	٢٣	٥٪
الأخطل. ص. ٢٢٣ بيتاً	٤٥	٢٠٪	١٤	٦٪	٥٨	٢٦٪	١٩	٨٪	١٩	٨٪
المجموع ١٨٧١ بيتاً	٢٠٨	١١٪	١٩٣	١٠٪	١٠٥	٥٪	٥٢	٢٪	٥٢	٢٪

المحاكاة تتلوّن وتدقّ لدى المبصرين بفعل ما سلف ذكره من تميّزهم بما اصطلح عليه بـ (الثقافة البصرية).

٦ - يتماثلان في الاتجاه المتضاد بين القدماء والمحدثين إلى (المحاكاة) و(التخييل)، وذلك بالكيفية المبينة في البيان التالي - ومرد ذلك إلى تطور النظرية الفنية، كما قيل قبل:

المبصرون	محاكاة تخييل	المبصرون	محاكاة تخييل	العميان
أبو نواس - ١٩٨هـ	→	أبو نواس - ١٩٨هـ	→	بشار - ١٦٧هـ
القسطلي - ٤٢١هـ	←	القسطلي - ٤٢١هـ	→	العكوك - ٢١٣هـ
الأخطل . ص . - ١٣٨٨هـ	←	الأخطل . ص . - ١٣٨٨هـ	←	المعري - ٤٤٩هـ
			←	الحصري - ٤٨٨هـ
			←	التطيلي - ٥٢٥هـ
			←	البردوني - معاصر

٣- ب - المختلف:

١ - المشترك الأكبر من المدارات الحسية عند المبصرين ستة مدارات، هي: (الإنسان والمجتمع ومتعلقاتها)، و(المشروبات والأطعمة)، و(الأسلحة والحرب ومتعلقاتها)، و(الحيوان)، و(السماء والأجواء ومتعلقاتها)، و(الأمكنة ومتعلقاتها)، على حين كان المشترك المداري الحسي في صور العميان ثلاثة فقط، هي: (الإنسان والمجتمع)، و(السماء والأجواء)، و(الحرب والأسلحة). غير أنه يتدخل هنا أيضاً عاملاً الحجم الشعري وعدد الشعراء، مما يستدعي مطابقة الشريحة المدروسة من شعر المبصرين مع شريحة مماثلة مما درس من شعر العميان، بحيث تتطابقان في عدد الشعراء وحجم الشعر، فإذا اتبعت في ذلك الطريقة التي تمت بها دراسة المشترك من الألوان ودرجة تنوعها في بداية هذا

الفصل ، باختيار (المعري) و(التطيلي) و(البردوني) من العميان ليكونوا الشريحة المقابلة للمبصرين ، بعد أن يجتزأ من شعر كل من المبصرين ما يطابق حجم الشعر المدروس لدى نظيره من العميان ، فسيثبت أن المشترك بين المبصرين من المدارات أوسع من المشترك بين العميان ، الذين لا يتجاوزون أربع مدارات يشتركون فيها ، هي : (الإنسان والمجتمع) ، و(السماء والأجواء) ، و(الأمكنة) ، و(الأشكال والصور) .

٢ - دوران المبصرين على الحسيات يعادل (٣٧٪) من مجموع أبيات الصور، في الوقت الذي يعادل دوران العميان عليها (٤٠٪) ، بما يشير إلى تفوق العميان في كثافة الدوران على الموضوعات الحسية . لكن هذا لا يوازيه تفوق نقيض للمبصرين في الدوران على المعنويات ؛ فقد سبق أنهما متطابقان فيه . وهذه نتيجة لم تكن متوقعة ؛ للبون الشاسع بينهما في التجربة الحسية ، بله البصرية منها ، التي هي منتمى معظم المدارات الحسية أصلاً .

٣ - إلا أنه إذا قيس التنوع في هذه المدارات الحسية عندهما ، اعتماداً على الشريحة المتطابقة ، تقدم المبصرون على العميان ، ويلمس هذا أكثر شيء في مدارات (الإنسان والمجتمع) ، وفي مدارات (الحيوان) ، و(الأمكنة) . ولئن كان المبصرون يتقدمون العميان في تنوع هذه المدارات الثلاثة ، وهي ما هي تعلقاً بالإنسان وحياته ، فتقدمهم عليهم في ما سواها أولى . وهاتان التيجتان في (٢ و٣) تنسجم مع ما لحظ قبل من استغلال العميان مواد صورهم على الرغم مما قد يظهر في تنوعها من ضعف قياساً بالمبصرين .

٤ - لا يُلاحظ في مدارات المبصرين ذلك الميل الغالب الملحوظ في مدارات العميان إلى (الكلي والعام والمطلق) من المصورات الحسية ؛ ولذا يتقدم مدار

(المشروبات والأطعمة) عند المبصرين ، مثلاً ، إلى المرتبة الثانية ، وكان لدى العميان في المرتبة السادسة ، في حين يتراجع مدار (السما والأجواء) إلى المرتبة الخامسة عند المبصرين ، أو الرابعة حسب الشريحة المتطابقة ، وكان يحتل عند العميان المرتبة الثانية . كما يظهر في مدارات المبصرين مدار (النبات والشجر) ، الذي غاب عن مدارات العميان . وكذا القول عن (الأمكنة) ؛ حيث لا تقتصر في مدارات المبصرين على مسميات الأمكنة العامة ، حسب ما كانت عليه في مدارات العميان ، بل تشمل مصورات مكانية محددة المعالم : كالمناظر الطبيعية ، والأنهر (بردى) ، والمدن (حلب) و(زحلة) ، والأبنية (قصر) و(مجلس) ، ونحوها . وحتى في ما اشتركا في تصويره من الحسيات ظهرت بينهما فيه الفوارق ، فيما مرّ بيانه (١) .

٥ - يتقدم العميان على المبصرين في مدار (نقل الصوت إلى صور بصرية) ، على أن هذا المدار لا يمثل أطراداً بين الشعراء عند أي منهما . وفي مقابل ذلك يظهر عند المبصرين مدار (تُنقل فيه الروائح إلى صور بصرية) ، لكنه ، على أية حال ، مدار نادر لصورهم . وأياً ما يكن فالمؤشر ما يزال دالاً على رجحان استفادة الأعمى من حاسة السمع للتصوير البصري .

٦ - المدارات الحسية المتعلقة بـ (الفأل) في صور المبصرين أكبر بكثير من المتعلقة بـ (الشؤم) : (٤٧٩ نموذجاً - ٢٢١ نموذجاً) ، وذلك بعكس العميان الذين جاءت مداراتهم الحسية (الشؤمية) أكبر من (الفألية) : (١٤٠ نموذجاً - ١٠٦ نماذج) .

٧ - وترجح الدائرة المعنوية (الفألية) الدائرة المعنوية (الشؤمية) عند

(١) راجع : ٢١٥ - من هذا الفصل .

المبصرين أيضاً، مع ما يظهر من تنوع الدائرة الفألية وغناها، إضافة إلى أن مدارات معنوية أخرى - خارج الفأل والشؤم - تتقدمهما، بينا مدارات الشؤم والفأل في صور العميان تتصدر تصوير المعنويات البصري، مع رجحان الدائرة المعنوية (الشؤمية) على الدائرة المعنوية (الفألية). وهذا يؤكد الوضع النفسي الذي يعايشه الأعمى وغلبة النزعة الشؤمية عليه.

٨ - بترتيب الطرق الإخراجية للصور البصرية في شعر المبصرين تكون على

هذا النحو:

التخييل - المحاكاة - التشخيص - التجسيد

أما في صور العميان فقد كانت:

التخييل - التشخيص - التجسيد - المحاكاة

فتتقارب النسبة بين (التخييل) و(المحاكاة) في صور المبصرين (١١٪ - ١٥٪)، غير أنها تبعد جداً في صور العميان (٣٥٪ - ١٥٪)، وإذا قيست بينهما الفروق في كل طريقة إخراجية من هذه على حدتها، فإن العميان ليتقدمون على المبصرين بمستوى عال جداً في نسب كل من (التخييل: ٣٥٪ - ١١٪) و(التشخيص: ٢٣ - ٥٪) و(التجسيد: ١٥٪ - ٢٪). ونتاج هذا تفوق العميان على قرنائهم من المبصرين في (التخييل) و(صنويته) (التشخيص) و(التجسيد)، يقابله تفوق المبصرين عليهم في (المحاكاة)، لا من حيث نسبتها - فقد ذكر أنها فيها متعادلان - ولكن من حيث مكانتها الإخراجية؛ إذ تلي (التخييل) مباشرة في السعة لدى المبصرين، وتراجع لتكون أضيق المخارج - أو من أضيقها - في صور العميان. و(المحاكاة)، بمعناها الواسع، قاصرة في عامة

سلوك العميان بطبيعتهم ؛ لما يؤدي إليه فقد البصر من انفصال الإنسان عن عالمه الفيزيقي والاجتماعي^(١)، ولا يمكن أن تكون المحاكاة في التصوير البصري بمعزل عن ذلك . ومع هذا فإن العلة هنا ليست مرتبهة بالمحاكاة وحدها - لا سيما أنها، وإن كان لا يغفل عن رجحان كفة المبصرين على العميان في تنوعها ودقتها، قد ظهرت في نسبتها النهائية عندهما متساوية - بقدر ما هي مرتبطة كذلك بالتجاء العميان الفارق إلى التخيل والتشخيص والتجسيد؛ والذي مرجعه - حسبها يمكن قوله في هذه المرحلة الدراسية على الأقل - إلى أن عالم الخيال هو عالم العميان البديل إلى عالم الواقع والحس، وأن كل ما يتناوله الأعمى من عالم الحس والواقع يظل بمقدار ما غريباً عن حقيقة الحس والواقع؛ لتجرد الأعمى الصميم في خياله عن هيمنة الحس الواقعي، الذي يتدخل عادة في تصوير المبصرين حتى في ما أرادوا له الخيالية والتجريد، ليسيطر التجريد على تصوير العميان حتى في ما حاولوا فيه المحاكاة والتقليد؛ ومن هنا تتناظر المواقف بينهما من هاتين الوجهتين إلى التخيل أو المحاكاة .

وخالص هذا الفحص الموازن بين العميان والمبصرين أن :

- مدارات العميان أضيق مجالاً وأشح تنوعاً .
- يغلب فيها تصوير الكلي والعام والمطلق على المحدد والخاص والمقيد .
- ترجح الدائرة الشؤمية الدائرة الفألية .
- يبزون المبصرين تخيلاً وتشخيصاً وتجسيدا .



(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥٢ .

خصائص الصورة البصرية

في شعر العميان

أ- خصائص البناء:

١ - بالرغم مما قد يظهر من ضعف عناصر التصوير البصري الفنية في شعر العميان كثافة وتنوعاً، موازنة بالمبصرين، فإن الشاعر الأعمى يستغل مادته التصويرية المتاحة استغلالاً يغطي به ضعفه ذاك. ومن أهم ما ينتج عن هذا:

أ - كثافة (التلوين).

ب - كثافة (التصوير البصري) بعامة.

٢ - يقل عنصر (الحركة) والخيال الحركي في صور العميان عن نسبه في صور المبصرين.

٣ - تزداد أهمية (التدخل الثقافي) - بجانبه النظري - في مادة صور العميان، وبخاصة (تداخل النصوص)، ولكنهم يقصرون عن مجارة المبصرين في الثقافة العملية القائمة على الإبصار (الثقافة البصرية).

٤ - تعد معاناتهم الوجودية وطباغهم النفسية الخاصة مولدًا رئيسًا لأكثر أنماط صورهم البصرية شيوعًا وأكبرها؛ الأمر الذي يجعلها نسيج وحدها برموزها المشتركة بينهم، وأهمها: نمطا (الظلام)، و(المرأة).

٥ - يتسم النسيج الداخلي لبناء صورهم البصرية كثيرًا بنوع من (الرتابة)؛ بما يعمد الشاعر الأعمى إليه من تمطيط الصور وتشويقها حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها، وافتقارها الغالب إلى ما تتمتع به صور المبصرين من حس

حركي تطوّري ، متسارع التنقل بين المشاهد والأحداث .

٦ - تتصف المدارات الدلالية الموضوعية لصورهم البصرية بضيقها وشرح تنوعها قياسًا بالمبصرين .

٧ - يتكثون فيما يصورون على ما هو كليّ الدلالة وعامها ومطلقها ، دون المحدد والخاص والمقيد .

ب - خصائص الأداء :

٨ - تأتي صور العميان البصرية جامحة الخيال ، تسمو على الحس الواقعي القريب ، بأجنحة من (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد)؛ مما يجعل صورهم أحيانًا إلى ما هو أشبه بلوحات سوربالية ، حتى إن الدارس ليملك تمييز صور العميان البصرية عن سواها من خلال هذه الخاصية ، وإن كان هذا لا ينفي أن قد تشبه بعض صور المبصرين صور العميان ، فمن ذلك صورة (أبي نواس)^(١) .

وكان للذهب المذوب بكأسها بحرًا يجيش بأعين الحيتان

التي لو لم تكن لشاعر مبصر لكانت خليقة بشاعر أعمى لما فيها من هذا التجريد الحر . على أن هذه الخاصية لا تقوم بمنأى عن التضافر مع خصائص البناء والنفس الأخر . ولعل هذا هو ما جعل للصورة البصرية في شعر العميان قيمة رامزة يستلهم الشعراء طاقاتها على مر العصور .

ج - الخصائص النفسية :

٩ - إن أشد خطوط الصورة البصرية في شعر العميان وضوحًا وشفاء متأثر

(١) ١٩٥ .

في وجوده وتشكله بخصوصية حياة العميان بدرجة ظاهرة أو خفية ؛ ومن هذا بدا جلياً ارتباط المركب الإبداعي للصور البصرية في شعرهم بتلك الحياة .

١٠ - يصبغ صور العميان البصرية ، ظاهراً وباطناً ، لون سوداوي غالب لا نظير له في صور المبصرين .



ومن هذا تتأكد هوية الوحدة النظامية لصور العميان البصرية واستقلالها ، وهي ما اصطلح عليها بـ (وحدة التوحش) ، تلك الوحدة التي لم يكن لها مثل ولا بديل في صور المبصرين ؛ لأنه لم يكن لها في ذوات أنفسهم مثل أو حتى بديل ، ليوحد بين صورهم كما اتحدت صور العميان . ويأتي هذا الفصل ليجلي بعدئذٍ معالم أخرى لكيان تلك الوحدة ، كشفت عنها الموازنة بصور المبصرين ، في بنائها الخارج والداخل ، تزيد المعرفة بها عمقاً وسعة .

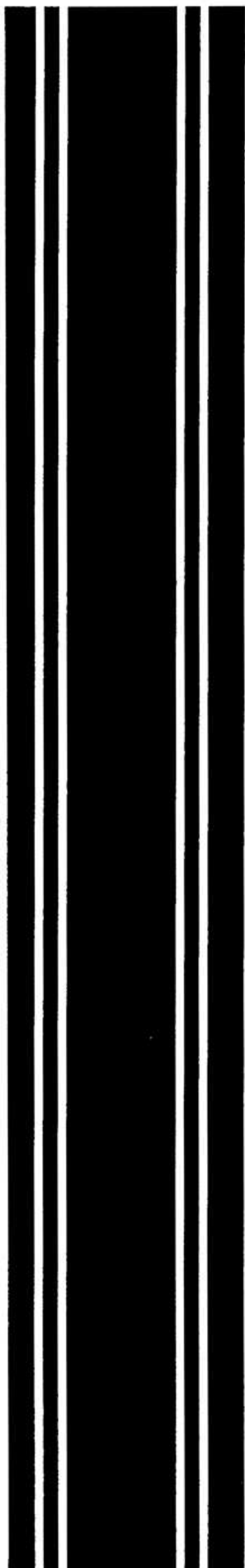
وعلى هذا ، فيما أن هذه النتائج التي أفضت إليها الموازنة بين فئتي العميان والمبصرين تقوم أساساً على أسباب التباين بينهما في البنية الذهنية والنفسية ؛ فإنها بذلك لا تخصّ إذن هؤلاء الشعراء المدروسين من العميان وأولئك الشعراء المدروسين من المبصرين فحسب ، بل يفترض صدوق معطياتها من بعد على أي شاعر ينتمي إلى إحدى هاتين الفئتين ؛ ومن ثم يصح القول أيضاً : إنه يدخل في حكم العميان ، فنياً ، من اتفق في تصويره البصري مع وحدة تصويرهم النظامية ، وإن كان - من الناحية الحسية - مبصراً .

وها هنا يمثّل طراز الصورة البصرية في شعر العميان ، طارقاً بأسئلته النظرية الباب التالي .



الباب الثالث

نظرية الخيال والإبداع





نظرية الخيال والإبداع

مدخل :

تلك هي مادة الصورة البصرية في شعر العميان قد درست في البابين الماضيين ، وتنامت حولها أسئلتها النظرية التي تقتضي الإجابة عنها بما يربطها بجذورها الخيالية والإبداعية لدى العميان من جهة ، وما يجليّ علاقاتها بالنظرية العامة للخيال والإبداع من جهة أخرى ، وهذان هما هدفا هذا الباب الرئيسان : أن يبحث المستوى النظري الذي يقف من وراء الصورة كما تمثلت فيما سلف ، ثم يناقش منتج ذلك موازنة بمقولات النظرية العامة للخيال والإبداع حسب ما هو سائد منها . وهنا تمثل صعوبة ، على الدارس تخطيطها ، وهي التشعب في أطراف النظرية العامة وتفرق مظانها ، بين الفيزيائي والنفسي والفلسفي والأدبي ، إذ يتحتم رصدها لتكوين منظور متكامل من نظرية لم يعثر على ما تستدعيه هذه الدراسة منها بكافة أوجهه في صعيد واحد ؛ ليتسنى من خلال ذلك النظر فيما تثيره الصورة البصرية في شعر العميان من قضاياها .

وستنصبّ العناية على ثلاثة أقطاب رئيسة من عملية الخيال والإبداع ، يتعلق الأول منها بـ (الواقع الحسي) ، والثاني بـ (التمثل الثقافي) ، والثالث بـ (الإبداع) . وذلك لما بين هذه الثلاثة من علاقة جدلية تشكل أركان البناء النظري للخيال والإبداع ؛ من حيث إن الأولين هما عنصرا تكوين التجربة الإنسانية ، فيما الثالث هو ناتجها في التجربة الفنية ، وضمن هذه الأقطاب الثلاثة تدرج من متعلقاتها مسائل أخرى . ويقصد بـ (الواقع الحسي) مكتسبات الحواس من المدركات التي تنعكس على مقدرة الإنسان على التخيل

والإبداع ، وبـ (التمثل الثقافي) مختلف المؤثرات المعرفية على ذهن الإنسان ووجدانه ، ولكنّ هذا المفهوم سيتحدد في الفصل الأول ليقتصر على المعارف الثقافية القرائية ، التي تشمل النصوص والمعلومات العلمية والميثولوجية وما إليها ، إلا أنه سيغدو في الفصل الثاني شاملاً للواقع الحسيّ لكونه جزءاً منه ، يتكاملان في تغذية الموهبة الفطرية ، ليغدوا حينئذٍ - تحت مسمى (التمثل الثقافي) - في الموازنة مع (الإبداع) ، بما هو ثمرة البذرة الإلهية للموهبة ، بما هيئ لها من تربة الواقع وماء الثقافة ، كيما تقاس تلك الثمرة إلى عطاءات ما هيئت لها من إمكانات .

ولما كانت العلاقة تنشأ بين القطبين الأولين أولاً ثم تفضي إلى القطب الثالث (الإبداع) ثانياً ، كان من المناسب فصل الموضوع إلى فصلين : يوازن الأول (بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي) ، ويسبر الثاني مدى أهميتهما في عملية الإبداع الفني . في مسعى لاستشرف الهدف الآخر لهذه الدراسة وهو : استغلال ما توفره دراسة النماذج النمطية لصور العميان البصرية ، من اختبار حيّ مباشر لما يطول حوله الجدل عادة من علاقة الخيال والإبداع بالواقع الحسي وبالتمثل الثقافي ؛ وذلك بما تضعه الصورة البصرية في شعر العميان بأيدينا - بغياب أحد هذين القطبين ، وهو (الواقع الحسي البصري) - من شريحة نموذجية لمساءلة قضايا الخيال والإبداع المثارة حولهما ، في محاولة للخروج آخر المطاف برؤية وثوقية لا تقف عند صور العميان البصرية بل تنفذ منها بعدئذٍ جذرياً إلى آفاق خيال الإنسان وإبداعه .

الفصل الأول

الواقع الحسيني
والتمثيل الثقافي

الواقع الحسي والتمثل الثقافي

أ - في النظرية العامة

أ - ١ - الجمال (*) والبصر:

في الشق الأول من هذا العنوان تهم الإجابة عن سؤالين أساسيين هما: ما الجمال، وما مدى علاقته بالواقع الحسي؟، ثم: ما مقدار أهمية الحواس - وبخاصة البصر - في إدراك الجمال وتذوقه؟.

إن أول خطوة في سبيل تعريف الجمال - كما يقرر (سانتيانا)^(١): «استبعاد جميع الأحكام العقلية، وجميع أحكام الواقع أو أحكام العلاقة». ومن هذا يتضح أن تعريفات الجمال عند من تطرقوا إليها تتجه إلى القيمة الروحية لا إلى المدرك الحسي ذاته. وهذا ما يصرّ عليه فلاسفة الجمال بأسلوب أو بآخر. ولذلك ينقد (هيجل)^(٢) التعريف الذي يقترحه (فون روموهر) للجميل،

(*) مفهوم الجمال هنا لا يرادف الحُسن في مقابل القُبْح، ولكنه يشمل طبيعة الشعور بقيم المدركات الحسية، حسنة أو قبيحة، أي ما يعرف بـ (الاستطيقا aesthetic)؛ فمعلوم أن حسن المادة وطبيعة الموضوع لا حكم له أصلاً في العمل الفني، بل الحكم على حسن الأداء وبراعة التعبير؛ فتصوير القبيح حسنٌ فيه لحُسن الأسلوب وإحكامه، وذلك كأحدب (ابن الرومي) وأزهار الشرّ لدى (بودلير) وتصوير الظلام في شعر العميان، مثلما أن تصوير الحُسن قد يكون قبيحاً إذا هو جاء من الناحية الفنية كذلك؛ ومن هنا فرق علم الجمال الحديث بين مفهوم الجمال والحُسن، ثم بين الحُسن في الطبيعة والحُسن في الفن. (انظر: وهبة: مصطلحات الأدب: 7، وإسماعيل - عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي.. عرض وتفسير ومقارنة. ط. (١) دار الفكر العربي: ١٩٥٥م، وهلال: ٣٥٥ -).

(١) سانتينا - جورج: الإحساس بالجمال.. تخطيط لنظرية في علم الجمال. ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، تقديم/ زكي نجيب محمود. ط. مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة: (د.ت): ٤٧.

(٢) المدخل إلى علم الجمال. ترجمة/ جورج طرايشي. ط. (١) دار الطليعة - بيروت: حزيران (يونيو) ١٩٧٨م: ١٠١ - ١٠٢.

الذي يقول: «يلازم الجمال جميع خواص الأشياء التي تستوقف النظر وتبهجه وبواسطته تحفز النفس وتمتع الروح»، وتقسيمه هذه الخواص إلى ثلاثة أنواع: يؤثر بعضها في العين، العضو الحسي، والآخر في حاسة المكان، والآخر يؤثر على الفهم ثم على الملكة والمشاعر. ومع ما يراه (هيجل) من إقناع ذلك عند مستوى معين من الثقافة، إلا أنه يرفضه من وجهة النظر الفلسفية؛ لأنه يعدل القول بأن الجميل يفيد في إمتاع النظر والروح، وفي استحضر مشاعر، وتوفير لذة، ويذهب مع (كانت) إلى أنه لا بد في تصور الجميل وتعريفه من تجاوز دائرة الشعور المحض والبسيط التي تختزل الجميل إلى ما هو ممتع، إلى مصدر للذائد. إذ كان يرى (كانت) أن «الانفصال ينتفي في الجمال، الذي هو تداخل العام والخاص، الغاية والوسيلة، المفهوم والموضوع»^(١). وبذا يكون الجمال قيمة تفاعلية انفعالية، يعرفها (سانتيانا)^(٢) بقوله:

الجمال هو: قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعتنا عليها وجوداً موضوعياً. أو في لغة أقل تخصصاً - الجمال هو: لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته. . . أولاً - الجمال قيمة، أي أنه ليس إدراكاً لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هو انفعال، انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية. فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد. والجمال الذي لا يهتم به أحد مطلقاً إنما هو تناقض في الألفاظ.

فالجميل إذن ليس جميلاً لذاته وفي ذاته، وإنما هو جميل بالنسبة إلينا نحن، إلى الوعي المدرك للجمال؛ فطريقة النظر إلى الموضوع هي الجميلة، من حيث هي

(١) م.ن: ١٠٩.

(٢) ٧٤.

ذاتية^(١)؛ بفعل ما يولده فينا من حالات نفسية تتوافق معه، فيصدر الحكم بقيمته الجمالية، وهي قيمة تنبع من الاستجابة المباشرة بدافع حيوي، وقد لا يمكن تفسيرها عندما تكون من الجزء غير العاقل من طبيعة الإنسان^(٢). وبهذا ينشأ الجمال عن تحول اللذة إلى موضوع؛ «إن الجمال هو لذة أصبحت موضوعاً»^(٣).

على أن الواقع الحسي المعطى هو الوساطة التي تضع الجميل في متناول الحدس والتأمل الحسي؛ إذ لا يمكن لغير الشكل أن يعبر عن الجمال؛ لتشارك عناصره المختلفة من: اللون، والحركة، والشكل، والتناسب، في استشارة الحس^(٤)، ومن ثم تنبجس القيمة الجمالية في خلد المتلقي، ولكن لا من ذات هذه التظاهرات الحسية بل مما يصحبها من عوامل فيسيولوجية وسيكولوجية تثير المشاعر والأحلام الشخصية. وهكذا يكون للتعبير الجمالي حدين: الأول هو الموضوع المائل أمامنا بالفعل، والثاني هو الموضوع الموحى به، أو الفكرة، أو الانفعال، أو الصورة المولدة، أو الشيء الذي يعبر عنه، ولا يقوم التعبير الجمالي إلا من اتحاد هذين الحدين في الذهن^(٥).

ومع أن «الإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها»، كما يقول (سانتيانا)^(٦)، إلا أن محاولات الفلاسفة لتعقل كيفية الإحساس بالجمال

(١) انظر: هيجل: فكرة الجمال. ترجمة/ جورج طرابيشي. ط. (١) دار الطليعة - بيروت: تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٨م: ٥٠، ٥٦.

(٢) انظر: سانتيانا: ٤٦.

(٣) م. ن: ٧٧.

(٤) انظر: «إدراك الحسن والقبح»: ابن الهيثم: ٣٠٨-٣١٦.

(٥) انظر: سانتيانا: ٢١٤.

(٦) ٣٨.

قد أدتهم إلى بعض الاستنتاجات التي تفسر الإحساس به ، على الأقل فيما يرتبط منه بالمنابع الواعية من الذهن ، وذلك من لدن (أفلاطون) ونظريته في المُثُل ، حيث كان من رأيه أن لكل شيء مثلاً جاء على غراره ، وأن هذه المُثُل قامت مطبوعة في النفس الإنسانية منذ أن كانت تحيا في عالم المُثُل قبل الجسدية ، وأن الشيء يدنو من قيمة الكمال أو يبعد بمقدار ما بينه وبين مثاله من شبه . لكن (سانتيانا) ، إذ يقرّ بمُثُل عقلية لولاها ما استطاع إنسان أن يحكم بالجمال ، يراها وليدة التجربة الدنيوية التي يعيشها الإنسان ، تتألف من جزئيات الصور الذهنية التي ارتسمت في الذهن عبر التجربة الحياتية منذ الولادة ، بحيث تشكّل نموذجاً مثالياً يقيس عليه الإنسان ما يعرض له من مظاهر الجمال من بعد^(١) . ومن هنا يختلف الحكم بالجمال بين بني الإنسان ويتفق بمقدار ما بينهم من اختلاف واتفاق في التجارب . غير أن التجربة الحسية المخترنة التي تؤلف مُثُل الجمال العليا تكون متلبسة بالعواطف والذكريات النفسية ، ويضرب (هيجل)^(٢) على ذلك أمثلة من وصفنا بعض الحيوان بالجمال دون بعض ، كتلك التي تتصف بالشجاعة أو القوة أو الحيلة أو الكرم إلى غير ذلك ؛ لما في هذه التظاهرات النفسية من صلة قربي بالتظاهرات الإنسانية . وتزيد القيمة الجمالية غالباً كلما فقدت الذكرى التي توحى بها وضوحها وتميزها ، فتكون الصورة باهتة ؛ هالة من الإيحاء بالسعادة حول المنظر ، مما يكسبه جاذبية عميقة مهما كان فارغاً في ذاته مبتدلاً ، بل ربما لما فيه من ذلك الفراغ والابتدال أحياناً ، بحيث تضيء عليه ارتباطاته الغامضة مفعولاً سحرياً في النفس والخيال . ومن تلك الارتباطات الغامضة ما ترسب من تجارب قديمة في اللاوعي الشخصي ،

(١) انظر: محمود- زكي نجيب : مقدمة كتاب (سانتيانا) : ٢٢- ٢٣ ، وهيجل : فكرة الجمال : ٥٤ ، ٦٠ .

(٢) انظر: فكرة الجمال : ٦٠- ٦١ .

ومنها ما هو استجابة لمزاج فطري على صلة باللا وعي الجمعي^(١).

وهكذا يتضح اعتماد جوهر الجمال ودرجاته على الطبيعة الإنسانية لا على معطيات الواقع الحسيّ.

وإذا كان هذا هو حال الجمال بصفة عامة، فإنه لما كانت اهتمامات (الجمال الفني)، بصفة خاصة، هي عينها اهتمامات الذكاء والروح، كانت أولى بأن يجري تقييمها من وجهة نظر الروح لا من وجهة نظر الحواس؛ فالإدراك الحسيّ البحت - الذي يكمن بصورة رئيسة في النظر وفي السمع ثم في الحواس الأخرى - هو أسوأ إدراك وأقله ملاءمة للروح^(٢).

أما أهمية البصر في تذوق الجمال فبهدي؛ فدور البصر في حياة الإنسان بعامة أسمى بكثير من دور سائر الحواس^(٣). ولذلك يعد (سانتيانا)^(٤) حاستي البصر والسمع هما حاستي الجمال العليين، في مقابل الحواس الدنيا (اللمس والذوق والشم)، التي لا تخدم الأغراض العقلية بمثل ما تفعل تانك الحاستان، برغم قابليتها للتطور، من نحو ما حدث في تجربة (هيلين كيلر)^(*). والبصر يفوق الحواس الأخرى في أهميته الإدراكية والتذوقية للجمال بعمومه لا الجمال البصري فحسب؛ ذلك أن السمع، إذ يعطي فكرة عن المسافة والاتجاه

(١) انظر: سانتيانا: ٢١٢-٢١٤، ٢٢٨.

(٢) انظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ٧٤-٧٦.

(٣) انظر: حمزة: ١٠٩.

(٤) انظر: ٩٠-٩١.

(*) الدكتورة هيلين كيلر (١٨٨٠ - ١٩٤٦م)، صارت المرض منذ طفولتها المبكرة، فتركها صماء بكفاء عمياء، لكنها تعلّمت، والتحقّت بالدراسة الجامعية، ونجحت في تحصيل الكثير من اللغات والعلوم. تعتمد في الإدراك على حاستي الشم واللمس. لقبّت بالمرأة المعجزة. (انظر مثلاً: كيلر: هيلين كيلر. المرأة المعجزة. ط. (٩) دار العلم للملايين - بيروت: ١٩٧٨م)، و(عبد المجيد - عبدالعزيز: معجزة التربية. ط. دار المعارف بمصر: (د.ت)).

الصوتي، فإنه لا يوضح شيئاً عن طبيعة مصدر الصوت، وإن كان هذا لا يقلل من قيمته في التعرف على البيئة والتكيف معها^(١). ثم إن الأصوات بدورها ليست بطبيعتها ذات صفة مكانية. وكذلك القول عن (الشم) و(اللمس). ولذلك لا تُصلح لتمثيل الطبيعة؛ لأن الطبيعة لا يمكن تصورهما تصويراً دقيقاً إلا في حدود مكانية. فضلاً عن أن مدركات الحاستين الأخيرتين (الشم واللمس) لم تبلغ من النظام درجة كالتي بلغتها الأصوات بحيث تبعثان على نشاطٍ للإحساسات الذاتية مما يمكن مقارنته بالموسيقى^(٢). وهذا ما يجعل للبصر الأهمية الأولى في الإدراك الحسي؛ فالعين مفتوحة دائماً على العالم من حولها، وذبذبات الضوء أسرع بكثير من موجات الصوت، ومن هذا يمكن أن يعد البصر مصدر الجمال الأساس؛ حتى إننا لتتصور غالباً فكرة الجمال ذاتها في شكل بصري^(٣).

وبعيداً عن المفاضلة بين الحواس في أهميتها في التذوق الجمالي، فإنه ما من شيء في الطبيعة البشرية لا يضيف شيئاً إلى الإحساس بجاذبية الجمال، سواء أكان من الحواس أم حتى من الأحوال الصحية العامة والأوضاع الفسيولوجية والسيكولوجية المختلفة، إلا أن وظائفها تتفاوت كثيراً في مدى خدمتها المباشرة في هذا الصدد^(٤).

لكن مهمة البصر ليست إلا جزءاً من مهمات الجهاز الحسي، بما فيه الجهاز العصبي في الدماغ، حيث تتم الرؤية بنقل العصب البصري تياراً عصبياً إلى

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٣٧.

(٢) انظر: حمزة: ١١٢، وسانتيانا: ٩١-٩٥.

(٣) وانظر: سانتيانا: ٩٨-١٠٠.

(٤) انظر: م.ن: ٧٩-٨١.

الدماغ الذي يسهم إسهاماً فعالاً في الرؤية ، فتكون الرؤية بوساطة الدماغ ؛ إذ إن المرء يرى بالدماغ كما يبصر بالعين ؛ فالرؤية هي نتاج جهد مشترك يستمد خصائصه من كلا هذين المصدرين ، وليس البصر بهذا سوى وسيلة الجهاز الخارجية^(١) .

ولما كانت الأفكار التي تتولد عن طريق الحواس ليست سوى جزء من الوعي العام ، فليس جميع ما يدرك بحاسة البصر يدرك بمجرد الحس ، بل منها ما يدرك بمجرد الحس ، ومنها ما يدرك بالمعرفة ، ومنها ما يدرك بتمييز وقياس يزيد على مقاييس المعرفة^(٢) . و«المعاني التي تتكرر في المبصرات» ، كما يجربنا (ابن الهيثم)^(٣) :

وتدرك بالتمييز والقياس ، تستقر معانيها في النفس من حيث لا يحس الإنسان باستقرارها ولا يكون لاستقرارها ابتداء محسوس ؛ لأن الإنسان منذ طفولته يدرك المبصرات ومنذ طفولته فيه بعض التمييز ، وخاصة التمييز الذي به تدرك المعاني المحسوسة ، فهو يدرك المعاني المحسوسة بالتمييز والقياس ، ويكتسب معرفة المعاني المحسوسة ، وتتكرر عليه المعاني المحسوسة على استمرار الزمان فتستقر معانيها في نفسه من حيث لا يحس باستقرارها ، فيصير المعنى الجزئي ، الذي أدركه بالتمييز والقياس ثم استقر في نفسه بكثرة تكرره في المبصرات ، إذا ورد عليه أدركه في حال وروده بالمعرفة ، ومع ذلك لا يحس بكيفية إدراكه ، ولا يحس أيضاً بكيفية معرفته ولا كيف استقرت معرفة ذلك المعنى في نفسه .

(١) انظر: نايت - ركس ، ومارجريت : المدخل إلى علم النفس الحديث . تعريب/ عبد علي الجسماني .

ط . (٣) مطبعة الخلود - بغداد : ١٩٨٤م : ١٢٥ - ١٢٦ ، وسانتيانا : ١٠١ .

(٢) انظر: ابن الهيثم : ٢١٩ - ٢٢٩ .

(٣) ٢٢٩ - ٢٣٠ .

وبذاك فإن صورة المبصر تبقى في النفس وتتشكل في التخيل بما يكون عنه صورة كلية يستحضرها الخيال في حال غيابه عن دائرة الحس ، ويكون مقدار ثباتها في النفس والتخيل بمقدار تكررها على البصر (١).

وإذا «لم يكن في العقل شيء لم يسبق وجوده في إدراكات الحس ، فما أصدق هذا القول على الخيال ذاته الذي لا بد لمادته أن توجد في عالم الحس أولاً»، كما يقرر (سانتيانا) (٢). ولكن بما أن قيمة الحسي في الخيال الفني ليس لذاته بل هو متجه إلى الحس الروحي المتسامي ، بحيث لا يدخل في موضوع الفن إلا في حالة المثالية ، بله إن جوهر الجمال في الأصل لا يكمن في المدركات الحسية كما تقدم ، فإن فاقد البصر ليجد سبلاً أخرى غير البصر لتذوق الجمال البصري وتخيله وإبداعه ، إلا أنه ما دام الإحساس بالجمال عند المبصرين ينشأ عن مثل عليا كان للبصر نصيب الأسد في تكوينها ، فإن مثل العميان ، بناء عليه ، مختلفة حتماً عن مثل المبصرين ؛ وذلك لاختلاف مصادرها إلى تكوينها . وذاك مثار أسئلة ستلحق الإجابة عنها في أطوار البحث التالية .

أ - ٢ - بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي :

أما وقد آنت مناقشة (الخيال) ومكوناته فيحسن قبل ذلك التماس تعريف الخيال . فالخيال مصطلح حديث يتخذ في مقابل كلمة (IMAGINATION) ليشار به إلى : الملكة الذهنية القادرة على تصوّر الأشياء ، مع غيابها عن متناول الحس ؛ وذلك بإعادة تشكيلها في كيان جديد متميز منسجم ، يجمع المتنافر والمتباعد ، ويذيب الحواجز العرفية (٣).

(١) انظر: م. ن: ٣٢٢ - ٣٢٤ .

(٢) ٩٣ .

(٣) انظر: وهبة: مصطلحات الأدب: 240 - 237، وعصفور: ١٣ .

أما في التراث العربي فقد انتقل هذا المفهوم - تحت مصطلح (التخييل) - من دائرة الفلسفة إلى الشعر على يد (الفارابي - ٣٣٩هـ = ٩٥٠م)، في مثل قوله: «الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئاً أفضل أو أخس؛ وذلك إما جمالاً، أو قبحاً، أو جلالاً، أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»^(١). ثم تدرجت هذه الكلمة ومشتقاتها بعد (الفارابي) حتى بلغت أقصى درجات وضوحها عند (حازم القرطاجني - ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م)^(٢). وكان يرى أن التخييل يتم عن طريقين: أحدهما يعتمد على الخيال والفكر، وملاحظة نسب بعض الأشياء من بعض، والآخر يعتمد على ثقافة الشاعر؛ بحيث يستند إليها للظفر بما يعبر به عن معناه أو بعضه على نحو جديد^(٣).

وما يُعنى به هذا الفصل، من ذلك، هو الموازنة بين مكوّن الخيال هذين حسب قسمة (القرطاجني). فبادئ ذي بدء يعلمنا (ابن الهيثم)^(٤) أن الصور تحصل في النفس وتشكل في التخييل بتكررها على البصر منذ الطفولية ومبدأ النشوء. ويؤكد (رلكه) على حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب الشعر، بل عليه، لكي يكتب بيتاً واحداً، أن يرى مدناً كثيرة، ورجالاً، ونساء، وحيواناً، ونباتاً، وأشياء، وحركات شتى، ومواقف مختلفة، وأن يعايش أوضاعاً وظروفاً متباينة، وبالجملة أن يمر بتجارب غنية متنوعة^(٥). وفي

(١) الفارابي: إحصاء العلوم. تحقيق/ عثمان أمين. ط. (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة: ١٩٦٨م: ٨٣.

(٢) وانظر: عصفور: ٢١-٢٧.

(٣) انظر: القرطاجني: ٣٨-٣٩.

(٤) انظر: ٣٣٠.

(٥) انظر: ناصف: الصورة الأدبية: ٣١-٣٢.

هذا ما يدل على أهمية التجارب الحسية، من وجهة نظر (رلكه)، للخيال الفني. إلا أن المبدع بعدئذ، مهما بلغت تجاربه الحسية، لا يقبس منها سوى ما لبعضها من قيم رمزية^(١). بل قد سبق أن الجميل ذاته، من حيث هو، ليس كذلك إلا لارتباطاته النفسية والذهنية لدى المتذوق، وهو في الفن أكثر إيغالاً في مفارقة الحسية إلى الرمزية. بل أبعد من ذلك فإن الجدل قديم فيما إذا كانت اللغة - وهي وسيلة نقل الواقع الحسي في الفن - انعكاساً ذاتياً لذاك الواقع بعينه أم أنها لا تعكس سوى المعاني والصور الذهنية عنه^(٢).

وإذا انتقل النظر إلى المدارس الفلسفية والفنية الحديثة ألفت على إجماع غالب أن الهدف من التصوير الفني الإيحاء الرامز عن مكونات الأشياء وقيمها الروحية لا تصويرها الظاهر. ف- (كانت ١٧٢٤ - ١٨٠٤ م) يقسم الخيال إلى مستويات ثلاثة: أولها - الخيال التوليدي، وهو يشبه ما عناه (كولريديج ١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) بالوهيم (FANCY)، ثم هناك الخيال الإنتاجي، الذي يتفق مع ما يسميه (كولريديج) بالخيال الأول (PRIMARY IMAGINATION)؛ إذ يعمل بين الإدراك الحسي والفهم، فيمكن الأخير من أداء عمله في التعليل المنطقي، بحيث يمثل جسراً يربط بين الفكر وعالم الأشياء. وأخيراً - وهو المهم هنا - هناك ما يدعوه (كانت) ب- (الخيال الجمالي)، وهو إنتاجي، أيضاً، ولكنه

(١) انظر: م. ن: ٣٣.

(٢) انظر: الرازي - الفخر: المحصول في علم أصول الفقه. تحقيق/ طه جابر فياض العلواني. ط. (١) جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م: ج ١/ ٢٦٩ - ٢٧١، والسيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها. باعتناء/ محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين. ط. (٣) دار التراث - القاهرة: (د. ت): ٤٢/ ١، وقارن ب-: العلوي: ٣٦/ ١، وانظر: أنيس - إبراهيم: دلالة الألفاظ. ط. (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة: ١٩٧٢م: ٦٢ - ، و٢٩٩ - من هذا الفصل.

متحرر من القوانين التي تحكم العقل ؛ لأنه غير مقيد بعالم التجربة الحسية^(١). وهو يرى أن أساس المعرفة وعمادها الأول هو الشعور الذاتي الذي يربط مبادئ الإدراك الحسي ومقولات الإدراك الذهني ، حتى ليوشك أن ينتهي إلى مثالية تهمل العالم الخارجي أو تجعله من نتاج العقل البشري^(٢).

أما (هيجل ١٧٧٠ - ١٨٣١ م)^(٣) فهو يلح على أن الحسي في الفن إنما يتوجه إلى الحاسيات المتسامية وحدها ؛ وذلك أن الفن كما سبق من آرائه يبدع الأشكال الحسية منبجسة من أعماق الوعي لا لذاتها وإنما لتلبية اهتمامات روحية سامية ، ومن ثم فإن الحسي لا يدخل في الفن إلا في حالة المثالية . ويصف ذلك قائلاً :

لا شك في أن المثال لا يستطيع أن يستغني عن أن يطأ
بقدمه دائرة الحسي ، بأشكاله الطبيعية ، لكنه ما يكاد
يطؤها حتى يتراجع ، ساحباً خلفه العالم الخارجي ، على
اعتبار أن الفن يملك المقدرة على إرجاع العدة التي يحتاج
إليها هذا العالم الخارجي ليضمن بقاءه ، إلى الحدود التي في
ضمنها يغدو التظاهر الخارجي حرية روحية^(٤).

ويذهب (كروتشيه ١٨٦٦ - ١٩٥٢ م) إلى أن الواقع الحسي ليس سوى عامل مساعد للفكر في إبداعه ، أما الإبداع الجمالي نفسه فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس^(٥).

(١) انظر: Brett - R.L.: Fancy & Imagination. First published by Methuen & Co Ltd - Lon- don: 1969: P. 46.

(٢) انظر: ناصف: الصورة الأدبية: ٢١ - ٢٢ .

(٣) انظر: المدخل إلى علم الجمال: ٧٨ - ٧٩ .

(٤) انظر: فكرة الجمال: ٩٨ .

(٥) انظر: هلال: ٣١٣ .

ويستلهم (كولريديج)، فيلسوف الرومانتيكية، نظرية (كانت) في تقسيم الخيال فيصنّفه إلى طبقتين أساسين هما: (الوهم FANCY)، و(الخيال IMAGINATION)، ويعرف النوع الأول بأنه ليس في حقيقته أكثر من شكل من أشكال الذاكرة المتحررة من نظام الزمان والمكان، ويستمد كل مادته من قانون التداعي، فهو ضرب من الخيال العام لا تميّز فيه، أما ملكة الخيال فيقسمها بدورها إلى صنفين: (الخيال الأول PRIMARY IMAGINATION) و(الخيال الثاني SECONDARY IMAGINATION)، فالخيال الأول: هو تلك القدرة التي تتوسط بين الحس والإدراك، فهي طاقة حيوية وأداة أولى في الإدراك الإنساني؛ إذ تقوم بدورها في كل منّا فنعدّ مدركين، وهذا الصنف من الخيال يشبه ما يدعوه (كانت) بالخيال المنتج، كما تقدم، الذي يربط بين الفكر وعالم الأشياء، ويمكن من استنباط مفاهيم عنها وتحليلها منطقيًا، أما الصنف الأخير، الخيال الثاني: فيشبه ما يدعوه (كانت) بالخيال الجمالي، ويتفق مع الخيال الأول في أن كليهما مبدع، ولكن الخيال الأول لا إرادي؛ ولذلك فنحن لا نملك الاختيار في أن ندرك الأشياء أو لا ندركها، فيما الآخر، الخيال الثاني، يتصل بالإرادة الشعورية، ومن ثم يختلفان في الدرجة والعمل، حيث يقوم الخيال الثاني بالتفكيك والتركيب في مسعى لإعادة خلق الأشياء من جديد، مجاهدًا في سبيل التسامي بها وتوحيدها^(١).

وتتضح من هذا وجهة نظرية (كولريديج) في أن الخيال الفني لا يستعين بالواقع الحسي لذاته بل لتجاوزه إلى قيمه ورمزياته، فيصبح الواقع الحسي أفكارًا

(١) انظر: Coleridge: Biographia Literaria, Edited By: James Engell and W. Jackson Bate. Princeton University press - the United States of America : 1983: Vol. I, Chap. 13, P. 304 - 305, Brett: P. 43 -.

ذاتية وتصبح الأفكار الذاتية واقعا حسيا^(١). ومذهب (كولريديج) هذا في النظر إلى الواقع الحسي هو مذهب زملائه من الرومانتيكيين أيضا؛ ف (بليك) يرى أن المعنويات هي الأشياء الحقيقية الوحيدة ولا وجود للماديات خارج العقل أو الفكر^(٢). وهذا صادق على (ووردزورث) و(كيتس) و(شلي)، الذين وجدوا في الطبيعة إلهامهم لكنهم كانوا يحلمون بعبور المنظور إلى الرؤيا والنفاذ من الواقع الخارجي إلى أسرار الكون، متخذين من المرئي رموزا لتفسير غير المرئي. وكان (بليك) «يرى أن الوقت الذي تختفي فيه الطبيعة وتحرر فيه الرموز لتخلق بدونها آت». . «وعنده أن الخيال يكشف الحقيقة التي تخفيها المرئيات، والعالم المألوف يوحى بإيماءات ينبغي الإمساك بها واقتفاؤها وتطويرها»؛ ولذا يصف ببصيرته الداخلية غير المرئي بلغة المرئي. وبالرغم من حب (كيتس) للعالم المرئي إلا أنه يشبه (بليك) في الاعتقاد بأن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا في الخيال وحده^(٣).

ومع ما في مقولات الرومانتيكيين تلك من مغازٍ أبعد مما نحن بصددده، فهي تدل على أن اهتمامهم بمكانة الواقع الحسي في الخيال إنما يأتي لكونه وسيلة استبصار بما وراءه لا وقوفاً على أشكاله الظاهرة؛ إذ كان هاجس الرومانتيكي النفاذ من الحسي لتجاوزه إلى المطلق.

وكذا فإن (الرمزيين) لا ينطلقون من الماديات إلا لتجاوزها إلى آثارها في اللاوعي^(٤). فيما جاء (السورياليون) ليقولوا بضرورة التخلص من وطأة الحس على

(١) انظر: هلال: ٤١٤.

(٢) انظر: بورا- سير موريس: الخيال الرومانسي. ترجمة/ إبراهيم الصيرفي. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة: ١٩٧٧م: ١٣.

(٣) انظر: م. ن: ١٧- ٢٠.

(٤) انظر: هلال: ٤١٨.

الخيال للوصول به إلى درجات من التجلي النوراني الصافي، فدَعَوْا إلى تشويش الحواس والحيلولة دون إعاقة الرقابة الواعية لاستبطانات اللا شعور^(١). وحتى (البرناسيون) لم تكن موضوعيتهم في التصوير إلا للتعبير عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره؛ بحيث يكون وراء الصور هدف إنساني مثالي، على القارئ استشفافه^(٢).

ولئن كانت تلك الاتجاهات تنتمي إلى ما يوصم عادة بالمثالية، فإن المدارس الواقعية لا تبعد عنها في التسليم بأن قيمة الواقع الحسي في الخيال تكمن في إيحاءاته ورموزه لا في مظاهره ومادياته^(٣). مما يصح معه القول: إنه يُنظر إلى الخيال الفني في مختلف المذاهب الحديثة على أنه مثالي، بمعنى أنه لا يقف عند حدود الواقع بل يتجاوزه دائماً، وأن الهدف من التصوير الفني هو الإيحاء الرامز عن مكونات الأشياء وقيمها الروحية لا تصويرها الظاهر^(٤).

أما في التراث العربي فقد كان من سمات العمودية الشعرية، التي روج لها بعض النقاد العرب، محاكاة الوصف للموصوف؛ «حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك»^(٥)، آخذين في ذلك بمفهوم (المحاكاة) الأرسطية حسب ما فهموها^(٦). وبهذا تغدو مهمة الخيال والتصوير محصورة في التذكير

(١) انظر: كاروج - ميشيل: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة/إلياس بديوي. ن. وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٧٣م: ١٠١ -.

(٢) انظر: هلال: ٤١٥ - ٤١٧.

(٣) انظر: م. ن: ٤٣٥ -.

(٤) انظر: م. ن: ٢٩١ - ٢٩٢، ٤٤٦.

(٥) العسكري: الصناعتين. تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم. ط. عيسى البابي

الخليبي: ١٩٧١م: ١٣٤.

(٦) انظر: عصفور: ٤٠٦ - ٤٠٧.

بمظاهر الواقع الحسي كما ألفها الناس بأمانة لا مزية لصاحبها أكثر من مقدرته على النقل، وهو مهما جوّد في محاكاة الطبيعة عاجز عن تمام تقليدها كما هي، فيبقى الأصل حيثنذ أفضل من الصورة، ويُغني تأمله عن تأملها، بل يغني عن فكرة الشعر من الأصل ما دام لا يعدو التكرار القاصر لما هو مبذول لكل ذي إدراك حسي، متنازلاً عن هويته الابتكارية الإبداعية^(١). ومع رواج هذه النظرة بين القدماء من النقاد العرب فإن الخيال كان يحظى بالتقدير لدى فريق آخر منهم، كـ (عبد القاهر الجرجاني) على سبيل المثال، القائل: «إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاد ذلك لها وتثيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلفظ ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة وتعقد بين الأجنبية معاقد نسب وشبكة»^(٢). بيد أن الوعي الأثقب بأهمية الخيال ووظيفته في الإبداع - بحيث يستمد عناصر الواقع الحسي لا لتقليدها بل رموزاً يستكشف بها الذات والمجهول - لم يتبلور فيما يبدو إلا في رحاب الشعر الصوفي، على تجلّيه عند (ابن عربي)^(٣).

وإذن لا يكتسب (الواقع الحسي) في مختلف النظريات التي بحثت موضوع الخيال الفني أهميته لذاته، ولكنه وسيلة إلى غاية هي التعبير الموحى الرامز عما في النفس والوجود من أسرار؛ لتصبح العملية الشعرية فيضاً روحياً، يتسامى بالواقع الحسي إلى آفاقه لا أن يهبط هو إلى درك الواقع فيقيد نفسه به. وبما أن

(١) وانظر: م. ن: ٤١٦.

(٢) أسرار البلاغة: ١٣٦.

(٣) انظر: قاسم - محمود: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي. ن. معهد البحوث والدراسات العربية - جامعة الدول العربية: ١٩٦٩م: ١ - ، والبطل: ٢٠.

الأمر كذلك فإن الخيال يستطيع أن يؤلف صوراً أعمق في تعبيرها عن واقع الحياة وأصدق دونها تجارب شخصية^(١). وليس هذا تهويناً من شأن الواقع الحسي وأهميته للخيال، بقدر ما هو تحديد لتلك المكانة وكيفية تسنمها في الخيال والإبداع؛ إذ لم يعد التسجيل (الفوتوغرافي) لمظاهر الواقع مقبولاً من الفنان، ولا سيما وقد أصبحت الآلة الصماء أقدر على القيام بهذا الدور وأدق، ولكن مهمته أن يقبس من الحس ما يصور به الفكرة. بل إن اللغة، في ذاتها، تتأبى على محاكاة الواقع مهما تعسف صاحبها في قسرها على ذلك؛ لأن المطابقة بين اللفظ والمعنى لا سبيل إليه كما سبقت إلى ذلك الإشارة؛ حتى قيل: إن «اللغة أكثرها جار على المجاز، وقلما يخرج الشيء منها على الحقيقة»^(٢)، فكيف بفن المجاز ذاته يراد له أن يحاكي حقائق الواقع الحسي وتفصيله، وهو إنما نعت بالمجاز لتجاوزه تلك الحقائق، متوخيٍّ فيه أن يكون لغة منعتة عن إلف الواقع للتعبير عما لا تطيق لغة الحقائق التعبير عنه؛ وإذ ذلك لا تكون العناصر الحسية في الصورة من بصرية وغير بصرية سوى عتبة الترقى إلى عالم أعيد بناؤه ليكون آفاقاً يتطلبها الذهن في تحليقه متحرراً عن الواقع مستكشفاً له. وعلى هذا لم تعد الحواس التي يستعملها الإنسان في الحكم على معطيات الواقع كافية للتذوق الفني، ومن يُطالب بالوضوح البصري أو الحسي الدقيق، يجهل أو يتجاهل ذلك العالم المباين للواقع الحسي - وربما النقيض له - الذي ولجه، وأن ما فيه من عناصر حسية ليس مقصوداً لذاته بل لما يرمز إليه ويعبر عنه، وأنه لا يقاس بما فيه من تبصر، ينم على حدة بصر وملاحظة حسية، ولكن بما فيه من استبصار

(١) وانظر: مندور - محمد: الأدب ومذاهبه. ط. دار نهضة مصر - القاهرة: ١٩٧٩م: ١٠.

(٢) ابن جنّي: الخصائص. تحقيق/ محمد علي النجار. ط. (١) دار الكتب المصرية - القاهرة:

١٣٧٦هـ = ١٩٥٦م: ٢٤٧/٣، وانظر: العلوي: ٤٤/١.

باطني ، ينم على رهافة حدس وملاحظة لما وراء الظواهر من أسرار لا تقتنصها الحواس الخمس . ولهذا يقول (وارين)^(١) : «إن الصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي ، لكنها أيضاً تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي داخلي» ، وهي تظل ذات قيمة رمزية حتى في ما أريد له منها أن يكون وصفاً محضاً من غير مجاز ؛ «أوكيس كل مدرك حسي انتقائياً؟»^(٢) . وإذن لا تكون حقيقة الفن هي حقيقة الصواب والصدق الواقعي ، ومن قال بذلك خلط بين العلم والفن ؛ إذ «إن العلم هو استجابة لرغبتنا في المعرفة ؛ ولذلك ففيه نطالب بالصدق كله ولا شيء غير الصدق ، بينما الفن استجابة لرغبتنا في التسلية وفي إثارة حواسنا وخيالنا ؛ ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات»^(٣) .

وإذا كان ذلك هو موقع (الواقع الحسي) من الخيال الفني فإن موقع (التمثل الثقافي) ، في نطاقه المحدد في هذا الفصل ، لم يثر خلافاً بين النقاد ومنظري الأدب بمثل ما أثاره الواقع الحسي ؛ حتى ليقول (روسو) مثلاً : «إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم»^(٤) . ذلك أن التجارب الفنية ليست واقعية فحسب ، بل منها التجارب التاريخية والأسطورية والاجتماعية والخيالية الصرف^(٥) . ولذا يؤكد (ت . س . إليوت)^(٦) . على أهمية

(١) نظرية الأدب . ترجمة / محيي الدين صبحي ، مراجعة / حسام الخطيب . ط . (٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت : ١٩٨١ م : ١٩٥ .

(٢) انظر : م . ن .

(٣) سانتيانا : ٤٨ ، وقارن به : هيجل : فكرة الجمال : ٩٦ .

(٤) مندور : الأدب ومذاهبه : ١٥ - ١٦ .

(٥) انظر : م . ن : ٩ - .

(٦) The Sacred Wood : Tradition and the individual talent. Reprinted in Great Britain by Butler & Tanner Ltd, Frome and London : 1972: P. 48, and See : P. 47 - 53.

التمثل الثقافي للخيال حيث يقول: إنه «متى ما قيّمنا الشاعر بإنصاف، فإننا سنجد غالباً أن أفضل أجزاء عمله، بل وأكثرها استقلالاً، هي تلك التي يمكن عزوها إلى أسلافه الأقدمين؛ لتؤكد، بفعالية، خلودهم». ذلك أنه «لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية في الهواء - كما ينبئنا (ريمي دي جورمون) - ولا وجود في الأدب - كما لا وجود في الطبيعة - لجيل تلقائي: والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال، على أنها بعد ضد قوانين الطبيعة. . . مستحيلة. . . لا يمكن فهمها»^(١). وقبل أولاء كان (الجرجاني)^(٢) يقول:

إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر؛ فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلّة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض.

(١) هلال: ٣٢٤-٣٢٥. نقلاً عن:

R. de Gourmont: Promenades Litte'raires, 5e Se'rie, P. 131.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم، وآخر. ط. (٤) مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر: ١٣٨٦هـ = ١٩٦٦م: ١٥-١٦.

وقال (الخوارزمي) (١):

من روى حوليات (زهير)، واعتذارات (النايغة)،
وحامسيات (عنزة)، وأهاجي (الخطيئة)، وهاشميات
(الكميت)، ونقائض (جرير)، وخمريات (أبي نواس)،
وتشبيهات (ابن المعتز)، وزهديات (أبي العتاهية)،
ومراثي (أبي تمام)، ومدائح (البحتري)، وروضيات
(الصنوبري)، ولطائف (كشاجم)، [وحكم (المتنبي)،
وغزليات (ابن الفارض)]، ولم يخرج إلى الشعر فلا أشب
الله قرنه .

غير أنا لم نقف على دراسة حاولت الموازنة بين (الواقع الحسي) و(التمثل الثقافي) في الخيال الفني، نظرياً أو تطبيقياً؛ إذ ينظر إليهما عادة متداخلين في إطار ما يسمى بـ (التجربة). ومع أنه من المتعذر الزعم بتمييز دقيق لآثار التجربة الحسية من التجربة الثقافية في الصور البصرية؛ لأنها أشد غموضاً وخفاءً وتداخلاً من أن ينتزعهما مبضع الدراسة مهما كانت دقته، فإنه ليس من غرضها ذلك، بل غرضها رصد ما يبرز من آثار هاتين التجريبتين في بناء النصوص الخيالي والإبداعي. وقد تقدمت في الإحصاءات الشاملة للمستويات المختلفة للصور البصرية مؤشرات دالة على ذلك؛ فلمكانة (الواقع الحسي) من الصور البصرية مؤشران هما: ما اصطلح عليه بـ (الثقافة البصرية)، وما اصطلح عليه بـ (المحاكاة)، والأول منها أدق من الآخر؛ لأنه يدل يقيناً على خبرة حسية مكتسبة، أما الآخر فهو يدل بعمومية على مقدار اقتراب الصورة من الواقع الحسي، فالمؤشران بذلك متعاضان في التبصير بحجم مكتسبات الحس في العملية الإبداعية من جهة، وبقرب تلك العملية من الواقع أو بعدها عنه من

(١) عن: البستاني: دائرة المعارف. ط. مطبعة الهلال - مصر: ١٨٩٨م: (شعر).

أخرى ، وهما منظوران متلازمان في دراسة علاقة الواقع الحسي بالخيال والإبداع . أما (التمثل الثقافي) فهو يقاس بما ظهر من عناصر (التداخل الثقافي) في معجم الصور البصرية الفني ، من : (التناصر) ، و(ثقافة المعلومات) ، و(الميثولوجيا) .

ولئن كان ما مر من سبر نظري في الصفحات الماضية عن مكانة الواقع الحسي في التجربة الفنية يكشف عن أن مدار الأمر إنما يكون على التمثل ، حتى فيما هو حسي الأصل من حيث مبدئه . . تمثلاً يحيل الدال الحسي إلى دال رمزي فكري ، وبلفظ آخر: يتسامى بالحسيات إلى أفكار – فإن لذاك فيما سلف من تحليل لعناصر (معجم الصورة البصرية الفني في شعر المبصرين) لبرهاناً تطبيقياً ؛ ذلك أنه إذا قيست نسبة ما يعد تمثلاً ثقافياً في صورهم – ويشمل (التناصر) ، و(ثقافة المعلومات) ، و(الميثولوجيا) – إلى ما يعد ثقافة حسية تمثل الواقع الحسي في صورهم ، اتضح رجحان (التمثل الثقافي) على (الواقع الحسي) بدرجة كبيرة ؛ فعند استخراج نسبة المجموع الكلي لعناصر (التمثل الثقافي) من أبيات صور المبصرين تكون النتيجة (٢٣٪) ، فيما إذا عددنا أن ما يمثل (الواقع الحسي) هو ما سمي بـ (الثقافة البصرية) لديهم فنسبته (٥٪) فقط^(١) ، ولو عدت (المحاكاة) هي ما يمثل (الواقع الحسي) فنسبته (١٠٪) فقط^(٢) ، وفي كلتا الحالتين يظهر البون الشاسع بين (التمثل الثقافي) و(الواقع الحسي) . وذاك ناتج طبيعي ما دام الفن – كما تقدم – مهما ادعى المحاكاة وتقوية الصلة بين الإبداع والحس ، لا يكتسب هويته إلا بمقدار تجاوز الحس المجرد إلى القيم الكلية الرمزية وراء مظاهر الأشياء .

(١) راجع : ٢٠٢ الفصل الثاني – الباب الثاني .

(٢) راجع : ٢٥٧ م . ن .

ب - في صور العميان البصرية

(بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي):

وتزيد الشقة في صور العميان البصرية بين ما يمثل (الواقع الحسي) وما يمثل (التمثل الثقافي)؛ ذلك أن ليس في صورهم ما يماثل ذلك اللون من الثقافة الذي أطلق عليه في صور المبصرين: (الثقافة البصرية). أما إذا التمس آثار الواقع الحسي في ما يندرج تحت مصطلح (المحاكاة)، فإن موازنته بالتمثل الثقافي لديهم تظهره ضعيفاً؛ فبالرغم من اتفاق العميان مع المبصرين في نسبة المحاكاة مقيسة إلى أبيات الصور البصرية (١٠٪ - ١٠٪)، إلا أن التمثل الثقافي في صور العميان يبلغ نسبة (٤٠٪) في حين لا يبلغ في صور المبصرين سوى (٢٣٪)^(١). وناتج هذا بروز (التمثل الثقافي) في صور العميان.. مصدرًا لخيالها، بل إنه ليكاد يكون مصدرًا وحيدًا لذلك، بالنظر إلى غياب (الثقافة البصرية) عنها، وكون (المحاكاة) لا تعدو مؤشرًا استثنائيًا لا يطمأن إلى دلالاته على نسبة الواقع الحسي من خيال الصور البصرية؛ لأن ليست تصدر المحاكاة بالضرورة عن الملاحظة الحسية، بل قد تكون بدورها محض تمثّل ثقافي، فكيف إذا كان الشاعر محرومًا أصلاً من الإدراك البصري! وقد تقدمت أمثلة على سبلهم إلى المحاكاة بتركيب المعلومات^(٢).

فلئن كانت النظرية العامة، وقد أثارت قضية الواقع الحسي والتمثل الثقافي وعلاقتها بالخيال والإبداع، قد خلصت إلى رجحان كفة التمثل الثقافي في الأهمية على الواقع الحسي، فإن ناتج الموازنة بين العميان والمبصرين في ذلك

(١) راجع: ١٤٤، ٢٥٧، ٥١، ٢٠٢ من هذه الدراسة.

(٢) راجع: ٢٩، ١١٩ - ، ٢١٥ - م.ن.

لتثير قضية أشد تطرفاً في دلالتها، وهي أن المبدع قد يستغني عن معطيات الواقع الحسي معوّلاً بصفة كلية، أو شبه كلية، على التمثل الثقافي. غير أن هذا يستدعي مزيداً من الفحص الفيسيولوجي والنفسي للتوثق من صحة ما دل عليه الإحصاء، عن طريق الإلمام بما تتيحه الدراسات العلمية لحالات العميان من معرفة بآثار فقد البصر على الحواس الأخرى، ومدى إمكانية الاستعاضة الحسية عن فقدان البصر، ثم آثار فقد البصر على لغة الأعمى ومعرفته؛ لعل في ذلك ما يتيح عمقاً معرفياً بالكيفية التي يتسنى للعميان بوساطتها التصوير البصري، لما لذلك من أهمية أساس في مراجعة تصوراتنا عن الخيال والإبداع.

ب - ١ - الواقع الحسي :

إن الدور الذي تؤديه حاسة البصر في حياة الإنسان ليفوق أيّاً من الأدوار التي تقوم بها حواسه الأخرى؛ حتى إن الله - جلّ جلاله - اختصها بأن جعل تعويضها الجنة، في حديث الرسول ﷺ: «(إن الله قال: إذا ابتليت عبدي بحبيتيه فصبر، عوضته منها الجنة). يريد عينيه»^(١). وكذلك ما ورد في القرآن الكريم من ضرب المثل بفقدان البصر، من نحو قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأعمى والبصير أفلا تتفكرون﴾^(٢)، أو قوله: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلمات والنور﴾^(٣)، وقوله: ﴿وما يستوي الأعمى والبصير. ولا الظلمات ولا النور﴾^(٤). وكثيراً ما يعد الحرمان من النظر أسوأ شيء

(١) البخاري: صحيح البخاري. بعناية/ مصطفى ديب البغا. ط. (١) دار القلم - دمشق، بيروت:

١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ٥/٢١٤٠.

(٢) الأنعام: ٥٠.

(٣) الرعد: ١٦.

(٤) فاطر: ١٩ - ٢٠. وانظر: عبد الباقي - محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. ط. دار

الكتب المصرية: ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م، ن. المكتبة الإسلامية - استانبول - تركيا: ١٩٨٤م: (بصر).

يمكن حدوثه للإنسان، كما يقرر علماء النفس والطبيعة^(١). ومن المستحيل على المبصر التعرف على معنى العمى الكامل وآثاره سواء كان منذ الولادة أو في مراحل العمر المبكرة، مثلما هو من المستحيل على الأعمى أن يتصور عالم المرئيات. ويقرر علماء النفس أن المصابين بالعمى في سن الخامسة وقبلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة، ومن ثم تتدنى إمكانية التصور البصري المباشر لديهم^(٢). وهذا يدل على الهوة السحيقة التي تفصل عالم العميان عن عالم المبصرين، لا في الإدراك الحسي وحده بل في شتى مناشط الحياة بعامة. ومع قصور الحواس الأخرى عن القيام بالدور الذي يقوم به البصر أصلاً، فإن فقد البصر قد يؤثر فيها سلباً، مما يجعلها أشد قصوراً مما هي عليه عند المبصر؛ فحاسة (اللمس) مثلاً لا تكتسب أهميتها الملحوظة لدى الأعمى إلا لارتباطها بالإبصار في طفولته المبكرة كما يعتقد بعض الباحثين^(٣)، وحاسة (السمع)، التي توصف عادة بشدتها عند العميان، قد سبق القول إنها إنما تكتسب رهافة حسية بفعل المران والاعتماد الرئيس عليها، دونها قيام أي فارق جوهري في حدتها؛ ذلك أن عمل الحواس الأخرى، حتى فيما تختص به من محسوسات، إنما يقوم في معظمه على التآزر مع البصر؛ ف (السمع) يقدم فكرة عن المسافة والاتجاه لكنه لا يوضح شيئاً عن كنه الصوت وطبيعة مصدره والعلاقة بينهما، ومن ثم فهو سمع مختلف عن سمع المبصرين، وكذا القول في غيره من الحواس، ولهذا لم يقتصر ما خرجت به

(١) انظر: حمزة: ١٠٩.

(٢) انظر: م. ن: ١١١، ١١٩.

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.

التجارب العلمية المقارنة على إثبات «عدم وجود فروق جوهرية بين الأعمى والمبصر في حدة الحواس الأخرى غير النظر، بل إن بعض التجارب قد أثبتت أن فقد البصر يؤثر تأثيراً عكسياً في قوة أداء الحواس الأخرى»^(١). وعليه تنتفي الفكرة، التي ظلت سائدة إبان المراحل الأولى لدراسة سيكولوجية العميان، عن إمكانية تعويض فقد البصر عن طريق الحواس الأخرى^(٢). بيد أن هذا لا يقلل من شأن تلك الحواس في حياة العميان، وبخاصة حاسة (السمع)، بالرغم من نقص الخبرات النسبي التي تحصلها.

ولاعتماد الأعمى على سمعه يوصف أحياناً بأن خياله سمعي^(٣)، وقد ينصرف بعض العميان إلى التصوير السمعي، كما هي الحال عند (مِلْتون) الذي توصف تخيلته بأنها سمعية^(٤)، وهذا أمر طبيعي في الصور السمعية، وليس مما نحن فيه بصدد، ولكن ما يستدعي التساؤل هو ما قد يدخل في هذا التصوير البصري لدى العميان من استعمال لحاسة السمع أو غيرها مما يصطلح عليه بـ (تراسل الحواس): أهو يأتي اضطراراً عند العميان نتيجة لفقد البصر؟، أم أنه تقنية أدبية يشترك فيها العميان والمبصرون؟. بادئ البدء ما دمنا قد ارتضينا وصف تصويرهم هذا بأنه بصري، بمعنى أن وسيلة استقباله وتخيله هي البصر، فنحن إذن بإزاء خيال بصري، بقطع النظر عما إذا كانت وسيلة تكوين الصورة في ذهن المبدع سمعية أو بصرية؛ لأن ما يعنينا هو هذا الناتج

(١) م.ن: ١٣٤-١٣٧.

(٢) انظر: م.ن: ١٣٥-١٣٦.

(٣) انظر: م.ن: ١٣٨.

(٤) انظر: وارين: ١٩٥.

المائل من التصوير البصري في شعر العميان . إنه لمن البدهي أن جميع ما ينعت بالصور البصرية في شعر العميان لم يكن مصدره البصر، اللهم إلا في نزر منه يسير عند الأضراء منهم ، وأن صورة كقول (بشار)(١) :

وكان رجَع حديثها قِطْعَ الرياض كُسين زهرا

أو غيرها من صوره التي درست نمطيتها من قبل ، أو قول (البردوني)(٢) :

وتهمسين لي كما يَندى اخضرار الأودية . . .
فيشرب من زلي من الثقوب المصغية
عريان يغزل الصدى أسرّة وأغطيّه

كان يعتمد على حاسة السمع وإحساساتها ، ولكن بما أن الشاعر أعمى فإنه لا يفرق بين سمع وبصر لتكون صوره تلك ، في حالته هذه ، تقنية ، بل هو يعبر عن إحساس تفاعلي صادق مرتبط برمزية نمطية كان لها توطّدها في صور (بشار) بصفة خاصة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى مرتبط بخصوصية فيسيولوجية عند العميان ، يكون من طبيعتها أن يجد الأعمى في خياله تلوّثاً لمختلف الأفكار حسية ومعنوية حسبما يصف (البردوني)(٣) . فكأنهم بذلك يعيشون على مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي غير قادر على التفريق بين الإحساسات ، وهو ما قد يعزى إليه فيسيولوجياً هذا التزامن الحسي

(١) ٥٥ / ٤ .

(٢) مدينة الغد : ٥٥ .

(٣) راجع : ١٨٦ - ١٨٧ الفصل الأول - الباب الثاني .

في أدب المبصرين أنفسهم^(١). فهو إذن ليس تعويضًا حسيًا أو حتى نفسيًا، ولا هو بالأحرى نفاقًا أو تقريبًا من عالم المبصرين كما ذهب بعض الدارسين^(٢)، وليس كذلك تقنية فنية، كما هو عند الرمزيين أو السوراليين، بل هو لدى العميان شعور خاص متصل بخصوصية عالمهم، وبنائهم الذهني؛ الذي يكيف حيواتهم وشخصياتهم واكتساباتهم للخبرات^(٣). ثم إن هذه الظاهرة في صورهم البصرية محدودة جدًا إذا قيست إلى صورهم الأخرى. ومن هذا تتفني فكرة التعويض الحسي بأصنافه، عاملاً رئيسًا في بناء الصور البصرية في شعر العميان.

ومع أن الصورة - أيًا ما كانت الحاسة التي تنتمي إليها - تعد مكانية بصفة أو بأخرى، والعميان يفتقدون حاسة الإدراك المكاني، وهي (البصر)، لكن مدار الأمر ليس على هذا النحو (الميكانيكي) في العلاقة بين الحس والتصوير لدى المبدع، ما دامت قيمة المدركات الحسية المباشرة تتوارى إزاء قيمة البصيرة ومنابع الحس الداخلية للإنسان، وما دام الفن - علاوة على ذلك - لا يرنو إلى معالم الواقع الحسي إلا ليجاوزه لابتداء عالمه البديل عنه، فإذا مشروعه لا يرضى المعاشة الوثامية مع الواقع، ناهيك عن نسخه وتكريسه، بل يتغيا رسم عوالم أخرى في الخيال. . هي أكثر صفوًا وسموًا، وتلك طبيعة الفن وفيها سر إمتاعه وتأثيره.

(١) انظر: وارين: ٨٥-٨٦.

(٢) انظر: البهيتي: ٣٥٧-، والنويهي: ٢٤٢، وراجع: ١٢٠ الفصل الثاني - الباب الأول.

(٣) وانظر مثلاً: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٣.

ب - ٢ - التمثل الثقافي :

وبالشروع في معالجة المسائل المتعلقة بالتمثل الثقافي تعرض أسئلة اللغة في مستهلها: ألعلاقة بين دوال اللغة ومدلولاتها طبيعية أم اعتبارية؟، وهو سؤال طال الخلاف حول الإجابة عنه بين القدماء والمحدثين، من قائل بالعلاقة الطبيعية ومعارض^(١). وليس هذا مجال خوض في هذه القضية من وجهتها اللغوية الصرفية، غير أنه من المهم هنا التوصل إلى تصور عن الكيفية التي يتم بها لدى الأعمى الربط بين دال لغوي ومدلول حسي مع غياب ذلك المدلول عن تصوره بدرجة كلية أو جزئية؛ لأن في ذلك سبيلاً إلى بحث ما تقدمه اللغة من إمكانية لتصوير العميان البصري. وما من خلاف في أن اللغة أصوات ترمز إلى مدلولاتها، وأن تلك الأصوات تستحيل في اللغة إلى ضرب من الموسيقى في بنائها الصوتي والصرفي والنحوي والأسلوبي؛ حتى ليقول (سانتيانا)^(٢): إنه «لو لم تكن المنفعة هي التي تسيطر على الكلام لأصبح كالموسيقى فناً مطلقاً منفصلاً عن الموضوعات». غير أن الخلاف يقوم حول هذا الانفصال عن الموضوعات: أهو انفصال عن جوهر الموضوعات وأسرار خواصها أم أنه انفصال كلي بحيث تكون الأصوات اللغوية محض اصطلاح اعتباري يُتعارف عليه ليكون وسيلة اتصال ونقل للأفكار، دون أن يمت بصلة، غير العُرف والاصطلاح، إلى موضوعاته؟. فأما انفصال اللغة عن جواهر مدلولاتها وأسرارها فلا طائل في معرفته - في هذا البحث على الأقل. ولكن بما أن اللغة ضرب من الموسيقى، والموسيقى ضرب من التعبير الصوتي عن حقائق الأشياء

(١) وانظر: أنيس: ٦٢ - .

(٢) ١٩٠ .

وماهياتها وأشكالها وحركاتها إلى غير ذلك، فلم لا تكون اللغة كذلك؟، وأن فكرة منشئها قائمة على ما قامت عليه فكرة الموسيقى من التعبير بالصوت عن صور الأشياء والأفكار والعواطف؟؛ ومن ثم تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تعبيرية موسيقية؛ وسيقول (سانتيانا)^(١) بعد عبارته الآنفه: «حقاً إن الأصوات لا تشبه في شيء ما ترمز إليه من الموضوعات، ولكن لا بد أن يكون هناك تطابق بين تنسيق الأصوات وتنسيق الموضوعات قبل أن يستطيع نظام الأصوات أن يمثل نظام الموضوعات». على أن اللغة تختلف عن الموسيقى في أنها قد قيدت في مقاطع تعبيرية تختلف باختلاف اللغات، كيما تضبط مهمتها في إيصال الأفكار المحددة، ولم تعد مطلقة الحرية كالموسيقى. وإذن يكون اللفظ اللغوي: صورة صوتية تعبيرية عن المدلول؛ فكلمة «شجرة» تعبر في اللغة العربية صوتياً عن صورة الشجرة البصرية من خلال ما توحى به أصوات حروفها (الشين، والجيم، والراء) من التشعب في فروعها وقيامها على هيئتها المعهودة، وكذلك في سائر الألفاظ وإن غمضت العلاقات مع طول التحولات التي تمر بها اللغات عبر تعاقب الأجيال والأطوار؛ ولا يمكن تجاهل البراهين الناصعة التي تقدمها اللغات البدائية الفطرية على أن أصل اللغات كذلك، إضافة إلى العلاقات الأقوى التي تصورها أصداء الطبيعة في اللغة، وهي ما تعرف بـ (ONOMATOPOEIA): كالحفيف، والفحيح، والنشيج، والصليل، والخرير... إلخ.، وما أكثر ما تكون هذه الألفاظ في تلك اللغات البدائية. أما تباين الشعوب في هذه الصور الصوتية التعبيرية فهو من قبيل ما يحدث بينها من تباين في الصور التعبيرية الموسيقية، بل ما يحدث من تباين بينها حتى في

(١) م.ن.

تناول مصور واحد بالتصوير البصري المباشر، كما يلحظ ذلك في الرسم؛ بسبب اختلاف البيئات والحس وأساليب التناول وزوايا التركيز والاهتمام. وإذا قد وجد التباين بينها في ذلك النوع من الألفاظ، المجمع على أنه يحاكي أصوات الطبيعة، مع عدم قيام تباين بين أصوات الطبيعة من حيث هي، فمن باب أولى أن يحدث بينها التباين في طرق التعبيرات اللغوية الأخرى. تلك هي الفكرة التي كان ينطلق منها (ابن جني) و(ابن دريد) و(ابن فارس) و(هامبلت) و(جسبرسن) وغيرهم^(١)، وهم - وإن بالغ بعضهم أحياناً في التماس العلاقات بين دوال اللغة ومدلولاتها - لم يعدوا الحق في هذه الفكرة، مع ما أثير عليهم من النكير حولها، وما واجهها به (دوسوسير) من الرفض؛ إذ يرى اعتبارية اللغة وأنها لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد، وأن المؤشرات على المناسبة بين الدال ومدلوله، كأصداء الطبيعة، هي من القلة والاختلاف بين اللغات بحيث لا يصح اتخاذها أساساً لظاهرة لغوية مطردة أو شبيهة بالمطرده، فليست أكثر من أصوات قليلة تصادف أن أشبهت أصواتها دلالاتها^(٢). لكن قلتها النسبية تلك في اللغات غير الفطرية، وكذلك اختلافها بين الشعوب، ليس بحجة لإسقاطها كما تقدم، فضلاً عن أن المناسبة الصوتية بين أصوات اللغات والطبيعة ليست حصراً في ظاهرة أصداء الطبيعة اللغوية (الأونوماتوبيا)، بل هي تدخل كثيراً - عند التأمل - في المناسبة بين ألفاظ اللغة وما تعبر عنه من دلالات غير صوتية كما سبق التمثيل. ولا يبدو مقنعاً الزعم بأن هذا الإحساس بالمناسبة بين دوال اللغة ومدلولاتها ليس سوى وهم يتولد عن مكتسبات المرء اللغوية وما ينشأ عن ذلك من ربط بين بعض الأصوات

(١) انظر: ابن جني: الخصائص: ٤٦/١ - ٤٧، وانظر: أنيس: ٧٠ - ٧١.

(٢) انظر: أنيس: م. ن.

ودلالاتها، وأن كل لفظ يصلح أن يُتخذ للتعبير عن أي معنى من المعاني عند التواضع عليه، وأن لفظ «الشجرة»، مثلاً، لا يحمل ما يوحي بفروعها وجذورها وأوراقها وخضرتها^(١)؛ لأن هذا الربط يدرك بين أصوات اللغة ومدلولاتها وإن لم يسبق للإنسان اكتسابها^(٢)، وكأنها في الذهن الإنساني ملكة فطرية أولية كلية - تشبه ملكة الإحساس بالتعبير الموسيقي وتذوقه - قادرة على إدراك الصور الصوتية للأشياء وتكوينها. وأياً ما يكن الأمر، فيما إذا كانت تلك ملكة فطرية أو مكتسبة في الربط الموسيقي التعبيري بين الصوت والدلالة، فمؤدى ذلك واحد في النهاية، وهو أن هناك رابطة تعبيرية بين أصوات اللغة وموضوعاتها.

وإذا كان ذلك كذلك فإن بإمكان فاقد البصر تكوين كنه خاص للربط بين الأصوات ودوالها من خلال مخزون خبرته الصوتية اللغوية. . يشبه ما يكونه الإنسان من معرفة بإيحاء الأصوات الموسيقية من خلال مخزناته الموسيقية الذهنية؛ فهو إذن يدرك باللغة ومنها ما تحمله أصواتها من طاقة إيحائية في التعبير عن الأشياء، فيؤلف من ذلك إحساسات مجردة خاصة عن المعاني والأصوات اللغوية التي تعبر عنها، ومن هنا يبني عالمه الخاص وواقعه معولاً على موسيقية اللغة وإيحاءاتها؛ بحيث إن كلمة «شجرة»، أو أي كلمة أخرى تعبر عن مدرك بصري، لا يرتسم عنها في ذهنه عند سماعه إياها أو استعمالها ما يرتسم في ذهن المبصر، ولكنها تولد في ذهنه ونفسه كنهها الخاص الذي اكتسبته من خلال مخزونه اللغوي والثقافي، وبذلك يستطيع التعامل بهذا الدال اللغوي، تصوّراً وتعبيراً، بالرغم من اختلافه عن المبصرين في كيفية تحصيله.

(١) انظر: م. ن: ٧١ - ٧٢.

(٢) وانظر: م. ن: ٧٥ - .

وكلما ازداد مخزونه اللغوي والثقافي ازدادت ملكته مقدرة على ذاك التعامل ، بل استطاع ، بوساطة علاقته الصافية هذه بأصوات اللغة ونصوصها ، أن ينفذ إلى ما يبهر الحس الأدبي بما قد لا يألّفه في نصوص المبصرين من التحليق في عوالم الأصوات اللغوية البكر المتحررة من حدود التصنيف الواقعي وقيوده . وتدل على هذا تلك الأفكار البديلة التي سبقت الإشارة إلى أن الأعمى يكوّنّها في ذهنه عن الألوان ، وتلبّس تلك الأفكار عنده بإيحاءات أصوات معينة^(١) ، كما تشهد به حكاية ذلك الموسيقي المكفوف الذي يروي عنه (النويهي)^(٢) : «أنه كان يجلس إلى البيانو فيقول لأصدقائه : تظنون أنني لا أعرف الألوان التي تتحدثون عنها ! هذا هو اللون الأحمر - ثم يوقع على أصابع البيانو لحنًا خاصًا ، وهذا هو اللون الأزرق - ثم يوقع لحنًا آخر . وهكذا» . ثم تتسع دائرة هذا الإيحاء في ذهن الأعمى حتى تشمل كل شيء من مدركاته الصوتية وسواها ، بل تمتد إلى تلوّن المعاني المجردة في نفسه ، وفق ما يصفه (البردوني)^(٣) . وهذا يحدث - مع الفارق - من نحو ما يذكره (فرويد)^(٤) : من أنه بوساطة الصور اللفظية تتحول العمليات الفكرية الداخلية إلى إدراكات حسية ، وبازدياد شدة الشحنة النفسية الخاصة بعملية التفكير ، في بعض الحالات ، تدرك الأفكار وكأنها إدراكات حسية حقيقية .

ولتلك الكيفية الخاصة التي يفعل بها فاقد البصر ويتفاعل مع اللغة ، فإنه يبلغ حدًا من الانطلاق والتحرر في عالم الصوت والإيحاء لا يملكه المبصرون

(١) راجع : ٢١٢ - ٢١٣ الفصل الثاني - الباب الثاني .

(٢) ٢٤١ - ٢٤٢ .

(٣) راجع : ١٨٦ - ١٨٧ الفصل الأول - الباب الثاني .

(٤) انظر : الأنا وهو . ترجمة / محمد عثمان نجاتي . ط . (٤) دار الشروق - بيروت : ١٤٠٢ هـ =

١٩٨٢ م : ٣٩ - ٤٠ .

بطبيعتهم . ولئن كان هذا يقطع بأنه لا يملك أن يكون عالماً فيزيائياً مثلاً ، فإن مرشحات تلك الطبيعة لتبعث على التنبؤ أن يكون صاحبها خلاقاً شعرياً بامتياز ، ما لم يختلط أمر الفن بالعلم في أذهاننا . ولو لم تكن اللغة ، أو القدر الأعظم منها ، على نحوها الذي تم وصفه - فكانت العلاقة بين الدال والمدلول عضوية أو كانت المناسبة بينهما منبته - لتعذر على الأعمى في كلا الحالين استعمالها في التصوير البصري ، بل ربما تقلصت استفادته منها حتى في متطلبات حياته اليومية ، ولا سيما ما يخص منها المدركات البصرية .

ووسيلة الأعمى في ممارسة اللغة هي الوسيلة الطبيعية الفطرية ، وهي حاسة (السمع) . وحاسة السمع تكتسب لديه كما سلف رهافة شديدة ودقة بالغة لتعويله عليها في إدراك ما حوله . ولذا لم يلحظ علماء النفس على نمو المصابين بالأعمى الكامل تخلفاً في اللغة ، سوى ما يشير إليه بعضهم من درجة تخلف «بسيطة»^(١) ، لعل مردها ليس إلا مقايستهم بالمبصرين في المقدرة على وصف ماهيات الأشياء وحقائقها في الواقع . ولهذا فالأعمى يشبه ، في طبيعته الانفعالية بأصوات اللغة ، الطفل أو البدائي الأمي : في التصاقهما المباشر بالمعاني اللغوية والنأي عن الرمزية الدلالية لرسم الكلمات ، التي غالباً ما يكرسها لدى المبصرين التخيل الكتابي للغة^(٢) ، سوى أن الأعمى يزيد على الطفل والأمي بعدم اقتران الدوال الصوتية في ذهنه بمدلولاتها الحسية الواقعية ؛ ومن هنا يفترض أن لغته هي لغة شعرية بطبيعتها .

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ : ١٥١ .

(٢) انظر: أنيس : ١٩٤ - ، وسويف - مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني . . في الشعر خاصة . ط . (٤) دار المعارف - القاهرة : ١٩٨١ م : ٣٠٤ - ٣٠٥ .

ولما كانت اللغة على تلك الدرجة من الخصوصية والأهمية عند العميان - من حيث هي عالمهم ودنياهم من ناحية ، والخيط الوحيد الذي ما زال يربطهم بالعالم الحسي المبصر الغامض أو المجهول من ناحية أخرى - يزيد تعلقهم بها لذاتها ؛ فينعكس فقدانهم الواقع الحسي على علاقاتهم باللغة وكيفياتها ، لتغدو قضية الصورة البصرية في شعر العميان قضية لغوية في أساسها ؛ من حيث إن علاقاتهم الخاصة تلك باللغة هي التي تحدد اتجاهاتهم في التصوير البصري وتكثفها وتساعد في تفسيرها وربما تبرير وجودها من الأصل . فبانفصال دوال اللغة عند الأعمى عن مدلولاتها المحددة الواقعية ، تؤول لديه إلى أصوات حرة طيعة ، كما تؤوب إلى درجة من طفولية اللغة وبراءتها الأولى . . المكتنزة بالرمز والإيحاء ، قبل أن تقولب في أشكال الواقع وإطاراته ، يغذي ذلك اعتماده في الوعي بالعالم على ما يمتح من نصوص اللغة المختلفة ، وما يصل إليه ، لطبيعته الخاصة في الاستجابة للغة وتذوقها ، من آفاق خيالية أرحب وأجواء إيحائية أنقى ، قد لا تخطر على ذهن أحد من منشئي تلك النصوص من المبصرين ؛ لتدخل الواقع الحسي المستمر في تأطير إحساساتهم بالدلائل اللغوية والحيلولة دونها وذلك الانطلاق الهائم الذي يتمتع به العميان في عالم الأصوات واللغة .

وشواهد ذلك الهيام باللغة عند العميان متظاهرة من الشعر ومن خارج الشعر . فمن مظاهره ما يلحظه (إبراهيم أنيس)^(١) من أن من أوضح ما يتميز به الأدباء المكافيف في أدبهم «عنايتهم بجرس الألفاظ ووقعها الموسيقي» ، ويُضرب عادة على ذلك قول (بشار) مثلاً^(٢) :

(١) ١٩٩ .

(٢) ٣١٧/١ .

إذا الملك الجبار صعر خده مشينا إليه بالسيوف نُعاتبُهُ

أو قوله ، وهو مما «يثار به النقع وتخلع به القلوب (١)» (٢) :

إذا ما غضبنا غضبةً مضريةً هتكنا حجاب الشمس أو تقطر الدما

و«كثيراً ما تشغلهم موسيقى الكلام عن مراميه وأهدافه ، فيغمرون المعنى القليل بفيض من الألفاظ والعبارات المتكررة ذات المعنى الواحد أو المتشابهة الدلالة» (٣) . ولعل ذلك يكمن أيضاً وراء ما تبين ، في هذه الدراسة ، من تلك (الرتابة) التي سبق وصفها في التصوير البصري ، إضافة إلى ما قيل هناك من علاقتها بالتخلف الحركي في سلوك الأعمى وخياله (٤) . وكذا وراء ما تبين في دراسة أجراها (سعد مصلوح) (٥) لقياس درجة التنوع الأسلوبي عند كل من (العقاد) و(الرافعي) و(طه حسين) ، من أن أسلوب الأخير يتميز بقلة التنوع في مفردات أسلوبه ؛ مما يشير إلى أن فيض التكرار اللفظي قد لا يصاحبه تنوع في المفردات ، بل لعله يكون على حساب ذلك التنوع - إضافة إلى ما عزا ذلك إليه (مصلوح) من طابع التلقائية في لغة الأعمى المنطوقة مقابل طابع التنقيح في لغة المبصر المكتوبة - إذ يجد الأعمى في تكراره ذاك لذة إيقاعية بجرس النمط الصوتي المكرر (*).

(١) انظر: الأصفهاني: ١٥٦/٣ .

(٢) ١٦٣/٤ .

(٣) أنيس: م. ن .

(٤) راجع: ٢٣٤-٢٣٧ .

(٥) انظر: قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين) . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبد العزيز - جدة . م ١ : ١٤٠١ هـ = ١٩٨١ م : ١٤٩-١٧٠ .

(*) وينبغي التمييز هنا بين عناية العميان بجرس الألفاظ الموسيقي عموماً ومفهوم (الموسيقى التصويرية البصرية) التي اتضح من الموازنة بالمبصرين تفوق المبصرين عليهم في عموم نسبتها ؛ لما قيل في تعليل ذلك من خصوصية ارتباطها بتخلف العميان في خيالهم الحركي . (راجع : ٢٢١-٢٢٢) .

ولعل من مظاهر ذلك الولع باللغة كذلك عنايتهم بفن (البديع)، وقد عُد (بشار) مؤسس مذهب البديع، مع ما في هذا المصطلح من السعة عند الأقدمين^(١).

وقد تجلت الظاهرة اللغوية عند (المعري)، بدرجة كبيرة، حيث كان يستعمل دوال اللغة استعمالاً خاصاً ينم على تلك السعة التي كان يستشعرها بين دوال اللغة وما تقرن به من مدلولات، وذلك ما يبرز في (المشترك اللفظي) عنده واستغلاله إياه في تأمل العلاقات بين شتى المعاني، وتوظيفه توريةً ورمزاً وسخريةً من المبصرين، من نحو قوله مثلاً^(٢):

أسنيثُ من مــــرّ السنين ولم أُرْدُ أسنيثُ من ضوء السنن البهّارِ،
أو قوله:

١٩ - لماذية بيضاء ما رام ذوقها ذبابٌ سوى ما أخلصته المداوسُ،
أو قوله:

وجُبت سرايباً كأن إكامه جوارٍ ولكن ما هنن نُهودُ،
أو قوله:

تمسي الشقائق فيها وهي قانيةٌ مما سقاها رعا فُ الجدي والأسدِ،
أو قوله:

٦ - وحر فٍ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن بدالٍ يؤمّ الرسمَ غيره النقطُ،

(١) انظر: ابن المعتز: البديع. باعتناء/إغناطيوس كراتشكوفسكي ط. (٣) دار المسيرة - بيروت:

١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ١.

(٢) اللزوميات: ٤١٣/١، والسقط: ١٩٥٧، واللزوميات: ١/٢٣٠، ٢٧٢، والسقط: ١٦١١.

وكذا كان يجد التفكير في علاقة الدال اللغوي بمدلوله الواقعي ، ويظهر هذا كثيراً في (لزوم ما لا يلزم) ، ومنه قوله :

جرى بفراق جيرتنا غرابٌ فعالٌ من مقاتلهم غريبٌ^(١) .

هذا علاوة على ظاهرة (لزوم ما لا يلزم) نفسها ، وهي ليست عند (المعري) وحده بل تظهر عند (الحصري) أيضاً ، كما في قوله^(٢) :

تميميةٌ ترقى الضجيجَ بريقها إذا عقربٌ منها على الصدغِ دبّت
تتبه على شمس الضحى فكأنها مع الحور في دار النعيم تربّت . . .

وقوله^(٣) :

لما بدا كبرٌ تكا د يداي منه ترعشان
وجفت قلوبٌ حبائي وجفت كأن لم ترع شاني

وقوله^(٤) :

كلما أبنتُ مُتَجَبِّي زادني تأبينُهُ هَجَا
وبنو ذا الدهر كلهم لو رآهم مَادِحٌ هَجَا
ولدي نال الرضا ورأى خلدي ما ناله فَرَجَا
ضقت ذرعاً من رزيتيه ربّ فاجعل منك لي فَرَجَا
راعفٌ ممّا جرى دمه حسبوا عرنيته ودَجَا
بأبي ريحانة ذبلت جلّ عندي خطبها ودَجَا

(١) اللزوميات (بشرح / طه حسين) : ١ / ٣٣٦ .

(٢) 214 .

(٣) 386 .

(٤) 299 .

وهذا فاش في شعره جدًا . بل يزيد على (المعري) بألوان أخرى من اللزوميات والتلاعب بالألفاظ ، في القوافي والدروج والصدور، وفي بناء الأبيات والمقطوعات والقصائد(١) .

و(المعري) فوق هذا كان قد اتخذ اللغة أصلاً فلسفيًا ، يتصور الكون فيه كلاً لغويًا :

وبدائع الله القدير كثيرةٌ فيخور فيها لبُّنا ويحارُّ
هذي حروف اللفظ سطرٌ واحدٌ منها يؤلَّف للكلام بحارُّ
أفهم أخاك بما تشاء ولا تُبلُّ «يا حارٍ» قلتَ هناك أو «يا حارُّ»(٢)

.....

وهو يتلبس باللغة ويستحيي فيها وحيها ولفقاتها الروحية ، مؤمنًا بأنها هي الأصل في المعرفة ، ومن هناك كانت الرمزية الواسعة التي كان يستنبطها باللغة ومنها(٣) . وهذا مما كان يسم شعره بالغموض كما يسم شعر العميان الآخرين ، ولئن كان غموضًا يعزوه (طه حسين)(٤) إلى مصدره في نفس الشاعر من تلك الغريزة الوحشية التي يصفها (المعري) في نفسه ، فإنه ليصح ، بناء على ما تقدم ، أن يعزى قسط منه على الأقل إلى وحشية في اللغة ذاتها ، لا بمعنى غرابة الألفاظ ، ولكن بمعنى تلك الماهية المتفردة في العلاقة التي تم وصفها بين العميان واللغة ، وما يسهم فيه ذلك من خاصية التجريد الرامز والجموح الخيالي المتسامي على الحس الواقعي(٥) .

(١) وانظر: المرزوقي ، والجيلاني : مقدمة كتابهما عن الحصري : 88 .

(٢) اللزوميات : ٣٣٢ / ١ .

(٣) وانظر: العلايلي : ٢٣ - .

(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء : ٢٠٦ .

(٥) وراجع : ٢٦٤ الفصل الثاني - الباب الثاني .

وإلى هذا فقد اتضح من تفوق العميان على المبصرين في كثافة التلوين، ومجموع العناصر الحسية، والأدوات الفنية، وبعدها في كامل مفردات المعجم الفني لتصويرهم البصري^(١)، ما يؤكد على هذه الصلة الحميمة التي كانت تقوم بين الأعمى وعالم اللغة.

وليس المراد هنا درس لغة العميان، فلعل فيما سبق ما يكفي للإنباء عن شأن اللغة لديهم، مما يجعل منها قضية قائمة بذاتها أهيلة بالدرس المستقل المستقبلي، كما أن من تلك الظواهر المستدل بها على ذلك ما قد لا يكون له بالضرورة حضور متميز بذاته إذا ما قيس في حدود الصور البصرية في شعرهم، غير أن ما يعني من هذا كله هو عموم الدلالة على ملكة العميان في اللغة وصلتهم المتميزة بها، وانعكاس ذلك على قدراتهم على التصور والتصوير البصري.

إن المبدأ التصوري يقطع بأن شيئاً لا يحضر في الذهن إلا أن يكون صورة أو إدراكاً^(٢). والبصر هو وسيلة الإدراك الحسي بالمدلول الدقيق؛ ولذلك كان (النور) هو الرمز الطبيعي للمعرفة^(٣). وقد سلفت الإشارة إلى أهمية البصر حتى في إدراكات الحواس الأخرى؛ إذ يكون إدراكها منقوصاً عند غياب ذكراها البصرية. وبذا بدا أن صلة العميان بالمعرفة بكليتها غير طبيعية، وأنها تقوم - في حقيقتها - على علاقتهم باللغة، بيد أن هذه العلاقة نفسها باللغة تختلف عن علاقة المبصر، من حيث إن المدلول لا يحضر في ذهن الأعمى على النحو الذي

(١) راجع: ٢١١ - م. ن.

(٢) انظر: كرم - يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة. ط. دار المعارف بمصر - القاهرة: ١٩٦٢ م: (في

الكلام على فلسفة (هيوم ١٧١١ - ١٧٧٦ م)): ١٧٣.

(٣) وانظر: سانتيانا: ٩٨ - ١٠٠.

يحضر به في ذهن المبصر. ومع هذا كله فقد البصر لا يحرم صاحبه من الذكاء العام، تدل على ذلك الملاحظة - حتى قيل إنه «قل أن وجد أعمى بليداً، ولا يرى أعمى إلا وهو ذكي»، ويعلل هذا عادة باجتماع ذهن الأعمى عليه وفكره فلا يتشتت في المرئيات^(١)، وقد فاخر بذلك (بشار)^(٢) لما قال:

إذا وُلد المولودُ أعمى وجدتهُ وجدك أهدى من بصيرٍ وأجولا
عميتُ جنيناً والذكاء من العمى فجئتُ عجيب الظن للعلم موئلا
وغاض ضياءُ العين للقلب فاغتنى بقلبٍ إذا ما ضيَّع الناسُ حصّلا-

كما تُثبت ذلك الدراسات العلمية، سواء أكان العمى بالولادة أم بعدها، كتلك الدراسة التي أجراها (هايز) على ذكاء الأطفال^(٣). هذا بالإضافة إلى ما يحدث من تنمية لحواس الأعمى الأخرى، وإن تكن محدودة في مجالها الإدراكي كحاستي الشم واللمس^(٤). فبذلك يدركون الأشياء ويتصورونها ولكن بطرائقهم الخاصة. تقول (هيلين كيلر)^(٥):

وهم يتساءلون دائماً: «إنه لا يمكنك رؤية الأمواج وهي
ترتطم بالشاطئ ولا سماع هديرها، فماذا يعنيان بالنسبة
لك؟»، وأنا أقول بصدق: إنهما يعنيان كل شيء، غير أنه
لا يمكنني توضيح معانيهما أكثر من قدرتي على توضيح
معنى الإيمان أو الطيبة.

(١) انظر: المرتضى: ٥٠٩/١، والصفدي: النكت: ٨٣.

(٢) (١٣٦/٤)، وانظر: المرتضى: م.ن.

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٣.

(٤) وانظر: كيلر: ١٠.

(٥) ٩٧.

وهذا النوع من الإدراك الغامض للحياة قد يتلبس ببعض الحالات النفسية، من نحو ما يصف (طه حسين)^(١) في قوله:

يدعو مؤذن المغرب إلى الصلاة، فيعرف الصبي أن الليل قد
أقبل. ويقدر في نفسه أن الظلمة قد أخذت تكتنفه، ويقدر في
نفسه أن لو كان معه في الغرفة بعض المبصرين لأضيء المصباح
ليطرد هذه الظلمة المتكاثفة، ولكنه وحيد لا حاجة له إلى
المصباح فيما يظن المبصرون، وإن كان ليراهم مخطئين في هذا
الظن؛ فقد كان ذلك الوقت يفرق تفرقة غامضة بين الظلمة
والنور. وكان يجد في المصباح إذا أضيء جليسا له ومؤنسا،
وكان يجد في الظلمة وحشة لعلها كانت تأتيه من عقله الناشئ
ومن حسه المضطرب. والغريب أنه كان يجد للظلمة صوتا
يبلغ أذنيه، صوتا متصلا يشبه طنين البعوض لولا أنه غليظ
ممتلئ. وكان هذا الصوت يبلغ أذنيه فيؤذيها، ويبلغ قلبه
فيملؤه روعا، وإذا هو مضطرب إلى أن يغير جلسته فيجلس
القرفصاء ويعتمد بمرفقيه على ركبتيه ويخفي رأسه بين يديه،
ويسلم نفسه لهذا الصوت الذي يأخذه من كل مكان.

لكن ذكاء الأعمى، ورهافة حسه، وحساسيته، التي قد تبلغ آمادا في التمييز
نجهل كنهها، كل ذلك لا يعوّضه تعويضا حسيا مباشرا بحال من الأحوال عن
فقد حاسة البصر؛ الذي يتسبب - إلى عدم الإدراك الحسي - في نقص الخبرات
المكتسبة، ولا سيما إذا حدث العمى في سن الخامسة أو قبلها، وفي فقدان
القدرة على السيطرة الذهنية على البيئة المحيطة، وما يؤدي إليه ذلك من الآثار
في النمو النفسي، الأمر الذي يجعل الأعمى يخبر الحياة ويتصورها بكيفياته
الخاصة^(٢).

(١) الأيام: ٣٨/٢.

(٢) انظر: حمزة: ١١٩، وعبد الغفار، والشيخ: ١٤٠-١٤٣.

من أجل هذا يقرر (طه حسين)^(١) في وصفه شعر (المعري) عجز الأعمى عن الوصف المباشر للأشياء، حيث يقول: «يسمع أحاديثهم عن هذا كله وما أبدعوا فيه من تشبيه لا يعقله ولا يفقه كنهه، فضلاً عن أن يجاريهم فيه أو يسبقهم إليه». كما يصف تجربته هو في إحساسه بالأشياء وإدراكها بقوله: «وكان الصبي يسعى بين هذا كله يحسه إحساساً قوياً ويجعله جهلاً شديداً، لولا أن صاحبه كان يفسر له بعض ذلك من حين إلى حين...»^(٢). على أنه يعرب في موضع آخر عما يمكن للأعمى أن يصل إليه من مقدرة على المعرفة إذا هو حظي بالحب والرعاية من بيئته، فيقول:

كانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها، ولا يحقق من أمرها شيئاً، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه. كان ينكر الناس وينكر الأشياء. وكان كثيراً ما ينكر نفسه ويشك في وجوده. كانت حياته شيئاً ضئيلاً نحيلاً رقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه. وكان ربما تساءل بين حين وحين عن هذا الشخص الذي كان يحسه مفكراً مضطرباً في ضروب من النشاط، ما هو؟ وما عسى أن يكون؟، وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتاً يقصر أو يطول، فإذا ثاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الدهول وظن بعقله الظنون. وتساءل أيجد الناس من الدهول عن أنفسهم مثل ما يجيد، ويجسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس؟، كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه. وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس أو يسمع لهم أو يختلف إلى الدروس أو يصغي لما كان يقرأ عليه. فأخذ كل هذا ينجاب عنه، وأخذ يدخل في الحياة كأنه لم يعرفها من قبل، وكان ذلك الشخص الحبيب إليه الكريم عليه هو الذي أخرجه من عزلته تلك

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١١٣.

(٢) الأيام: ١١/٢.

المنكرة . فالغى في رفق وفي جهد متصل أيضاً ما كان مضرورياً بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأستار . . . فكان يخيل إليه أنه يكشف له عن حقائق كانت مستخفية عليه ، ولم تكن غريبة بالقياس إليه ، كأنه قد عرفها في الزمان الأول البعيد ، ثم نسيها دهرًا طويلاً ، فهو يذكرها بعد أن طال عهده بها (١) .

وإذن لا يستلزم فقد البصر بالضرورة التخلف أو فقدان المقدرة على كسب المعرفة وملكة التخيل والإبداع (٢) ، إلا أن لذلك عند الأعمى وسائله الخاصة وسبله المختلفة عن المبصر ، ونتاجها الفني المباين في طبيعته وأشكاله . والأعمى يعتمد في ذلك قبل أي شيء آخر على حاسة سمعه ، ويعبر عن هذا أبلغ تعبير قول (طه حسين) (٣) وهو يصف أول درس له في الأزهر:

كم كان سعيداً حين أخذ مكانه في الحلقة على هذا البساط إلى جانب عمود من الرخام ، لمسه فأحب ملاسته ونعمته . . . وفيما هو يفكر . . . ويتمنى أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهي كأعمدة هذا المسجد ، وللطلاب من حوله دوي غريب ، أحس أن هذا الدوي يخفت ثم ينقطع ، وغمزه أخوه بيده قائلاً في صوت خافت : لقد أقبل الشيخ . اجتمعت شخصية الصبي كلها حينئذ في أذنيه وأنصت . . .

(١) م.ن : ٣ / ١١٤ - ١١٥ .

(٢) وانظر: عبد الغفار، والشيخ : ١٥١ .

(٣) م.ن : ١ / ١٤٣ - ١٤٤ .

وإلى رهافة الحس تشتد قدرات الذاكرة عند الأعمى على الحفظ ، وشهرة ذلك عنهم تغني عن التدليل ؛ حتى قيل في المثل : «أحفظ من العميان!»^(١) . وتظهر علة ذلك فيما سبق من اجتماع فكر الأعمى عليه وتركزه عن الانشغال بالمرئيات ؛ «ونحن نرى الإنسان - حسبما يقول (الصفدي)^(٢) - إذا أراد أن يتذكر شيئاً نسيه ، أغمض عينيه وفكر ، فيقع على ما شرد من حافظته» . ثم ما يكون من دربة مستمرة للذاكرة ؛ لحاجته الماسة إليها ؛ حتى ليشيع الظن بين عامة الناس - كما حدث عن السمع - أن الأعمى يتمتع بذاكرة تفوق ذاكرة الشخص المتوسط أو العادي^(٣) .

ولما كان الأعمى يفقد عملية التوافق العقلي مع العصبي ؛ حيث تحول إعاقته دون ذلك^(٤) ، فإنه ليفترض بناء عليه فراغ ذهنه للتأمل والتخيل ، دون نزاع الشد العصبي الذي يرافق تفكير المبصرين . وهذا ما تؤيده الدراسات النفسية التي كشفت عن ميل العميان إلى أحلام اليقظة والتأملات الواسعة^(٥) .

ثم إن المعرفة ليست حكراً على الإدراكات الحسية ، فهناك مسارب أخرى لها ، لعل من أهم ما أمكن للإنسان الاهتداء إليه منها : ذلك المستودع الذي يحوي الأفكار الفطرية ، التي لا تستفاد من الأشياء ولا هي مركبة بالإرادة ، ولكن النفس تستنبطها من ذاتها ، وهي تمتاز بأنها واضحة جلية بسيطة أولية ، وهي التي تؤلف الحياة العقلية بمعناها الصحيح ، كما يرى (ديكارت) ، وتكون

(١) الميداني : ٢٢٩/١ (المثل ١٢٢٩) .

(٢) النكت : ٨٣ .

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ : ١٤٤ .

(٤) وانظر مثلاً: (تحقيقاً عن فرقة فنون شعبية للكيفيات في مصر): جريدة (الرياض)، ع ٨٥٣٦ ،

الخميس ١ جمادى الأولى ١٤١٢هـ = ٧ نوفمبر ١٩٩١م : ص ٢٣ .

(٥) انظر: حمزة : ١١٠ .

في طبيعة العقل بالقوة كالأشكال في الشمع ، يستوي الناس في وجودها كباراً وصغاراً عمياناً ومبصرين^(١) . يضاف إلى ذلك فكرة (يونج) عن (اللاوعي الجمعي) وما يمكن أن يمد الإنسان به من خبرة وراثية لا تقضيه اكتسابها المباشر بنفسه^(٢) .

تلك هي أبرز قدرات الأعمى على تحصيل المعرفة الأساس في تخيله وإبداعه . فما ألوان الثقافة التي أتاحت لهم؟

يميل العميان بشغف إلى الاستماع والقراءة ، يجدون في هذا منفذاً لهم يطلون منه على العالم المجهول . فهذه (هيلين كيلر)^(٣) تصف قراءتها الكثيرة في سن الطفولة ؛ فقد كانت الكلمة بحد ذاتها تسحرها كما تقول ، وإن لم تفهم معناها ، وكان يعجب أصدقائها من ثراء مخزونها من التعابير . وهذا (طه حسين)^(٤) كان لا يشارك إخوته أو أتراه وهم يلعبون لإعاقة إلا بعقله لا بيده . وبانصرافه عن العبث أحب الاستماع إلى القصص والأحاديث ، «فكان أحب شيء إليه أن يسمع إنشاد الشاعر، أو حديث الرجال إلى أبيه والنساء إلى أمه ، ومن هنا تعلم حسن الاستماع» ؛ «فقد كان يروقه أن يسمع . وما أكثر ما كان يسمع ! وما أغرب ما كان يسمع !» . وكان يتضور رغبة إلى الاستماع والعلم عندما يحول حائل بينه وبين ذلك ، وفي الإجازة كان يتمكن من أن «يفرغ لنفسه فيفكر - وما أكثر ما كان يفكر! - ومن أن يخلو إلى إخوته فيقرأ - وما أكثر ما كان

(١) انظر: كرم: (عن ديكرت): ٧٢-٧٣ .

(٢) انظر: يونج - كارل غوستاف: علم النفس التحليلي . ترجمة/ نهاد خياطة . ط . (١) دار الحوار - دمشق: ١٩٨٥م: ١٦٣-٢٩٣ ، ٣٠٠ ، أو هايمن: ٢٤٥/١ - .

(٣) انظر: ١١٧ - .

(٤) انظر: الأيام: ٢٤/١ ، ٢٤/٢ ، ٣٣-٣٤ ، ١٧٥ .

يقراً! ، وما أشد تنوعه وأعظم فائدته! . وكان (بشار) شغوفاً بالعلم والسؤال ، حتى إنه يقول :

شفاء العمى طول السؤال وإنما تمام العمى طول السكوت على الجهل^(١) .
وكان (المعري) عالماً موسوعياً بأحوال العرب وأخبارها وأشعارها ، كما يتضح من كتابه (رسالة الغفران) ومن شعره وآثاره الأخرى ، إضافة إلى نهمة إلى الاطلاع والمعرفة أيّ ما كان مصدرها . وكان (البردوني) في نشأته يقرأ كل كتاب يصادفه^(٢) . وهذه ليست سوى أمثلة على ذلك الولع الشديد بالقراءة والاطلاع عند العميان ، يهيئهم إليه طبعهم الانطوائي الذي يعني التركيز في نواحي النشاط الانفرادية . ومن قبيل ذلك ما لحظه علماء النفس من غرام الأعمى بالاستماع الطويل إلى المذياع مثلاً^(٣) .

ومن الأهمية بمكان ها هنا محاولة التعرف على مصادر الثقافة الأساس التي يكونها الأعمى ؛ لما لذلك من صلة بالإطار المعرفي المكتسب الذي هو من أهم العوامل في الفعل الإبداعي ، والذي من شأنه أن يوجّه العبقرية ويميزها عن سواها^(٤) . ولعل فيما يذكره (طه حسين)^(٥) في ذلك وثيقة ذات أهمية خاصة من حيث هي صادرة عن تجربة فعلية ومعرفة حقيقية ، فهو يقرر أن العمى في بلدان الشرق يحدد اتجاه الطفل إلى العلم دون سواه من الأعمال التي تتطلب البصر ، والعلم في جانبه العقلي واللساني والديني ونحوها . ثم يحدد بعد هذا

(١) ١٦٢/٤ .

(٢) انظر: من أرض بلقيس : ٦ .

(٣) انظر: حمزة : ١١٠ .

(٤) انظر: سويف : ١٥٧ - .

(٥) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء : ١١٤ - ١١٥ ، ١٩٤ .

أربعة مصادر عامة يأخذ عنها العميان ما يطرقون من وصف :

١ - القراءة والاستظهار.

٢ - الأساطير.

٣ - أحاديث الناس .

٤ - كتب العلم .

وهذه المصادر، في الحق، هي المصادر العامة لثقافتهم بأكملها، إذا أردت بمصدرين آخرين هما :

٥ - كتب الفلسفة، والتأملات الروحية، والملل والنحل ونحوها .

٦ - علاقاتهم ببعضهم البعض .

تلك هي مجمل المصادر الثقافية العامة للعميان، ولكل منها علاقته بخيالهم وإبداعهم، لا فرق في ذلك بين التصوير البصري وغيره .

فأما القراءة والاستظهار فقد تجلت آثارهما في (التناصر) الذي بزوا في نسبته أقرانهم المبصرين^(١) .

وكذا المصدر الثاني (الأسطورة)^(٢) . و(طه حسين)^(٣) يؤكد على آثار الأسطورة في خيال الأعمى، حيث يقول عن الوصف عند (المعري): «ولن ترى كالأساطير مؤدياً لهذا الغرض، وموصولاً إلى هذه الغاية؛ فإنها على ما لها من جمال الخيال، تثير في النفس عاطفة الكلف بالقديم والحنين إليه، ولهذه العاطفة في نفس الإنسان أثر غير قليل» .

(١) راجع: ٢١٥ الفصل الثاني - الباب الثاني .

(٢) راجع: ٢١٩ م.ن .

(٣) م.ن: ١٩٤ .

وتكاد معظم المعلومات عن قراءات العميان المبكرة تشير إلى أنها تنصب على الأساطير والخرافات وما إليها من أصناف القصص الخيالي . ومما يشهد بميلهم إلى هذا اللون من الثقافة ما تروييه (كيلر)^(١) عن الكتب الكثيرة، من هذا النوع، التي قرأتها في صباها، ومن بينها: «كتاب العجائب» لـ (هورثون)، و«حكايات من شكسبير» لـ (لامب)، و«مذكرات صغير، والليالي العربية، وروبينسن كروزو، والنساء الصغيرات». وكذلك تفتح ذهنها، كما تقول، بسرور عظيم على أفكار العالم القديم، وكان لليونان سحر غامض في نفسها بوجه خاص . . بأساطيره وملاحمه وفنونه؛ مما دفعها إلى تعلم اليونانية . وكذا يكشف (طه حسين)^(٢) عن شغف مبكر بالأسطورة والسحر والطلاسم والقصص وما إليها، وأن شيئين عني بهما عناية خاصة هما: السحر والتصوف .

وقد استحيا (المعري) الأسطورة في أدبه، وهي تعد عنده «العبارة الأولى للعقل الناطق بالفطرة الخالصة للحقيقة غير المدخولة»^(٣) . وكان يستمد في فلسفته بعض القصص الأجنبية، مثل (كليلة ودمنة) و(أسفار (الجهشياري)) وغيرهما^(٤) . ولئن لم يكن هناك ما يثبت كافة هذه القراءات لدى الشعراء العميان موضوع الدراسة، فإن آثارها شاهدة عليها في صورهم البصرية وفي سائر شعرهم، وقد سبق تتبع ذلك^(٥) .

(١) انظر: ١٢٠ - ١٢١ .

(٢) انظر: الأيام: ٩٧/١ .-

(٣) العلايلي: ٥١، وانظر: ٧٩ .-

(٤) وانظر: م.ن: ٨٧ .

(٥) وراجع: ٣١ - ٣٨ الفصل الأول - الباب الأول .

ومن المناسب الانتقال من هذا إلى المصدر الخامس ، عن الفلسفة وكتب التأمّلات والملل والنحل ونحوها ؛ لقربه من كتب الأساطير والقصص من بعض الوجوه . فـ (بشار) كان معنيًا بـ (الثنوية) من المجوسية(*) ، بل إنه قد يُنسب إليها ؛ فـ (المبرد)^(١) يروي أن (المازني) «قال : قال رجل لـ (بشار) : أتأكل اللحم وهو مباين لدينك؟! - يذهب به إلى أنه ثنويّ - قال : فقال (بشار) : ليسوا يدرون أن هذا اللحم يدفع عني شر هذه الظلمة» . وكان يُنسب إليه اعتناق عقيدة تزعم أن البدن (هيكل للحية) ، وكان من مستجيبه إلى ذلك (سليمان الأعمى) أخو (مسلم بن الوليد) المعروف بصريع الغواني ، على ما يشير (الجاحظ)^(٢) وغيره^(٣) . ويُذكر أن سبب قتله كان اتهامه بالزندقة^(٤) . بيد أن (بشارًا) قد نُسبت إليه أمور كثيرة بحق أو بباطل ، في ملابسات مختلفة من حياته وعصره ، يصعب معها تحقيق وجه الحق فيها^(٥) . والذي يهم استخلاصه من هذه الإشارات هو ما تنبئ عنه من اتجاه (بشار) هذه الوجهة من الخوض في العقائد . وأيًا ما يكن ، فالرواة متفقون على أنه كان متضلّعًا في علم الكلام وكان يختلط بمن اشتهروا بالعقائد^(٦) .

(*) كانت تزعم أن «النور والظلمة أصلان خالقان ومتساويان في الأزلية» ، وهي اصطلاح على مذهب خاص من مذاهب التفكير مقصورة على ثلاثة من غير المسلمين وأشياعهم ، وهم : ابن ديصان ، وماني ، ومزدك . (انظر: شتروثمان R. Strothmann ، وموسى - محمد يوسف : دائرة المعارف الإسلامية : ٣٤٦/١٠ - ٣٥٦) .

(١) الكامل : ١١١٢ .

(٢) انظر: الحيوان : ٤/١٩٥ - ١٩٦ .

(٣) انظر: الحموي : ٤/٢٥٤ - ٢٥٥ ، والصفدي : النكت : ١٦٠ .

(٤) انظر: الأصفهاني : ٣/٢٣٨ - ، والصفدي : م. ن. : ١٢٦ - ١٢٧ ، والبغدادي : خزانة الأدب : ٣/٢٣٠ - .

(٥) انظر: ابن عاشور: مقدمة ديوان بشار: ١/١٦ - ٢٩ .

(٦) انظر: الجاحظ: الحيوان: ٤/٤٤٧ - ٤٤٨ ، والأصفهاني: ٣/١٤٠ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، والمرتضى: ١/١٣٨ .

وصلة (المعري) بالفلسفة مشهورة. وما قبسه في ذلك عن القصص الأجنبي. وارتفاعه بالعقيدة التي نسبت إلى (بشار) في الحية إلى آفاق رمزية في (رسالة الغفران). وصلته بـ (رسائل إخوان الصفا)، وبعض المذاهب الهندية وسواها^(١). وقد كان لذلك كله آثاره البينة على حياته وشعره^(٢)، مما لا يعنينا منه هاهنا كذلك إلا هذه الواجهة من الميل الفكري والثقافي إلى الفلسفة والتأمل.

والطابع التأملي يظهر - على كل حال - عند هؤلاء الشعراء جميعاً، علّمت مصادره أم لم تُعلم، وسواء أكان انعكاساً ثقافياً أم نفسياً؛ فهو في شعر (الحصري)؛ وهو معجب بـ (المعري) متأثر به^(٣)، وكذا في شعر (التطيلي)، ولا سيما في مرثياته^(٤). وذلك ما يلمس أيضاً من استقراء شعر (البردوني)، حيث تطفو على شعره آثار تأملية علائقية بوجه خاص^(٥).

ويقترن هذا الاتجاه كثيراً بالتشاؤم والازورار عن الدنيا والناس، كما في حالة (المعري)، أو بهجائهم والتعرض لهم والسخرية منهم وتسفيه عقائدهم وأفكارهم، ويشترك في هذا (بشار) و(المعري). وكان (الحصري) حديد الهجو كما يصفه (الحميدي)^(٦). ويخبر (البردوني) أن تجاربه الشعرية الأولى كانت شكوى من الزمن وتأوهاً من ضيق الحال، في نزعة هجائية؛ إذ كان يتعزى عن

(١) انظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء: ٧٥ - ، والعلايلي: ٣١ - .

(٢) وانظر مثلاً: خسرو - ناصر: (سفرنامه) رحلة ناصر خسرو القبادياني. ترجمة/ أحمد خالد البدلي. ط. (١) عمادة شؤون المكتبات - جامعة الملك سعود - الرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م: ٤٠ - ٤١ .

(٣) وانظر: ابن بسام: م ١ ق ٤/٢٤٦، والمرزوقي، والجيلاني: 31 - 33 ، 85 .

(٤) وانظر: عباس - إحسان: مقدمة ديوان الأعمى التطيلي: س - ق .

(٥) انظر مثلاً: من أرض بلقيس: ٩٨ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ وغيرها .

(٦) انظر: جذوة المقتبس . تحقيق/ إبراهيم الإبياري . ط. (١) دار الكتاب المصري - القاهرة، ودار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م: ٤٩٧ .

حرمانه بقراءة الهجائين ونظم الهجو^(١). وما من شك في أن وراء هذا الاتجاه الملحوظ في ثقافة العميان وشعرهم ما هيأته لذلك إعاقاتهم من استعدادات فيسيولوجية ونفسية أتى وصفها منذ حين.

أما المصدر الثالث (أحاديث الناس)، فلا سبيل إلى رصد، غير أن (المعري)^(٢) يدل عليه وهو يقول:

ولا لون للماء فيما يقال ولكن تلوُّنه بالأواني.

أما الكتب العلمية فقد مرت كصفات استفاداتهم منها^(٣). على أنه لم يتبين، في حدود الصورة البصرية، تفوق في عنايتهم بهذا المصدر على المبصرين، كما حدث في مصدر (التناصر) و(الأساطير)^(٤).

وبعد هذه المصادر العامة لثقافة العميان، يأتي مصدر جامع يتمثل في علاقاتهم ببعضهم البعض. وقد مضت الإشارة إلى ما كان يربط (المعري) بـ (بشار)، ثم (الحصري) و(التطيلي) و(البردوني) بـ (المعري). وقبل ذلك تبينت علاقات التناصر بين (بشار) البصرية وصور من تلاه من الشعراء العميان، وكذا صور (المعري) البصرية وصور من تلاه من الشعراء العميان^(٥). وهكذا تظهر أهمية هذا المصدر في تكوين ثقافة الأعمى، حيث يتعلق بعضهم بتتاج بعض، فيقرؤه ويتمثله ويتأثر به. ومن الثابت نفسيًا أن الأعمى، في نزعتة الانطوائية، يرغب في مقابلة زملائه من العميان والتنافس معهم^(٦). فيكون ناتج ذلك انصهار العميان في أنماط معينة من العلائق المتشابهة في الخيال والإبداع.

(١) انظر: من أرض بلقيس: ٦.

(٢) اللزوميات: ٣٩٨/٢.

(٣) راجع: ٢٩-٣١ الفصل الأول- الباب الأول.

(٤) راجع: ٢١٥- الفصل الثاني- الباب الثاني.

(٥) راجع: ٢٦- الفصل الأول- الباب الأول.

(٦) انظر: حمزة: ١١٠.

تلك هي المصادر العامة التي يستمد منها العميان ثقافتهم . ولعله قد اتضح من منابعتها واتجاهاتها (الإطار الثقافي) الذي كانت تشكله ، والدور الذي كان يقوم به ذلك الإطار في توجيه إبداعهم ؛ فمن الجلي أنه ، بطابعه الخيالي التأملي التشاؤمي هذا ، كان وراء معظم ما كشف النقاب عنه من الخصائص البنائية والأدائية والنفسية التي تمخضت عنها الدراسة الموازنة للوحدة النظامية لتصويرهم البصري^(١) ، يرفده ما غرس في شخصياتهم وذوات أنفسهم وطبائع عيشتهم من بواعث على ذلك .



وها هي في تجربة العميان في التصوير البصري تحسم الجدل حول أهمية (الواقع الحسي) إلى (التمثل الثقافي) في فعل الإبداع ؛ فقد تبين أنهم استطاعوا إقامة إبداعهم في التصوير البصري بالتعويل على تمثّل ثقافي غني ، يحق أن يوصف بأنه صرف عن التجربة الحسية ؛ لتثبت أن (الواقع الحسي) في ذاته ليس بشرط للإبداع ، إلا أن يكون تمثلاً لقيمته الرمزية التي يوظفها المبدع في فنه ؛ ما دام الفن آخر الأمر - كما تقدم في معظم آراء المنظرين - إيجاء لا يتوخى الحس بل يخاطب خلجات الروح ؛ وإذن تفتح على التخيل والإبداع منافذ شتى ، أسمى من الإدراك الحسي المباشر للواقع .

ولكن إلى أي مدى مكّنهم ذلك من (الإبداع) ، الذي هو جوهر العملية الفنية وأقصى غايات المواهب ؟

ذاك ما سيبحثه الفصل الثاني من هذا الباب بمشيئة الله .



(١) راجع : ٢٦٣ - الفصل الثاني - الباب الثاني .

الفصل الثاني

التمثّل الثقافي والإبداع

التمثل الثقافي والإبداع

أ- الإبداع:

بمعرفة الخيال الفني ووظائفه تتحدد السمات التي يجب توافرها للعمل الفني كما يتمتع بالخاصية الإبداعية^(١). ومرتكز تلك السمات قائم على: مقدار ما في العمل من جدة الكيان وتميزه، وما فيه من نأي عن المحاكاة والتقليد؛ فيقوم الحكم فيه على المعادلة بين ثنائية (التجاوز) و(المحاكاة)؛ فكلما انحاز العمل الفني إلى التجاوز ازداد حظه من الإبداعية، وكلما ارتكس إلى حضيض المحاكاة انتقص حظه من الصفة الفنية فضلاً عن الإبداع؛ ذلك أن حقيقة الفن ليست في الصوابية الواقعية، بل في الكشف الملهم المتسامي عن أسرار الذات والوجود^(٢)، مما لا يتأتى بلغة النقل والمباشرة ولكن بلغة الحدس والاكتناه، المتوسلة بملكة الخيال وطاقاته؛ ولذا كان المجاز في الشعر آية المواهب؛ حتى قال (أرسطو)^(٣): إن الأهم من كل ضروب التعبير الإبداعي «البراعة في المجازات؛ لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجابة في المجاز معناها الإجابة في إدراك الأشباه».

على أن فكرة (الإبداع) تظل نسبية؛ فوصف الإبداع بأنه: بناء على غير مثال سابق، محض تجويز؛ من أجل ذلك كان التأكيد على نفي الأصالة المطلقة فيه، وإثبات ما يحتله تمثل الأعمال السالفة في بناء الإبداع الفني الجديد من

(١) راجع: الفصل السابق: ٢٨٠-.

(٢) انظر: هيجل: فكرة الجمال: ٧٦، وراجع: الفصل السابق: م. ن.

(٣) أرسطوطاليس: فن الشعر. ترجمة/ عبد الرحمن بدوي. ط. (٢) دار الثقافة - بيروت: ١٩٧٣ م: ٦٤.

مكانة^(١). ولا تعارض بين هذا التمثل وفكرة الابتكار الفني؛ لأن التمثل يخضع لظروف الشخصيات المختلفة، وبين الشخصيات من التمايز ما يحول دون التطابق في الإطارات الثقافية، مهما تشابهت مصادرها، ومن ثم دون التطابق في آثارها على ناتج الإبداع^(٢).

ومع أن طبيعة الإبداع هذه تجعل أمر تحديده في العمل الفني، بالنفي أو الإثبات، دعوى يتعذر التوثق العلمي الدقيق منها، مهما كانت الإحاطة بسياق الإنتاج والفحص المستفيض لخصائصه، فإن عليه لأدلة من قياس الخيال الفني ونشاطاته الخلاقة. فإذا قد رأينا من الخيال أصنافاً أربعة، هي: (التخييل)، و(التشخيص)، و(التجسيد)، و(المحاكاة) - فيها جماع الطرق الإخراجية للصور البصرية؛ فمن البين أن الصور التخيلية والتشخيصية والتجسيدية تدور في فلك الخيال الجمالي - حسب مصطلح (كانت)^(٣)، وفيها مكن الإبداع، في حين أن صور المحاكاة تدور في فلك المستوى المتدني من الخيال، الذي يصفه (كولريديج)^(٤). بالخيال الأول (PRIMARY IMAGINATION)، الذي يقف عند حدود إدراك العلائق الشبهية بين المظاهر الحسية دون النفاذ إلى ما وراءها من قيم وأسرار. فإذا كان لنا أن نحكم على درجة الإبداع في الشعر فإن في الموازنة بين هذين المستويين من الخيال لسبيلاً إلى ذلك؛ فرجحان (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد) على (المحاكاة) في النص الشعري دليل على رجحان القيمة الإبداعية فيه، وبضد ذلك رجحان (المحاكاة) على (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد).

(١) راجع: الفصل السابق: ٢٨٩ - .

(٢) انظر: سويف: ١٧٦ - ١٧٧ .

(٣) انظر: Brett: P. 46

(٤) انظر: Vol. I: Chap. 13, P. 304-305

فإذا ما طُبِقَ هذا المعيار، استبصاراً بخيالية الصور البصرية وما تدل عليه من إمكانات الإبداع الفني، ألفت - بالعودة إلى ما رُصد من هذه الطرق الإخراجية وقياس نسبها من مجموع آيات الصور البصرية - لدى المبصرين على النحو التالي (١):

التخييل - المحاكاة - التشخيص - التجسيد

٪١١ ٪١٠ ٪٥ ٪٢

في حين هي في صور العميان البصرية بهذا الترتيب (٢):

التخييل - التشخيص - التجسيد - المحاكاة

٪٣٠ ٪٢٣ ٪١٠ ٪١٠

ومن هذا يظهر الفارق الكبير بينهما، لا من حيث التقارب بين الخيال الأول (المحاكاة) والخيال الثاني (التخييل) فحسب، بل أيضاً في كل سبيل من هذه السبل الإخراجية على حدة، وذلك بدرجة عالية الدلالة. وبناء عليه يحق للدارس استنتاج تفوق العميان على المبصرين في الإبداع التصويري البصري؛ وإلا فما دلالة أن تتضاعف النسب - أضعافاً مضاعفة في بعضها - في مختلف طرق التصوير؛ فيخيلون أكثر من المبصرين للمخيّلات، ويشخصون أكثر منهم المعاني المجردة، ويجسدون أكثر منهم في ما يجسد من المصورات؛ أي في ضروب الخيال كافة؛ مما ينبئ عن سعة الخيال وعظم نشاطه الإبداعي، وهم فوق ذلك يتعادلون مع المبصرين في نسبة المحاكاة.

(١) راجع: ٢٥٧ الفصل الثاني - الباب الثاني.

(٢) راجع: ١٤٤ الفصل الثالث - الباب الأول.

وإذا كان الشعر يعرف بالاستعمال الخاص للغة؛ بمجافاته عن اللغة المتداولة في سائر الكلام^(١)، فإن في مؤشرات (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد) ما يدل على أن صور العميان البصرية أقرب إلى الكثافة الشعرية بكثير من صور المبصرين، البصرية، ومن هناك فهي أكثف إبداعاً من وجهة النظر الفنية. ولكن أنى يتم لهم ذلك؟.

ب- بين التمثل الثقافي والإبداع:

مصطلح (التمثل الثقافي) هنا يشمل: (الواقع الحسي) إلى (الثقافة العلمية) النظرية المكتسبة من القراءات والاطّلاع، ليدل على عموم المعرفة الإنسانية. غير أن الأعمى ينحصر تمثله الثقافي، الداخِل في التصوير البصري، في حدود ثقافة القراءة والاطّلاع غالباً دون الواقع الحسي؛ لامتناع التعويض الحسي عن البصر^(٢)، فضلاً عن أن الأشخاص الذين أصيبوا بالأعمى في سن الخامسة وقبلها لا يحتفظون بالمقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة كالذين أصيبوا به بعد تلك السن^(٣)، وشعراؤنا هؤلاء هم ممن ولدوا عمياناً أو كَفّت أبصارهم في هذه السن أو بعدها بقليل. وذلك ما ثبت أيضاً باستقراء صورهم البصرية؛ من اعتمادها بصفة كلية، أو شبه كلية، على (التمثل الثقافي) دون (الواقع الحسي)^(٤). وبذا فإن تجاربهم الواقعية المتصلة بالتصوير البصري تضيق إلى أبعد الحدود أو تنعدم بالكلية؛ مما يجعل لشخصياتهم وخبراتهم بالحياة طرائقها الخاصة المختلفة عن الآخرين من المبصرين.

(١) انظر: شولز- روبرت: البنيوية في الأدب. ترجمة/ حنا عبود. ن. اتحاد الكتاب العرب- دمشق: ١٩٨٤م: ٣٤.

(٢) راجع: الفصل السابق: ٢٩٤-.

(٣) انظر: حمزة: ١١٩.

(٤) راجع: الفصل السابق: ٢٩٣- ٢٩٤.

ومن تلك الخصوصيات الفيسيولوجية والسيكولوجية التي هُيئ لها الأعمى، والتي تسم شخصيته وتصوره، كانت سعة خياله المنفلت عن هيمنة الأطر الحسية التي تأخذ بأعنة خيال المبصرين - فتنظّم حركته وتحدّد اتجاهاته، كما قد تشغله بالظواهر عن البواطن وبالأشكال عن التأمّلات الاكتمالية - حيث التعويل عند الأعمى على الإيحاءات الصوتية المتحررة البكر، مع فراغ ذهنه لطول التأمل والتخيّل، كما دلت على ذلك الدراسات النفسية من ميل العميان إلى أحلام اليقظة والتأمّلات الواسعة^(١)، مع الرجوع إلى منابع الذات الداخلية عوضاً عن مدركات الحس الخارجية في الإحساس وفي التعبير، ثم ما يغذي هذه الطبيعة لديهم من اتجاه شغوف بقراءات خاصة ذات طابع خيالي تأملي^(٢)؛ لتداعم هذه العوامل مجتمعة في وسم شخصياتهم، ومن ثم ناتجهم الأدبي، بمياسم من تلك الخيالية الواسعة، مما تجسد في صورهم البصرية في العلو الظاهر في درجة (التخيّل) و(التشخيص) و(التجسيد)؛ أي في مناشط الإبداع التصويري كلها.

وقد يكون من المفيد هنا التذكير بأمثلة على تلك الخيالية الإبداعية في شعرهم - مما سبق درسه. فمن ذلك، على سبيل المثال، تصوير (بشار)^(٣) الصحراء بقوله:

في كل هناقة الأضواء موحشة يتركض الآل في مجهولها الحدبُ
كأن في جانبيها من تغوّها بيضاء.. تحسر أحياناً.. وتنتقبُ

(١) انظر: حمزة: ١١٠.

(٢) راجع: الفصل السابق: ٣١٦-.

(٣) (١/٢٣١-٢٣٢، وراجع: ١٠٢-١١٧ الفصل الثاني- الباب الأول.

فلعل حرية خياله هي التي أرتته في وحشة الصحراء ومواتها ومجاهلها السرابية هاته الحياة النابضة بالإغراء لغانية بيضاء «تحسر أحياناً وتنتقب»، فأبدعت له هذه اللوحة المتماوجة بالرمز والإيحاء، تخرجه عن واقعية الصورة الإقناعية التي تخاطب الباصرة المباشرة إلى روضة نورانية للتجلي الوجداني البكر. تخاطب روح الفن الأصيل في الإنسان. ولعله لو قد رأى الصحراء رأي العين ما تجلّى هذا التجلي، لأنه قد لا يملك أن يناقض ما استقر في نفسه وخياله إلا بمقدار، لا يبلغ به ما بلغ خياله المنعق عن سيطرة الأشكال المرئية النافذ إلى عوالم الجمال الداخلي. وإذا كان هذا عن الصحراء، وهي الوحشة والهلاك، فكيف بما هو الحياة والجمال؛ إذ لا بد أن يكون في تصوّره أجمل مما هو عليه في الواقع، أو في تصوّر الشاعر المبصر؛ وذلك ما تجسد في هيام (بشار) بجمال المرأة؛ حتى إذا لم يجد من التعبير ما يبيث به صورتها في نفسه ردد وعنفها بـ «جنيّة»؛ لأنها كذلك حقاً عنده:

حوراء إن نظرت إلي	ك سقتك بالعينين خمرا
وكان رجع حديتها	قطع الرياض كسین زهرا
وكان تحت لسانها	هاروت ينفت في سحرا
وتخال ما جمعت علي	ه ثيابها ذهباً وعطرا
وكانها برزد الشرا	ب . . صفا . . ووافق منك فطرا
جنيّة . . إنسيّة	أو بين ذاك أجل أمرا ^(١)

وقد أعرب (البردوني)، فيما سلف، عن تلك المنابع الجمالية الداخلية الثرة، وما يجد منها من تجدد تجوز به ما يعهده المبصرون^(٢).

(١) ٥٦-٥٥/٤.

(٢) راجع: ١٨٦-١٨٧ الفصل الأول-الباب الثاني.

ومما يمكن التدليل به أيضاً، على معالم تلك الطبيعة المجنحة في الإبداع الخيالي عند بقية الشعراء العميان، لوحات كقول (العكوك) (١) مثلاً يصور رحلة ليلية بالعين:

٢٠ - كم دجي ليلٍ عسفن به
٢١ - يتفرى عن مناسمها
يبتعثن الصبح من كسره
كتفري النار عن شرره
أو قول (المعري) (٢):

١ - عللاني فإن بيض الأمانى
٣ - رب ليلٍ كأنه الصبح في الحس
٤ - قد ركضنا فيه إلى اللهو لما
٦ - فكأنى ما قلت - والبدر طفلاً
٧ - ليلتي هذه . . عروس من الزن
٨ - هرب النوم عن جفوني فيها
٩ - وكأن الهلال يهوى الثريا
١٠ - قال صحبي ، في لجتين من الحن
١١ - نحن غرقى فكيف ينقذنا نج
فنيث . . والظلام ليس بفان
من وإن كان أسود الطيلسان
وقف النجم وقفة الحيران
وشباب الظلماء في العنقوان
حج عليها قلائد من جمان
هرب الأمن عن فؤاد الجبان
فهما للوداع معتنقان
سدس والبيد إذ بدا الفرقدان
مان في حومة الدجى غرقان
... إلخ .

أو قوله عن الإبل:

١٢ - تخيلت الصباح معين ماء
١٣ - فكاد الفجر تشربه المطايا
فما صدقت ولا كذب العيان
وتملاً منه أسقية شنان (٣)

(١) ٦٧ .

(٢) السقط: ٤٢٥ - ٤٣١ .

(٣) م.ن: ١٨١ - ١٨٢ .

أو قول (الحصري)(١):

- عُقِص الظلام على الصباح ولم يكن
- شققتُ جيوب الدمع في الربع إذ عفا
. . لولا غدائره . . الظلامُ لِيُعَقِّصَا .
وناديت ربع الأنس : ما لك موحِشًا .

أو قول (التطيلي)(٢):

٤٠ - وأوقدوا ونجوم الليل قد خمدت
٤١ - ألقى المراسي واشتدت غياطله
٤٢ - وأترع الوهد من إزباد لجته
٤٣ - فالأرض ملساء لا أمث ولا عوج
أو:
في لَجّ طامٍ من الصنبر معتكراً
على ذكاء فلم تطلع ولم تغر
كالترس يثبت بين القوس والوتر
كنقطة من سراب القاع لم تمر

٣١ - ودونك كل موماة فياح
٣٢ - ونث فيها الرياح الهوج حتى
كأن نهارها قلب حزين
كأن ظهورها العليا بطون

أو:

٣٢ - مهامة فيح ولزبات قحم
٣٣ - تُزبد فيها الشمس مما تضطرم
٣٤ - وينبت الكلال فيها والسأم

أو قول (البردوني)(٣) من قصيدة بعنوان «ابن سبيل»:

سار . . والدرب ركأم من غباء
كان يرتد . . ويمضي مثلما
كل شبر فيه شيطان بدائي
تخبط الريح مضيقاً من عناء . . .

(١) 224, 389.

(٢) ١٨٣، ٢١٠، ٥٢-٥١.

(٣) مدينة الغد: ٣٣-٣٤.

الممرات مغاراتٌ . . لها
وهناك الشهب غربان . . بلا
وهنا الشمس عجوزٌ . . تحتسي
من دنا مني؟ . . وكالطيف التوى
من وراء التلّ عنت غابةً
وعيون . . كالمرايا . . لمعت
. . . إلخ .

وثبة الجنّ وإجفال الظباء
أعين، تجتاز غيماً لا نهائي
ظلّها، تصبّو إلى تحديق راء
ونأى . . خلف خيالات التنائي
من أفاعٍ . . وكهوفٍ من عُواءٍ
في وجوه . . من رمادٍ وانحناءٍ

وهكذا تمضي صور العميان البصرية، غالباً، متسامية في خيالها إلى آفاق
تجريدية رمزية وراء الطلاء الخارجي المباشر للمرئيات .

وبما أن الأعمى قد احتكم على هذه الطاقة الخيالية الإبداعية، مع اقتصاره
على جانب واحد من جانبي التمثل الثقافي، وهو (الثقافة بالقراءة والاطلاع)
دون (الثقافة الحسية البصرية)، فإن هذا ليعتد على إعادة النظر في الدور
الذي تؤديه (التجربة) في خيال الفنان وإبداعه، وأي أبعادها أمس بصميم
التخيل والإبداع الفني .

ب - ١ - التجربة :

بالنظر إلى ما بين (التخيل) و(المحاكاة) لدى العميان من الشقة، وما بينها
لدى المبصرين من اتصال حميم، يقدر ما في صور العميان البصرية من شطوط
على قانون النقد العربي القديم السائد في تقييد الخيال التصويري؛ فبالرغم من
أن صور العميان البصرية لم تثر في ذلك النقد ما أثارته صور (أبي تمام) مثلاً -
اللهم إلا من نحو قول (ابن عمار القطريلي - ٣١٩هـ) : «(بشار) أستاذ
المحدثين الذي عنه أخذوا، ومن بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا، يأتي من الخطأ

والإحالة بما يفوت الإحصاء، مع براعته في الشعر والخطب . . . «(١) (*)» - بالرغم من ذلك فإن اتجاه العميان العام هذا إلى الاحتفال بصنوف التخيل على حساب المحاكاة ليعدّ تحدياً لتلك المقولات النقدية التقليدية التي كانت تذهب إلى أن الصدق الواقعي هو صنو الجمال؛ لأن «الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له؛ ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل . . .» (٢)، وأن على الشاعر أن «يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته» (٣)، ويجب أن «ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً» (٤)، وأن «المطبوعين وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى . والقول في هذا قولهم» (٥)؛ لأن

(١) المرزباني: الموشح. وقف عليه/ محب الدين الخطيب. ط. (٢) المطبعة السلفية - القاهرة: ١٣٨٥هـ: ٢٢٧.

(*) وإن كان معظم هؤلاء الشعراء العميان متأخرًا عن قادة ذلك النقد، ولا سيما المتشددين منهم في مراعاة العلاقة بين التخيل والواقع، كـ (ابن طباطبا - ٣٢٢هـ) و(قدامة بن جعفر - ٣٣٧هـ) و(الأمدي - ٣٧٠هـ) و(العسكري أبي هلال - ٣٩٥هـ)، وانظر: عباس - إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط. (٣) دار الثقافة - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٣٣ - ١٤٦، ١٥٤ - ١٨٢، ١٨٩ - ٢١٤، ٣٥٥ - ٣٥٧). ذاك فضلاً عن أن المتقدمين من العميان، كـ (بشار) و(العكوك)، كانوا متأثرين بذلك التيار الساري في الاحتفاء بالمحاكاة؛ فجاءت عند (بشار) في المرتبة الثانية بعد (التشخيص) متقدمة على (التخييل)، الذي جاء في المرتبة الثالثة، بينما كانت للمحاكاة الأولوية المطلقة في صور (العكوك). (راجع: ١٤٤ الفصل الثالث - الباب الأول).

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع. ط. دار العلوم - الرياض: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م: ٢٠.

(٣) م. ن: ٩.

(٤) م. ن: ٢١٦.

(٥) الأمدي: الموازنة. تحقيق/ السيد أحمد صقر. ط. دار المعارف بمصر: ١٣٨٠هـ = ١٩٦١م: ٤٩٦/١.

«استعارات العرب: المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه»^(١)، وأنه إذا «كان قوم من الرواة يقولون: «أجود الشعر أكذبه»، فلا والله، ما أجوده إلا أصدقه، إذا كان له من يلخصه هذا التلخيص، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب»^(٢). وإذا كانوا يجيزون في الخيال الممتنع، وهو الذي يمكن تخيُّله على وجه المبالغة، وإن لم يكن له وجود، فإنه لا يجوز منه ما خرج عن حدّ الغلوّ وعن طباع الشيء إلى ما لا يجوز أن يقع له^(٣)، وأن من أركان (عمود الشعر العربي) إصابة الوصف والمقاربة في التشبيه^(٤)، إضافة إلى مناسبة المستعار منه للمستعار له^(٥)، وأن . . .

عيار المعنى: أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنساً بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته . . . وعيار المقاربة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير؛ فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما؛ لبيان وجه التشبيه بلا كلفة . . . وعيار الاستعارة: الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به . . . (٦).

(١) م. ن: ٢٥٠/١.

(٢) م. ن: ٥٨/٢.

(٣) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق/ كمال مصطفى. ط. مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثني - بغداد: ١٩٦٣م: ٢٤٢-٢٤٣.

(٤) انظر: الجرجاني: الوساطة: ٣٣-٣٤، والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة. نشره/ أحمد أمين، وعبد السلام هارون. ط. (٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م: ٩/١.

(٥) انظر: المرزوقي: م. ن.

(٦) م. ن: ٩/١-١١.

غير أن من النقاد العرب القدماء من كانوا أرحب أكنافاً في النظرة إلى الخيال والإبداع، كـ (الصولي - ٣٣٥هـ)، و(المرتضى - ٤٣٦هـ) (١)، و(الجرجاني - عبد القاهر - ٤٧١هـ)، و(ابن خفاجة الأندلسي - ٥٣٣هـ) (٢). ومع هذا فستجد (عبد القاهر) (٣) يختار من (التخييل) ما كان شبيهاً بالحقيقة؛ لأن «ما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه».

وهكذا فإن أساليب العميان، الجامعة في التصوير البصري إلى الخيالية، تعد خروجاً عن جملة التيار المستبد بسياق الحركة النقدية القديمة، أو في نماذجها النقدية المتقدم ذكرها على الأقل.

أما في العصر الحديث فقد وقف بعض النقاد والدارسين من شعر (بشار) و(المعري) مواقف تمثل في غالبها أصداء لتلك النظرة القديمة إلى أهمية التجربة الحسية والصدق الواقعي في الفعل الإبداعي، بما ينبغي له من مسالمة العرف الواقع. فمن ذلك موقف (طه حسين) (٤) من (بشار)، حيث يصمه بأنه «كاذب دائماً»، ومما استشهد به على هذا أنه «كان ضخماً فاحش الضخامة، قوياً شديد القوة، ثم لم يستح أن يقول:

إن في برديّ جسمًا ناحلاً لو توكأت عليه لانهدم

هو إذن ليس بالشاعر المخلص ولا الصادق حين يمدح، ولا حين يتغزل، ولا حين يرثي . . .». وكأنها الشعر بالضرورة ليس إلا صورة لنفس صاحبه

(١) انظر: أمالي المرتضى: ١/٦١٣، ٦٢٦، ٩١/٢.

(٢) وانظر: عباس: تاريخ النقد الأدبي: ١٤٩-١٥١، ٤١٩-٤٣٨، ٤٩٧-٤٩٩.

(٣) انظر: أسرار البلاغة: ٢٥١، وانظر: عباس: م. ن: ٤٣٥-٤٣٧.

(٤) انظر: حديث الأربعاء. ط. (١٣) دار المعارف - القاهرة: ١٩٨١ م: ٢/٢٠١-٢٠٢.

وقصًا لسيرته الذاتية . هذا عما يمسّ من موقفه العلاقة بين الإبداع والواقع ،
كافيك عما لا محل في هذا المقام له من آراء نفسية مختلفة تعم كامل شعر
(بشار) .

أما (المعري) فقد حرم - من وجهة نظر (طه حسين)^(١) - كحال العميان
جميعًا ، «التمتع بلذة يكبرها الناس ، وجهله إياها يضاعف خطرهما في نفسه ،
فإن تعاطى صناعة الشعر أو الوصف فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف
خياله ، وحال بينه وبين مجارة الشعراء أو الواصفين فيما يتنافسون فيه ، إلا أن
يكون مقلدًا أو محتذيا . . . » . ومثل أبي العلاء - كما يرى - لا يتقن من الوصف
ما يحتاج إلى الإبصار؛ فهو إما مقلد ناظم أو مغترّ عرضة للخطأ الشائن
والسخف الكثير؛ لأن الوصف يقتضي أن يحدق الواصف تحديقًا يظهره على
دقائق الموصوف ، ورسم المبصر في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله ، وإنما
إجادة الأعمى تكون في وصف الأشياء المعنوية . . . (٢) . ويرى أن ما عرض له
(المعري) من وصف إنما يروي فيه وينسق تنسيقًا حسنًا ، ويمكن إرجاع وصفه
ذاك إلى مصادره ، لو أمكن أن يدرس الباحث من الأدب والعلم ما درس أبو
العلاء من غير أن يفوته منه شيء^(٣) . وهو في هذا يومئ إلى مشكلة (السرقات)
التي ضخّمها بعض القدماء ، كـ (ابن أبي طاهر) و(ابن عمار القطريلي) و(بشر
ابن يحيى النصيبي) و(مهلهل بن يموت) و(الحاتمي) و(ابن وكيع) و(العميدي)

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء : ١١٣ .

(٢) انظر : م . ن : ١٩٣ .

(٣) انظر : م . ن : ١٩٤ .

وغيرهم^(١). مع أن الأصالة المطلقة أو الاستقلال التام في العمل الإبداعي ليس إلا من إدراك الجهال؛ فهو مستحيل وغير طبيعي^(٢)، ولا تعارض بين (التناسّ) وخاصية الإبداع كما تقدم القول^(٣)؛ حتى حمل هذا بعضاً على وصف الإبداع - بمعنى الكلمة الحقيقي - بأنه ليس سوى ضرب من الوهم^(٤). فكلُّ إنما يأخذ من سالفه، عن وعي أو عن غير وعي، ثم يعيد الإنتاج في ثوب قشيب. ولعل هذا هو عين ما عناه (الجاحظ)^(٥) بمقولته المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، و[المدني]... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير». وإن أُخرج كلامه مخرج المفاضلة بين اللفظ والمعنى.

والمتتبع لكثير من آراء العرب القدامى من النقاد يجدها لا تعباً بما يسمى بالسرقات أو مشابهة شعر المتأخر المتقدم؛ حتى إن (الجرجاني)^(٦) ليقول في من يتهمون الشاعر المحدث بالسرقة: «فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن!». ثم يقول: «ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم

(١) انظر: الجرجاني: الوساطة: ٢٠٩-٢١٥، وابن يموت - مهلهل: سرقات أبي نواس. تحقيق/ محمد مصطفى هدارة. ط. دار الفكر العربي - القاهرة: ١٩٥٧م، وعباس: تاريخ النقد الأدبي: ٢٥٣-، ٢٩٤ - ٣٧٧.

(٢) وانظر: هلال: ٣٢٥، وراجع: ٢٨٩-٢٩٠ الفصل السابق.

(٣) راجع: ٣٢٧-٣٢٨.

(٤) انظر: خزندار - عابد: الإبداع. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٨م: ٦٣ -.

(٥) الحيوان: ١٣١/٣ - ١٣٢.

(٦) الوساطة: ٥٢، ٢١٥.

تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه ، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه ؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي ، ولا أرى لغيري ، بتّ الحكم على شاعر بالسرقة . وكان (الأمدي)^(١) قبله يقول : «وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوي هذين الشاعرين ؛ لأنني قدّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء ، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا باباً [ما] تعرى منه متقدم ولا متأخر» . وهذا (ابن رشيق)^(٢) يقول :

والذي اعتقده وأقول به أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن
الصانع إذا صنع شعراً في وزن ما وقافية ما ، وكان لمن قبله
من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي ، وأراد
التأخر معنى بعينه فأخذ في نظمه ، أن الوزن يحضره
والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس
كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقة وإن لم
يكن سمعه قطّ .

ويذكر بعض تجاربه هو وما يتفق أحياناً من توارده مع غيره على المعاني نفسها ، يقول : «حتى أتهم نفسي فيما أعلم ويعلم الناس أني سبقته إليه علم ضرورة ويحصّره التاريخ»^(٣) . وقد عرض ما يمكن للشاعر الحاذق الفطن من (التلفيق) بين المعاني المتقاربة ليستخرج منها معنى يكون له اختراعاً ، «ولم أر ذلك أكثر منه في شعر (أبي الطيّب) و(أبي العلاء المعري) فإنهما بلغا فيه كل

(١) ٢٩١/١ .

(٢) قراصة الذهب في نقد أشعار العرب . تحقيق / الشاذلي بويحيى . ط . الشركة التونسية للتوزيع -

تونس : ١٩٧٢م : ٨٦ .

(٣) م . ن : ١٠١ .

غاية ولطفًا كل لطف»^(١)، مع أن (المعري) عنده «شاعر العصر بلا مدافعة»^(٢). وليست السرقة كذلك أمرًا أساسًا في نقد (الرجاني عبد القاهر)، ولا عند (حازم القرطاجني)^(٣).

ثم ذهب (طه حسين)^(٤) يحلل قصيدة (المعري) التي مطلعها:

علّاني فإن بيض الأماني فنيث والظلام ليس بفانٍ

أخذًا على الشاعر، كذلك، أنه يتناول ما كان مطروقا من المعاني، فحين يقول:

رب ليل كأنه الصبح في الحسـ من وإن كان أسود الطيلسانِ

فلم يزد - وفق طه حسين - على أن «... لفعه بطيلسان أسود، كثيرا ما لفعه به الناس من قبل». وإذا قال:

قد ركضنا فيه إلى اللهو لَمّا وقف النجم وقفـة الحيرانِ

فليس في ذلك عنده إلا أنه «وقف الثريا موقف الحيران، وليس في ذلك إلا الدلالة على طول الليل، والمطابقة بين الركض والوقوف». ثم إذا قال:

ليأتي هذه عروس من الزنـ ج عليها قلائد من جمانِ

فإن «تشبيه الليل بالزنجي، والنجوم بالدر، قديم مطروق، قد اتخذ الشعراء معنى شائعا يبذلونه ويصرفونه في أغراضهم. فليس لأبي العلاء في هذا

(١) م.ن: ١٠٦.

(٢) م.ن: ١١٦.

(٣) انظر: عباس: تاريخ النقد الأدبي: ٤٣٨، ٥٥٥.

(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٥.

التشبيه ، إلا جعله الليلة عروسًا قد لبست من النجوم قلائد من جمان» . ومثل هذا النقد لا يفضي إلى شيء أكثر من وضع الشاعر في سباق مع تراثه ، فإن وقع على معنى قد سبق إليه جُرد عن كل فضيلة ، بل اتهم بالتلصص على سالفه ، دونما التفات إلى خواص إبداعية أخرى تكون له ، بل دونما ربط بين تحولات النص في سياقات الشاعر الخاصة . فقد تقدم كيف أن مثل هذه الصور الليلية تدرج عند (المعري) ، كما تدرج عند غيره من العميان ، في نمط رمزي ينتظم صورته ويمنحها الاستقلالية في التعبير عن ذات نفسه ، أيًا ما تكن تلك الملامح السلفية فيها^(١) . وفي هذا الاجترار المنهجي من النقد يرى (طه حسين)^(٢) أن بيت (المعري) الأخير «إن حسن وقعه على السمع ، وعذبت ألفاظه على اللسان ، ولم تنب صورته الظاهرة عن الخيال ، فهو شديد النبؤ عن الحقيقة ، بعيد ما بينه وبينها من الأمد . . .» . وأي جمال إبداعي في بيت (المعري) ذاك يتأتى من سوى هذا النبؤ عن الحقيقة؟! . وكذا كلامه على قول الشاعر:

وكأن الهلال يهوى الثريا فهما للوداع معتقان
وسهيل كوجنة الحب في اللو ن وقلب المحب في الخفقان

منحياً عليه بُعد عن الواقع ، وتقليده ، واعتماده على الأساطير؛ «فله التنسيق ولغيره الاختراع والإيجاد» ، مع ما في هذه القصيدة ، في رأيه ، من إتقان لوصف المعاني المجردة^(٣) .

إن تلك إلا أثارة من النظر التقليدي للعلاقة بين الإبداع وحقائق الواقع في بعض النقد العربي قديمه والحديث . لا نكران في هذا لما في شعر (المعري) من

(١) راجع : ٨٩ - الفصل الثاني - الباب الأول .

(٢) م . ن : ١٩٥ - ١٩٦ .

(٣) انظر : م . ن : ١٩٧ - ١٩٨ .

التقليد، ولكن هذا إذا صح على (الدرعيات) مثلاً - التي كان الشاعر، حقاً كما يقول (طه حسين)^(١): «لا يزيد عن اختراع الأساليب المختلفة، لنظم ما حفظ من وصف الشعراء للدروع» - فهو لا يصح على عموم ما في شعره من وصف؛ و(المعري) كان يعي حقيقة النص الشعري من سواه من النظم؛ فلم يُرد من الدرعيات سوى استعراض المهارة اللغوية وترويض ملكته على القول، كما لم يشأ من اللزوميات سوى إبانة الحق؛ فاعتذر عن لزوم ما لا يلزم في القوافي، وأضاف إلى ذلك اعتذاراً عما في الديوان مما لا يليق بطبيعة الشعر^(٢).

غير أن كثيراً من تلكم الآراء حول شعر العميان، إنما يصدر عن فرضية مسبقة أيضاً من أن هؤلاء الشعراء، بما أنهم يفتقدون حاسة البصر، فلا سبيل لهم إذن إلى التصوير البصري، ولا سيما عندما يلح مطلب المحاكاة العينية للواقع شكلاً وروحاً على ذهن الناقد. ولئن كان مثل (طه حسين) مؤهلاً أكثر من غيره لإدراك ما يملكه الأعمى من قدرات على التصور والتعبير، إلا أنه كان - إلى تأثيره هذا بوجهة النقد التقليدي في النظر إلى الإبداع - يكتب تحت وطأة طور من أطوار حياته، هـ و طور ما قبل تعرفه على ذلك «الصوت العذب» الذي أخرجته عن عزلته إلى عالم وليد؛ أي حيث كانت تصل به الحيرة - كما قال - إلى إنكار نفسه والشك في وجوده^(٣).

وعلى هذا المنوال، يفرغ (المازني)^(٤) إلى أن «الخيال إنما يخلق بجناحين من الحقيقة لا من الوهم»، وعندما يقول (بشار):

(١) م. ن: ٢٠٢.

(٢) انظر: لزوم ما لا يلزم (بشرح/ طه حسين): ٣٩/١، ٥١.

(٣) انظر: الأيام: ٣/١١٤ - ١١٥، وراجع: ٣١٣ - ٣١٤ الفصل السابق.

(٤) بشار بن برد. ط. دار إحياء الكتب العربية - مصر: ١٩٤٤ م: ٦٢.

إن تك عيني لا ترى وجهها فإنها قد صُورت في الضمير

«فكيف صورت؟ ، وهل تكون الصورة الحاصلة - إذا كانت ثم صورة - إلا ملتأثة ما دامت بغير ألوان وسمات؟ وهل يمكن أن يتجاوز الأمر فيها الإحساس العام ما دام ليس عنده ما يقيس عليه أو يؤلف منه الصورة؟» (١).
ولا غرو فقد شهد له (بشار) نفسه بذلك حينما قال:

قالوا: «بمن لا ترى تهذي»، فقلت لهم: «الأذن كالعين توفي القلب ما كانا»

«وتأمل قوله: إن الناس نسبوه إلى «الهديان» بمن لا يرى. وما أرى أصلح أو أدق من هذا اللفظ ولا أحق منه بموضعه، فما هو إلا ضرب من الهديان مهما أولته، وإلا لغطُّ بما ليس مدرَكًا على وجه صحيح، أو على الوجه الذي يفهمه البصراء» (٢). فلم ير (المازني) في البيت إلا كلمة «تهذي»، فأغفلته عن رد (بشار) في عجز البيت: «الأذن كالعين توفي القلب ما كانا». ثم هو قد قال:
«بمن لا ترى تهذي»؛ أي: تلهج كالمجنون بعشقه. ولكن أنى يرى وراء الصورة الفنية - إن خالفت ما يفهمه البصراء - غير هديان، ناقدٌ يقف في فهم الألفاظ الشعرية عند حدود التدقيق والتحقيق؟!، أو مَنْ لا يمنح الخيال سوى جناحين من الحقيقة، إذا استبدل بهما الشاعر جناحين مستعارين مما وراء الحقيقة، عدَّ شعره وهماً والتيالاً وهدياناً. ثم انظر إليه كيف يأتي على قول (بشار):

وكان رجع حديثها قطع الرياض كُسين زهرا

(١) م.ن: ٦٣.
(٢) م.ن: ٦٢-٦٣.

ليقول: «أولى به أن يكون تشبيهاً لأنفاسها وطبيعتها، وإن كان مقبولاً بمعنى أن نسيم الرياض ينعش الجسم ويحيي النفس، فما لمثل بشار قدرة على إفادة المتعة بالرياض إلا بأرجها، وهي بغير ذلك سواء والصحراء»^(١). وقد تقدم أن هذه الصورة إنما هي شذرة من نمط بشاري طويل يرمز إلى نوازع الشاعر الجنسية. ولكنها جناية التجزئة في درس الشعر بعد جناية دفع الشعر عن طبيعته إلى التحقيق والتدقيق الواقعي. مع أن المدارس الواقعية نفسها لم تكن لتفرض على الخيال المبدع مظاهر الواقع وماديته بل إيجاءاته ورموزه^(٢).

هذا ما ينتج عن حصر نطاق تجربة المبدع في التجربة الحسية الواقعية، ثم حصر أهمية التجربة الحسية الواقعية، بدورها، في المظاهر الخارجية والأشكال. مع أن هنالك تجارب متعددة ومتنوعة، قد تكون في الفن أغنى من التجربة الشخصية - ولا سيما في جانبها الحسي - فمنها: التجارب التاريخية، والتجارب الأسطورية، والتجارب الخيالية المحض^(٣). ثم هنالك ما قد يتنامى إلى اللاوعي الفني من تجارب بدائية تشكل نماذج رئيسة شائعة تمثل جزءاً من بنية النفس الموروثة، تتبدى عفويًا في كل زمان ومكان، في أشكال لا تحدد بمضامينها بل هي قابلة للتحويل والتطور من خبرة شعورية إلى أخرى^(٤).

ومن هنا فالنفس الإنسانية ثرية بمصادر الطاقة الإبداعية، وليست عالية على التجارب الحسية فقط. ثم هي عقب ذلك لا تنتفع في إبداعها من التجارب جميعها بقضها وقضيضها، ولكن بما يكون منها ذا دلالة رمزية، بل

(١) م. ن: ٦٨.

(٢) وانظر: هلال: ٤٣٥ - .

(٣) انظر: مندور: الأدب ومذاهبه: ٩ - .

(٤) انظر: يونج: ٣٠٠.

بتلك الدلالة الرمزية فيها نفسها^(١).

أضف إلى كل هذا أن ميزة العبقرى أصلاً قوة الخيال؛ فهو قلماً يقف عند حدود الواقع الحاضرة. ولقد لاحظ (هانز ساكس): «أن الصبى الموهوب، الذي سوف يكون عبقرياً، يكشف في سلوكه عن ابتعاد واضح عن الواقع العملي، ويتفق مع هذه الميزة بالضبط ما يروى عن بعض الفنانين العباقرة من شيوع ظاهرة الصور الخيالية لديهم، وهي القرية من الصور الارتسامية (Eidetic images) عند الأطفال»^(٢)؛ ذلك «أن العلاقة بين التهويم والواقع عند العبقرى تتضمن ازدياد جانب التهويم»^(٣). فكيف بالشاعر، الذي تتركز عبقريته أساساً على هذا الاتجاه الخيالي؟! لذا فإن الشاعر عندما يعبر عن الواقع، على نحو ما، فهو إنما يصف حقيقة ما يراه؛ لأن «ليس على الفنان أن يجمل الطبيعة، بل عليه أن يشهدا»؛ فعاطفته هي التي تكيف الطبيعة من حوله، فترى إياها كما يرسمها^(٤).

فكم من الخطأ يرتكب إذن في محاسبة المبدع تحت شعار الصدق! إن الشاعر ليعيش أحلامه وخیالاته لحظة الإبداع؛ فليس إذ ذاك يرى في الصورة واقعين، حقيقياً وخیالياً، بل هو واقع واحد تمليه عليه تجليات الإلهام. وعلى هذا، فإن علاقات الاستعارة، وكذا المجاز كله، لا تقوم إلا في ذهن البلاغي حينما يتبسّط في تعقلها وتقريبها إلى الناشئة، غير أنها ليست كذلك في حقيقتها عند الشاعر الأصيل، ولم تخطر على خلدته قط حالة الممارسة الفنية؛ فلا ثنائية

(١) وانظر: ناصف: الصورة الأدبية: ٣٣.

(٢) سويف: ٣٢٠.

(٣) م. ن: ٣٣٥.

(٤) انظر: م. ن: ٢٩٩ عن:

Robin, A. "L'Art Entretiens Re'unis Par Paul Gsell" Lausanne; Mermod. 1946.

لديه بين المجاز والحقيقة ، ولا اقتضاء في ذهنه لمشبه محذوف أقيم المشبه به مقامه استعارة أو أتى بشيء من لوازمه تقنية وتخيلًا . . . (١) .

ب - ٢ - الذاكرة:

إن مهمة الذاكرة تكمن في جذر العبقرية الإبداعية ، بما تبعثه مما يسمى بـ (التجارب الخصبة) في لحظات الإلهام . ويشرح (الدكتور سويف) (٢) . التجربة الخصبة للشاعر بأنها : « التي تقع للأنا وتثير آثار تجربة مشابهة [قديمة] من حيث موقعها من الأنا» .

بيد أن من الذكريات نوعًا صريحًا مشعورًا به ، كما يصفها الشاعر المعاصر (أودن Auden) ، ومنها ما يكون خفيًا لا شعوريًا (٣) . وتقدم أن هذا النوع الأخير من الذكرى الخفية ، التي فقدت وضوحها وتميزها ، هي التي تمنح الجمال سحره الغامض وهالته التعبيرية الجذابة (٤) ، وهي كذلك ما يمد الإبداع بأخذه وفتنته ؛ لما تثيره في النفس من دهش المشاركة في جو يشبه الوجدان الإنساني العام .

وهذا يحيل إلى مصادر الذاكرة ومنابعها ؛ فمن الذاكرة طبقة شخصية ، تنقسم إلى طبقات ، فمنها : ما يكون صريحًا مشعورًا به ، طبق وصف (أودن) ، ومنها ما يكون خفيًا غائرًا في تلافيف النفس الداخلية . ومنها طبقة مشتركة تكون موروثه عن التجربة الإنسانية ، وهي بدورها طبقات ، منها : القبلي ،

(١) وانظر: م. ن. : ٣٠٠ ، وعصفور: ٤٢٢ - ٤٢٣ .

(٢) ٢٨١ .

(٣) انظر: م. ن. .

(٤) راجع: ٢٧٦ .

والسُّلاليّ، والإنسانيّ العام. وهي مخزن للرموز الدفينة في اللاوعي الجمعي، تمتد إليه بصيرة الشاعر أكثر من غيره، فيحرر الفن من قيود الزمن الراهن إلى مستوى الخلود الإنساني الأسمى^(١).

والذاكرة الفنية لا تكس التجارب في سيرورة الحياة، لكنها تنتخب منها ما كانت له دلالة؛ فهي — كما تسميها (كارولين سبيرجن Caroline Spurgeon)^(٢): «آلة انتخاب (غريبال)»؛ لأن التجارب ليست سواء في قيمتها للفن؛ من حيث هو يلح على الدلالة الرمزية في التجارب لا على التجارب ذاتها، مثلما هو شأنه الأصيل في كل أمر؛ مخلفاً وراءه أعداداً هائلة من الذكريات، تبقى في مخزن الذاكرة العام، لعدم أهليتها أو لفقرها في دواعي تظهير الصور الفنية.

ويتبدى من هذا مدى أهمية الذاكرة للشاعر، فهي في الحقيقة مادة الخيال نفسه الذي هو صنعة من صنائعها، وليس من شاعر كبير لم يؤت ذاكرة قوية^(٣). ولكن عمل الذاكرة قاصر بدون ملكة التخيل الخلاق؛ ذلك أن الذاكرة التي تحفظ وتبعث الماضي من جديد، في حاجة، كيما تستحيل فناً، إلى ملكة العبقرية التي تستنبط منها أنجب مدخراتها في عمق مغازيه الإنسانية العامة^(٤).

وقد أتى، قبل، أن قوة الذاكرة عند العميان مثل يضرب وتلتمس وراءه العلل. فأما الذكريات الحسية منها فتكون، عند من حظوا بها من الأضراء،

(١) وانظر: ناصف: الصورة الأدبية: ١٨١.

(٢) انظر: Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge University Press, 1979: P. 12.

(٣) وانظر: ناصف: م. ن: ٣١.

(٤) انظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ٨١.

مضطربة غامضة، لكنها مع هذا قد تملك تأثيرًا إيحائيًا عظيمًا على خيالهم وإبداعهم؛ يدل على ذلك ما أفضى به (البردوني): من أن الألوان تتخلق لديه في ضوء ما عرف قبل العمى وما يتوارد عليه منه من ذكريات غائرة في النفس، حتى لتعمّ بألوانها الريبغية الزاهية مختلف المعاني حسية ومجردة.. ألوانًا - كما يرى - أجدّ وأغنى من مكرور الألوان المرئية^(١). ويمكن الإضافة أن هذه الذكريات تحتفظ عنده بالحس الطفولي الصافي قبل أن ترين عليه غشاويّ العادة والإلف. كما يدل على ذلك أيضًا ما يصفه (طه حسين)^(٢) من ذكريات صباه وما كان لها من تأثير على خياله، بالرغم من اضطرابها وغموضها.

أما الصنف الآخر من الذكريات فهو ذكريات المقروآت والنصوص التي حفظوها. وعليها تتركز حوافظهم لما تمدهم به من المعلومات.. يبتنون منها عالمهم الخاص. وتلك المحفوظات تغذي الخيال والإبداع لديهم من جهتين أساسين: معرفة الأشياء وصفاتها، وتنمية (الحس الجمالي النَّصِّي). وذلك ما انعكس لديهم في كثافة تقنية (التناس) بدرجة خاصة.

فلئن كان العميان إذن قد حرموا أصنافًا من الذكريات، فإنها هي تلك الذكريات الأقل شأنًا فيما يتطلبه الإبداع الشعري، على حين يظهرون على مناجم أغنى بالذكريات الطفولية السخية بالإيجاء، والذكريات الجمعية، التي لعلها - لخصوصية طبيعتهم التوحّدية الاستبصارية بالداخل - أفضى إليهم بمكنوناتها من شعراء المبصرين. وفوق هذا وذاك، ذكريات الأصوات التي يعيشون في عالمها، نصية وغير نصية، بما هي عليه لديهم من ماهية خاصة..

(١) راجع نصه: ١٨٦ - ١٨٧ الفصل الأول - الباب الثاني.

(٢) انظر: الأيام: ٤ / ١.

فطرية الإيحاء، عظيمة الأثر في فن صوتي، هو الشعر. مع ما لا بد من تذكره من أن قيمة الفن عمومًا في تعبيره الرمزي لا في تحديقه في قسّمات الأشياء كما هي في الواقع الحسيّ.

ب- ٣- العامل النفسي :

فيما سبق من الدراسة إلماحات متفرقة إلى بعض الطبائع النفسية التي تخالج العميان، وما قد يكون لها من آثار على شخصياتهم وإبداعهم. وهنا جولة موجزة في أهم ما أشار إليه علماء النفس من آثار فقد البصر النفسية، مما قد يكون له تأثير على خيال الأعمى وإبداعه.

إن الفراغ الذي يتركه فقدان البصر في بناء الشخصية، والحالة التي يولدها في النفس، تتوازي مع مكانته والدور الذي يؤديه في حياة الإنسان. ومن أبرز آثار العمى على صاحبه فصله إياه عن البيئة التي يعيش فيها، مما يؤثر على نموه النفسي إلى حد بعيد؛ ذلك أن الأعمى عاجز عن السيطرة على البيئة المحيطة به؛ فينجم عن هذا خوفه من ملاحظة الآخرين له؛ لأنه يشعر بأنهم دائماً يراقبونه، مما يجعله قلقًا متحرّجًا، ويعرضه للإجهاد العصبي والتخوّف والشعور بفقدان الأمن، وهذا يؤثر على صحته النفسية بما يحدثه من التوتر أو الوجدانية^(١). يصف هذا (طه حسين)^(٢) في نفسه حين يقول:

يزيد في بؤسه وحزنه أنه لا يستطيع حتى أن يتحرك من
مجلسه، وأن يخطو هذه الخطوات القليلة التي تمكنه من أن
يبلغ باب الغرفة... فقد كان حفظ هذه الطريق، وكان
يستطيع أن يقطعها متمهلاً مستأنياً، ولكن لأنه كان

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤١-١٤٢، ١٥٢-١٥٣.

(٢) الأيام: ٣٤/٢-٣٥.

يستحي أن يفجأه أحد المارة فيراه وهو يسعى متمهلاً
مضطرب الخطى . . . وكان كل شيء أهون على الصبي
من أن يفجأه أخوه وهو يسعى مضطرباً حائراً، فيسأله: ما
خطبك؟ وإلى أين تريد؟ فكان إذن يرى الخير كل الخير في
أن يبقى في مكانه ويؤثر العافية، ويردد في نفسه تلك
الحسرات اللاذعة التي كان يجدها .

وإذ تجمعه بالآخرين مائدة الطعام، فهو . .

في أثناء هذه المعركة الضاحكة خجل وجل، مضطرب
النفس . . مضطرب حركة اليد، لا يحسن أن يقطع
لقمته، ولا يحسن أن يغمسها في الطبق، ولا يحسن أن يبلغ
بها فمه . يخيل إلى نفسه أن عيون القوم جميعاً تلاحظه، وأن
عين الشيخ خاصة ترمقه في خفية، فيزيده هذا اضطراباً،
وإذا يده ترتعش، وإذا بالمرق يتقاطر على ثوبه، وهو
يعرف ذلك ويألم له ولا يحسن أن يتقيه . وأكبر الظن، بل
المحقق، أن القوم كانوا في شغل عنه بأنفسهم . وآية ذلك
أنهم يفكرون فيه ويلتفتون إليه ويحرضونه على أن يأكل
ويقدمون إليه ما لا تبلغه يده، فلا يزيده ذلك إلا اضطراباً
واختلاطاً، وإذا هذه المعركة الضاحكة مصدر ألم لنفسه
وحزن لقلبه، وكانت خليقة أن تسره وأن تضحكه (١) .

ويتأثر فاقد البصر بالخوف أكثر مما لو كان بصره سليماً؛ لأن تخيلته مشوشة
مليئة بالأشياء المجهولة، وتبدي مخاوفه تلك عند سماعه صوتاً لا يعرف
مصدره (٢) (*) .

(١) م. ن: ٥١/٢ - ٥٢ .

(٢) انظر: ستيرن، وكاستنديك: ١١٤ .

(*) وانظر ما يصفه (طه حسين: الأيام: ٧/١ -)، مما كانت تسببه له الأصوات في طفولته من أرق،
وكيف أنه بعد ذلك في صباه كان يسمع للظلمة صوتاً غليظاً يملؤه روعاً . (انظر: م. ن: ٣٨/٢ -
٣٩)، و(راجع: ٣١٢ الفصل السابق) .

وأشد العمى تأثيراً على صاحبه ما يحدث فجأة، أو يحدث بعد إبطار؛ فالعمى المفاجئ يحدث صدمة عنيفة، يحس نحوها الأعمى الشعور نفسه لدى جمهور الناس إزاء المصابين بالعمى؛ فيتجسم له عجزه ومأساته وقصوره من الناحية الاقتصادية والعملية، كما أنه يشعر بخوف من الظلام، وربما نتج عن هذه الأوهام التي تتنابه انطواء وتبلد انفعالي شديد، وقد تتنابه أفكار تتجه نحو الانتحار^(١).

وتظل مشاعر الأعمى تنغص عليه حياته مهما تحسنت أحواله البيئية أو علت مكانته الاجتماعية؛ لأنه يبقى حاملاً «ينبوعاً من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها»^(٢)، ف«أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم، يلزم صاحبه في جميع أطوار حياته لا يفارقه ولا يعدوه. ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة، وكلما ناله من الناس خير أو شر، بل كلما لقيهم في مجمع عام أو خاص»^(٣)، وما ينفك يعاني صراعه الداخلي إلى حين يلفظ آخر أنفاسه:

- «إنهم يريدون بي شراً . . . هناك أناس أشرار!»

- «من السذي يريد بك الشر يا صغيري؟ من هو

الشرير؟»

- «كل الناس . . .»

- «حتى أنا؟ . . .»

(١) انظر: حمزة: ١١٩، وراجع: ١٩٤ - ١٩٥ الفصل الأول - الياب الثاني.

(٢) طه حسين: الأيام: ٩٥/٣.

(٣) م. ن: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١١٢.

- «لا . . . ليس أنت . . . أية حماقة؟ هل يمكن أن نجعل
من الأعمى قائد سفينة؟» (١).

ولقد بينت بعض الاختبارات التي أجريت على التوافق الشخصي والاجتماعي، انخفاض توافق العميان شخصياً واجتماعياً عن أمثالهم من المبصرين. وظهر كذلك أن توافق الإناث أحسن من توافق الذكور (٢)، على أنهن قد أظهرن في اختبار آخر ميلاً أكثر من الذكور إلى الانطواء. واستنتج من ذلك أن الفروق التي أظهرتها الدراسة في الانطواء والانبساط ترجع أساساً إلى العمى، والجنس، ووضع العميان الاجتماعي (٣). وأياً ما يكن فقد رصدت من أنواع الاستجابات السلوكية عند العميان خمسة مظاهر سلوكية، هي:

- التعويضي العادي أو الزائد.

- الإنكاري؛ أي إنكار العاهة.

- الدفاعي (التبرير والإسقاط).

- الانطوائي.

- عدم التكيف.

وتعد الأربعة الأولى مظاهر تكيف إلى الحسن أو السيئ، لكن بعضها قد لا يكون مقبولاً اجتماعياً، ولا سيما الميل إلى الانطواء. ويتمثل الانطواء في مظاهر من الانعزال والتوحد، وأحلام اليقظة والتأملات الواسعة، والرغبة في مقابلة

(١) طه حسين - سوزان: معك. ترجمة/ بدر الدين عرودكي، مراجعة/ محمود أمين العالم. ط. دار

المعارف - القاهرة: ١٩٧٩ م: ١١ - ١٢.

(٢) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٥.

(٣) انظر: م. ن: ١٤٩.

العميان والتنافس معهم . أما عدم التكيف فيتين في التركيز الزائد عن الحد حول الذات ، وعدم الاستقرار العاطفي ، والعصبية ، وكثرة القلق^(١) .

وبما أن الشخصية هي مزيج من العوامل النفسية الفردية والعوامل البيئية ، فإن شخصية الأعمى تتشكل بطريقة خاصة تختلف عن الآخرين ، وتتأثر نتيجة لذلك الاختلاف . ومع هذا فإن الاستفتاءات أظهرت لدى المعوقين بصرياً مدى واسعاً من الاتجاه إلى أن الاضطرابات الانفعالية وسوء التوافق النفسي إنما تحدث في الغالب نتيجة للظروف البيئية والاتجاهات الاجتماعية ، أكثر مما تحدث نتيجة للعجز البصري نفسه . وليس للعمى أثر كبير في تكوين الطفل وتطوره مثلما للخوف والحرمان والأسى الناتج عن شعور الوالدين^(٢) . وتنفي الدراسات النفسية أي افتراض أن العمى بذاته يمكن أن يعد سبباً متحكماً في انحرافات السلوك^(٣) .

وبعد هذه اللمحات الوصفية العامة والسريعة عن الوضع النفسي للعميان يأتي السؤال عما يمكن أن يكون من تلك الأمزجة النفسية ذا تأثير في عملية التخيل والإبداع .

لقد رأينا كيف كان تأثير حياة العميان الخاصة على أنماط صورهم البصرية ، وأهمها نمطا (الظلام) و(المرأة) ، ثم ما كان من صلة بين طبائعهم النفسية والوحدة المركزية لنظام تصويرهم البصري (وحدة التوحش) ، بركنيها : التشاؤمي والخيالي . ولكننا قد تبينا مسارب أخرى ، تتداخل مع الطبيعة النفسية

(١) انظر: حمزة: ١١٠ .

(٢) انظر: م. ن: ١٠٩ .

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٥ .

لتفعيل الموهبة ، وتنمية طاقاتها على التخيل والإبداع ، وتكييف الناتج الإبداعي من بعد . ومن أهمها تلك الطبيعة المتميزة لعلاقتهم باللغة ، والأطر الثقافية الموجّهة لإبداعهم ، والتحرر من قيود الواقع الحسي على الخيال ، والفراغ إلى الاستبطان الداخلي لمكونات النفس : الذاتية والمكتسبة . . إلى غير هذه من الأسباب التي قد تكون أقل منها أهمية وأدنى خصوصية^(١) . وبهذا يتضح أن الطبيعة النفسية للعميان ليست أكثر من مؤثر في تلك الملكات والقدرات الخاصة وموجه لها ، وبمعنى آخر أنها لا تصنع الإبداع ، من حيث هو ، بقدر ما تحفزه وتسهم في ترسيم قنواته . وهنا ينبغي التفريق بين مصطلحي (الطبيعة النفسية) و(العامل النفسي) ، لا من حيث مدلولهما في (علم النفس) ولكن من حيث مدلولهما في هذه الأسطر؛ فالطبيعة النفسية يُعنى بها هاهنا الوضع الخاص الذي يعيشه الإنسان ويؤثر في بناء شخصيته ونتاجه ، أما العامل النفسي فهو عقدة مرضية ، أو شبه مرضية ، تنجم عنها ردود فعل ذات تأثير إيجابي على الإنتاج الفني أو سلبي ، كعقدة الشعور بالنقص ، أو الانفصام في الشخصية . . ونحوهما . وما يمكن الاعتراف به من تأثير نفسي على إبداع العميان هو عن طبائعهم النفسية أكثر مما هو عن عوامل عُقدية ، على أن كلا النوعين لا يبني الإنتاج وإنما يدفعه ويلقي عليه بظلاله .

ومن ذلك ، إضافة إلى ما قد سلف ، ما بينته البحوث النفسية من أن قدراً من التوتر النفسي لازم للأداء الإبداعي ، شريطة أن تتوفر له الخصائص النفسية الصحية ، وإلا أدى إلى إعاقه الإبداع^(٢) . بل هناك من الدارسين من يذهب

(١) راجع : ٢٩٩ - .

(٢) انظر: الملا - سلوى سامي : الإبداع والتوتر النفسي - دراسة تجريبية . ط . دار المعارف بمصر :

١٩٧٢م : ٦٦ .

إلى القول بأن محرك القصيدة في نفس الشاعر إنما هو توتر نفسي يُهدف إلى خفضه وإعادة الاتزان إلى صاحبه^(١). وهذا أملى على (تورانس Torrance) تعريف الإبداع من الوجهة النفسية بأنه: محاولة اكتشاف المشكلة ثم الوصول في حلها إلى نتيجة مُرضية^(٢). وليس هذا خاصاً بالإبداع الفني حسب، بل يبدو أنه عامل مساعد على مختلف العمليات العقلية من تذكر وتعلم وأداء للمهمات. ولكن هذه الفاعلية للتوتر مرهونة بدرجة معتدلة منه، بحيث إذا زاد عن ذلك أصبح معطلاً للإبداع^(٣).

كل هذا لا غبار عليه، وقد كان للعميان منه نصيب وافر، وكانت له آثاره الظاهرة على أنماط صورهم البصرية وخطوطها العامة. لكن المشكلة تشور عندما يصبح (العامل النفسي) تَعَلَّةً يستسهل تعليق الظواهر بها كلما عرضت، أو تتخذ بعد تضخيمها علة أولى لإقامة الإبداع أو تقويضه. ومن ذلك ما توارد عليه كل من (طه حسين) و(العقاد) و(المازني)، وبخاصة الأخيران، في تأملات ما وصل إليهم من شعر (بشار)، من وصفه بالكذب النفسي فضلاً عن كذبه الواقعي الذي سبق الوقوف على آرائهم فيه. والمفارقة بين الموقفين أنهم هناك وصموه بعدم الصدق لأنه لا يصف الواقع كما هو ولا يحاكيه، بينما هم هنا يصمونهم بعدم الصدق النفسي لأنه جنسي حسي واقعي؛ وخلاصة آرائهم تمثلها هذه المتتالية:

العمى = الحسيّة = عدم الصدق = انتفاء الخيال والإبداع

(١) انظر: سويف: ١٥١-١٥٤، ٣٠٥-٣٠٦.

(٢) انظر: الملا: ٦٩-٧٠.

(٣) انظر: م. ن: ٢١٤.

فالمثل العربي يقول: «أنكح من أعمى». وقال (الأصمعي): «هما طرفان ما ذهب من أحدهما زاد في الآخر»، «والصحيح أن الأعمى للنقص الحادث في قدرته على إدراك الجمال، ولقلة غناء الحواس الأخرى، لا يزال يعالج أن يستوفي إدراكه ولهذا يشتد إقباله وتعظم رغبته»^(١)؛ فحسية (بشار) الجنسية ناتجة عن عماه. أما مثالية (المعري) النقيضة، فإنها هي حسية مقنعة سرعان ما تتكشف من ورائها مرارة الحرمان والكبح فتنفجر أحياناً بأسلوب غير مباشر، من مثل وصف «الرضاب» في (رسالة الغفران)، أو إساءة الظن بالمرأة. . ؛ فالنظرتان متفقتان في النهاية، وإن اختلفتا لاختلاف المزاج والعقل، و«العمى في كلا الرجلين علة أولى»^(٢). ولا بأس فقد يكون ذلك، أو بعضه، كذلك. غير أنه سينبني على هذا أن الرجل لم يكن صادقاً ما دام حسيّاً؛

فليس يحتاج الشاعر إلا لأن يكون «حيواناً» ذكياً لينظم مثل ذلك الغزل ويجيد فيه أحسن الإجابة، بل هو قل أن يحتاج إلى البصر - فضلاً عن النفس - ليهديه إلى من يؤثر بالحب ويختار للمتعة. فربما أغنته عن ذلك طبيعته الحيوانية التي ترضيها كل طبيعة حيوانية تقابلها وتكمن له ثم وراء تباين الأفراد وتغير الأسماء والصفات^(٣).

ولا يلزم التدقيق هنا فيما في هذا الكلام من غلوّ وتعميم، ولكن فيما سيفضي إليه من نتيجة؛ حيث يقول:

(١) المازني: ٨٧.

(٢) انظر: م. ن: ٨٢-٨٣.

(٣) العقاد - عباس محمود: مراجعات في الآداب والفنون. ط. (١) دار الكتاب العربي - بيروت: ١٩٦٦ م: ١١٧.

وروح شعره هو الروح الذي يعرف به أمثاله من ذوي الطبيعة الحيوية
[الحيوانية] والمزاج الدنيوي الذي يتخيل الأشياء كما يحسها في عالم
الواقع القريب ويراهما كما تبدو في صور المعيشة المعهودة وحقائق البيت
والسوق؛ فلا إلهام في شعره، ولا حنين، ولا أشواق، ولا بدوات،
ولا خيال، [وكاد يضيف: «ولا شيء بالمرّة»] . . . فلا يمتاز فيها عن
سواد الناس بغير اللسان اللبق والقدرة على النظم والتعبير (١).

لذا فهو عنده «أصلح أدباء العرب لأن تؤخذ من شعره الشواهد الكثيرة على
أساليب (الطريقة الطبيعية الواقعية) التي اشتهر بها بعض أدباء فرنسا على
الخصوص في القرن الأخير» (٢). وكذا يقول (المازني) (٣): «لم تكن مزية (بشار)
سمو المعنى، وقوة الخيال، أو صدق العاطفة، أو إخلاص السريرة، أو نفاذ
البصيرة، وإنما كانت قدرته على الأداء الجيد الموافق للمعنى الذي يعالجه
والغرض الذي يقول فيه». فإذا سئل كيف اقتضت الحسية عدم الصدق ثم
أفضت إلى انتفاء الخيال؟، تبين أن وراء ذلك كله منهجاً أخلاقياً مثالياً، يرى
الحسية مناقضة للصدق، الصدق الذي يعني لديه: القيم الروحية المتسامية
عن الجسد، ومن ثم فهي بعيدة عن الخيال، الخيال الذي يعني عنده:
التجريد في وصف المرأة واستشفاف جمالياتها المعنوية لا الحسية؛ ف (بشار)
عديم الخيال لأن:

(١) م.ن: ١١١-١١٢.

(٢) م.ن: ١١٢.

(٣) ١١٢.

مكان (المحاسن المتخيلة) من شعر (بشار) قد خلا وصفه إلا من فلتات
قليلة يقلد فيها غيره على السماع ولا يعتمد فيها على الشعور والابتكار،
وشغل ذلك المكان كله بتصوير الألوان والأصباغ واستنشاق الروائح
والطيبوب، فكان لا يشيب بامرأة إلا تخيلها في ثيابها ووشبها ولون
بشرتها وصبغة ما عليها من الزينة والحلي (١).

وإذا كان قد شغف بحديث المرأة، وهو أنزه ما يتغنى به من محاسن النساء،
فسترى أنه:

كان يسمع منه ويرى في وقت معاً، وأنه كان يشرك فيه حاستين بحظ
حاسة واحدة، ويصفي إليه أصواتاً مسموعة ثم يتصوره ألواناً منظورة
فيها الصفراء والحمراء وأصباغ المطارف والأزهار والثمار؛ لأنه - كما
قلنا - كان يصرف الخيال إلى استيفاء ما فاتته في حظ البصر ويتمم على
هذا النحو ما يقصر عنه اللمس والشم والسمع (٢).

وبهذا فهو مشغول أبداً بمطالب الجسد وشهواته، «ولهذا لم يرتق في شعره قط إلى
عليا مراتب الفن» (٣). وهكذا أصبحت الحسية، المستندة إلى عقدة النقص،
نقيضة الخيال والإبداع (بمعنى تصوير المحاسن الروحية دون الحسية) في المنهج
الأخلاقي المثالي، مثلما كانت الحسية والمباشرة رديفة الخيال والإبداع (بمعنى
المحاكاة) في المنهج التقليدي القديم. وهنا يقع التناقض في تحديد القيمة
الإبداعية؛ فما كان مزية هناك يؤول عيباً هنا وما هو عيب هنا هو ما كان هناك

(١) العقاد: ١١٨.

(٢) م.ن: ١٢٢ - ١٢٣.

(٣) انظر: المازني: ١٠٧ - ١٠٨.

مزية ، وإن كان الرأيان عن شاعر واحد لناقد واحد . والحق أن كلا المنهجين يدين بأغلوطاته لمناهج النظر التقليدية مباشرة أو مداورة ، فأما افتراق الفن في حقيقته عن محاكاة الواقع المعاينة فقد تم تباينه ، وأما ما يتعلل به النقد الأخلاقي ، لإسقاط القيم الإبداعية عن العمل الفني لحسيته ، فتلك قضية قديمة ، الحكم فيها للأخلاق لا للنقد الفني^(١) . ثم هم إذ يربطون الحسية كلية بالتعويض النفسي عند العميان - لينفون الإبداع عنهم بعد ذلك - يتغافلون عن أن الحسية كانت أصلاً تسود معظم الشعر العربي القديم ، وفي وصف المرأة خاصة^(٢) .

هذه إذن سلسلة من الصعوبات ، تنطلق من افتراض العامل النفسي المبالغ فيه ، ثم يترتب بعضها فوق بعض لتفضي في النهاية إلى إلقاء الأحكام الماحقة جزافاً .

ثم جاء دارس معاصر ليقول : « لا أكاد أدرك سبباً لولوع (بشار) بالحديث عن الألوان والتشبيه بها إلا حرصه على أن يسبق المبصرين »^(٣) . فألقى مباشرة على (العامل التعويضي الجاهز) ظاهرة التلوين المتفشية في شعر (بشار) . لكن شاعراً آخر أعمى ، هو (البردوني) ، يجيب عن هذا بما يدل على أن مسألة الألوان في شعرهم ليست نابعة عن عقدة شعور بالنقص تتجه إلى التعويض ، ولا هي كذلك محاولة لترجمة الإحساس بلغة يفهمها المبصرون - كما رأى أحد

(١) وانظر مثلاً : الجرجاني : الوساطة : ٦٤ .

(٢) وانظر عن هذا مثلاً : الشابي - أبو القاسم : الخيال الشعري عند العرب . ط . الدار التونسية للنشر :

١٩٧٨ م : ٩٦ - .

(٣) البهيتي : ٥٣٩ .

الباحثين^(١)، بل هي ظاهرة مرتبطة بحالة العمى نفسها، تأتي طواعية في شعرهم، وصدقاً لا اصطناعاً ولا تعويضاً، وليست خاصة بـ (بشار) وحده، ولكنها تنبجس في نفس الأعمى وخياله إزاء الحسيات وغير الحسيات، عن طريق الذاكرة الداخلية الغائرة في النفس، كما يصفها (البردوني)، أو طريق الأفكار البديلة المتكاثرة التي يكوّنها الأعمى عن اقترانات الألوان بالمعاني^(٢). ويكون لها في صورهم قيم رمزية دل عليها درس أشكالها النمطية^(٣).

تلك هي الحدود التي تملك الدراسة الاعتراف بها من الأثر النفسي الذي يتركه فقد البصر في بناء التخيل والإبداع لدى العميان. ذلك أن المجازفة برهن الظواهر التي يعوز تفسيرها إلى العوامل النفسية تستورط الدرس في سلاسل من الوهم والاضطراب والتناقض، إن على مستوى علم النفس أو على مستوى علم النقد. وقد تبين أن السلوك التعويضي ليس لدى العميان إلا مظهراً سلوكياً واحداً من مظاهر أخرى مختلفة. ثم إن التعويض ذاته ليس أكثر من حافز نفسي؛ وهو حافز نفسي عالمي؛ لأن «عند كل الناس شعوراً بالنقص متوازياً مع حركة تعويضية موجهة نحو هدف للتفوق. هذا الشعور العالمي، ليس في حد ذاته مدعاة للأشياء؛ فمغزاه وقيمه يتأثران كلياً بالاستعمال الذي يجري له»^(٤). حتى إن (إدلر)^(٥) - أبا علم النفس الفردي - يقول: «لسنا مجانين لدرجة الافتراض بأن النقص العضوي هو السبب الجوهرى للعبقرية.

(١) انظر: النويهي: ٢١٩-٢٢٠، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٤٨.

(٢) راجع في هذا: ١٨٦-١٨٧، ٢١٢-٢١٣ من هذه الدراسة.

(٣) راجع: ١٠٢-.

(٤) إدلر - ألفرد: العصاب بحث في علم النفس. ترجمة/ أحمد الرفاعي، وفارس ضاهر. ط. (١) دار

ومكتبة الهلال: ١٩٨٢م: ١٩.

(٥) م. ن: ٨٨.

من الصحيح أن العديد من تلامذة (فرويد) قد افترضوا بأن الأعمال الأكثر إبداعاً في العبقرية الإنسانية، تكمن مباشرة، بسبب الكبت الجنسي، ونحن من جهتنا لا نلجأ لهذا التعميم المضحك».

بيد أن تلك ذريعة قديمة في تعليل المواهب؛ فالهة الفنون - وفق الأوديسة - أخذت البصر من عيني (ديمودوكوس Demodocos) لكنها «أعطته موهبة الغناء اللطيفة»، كما أُعطي (تيريسياس Tiresias) المكفوف ملكة الرؤيا ليتنبأ بها، وكما أُعطي (هوميروس) . . . ، وكان (بوب) قصيراً أحذب، وكان (كيتس) أقصر من بقية الرجال، بينما (توماس وولف) كان أطول، وكانت لـ (بايرون) رجل عرجاء، وكان (السياب) كذا، و(إبراهيم ناجي) كذلك . . . إلى آخر ما هنالك . «الصعوبة مع هذه النظرية - كما يتحدث عنها (ويليك) (١) - أنها شديدة السهولة؛ فبعد أن تقع الواقعة بالرجل يمكن أن يعزى أي نجاح إلى حافز التعويض؛ لأن لكل إنسان نقائصه التي قد تخدمه كحوافز . . . هذا إلى صعوبة أخرى، يجتري منها (يونج)، وهي تلقي بمزيد من الظلال على ذلك الحكم بالصدق أو عدمه بناء على شخصية المبدع أو سيرته، وهي أن المبدع لا يكشف بالضرورة عن نموذجه النفسي الحقيقي، بل لعله غالباً - وذلك مما يحققه العمل الفني لصاحبه - يتوخى إظهار نموذج مضاد أو متمم (٢) . وبين هذا وذاك يتذبذب النظر إلى الإبداع متأرجحاً بين خيالات المجهول .



(١) انظر: ٨٣ - ٨٤ .

(٢) انظر: م. ن: ٨٧ .

ج - الصورة البصرية في شعر العميان (البنية العميقة) (*):

قد أصبح بالإمكان الآن استنباط البنية العميقة الذهنية والروحية، التي كانت تحكم تكوّن الصور البصرية في شعر العميان، بل تحكم نظام التخيل والإبداع لديهم. وهي ليست تفسيراً لما تم التوصل إليه من اختلاف في خصائص التصوير البصري بين العميان والمبصرين فحسب، بل لعلها قبل هذا توغل إلى تبرير قيام الصورة البصرية في شعر العميان، ذاته.

وتتمثل في مبادئ أولية كلية، تندرج في شريانين - إذا جازت الاستعارة - متداخلين متضافرين في بناء المثل العليا التي تشكل نظام التصوير البصري لدى العميان، بما هو عليه من خصائص جمعتها (وحدة التوحش). ويتعلق الأول منها بطبيعة الحياة الخاصة التي يجيهاها العميان، والثاني بطبيعة الإطار الثقافي الموجّه الذي يُحصّلون.

ج- ١ :

يقوم المبدأ الأول من الشريان الذاتي لبناء خيال العميان وإبداعهم، على ذلك التحرر عن حواجز العُرف الواقعية وأطره. والعالم الخيالي يزداد روعة وبهاء وسموّاً في مُثله كلما ازداد العالم الواقعي نقصاً عند ذي الحس المرهف النقّاد^(١). وإذا كان ذلك عند المبصر فهو - بالقياس - لدى الأعمى أشد. وهو يستتبع عناصر أخرى، كالفراغ الذهني للتأمل والتفكير، وقوة الذاكرة، وكذلك الانكفاء على مكنونات الذات الداخلية واستبطانها، ثم تلك الطبيعة الخاصة لعلاقتهم باللغة، لكن هذه الأخيرة تستأهل أن تكون مبدأ قائماً بذاته.

(*): من شاء رجع إلى تفصيل ما أجمل من قضايا هنا في مواطنه من البحث.

(١) وانظر: محمود-زكي نجيب: ٢٤.

فالمبدأ الثاني هو الطبيعة الفطرية الخاصة التي يمتلكها العميان في علاقتهم باللغة، والتي تتيح لهم من صفاء التعامل بالصوت اللغوي، مجرداً عن قوالب الحس، ما هو ذو قيمة خلّاقة في إبداع النصوص الشعرية.

أما المبدأ الثالث فهو الطبيعة النفسية، وليس في حقيقته منبع تكوين فني، قدر ما هو موجّه للإبداع ومكيف له، بحفزه وبتحميله شحنات نفسية رامية، كتلك التي ظهرت وراء أنماط المركبات الإبداعية.

ج-٢:

أما الشريان الثقافي فيكمن في ذلك الإطار المعرفي الذي توجههم إليه محصلات الشريان الأول الذاتي، ليصبّاً في الاتجاه نفسه، ومن ثم يعتنقان في تشكيل الكيان الإبداعي بخصائصه المادية والنفسية. ذلك الإطار الذي كان - بمؤهلات الطبيعة الفيسيولوجية والسيكولوجية للشريان الذاتي - يهفو إلى الاستقاء من مصادر في طبيعتها الغالبة: الخيالية، والتأملية، والتشاؤمية. ثم تتمّ ذلك الروابط التي تشد العميان بعضهم إلى بعض، مما يتمخض عنه ما يصح أن يسمى بـ (لاوعي جماعي): خاص بجماعة العميان.

وملاك القول: إن ما كان يظن عائقاً للإبداع التصويري عند العميان، ولا سيما التصوير البصري، اتضح أنه قد أخذ أصحابه إلى منابع أخرى أغنى وأصفى وأعمق، بما تستقيه من لذاذات الحواس الباطنة. وأن تلك المبادئ الأولية الأنف ذكرها، كانت وراء تنمّط صورهم البصرية في وحدة نظامها المركزية، (وحدة التوحش).



د- نظرية الخيال والإبداع :

إن الصورة البصرية في شعر العميان لتجلي وجوهاً رئيسة من نظرية الخيال والإبداع، كانت محل خلاف، وما تزال محل نظر، يثار في المطارحات النقدية بين فينة وأخرى. وهي تتركز حول علاقة الإبداع بـ (الواقع الحسي) من جهة وبـ (التمثل الثقافي) من جهة أخرى، وأيهما أخص بإمداد الموهبة الفنية بدروسه وإلهاماته. فيما أن الشاعر الأعمى يبدع صوراً بصرية، مع افتقاده ركناً من ركني هذه المعادلة المفترضة لقيام الإبداع، وهو (الواقع الحسي)، فهو بذلك يفرض المساءلة عن القول بأهمية هذا الركن وما يندرج تحته من مسلمات. وقد كان يكفي أن يبدع الأعمى صوراً بصرية لإثارة مثل هذا التساؤل وهز ذلك الركن الركين في ما ساد من تصور الخيال والإبداع، غير أنه لم يكتف بذلك، بل أثبت أنه يفوق في إبداعية صورته فنياً قرناءه من المبصرين، وهذا لا يعني نسف ذلك الركن من التصور النظري للإبداع فحسب، بل يعني، إلى هذا، اكتشاف أن قيامه، في حد ذاته، قد يمثل سدّاً في وجه الإبداع الفني بمعناه الصحيح.

ولكن التعلات كانت ذريعة مزمنة في مواجهة هذه الظاهرة / القضية؛ فتُعلق تارة على التعويض الحسي، وأن الأعمى قد أوتي من حدة الحواس الأخر ما يستطيع التعويض به عن فقد البصر، وتُعلق تارة أخرى على ما يسمى بـ (السرققات الشعرية)، وتُعلق تارة ثالثة على عُقد الشعور بالنقص والكدح وراء تحدي المبصرين. فإذا لم يفلح من ذلك شيء، حوكت الصور إلى ما يعرفه الناقد من المبصرات، فعدت وهماً واتهم الشاعر بالهذيان.

لكن جميع هذا يتداعى عند التمحيص؛ فلا تعويض حسيّاً، ولا معنى للاتهام بالسرقة لما هو باب الإبداع ومحجة المبدعين جميعاً، ولا تعويض نفسياً يمكن أن يصنع هذا الإبداع، ولم يعد مقبولاً في أي نظرية فنية ناهية، قديمة أو

حديثه ، أن تتقرر قيمة الإبداع بحسب قربه من (الواقع الحسي) المباشر، بل بحسب بعده عنه وتساميه عليه .

فلم يبق إذن إلا الاعتراف بأن الفن ، والشعر منه بوجه خاص ، لا يرنو من (الواقع الحسي) إلا إلى قيمه الرمزية ، التي لا تحصلها الحاسة الباصرة بل الحس المستبصر، وما دام الأمر كذلك فليس هنالك ما يعيق الأعمى عن إدراك تلك القيم . وما تعدى ذلك في العلاقة بـ (الواقع الحسي) يغدو معطلاً للتخيل والإبداع ؛ فليس هذا (الواقع) سوى عتبة ، يعثر الخيال فيها ، فلا يتجاوزها ، إلا أن يتخذها سلماً يصعد منه إلى غاية أسمى ، لا يدركها الحس المجرد .

وبذا تؤكد تجربة العميان حقيقة الفن وماهيته الأصيلة ، تلك التي تشغل على الدوام ناقدني الأدب ومنظريه ، والتي كانت أبداً هاجس الحركات الإبداعية ، كما تمثلت في بعض مدارسها الحديثة - كـ (الرومانتيكية) التي كانت تتطلع إلى النفاذ من الحسي إلى كشف المطلق ، وكـ (السوريالية) التي تعمل على تشويش الحواس الخارجية ومنطقية الوعي التام ، بغية الاستبطان الداخلي - حيث كان العميان قد جُبلوا على ذلك ، وأكثر منه ، بما وجهتهم إليه طبيعتهم من عودة إلى مناهل الفن الصافية ومعادنه العتيقة .



ذاك هو الدرس الذي تعلّمنا إياه (الصورة البصرية في شعر العميان):

بما أن الفن هو فعل الروح المتسامي؛ فإنه يكمن في أعماق الذات الإنسانية لا في خارجها. ولكي يصل الموهوب إليه عليه أن يصل أولاً إلى ذات نفسه الداخلية.. يكتنه ما فيها من مكنونات، ليس أقلها ما تمثلت روحه من عبقریات التراث الإنساني. وكل ما عدا ذلك تحصيل حاصل؛ لا يعدو الأشكال.. تكتسب قيمها بما تُحمّل به من وحي ودلالات، وإلا صارت عوائق لخيال الفنان وإبداعه.

الخاتمة

إن المفارقة بين عجز الأعمى الحسيّ وإبداعه الفني في التصوير البصري لتقف الذهن على محك تساؤل عن خصوصيات هذه الظاهرة، وما تحمله من دلالات على عموميات الطبيعة التي تحكم الإنسان في قدراته على التخيل والإبداع.

وفي الخطوة الأولى نحو تحليل الصورة البصرية في شعر العميان تطلعننا الدراسة الوصفية لمعجمها الفني على معطيات جوهرية في الإشارة إلى ماهية هذا التصوير ومصادره ووسائله ودلالاته . وتندرج مفردات المعجم في ثلاث مجموعات : (العناصر الحسية) و(التداخل الثقافي) و(الأدوات الفنية). ويمكن إرجاع الأولى إلى ثلاث مفردات أساس ، هي - حسب حجمها في صورهم : اللون ، والحركة ، والضوء . وتشكل الألوان الأربعة : (الأبيض ، والأسود ، والمائي ، والأحمر) قاسماً مشتركاً بينهم ، غير أن الموازنة تظهر ميل الكُمة منهم - وهم الذين ولدوا عمياناً - إلى كثافة استعمالها ، مثلما هم يميلون إلى كثافة التلوين عموماً . ويُلاحظ في (الحركة) ما في الألوان من علو الكثافة عند الكُمة ، لولا تقدم (البردوني - الضرير) عليهم . أما (الضوء) فيتفاوتون في توظيفه .

ويتوزع (التداخل الثقافي) على ثلاث مفردات : (التناس) ، و(الثقافة) ، و(الميثولوجيا) . وبرصد نسب التناس فإنه في صور الأندلسيين يميل إلى الكثافة قياساً إلى صور المشاركة ، في حين يتضاءل في صور الشاعر المعاصر (البردوني)

تضاهياً ملحوظاً. ويتبين أن القدر التقليديّ منه يزداد كلما تأخر الشاعر، ويبرز ذلك عند الأندلسيين وبخاصة (الحصري)، مشيراً إلى نمطية التناص التقليدية في شعر الأندلسيين ومن تلاهم. أما التناص بين صورهم البصرية نفسها فكثيراً ما يفوق بين أحدهم وزميله التناص بينه وأيّ شاعر مبصر؛ ويتضح منه ما بين صورهم من صلوات. ويبرز (المعري) زملاءه في توظيف (الثقافة)، ثم نراها بضالة في صور (التطيلي)؛ معولّين على علم الفلك والنجوم بدرجة رئيسة. وتظهر الآثار الميثولوجية في التصوير البصري عند المشاركة القدماء، ولكنها تتوارى في صور الأندلسيين، وتبعث من جديد في صور الشاعر المعاصر.

أما (الأدوات الفنية) فأكثرها: (التشبيه، ثم الاستعارة، ثم الموسيقى التصويرية). وكثافتها تتصاعد كلما تأخر زمن الشاعر. ويحافظ (التشبيه) لديهم على المركز الأول، باستثناء (البردوني)، حيث يتراجع إلى الثاني تتقدمه (الاستعارة). وأكثر استعاراتهم: (المكنية التخيلية)، ومن كثافتها يتجلى أنها تزداد كلما تأخر الشاعر، حتى تقفز إلى غايتها في صور المعاصر.

وبنظرة شاملة إلى المعجم الفني يلمح خيطان غالبان، وإن لم يكونا مطردين: ميل نسبي إلى الكثافة عند المتأخر منهم، وأن الكُمة يجنحون إلى التصدّر في ذلك، لولا حيلولة العامل الزمني دونهم أحياناً.

وبغية التماس خصوصيات خطابهم الإبداعي، ومن ثم اتخاذها كواشف عن أصداؤها، فإن درس المركّب ينصرف إلى طرز الصور النمطية: التقليدية والخاصة. وفي هذا نقف على مركبات ترددت في التراث بصفة عامة، منها ما يؤول إلى جذر ميثولوجي رمزي، وما لا يُرى فيه سوى التقليد الفني. ويقفون في

الأغلب من الأنماط الفنية ، ولا سيما البلاغية ، عند المحاكاة التبعية للنصوص ، بخلاف الأنماط الرمزية ، التي يجدون في رمزياتها متنفساً للتعبير.

وتنتظم أنماطهم الخاصة في حقول أربعة رئيسة : (الظلام – والضوء – والمرأة – والألوان والأشكال) . وهي بمثابة الأصول في تكوّن صورهم البصرية . ومنها ما هو ذهني تعبيرى مشترك ، أو ذهني يختلف عنه التعبير فيما بينهم ، كمعظم أنماط الظلام ، ومنها ما يخص شاعراً أو فئة دون فئة ، تبعاً للمشارك من الأسباب والمفترق . ويقوم مركب الصور البصرية لديهم على الأسس التالية :

١ - الطبيعة النفسية ، وفيها نسغ تولد الصور (الذهنية بخاصة) ، سواء أكانت مرتبطة بالعمى ذاته - كأنماط الظلام والضوء ، وما تشف عنه من قلق وخوف أو أمل في فجر جديد - أم يباعث آخر ، كالجنس في أنماط (بشار) . بحيث تستحيل عناصر الصور ، إلى رموز يكشفها التكامل بين صور النمط . وبتمايز هذه الطبيعة بينهم ، حسب شخصياتهم ودوافعها ، تتمايز المركبات .

٢ - عوامل البيئة والحضارة والعصر ، كأنماط التلوين في صور الأندلسيين ، أو أسلوب التوظيف الفني في بعض صور (البردوني) .

٣ - النزعة الثقافية الفردية ، كما في بعض صور (المعري) .

٤ - النزعة الفنية الفردية ، كمغلاة (الحصري) في الأصباغ التلوينية .

٥ - استغلال المعلومات الأولية ، أو نصوص الآخرين - وبخاصة في الصور البلاغية - لتوليد صور جديدة ، إلا أنهم يقعون في الخطل الواقعي أحياناً ، لإصرارهم على التماهي في مقابلات بصرية ، بينما يكونون بمنجاة بترفهم عن الصور البلاغية أو بلاغية غير مباشرة في نقل تفاصيل المبرّص .

وتنتقل الدراسة إلى الدلالات التي تدور عليها الصور؛ إيغالاً في تفهّم بنائها الفني . ومصطلح الدلالة في هذا المبحث ينصرف إلى ما يماثل (الدلالة الوضعية) في علم اللغة؛ أي دلالة الدالّ على معناه الموضوع بإزائه - حيث يشير إلى : مضامين الصور من الموضوعات . ومدخل الاستنتاج يكمن هنا فيما يكشف وراء الاتجاه الموضوعي الظاهر من نهجٍ ضمنيّ؛ مما تكون له دلالته على البناء النفسي والذهني . وأهم ذلك ما يلي :

- ١ - يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق .
 - ٢ - يتفق الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع نظيره الحسي في رجحان النماذج الدائرة في فلك دوالّ (الشؤم) على الدائرة في فلك دوالّ (الفأل) .
 - ٣ - دوران صور الكُمة على الحسيات أكبر من دوران صور الأضراء ، يقابل ذلك لديهم قصور تام أو جزئي أحياناً في الدوران على المعنويات .
 - ٤ - (التخييل) : هو أوسع مخارج الأعمى إلى التصوير البصري ، على حين تمثل (المحاكاة) مخرجاً ضيقاً إليه .
- وباكتمال بحث الصورة البصرية شكلاً وموضوعاً ، يتأسس ميدان استكشاف للنظام الكلي الذي يحكمها ، واستنباط النسق الذهني الذي يقف وراء نماذجها النمطية ، ويطبّعها بطابعه . ويتألف النموذج من ظواهر رُصد التقاؤهم فيها ، على مستوى دوالّ النصوص مفردة ومركبة أو على مستوى المدلولات ، مكونة وحدتها الخاصة ضمن إطار النموذج ، الذي يتضافر بدوره مع النماذج الأخرى لإرساء النظام الكلي العام . لنقف آخر الأمر على شبكة من العلاقات تبعث على تدبّر منطقيتها الفنية والذهنية .

إن الألوان الثلاثة (الأبيض، والأسود، والأحمر)، التي التقى العميان على استعمالها، لتؤول في صورهم إلى وحدة رمزية غالبية، وكأنها لون واحد هو (الأسود)، بإيحائه بالشر والموت. وعلى الرغم من قيام علاقة فيزيائية وتاريخية بين هذه الألوان، فإن ما ظلّ، مع ذلك، في مفهومها عند العرب من اضطراب ما يزال مؤكداً على استحالتها عند الأعمى إلى محض رموز نفسية، تستند في استخدامها، على المثقوبات الدلالية المجردة عن هيمنة المعنى الحسي. ومن تحليل بنيات النموذج النمطي الأول عموماً - الذي يمثل وحدة بناء الصور البصرية - يتراءى خيط واحد يجمعها، هو: تلك السوداوية التي تسيطر على النموذج في كل جزئية من جزئياته، في صراحة أو خفاء، ليأتي النموذج كله موسوماً بميسمها النفسي.

وتنبئنا وحدات النماذج النمطية الأخرى عن بُعد ما بين الصورة البصرية في شعرهم والواقع، وأنهم نزاعون إلى اصطناع عالمهم الخيالي الخاص. وهذا النزوع طبعي في مبدئه؛ يعمدون إليه اضطراباً، غير أن عوامل أخرى، في غضون ذلك، كانت تأخذ دورها في تجذير هذا الانزواء، وذلك ما تسفر عنه (وحدة النموذج النفسي) بما تدل عليه أنماط تصوير الظلام فيها من باعث نفسي يتمحور حول معاناتهم في عالمهم المظلم ورعبهم منه، ثم ما يكشف عنه بحث الدلالات من رجحان الدائرة (الشؤمية) على (الفالية).

وصلات النماذج النمطية تخلص بها إلى وحدتين أساسين: وحدة أدائية، ووحدة نفسية. تتمثل الأولى في (التخييل) والأخرى في (التشاؤم)؛ فإذا نظر إليها ألفيتا بدورهما تفضيان إلى سبيل واحدة تجمعهما، هي النأي عن الإلف؛ مما يؤهل هذه الوحدة الكلية النهائية لاتخاذ مسمى (وحدة التوحش). وما هي

إلا أن توضع اليد على هذا النموذج الجامع حتى تهفو إليه ملامحه من صورهم البصرية ومن خارجها . وذلك إذن هو مولد الطاقة الكلية لنظام الصورة البصرية العام في شعر العميان . . من تلون الخلجات النفسية إلى تجليات الشكل الفني .

عند هذا يقوم نظام الصورة البصرية مائلاً، لاستجلاء مكنوناته من جهة ومقايستها بأفاق النظم التصويرية عند غير العميان من جهة أخرى؛ للتمحيص داخلياً وخارجياً: موازنة بين الأكمه والضرير، ثم بين الأعمى والمبصر.

وملامح نظام الصورة البصرية موزعة بين الكمه والأضراء على نحو ملحوظ، يبلغ أحياناً حد التعارض بينهما. بما يرسم حواراً داخلية للنظام ولموقع كل فريق. ففي خارطة البناء يميل الكُمه جميعاً إلى (البياض) في صورهم أكثر من (السواد) الذي يميل إليه معظم الأضراء. وكذا فالكُمه هم أكثر من عبّر بالسواد عن الجمال. وتحتل العناصر الحسية نسبة أكبر من معاجمهم الفنية غالباً، كما تجنح كثافة تصويرهم البصري إلى التصدر على نظرائهم. وبالموازنة في مركبات الصور يرجح احتفال الكمه بأنماط تصوير (المرأة)، مقابل رجحان احتفال الأضراء بأنماط تصوير (الظلام). فما عساها تكون أسباب ذلك؟. إن صدمة الضرير بفقد بصره، وما يثيره من اضطراب في نفسه والتباس، لقمين أن يجعله شديد الحرج في استخدام العناصر الحسية؛ فلا يعود ما قد يمتاز به على الأكمه، من معرفة حسية، مفيداً له بمقدار ما يثير في نفسه الإشفاق من أن يقع في خطأ حينما يصور. ثم إذ كانت الألوان تنبثق في نفس الضرير لكل ما يحيط به من مادي أو معنوي - كما نخبرنا (البردوني) - فيسعى للموازنة بين ما يحسّ وما يذكر قبل عماه، فلعل الأكمه أوفر حظاً من هذا الإحساس الكثيف

بألوان الرؤية الداخلية تلك ، حيث تستحيل عنده إلى ترميز نفسي بحت ،
تتحرر فتنداح في معانيه غير واقفة عند حد ؛ إذ لم تعد رهينة مدلولها الواقعي ،
ولا حتى عرضة للمساءلة في تصوّره كيما تكون في ضوء ما عرف قبل عماه . ولا
يمكن بعد هذا تجاهل الحافز النفسي - ما لم يكن استسهالاً للتعليل - إلا أن
فعالته عند الأضراء قد لا تساوي فعالته عند الكمه ، وإن افترض أنه لديهم
أقوى ؛ ذلك أنهم قد خبروا الإبصار ، وتجسد في أنفسهم العجز ، لكن هذا
الإحساس نفسه يثبّط الحافز ، محاصراً دوره بين صراع الرغبة والرغبة . وتؤكد
خارطة الأدوات والخارطة النفسية ما دلت عليه خارطة البناء ، كما يؤيد
الاستثناس بالدراسات النفسية ما تمخضت عنه الموازنة من تلك الفوارق بين
الكمه والأضراء .

وبذا يعرف موقف كل منهما ، حيث يبدو الأضراء أرسخ أقداماً في (نموذج
التوحش) . على أن النظام يظل واحداً ، غاية الأمر أنها ليسا في موقعهما منه على
مساواة تامة ؛ فعوامل الاختلاف النوعي بين عماهما قد نجمت عنها اختلافات
ذهنية ونفسية ففنية ، حددت مكان كل شاعر منهما على خارطته الكلية .

وتخلص الموازنة بين العميان والمبصرين إلى أن خصائص الصورة البصرية في
شعر العميان تتمثل في النقاط (البنائية) و(الأدائية) و(النفسية) التالية :

١ - استغلال مادة الصورة ، بالرغم مما قد يظهر من ضعف عناصرها كثافة
وتنووعاً ، وأهم ما ينتج عن ذلك تقدمهم على المبصرين في كثافة (التلوين) ، ثم
كثافة (التصوير البصري) عمومه .

٢ - يقل عنصر (الحركة) والخيال الحركي في صور العميان عن نسبته في

صور المبصرين ، مما يجعل صورهم أقل نبضاً بالحياة الواقعية .

٣ - تزداد أهمية (التداخل الثقافي) - بجانبه النظري - في مادة صور العميان ، وبخاصة (التناصر) ، ولكنهم يقصرون عن مجارات المبصرين في الثقافة العملية القائمة على الإبصار (الثقافة البصرية) .

٤ - تعد معاناتهم الوجودية وطباعهم النفسية الخاصة مولداً رئيساً لأكثر أنماط صورهم البصرية شيوعاً وأكبرها ؛ الأمر الذي يجعلها نسيج وحدها برموزها المشتركة بينهم ، وأهمها : نمطا (الظلام) ، و(المرأة) .

٥ - يتسم النسيج الداخلي لبناء صورهم البصرية كثيراً بنوع من (الرتابة) ؛ بما يعمد الشاعر الأعمى إليه من تمطيط الصور وتشويقها حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها ، وافتقارها الغالب إلى ما تتمتع به صور المبصرين من حس حركي تطوري ، متسارع التنقل بين المشاهد والأحداث .

٦ - تتصف مدارات الدلالة الموضوعية لصورهم البصرية بضيقها وشح تنوعها .

٧ - يتكئون فيما يصورون على ما هو كليّ الدلالة وعامها ومطلقها .

٨ - تأتي صورهم البصرية جامحة الخيال ، تسمو على الحس الواقعي القريب ، بأجنحة من (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد) ؛ مما يجعل صورهم أحياناً إلى ما هو أشبه بلوحات سوريقالية .

٩ - أن أشد خطوط الصورة البصرية في شعر العميان وضوحاً وصفاء متأثر في وجوده وتشكله بخصوصية حياة العميان بدرجة ظاهرة أو خفية .

١٠ - يصبغ صورهم البصرية، ظاهراً وباطناً، لون سوداوي غالب.

ومن هذا تتأكد هوية الوحدة النظامية لصور العميان البصرية واستقلالها، تلك التي اصطلح عليها بـ (وحدة التوحش).

وانطلاقاً مما تقدّم تستشرف الدراسة هدفين رئيسين، هما: بحث المستوى النظري الذي يقف وراء الصورة البصرية في شعر العميان، ثم موازنته بمقولات النظرية العامة للخيال والإبداع حسب ما هو سائد منها. وتنصبّ العناية على ثلاثة أقطاب: (الواقع الحسي)، و(التمثل الثقافي)، و(الإبداع)، لما بينها من جدلية تشكل أركان البناء النظري.

ولا يكتسب (الواقع الحسي) في مختلف النظريات الفنية أهميته لذاته، ولكنه وسيلة إلى التعبير الموحى الرامز عما في النفس والوجود من أسرار، ومن قال بغير ذلك خلط بين العلم والفن. أما (التمثل الثقافي) فلم يثر خلافاً في أهميته. غير أن (التمثل الثقافي) في صور العميان يكوّن، دون الواقع الحسي، مصدر خيالها الرئيس أو الوحيد. فكيف كان ذلك؟

لقد أثبتت بعض التجارب أن العمى قد يؤثر سلباً في أداء الحواس الأخرى، كافيك عن إمكانية التعويض الحسي. لكن إذا كانت اللغة ضرباً من التعبير الموسيقي فإن بإمكان الأعمى تكوين كنه خاص للربط بين الأصوات ودوالها من خلال مخزون خبرته الصوتية اللغوية، بل يمكنه، بوساطة علاقته الصافية بأصوات اللغة ونصوصها، أن ينفذ إلى ما يبهر الحس الأدبي بما لا مثيل له عند المبصرين. معتمداً على الوسيلة الفطرية: (السمع)، التي تكتسب رهافة بالغة لتعويله عليها؛ فيشبهه، في طبيعته الانفعالية بأصوات اللغة، الطفل أو البدائي

الأمي؛ بنأيه عن تخيل الرسم الكتابي، والتصاقه بالمعاني مباشرة، سوى أنه يزيد عليها عدم اقتران الدوال في ذهنه بمدلولاتها الحسية؛ ومن هنا يفترض أن لغته لغة شعرية بطبيعتها. وبما أن اللغة على تلك المنزلة عنده يزيد تعلقه بها لذاتها، كما تدل الشواهد.

وعلى الرغم من الهوة المعرفية بين عالمه وعالم النور فإنه ليس محروماً من الذكاء العام، إضافة إلى ما يحدث من تنمية حواسه الأخرى، وتقوية ذاكرته. ثم إن هنالك للمعرفة مسارب مختلفة، من أهمها مستودع الأفكار الفطرية، التي تستنبطها النفس من ذاتها، و(اللاوعي الجمعي) بما يمكن أن يمد الإنسان به من خبرة ووراثية لا تقتضيه اكتسابها. هذا إلى شغف العميان بالاستماع والقراءة، يجدون في ذلك منفذاً يطلون منه على عالم المجهول. وقراءاتهم تتركز على (إطار ثقافي) ذي طابع خيالي تأملي تشاؤمي، مع ما ينصهرون فيه من علاقات ثقافية فيما بينهم. ومن الجلي أن هذا كله يكمن وراء معظم ما كشف النقاب عنه من خصائص الوحدة النظامية لتصويرهم البصري، يرفده ما غرس في شخصياتهم من بواعث ذاتية.

وبهذا تحسم تجربة العميان الجدل حول أهمية (الواقع الحسي) إلى (التمثل الثقافي)؛ لتفتح على التخيل والإبداع منافذ شتى، أسمى من الإدراك الحسي المباشر للواقع. ولكن إلى أي مدى تمكّنهم من (الإبداع)؟

إذا كان الحكم بالإبداع يقوم على المعادلة بين ثنائية (التجاوز) و(المحاكاة)؛ فإنه يحق استنتاج تفوق العميان على المبصرين في التصوير البصري؛ إذ يخيلون أكثر من المبصرين للمخيّلات، ويشخصون أكثر منهم المعاني المجردة، ويجسّدون أكثر منهم في ما يجسّد من المصوّرات؛ أي في ضروب الخيال كافة،

وهم فوق ذلك يتعادلون مع المبصرين في نسبة المحاكاة . هذا برغم اقتصارهم على (التمثل الثقافي)، منحصرأ في (ثقافة القراءة والاطّلاع)، وما هيأتهم له طبائعهم الفيسيولوجية والسيكولوجية من إمكانات .

وهذا مبعث على إعادة النظر في الدور المفترض الذي يُضفي على (التجربة)، ثم ما تؤديه (الذاكرة) و(العامل النفسي) في الإبداع . وقد مر أن أهمية التجربة الواقعية ليست لذاتها بل لقيمها ورموزها، وهو ما لم يدركه النقد التقليدي قديماً وحديثاً، فأدى إلى أحكام ماحقة على العميان والمبصرين معا . أما الذاكرة فهي تكمن في جذر العبقرية، بما تبعثه مما يسمى بـ (التجارب الخصبية) في لحظات الإلهام، إلا أن الذاكرة الفنية، بطبقاتها المتعددة، لا تكس التجارب، بل تتخب منها ما كان له دلالتة . ولئن كان العميان قد حرموا أصنافاً من الذكريات، فإنما هي تلك الأقل شأناً فيما يتطلبه الإبداع، على حين يظهرون على مناجم أغنى بالذكريات الطفولية، والذكريات الجمعية، التي لعلها - لخصوصية طبيعتهم التوحّدية الاستبصارية - أفضى إليهم بمكنوناتها . وأهمية العامل النفسي تقف عند حفز الإبداع دون إنتاجه، وقد تبين أن سلوك التعويض ليس لديهم إلا مظهراً من مظاهر عدة، وأنه ليس بأكثر من حافز، ذي شيوع عالمي، كما يذكر (إدلر)، لا يصح اتخاذه علة للعبقرية، علاوة على أن الفنان عادة لا يكشف لنا إلا عن نموذج نفسي متمم أو نقيض لنموذجه الحقيقي .

وبذا تتعين البنية العميقة التي تحكم تكوّن الصور البصرية في شعر العميان، بل نظام التخيل والإبداع لديهم . وهي ليست تفسيراً لما تم التوصل إليه من خصائص تصويرهم البصري فحسب، بل لعلها قبل هذا توغل إلى

تبرير قيام الصورة البصرية ذاته . وتتكون من شريانين متضافرين من مبادئ أولية كلية : الشريان الذاتي ، القائم على التحرر عن حواجز العُرف الواقعية والاتجاه إلى ذوات أنفسهم الداخلية ، ثم علاقتهم الفطرية باللغة ، ثم الطبيعة النفسية وما تؤديه في تكييف الإبداع وحفزه . والشريان الثقافي بمنابعه ذات الطبيعة الخاصة في توجيهها لطاقات إبداعهم وتخيلهم .

وهكذا تؤكد تجربة العميان ماهية الفن الأصيلة ، نبعا ذاتيا لا انعكاسا خارجيا للواقع ، يفيض بمكتنزات الذات الفردية والمكتسبة عما تمثلته من عبقریات الإنسانية ، وما عداه مرهون بمواءمته روح الفن وإلا أمسى عائقا للتخيل والإبداع .

وبعد . . فإن الدراسة تنتهي إلى النتائج الشاملة التالية :

أولاً - اتحاد الصور البصرية في شعر العميان في نموذج بنائي نفسي جامع ، نطلق عليه (نموذج التوحش) ، هو مولد الطاقة الكلية لنظام تصويرهم البصري .

ثانياً - أن أهم خصائص هذا النموذج :

أ - كثافة النسج .

ب - رتبة التكوين ؛ لافتقاره إلى إيقاع النبض بالحياة الواقعية .

ج - «سوريالية» الأداء ؛ مجنحاً بـ (التخيل) و(التشخيص) و(التجسيد) .

د - سوداوية الطابع ؛ منعكساً عن سوداوية المزاج في التركيبة النفسية .

ثالثاً - أن صور العميان البصرية ، بما توفرت عليه من إبداع ، تحسم الخلاف حول المكانة المضافة على دور التجربة الحسية في الإبداع الفني ؛ لتثبت أنها إنما تكمن في قيمها الرمزية لا في مشخصاتها الشكلية .

وأكثر من ذلك - رابعاً : أن اكتشاف تفوق العميان على المبصرين في إبداع الصورة البصرية ، يثير الانتباه إلى مناهل الفن الأصيلة والأسخى بهباتها لموهبة الفنان ، النابعة من مكونات الذات وتمثلها الثقافي ؛ ولئن كانت لتُرى الحواسّ الخارجية سبيلاً أولياً لتحصيل ذلك وتَنمّيه فلقد تكون سبباً إلى تعكير صفوه وسلب غناه .

وتطرح الصورة البصرية بهذا أربع توصيات يتقاسمها أربعة علوم تعاضداً :
- علم النفس ؛ وما يمكن لتعمقه في دراسة حالات العميان أن يمد الدارسين به من إضاءات ثاقبة في فهم الإنسان وقدراته .

- علم اللغة ؛ إذ قضية الصورة البصرية في شعر العميان قضية لغوية في الأساس ، وقيام دراسات لغوية تخصصية شاملة لشعر العميان لا ريب يجلي آفاقاً مهمة في المعرفة بهذه الملكة الإنسانية .

- الدراسات الأدبية ؛ فالصورة البصرية في شعر العميان محور انطلاق إلى دراسة إبداعات العميان في دوائر أخرى : كالصور السمعية ، واللمسية ، والحركية ، والمعنوية ، والخيالية ، والأسلوب الفني العام . . إلخ . ، ومن ثم النفاذ بحصيلة تخصب الوعي بفن الشعر جميعاً .

- نظرية الأدب والنقد ؛ لأن إيلاء شعر العميان عناية خاصة في تفهّم الإبداع الفني سيجيب عن مسائل جوهرية مما يلجّ فيه النقاد والمنظّرون .

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل .

طريق

نبت عام بالمادة الشعرية التي طبق عليها الإحصاء وأقيمت الدراسة

أولاً - الصورة البصرية في شعر العميان (١٠٤٦ بيتاً) (*)

- ١ - بشار بن برد، (٢٠٤ أبيات): ج/١ ص/١٠٩ ب/١٠، ٣/١١٠، ٢/١١٩، ٣/١٢٩، ٦-٧/١٤١، ٥-٦/١٤٩، ٣/١٥٢، ٤/١٥٦، ٦/١٦٨، ٩/١٧٤، ٣/١٩٢، ٦/١٩٣، ٥/٢٠٥، ٥/٢٠٩، ٣/٢١٦، ٤/٢٢٩، ٥/٢٣١، ٧/٢٣٢، ١/٢٣٣، ١١/٢٤٠، ٩-١٠/٢٤٩، ٧/٢٥١، ٧/٢٦٢، ٩/٢٧٥، ٧/٢٧٧، ١٠/٢٨٢، ٤-٥/٢٨٦، ١/٢٨٧، ٣/٢٩٥، ٤/٢٩٦، ١/٣٠٢، ١/٣١٢، ٥، ٣-٤/٣١٨، ١٠، ٨/٣١٦، ٢/٣٢٩، ٢/٣٣٦، ٢/٣٧٦، ٨/٣٨٢، ٢-٣/٣٨٢، ٥، ج/٢ ص/١٣ ب/٢، ١/٣٨، ٢/٧٠، ١/٨٧، ٣/٩٣، ٤/٩٤، ٤-٣/٩٥، ١/١٠٨، ٣-١/١٠٩، ٥، ٢/١١٦، ٢/١٣٣، ٤/١٥٨، ٤/١٥٩، ٣/١٦٠، ٨/١٦٢، ٢/١٧٦، ٦/١٧٨، ٢/١٩٩، ٦-٥، ٤/٢١٠، ٥/٢٠٤، ١/٢٠٠، ٢/٢٢٢، ٣-١/٢٢٦، ٣-١/٢٢٧، ٢-١/٢٢٩، ٢/٢٣١، ٤-٢/٢٣٢، ٤/٢٣٣، ١/٢٣٤، ١/٢٤٥، ١/٢٧٢، ٦/٢٨٩، ٤-١/٢٩٠، ٤، ٢/٣٢٧، ٤/٣١٩، ٨/٣١٨، ٣/٣٢٨، ٥-٤، ج/٣ ص/٤ ب/١، ٤/٩، ١٠، ٧/١٠، ٢/٣٠، ٤/٣١، ٢/٣٣، ٨/٥١، ٦/٥٨، ١/٦٤، ٥/٦٩، ٣-٢/٧١، ٢/٧٧، ٥، ٧/٨٣، ٢/١٢٨، ٣/١٥٤، ٣/١٧٧، ٧-٦/١٨٠، ١٠-٨/١٨٣، ٤-٣/١٨٨، ٤/١٩٤، ٥/٢٠٥، ٧، ٤-١/٢٤٥، ١/٢٤٦، ١، ٣، ٦، ٥/٢٥٠، ٢/٢٦٠، ٢/٢٦٣، ٢/٢٧٧، ١/٢٨١، ١/٢٨٢، ٩-٧/٣٠٧،

(*) جاءت أبيات القصائد مرقمة في كل من: (ديوان العكوك، وسقط الزند، واللزوميات (بتحقيق/ طه حسين)، وديوان التطيلي)، بينما لم تكن الأبيات مرقمة في الدواوين الأخرى - (بشار، واللزوميات (تحقيق/ الخانجي)، والحصري، والبردوني، وأبي نواس، والقسطلي، والأخطل الصغير) - ولذا فالإشارة إلى البيت في هذه المجموعة الأخيرة من الدواوين هي: إلى رقم ترتيبه ضمن الأبيات على كل الصفحة.

ج ٤ / ص ٢٤ ب ٤ ، ٤ / ٣٩ ، ٤ / ٥٥ ، ٣ - ٢ / ٥٥ ، ٢ / ٥٦ ، ٤ ، ٤ / ٥٨ ، ٣ / ٦١ ، ٣ ، ٥ ،
٣ / ٧٩ ، ٦ / ٨١ ، ١ / ٨٤ ، ١ / ٩٩ ، ٢ / ١٠٢ ، ١ / ١٠٤ ، ١ / ١٠٥ ، ٣ / ١٠٧ ،
١ / ١٦٣ ، ١ / ١٥٨ ، ٤ / ١٤٨ ، ١ / ١٣٧ ، ٤ - ٣ ، ١ / ١٢٠ ، ٦ / ١١٩ ، ٥ - ٣ / ١١٦ ،
٢ - ١ / ١٦٦ ، ٢ - ١ / ١٧١ ، ١ / ١٨٣ ، ٢ / ١٨٦ ، ٤ / ١٩٢ ، ٤ - ١ / ١٩٩ ،
٢ - ١ / ٢٠٢ .

٢ - العـكـوـك، (٢٤ بيتاً): ص ٣٣ ب ١٣ ، ١٦ ، ١٨ ، ٣ / ٤١ ، ١ / ٤٨ ،
٨ - ٧ / ٥٩ ، ٢ / ٦٥ ، ٢١ - ١٩ / ٦٧ - ٦٦ ، ٤٦ / ٦٩ ، ٤ - ٣ / ٧٢ ، ٣ - ٢ / ٧٥ ،
٢ / ٨٠ ، ٢ - ١ / ٩١ ، ٨ - ٧ / ٩٦ ، ٤ / ٩٧ ، ٢ / ٩٩ ، ٩ / ١١٢ .

٣ - المعري، (٣٩٢ بيتاً):

أ - شروح سقط الزند: ص ٢٩ ، ٣١ - ٣٢ ب ٢ - ٤ ، ٥ / ٣٣ ، ١٦ / ٤٦ ،
١٨ / ٤٩ ، ٣٢ / ٧٠ ، ٣٤ / ٧٢ ، ٩٠ / ٥٤ - ٥٣ ، ١٠١ - ٩٩ / ٦٦ - ٦٤ ، ١٠٣ - ١٠٤ /
٦٨ - ٦٩ ، ١٠٥ ، ١٠٧ / ٧٢ - ٧٣ ، ١١٠ / ٧٦ ، ٣ / ١١٦ ، ١٨ / ١٣١ ، ١٣٢ - ١٣٣ /
٢٠ - ٢١ ، ٢٤ / ١٣٦ ، ٤١ / ١٤٨ ، ٥٢ / ١٥٦ ، ١٥٨ - ١٦٠ / ٥٦ - ٥٤ ، ٦٤ / ١٦٦ ،
١٨٠ - ١٨٢ / ١١ - ١٣ ، ١٨٢ - ١٨٣ / ١٤ - ١٥ ، ٢٠٠ / ٣٩ ، ٢٠٣ - ٢٠٤ /
٤٣ - ٤٢ ، ٢٠٩ - ٢١١ / ٤٨ - ٤٦ ، ٢١٢ / ٤٩ - ٥٠ ، ٢١٤ - ٢١٥ / ٥١ - ٥٢ ،
٢١٩ / ٦١ ، ٢٣٠ / ١٦ ، ٢٤٠ / ٣ ، ٢٥٣ - ٢٥٤ / ١٨ - ١٩ ، ٣٠٥ / ٢٤ ، ٣٠٧ / ٢٦ ،
٣١٣ / ٣٢ ، ٣٤٣ - ٣٤٤ / ٢١ - ٢٤ ، ٣٤٦ - ٣٤٧ / ٢٦ - ٢٩ ، ٣٦١ - ٣٦٤ / ١٨ - ٢١ ،
٣٦٨ - ٣٧٢ / ٢٥ - ٣١ ، ٣٧٤ / ٣٤ ، ٣٨٢ - ٣٨٣ / ٤١ - ٤٢ ، ٣٩٠ / ١ - ٢ ، ٤٠٢ /
١ - ٢ ، ٤٠٧ / ٧ ، ٤١٥ - ٤١٨ / ٢ - ٧ ، ٤٢٠ / ١٠ ، ٤٢٢ - ٤٢٣ / ١٣ - ١٤ ،
٤٢٥ / ١ ، ٤٢٦ / ٣ - ٤ ، ٤٢٩ / ٦ - ٧ ، ٤٣٠ - ٤٣٨ / ٩ - ١٨ ، ٤٤٠ - ٤٤١ /
٢٠ - ٢٣ ، ٤٥٤ / ٤٠ - ٤١ ، ٤٦٣ - ٤٦٤ / ٥٧ - ٥٨ ، ٤٩٥ / ٣٧ ، ٤٩٨ - ٤٩٩ /
٤٢ - ٤٥ ، ٥٣٨ - ٥٤٠ / ٢٥ - ٢٧ ، ٥٤٢ - ٥٤٣ / ٢٩ - ٣١ ، ٥٤٥ ، ٥٤٧ / ٣٢ - ٣٤ ،
٥٧٥ - ٥٧٦ / ٣٣ - ٣٥ ، ٥٨٠ / ٤١ ، ٦٠٦ / ٧ - ٨ ، ٦١٩ / ٤ ، ٦٢٣ - ٦٢٥ ، ٦٢٧ /
٩ - ١٢ ، ٦٣٥ / ٢٥ ، ٦٤١ - ٦٤٣ ، ٦٤٥ - ٦٤٧ / ٣٤ - ٤٠ ، ٦٥٧ - ٦٥٨ / ٧ - ١٠ ،
٦٨٥ / ٣٦ ، ٦٩٧ / ١٦ ، ٧١٨ / ١٦ ، ٧٤٢ / ٤ ، ٧٨٤ / ٢١ ، ٧٨٦ / ٢٥ ،
٧٩٤ / ٣٣ ، ٧٩٩ / ٤١ - ٤٢ ، ٨١٨ / ١٥ ، ٨١٩ / ١٧ - ١٨ ، ٨٣٨ - ٨٣٩ / ٥ - ٦ ،
٨٤٦ - ٨٤٧ / ٥ - ٧ ، ٨٤٨ - ٨٤٩ / ٩ - ١٢ ، ٨٥٠ - ٨٥١ / ١٥ - ١٦ ، ٨٥٣ - ٨٥٤ /

،٦/١٠٤٢ ،٢٩-٢٨/٩٦٠ ،٢٢-١٥ /٩٠٣-٨٩٨ ،٢ /٨٨٤ ،٢٢ ،٢٠-١٩
 ،٦-٥ /١٠٩٦-١٠٩٥ ،١/١٠٦٧ ،١١/١٠٥٤ ،٧/١٠٥١ ،٥-٤/١٠٤٩
 ،١٢٣٤-١٢٣٢ ،١١-١٠ /١١٣٢ ،١٥/١١٢٢ ،٤/١١٠٨ ،١١/١١٠٢
 ،١٦/١٣٤٢ ،٥٢ /١٣٠٧ ،٣٠-٢٨ /١٢٩١-١٢٨٩ ،٢٣-٢١/١٢٣٦
 ،٥٠-٤٩ /١٣٦٣-١٣٦٢ ،٤٧-٤٥ /١٣٦١-١٣٦٠ ،٤٢-٤٠ /١٣٥٨-١٣٥٧
 ،٣١-٣٠ /١٤٤٥ ،١٤٤٤ ،٢٤-٢٣ /١٤٣٨ ،١٤٣٦ ،٢٤-٢٢ /١٣٩١-١٣٨٩
 /١٤٨٣-١٤٨٢ ،٧/١٤٧٩ ،٥٣-٥١ /١٤٦٤-١٤٦٣ ،١٤٦١ ،٤٢/١٤٥٥
 ،٢٢ /١٥١٤ ،١٧ /١٥٠٧ ،١٠-٩ /١٤٩٦-١٤٩٥ ،٥/١٤٩١ ،١٣-١٢
 /١٥٣٠ - ١٤٢٧ ،١٥٢٤ ،٣٠ /١٥٢٣ ،٢٨-٢٦/١٥٢١-١٥٢٠ ،١٥١٧
 ،١٥٦٤ ،١٥٦٢-١٥٦٠ ،٤٥/١٥٣٩ ،٤١-٤٠ /١٥٣٤ ،١٥٣٢ ،٣٨-٣٢
 /١٧١٨-١٧١٧ ،٨-٣ /١٧١٦-١٧١٣ ،٦/١٦١١ ،١٢-٧ / ١٥٦٧-١٥٦٦
 ،٢٩-٢٨/١٧٤١ ،١٧٣٩ ،٢٢/١٧٣٧ ،٧-٦ /١٧٢٥-١٧٢٤ ،١٢-١١
 ،٣٦ ،٣٤/١٧٦٥ ،٢٣-٢٢ /١٧٦٠ ،٦ ،٤ ،٢-١ /١٧٥٢ ،١٧٥٠-١٧٤٩
 ،٢٢-١٧ ،١٥-١٤/١٧٨٩-١٧٨٧ ،١٧٨٥-١٧٨٤ ،٧-٦ /١٧٧٧ ،٢/١٧٧٥
 /١٨٥٣ ،٣٧ /١٨٣٤ ،٧/١٨١٦ ،٥٨/١٨٠٨ ،٥٠ /١٨٠٢ ،٣٠ /١٧٩٢ ،٢٤
 ،٤-٢ /١٨٧٩-١٨٧٨ ،٢٥-٢٤ ،٢٢-١٩ ،١٥-١٢ ،١٠/١٨٦٧-١٨٦٣ ،١٣
 - ١٩١١ ،١٩ ،١٦ ،١١ /١٩٠٨-١٩٠٧ ،١٩٠٥ ،٢٦-٢٣/١٨٩١-١٨٩٠
 - ١٩٥٧ ،٧/١٩٥٢ ،٨/١٩٢١ ،٦/١٩١٩ ،٣-١ /١٩١٤ ،٥-٢ /١٩١٣
 ،١١/١٩٨٠ ،٢/١٩٧٦ ،٤٦/١٩٦٩ ،٤٢/١٩٦٨ ،٢١ ،١٩ /١٩٥٨
 ،٣٢-٣١ ،٢٩-٢٧ /١٩٨٩-١٩٨٧ ،٢٢-٢٠ /١٩٨٦-١٩٨٥ ،١٦/١٩٨٣
 ،٦/٢٠٣١ ،٤-٣ /٢٠١٤ ،٨-٤ /٢٠١٠-٢٠٠٩ ،٥-٣ ،١/١٩٩٣-١٩٩٢

ب - لزوم ما لا يلزم (بشرح/ طه حسين): ج/١ ص/١٧ ب/١-٢ ،١٧١ /٢-١ ،
 ،١٠-٩ /٣١٤ ،٧-٥ /٢٧٠ ،٤/٢٥١ ،٧/٢٣٢

ج - اللزوميات (تحقيق/ الخانجي): ج/١ ص/٩٠ ب/٣ ،٣/١١٥ ،٦/١١٩ ،
 ،٥/٢٧٢ ،١٢/٢٣٠ ،٥/٢٢٣ ،١١-١٠ /٢١٣ ،٤/٢٠١ ،١/١٩٥ ،٢/١٤٩
 ،٢٠ /٤٢٠ ،٧/٤١٩ ،٢-١/٤٠٩ ،١٠/٣٩٧ ،٤ /٣٧٥ ،٥-٤/٣١١
 ،١١/٤٣٣

ج ٢ / ص ١٣٠ ب ١٣ ، ١ / ١٣١ ، ١٤٤ / ٤-٥ ، ١١ / ١٤٨ ، ٣ / ٢٠٦ ، ٣١٤ / ٣-٤ ، ١١ / ٣٤١ ، ١٣ ، ٩ / ٣٦٨ .

٤ - الحصري القيرواني ، (٣٢ بيتاً) : ص ١٠٧ / ب ١٣ ، ١١١ / ١١ ، ١١٤ / ٧ ، ١٣١ / ٦ ، ١٤٣ / ٥ ، ٢١٤ / ٦ ، ٢١٧ / ٣ ، ٢٢٣ / ٤ ، ٧ ، ٩ ، ٢٢٤ / ٢ ، ٢٢٥ / ٥ ، ٢٢٦ / ٣-١ ، ٢٣٦ / ٩ ، ٢٧٦ / ٧ ، ٢٩٥ / ٢ ، ٣١٤ / ٧ ، ٣٤٠ / ٥-٦ ، ١٤ ، ٣٧٩ / ٣ ، ٣٧٩ / ١٥-١٦ ، ٣٨٠ / ٩ ، ٤٠٣ / ٥ ، ٣٨٩ / ٩ ، ٤٦٧ / ٢ .

٥ - التطيلي ، (٢٠٥ أبيات) : ص ٤ / ب ١ ، ١١ / ٤٠ ، ٢٤ / ١٨-١٩ ، ٣٣ / ٧ ، ٣٣-٣٤ / ١٣-١٥ ، ٤٤ / ١١ ، ١٣-١٥ ، ١٧-١٨ ، ٢٠ ، ٤٥ / ٢٤-٢٥ ، ٢٧-٣٠ ، ٤٥-٤٦ / ٣٦-٣٨ ، ٤٠ ، ٥٠ / ٢٤-٢٦ ، ٥١ / ٣٤-٣٧ ، ٥١-٥٢ / ٤٠-٤٣ ، ٥٥ / ٤٠-٤١ ، ٥٦ / ١ ، ٥٧ / ١٤ ، ٥٨ / ٢٣-٢٥ ، ٢٨-٢٩ ، ٦٠ / ١٤-١٦ ، ١٨-٢٢ ، ٦٢ / ٣٧ ، ٦٤ / ١٥ ، ٦٥ / ٢٩-٣٠ ، ٦٧ / ٤ ، ٦٧ / ٢-١ ، ٦٨ / ١ ، ٦٩ / ١٢ ، ٦٩ / ٢٣ ، ٧٢-٧٣ / ٤٢-٤٥ ، ٧٨ / ٧-١٠ ، ٨١-٨٢ / ٦-١١ ، ٨٣ / ٢٧-٢٨ ، ٨٦ / ٢٢ ، ٨٨ / ١ ، ٨٩-٩٠ / ٧ ، ٩-١٠ ، ٩٣ / ٤٢ ، ٩٤ / ٥٣ ، ١٠٠ / ١٢ ، ١٠١ / ١٤ ، ١٨ ، ٢٢-٢٣ ، ٢٧-٢٩ ، ١٠٥ / ٦-٧ ، ٢٠ ، ١٠٩ / ٤٤-٤٥ ، ١١٣ / ٧-٨ ، ١٠-١٤ ، ١١٩ / ٦-٧ ، ١٣٢-١٣٣ / ٣٦-٣٧ ، ٤٠-٤١ ، ٥٠-٥٢ ، ١٣٤ / ٦٤ ، ١٣٦ / ١٦-١٧ ، ١٣٨ / ٤-٦ ، ١٥٠ / ٣٩-٤١ ، ١٥١ / ٦٢-٦٧ ، ١٥٢-١٥٣ / ٨٧-٩٥ ، ١٥٥ / ١٣٣-١٣٥ ، ١٥٧ / ١٥٩-١٦٠ ، ١٥٨ / ١٦٨-١٦٩ ، ١٥٩ / ١٨٣ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٨ ، ١٦٢ / ١٤-١٥ ، ١٧ ، ١٩-٢٠ ، ١٦٥ / ١٣ ، ١٧-٢٠ ، ١٦٩ / ٨-٩ ، ١٧٥ / ٦ ، ١٨٣ / ٣٤-٣٦ ، ١٨٤ / ٣٨-٤٠ ، ٤٣-٤٤ ، ١٨٥ / ٦٢-٦٧ ، ١٩٣ / ٤١-٤٢ ، ٤٤ ، ١٩٦ / ٥-٧ ، ٢٠٠ / ٥-٧ ، ٢٠١ / ١٦-١٧ ، ٢١٠ / ٣١-٣٥ ، ٢١١ / ٥ ، ٢١٢ / ٨ ، ٢١٥ / ٢١ ، ٢٤٤ / ٢٥-٢٦ ، ٣٠ ، ٢٤٦ / ٣ ، ٢٤٩ / ٢ ، ٢٨٨ / (موشح) .

٦ - البردوني ، (١٨٩ بيتاً) :

أ - من أرض بلقيس : ص ٢٣ / ب ٥-٩ ، ٢٤ / ٧ ، ٣٠ / ٢ ، ٣٣ / ٣-٤ ، ٣٥ / ١-٢ ، ٣٨ / ١ ، ٣٩ / ٤ ، ٤٠ / ٦ ، ٥٣ / ٤ ، ٧ ، ٥٩ / ٢ ، ٦٣ / ١ ، ٦٤ / ١ ، ٣-٤ ، ٦٥ / ١-٢ ، ٧١ / ١ ، ٧٢ / ٢ ، ٧٤ / ١-٢ ، ٧٥ / ٤ ، ٧٧ / ١-٢ ، ٨٤ / ٨ ، ٩٥ / ٦ ، ١٠٢ / ٤ ، ١٠٣ / ٤-٤ ، ١١٩ / ٦ ، ١٢٦ / ١ ، ١٢٧ / ٣-٥ ، ١٣٥ / ٣ ، ١٥٨ / ٤ ،

١/١٥٩ ، ٦/١٦٦ ، ١/١٦٧ ، ٣ ، ٢/١٧٩ ، ٤ ، ٥/١٨٤ ، ٧/١٩٥ ، ١/١٩٦ ، ٣ ، ٢/١٩٧

ب - السفر إلى الأيام الخضر (*) : ص ٢٩٩ ب ٣ ، ٣/٣٠٢ ، ٣/٣٠٥ ، ٢-١/٣٠٥ ، ٧-٦/٣٦٣ ، ١/٣٣٤ ، ٣/٣٣٣ ، ٥/٣٣٠ ، ٢/٣١٥ ، ٣ ، ١/٣٠٨ ، ٥/٣٠٧ ، ٢/٣٦٤ ، ٤/٣٧٢ ، ٣/٣٧٩ ، ٢/٣٨٠ ، ١/٣٨٣ ، ٢-١/٣٩٥ ، ٥/٣٩٦ ، ٤٠٨-٢/٤٠٨ ، ١/٤١٦ ، ١/٤٢٨ ، ١/٤٣٥

ج - مدينة الغد: ص ١٤ ب ٢-٥ ، ١٥/٩-١٠ ، ١/١٨ ، ٥ ، ٤/١٩ ، ٨-٩ ، ١/٢٠ ، ١٣ ، ٢/٢١ ، ٤-١/٢٢ ، ٦ ، ١٣ ، ٢/٢٣ ، ٩ ، ٧/٢٤ ، ١١ ، ١/٢٥ ، ٦-١٤ ، ٢-١/٢٧ ، ٢/٢٨ ، ١٠-٩ ، ٥/٢٩ ، ٧/٣٠ ، ٧/٣١ ، ١٠-٩ ، ٢-١/٣٣ ، ٦-١/٣٤ ، ١٣-١٤ ، ٨/٣٥ ، ٧/٣٦ ، ٧/٣٧ ، ١/٤١ ، ٥ ، ٤٤-٣/٤٤ ، ٣/٤٥ ، ٢/٤٨ ، ١٣-١٢/٤٩ ، ٧-٦/٥٥ ، ٢/٥٩ ، ٦ ، ٣/٦١ ، ٨ ، ٧-٥/٦٦ ، ٧-٥/٦٨ ، ٤/٧٠ ، ٩/٧١ ، ٤/٧٢ ، ٤-٢/٧٦ ، ١/٧٨ ، ٢-١/٧٩ ، ٦ ، ٢-١/٨٠ ، ٢/٨٢ ، ٤ ، ٦/٩١ ، ٦/٩٥ ، ٨ ، ١/٩٨ ، ٢-١/١٠٠ ، ٢/١٠١ ، ٤ ، ٤/١٤٠ ، ٦ ، ٤/١٤٨ ، ٦-٥/١٥١ ، ٨-٧/١٥٩

ثانياً - الصورة البصرية في شعر المبصرين (١٨٧١ بيتاً)

١ - أبو نواس ، (١٢٤٠ بيتاً) : ص ٥ ب ٥-٧ ، ٧/٦ ، ٦/٢٠ ، ٤/٢١ ، ٤-٣/٢٢ ، ١١/٢٣ ، ٦/٢٤ ، ٨ ، ٦/٢٧ ، ٦-٥/٣٠ ، ٦/٣٢ ، ٨ ، ٤/٣٣ ، ٤-٢/٣٤ ، ٩ ، ٥-٣/٣٦ ، ٨-٦/٣٧ ، ٦/٣٨ ، ٤-٣/٣٩ ، ١٠ ، ١١-١٠/٤١ ، ١٠ ، ٤-٢/٤٣ ، ٣/٤٨ ، ١٠ ، ٣/٥٣ ، ١٠ ، ٣/٥٤ ، ٦-٥ ، ١١-٩/٥٧ ، ١/٦٠ ، ١٠/٦٤ ، ٨-٥/٦٥ ، ١٢-١١/٦٦ ، ٢-١/٦٨ ، ٥-٤/٦٩ ، ٧-٥/٧٠ ، ٤-٢/٧٢ ، ٧-٦/٧٦ ، ٩-٨/٧٧ ، ٣-٢/٧٩ ، ٥ ، ١٠ ، ٧/٨٥ ، ٩ ، ٧/٨٩ ، ٢/٩٠ ، ٢/٩٣ ، ٥ ، ٥/٩٩ ، ٢/١٠٠ ، ١٠ ، ١٢ ، ٨/١٠١ ، ٩-٨/١٠٢

(*) لم تكن طبعة (ديوان السفر إلى الأيام الخضر) - التي اعتمدنا عليها في الدراسة - تحت اليد ساعة إعداد هذا الثبت؛ فالإحالات هنا إلى الأبيات في الديوان نفسه ضمن المجموعة الكاملة (لديوان عبدالله البردوني، المجلد الثاني، ط. (١) دار العودة - بيروت: ١-٧-١٩٧٩).

10, 7/119, 3-2/114, 6, 4/113, 4/111, 7/109, 11/107,
 8-7/141, 8, 6/138, 0/130, 9/131, 7/126, 0-4/123,
 1/100, 8-0/148, 0-4/147, 10, 7/146, 0-2/140, 7-6/142,
 4-3/109, 4-3/108, 4-2/107, 1/106, 9, 2-1/102, 6-0/101,
 9, 6-0/171, 6-0/169, 8-6, 4/168, 11-10/166, 4-1/162,
 7, 4-3/187, 7/180, 9-7, 4/183, 3-2/180, 2-1/179, 7/174,
 12-11, 4/190, 11-8/190, 8-6, 3/189, 13, 0-4, 2/188,
 8/209, 8/208, 11-10/207, 2/200, 6/202, 9, 4/196,
 4/222, 6/219, 8-6/210, 7, 4/214, 4/213, 13, 10-1/210,
 0-2/206, 6/242, 2/238, 6, 4/226, 10, 8, 2/223, 11-9,
 13/271, 0-3/270, 9-7/269, 10-8/268, 9, 4-2/260, 0/208,
 14-13/289, 7-6/286, 3-2/280, 9/284, 11-10/278, 13/274,
 10-0, 1/307, 7/304, 8/302, 0-2/301, 6/297, 4/291,
 7, 3/328, 7-6/322, 6, 4-1/317, 4/316, 1/310, 12/314,
 9-8, 2-1/337, 1/330, 7/333, 0, 3/332, 11-9/331, 4/330,
 4-2/349, 12-11/347, 13-12/342, 4/340, 11-10, 8-4/338,
 12, 2/309, 7, 4, 2-1/307, 4, 1/306, 0/304, 2/301, 13,
 13-9/386, 6/382, 0-2/370, 14, 7/374, 11-9/360, 11/364,
 3, 1/399, 0, 3-1/396, 0/394, 4, 2/393, 11-10, 7-0/392,
 8-0/429, 3-2/414, 7-6/404, 9-7, 2/402, 8-7/400, 6-0,
 8-0, 1/439, 3-1/438, 8-0/430, 8/434, 0/433, 3-2/431,
 /448, 3/447, 8, 1/440, 1/443, 4-3/441, 10-4, 2-1/440,
 9/464, 6-0/406, 6-4/400, 7-4/402, 10-7, 3/401, 0-3,
 1/477, 6/470, 2/473, 7, 2/472, 4-1/466, 11/460, 12,
 4-3/482, 12, 1/481, 8-0/480, 6-1/479, 9-7, 0/478,
 1/498, 16-8/497, 9, 9-8, 3/491, 9, 7-6/488, 4-3/486,
 /010, 4-2/010, 0-3/004, 0-4/000, 11-10, 7, 0-3/499,
 2-1/040, 1/023, 6, 4-2/022, 2-1/016, 13-12, 10-9

٣ / ٥٧٣ ، ٨-٦ / ٥٦٤ ، ٥-٤ ، ٢-١ / ٥٥٠ ، ٩-٥ / ٥٤٩ ، ١١ / ٥٤١ ، ١٢-٤
 ، ٧ ، ٣-١ / ٥٨٥ ، ٧-٤ / ٥٨٤ ، ٥ ، ٣-٢ / ٥٨٣ ، ٤-٣ / ٥٧٥ ، ٧-٦ / ٥٧٤
 ، ٥-٤ / ٦٢٤ ، ٣-٢ / ٥٩٥ ، ٢ / ٥٩٣ ، ٦-٥ ، ١ / ٥٩٢ ، ٥ / ٥٩١ ، ٣ ، ١ / ٥٨٦
 / ٦٢٩ ، ١١-٨ ، ٥ / ٦٢٨ ، ٨-١ / ٦٢٧ ، ٨-٤ ، ١ / ٦٢٦ ، ٩-٨ ، ٦-٤ / ٦٢٥
 -٣ / ٦٣٢ ، ١٠-٥ ، ٢-١ / ٦٣١ ، ١٣-١٠ ، ٨-٤ / ٦٣٠ ، ١٠-٩ ، ٦-٥ ، ٢-١
 / ٦٣٧ ، ١٢-٨ ، ٤-١ / ٦٣٦ ، ٩ ، ٧-٥ ، ٣-٢ / ٦٣٥ ، ٨-٧ ، ٤-١ / ٦٣٣ ، ١٠
 / ٦٤١ ، ١٢-١ / ٦٤٠ ، ١٣-٨ ، ٥-٤ / ٦٣٩ ، ١١-٩ ، ٧ ، ٣-١ / ٦٣٨ ، ١٠-٣
 ، ٩ ، ٧-٤ ، ٢-١ / ٦٤٤ ، ١٢-٨ ، ٥-٤ / ٦٤٣ ، ٧-٦ ، ٣-١ / ٦٤٢ ، ٩-٧ ، ٥-١
 ، ١ / ٦٤٨ ، ١٠-٨ ، ٦-١ / ٦٤٧ ، ١١-٩ / ٦٤٦ ، ١٣-٩ ، ٧-١ / ٦٤٥ ، ١٢-١١
 ، ٤ ، ٢-١ / ٦٥٢ ، ٤-١ / ٦٥١ ، ١١-٦ / ٦٥٠ ، ٤-١ / ٦٤٩ ، ١١-١٠ ، ٨-٦
 / ٦٥٦ ، ١٤-١١ ، ٧ ، ١ / ٦٥٥ ، ٦ ، ٣-١ / ٦٥٤ ، ٩-٧ ، ٣-١ / ٦٥٣ ، ١١-٧
 ، ١٤-١ / ٦٥٩ ، ١٢-١١ ، ٩-٨ ، ٦-١ / ٦٥٨ ، ٩-٤ ، ٢-١ / ٦٥٧ ، ١٠-١
 / ٦٦٦ ، ٧-١ / ٦٦٥ ، ٦-١ / ٦٦٤ ، ٩-١ / ٦٦٣ ، ٨-١ / ٦٦٢ ، ٧-١ / ٦٦٠
 / ٦٧٠ ، ١١-٩ ، ٥-١ / ٦٦٩ ، ٩ ، ٢ / ٦٦٨ ، ٧-٤ ، ٢-١ / ٦٦٧ ، ٩-٧ ، ٤-٢
 ، ٧ ، ٥ ، ٣ / ٦٧٥ ، ١٥-١٣ ، ٧ ، ٣ / ٦٧٣ ، ٩-٨ ، ٦-٥ ، ٣-١ / ٦٧١ ، ٨-٦
 / ٦٧٩ ، ٩ / ٦٧٨ ، ١٣-١١ ، ٨-٦ ، ٤-٣ / ٦٧٧ ، ٥-٤ ، ٢-١ / ٦٧٦ ، ١٥-١٤
 ، ٩ ، ٦-٤ / ٦٨٢ ، ١٣-١١ / ٦٨١ ، ١١ ، ٦-٤ ، ٢-١ / ٦٨٠ ، ٦-٥ ، ٣ ، ١
 ، ١٠-٨ ، ٥-٣ / ٦٩١ ، ٨ / ٦٩٠ ، ٧-١ / ٦٨٩ ، ١٢ ، ٩-٨ ، ١ / ٦٨٣ ، ١٣-١٢
 ، ٥-٣ / ٦٩٤ ، ١٧-١٥ ، ١٢-٨ ، ٦-٤ ، ١ / ٦٩٣ ، ١٤-٩ / ٦٩٢ ، ١٣-١٢
 ، ١٤ ، ١١-٧ ، ٣-١ / ٧٠٢ ، ١٢-١١ ، ٤-١ / ٧٠١ ، ١٠ ، ٧-٣ / ٦٩٦ ، ١٢-١١
 / ٧١٨ ، ١٤-٨ / ٧١٥ ، ١٢ ، ١ / ٧٠٨ ، ٩-٥ / ٧٠٤ ، ١٤-١١ ، ٨-٧ / ٧٠٣
 . ٣-١ / ٧٣٠ ، ١ / ٧٢٩ ، ٦ / ٧٢٥ ، ٨-٥ / ٧٢٠ ، ٧-٥

٢- القُسْطَلِيّ، (٤٠٨ آيات): ص ٥ / ب ٤-٩ ، ٦ / ١ ، ٥ ، ٧ / ٢-١ ، ١٥ ، ٨
 / ٤-٢ ، ٩ / ٧-٦ ، ١٠ / ١١ ، ٦-١ / ٣ / ١١ ، ٦-٥ ، ٨ ، ١٠-١١ ، ١٢ / ١٣ ، ١٠ ، ٦
 / ٢٢ ، ٢ / ٢١ ، ١١ / ٢٠ ، ١ / ١٨ ، ١٥ ، ٦ / ١٧ ، ٨-٤ / ١٦ ، ١ / ١٤ ، ٨ ، ٣-٢
 ، ٣-١ / ٣٢ ، ٣-٢ / ٣١ ، ٩ ، ٤-٣ / ٢٨ ، ١٠ ، ٤-١ / ٢٤ ، ٩-٨ / ٢٣ ، ٧-٣ ، ١
 ، ٢-١ / ٤١ ، ٦ ، ١ / ٤٠ ، ٣-١ / ٣٩ ، ٨ / ٣٨ ، ٧ / ٣٧ ، ٥-١ / ٣٦ ، ٥ ، ٢ / ٣٥

٤١ / ٥٣ ، ١٦ ، ٤ / ٥٢ ، ٥ - ١ / ٤٨ ، ٦ / ٤٧ ، ٧ - ٦ / ٤٦ ، ١٤ / ٤٤ ، ١ / ٤٢ ، ٨
 ، ٥ / ٦٥ ، ٧ - ٦ ، ٤ - ٣ / ٦٤ ، ٥ - ٤ / ٦٢ ، ٣ / ٦١ ، ٧ - ٦ ، ٣ - ١ / ٥٧ ، ١١ / ٥٦
 ، ٨ / ٨٥ ، ١٠ ، ٧ - ٥ / ٧٨ ، ٢ / ٧٧ ، ١١ / ٦٩ ، ٩ - ٦ ، ٢ - ١ / ٦٨ ، ٨ / ٦٧ ، ٧
 ، ٢ - ١ / ٩٦ ، ٢ - ١ / ٩٤ ، ١١ ، ٢ / ٨٩ ، ٥ - ٤ ، ٢ - ١ / ٨٨ ، ٤ - ٢ / ٨٧ ، ١٢ ، ١٠
 / ١١٠ ، ٦ / ١٠٩ ، ٦ / ١٠٨ ، ٥ ، ٢ / ١٠٤ ، ٦ / ١٠٣ ، ١٠ - ٢ / ١٠٢ ، ٧ / ٩٧ ، ٦
 ، ٨ / ١٣٠ ، ٧ / ١٢٩ ، ١٠ ، ٤ ، ٢ - ١ / ١٢٧ ، ٣ - ٢ / ١٢١ ، ١ / ١١١ ، ١٣ - ٧
 ، ٨ ، ٦ ، ٣ - ٢ / ١٤١ ، ١١ - ١٠ ، ٧ - ٦ ، ٣ - ١ / ١٤٠ ، ١٠ - ٩ / ١٣٩ ، ٩ - ٧ / ١٣١
 / ١٤٩ ، ١٣ - ١٢ / ١٤٧ ، ٢ - ١ / ١٤٦ ، ١ / ١٤٥ ، ٣ - ١ / ١٤٣ ، ١٥ / ١٤٢ ، ١٠
 ، ٢ / ١٦٠ ، ١ / ١٥٩ ، ١٢ / ١٥٤ ، ١٤ - ١٢ ، ١٠ / ١٥٣ ، ٧ / ١٥٠ ، ١٤ ، ٦ - ٥
 / ١٧٧ ، ١ / ١٦٧ ، ٢ - ١ / ١٦٦ ، ١٣ ، ٨ / ١٦٥ ، ٤ - ٣ / ١٦٢ ، ١٣ / ١٦١ ، ٧ - ٦
 / ١٨٩ ، ١١ / ١٨٨ ، ٣ - ٢ / ١٨٥ ، ١٣ ، ٩ ، ٧ / ١٨٣ ، ٨ / ١٨١ ، ١٠ ، ٨ ، ٣
 / ٢١١ ، ٨ - ٧ / ٢٠٢ ، ١ / ١٩٩ ، ١٢ - ١٠ / ١٩٨ ، ١٠ - ٩ ، ١ / ١٩١ ، ١١ - ١٠
 / ٢٣٠ ، ١٤ ، ١٢ / ٢٢٩ ، ٩ / ٢٢٣ ، ٩ / ٢١٦ ، ١ / ٢١٣ ، ١٤ - ١٣ / ٢١٢ ، ٩ - ٨
 / ٢٥٢ ، ٦ - ٥ / ٢٤٦ ، ٦ ، ٤ ، ١ / ٢٤٠ ، ١٢ / ٢٣٩ ، ١ / ٢٣٤ ، ٥ - ٤ / ٢٣٣ ، ١٣
 / ٢٥٩ ، ٤ - ٣ / ٢٥٨ ، ٣ - ٢ / ٢٥٧ ، ١١ - ٩ ، ٧ - ٦ / ٢٥٦ ، ٥ - ٣ / ٢٥٣ ، ١١ - ٦
 ، ٦ - ٤ / ٢٦٩ ، ١ / ٢٦٧ ، ١٠ - ٩ ، ٥ ، ١ / ٢٦٦ ، ١٤ - ١٣ / ٢٦٥ ، ٨ / ٢٦٠ ، ١
 / ٢٩٠ ، ٨ / ٢٨٤ ، ٧ - ٦ / ٢٨٢ ، ٢ - ١ / ٢٨٠ ، ١٥ - ١٤ / ٢٧٩ ، ١٠ - ٩ / ٢٧٥
 ، ٤ - ١ / ٣٥٧ ، ٢ / ٣٣٧ ، ٤ - ٢ / ٣٣٦ ، ٩ - ٥ / ٣٠٢ ، ٨ - ٥ / ٣٠٠ ، ٥ - ١
 ، ٨ / ٣٨٨ ، ٢ - ١ / ٣٧٥ ، ٧ - ٦ ، ٢ / ٣٧٤ ، ٤ - ١ / ٣٦١ ، ٥ / ٣٥٩ ، ١٠ - ٦
 ، ١ / ٣٩٩ ، ١٧ - ١٦ ، ١٤ - ١٢ / ٣٩٨ ، ١٢ ، ٨ / ٣٩٣ ، ٤ / ٣٩٢ ، ٨ - ٦ / ٣٩٠
 ، ٤٥٥ ، ١٠ - ٨ / ٤٢١ ، ١ / ٤٢٠ ، ١٣ - ١١ ، ٤ - ١ / ٤١٨ ، ١٣ - ١٠ / ٤١٧ ، ٤
 ، ١٥ - ١٢ / ٤٩٥ ، ٦ / ٤٩٤ ، ٢ / ٤٨٦ ، ١٠ - ٧ / ٤٦٧ ، ٤ - ٣ ، ١ / ٤٦٥ ، ٩ - ٣
 / ٥٣٧ ، ١٤ - ٩ / ٥٢٢ ، ٩ ، ٧ / ٥٢٠ ، ٣ - ١ / ٥١٢ ، ٦ ، ٣ / ٥١١ ، ٥ - ٤ / ٥٠٢
 ، ٣ - ١ / ٥٤٤ ، ٣ / ٥٤٣ ، ١٣ - ١٢ / ٥٤٠ ، ١ / ٥٣٨ ، ١٣

٣- الأخطل الصغير، (٢٢٣ بيتاً): ص ١٦ / ب ٣-٢ ، ٥ ، ١٧ ، ١ / ١٩ ، ٣ ، ١
 / ٤١ ، ٨ - ٧ / ٣٧ ، ٤ / ٣٦ ، ٢ - ١ / ٣٣ ، ١٢ - ١٠ / ٢٩ ، ١ / ٢٥ ، ٣ / ٢٤ ، ٣ - ٢
 ، ٢ - ١ / ٥٥ ، ٧ / ٥٣ ، ٤ / ٥٢ ، ١ / ٤٨ ، ١ / ٤٦ ، ٣ ، ١ / ٤٤ ، ٥ / ٤٣ ، ٢ - ١
 ، ٣ - ٢ / ٩١ ، ٨ ، ٥ / ٩٠ ، ٤ / ٨٩ ، ٤ - ٣ / ٨٢ ، ٣ - ٢ / ٦٢ ، ٣ / ٦٠ ، ٢ - ١ / ٥٩

٤٩-٧ / ١٠٥ ٤٢ / ١٠٤ ٤٦ ٤٤ ٤٢-١ / ٩٨ ٤١ / ٩٧ ٤٨-٦ ٤٣-٢ / ٩٦ ٤٩ ٤٦
٤٥ / ١٢٣ ٤٥-٤ / ١٢٠ ٤٤-٢ / ١١٥ ٤٣-١ / ١١٤ ٤٦-٣ / ١١١ ٤٤-٣ / ١٠٦
٤٣-١ / ١٣٤ ٤٩-٥ ٤١ / ١٣٣ ٤٤-٣ / ١٣٠ ٤٦-٥ / ١٢٨ ٤٣ / ١٢٧ ٤٣ / ١٢٥
/ ١٥٣ ٤٦-٥ / ١٥٢ ٤١ / ١٤٨ ٤٣-١ / ١٤٦ ٤١ / ١٤١ ٤٤ / ١٣٩ ٤٢-١ / ١٣٨
٤٢-١ / ١٧٣ ٤٤-٢ / ١٦٧ ٤٤-٢ / ١٦٥ ٤٤ / ١٦٣ ٤٤ / ١٥٩ ٤١ / ١٥٤ ٤٢
/ ١٨٤ ٤١٠-٧ / ١٨١ ٤٢ / ١٧٧ ٤٢-١ / ١٧٦ ٤٧-٣ ٤١ / ١٧٥ ٤١٠-٦ / ١٧٤
٤٨-٢ / ٢٠٠ ٤٥-١ / ١٩٩ ٤٢-١ / ١٩٧ ٤٦-٤ ٤١ / ١٩٥ ٤٥-٢ / ١٩٤ ٤١
/ ٢١٦ ٤٥-٣ / ٢١٥ ٤١ / ٢١٤ ٤٣ / ٢١٣ ٤٦-٥ / ٢١٢ ٤٤-٣ / ٢٠٦ ٤١ / ٢٠١
/ ٢٥٧ ٤٤-٢ / ٢٤٠ ٤٥ / ٢٢٧ ٤٥-٢ / ٢٢٦ ٤٤-١ / ٢١٨ ٤٦-٢ / ٢١٧ ٤٢-١
٤٨ ٤٦-٥ / ٢٧٦ ٤٩-٧ ٤٢ / ٢٧٤ ٤٧-١ / ٢٧٣ ٤٢ / ٢٧٢ ٤٨ / ٢٧٠ ٤٢-١
٤٢-١ / ٢٩٢ ٤٧ / ٢٩٠ ٤٢-١ / ٢٨٥ ٤٥-٣ / ٢٨٤ ٤١ / ٢٧٨ ٤٦-٤ / ٢٧٧
٤٣-٢ / ٣١٧ ٤٢-١ / ٣١٤ ٤٤-٣ ٤١ / ٣٠٣ ٤٢ / ٣٠١ ٤٦-٥ / ٢٩٩ ٤٨ / ٢٩٦
٠٥-٤ / ٣٢٩ ٤٨-٧ / ٣٢٧ ٤٣-٢ / ٣٢٦ ٤٣-٢ / ٣٢٥

فهارس

• كشاف

• مصادر البحث ومراجعته

كشاف (*)

- (١)
- آدم، ١١٤ .
 الأمدى، ٣٤١ .
 الابتكار الفني، ٣٢٨ .
 الإبداع، ٥٧، ٢٦٩، ٢٧٠، ٣٢٣، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٤٠، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥٦ .
 إبراهيم أنيس، ٣٠٥ .
 إبراهيم ناجي، ٣٦٣ .
 إبليس، ١١٤ .
 الأبيض (اللون)، ١٥٣، ١٥٥، ١٦٥، ١٨٢، ١٩٤ = البياض .
 أحلام اليقظة، ٣١٥، ٣٣١، ٣٥٤ .
 أحمد بن عبيد الله بن عمار الثقفي، ١٧٥ .
 الأحمر (اللون)، ٩١، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٩، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٥، ١٧٧، ١٨٢، ١٨٨، ٢١٠، ٢٤٤ = الحمرة .
 الإخراج، ١٤١، ٢٥٧ .
 الأخطل الصغير، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٦، ٢١٨، ٢١٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٨ .
 الإدراك الحسي، ٢٨٢، ٢٨٣ .
 الإدراك الذهني، ٢٨٣ .
 إدلر، ٣٦٢ .
 الأدوات الفنية، ٥، ٤٠، ٥٢، ٢١٠ .
 أرسطو، ١٤٢، ٣٢٧ .
 الأزرق (اللون)، ٩٦ .
 الأساطير، ٣٢٢ .
- الاستعارة، ٤١، ٤٣، ١٩٠، ١٩١، ١٩٤، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٩، ٢٢١، ٣٤٧ .
 الاستعارة المكنية التخيلية، ٤٤، ١١٦، ١٦٠، ٢١٠ .
 الأسطورة، ١٠٦، ٣١٨، ٣١٩ .
 الأسعر الجعفي، ٢٣ .
 أسمار (الجهشياري)، ٣١٩ .
 الأسود (اللون)، ٩١، ١٠٥، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٥، ١٨٢، ١٩٤ = السواد .
 أصداء الطبيعة في اللغة، ٣٠٠ = الأنوماتوبيا .
 الأصفر (اللون)، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٩، ٢٤٤ .
 الأصفهاني - أبو الفرج، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦ .
 الأصمعي، ١٧٤، ٣٥٨ .
 الأضراء، ١٧٣، ١٩٥ .
 الإطار الثقافي، ٣٢٣، ٣٦٤ .
 الإطار المعرفي، ٣٦٥ .
 الإطار المعرفي المكتسب، ٣١٧ .
 الاغتراب الوجودي، ١٦٥ .
 الأفكار البديلة، ٣٠٣، ٢١٢، ٣٦٢، أفلاطون، ٢٧٦ .
 الأكمه، ١٧٧، ١٨٧، ٢١٤ .
 الألوان الأساسية المتتامة، ١٣، ٢١١ .
 الألوان والأشكال، ١١٩، ١٥٢، ٢٢٥، ٢٤٨ .
 إليوت - ت. س.، ٢٨٩ .
 امرؤ القيس، ٢١، ٢٣، ٢٦، ٣٣، ٨٥، ١٠٥ .

(*) كشاف شامل بمواد الدراسة المهمة، دون حواشيتها: كالأعلام، والمصطلحات، والألفاظ والعبارات المحورية.

١٤٥ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ،
١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ،
١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ،
٢٠٨ ، ٢١٢ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ،
٢٣٦ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٩٧ ، ٣٠٣ ، ٣١٧ ،
٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٥٠ ، ٣٦١ ،
٣٦٢ .

البرناسيون، ٢٨٦ .

بشار، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ،
٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٤٠ ، ٤١ ،
٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ،
٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ،
٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩ ،
٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨ ،
٨٩ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ،
١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ،
١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ،
١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ،
١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٥ ، ١٥٨ ، ١٧٤ ،
١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٥ ،
١٨٧ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٠١ ،
٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣١ ،
٢٣٢ ، ٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ،
٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٥٨ ، ٢٩٧ ،
٣٠٥ ، ٣٠٧ ، ٣١١ ، ٣١٧ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ،
٣٢٢ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ،
٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ،
٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ .

بشر بن يحيى النصيبي، ٣٣٩ .

البغدادي - عبد القادر، ١٧٥ .

بلقيس، ٣٧ .

بليك، ٢٨٥ .

أمية بن أبي الصلت، ٣٥ .

أمينة عبد الرحيم، ١٣ .

الأنا، ٣٤٨ .

ابن الأنباري، ١٧٦ .

الانبساط، ٣٥٤ .

الانخلاء، ١٦٥ .

الأندلس، ١٨٥ .

الأندلسيون، ١٠ ، ٢١ ، ٣١ ، ٥٢ ، ١١٩ ،

١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

الانسلاخ (ALIENATION)، ١٦٥ .

انشقاق الظلام (نمط)، ٨١ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ،

٢٣٠ .

انشقاق العمى (نمط)، ٨٣ .

الانطواء، ٣٥٤ .

أودن (AUDEN)، ٣٤٨ .

الأوديصة، ٣٦٣ .

أوس بن حجر، ٢٤ .

الأونوماتوبيا (ONOMATOPOEIA)، ٣٠٠ ، ٣٠١ .

أيوب المديني، ١٧٤ .

(ب)

بايرون، ٣٦٣ .

البحثري، ٢٩١ .

البديع، ٤٦ ، ٣٠٧ .

البرد (نمط) = حديث المرأة / الوشي .

البردوني، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ،

٢٦ ، ٢٨ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ،

٤٤ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٢ ، ٦٦ ،

٧٠ ، ٧٣ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٠٢ ،

١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ،

١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٣ ،

١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٣ ،

التزامن الحسي، ٢٩٧ .
 ت . س . إليوت = إليوت .
 التساوق الذهني، ٨٨ .
 التشاؤم، ١٦٤، ١٦٥، = الشؤم .
 التشبيه، ٤١، ٤٢، ١٤٣، ١٥٩، ١٩٠، ١٩١،
 ١٩٢، ١٩٤، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٩، ٢٢١ .
 التشبيه البليغ، ١٦١ .
 التشخيص، ٨٣، ١١٩، ١٤١، ١٤٤، ١٤٥،
 ١٨٥، ٢٣٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٣٢٨، ٣٣٠،
 ٣٣١ .
 تشويش الحواس، ٢٨٦ .
 تصوير الكلي والعام والمطلق، ١٣٦، ١٤٦،
 ١٦٠، ٢٥٩، ٢٦٢ .
 التضمين، ٢٣٥ .
 التطيلي، ١٠، ١٢، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٦،
 ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٤٣،
 ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٣،
 ٦١، ٦٢، ٧٠، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨،
 ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٧، ٨٨، ٩٠،
 ٩٧، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٦، ١٠٧،
 ١١٢، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٣١،
 ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٣،
 ١٤٥، ١٥٢، ١٧٨، ١٧٩، ١٨١، ١٨٥،
 ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ٢٠١، ٢٠٣،
 ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١١، ٢١٨، ٢٤٠،
 ٢٥٨، ٢٥٩، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٣٤ .
 التعويض الحسي، ٢٩٨، ٣٦٦ .
 التعويض النفسي، ٣٦١، = حافز . . . ،
 السلوك . . . ، العامل . . .
 التقسيم النفسي، ٤٨، ٦٨ .
 التقليد البلاغي، ٧٤، ٧٥، = النمط . . .
 التلفيق، ٣٤١ .

البنية العميقة، ٣٦٤ .
 بوب، ٣٦٣ .
 بودكين - مود (MAUD BODKIN)، ١١٤ .
 البياض (لون)، ٩٤، ١٥٤، ١٨٨، ١٨٩،
 ٢٠٣ =، الأبيض .
 بير سيفوني، ١١٤ .

(ت)

التجارب الأسطورية، ٣٤٦ .
 التجارب التاريخية، ٣٤٦ .
 التجارب الحسية، ٢٨٢ .
 التجارب الخصبية، ٣٤٨ .
 التجارب الخيالية، ٣٤٦ .
 التجاوز، ١٨٥، ٢٢١، ٣٢٧ .
 التجربة، ٢٩١، ٣٣٥ .
 التجربة الحسية، ٢٨٣، ٣٤٦ .
 التجربة الشخصية، ٣٤٦ .
 التجريد الحر، ٢٦٤ .
 التجسيد، ٨٢، ٨٣، ١٤١، ١٤٤، ١٤٥، ١٨٥،
 ٢٣٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣١ .
 تجسيد الظلام أو القتام (نمط)، ٨٢، ٨٨ .
 التخيل، ٣٠٤ .
 التخيل، ٨٨، ١٤١، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦،
 ١٦١، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٥، ١٨٦، ١٩١،
 ٢٠٩، ٢١٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٨١،
 ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٣٨ .
 التخيل الكتابي للغة، ٣٠٤ .
 التداخل الثقافي، ٥، ٥٢، ٢٠٥، ٢٠٧،
 ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٦٣، ٢٩٢ .
 تداخل النصوص = التناص .
 التراث العربي، ٥٨ .
 تراسل الحواس، ٢٩٦ .

جران العود، ٢٤ .
 الجرجاني - عبد القاهر، ٢٨٧، ٣٣٨، ٣٤٢ .
 الجرجاني - علي بن عبد العزيز، ٢٩٠، ٣٤٠ .
 جرير، ٢٥، ٢٩١ .
 جسبرسن، ٣٠١ .
 الجمال، ٢٧٣، ٢٧٤ .
 الجمال / الأحمر / الأصفر (نمط)، ١٠٣،
 ١٠٤، ٢٤٠ .
 الجمال الفني، ٢٧٧ .
 الجين، ٣٢، ٣٨، ٦٥ .
 ابن جني، ٣٠١ .
 الجهاز الحسي، ٢٧٨ .
 الجهاز العصبي، ٢٧٨ .
 الجهشياري = أسمار . . .
 الجيش / الظلام (نمط)، ٨٣، ٨٨، ٩٥، ٩٧،
 ١٥٧، ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٣٧ .
 الجيلاني بن الحاج يحيى، ١٧٧ .

(ح)

الحاتمي، ٣٣٩ .
 حازم القرطاجني = القرطاجني .
 حافز التعويض النفسي، ١٨٧، ٣٦٣، =
 التعويض . . . ، السلوك . . .
 حديث العنقاء، ٣٥، ٣٦ .
 حديث المرأة / الحلي (نمط)، ١٠٩، ١١٢ .
 حديث المرأة / الروضة (نمط)، ١٠٩ .
 حديث المرأة / غطاء السرير / الرداء (نمط)،
 ١١١ .
 حديث المرأة / النجوم الزهر (نمط)، ١٠٩ .
 حديث المرأة / السوشي (نمط)، ١٠٩، ١١٠،
 ١١١ .
 الحديد / الماء (نمط)، ١٢١، ١٢٤ .

تلون المعاني، ٣٠٣ .
 التلوين، ١٨٤، ٢١١، ٢١٣، ٢٢٢، ٢٢٣،
 ٢٢٤، ٢٦٣، ٣٦١ .
 التمثل الثقافي، ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٢، ٣٦٦،
 ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٩٣، ٢٩٤، ٣٢٣، ٣٣٠ .
 أبو تمام، ٢٩١، ٣٣٥ .
 تميم بن المعز الفاطمي، ٢٥ .
 التناسخ، ١٩، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢١٥،
 ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٥، ٢٦٣، ٢٩٢، ٣١٨،
 ٣٢٢، ٣٤٠، ٣٥٠ .
 التناغم والتنافر، ٩٤ .
 التهويم، ٣٤٧ .
 التوتر النفسي، ١٦٣، ٣٥١، ٣٥٦ .
 التوحش، ١٦٦، = وحدة الوحش .
 تورانس (TORRANCE)، ٣٥٧ .
 توليد الأساطير، ٥٨ .
 توماس وولف، ٣٦٣ .
 تيريسياس (TIRESIAS)، ٣٦٣ .

(ث)

الثدي الوسنان (نمط)، ١١٧ .
 الثقافة، ١٩، ٢٠٦، ٢٠٧، ٣١٧، ٣١٩ .
 ثقافة الأعمى، ٣٢٢ .
 الثقافة البصرية، ٢١٥، ٢١٧، ٢٥٨، ٢٦٣،
 ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣ .
 الثقافة العلمية، ٣٣٠ .
 ثقافة المعلومات، ٢٩٢ .
 الشنوية، ٣٢٠ .

(ج)

الجاحظ، ١١٣، ١١٤، ٣٢٠، ٣٤٠ .
 جالينوس، ٣١ .

(خ)

- خارطة الأدوات، ١٩٠ .
خارطة البناء، ١٨١ .
الخارطة النفسية، ١٩٢ .
ابن خفاجة الأندلسي، ٣٣٨ .
ابن خلكان، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨ .
الخوارزمي، ٣٠، ٣٦، ٢٩١ .
الخيال، ٥٧، ٢٨٠، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٧،
٣٤٥، ٣٤٧، ٣٤٩، ٣٥٩ .
الخيال الإنتاجي أو المنتج، ٢٨٢، ٢٨٤ .
الخيال الأول (primary IMAGINATION)، ٢٨٢،
٢٨٤ .
الخيال التوليدي، ٢٨٢ .
الخيال الثاني (secondary IMAGINATION)، ٢٨٤ .
الخيال الجمالي، ٢٨٢، ٢٨٤ .
الخيال الحركي، ٢٢٢ .
الخيال الفني، ٢٨٦ .

(د)

- الدائرة الشؤمية، ٢٦٢ .
الدائرة الفألية، ٢٦٢ .
الدُرّ (أنباط)، ١٠٦ .
الدرعيات، ٧٥، ١١٩، ٣٤٤ .
ابن دريد، ٣٠١ .
الدلالة، ١٢٧ .
الدلالة المطابقة، ١٢٧ .
الدلالة الوضعية، ١٢٧، ١٦١ .
دليلة، ١١٤ .
الدماغ، ٢٧٨ .
دو سوسير، ٣٠١ .

الحديد/ الماء أو النار (نمط)، ١١٩، ١٢٠ .

الحرب، ١٥٦، ٢٢٨، = مدارات . . .

الحرب والأسلحة، ١٥٤، = مدارات . . .

الحركة (عنصر الحركة في الصورة)، ١٨، ١٠٩،

١٨٢، ١٨٤، ١٨٥، ٢١٣، ٢٢٢، ٢٣٧،

٢٦٣ .

حركة المرأة (أنباط)، ٢٤٤ .

حسان بن ثابت، ٢٢، ٧٢ .

الحسن الجمالي النَّصِّي، ٣٥٠ .

الحسين بن عبد الله بن جبلة، ١٧٥ .

حسين عطوان، ١٧٦ .

الحسين بن علي بن أبي طالب، ٣٧ .

الحسية، ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١ .

الحصري - علي بن عبد الغني، ١٠، ١٢، ١٣،

١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٤٠، ٤٢، ٤٣،

٤٤، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٨، ٨١،

٨٣، ١١٩، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤،

١٢٩، ١٣٠، ١٣٧، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٥،

١٥٢، ١٥٣، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨١،

١٨٢، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ٢٠١،

٢٣٤، ٢٤٧، ٢٥٨، ٣٠٨، ٣٢١، ٣٢٢،

٣٣٤ .

حضارة الأندلس، ١٢٢ .

الخطيئة، ٢٢، ٢٩١ .

الحُمْرة (اللون الأحمر)، ٢٠٣، ٢٤١، ٢٤٢، =

الأحمر .

حميد الطوسي، ٨٨ .

الحميدي - محمد بن أبي النصر، ٣٢١ .

حواء، ١١٤ .

الحية، ١١٣ .

ديكارت، ٣١٥.

ديمودوكوس (Demodocos)، ٣٦٣.

(ذ)

الذاكرة، ٢١٢، ٣١٥، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٦٤.

الذاكرة الداخلية، ٣٦٢.

الذاكرة الفنية، ٣٤٩.

الذكريات الجمعية، ٣٥٠.

(ر)

رؤية بن العجاج، ٢٢، ٢٥.

الرافعي، ٣٠٦.

الرؤية الداخلية، ١٨٧، ٢١٢.

الرتابة، ٢٣٧، ٢٦٣، ٣٠٦.

ابن رزين، ١٧٥.

رسائل إخوان الصفا، ٣٢١.

رسالة الغفران، ٣١٧، ٣٢١، ٣٥٨.

الرسم، ٣٠١.

الرسول (ﷺ) = محمد.

ابن رشيقي، ٣٤١.

رلكه، ٢٨١، ٢٨٢.

ذو الرمة، ٢٢، ٢٤، ٧٢.

الرمز، ٤٠، ٢٠٨.

الرمزيون، ٢٨٥.

روسو، ٢٨٩.

الروضة (أنباط)، ١٠٩.

الرومانتيكية، ٧٣، ٢٨٤، ٣٦٧.

الرومانتيكيون، ٢٨٥.

الرياشي، ١٧٤.

ريمي دي جورمون، ٢٩٠.

(ز)

الزبرقان بن بدر، ٩٧.

الزخرفة البلاغية، ٦٨.

الزخرفة والنمنمة (أنباط)، ١٢٢.

زهير بن أبي سلمى، ٢٩١.

زيري بن عطية، ٢٢٨.

(س)

سانتيانا - جورج، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦،

٢٧٧، ٢٨٠، ٢٩٩، ٣٠٠.

سحيم عبد بني الحسحاس، ٢٢، ٦٥.

السراقات الشعرية، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٦٦.

سعد مصلوح = مصلوح.

السكون (عنصر السكون في الصورة)، ١٨.

السلوك التعويضي، ٣٦٢، = التعويض...

حافز...

سليمان (عليه السلام)، ٣٧.

سليمان الأعمى، ٣٢٠.

سليمان بن هشام بن عبد الملك، ٨٦.

السمع (حاسة السمع)، ٢٩٥، ٢٩٦.

السواد (لون)، ٩٤، ٩٨، ١٥٤، ١٥٦،

١٨٨، ١٨٩، ٢٠٣، ٢٣٢، ٢٥٢، = الأسود.

السوداوية، ١٥٩، ١٨٩، ٢٦٥.

السوريالية، ٢٦٤، ٣٦٧.

السورياليون، ٢٨٥.

سويف - مصطفى، ٣٤٨.

السياب، ٣٦٣.

(ش)

الشام، ١٨٥.

الشؤم، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٦، ١٦٢، ١٨٥،

١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ٢٢٨، ٢٦٠، =

التشاؤم، الدائرة...

الشريان الثقافي، ٣٦٥.

الشريان الذاتي، ٣٦٤.

الشريف المرتضى، ١٧٥.

الشعر الصوفي، ٢٨٧.

الشعور بالنقص، ٣٥٦، ٣٦١، ٣٦٦.

شكسبير، ٣١٩.

شلي، ٢٨٥.

الشمس (رمز نمطي)، ١٠٦، ٢٤٥.

الشمس الحيري أو العمياء (نمط)، ٨٣، ٩٣،

٢٢٦، ٢٣٠.

الشیطان، ١١٤.

الشيعة، ٣٦، ٦٥.

(ص)

الصباح/السيف (نمط)، ٩٩، ١٠٢.

الصباح/الماء (نمط)، ٩٩، ١٠٠.

الصدق، ٣٤٧، ٣٥٧، ٣٥٩.

الصفدي - صلاح الدين، ١٧٥، ١٧٦،

١٧٧، ١٧٨، ٣١٥.

الصمت الجائي (نمط)، ٩٨.

الصنوبري، ٢٥، ٢٩١.

الصور الارتسامية (Eidetic Images)، ٣٤٧.

الصور البصرية البلاغية، ٧٣.

الصور البصرية الذهنية، ٦٨، ٧٣.

الصولي، ٣٣٨.

صياد (جنّية)، ٣٧.

(ض)

الضير، ١٧٧، ١٨٧، ٢١٤.

الضوء، ١٩، ٩٩، ١٠١، ١٥٢، ٢٠٤،

٢٢٣، ٢٢٥، ٢٢٨، ٢٣٣، ٢٤٠، ٢٤٨،

٢٥٠.

الضوء/الماء (نمط)، ٢٤٠.

(ط)

ابن أبي طاهر، ٣٣٩.

ابن طباطبا، ٢٤.

الطبيعة النفسية، ٣٥٦، ٣٦٥.

طرفة بن العبد، ٢٣.

طفيل الغنوي، ٢٤.

طه حسين، ١٦٦، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٢،

٣١٣، ٣١٤، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩،

٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٥٠،

٣٥١، ٣٥٧.

أبو الطيب المتنبي، ٢٤، ٢٦، ٢٩١، ٣٤١.

(ظ)

الظاهرة التلوينية الحصرية، ١٢١، ٢٤٧.

الظلام، ٧٨، ٩٢، ٩٨، ٩٩، ١٠١، ١٠٥،

١٢٣، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٢،

١٨٨، ١٨٩، ١٩٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٨،

٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٤٨، ٢٥٠،

٢٥١، ٢٦٣، ٣٥٣، ٣٥٥ = انشقاق الظلام،

تجسيد الظلام... الليل، مثار النقع.

الظلام/الأشلاء/الجثث (أنباط)، ٩٨.

الظلام/الجيش = الجيش/الظلام.

الظلام/العمى، ٧٨، ٢٢٦ = العمى/

الظلام، الليل الأعمى.

الظلام والضياء (أنباط)، ١٠٢.

(ع)

العائلة اللونية الحمراء، ١٤، ١٥٥، ١٨٣.

العامل التعويضي، ٣٦١.

العامل النفسي، ٣٥١، ٣٥٧، ٣٦١.

عبد قيس بن خفاف البرجمي، ٢٤.

عبيد بن الأبرص، ٢٣.

أبو العتاهية، ٢٩١.

العجاج، ٢٤.

عنزة، ٢٢، ٢٦، ٦٩، ٢٩١ .
العنقاء = حديث العنقاء .
العوالم الغرائبية، ٩٩ .

(غ)

الغريزة الوحشية، ٣٠٩ .
الغزل بالمذكر، ١٢٩ .

(ف)

الفارابي، ١٤٢، ٢٨١ .
ابن فارس، ٣٠١ .
ابن الفارض، ٢٩١ .
الفأل، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٦، ١٦٢، ١٩٣،
١٩٤، ٢٢٨، ٢٦٠ = الدائرة . . .
أبو فراس الحمداني، ٢٥ .
الفرزدق، ٢٣، ٧٢ .
فرويد، ٣٠٣، ٣٦٣ .
الفلك والنجوم، ٢٩، ٣٤ .
فون روموهر، ٢٧٣ .

(ق)

القاضي التنوخي، ٢٥ .
ابن قتيبة، ١٧٥، ١٧٦ .
القرطاجني - حازم، ١٤٢، ٢٨١، ٣٤٢ .
القُسْطَلِي، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨،
٢١٦، ٢١٨، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠،
٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٧،
٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٨ .
أبو قيس ابن الأسلت، ٢٤ .
قيس بن الخطيم، ٢١، ٢٣، ٦٧ .
قيصر، ٣٦ .

عُدَيْل بن الفُرْخ، ٢٣ .

ابن العديم، ١٧٧ .

العرب، ٣٢، ٣٣، ٣٨، ٦٣ .

ابن عربي، ٢٨٧ .

عطاء الملط، ١٧٥ .

عقدة النقص، ٣٦٠ .

العقاد، ٣٠٦، ٣٥٧ .

العكوك، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٧، ١٩، ٢٠،

٢١، ٢٣، ٢٦، ٣٢، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤١،

٤٢، ٤٣، ٤٤، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٦٢، ٦٦،

٧١، ٧٨، ٨٤، ٨٧، ٨٨، ١٠٣، ١١٧،

١٢٣، ١٣٧، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٥، ١٧٥،

١٧٦، ١٧٩، ١٨١، ١٨٢، ١٨٩، ١٩٠،

١٩٢، ١٩٣، ٢٠١، ٢٥٨، ٣٣٣ .

أبو العلاء = المعري .

علقمة بن عبدة، ٢١ .

علي بن جبلة = العكوك .

علي بن الجهم، ٢٥ .

علي بن أبي طالب، ٣٧ .

علي بن محمد التهامي، ٢٥ .

علي محمود طه، ٢٦، ٧٣ .

العمى، ٢٢٩، = انشقاق العمى .

العمى / الظلام (نمط)، ٨٠، = الظلام /

العمى، الليل الأعمى .

عمار القطريلي، ٣٣٥، ٣٣٩ .

عمر بن أبي ربيعة، ٢٢ .

عمرو بن قميئة، ٢٣ .

عمود الشعر العربي، ٣٣٧ .

العمودية الشعرية، ٢٨٦ .

العميدي، ٣٣٩ .

العناصر الحسيّة، ٥، ٥٠، ١٨٢، ١٨٤،

٢٠١، ٢٠٥، ٢٢٤ .

(ك)

- كارولان سبيرجن (CAROLINE SPURGEON)،
٣٤٩ .
كانت، ٢٧٤، ٢٨٢، ٢٨٤، ٣٢٨ .
كشافة التصوير البصري، ١٨٤، ١٨٢، ٥٣،
٢١٠، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٦٣ .
كثير عزة، ٢٤ .
كروتشيه، ٢٨٣ .
كشاجم، ٢٩١ .
كعب بن زهير، ٢٢ .
الكفيف أو المكفوف (المعنى اللغوي)، ١٧٨ .
كليلة ودمنة، ٣١٩ .
الكلبيّ والعام والمطلق = تصوير...
الكمه، ١٣، ١٩، ٥٣، ١٧٣، ١٩٥ .
الكميت، ٢٩١ .
الكناية، ٤٠ .
الكواكب العُمي (نمط)، ٩٣ .
كولريديج، ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٢٨ .
كيتس، ٢٨٥، ٣٦٣ .
كيلر - هيلين، ٢٧٧، ٣١١، ٣١٦، ٣١٩ .

(ل)

- اللا انتهاء، ١٦٥ .
اللؤلؤة (أنباط)، ١٠٦ .
لامب، ٣١٩ .
اللاوعي، ٨٩ .
لاوعي جماعي، ٣٦٥ .
اللاوعي الجمعي، ٥٩، ٢١٢، ٢٧٧، ٣١٦،
٣٤٩ .
اللاوعي الشخصي، ٢٧٦ .
اللاوعي الفني، ٣٤٦ .
ليبدن ربيعة، ٢٢، ٢٤ .

اللُّحمة التركيبية، ٢٣٥ .

- لزوم ما لا يلزم، ٣٠٨ .
اللزوميات، ٣٠٩، ٣٤٤ .
اللغة، ٤٧، ٢١٤، ٢٨٢، ٢٨٨، ٢٩٩،
٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٥، ٣٠٩، ٣٣٠،
٣٦٥ .
لغة العميان، ٣١٠ .
لقمان بن عاد بن عوص بن إرم، ٣٦ .
اللمس (حاسة اللمس)، ٢٩٥ .
الليل، ٢٢٨، ٢٣٨، = الظلام .
الليل الأعمى (نمط)، ٩٨، = الظلام/ العمى،
العمى/ الظلام .
الليلة/ الزنجية (نمط)، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣،
٩٤، ٩٦، ٢٢٦، ٢٣٩ .

(م)

- المائي (اللون)، ١٥٢، ٢١٠ .
المؤتلف، ٢٥٦ .
المازني، ٣٢٠، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٥٧، ٣٥٩ .
المبرد، ٣٢٠ .
المتنبي = أبو الطيب .
المتنخل الهذلي، ٢٤ .
مثار النقع (نمط)، ٨٣، ٢٢٦، ٢٣٧ .
المثال، ٢٨٣ .
المثالية، ٢٨٣، ٢٨٦ .
المُثل (نظرية)، ٢٧٦ .
مُثل الجمال العُليا، ٢٧٦ .
المُثل العليا، ٢٨٠، ٣٦٤ .
المجاز، ٢٨٨، ٣٢٧، ٣٤٧ .
المجاز المرسل، ٤٠، ٢٠٨ .
المجموعات العصبية الحساسة للألوان، ١٣،
١٤، ٢١١ .

المرأة/ البرق (نمط)، ١١٧ .
 المرأة/ الجنينة (نمط)، ١١٧ .
 المرأة/ الدرّة (نمط)، ١١٦ .
 المرأة/ الروضة (نمط)، ١١١ .
 المرأة/ السراب (نمط)، ١١٧ .
 المرأة الشقراء (نمط)، ١١١ .
 المرأة الصفراء أو الحمراء (نمط)، ١١١ .
 المرأة/ الصنم/ المثال (نمط)، ٦١ .
 المرأة/ اللؤلؤة (نمط)، ١٠٦ .
 المرأة المحاربة (نمط)، ١٥٨ .
 المرار بن منقذ، ١١٨ .
 المرتضى - الشريف، ٣٣٨ .
 المركب الإبداعي، ٥٧، ١٥٧، ١٩٩، ٢٢٥،
 ٢٦٥ .
 المركب البصري، ٥٧ .
 مروان بن محمد بن مروان، ٨٦ .
 مسلم بن الوليد، ٣٢٠ .
 المشاكلة، ١٨٥، ٢٢١ .
 المشترك اللفظي، ٣٠٧ .
 مصلوح - سعد، ٣٠٦ .
 المعاني الجزئية، ٥ .
 ابن المعتز، ٢٤، ١٧٥، ٢٩١ .
 المعجم الفني، ٥، ٥٠، ١٥٧، ١٨٢، ١٩٩،
 ٢٠١، ٢١٠، ٢٢٣، ٢٢٥، ٣١٠ .
 المعجم اللغوي، ٥ .
 المعرّي، ١٠، ١٢، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣،
 ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٣٠، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦،
 ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٨، ٥٠، ٥٢، ٥٣،
 ٥٨، ٦٥، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٩، ٨٠،
 ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩٣،
 ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢،
 ١١٩، ١٢٠، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢ .

مجموعة الأعصاب الحساسة للون (الأحمر)، ١٣،
 ١٤، ٢١١ .
 المحاكاة، ١١٩، ١٤١، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦،
 ١٦٠، ١٦١، ١٩١، ٢٠٥، ٢٠٩، ٢١٠،
 ٢٥٨، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣،
 ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٤٤،
 ٣٦٠ .
 المحاكاة (الأرسطية)، ٢٨٦ .
 المحاكاة الثابتة (الفوتوغرافية)، ٢١٧ .
 المحاكاة الحية (الدرامية)، ٢١٧ .
 محاكاة النصوص، ١٦٠ .
 محاكاة الواقع، ١٦٠ .
 محمد رسول الله ﷺ، ١٥، ١٦، ٣٢، ٢٩٤ .
 محمد بن سلام، ١٧٤ .
 محمد المرزوقي، ١٧٧ .
 المختلّف، ٢١٠، ٢٥٨ .
 مدارات تصوير (الإنسان)، ١٥٣، ١٥٦ .
 مدارات تصوير (الحرب)، ١٥٣، ١٥٧، =
 الحرب .
 مدارات تصوير (السماء والأجواء)، ١٥٣،
 ١٥٦ .
 مدارات الدلالة، ١٢٧، ١٨٩، ١٩٩، ٢٥٣ .
 المدارات الدلالية الحسية، ١٢٨، ١٤٠، ١٤٦،
 ١٥٩، ١٩٣، ٢٥٦، ٢٥٨ .
 المدارات الدلالية المعنوية، ١٣٨، ١٤٠، ١٩٣ .
 المدارس الواقعية = الواقعية .
 مدرك بن حصين، ٢١ .
 المرأة (أنماط)، ٦٣، ٦٦، ٧٤، ١٠٢، ١١٦،
 ١٢٩، ١٣٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦،
 ١٥٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٤، ٢٢٥، ٢٤٠،
 ٢٤٨، ٢٦٣، ٣٣٢، ٣٥٥، ٣٥٩، ٣٦١ =
 حديث المرأة... حركة المرأة...

أبو النجم العجلي، ٢٥ .
 النجوم العُمي (نمط) = الكواكب . . .
 النخل (رمز نمطي)، ٣٢ .
 النزعة التقليدية، ١٢٢ .
 نزعة هجائية، ٣٢١ .
 نظام الاتفاق، ١٨٠ .
 نظام الاختلاف، ١٨٠ .
 النظام الأدائي، ١٦٠ .
 نظام التخيل والإبداع، ٣٦٤ .
 نظام التصوير البصري، ٣٦٤ .
 نظام الصورة البصرية، ١٦٧، ١٧٩، ١٩٥،
 ١٩٩ .
 نماذج عليا (Archetypes)، ٥٩ .
 النماذج النمطية، ١٢٨، ١٤٩ .
 النمر بن تولب، ٢٢، ٦٧ .
 (نمط) = انشقاق الظلام، انشقاق العمى،
 البُرد، الشدي الوسنان، الجمال/الأحمر/الأصفر،
 الجيش/الظلام، حديث المرأة/...، الحديد/
 الماء...، الشمس الحيرى...، الصباح/
 ...، الصمت الجائي، الضوء/الماء، العمى/
 الظلام، الكواكب العُمي، الليل الأعمى،
 الليلة/الزنجية، مثار النقع، المرأة...، النجوم
 العُمي، الوحشة الخرساء. (أنباط): حركة المرأة،
 الدُرّ، الروضة، الزخرفة والنمنمة، الظلام...،
 اللؤلؤة، المرأة...
 النمط البلاغي، ٧٦ .
 النمط التقليدي، ٦٩، ٢٢٥ .
 النمط التقليدي البلاغي، ٧٧، = التقليد
 البلاغي .
 النمط التقليدي الرمزي، ١٦٠ .
 النمط الرمزي، ٧٧ .
 نموذج التوحش = وحدة... .

١٣٣، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢،
 ١٤٥، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٦١، ١٦٦،
 ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣،
 ١٨٥، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ٢٠١،
 ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢١١، ٢٣٢، ٢٣٣،
 ٢٣٥، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤٧، ٢٥٨، ٢٥٩،
 ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٣، ٣١٧، ٣١٨،
 ٣١٩، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٣٣، ٣٣٨، ٣٣٩،
 ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٥٨ .
 المعرفة، ٣١٣، ٣١٦ .
 معن بن أوس، ٢٢ .
 المقاربة، ١٨٥ .
 ابن مقبل، ٢٣، ٢٤، ٧١ .
 المكفوف = الكفيف .
 ملتون، ١١٤، ٢٩٦ .
 المَلَل والنَّحَل، ٣٠، ٣١٨، ٣٢٠ .
 المنصور بن أبي عامر، ٢٠٦، ٢٢٨ .
 ابن منقذ، ١٧٧ .
 مهلهل بن يموت، ٣٣٩ .
 مود بودكين = بودكين .
 الموسيقى، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠٢ .
 الموسيقى التصويرية، ٤١، ١٠٩، ١٩٢،
 ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٠، ٢٢١ .
 الموسيقى الخارجية، ٤٤ .
 الموسيقى الداخلية، ٤٤ .
 موسيقية اللغة، ٣٠٢ .
 الميثولوجيا، ١٩، ٣١، ٢٠٧، ٢١٩، ٢٩٢ .
 الميثولوجيا العربية، ٥٩، ٦٨ .
 (ن)
 النابغة الذبياني، ٢١، ٢٣، ٦٧، ٢٩١ .
 ابن نباتة السعدي، ٢٥ .

الواقعية (المدارس)، ٢٨٦، ٣٤٦.
الوجدانية، ١٦٣، ٣٥١.
وحدة الأداء، ١٥٩، ١٩٤.
وحدة الأدوات، ١٥٩، ١٨٠، ١٩٠، ١٩٤.
وحدة البناء، ١٥٢، ١٨٠، ١٨١، ١٨٩،
١٩٤.
وحدة التوحش، ١٦٥، ١٩٥، ٢٦٥، ٣٥٥،
٣٦٤، ٣٦٥.
الوحدة الكلية، ١٦٥.
الوحدة النظامية، ٢٦٥.
الوحدة النفسية، ١٦٢، ١٨٠، ١٩٢، ١٩٤.
الوحشة الخرساء (نمط)، ٩٨.
ابن وكيع، ٣٣٩.
الولادة الجديدة، ١٠١.
الوهم (FANCY)، ٢٨٢، ٢٨٤.
ووردزورث، ٢٨٥.
ويليك - رينيه، ٣٦٣.

(ي)

يحيى بن علي، ١٧٤.
اليمن، ١٨٥.
يونج، ٣١٦، ٣٦٣، ٥٩.

أبونواس، ٢٥، ٧١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦،
٢٠٧، ٢١٥، ٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٧، ٢٣٢،
٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠،
٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧،
٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٨، ٢٦٤،
٢٩١.

النويهي، ٣٠٣.

(هـ)

هاشم بن محمد، ١٧٤.
هاميلت، ٣٠١.
هانزساكس، ٣٤٧.
هايز، ٣١١.
ابن هبيرة، ٨٦.
هورثون، ٣١٩.
هوميروس، ٣٦٣.
ابن الهيثم، ٥، ٥٧، ٢٧٩، ٢٨١.
هيجل، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٨٣.
هيلين كيلر = كيلر.

(و)

وارين - أوستن، ٢٨٩.
السواقع الحسي، ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨٢، ٢٨٣،
٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩١،
٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠٥، ٣٢٣، ٣٣٠،
٣٥١، ٣٦٦، ٣٦٧.

مصادر البحث ومراجعته

أولاً - بالعربية

١ - الكتب (*)

— الأمدى - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
(٣٧٠هـ = ٩٨٠م):

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري .
تحقيق / السيد أحمد صقر .
ط . دار المعارف بمصر: ١٣٨٠هـ = ١٩٦١م .

— ابن الأبرص - عبيد

(- نحو ٢٥ ق . هـ = ٦٠٠م):

ديوان عبيد بن الأبرص .
تحقيق وشرح / حسين نصّار .
ط . (١) مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م .

— ابن الأثير - أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني الجزري (عز الدين)
(٥٥٥ - ٦٣٠هـ = ١١٦٠ - ١٢٣٣م):

الكامل في التاريخ .
تحقيق / نخبة من العلماء .
ط . (٤) دار الكتاب العربي - بيروت: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م .

— الأخطل الصغير - بشارة الخوري

(١٣٠٢ - ١٣٨٨هـ = ١٨٨٥ - ١٩٦٨م):

(*) ويحوي هذا الجزء من الثبت، إلى توثيق الكتب، الإحالة على توثيق دوائر المعارف والدوريات والصحف في أماكن تصنيفها: في (٢) و(٣) منه؛ فيكون بهذا فهرساً شاملاً لكافة مصادر الدراسة ومراجعها بالعربية .

شعره .

ط . دار المعارف - لبنان : ١٩٦١ م .

— إدلر - ألفرد

(١٨٧٠ - ١٩٣٧ م) :

العصاب بحث في علم النفس .

ترجمة / أحمد الرفاعي وفارس ضاهر .

ط . (١) دار ومكتبة الهلال : ١٩٨٢ م .

— أرسطوطاليس :

فن الشعر .

ترجمة / عبد الرحمن بدوي .

ط . (٢) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٣ م .

— الأزدي - علي بن ظافر

(٥٦٧ - ٦١٣ هـ = ١١٧١ - ١٢١٦ م) :

بدائع البدائة .

تحقيق / محمد أبي الفضل إبراهيم .

ط . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠ م .

— ابن الأسلت - أبو قيس صيفي الأوسي

(١ - هـ = ٦٢٢ م) :

ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت الأوسي .

تحقيق / حسن محمد باجودة .

ط . السنة المحمدية ، دار التراث - القاهرة : ١٩٧٣ م .

— إسماعيل - عز الدين :

الأسس الجمالية في النقد العربي . . عرض وتفسير ومقارنة .

ط . (١) دار الفكر العربي : ١٩٥٥ م .

— الأصفهاني - أبو الفرج علي بن الحسين

(٢٨٤ - ٣٥٦ هـ = ٨٩٧ - ٩٦٧ م) :

الأغاني .

تحقيق / لجنة من الأدباء .

ط . (٦) دار الثقافة - بيروت : ١٤٠٤هـ = ١٩٨٣م .

— امرؤ القيس

(- نحو ٨٠ ق . هـ = ٥٤٥م) :

ديوان امرؤ القيس .

تحقيق / محمد أبي الفضل إبراهيم .

ط . دار المعارف - القاهرة : ١٣٧٧هـ = ١٩٥٨م .

— ابن الأنباري - أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد

(٥١٣ - ٥٧٧هـ = ١١١٩ - ١١٨١م) :

نزهة الألباء في طبقة الأدباء .

تحقيق / إبراهيم السامرائي .

ط . (٢) مكتبة المنار - الأردن - الزرقاء : ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م .

— أنيس - إبراهيم :

دلالة الألفاظ .

ط . (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : ١٩٧٢م .

— أوس بن حجر

(٩٨ - نحو ٢ ق . هـ = ٥٣٠ - ٦٢٠م) :

ديوان أوس بن حجر .

تحقيق وشرح / محمد يوسف نجم .

ط . (٢) دار صادر - بيروت : ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م .

— ابن أوس - معن المزني

(- ٦٤ هـ = ٦٨٣م) :

ديوان معن بن أوس المزني .

صنعة / نوري حمودي القيسي ، وحاتم صالح الضامن .

- ط . (١) دار الجاحظ - بغداد : ١٩٧٧ م .
- البخاري - أبو عبد الله محمد بن إسماعيل الجعفي
(١٩٤ - ٢٥٦ هـ = ٨١٠ - ٨٧٠ م) :
صحيح البخاري .
بعناية / مصطفى ديب البغا .
- ط . (١) دار القلم - دمشق ، بيروت : ١٤٠١ هـ = ١٩٨١ م .
- البردوني - عبد الله :
السفر إلى الأيام الخضر .
ط . مطبعة العلم - ؟ : (د . ت) .
- مدينة الغد .
- ط . (٤) دار العودة - بيروت : ١٩٨٢ م .
- مقابلة .
- جريدة الرياض (انظر : ٣ - ثبت الدوريات والصحف) .
- من أرض بلقيس .
- ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٢ م .
- بروكلمان - كارل :
أبو نواس . (انظر : ٢ - ثبت دوائر المعارف) .
- ابن بسام - أبو الحسن علي الشنتريني
(- ٥٤٢ هـ = ١١٤٧ م) :
الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة .
تحقيق / إحسان عباس .
- ط . (١) دار الثقافة - بيروت : ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م .
- البستاني - المعلم بطرس :
دائرة المعارف . (انظر : ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— بشار بن برد

(٩٥ - ١٦٧ هـ = ٧١٤ - ٧٨٤ م):

ديوان بشار بن برد .

عني به / محمد الطاهر ابن عاشور . راجعه وصححه / محمد شوقي أمين وآخر .

ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة : ١٣٦٩ - ١٣٨٦ هـ = ١٩٥٠ -

١٩٦٦ م .

— البطل - علي :

الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها .

ط . (٣) دار الأندلس - بيروت : ١٩٨٣ م .

— البطلوسي - أبو محمد عبد الله بن محمد السيد

(٤٤٤ - ٥٢١ هـ = ١٠٥٢ - ١١٢٧ م):

(انظر: المعري: شروح سقط الزند).

— البغدادي - عبد القادر بن عمر

(١٠٣٠ - ١٠٩٣ هـ = ١٦٢٠ - ١٦٨٢ م):

خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب .

تحقيق / عبد السلام محمد هارون .

ط . مصر : ١٩٧٩ - ١٩٨٦ م .

— البهيتي - نجيب محمد :

تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .

ط . (٣) . ن . مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الكتاب العربي ببيروت : ١٩٦٧ م .

— بورا - سير موريس :

الخيال الرومانسي .

ترجمة / إبراهيم الصيرفي .

ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة : ١٩٧٧ م .

— التطيلي - أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (الأعمى)

(- ٥٢٥ هـ = ١١٣١ م):

- ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة موشحاته .
تحقيق/ إحسان عباس .
ن . دار الثقافة - بيروت : ١٩٦٣ م .
- التهامي - أبو الحسن علي بن محمد
(-٤١٦ هـ = ١٠٢٥ م) :
ديوان أبي الحسن علي بن محمد التهامي .
تحقيق/ محمد بن عبد الرحمن الربيع .
ط . (١) مكتبة المعارف - الرياض : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .
- ابن تولب - النمر
(- نحو ١٤ هـ = ٦٣٥ م) :
شعر النمر بن تولب .
صنعة/ نوري حمودي القيسي .
ط . المعارف - بغداد : (د . ت) .
- الثعالبي - أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل
(٣٥٠ - ٤٢٩ هـ = ٩٦١ - ١٠٣٨ م) :
يتيمة الدهر .
تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد .
ط . دار الفكر - بيروت : (د . ت) .
- الجاحظ - أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب
(١٥٠ - ٢٥٥ هـ = ٧٦٧ - ٨٦٨ م) :
الحيوان .
تحقيق/ عبد السلام محمد هارون .
ط . (٢) مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر : (د . ت) .
- جران العود النُميري :
ديوان جران العود النُميري .
رواية/ أبي سعيد السكري .
باعثناء/ أحمد نسيم .
ط . (١) مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة : ١٣٥٠ هـ = ١٩٣١ م .

— الجرجاني - عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد
(- ٤٧١ أو ٤٧٤ هـ = ١٠٧٨ أو ١٠٨١ م):

أسرار البلاغة .

تحقيق / هـ . ريتز .

ط . أستانبول : ١٩٥٤ م .

— الجرجاني - القاضي علي بن عبد العزيز

(- ٣٩٢ هـ = ١٠٠٢ م):

الوساطة بين المتنبى وخصومه .

تحقيق وشرح / محمد أبي الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي .

ط . (٤) مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر : ١٣٨٦ هـ = ١٩٦٦ م .

— جرير بن عطية

(٢٨ - ١١٠ هـ = ٦٤٠ - ٧٢٨ م):

ديوان جرير .

بشرح / محمد بن حبيب .

تحقيق / نعمان محمد أمين طه .

ط . دار المعارف - القاهرة : ١٩٧١ م .

— ابن جني - أبو الفتح عثمان

(- ٣٩٢ هـ = ١٠٠٢ م):

الخصائص .

تحقيق / محمد علي النجار .

ط . (١) دار الكتب المصرية - القاهرة : ١٣٧٦ هـ = ١٩٥٦ م .

— سر صناعة الإعراب .

دراسة وتحقيق / حسن هنداوي .

ط . (١) دار القلم - دمشق : ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥ م .

— ابن الجهم - علي

(- ٢٤٩هـ = ٨٦٣م):

ديوان علي بن الجهم .

تحقيق / خليل مردم بك .

ط . (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت : (د . ت) .

— جواد علي :

المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام .

ط . (١) دار العلم للملايين - بيروت : ١٩٧٣م .

— الجوهري - إسماعيل بن حماد

(- ٣٩٣هـ = ١٠٠٣م):

الصحاح : تاج اللغة وصحاح العربية .

تحقيق / أحمد عبد الغفور عطار .

ط . (٣) دار العلم للملايين - بيروت : ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م .

— حسان بن ثابت

(- نحو ٥٤هـ = ٦٧٣م):

ديوان حسان بن ثابت .

تحقيق / سيد حنفي حسنين ، مراجعة / حسن كامل الصيرفي .

ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة : ١٩٧٤م .

— حسنين - سيد حنفي :

بشار بن برد . . دراسة في النظرية والتطبيق .

ط . دار الثقافة - القاهرة : ١٩٧٨م .

— الحصري - أبو الحسن علي بن عبد الغني القيرواني

(- ٤٨٨هـ = ١٠٩٥م):

(انظر: المرزوقي والجيلاني) .

— الخطيئة - أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي
(- نحو ٤٥ هـ = ٦٦٥ م):

ديوان الخطيئة .

بشرح / ابن السكيت ، والسكري ، والسجستاني .
تحقيق / نعمان أمين طه .

ط . (١) مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٨ هـ = ١٩٥٨ م .

— حمزة - مختار:

سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى .

ط . (٤) . ن . دار المجمع العلمي بجدة: ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م .

— الحموي - شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي

(٥٧٤ - ٦٢٦ هـ = ١١٧٨ - ١٢٢٩ م):

كتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (المعروف بـ : معجم الأديباء أو طبقات
الأديباء) .

بعناية / د . س . مرجليوث .

ط . (٢) مطبعة هندية بالموسكي بمصر: ١٩٢٣ م .

— الحميدي - أبو عبد الله محمد بن أبي النصر

(٤٢٠ - ٤٨٨ هـ = ١٠٢٩ - ١٠٩٥ م):

جدوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس .

تحقيق / إبراهيم الإياري .

ط . (١) دار الكتاب المصري - القاهرة ، ودار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٤٠٤ هـ

= ١٩٨٤ م .

— خزندار - عابد:

الإبداع .

ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٨ م .

— خسرو - أبو معين الدين ناصر خسرو القبادياني المروزي

(٣٩٤ - ٤٨١ هـ = ١٠٠٤ - ١٠٨٨ م):

(سفر نامه) رحلة ناصر خسرو القبادياني.

ترجمة/ أحمد خالد البديلي.

ط. (١) عمادة شؤون المكتبات - جامعة الملك سعود - الرياض: ١٤٠٣ هـ =

١٩٨٣ م.

— ابن الخطيم - قيس

(نحو ٢ ق. هـ = ٦٢٠ م):

ديوان قيس بن الخطيم.

(عن/ ابن السكيت وغيره).

تحقيق/ ناصر الدين الأسد.

ط. (١) مطبعة المدني - القاهرة: ١٣٨١ هـ = ١٩٦٢ م.

— ابن خلكان - أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر

(٦٠٨ - ٦٨١ هـ = ١٢١١ - ١٢٨٢ م):

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان.

تحقيق/ إحسان عباس.

ط. دار صادر - بيروت: ١٩٧٢ م.

— الدينوري - أبو حنيفة أحمد بن داوود

(- ٢٨٢ هـ = ٨٩٥ م):

كتاب النبات (قطعة من الجزء الخامس).

عني به/ ب. لوين.

ط. مطبعة بريل - ليدن: ١٩٥٣ م.

— الذبياني - النابغة

(- نحو ١٨ ق. هـ = ٦٠٤ م):

ديوان النابغة الذبياني .

تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم .

ط . (٢) دار المعارف - القاهرة : ١٩٨٥ م .

— الرازي - فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين

(٥٤٤ - ٦٠٦ هـ = ١١٤٩ - ١٢٠٩ م) :

المحصل في علم أصول الفقه .

دراسة وتحقيق/ طه جابر فياض العلواني .

ط . (١) جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض : ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م .

— الراغب الأصفهاني - أبو القاسم الحسين بن محمد

(٥٠٣ هـ = ١١٠٩ م) :

محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء .

ط . دار مكتبة الحياة - بيروت : تموز ١٩٦١ م .

— ابن أبي ربيعة - عمر

(٢٣ - ٩٣ هـ = ٦٤٤ - ٧١٢ م) :

شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي .

تأليف/ محمد محيي الدين عبد الحميد .

ط . (١) مطبعة السعادة بمصر : ١٣٧١ هـ = ١٩٥٢ م .

— ابن رشيق - أبو علي الحسن القيرواني الأزدي

(٣٩٠ - ٤٥٦ هـ = ٩٩٩ - ١٠٦٣ م) :

قراضة الذهب في نقد أشعار العرب .

تحقيق/ الشاذلي بو يحيى .

ط . الشركة التونسية للتوزيع - تونس : ١٩٧٢ م .

— ذو الرمة - غيلان بن عقبة العدوي

(١١٧ هـ = ٧٣٥ م) :

ديوان ذي الرمة .

شرح / الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي : صاحب الأصمعي .
رواية / أبي العباس ثعلب .
تحقيق / عبد القدوس أبي صالح .
ط . (٢) مؤسسة الإيمان - بيروت : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .

— الزركلي - خير الدين

(١٣١٠ - ١٣٩٦ هـ = ١٨٩٣ - ١٩٧٦ م) :

الأعلام .

ط . (٦) دار العلم للملايين - بيروت : تشرين الثاني (نوفمبر) : ١٩٨٤ م .

— زكي - أحمد كمال :

الأساطير . . دراسة حضارية مقارنة .

ط . (٢) دار العودة - بيروت : ١٩٧١ م .

— الزمخشري - جار الله أبو القاسم محمود بن عمر

(٤٦٧ - ٥٣٨ هـ = ١٠٧٥ - ١١٤٤ م) :

أساس البلاغة .

تحقيق / الأستاذ عبد الرحيم محمود : (عرّف به - أمين الخولي) .

ط . دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .

— سانتيانا - جورج

(- ١٩٥٢ م) :

الإحساس بالجمال . . تخطيط لنظرية في علم الجمال .

ترجمة / محمد مصطفى بدوي ، تقديم / زكي نجيب محمود .

ط . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : (د . ت) .

— ستيرن - إدث م . ، وكاستنديك - إلزا :

الطفل العاجز .

ترجمة / فوزية محمد بدران ، مراجعة / أحمد زكي صالح .

ط . دار الفكر العربي - مصر : ١٩٦١ م .

— سُحيم - عبد بني الحسحاس
(- نحو ٤٠ هـ = ٦٦٠ م):
ديوان سُحيم عبد بني الحسحاس .
تحقيق/ الأستاذ عبد العزيز الميمني .
ن . الدار القومية - القاهرة (مصورة عن طبعة دار الكتب): ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م .

— سزكين - فؤاد:
تاريخ التراث العربي .
ترجمة/ محمود فهمي حجازي ، راجعه/ عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم .
ط . جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض : ١٤٠٣ هـ = ١٩٨٣ م .

— السعدي - ابن نُباتة
(٣٢٧ - ٤٠٥ هـ = ٩٣٨ - ١٠١٥ م):
ديوان ابن نُباتة السعدي .
تحقيق/ عبد الأمير مهدي حبيب الطائي .
ن . وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية : ١٩٧٧ م .
— سويف - مصطفى :

الأسس النفسية للإبداع الفني . . في الشعر خاصة .
ط . (٤) دار المعارف - القاهرة : ١٩٨١ م .
— السيوطي - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر
(- ٩١١ هـ = ١٥٠٥ م) ،
والمحلّي - جلال الدين محمد بن أحمد
(٨٢٥ - ٨٩٠ هـ = ١٤٢٢ - ١٤٨٥ م):
تفسير الجلالين .

ن . مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي - بيروت : (د . ت) .
— السيوطي (السابق نفسه):
المزهر في علوم اللغة وأنواعها .
باعتناء/ محمد أحمد جاد المولى بك ، وآخرين .
ط . (٣) دار التراث - القاهرة : (د . ت) .

— الشابي - أبو القاسم بن محمد بن أبي القاسم
(١٣٢٤ - ١٣٥٣ هـ = ١٩٠٦ - ١٩٣٤ م):

الخيال الشعري عند العرب .

ط . الدار التونسية للنشر: ١٩٧٨ م .

— الشبلي - بدر الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله
(٧٦٩ هـ = ١٣٦٧ م):

آكام المرجان في أحكام الجان .

ط . (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٢٦ هـ .

— شتروتمان R. Strothmann :

الثنوية . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— شتيرن S.M. Stern :

الأعمى التطيلي . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— شولز - روبرت :

البنوية في الأدب .

ترجمة / حنا عبود .

ن . اتحاد الكتاب العرب - دمشق: ١٩٨٤ م .

— الصفدي - صلاح الدين خليل بن أيبك

(٦٩٦ - ٧٦٤ هـ = ١٢٩٦ - ١٣٦٣ م):

كتاب الوافي بالوفيات .

باعثناء / إحسان عباس .

ط . دار صادر - بيروت . ن . دار النشر فرانز شتاينز فيسبادن: ١٣٨٩ هـ =

١٩٦٩ م .

— نكت الهميان في نكت العميان .

وقف على طبعه / أحمد زكي بك .

ط . المطبعة الجمالية بمصر: ١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م .

— ابن أبي الصلت - أمية

(- ٥٥ هـ = ٦٢٦ م):

شرح ديوان أمية بن أبي الصلت .

باعثناء/ سيف الدين الكاتب ، وأحمد عصام الكاتب .

ط . دار مكتبة الحياة - بيروت : (د . ت) .

— الصنوبري - أحمد بن محمد بن الحسن الضبي

(- ٣٣٤ هـ = ٩٤٦ م):

ديوان الصنوبري .

تحقيق/ إحسان عباس .

ن . دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٠ م .

— الصوفي - أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي

(٢٩١ - ٣٧٦ هـ = ٩٠٣ - ٩٨٦ م):

كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين .

ط . (١) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدرآباد الدكن - الهند:

١٣٧٣ هـ = ١٩٥٤ م .

— الضبي - المفضل بن محمد بن يعلى

(- ١٦٨ ؟ هـ = ٧٨٤ م):

المفضليات .

تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون .

ط . (٦) دار المعارف - القاهرة : (د . ت) .

— ضيف - شوقي :

العصر العباسي الأول .

ط . (٦) دار المعارف بمصر : ١٩٧٦ م .

— ابن طباطبا - أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي

(- ٣٢٢ هـ = ٩٣٤ م):

كتاب عيار الشعر.

تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع.

ط . دار العلوم - الرياض : ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م .

— طه حسين

(١٣٠٧؟ - ١٣٩٣هـ = ١٨٨٩ - ١٩٧٣م) :

الأيام .

ط . (٨) دار المعارف - القاهرة : ١٩٩١م .

- تجديد ذكرى أبي العلاء .

ط . (٦) دار المعارف - القاهرة : ١٩٦٣م .

- حديث الأربعاء .

ط . (١٣) دار المعارف - القاهرة : ١٩٧٩م .

— طه حسين - سوزان :

معك .

ترجمة/ بدر الدين عرودكي ، مراجعة/ محمود أمين العالم .

ط . دار المعارف - القاهرة : ١٩٨١م .

— طه - علي محمود

(١٣٢١ - ١٣٦٩هـ = ١٩٠٣ - ١٩٤٩م) :

زهر وخمر (ليالي كليوبتره) : ديوانه .

ط . دار العودة - بيروت : ١٩٧٢م .

— ظاظا - حسن :

كلام العرب . . من قضايا اللغة العربية .

ط . دار النهضة العربية - بيروت : ١٩٧٦م .

— عباس - إحسان :

تاريخ النقد الأدبي عند العرب .

ط . (٣) دار الثقافة - بيروت : ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

- فن الشعر. ط . (٦) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٩ م.
- مقدمة ديوان الأعمى التطيلي .
- عباسي - عبد الرحيم بن أحمد (٨٦٧ - ٩٦٣ هـ = ١٤٦٣ - ١٥٥٦ م) : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص . تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد . ط . عالم الكتب - بيروت : ١٣٦٧ هـ = ١٩٤٧ م.
- عبد الباقي - محمد فؤاد : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . ط . دار الكتب المصرية : ١٣٦٤ هـ = ١٩٤٥ م ، ن . المكتبة الإسلامية - استانبول - تركيا : ١٩٨٤ م.
- عبد الرحيم - أمينة محمد : كتاب الضوء . ط . (٣) دار الطباعة الحديثة - مصر : ١٩٧٠ م.
- ابن العبد - طرفة (نحو ٨٦ - ٦٠ ق . هـ = ٥٣٨ - ٥٦٤ م) : ديوان طرفة بن العبد . (بشرح / الأعلام الشتمري) . تحقيق / درية الخطيب ، ولطفي الصقال . ط . مجمع اللغة العربية بدمشق : ١٣٩٥ هـ = ١٩٧٥ م.
- عبد الغفار - عبد السلام ، والشيخ - يوسف محمد : سيكولوجية الطفل غير العادي . ن . دار النهضة العربية : ١٩٦٦ م.

— عبد المجيد - عبد العزيز:

معجزة التربية .

ط . دار المعارف بمصر: (د . ت) .

— ابن العجاج - رؤبة

(- ١٤٥ هـ = ٧٦٢ م):

ديوانه (ضمن مجموع أشعار العرب) .

بعناية/ وليم بن الورد البروسي .

ط . (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت: ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠ م .

— العجاج - عبد الله بن رؤبة

(- نحو ٩٠ هـ = ٧٠٨ م):

ديوان العجاج (رواية/ الأصمعي وشرحه) .

تحقيق/ عزة حسن .

ط . مكتبة دار الشرق - شارع سوريا - بيروت: ١٩٧١ م .

— ابن العديم - عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي

(٥٨٨ - ٦٦٠ هـ = ١١٩٢ - ١٢٦٢ م):

كتاب الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري .

١ - (ضمن كتاب الطباخ - محمد راغب بن محمود بن هاشم الحلبي:

أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: ج ٤ / ص ٧٨-).

ط . (١) المطبعة العلمية - حلب: ١٣٤٣ هـ = ١٩٢٥ م .

٢ - (ضمن كتاب «آثار أبي العلاء المعري - السفر الأول: تعريف القدماء بأبي العلاء»:

ص ٤٨٣ - ٥٧٨) .

جمع وتحقيق/ لجنة بإشراف - طه حسين .

ط . مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٦٣ هـ = ١٩٤٤ م .

— العسكري - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل

(- بعد ٣٩٥ هـ = ١٠٠٥ م):

- الصناعتين . . الكتابة والشعر .
تحقيق/ علي محمد البجاوي ، ومحمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . عيسى البابي الحلبي : ١٩٧١ م .
- عصفور - جابر أحمد :
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي .
ط . مطبعة القاهرة الجديدة ، ن . دارالمعارف - القاهرة : (د . ت) .
- العقاد - عباس محمود
(١٣٠٦ - ١٣٨٣ هـ = ١٨٨٩ - ١٩٦٤ م) :
مراجعات في الآداب وال فنون .
ط . (١) دار الكتاب العربي - بيروت : ١٩٦٦ م .
- العكوك - علي بن جبلة
(١٦٠ - ٢١٣ هـ = ٧٧٧ - ٧٢٨ م) :
شعر علي بن جبلة (الملقب بالعكوك) .
تحقيق / حسين عطوان .
ط . دار المعارف بمصر : ١٩٧٢ م .
- العلايلي - عبد الله :
المعري . . ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي .
ط . الأهلية - بيروت : ١٩٨١ م .
- علقمة بن عبدة الفحل
(- نحو ٢٠ ق . هـ = ٦٠٣ م) :
ديوان علقمة الفحل .
بشرح / الأعلام الشتمري .
تحقيق / لطفي الصقال ودرية الخطيب ، مراجعة / فخر الدين قباوة .
ط . (١) مطبعة الأصيل - حلب : ١٣٨٩ هـ = ١٩٦٩ م .
- العلوي - يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني
(٦٦٩ - ٧٤٥ هـ = ١٢٧٠ - ١٣٤٤ م) :

كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز.
باعتناء/ جماعة من العلماء بإشراف الناشر.
ط . دار الكتب العلمية - بيروت : ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م .

— عمر - أحمد مختار:

الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقى الدولي
الثالث في اللسانيات) .
ط . المطبعة العصرية - تونس : ١٩٨٦م .

— عنتر بن شداد

(- نحو ٢٢ ق . هـ = ٦٠٠م) :

شرح ديوان عنتر بن شداد .
تحقيق/ عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي .
ط . شركة فن الطباعة - بشبرا - القاهرة : (د . ت) .

— غالب - مصطفى :

الإدراك . . عرض وتقديم .

(اعتماداً على : سيجموند فرويد ، جانيه ، اشتيفان بنديك ، ألفرد أدلر، آرثر
جيتس ، كرتشمير، شبركوه، سترينج، وكسلر) .
ن . دار ومكتبة الهلال - بيروت : ١٩٨٠م .

— الغدّامي - عبد الله :

من المشاكلة إلى الاختلاف . (انظر: ٣ - ثبت الدوريات والصحف) .

— الغنوي - الطفيل

(- نحو ١٣ ق . هـ = ٦١٠م) :

ديوان الطفيل الغنوي .
تحقيق/ محمد عبد القادر أحمد .
ط . (١) دار الكتاب الجديد : ١٩٦٨م .

— غموس - إميليو غرسية :

الشعر الأندلسي - بحث في تطوره وخصائصه .

ترجمة/ حسين مؤنس .

ط . (٢) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥٦م .

— فاجنر Ewald Wagner :

أبو نواس . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— الفارابي - أبو نصر محمد بن محمد طرخان بن أوزلغ

(٢٦٠ - ٣٣٩ هـ = ٨٧٤ - ٩٥٠ م) :

إحصاء العلوم .

تحقيق / عثمان أمين .

ط . (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : ١٩٦٨ م .

— أبو فراس الحمداني

(٣٢٠ - ٣٥٧ هـ = ٩٣٢ - ٩٦٨ م) :

ديوان أبي فراس الحمداني .

عني به / سامي الدهان .

ط . المعهد الإفرنجي بدمشق - بيروت : ١٣٦٣ هـ = ١٩٤٤ م .

— الفرزدق - همام بن غالب

(- ١١٠ هـ = ٧٢٨ م) :

شرح ديوان الفرزدق .

إليا الحاوي .

ط . (١) دار الكتاب اللبناني - بيروت : ١٩٨٣ م .

— فرويد - سيجموند :

الأنأ والهو .

ترجمة / محمد عثمان نجاتي .

ط . (٤) دار الشروق - بيروت : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .

— قاسم - محمود :

الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي .

ن . معهد البحوث والدراسات العربية - جامعة الدول العربية : ١٩٦٩ م .

— ابن قتيبة - أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري

(٢١٣ - ٢٧٦ هـ = ٨٢٨ - ٨٨٩ م) :

كتاب الأنواء (في مواسم العرب).

ط . مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن - الهند : ١٣٧٥ هـ =
١٩٥٦ م .

- الشعر والشعراء .

تحقيق / أحمد محمد شاكر .

ط . دار المعارف بمصر : ١٩٦٦ م .

— قدامة بن جعفر

(- ٣٣٧ هـ = ٩٤٨ م) :

نقد الشعر .

تحقيق / كمال مصطفى .

ط . مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى - بغداد : ١٩٦٣ م .

— القرطاجني - أبو الحسن حازم

(- ٢٤ رمضان ٦٨٤ هـ = ٢٣ نوفمبر ١٢٨٥ م) :

منهاج البلغاء وسراج الأدباء .

تقديم وتحقيق / محمد الحبيب ابن الخوجة .

ط . (٢) دار الغرب الإسلامي - بيروت : ١٩٨١ م .

— القزويني - الخطيب محمد بن عبد الرحمن بن عمر

(٦٦٦ - ٧٣٩ هـ = ١٢٦٨ - ١٣٣٨ م) :

الإيضاح في علوم البلاغة .

باعثناء / محمد عبد المنعم خفاجي .

ط . (٤) دار الكتاب اللبناني - بيروت : ١٣٩٥ هـ = ١٩٧٥ م .

— القُسْطَلِيّ - أحمد بن محمد بن العاصي بن درّاج الأندلسي

(٣٤٧ - ٤٢١ هـ = ٩٥٨ - ١٠٣٠ م) :

ديوان ابن دراج القسطلبي .

تحقيق / محمود علي مكّي .

ط . (١) المكتب الإسلامي - دمشق : ١٣٨١ هـ = ١٩٦١ م .

— ابن قمبئة - عمرو

(نحو ١٨٠ - ٨٥ ق . هـ = ٤٤٨ - ٥٤٠ م) :

ديوان عمرو بن قمبئة .

تحقيق / حسن كامل الصيرفي .

ط . جامعة الدول العربية - معهد المخطوطات العربية - دار الكاتب العربي :

١٣٨٥ هـ = ١٩٦٥ م .

— كاروج - ميشيل :

اندرية بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية .

ترجمة / الياس بديوي .

ن . وزارة الثقافة - دمشق : ١٩٧٣ م .

— كثير عزة

(- ١٠٥ هـ = ٧٢٣ م) :

ديوان كثير عزة .

جمعه وشرحه / إحسان عباس .

ن . دار الثقافة - بيروت : ١٣٩١ هـ = ١٩٧١ م .

— كخالة - عمر رضا :

معجم المؤلفين . . تراجم مصنفي الكتب العربية .

ط . مطبعة الترقّي بدمشق : ١٣٧٨ هـ = ١٩٥٩ م .

— كرم - يوسف :

تاريخ الفلسفة الحديثة .

ط . دار المعارف بمصر : ١٩٦٢ - ١٩٦٣ م .

— كعب بن زهير

(- ٢٦هـ = ٦٤٥م):

شرح ديوان كعب بن زهير.

صنعة / الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري .
ط . (١) دار الكتب المصرية - القاهرة : ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م .

— كيلر - هيلين

(١٨٨٠ - ١٩٤٦م):

هيلين كيلر . المرأة المعجزة .

ط . (٩) دار العلم للملايين - بيروت : ١٩٧٨م .

— لييد بن ربيعة العامري

(- ٤١هـ = ٦٦١م):

شرح ديوان لييد .

تحقيق / إحسان عباس .

ط . وزارة الإرشاد والأنباء - الكويت : ١٩٦٢م .

— المازني - إبراهيم بن محمد بن عبد القادر

(١٣٠٨ - ١٣٦٨هـ = ١٨٩٠ - ١٩٤٩م):

بشار بن برد .

ط . دار إحياء الكتب العربية - مصر : ١٩٤٤م .

— المبرد - أبو العباس محمد بن يزيد النحوي

(٢١٠ - ٢٨٥هـ = ٨٢٦ - ٨٩٨م):

الكامل .

تحقيق / محمد أحمد الدالي .

ط . (١) مؤسسة الرسالة - بيروت : ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م .

— المتنبي - أبو الطيب

(٣٠٣ - ٣٥٤هـ = ٩١٥ - ٩٦٥م):

- شرح ديوان المتنبي .
وضعه/ عبد الرحمن البرقوقي .
ن . دار الكتاب العربي - بيروت : (د . ت) .
- محمود - زكي نجيب :
مقدمة كتاب (سانتيانا) .
(انظر: سانتيانا) .
- المرتضى - الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي
(٣٥٥ - ٤٣٦ هـ = ٩٦٦ - ١٠٤٤ م) :
آمال المرتضى . . غرر الفوائد ودرر القلائد .
تحقيق / محمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . (١) دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي - مصر : ١٣٧٣ هـ =
١٩٥٤ م .
- المرزباني - أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى
(- ٣٨٤ هـ = ٩٩٤ م) :
الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء .
وقف عليه / محب الدين الخطيب .
ط . (٢) المطبعة السلفية - القاهرة : ١٣٨٥ هـ .
- المروزقي - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن
(- ٤٢١ هـ = ١٠٣٠ م) :
شرح ديوان الحماسة .
نشره / أحمد أمين وعبد السلام هارون .
ط . (٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة : ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧ م .
- المروزقي - محمد ، والجيلاني - ابن الحاج يحيى :
أبو الحسن الحصري القيرواني : عصره - حياته - رسائله - شعره .
ن . مكتبة المنار - تونس : 1963 م .

- مصلوح - سعد :
- قياس خاصة تنوع المفردات (انظر: ٣ - ثبت الدوريات والصحف).
- ابن المعتز - أبو العباس عبد الله
(- ٢٩٦ هـ = ٩٠٨ م) :
- كتاب البديع .
باعثاء/ إغناطيوس كراتشكوفسكي (- ١٩٥١ م) ، .
ط . (٣) دار المسيرة - بيروت : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .
- شعر عبد الله بن المعتز .
صنعة/ أبي بكر الصولي .
عني به/ ب . لوين .
ن . جمعية المستشرقين الألمانية ، ط . مطبعة المعارف - أستانبول : ١٩٤٥ - ١٩٥٠ م .
- طبقات الشعراء .
تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج .
ط . (٢) دار المعارف بمصر : ١٩٦٨ م .
- المعري - أبو العلاء
(٣٦٣ - ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧ م) :
- رسائل أبي العلاء المعري .
شرح وتحقيق/ عبد الكريم خليفة .
ن . اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر - عمان : ١٣٩٦ هـ = ١٩٧٦ م .
- رسالة الغفران .
تحقيق وشرح/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) .
ط . (٤) دار المعارف بمصر : (د . ت) .
- شرح لزوم ما لا يلزم .
تأليف/ طه حسين وإبراهيم الإيباري .
ط . دار المعارف بمصر : (د . ت) .

- شرح سقط الزند .
تحقيق / مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وآخرين ، بإشراف / طه حسين .
ط . (٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٤٠٦ - ١٤٠٨ هـ = ١٩٨٦ - ١٩٨٧ م .
(مصورة عن نسخة دار الكتاب سنة ١٣٦٤ هـ = ١٩٤٥ م) .

- اللزوميات .
تحقيق / أمين عبد العزيز الخانجي .
ط . مطبعة التوفيق الأدبية بمصر ، ن . مكتبة الهلال - بيروت ومكتبة الخانجي -
القاهرة : ١٣٤٢ هـ .

[هو المعتمد في حواشي البحث ، مالم يشر فيها إلى : (شرح / طه حسين)]

— ابن المعز لدين الله الفاطمي - تميم
(٣٣٧ - ٣٧٤ هـ = ٩٤٨ - ٩٨٥ م) :
ديوان تميم بن المعز لدين الله .
تحقيق / دار الكتب المصرية .
ط . دار الكتب المصرية - القاهرة : ١٣٧٧ هـ = ١٩٥٧ م .

— المقالح - عبد العزيز :

مقدمة ديوان عبد الله البردوني .

ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٦ م .

— ابن مقبل - تميم بن أبي بن مقبل العجلاني

(نحو ٥٠ ق . هـ - نحو ٧٠ هـ = ٥٦٩ - ٦٩٠ م) :

ديوان ابن مقبل .

تحقيق / عزة حسن .

ط . إحياء التراث القديم - دمشق : ١٣٨١ هـ = ١٩٦٢ م .

— الملاء - سلوى سامي .

الإبداع والتوتر النفسي - دراسة تجريبية .

ط . دار المعارف بمصر : ١٩٧٢ م .

— مندور - محمد

(١٣٢٥؟ - ١٣٨٤هـ = ١٩٠٧ - ١٩٦٥م):

الأدب ومذاهبه .

ط . دار نهضة مصر - القاهرة: ١٩٧٩م .

- النقد المنهجي عند العرب .

ط . دار نهضة مصر - القاهرة: (د.ت).

— ابن منظور - محمد بن مكرم بن علي

(٦٣٠ - ٧١١هـ = ١٢٣٢ - ١٣١١م):

لسان العرب المحيط .

إعداد وتصنيف/ يوسف خياط .

ط . دار لسان العرب - بيروت: (د.ت).

— موسى - محمد يوسف:

الثنوية . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— الميداني - أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري

(- ٥١٨هـ = ١١٢٤م):

مجمع الأمثال .

تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد .

ط . مطبعة السنة المحمدية - مصر: ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م .

— ناصف - مصطفى:

الصورة الأدبية .

ط . (٢) دار الأندلس - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم .

ط . (٢) دار الأندلس - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

— نايت - ركس ، ومارجريت:

المدخل إلى علم النفس الحديث .

تعريب/ عبد علي الجسساني .

ط . (٣) مطبعة الخلود - بغداد : ١٩٨٤ م .

— أبو النجم - العجلي الفضل بن قدامة

(- ١٣٠ هـ = ٧٤٧ م) :

ديوان أبي النجم العجلي .

عني به / علاء الدين أغا .

ن . النادي الأدبي - الرياض : ١٤٠١ هـ = ١٩٨١ م .

— نلسون - ديتيلف وآخرون :

تاريخ العرب القديم .

ترجمه واستكماله/ فؤاد حسنين علي ، وراجع الترجمة/ زكي محمد حسن .

ط . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥٨ م .

— أبو نواس - الحسن بن هانئ

(١٤٦ - ١٩٨ هـ = ٧٦٣ - ٨١٤ م) :

ديوان أبي نواس .

تحقيق/ أحمد عبد المجيد الغزالي .

ن . دار الكتاب العربي - بيروت : ١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م .

— النويهي - محمد :

شخصية بشار .

ط . (١) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥١ م .

— نيكلسون - رينولد ألين :

أبو العلاء المعري . (انظر : ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— هايمن - استانلي :

النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .

ترجمة/ إحسان عباس ومحمد يوسف نجم .

ط . (٣) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٨ م .

— هل J. Hell :

بشار بن برد . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— هلال - محمد غنيمي :

النقد الأدبي الحديث .

ط . دار العودة - بيروت : ١٩٨٧ م .

— ابن الهيثم - محمد بن الحسن

(٣٥٤ - نحو ٤٣٠ هـ = ٩٦٥ - ١٠٣٨ م) :

كتاب المناظر: المقالات ١ - ٢ - ٣ في الإبصار على الاستقامة .

تحقيق / عبد الحميد صبرة .

ط . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت : ١٩٨٢ م .

— هيجل

(١٧٧٠ - ١٨٣١ م) :

فكرة الجمال .

ترجمة / جورج طرابيشي .

ط . الطليعة - بيروت : تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٨ م .

— المدخل إلى علم الجمال .

ترجمة / جورج طرابيشي .

ط . (١) دار الطليعة - بيروت : حزيران (يونيو) ١٩٧٨ م .

— وهبة - مجدي :

مصطلحات الأدب .

ط . مكتبة لبنان - بيروت : ١٩٧٤ م .

— وهبة - مجدي ، والمهندس - كامل :

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .

ط . (٢) مكتبة لبنان - بيروت : ١٩٨٤ م .

— ويليك - رينيه ، وارين - أوستن :

نظرية الأدب .

ترجمة/ محيي الدين صبحي ، مراجعة/ حسام الخطيب .

ط . (٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت : ١٩٨١ م .

— ابن يموت - مهلهل بن يموت بن المزرع العبدي

(- بعد ٣٣٤هـ = ٩٤٦م) :

سقات أبي نواس .

تحقيق/ محمد مصطفى هدارة .

ط . دار الفكر العربي - القاهرة : ١٩٥٧ م .

— يونج - كارل غوستاف :

علم النفس التحليلي .

ترجمة/ نهاد خياطة .

ط . (١) دار الحوار - دمشق : ١٩٨٥ م .

٢- دوائر المعارف

— بروكلمان - كارل .

(١٨٦٨ - ١٩٥٦م) :

أبو نواس .

دائرة المعارف الإسلامية : ١٣/٢ - .

إعداد وتحرير/ إبراهيم زكي خورشيد ، وآخرين .

ط . دار الشعب - القاهرة : (د . ت) .

— البستاني - المعلم بطرس بن بولس بن عبد الله

(١٢٣٤ - ١٣٠٠هـ = ١٨١٩ - ١٨٨٣م) :

دائرة المعارف .

ط . مطبعة الهلال - مصر : ١٨٩٨ م .

— شتروتمان **R. Strothmann** :

الثنوية .

دائرة المعارف الإسلامية : ٣٤٦ / ١٠ - .

(راجع : بروكلمان) .

— شتيرن **S.M. Stern** :

الأعمى التطيلي .

دائرة المعارف الإسلامية : ٥٥٢ / ٣ .

(راجع : بروكلمان) .

— فاجنر **Ewald Wagner** :

أبو نواس .

دائرة المعارف الإسلامية : ١٥ / ٢ - .

(راجع : بروكلمان) .

— موسى - محمد يوسف :

الثنوية .

دائرة المعارف الإسلامية : ٣٥٠ / ١٠ - .

(راجع : بروكلمان) .

— نيكلسون - رينولد ألين

(١٨٦٨ - ١٩٤٥ م) :

أبو العلاء المعري .

دائرة المعارف الإسلامية : ٥٤٨ / ١ - .

(راجع : بروكلمان) .

— هل **J.Hell** :

(١٨٧٥ - ١٩٥٠ م) ، وآخرون :

بشار بن برد .
دائرة المعارف الإسلامية : ٢٨٠ / ٧ .
(راجع : بروكلمان) .

٣ - الدوريات والصحف

— البردوني - عبد الله :
مقابلة .

جريدة (الرياض) ع ٧٨٧٥ الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير
١٩٩٠م : ص ٢١ ، عن كتاب (عبد الوهاب المؤيد : آراء في الفكر والفن . صادر
عن دار الحكمة اليمانية بصنعاء) .

— الغدّامي - عبد الله :

من المشاكلة إلى الاختلاف : «العمودية والنصوصية» في النقد العربي .
مجلة (التوباد) ،

م ٢ ع ٣ - ٤ رجب - ذو الحجة ١٤٠٩هـ = مارس / أغسطس ١٩٨٩م .

— مصلوح - سعد :

قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد
والرافعي وطه حسين) .

مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبد العزيز - جدة ،
م ١ : ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

ثانياً: بالإنجليزية

— **Bodkin - Maud:**

ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY.

Oxford University Press, London: 1968.

— **Brett - R.L.:**

FANCY & IMAGINATION.

First published by Methuen & Co Ltd - London: 1969.

— **Coleridge - Samuel Taylor:**

**BIOGRAPHIA LITERARIA or Biographical Sketches of
My Literary life and Opinions.**

Edited By: James Engell and W. Jackson Bate.

Princeton University Press - the United states of America: 1983.

— **Elliot - T.S.:**

The Sacred Wood.. ESSAYS ON POETRY AND CRITICISM.

Reprinted in Great Britain by Butler & Tanner Ltd, Frome and London: 1972.

— **Spurgeon - Caroline F.E:**

SHAKESPEARE'S IMAGERY AND WHAT IT TELLS US.

Cambridge University Press, 1979.

★ ★ ★

هذا الكتاب

تهدف دراسة الصورة البصرية في شعر العميان:

أولاً - إلى استنباط نماذجها النمطية، ومن ثم خصائصها - موازنة بالمبصرين، والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامها.

وثانياً - استغلال ما توفره من حقل اختباري لما يطول حوله الجدل من قضايا الخيال والإبداع، من حيث علاقتهما بالواقع الحسي من جهة وبالتمثل الثقافي من جهة أخرى، بغية الخلوص إلى منظور علمي أشمل حول الملكة الإنسانية في التخيل والإبداع.